# Variações tímbricas em *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, de Olivier Messiaen

Miriam Carpinetti (UNICAMP)

**Resumo:** Neste texto comparamos sonogramas dos cantos do Bruant jaune que finalizam as Meditações II, V, VIII, e IX da obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* de Olivier Messiaen, com o objetivo de localizar elementos não explicitados pela grafia tradicional. Para tanto, utilizamos: o *Acousmographe*, a partitura e as gravações realizadas por Daniel Schlee ao órgão Cavaillé-Coll da *Église de la Sainte Trinité* (Paris) e por Jennifer Bate aos *Grandes Orgues* da *Cathédrale Saint Pierre* (Beauvais). Partimos da análise do compositor disponibilizada na partitura, complementando-a, principalmente, com informações registradas no *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* e na entrevista concedida a Claude Samuel. Foram encontradas diferenças de cor e brilho dos registros dos órgãos, do acionamento das teclas e da acústica de salas, entre outros. Esta pesquisa contribui para a compreensão do potencial de variação tímbrica existente entre diferentes órgãos e para o pensamento composicional por sonoridades.

**Palavras-chave:** Olivier Messiaen. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Sonologia. Análise comparativa. *Acousmographe*.

**Title:** Timbre Variation in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* by Olivier Messiaen

**Abstract:** In this paper we compare sonograms of the song of the yellowhammer [a small bird native to Europe and Asia] that conclude Meditations II, V, VII, and IX of the work *Meditations sur le mystère de la Sainte Trinité* [Meditations on the Mystery of the Holy Trinity] by Olivier Messiaen with the purpose of locating elements not explained by traditional notation. To this end we use: the *Acousmographe*, the score and recordings by Daniel Schlee at the Cavaillé-Coll organ of *Église de la Sainte Trinité* (Paris) and by Jennifer Bate at the *Grandes Orgues* of the *Cathédrale Saint Pierre* (Beauvais). We begin with the composer's analysis included as part of the score, complementing it, mainly, with information reported in the *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* and an interview with Claude Samuel. Differences were found in the color and brightness of the organ stops, key actions and room acoustics, et al. This research contributes to understanding the potential for timbral variation between different organs and thoughts on sonority composition.

**Keywords:** Olivier Messiaen. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Sonology. Comparative Analysis. *Acousmographe.*

CARPINETTI, Miriam. Variações tímbricas em *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, de Olivier Messiaen. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 207-236, dez. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Análise de *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* comparando a partitura e sonogramas de duas gravações diferentes" (CARPINETTI, 2012: 439-446).

Para aprofundar o conhecimento sobre a sonoridade do órgão - cujos exemplares apresentam paletas sonoras muito diversas, em dependência de seus tamanhos e concepções fônicas, neste artigo, trazemos informações sobre algumas das possíveis diferenças tímbricas que uma obra organística pode apresentar. Para tanto, comparamos pequenos trechos da obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*[1], colhidos a partir de duas gravações realizadas em dois instrumentos de grande porte, localizados em edifícios com acústicas distintas, por organistas muito apreciados pelo próprio compositor.

Para a compreensão dos trechos escolhidos, partimos da própria análise que Messiaen apresenta na partitura antes de cada Meditação[2], complementando-a com as explicações sobre a utilização de cantos dos pássaros registradas em *The Technique of my Musical Language* (1990) e no *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1999), de sua autoria. Também consultamos a entrevista concedida pelo compositor a Claude Samuel (1994); o estudo sobre a harmonia de Messiaen realizado por Paulo Zuben (2005), Olivier Latry e Loïc Mallié (2008); a análise de sonoridade de Didier Guigue (2007); e o breve panorama elaborado por Arthur Wills (1997) sobre a composição para órgão no século XX.

## Da audição da música para órgão

A música organística, quando comparada à de outros instrumentos, apresenta peculiares experiências perceptivas, pois muitas vezes não há uma associação direta entre o gesto físico produzido pelo intérprete e o resultado sonoro gerado pelo instrumento. Da mesma consola é possível acionar todas as famílias de tubos individualmente ou em diferentes combinações, para a obtenção de diferentes timbres e níveis dinâmicos. Além disso, a distância maior ou menor existente entre a consola e os tubos provoca uma dissociação entre a visão do intérprete e a fonte geradora dos sons. Em grande parte das *performances*, o organista sequer é visualizado, realidade que podemos até certo ponto, relacionar às experiências acusmáticas do século XX.

A adaptação do organista a um instrumento diferente daquele que utiliza habitualmente pode apresentar um grau maior ou menor de dificuldade em dependência da maior ou menor frequência que se utiliza deste procedimento e do tipo de repertório que interpreta. A obra *Méditations* apresenta grandes contrastes de cor e dinâmica, requerendo

[1] Doravante apenas *Méditations*.
[2] A obra é formada por nove Meditações.

para sua interpretação instrumentos de grande porte e cuidado especial na escolha dos registros. Não é possível registrá-la[3] com base em fórmulas tradicionais, necessitando o conhecimento das intenções do compositor e das características tímbricas do órgão da Église de la Sainte Trinité, de Paris.

Messiaen, habituado a tocar o órgão Cavaillé-Coll da Église de la Sainte Trinité durante seis décadas, mesmo sendo exímio organista, muitas vezes recusou convites para tocar em outros órgãos, justificando sua relutância em entrevista concedida a Claude Samuel com as seguintes informações:

> [...] cada órgão é construído de determinada forma, em um modelo específico, e cada vez que eu me sento à frente de uma nova consola com a qual não estou familiarizado, eu preciso de uns dez dias para me adaptar aos timbres dos diferentes registros, à posição dos teclados e dos pedais de acoplamentos. Familiarizar-me com todos esses elementos é difícil e toma tempo. Mudar de órgão é muito mais complicado que dirigir um carro com o qual não se está familiarizado! (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 23, tradução nossa)[4].

Apesar de haver recusado muitos convites, ainda assim, Messiaen tocou para grandes públicos em diversos países. Ao ser questionado sobre esses concertos, o compositor manifestou o quanto pode ser árdua a tarefa de escolher os timbres que revestem suas obras e quão frutífero pode ser esse trabalho:

> [...] para a estreia mundial das *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* na grande National Shrine of the Immaculate Conception em Washington, D.C., eu cheguei dez dias antes para estudar o plano do órgão e buscar meus timbres e anotá-los na partitura. Ao final do concerto, que atraiu público de vários milhares à basílica, algumas pessoas me disseram que nunca tinham ouvido aqueles timbres e que haviam se surpreendido pelas possibilidades não imaginadas do instrumento, mas isso foi

[3] O termo registro refere-se a uma fileira de tubos construídos com mesmo formato e material, que apresentam características tímbricas em comum; registração à escolha dos timbres para uma interpretação organística.

[4] "[...] each organ is constructed along a certain line, on a specific model, and whenever I sit down at an unfamiliar console, I need ten days or so to acquaint myself with the timbres of the different stops and the position of the keyboards and of the pedal couplers. Having to familiarize myself with all these elements is difficult and takes time. Changing organs is much more complicated than driving an unfamiliar car!" (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 23).

> apenas o resultado de um longo trabalho (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 23, tradução nossa)[5].

Continuando a entrevista Samuel menciona que Messiaen comentara ser possível tocar todo tipo de repertório no, recentemente restaurado e ampliado, órgão Cavaillé-Coll da Église de la Trinité e questiona se é possível tocar sua música em qualquer órgão, ao que o compositor responde: "Não. Ela requer instrumentos grandes que possuam timbres variados, misturas e, especialmente, aqueles que têm registros de dezesseis pés nos manuais"[6] (SAMUEL; MESSIAEN: 1994, 24, tradução nossa). A seguir, tece considerações sobre as relações entre as disposições fônicas dos instrumentos e as possibilidades de execução do repertório organístico e do seu em particular. Para esclarecer seu ponto de vista, discorre sobre a onda de reconstrução de órgãos em estilo barroco, nos quais

> As combinações elétricas são retiradas sob o pretexto de autenticidade e somos privados de algo extremamente útil; as flautas de dezesseis pés dos manuais são removidas porque não existiam não período barroco e a paleta tímbrica é totalmente destruída. A quantidade de misturas é aumentada e os poderosos registros de linguetas são eliminados para [se obter] uma sonoridade romântica. Assim, não se pode tocar nada nesses órgãos novos exceto Frescobaldi ou Nicolas Grigny, o que é um tanto restritivo afinal de contas! Eu amo esses compositores, mas, mesmo assim, quero poder tocar outras coisas. Obviamente, minha música não pode ser tocada nesses órgãos, mas ainda existem alguns grandes órgãos e a minha música é frequentemente tocada mesmo assim (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 24, tradução nossa)[7].

---

[5] "[...] for the world premiere of *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* at the great National Shrine of the Immaculate Conception in Washington, D.C., I arrived ten days ahead of time to study the organ's layout and to find my timbres and note them in the score. At the end of the concert, which drew an audience of several thousand to the basilica, some people told me they had never heard those timbres and had been surprised by the instrument's undreamt-of possibilities, but it was just the result of long work." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 23).

[6] "No, it requires large instruments that possess varied timbres and mixtures and, particularly, those that have sixteen-foot stops on the manuals." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 24).

[7] "The electric combinations are taken out on the pretext of authenticity, and one is deprived of an extremely useful asset; the sixteen-foot flue stops on the manuals are removed because they didn't exist in the baroque era, and the tonal palette is completely destroyed. The number of mixtures is increased and the powerful reed stops eliminated for a romantic sound. Thus, you cannot play anything on the new instruments but Frescobaldi or Nicolas de Grigny, which is a bit restrictive after all! I love those composers – but even so, I want to be able to play other things. Obviously, my own music

Arthur Wills (1997: 150), organista inglês, também exprime ideias parecidas à de Messiaen, afirmando que a "Música moderna certamente precisa de instrumentos modernos, ou ao menos instrumentos que parecem suficientemente parte de uma tradição viva"[8]. Discorrendo sobre o presente e o futuro da música moderna para órgão, comenta o quanto mais difícil é para um compositor não organista escrever para o instrumento e que, portanto, há mais organistas compondo música para órgão.

No mesmo texto (WILLS, 1997: 149) são numerados os elementos encontrados no repertório moderno, a saber: fusão dos estilos neoclássico e expressionista – com elementos tonais e atonais – e maior persistência da escrita neoclássica. Lista uma série de obras que seguem a referida linha neoclássica e as que se distanciam da mesma. Entre as últimas menciona, entre outras, as *Fünf Stücke* de Michael Radulesco, conjunto que apresenta cores relativas aos órgãos germânicos clássicos como elemento estrutural, elementos expressionistas (influência de Schoenberg) e complexidade rítmica (comparável às encontradas no *Livre d'Orgue* de Messiaen). Também menciona a decoração sonora – formada por texturas, timbres e dinâmicas – como elemento estrutural em obras de György Ligeti e Sergey Slonimsky; o experimentalismo de Jan Morthenson; a fusão de elementos clássicos e de vanguarda em William Albright; liberdade rítmica de sua *Symphonia Eliensis*; aleatoriedade e efeitos sonoros diversos.

Não vê muito futuro no estilo neoclássico para órgão, afirmando que o futuro está em obras com fusão do experimentalismo e espiritualidade, citando como referência desta última qualidade, cita as obras de Messiaen.

## Sobre análise gráfica do som

Em uma análise tradicional, a partitura privilegia as questões paramétricas e estruturais, potencialidades do próprio suporte da escrita e é considerada como o objeto de representação musical em si mesma. Contudo, analisar apenas o que pode ser percebido graficamente deixa de lado dados importantes que os sonogramas podem revelar; e, mesmo que diversos fenômenos sonoros possam ser percebidos apenas pela audição, a utilização do sonograma permite a visualização do conteúdo espectral de um determinado registro sonoro, detalhando e precisando suas ocorrências.

---

cannot be played on such organs, but there are still some large instruments in existence, and my organ music is often played anyway." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 24).

[8] "Modern music surely needs modern instruments, or at least instruments that seem sufficiently part of a living tradition." (WILLS, 1997: 150).

Ao complementarmos a representação musical com a representação gráfica dos registros sonoros, devemos ressaltar que estes são fruto de processos diferentes de *performance* e produção fonográfica, os quais variam em conformidade com as características do instrumento utilizado, da acústica da sala, posicionamento e qualidade dos microfones, escolhas nos processos de mixagem, entre outros.

> [...] o rastro sonoro gravado de uma obra "escrita", [...] a congela em tão somente um dos seus infinitos possíveis interpretativos, onde entra em jogo um número literalmente incalculável de variáveis, da mais genérica - o espaço onde a obra foi gravada - até a mais minuciosa - a palheta que o oboísta usou naquele dia. Essas variáveis podem provocar, em alguns casos, uma repercussão significativa sobre a imagem espectral resultante no sonograma, e, consequentemente, sobre as deduções que o analista poderá fazer. [...] Considero, então, que é com o mesmo *parti-pris* que o musicólogo que deseja se debruçar sobre a função formal da sonoridade, deve começar: esquecer as variáveis não pertinentes e se concentrar no que o compositor desejou, ou pôde, consignar, formalizar (GUIGUE, 2007: 3).

Devido a todas as variáveis expostas, optamos por apresentar peculiaridades da sonoridade do órgão analisando trechos da obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, utilizando conjuntamente a partitura, duas gravações e o registro por sonograma, que nos ajudam a visualizar seus elementos sonoros. Para tanto, utilizamos as gravações de dois intérpretes muito elogiados por Messiaen, tocando em órgãos distintos e apropriados à realização sonora de sua obra: Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995), ao órgão Cavaillé-Coll da Église de la Sainte Trinité (Paris) e Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981) aos Grandes Orgues da Cathédrale Saint Pierre (Beauvais).

Schlee gravou *Méditations* (OLIVIER Messiaen..., 1995) durante o Festival Messiaen, realizado de 8 de março a 12 de abril 1995, organizado pelos padres Jean-Rodolphe Kars e Francis Kohn, em comemoração ao compositor, no terceiro ano de seu falecimento. Nesse Festival, Bate tocou *Le banquet celeste* (O banquete celeste) e *La nativité du Seigneur* (O nascimento do Senhor). Ao todo seis organistas participaram, apresentando a integral para órgão do homenageado.

Em diversas fontes encontramos relatos das efusivas manifestações do autor sobre os dois organistas. Na entrevista concedida a Samuel (1994: 257), comenta que havia presenciado a *performance* das *Méditations* realizada por Schlee no dia 06 de maio de 1986 no grande órgão de cinco manuais da Konzerthaus em Viena, dizendo que sua perfeita interpretação revelara um grande organista. Sobre Bate, observa: "[...] organista inglesa que

também gravou minha integral para órgão e cuja técnica e musicalidade são esplêndidas"[9] (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 203). No encarte do CD gravado por Bate (MESSIAEN..., 1980/1981), consta que seu registro fonográfico de *Méditations* foi ouvido e recebido com grande entusiasmo pelo compositor antes de sua publicação.

A comparação de duas gravações da mesma obra executada em órgãos diferentes exibe uma pequena parcela da imensa diversidade de resultados sonoros que a mesma potencialmente oferece. Isto porque os registros de órgão, mesmo quando sob o mesmo nome, variam em dependência da escola de organaria, do período em que foi construído o instrumento e da acústica do recinto no qual está instalado. Neste artigo, a comparação dos sonogramas mostra algumas das diferenças encontradas nos registros dos instrumentos utilizados e nas escolhas dos intérpretes.

### *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*

A obra presentemente estudada foi composta dezoito anos depois do *Livre d'Orgue*[10] e apresenta um painel das muitas técnicas compositivas de Messiaen. Para muitos, ela é um retrocesso estético por apresentar elementos de seu primeiro período composicional, como o canto gregoriano, que é apresentado pela primeira vez de forma literal e não estilizada. O compositor replica afirmando:

> Para mim, é de fato um novo domínio. Alguns alemães, defensores da escola serialista de Darmstadt, declararam que era um passo atrás. Eu, ao contrário, sinto que é um passo adiante, um passo em direção à cor e ao encanto musical, mas também um passo a uma nova combinatoriedade, graças a uma particular inovação, a criação de uma linguagem musical comunicável (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 122)[11].

É interessante notar que há dois vetores que coabitam a poética de Messiaen na obra escolhida para esta análise, que são trabalhados de forma muito mais livre e poética do

[9] "[...] English organist who also has recorded my complete organ works and whose technique and musicality are splendid." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 203).

[10] Obra de seu período experimental (1949-1951), cuja escrita influenciou os compositores da vertente serial.

[11] "For me, it really is a new domain. Some Germans, advocates of the Darmstadt serialist school, declared that it was a step backward. I rather feel it's a step forward, a step toward color and musical charm, but also a step toward a new *combinatoire* thanks to one particular innovation, the creation of a communicable musical language." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 122).

que nas obras *Messe de la Pentecôte* e *Livre d'Orgue*, de seu período experimental. Esses vetores são:

- abstração, manifesta especialmente pelo serialismo da linguagem comunicável, código criado para as *Méditations* e apresentado sempre perpassado por elementos de variadas cores;
- concretude, que apresenta imagens sonoras favorecidas por sua sinestesia, criando efeitos harmônicos e tímbricos a partir das cores e qualidades da matéria, como veremos adiante no caso do efeito de diamantação.

*Méditations* nasceu das improvisações que Messiaen realizou na missa de celebração do centenário da Église de la Trinité, no dia 23 de novembro de 1967. Nessa ocasião, o Monsenhor Charles, reitor do Sacré-Coeur, fez um sermão dividido em três partes sobre a doutrina da Santa Trindade, que nomeia a referida igreja. Antes, durante e depois do sermão, Messiaen improvisou, finalizando suas participações com o canto do *Bruant jaune*, sinal que indicava ao Monsenhor os momentos em que deveriam ser pronunciadas as partes da mensagem.

Depois de dois anos de amadurecimento, o material dessas improvisações tomou a forma definitiva que, dividida em nove Meditações, apresenta material musical rico, colorido, contrastante, que reflete a profundidade dos mistérios da Santa Trindade. As estruturas temporais são amétricas, com ritmos criados pela livre soma, subtração e multiplicação de valor de pequena duração. Inspira-se em princípios da rítmica hindu e da prosódia grega; contudo, modifica e deforma os ritmos por meio de operações aritméticas, também utilizando o cromatismo de durações. A ordenação das alturas valoriza a melodia, que varia conforme o material escolhido: diatonia do cantochão, composição derivada dos cantos de pássaros e modos de transposição limitada. O desenvolvimento melódico se dá por eliminação de intervalos, inversão, interversão, mudanças de registros, ampliação e redução assimétrica de intervalos. A obra também apresenta durações e alturas marcadas por simbolismos. Dentre os números formadores de elementos desta obra, o doze, que simboliza a completude, está presente e determina a quantidade de pássaros que participam em sua estruturação[12].

### *Bruant jaune*

Selecionamos pequenos trechos da obra para observar sua constituição, isolando o canto do *Bruant jaune* (*Emberiza citrinella*) utilizado pelo compositor para finalizar as

[12] São estes: *Bruant jaune, Bulbul, Chouette de Tengmalm, Fauvette à tête noir, Fauvette des jardins, Grive musicienne, Merle à plastron, Merle noir, Persépolis, Pic noir, Pinson* e *Troglodyte.*

Meditações II, V, VIII e IX. Para Messiaen (1999: 305), o canto desse pássaro "[...] é de uma deliciosa simplicidade. É uma sucessão muito doce de notas agudas repetidas, depois de um breve silêncio, uma nota final mais aguda, sustentada, levemente apoiada"[13]. Por sua doçura e simplicidade é empregado por Messiaen para mostrar o caminho para as Alturas (MESSIAEN, 1999: 308).

É esta simplicidade que nos induziu a analisá-lo, pois, nas quatro versões apresentadas durante a obra, ele é composto de elementos de relativa pequena duração, cujos materiais musicais não apresentam grande complexidade em termos de textura, sobreposição de planos sonoros e timbres. Isto permite que a análise resultante de sonogramas possua maior objetividade e clareza de leitura.

Duas gravações distintas destes trechos foram comparadas, utilizando como parâmetro os dados gráficos e numéricos fornecidos pelo Acousmographe[14]. Uma crítica que pode ser feita a este tipo de análise é a retirada desses trechos de seu contexto musical sem levar em conta questões funcionais e discursivas. Contudo, o que nos interessa aqui é evidenciar o que não é possível observar na partitura, contribuindo assim para uma discussão sobre questões de natureza sonora ou espectral.

## Cantos de pássaros: coleta, transcrição e apropriação como elemento composicional

No primeiro volume da monumental obra *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Messiaen nos informa:

> Cantos de pássaros são a fonte de toda a melodia. Posso afirmar que tudo o que conheço sobre melodias me foi ensinado pelos pássaros. [...] Com exceção de alguns ritmos característicos, as estrofes são sempre novas e as invenções rítmicas inesgotáveis. O arranjo das durações e dos números - sempre inesperados, imprevistos, surpreendentes - manifesta, todavia, tal senso de equilíbrio que temos dificuldade de acreditar que é uma improvisação. Quanto aos timbres (ordem fonética), nenhum instrumento feito pelo homem (madeiras, metais, cordas,

[13] "[…] est d'une exquise naïvité. C'est une succession trés douce de notes répétées aiguës, puis après um très court silence, une note finale plus haute, tenue, légèrement appuyée" (MESSIAEN, 1999: 308).
[14] Software disponibilizado gratuitamente pelo Institut National Audiovisuel, Groupe de Recherches Musicales (INA-GRM).

> percussão, piano, órgão, Ondas Martenot, música concreta ou eletrônica) pode igualar suas qualidades e prodigiosa diversidade (MESSIAEN, 1994: 53)[15].

Nesse mesmo texto menciona diversos pássaros e as qualidades que ouve em seus cantos: cor, estilo, caráter, ritmo e fraseologia. Não menciona o *Bruant jaune*; contudo, descreve cantos de outros pássaros que integram as *Méditations*, descrições que nos dão ideia dos elementos que apreendia e utilizava em suas composições. Do alegre *merle noir* (melro preto)[16], admirava a fantasia humorística e o timbre claro de seu assobio; do *troglodyte* (carriça), a caixa de música[17]; da *fauvette des jardins* (felosa das figueiras), a virtuosidade e facilidade de invenção. Menciona como grande solista o *grive musicienne* (tordo comum), cujo canto se lhe apresenta como mágico e encantatório, "cortado em pequenas e organizadas fórmulas rítmicas, sempre repetidas de duas a cinco vezes, na maioria das vezes sendo três (como no ritual das invocações religiosas e encantamentos de magia primitiva)" (MESSIAEN, 1994: 54).

Para demonstrar o caminho que percorre quando parte das matrizes originais desses cantos até chegar aos ícones ou representações empregados em suas composições, o compositor enumera as suas formas de apropriação e criação no nono capítulo do livro *Technique de mon langage musical*:

> Como utilizam intervalos não temperados, menores que o semitom, e como é ridículo servilmente copiar a natureza, daremos alguns exemplos de melodias do gênero dos "pássaros" que serão transcrição, transformação e interpretação dos voleios e trilos de nossos pequenos servos de alegria imaterial (MESSIAEN, 1956: 34)[18].

---

[15] "Le chant des oiseaux est la source de toute mélodie. Je peux affirmer que tout ce que je sais de la mélodie, ce sont les oiseaux qui me l'ont appris. [...] Em dehors de quelques rythmes caractéristiques, les strophes sont toujours nouvelles et l'invention rythmique inépuisable. L'agencement des durées et des nombres, toujours inattendu, imprévu, surprenant, manifeste cependant um tel sens de l'équilibre qu'on a peine à croite à une improvisation. Quant aux timbres (ordre phonétique), aucun instrument fabriqué par l'homme (bois, cuivres, cordes, percussions, piano, orgue, Onde Martenot, musiques concrète et électronique) ne pourra égaler leur qualité et leur prodigieuse diversité" (MESSIAEN, 1994: 53).

[16] As equivalências dos nomes dos pássaros apresentados foram feitas a partir de suas denominações no português europeu.

[17] No original, "la boîte à musique du Troglodyte".

[18] "Since they use untempered intervals smaller than the semitone, and as it is ridiculous servilely to copy nature, we are going to give some examples of melodies of the "bird" genre which will be

É interessante observar que as transcrições de Messiaen podem ser consideradas registros de sua audição, ao criar paisagens sonoras que apresentam os cantos dos pássaros junto aos sons de seu contexto, paisagens que variam em dependência dos horários, estações do ano e locais de coleta. Em suas composições, observamos a liberdade poética de tratamento ao escolher determinados elementos para serem evidenciados e outros para serem subtraídos. Essa liberdade de tratamento também transparece na realização musical do canto do *Bruant jaune*. Para observá-la, apresentamos na Fig. 1, duas análises gráficas de canto coletado em campo: na parte superior é mostrada a análise por formato de onda; na inferior, o sonograma. Posteriormente, apresentaremos as versões criadas por Messiaen para finalizar as Meditações II, V, VIII e IX.

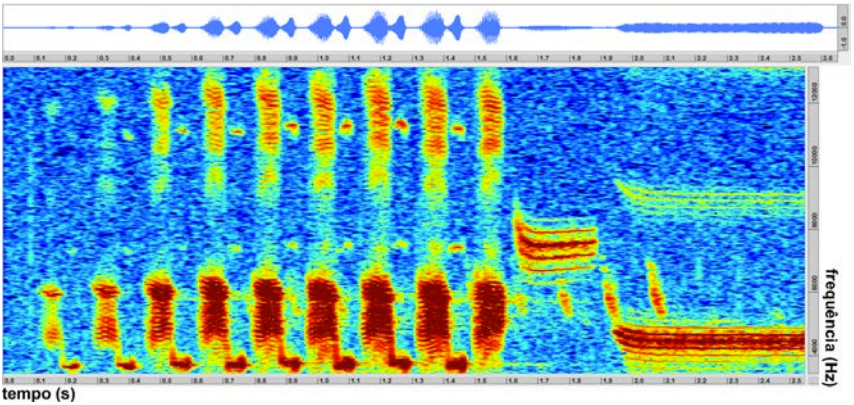



**Fig. 1:** Canto do *Bruant jaune*[19]. Fonte: AVISOFT.

Vemos no sonograma que o canto está situado, aproximadamente, entre 3.000 e 12.000 Hz, região compatível à das alturas indicadas pelo compositor na partitura, conseguidas com o auxílio da registração.

Algumas diferenças podem ser notadas entre o canto do pássaro e sua utilização, por parte de Messiaen, como elemento composicional. No *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (MESSIAEN, 1999: 307), descreve e transcreve as notas repetidas do canto de

transcription, transformation, and interpretation of the volleys and trills of our little servants of immaterial joy." (MESSIAEN, 1956: 34).

[19] Análise gráfica realizada com o software Audio Sculpt. Os sonogramas receberam edição gráfica de Felipe Castellani.

*Bruant jaune* – que gravou em Alluets-le-Roi no dia 19 de junho de 1954 – como um trêmulo sobre uma quinta diminuta. Messiaen então propõe sua própria leitura do canto buscando criá-lo a partir de sua concepção poética e das possibilidades do instrumento utilizado. Os trêmulos se transformam em notas curtas repetidas nas suas obras para piano e também nas *Méditations*, como veremos mais adiante, por ser impossível realizar trêmulos tão velozes ao teclado. O compositor faz uma adaptação que dá mais importância às frequências mais proeminentes e evidencia o aspecto global do fraseado: notas repetidas seguidas por uma nota longa sustentada e uma breve interrupção entre esses dois elementos.

O sonograma apresentado na Fig. 1 mostra, além do rápido tremular, um crescendo de nota a nota e uma antecipação de sons mais agudos antes de cada nota repetida, os quais também seguem o crescendo apontado anteriormente.

**Linhas gerais das especificidades sonoras do instrumento**

As variações de dinâmica que vemos no sonograma apresentado, não podem ser reproduzidas ao órgão, pois esse instrumento não permite ao executante que diferencie as notas com o peso ou velocidade do toque. Para produzir efeitos dinâmicos ao órgão, abrem-se ou fecham-se caixas expressivas (por meio de pedais) para liberar ou conter o volume sonoro dos tubos, os quais, dentro das caixas, tocam sempre da mesma forma, independentemente do tipo de toque empregado pelo executante. Sutis dinâmicas podem ser obtidas ao aumentar ou diminuir a duração dos sons, pois o efeito de maior duração produz a impressão de maior intensidade e vice-versa.

Além das soluções da dinâmica ao órgão, revestem-se de grande importância para este estudo as questões ligadas às escolhas das cores para representação do canto e dos sons de seu contexto. As cores dos registros do órgão dependem do formato e material utilizado na construção de seus tubos, elementos que dão maior ou menor proeminência a determinados parciais.

Um quadro sinótico (Tab. I), com as quatro participações do *Bruant jaune*, é apresentado a seguir, com informações sobre os teclados e registrações especificadas pelo compositor na partitura. Esses cantos e seus respectivos halos ambientais nos permitem observar várias manifestações do espectro sonoro do órgão, pois são tocados com

registrações diferentes em teclados distintos: três para o canto e duas para os sons sustentados[20].

| | | Meditação II | Meditação V | Meditação VIII | Meditação IX |
|---|---|---|---|---|---|
| **Canto** | **Teclado** | **Positivo** | **Grande Órgão** | **Grande Órgão** | **Pedal** |
| | Registração | nazard 2' 2/3<br>flageolet 2'<br>piccolo 1' | bourdon 8' | bourdon 8' | flûte 4' |
| **Acorde** | **Teclado** | **Recitativo** | **Recitativo** | **Recitativo** | **Recitativo** |
| | Registração | gambe 8'<br>voix céleste 8' | gambe 8'<br>voix céleste 8' | gambe 8'<br>voix céleste 8' | bourdon 8' |

**Tab.1:** Registros do canto do *Bruant jaune* e dos acordes que o acompanham[21] (MESSIAEN, 1973: 24, 49, 75, 89).

Os registros[22] escolhidos pelo autor para representar o canto e os sons que o circundam são todos flautados ou labiais[23] e se subdividem em dois grandes grupos: (a) *fundos*, que fazem ouvir diferentes oitavas do som fundamental, a saber: 32', 16', 8', e assim por diante; (b) *mutações* simples ou compostas (por mais de uma fileira de tubos), cujas fundamentais mais frequentes são: a 5ª (2' 2/3) e a 3ª (1' 1/5). Cada um destes dois subgrupos apresenta várias famílias de registros com tubos abertos, semiabertos, fechados ou harmônicos e seus timbres dependem, em grande parte, da área de sua seção ou talhe.

Para registrar o canto do *Bruant jaune* e os sons de seu contexto, Messiaen indica registros suaves. O *bourdon* dá proeminência à 5ª da nota grafada e o *flageolet* faz soar, como fundamental, a 5ª do som fundamental do instrumento; os outros registros

[20] Os teclados são nomeados a partir de sua especialização sonora, determinada pelas divisões de tubos que comandam. O Grande Órgão possui registros adequados às grandes massas sonoras; do Positivo, registros um pouco menos potentes que os do Grande Órgão, falam diretamente e com clareza ao recinto; o Recitativo tem seus tubos encerrados na caixa expressiva e o Pedal possui os registros mais graves. Alguns teclados, inclusive a pedaleira, podem tocar registros de uma ou mais divisões por acoplamento. Órgãos maiores possuem outros teclados.

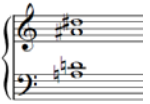
[21] Nem todos os registros possuem nomes em português; portanto, apresentamos algumas correspondências: *bourdon*, bordão; *flûte*, flauta; *nazard*, nazardo; *flageolet*, flautim; *piccolo*, piccolo; *voix céleste*, voz celeste.

[22] O comprimento dos tubos e sua consequente altura musical é medida com a unidade inglesa *pé*, equivalente a cerca de 30 cm e anotada com um sinal apóstrofo (').

[23] O órgão também possui registros de linguetas, que funcionam de forma diferente destes.

apresentam as oitavas com maior presença. Os registros *nazard*, *flageolet* e *piccolo* estendem a região aguda do coro de flautas do Recitativo. Os dois bordões indicados pelo compositor são de teclados diferentes, portanto possuem qualidades diferentes. O do Recitativo é o registro mais suave do órgão da Église de la Trinité e é utilizado nas notas sustentadas do muito suave encerramento das *Méditations*. *Voix céleste* é um registro afinado um pouco acima ou abaixo dos registros de base (afinação crescente ou calante), sempre tocado junto com uma *flûte* ou uma *gambe* de mesmo talhe, cujas diferentes afinações produzem uma ligeira oscilação ou vibrato. Para dar uma suave ondulação aos sons sustentados, Messiaen uniu a *voix céleste* a uma *gambe* – registro mais mordente e rico em harmônicos do que as flautas – resultando em uma sonoridade suave, porém cheia de cor e vitalidade.

Messiaen apresenta o canto do *Bruant jaune* sobreposto em relação de dissonância às notas sustentadas, dissonância que não pode ser analisada pela teoria harmônica tradicional por ser, simples e tão somente, um elemento de cor e concretude sonora; elementos que vão se firmando cada vez mais na formação dos agregados sonoros utilizados pelo compositor em sua última fase composicional. O efeito utilizado na harmonização do canto deste pássaro é explicado por Olivier Latry e Loïc Mallié da seguinte forma:

> [...] o elemento novo que é sobreposto procede, de acordo com uma expressão cara a Messiaen, por "diamantação" em semitom superior:
>
> 
>
> Encontraremos esta "diamantação" em muitos outros exemplos harmônicos, particularmente nas harmonizações de cantos dos pássaros (LATRY; MALLIÉ, 2008: 24)[24].

É interessante notar que o efeito de diamantação é mais pertinentemente um atributo de cor e brilho resultante de um reflexo – pelo acréscimo do mesmo (mesma imagem) no diferente (outra condição de escuta) – na busca de tradução sonora dos

[24] "[...] le nouvel élément qui leur est superposé procède, selon une expression chère à Messiaen, par 'diamantation' au demi-ton supérieur: [...] On retrouvera cette 'diamantation' dans beaucoup d'autres exemples harmoniques, en particulier dans les harmonisations de chants d'oiseaux" (LATRY; MALLIÉ, 2008: 24).

atributos do diamante que, provavelmente, neste caso, são a dureza e a transparência. Isso denota a importância que a matéria sonora tem para Messiaen, agregando valores de concretude à articulação sintática ou gramatical própria de sua concepção de música enquanto sistema de linguagem.

O halo ambiental, produzido pelos sons sustentados que acompanham o canto, vai ganhando densidade e complexidade a cada apresentação no transcorrer das *Méditations*: apenas a díade Si com Mi dobrado (Meditação II); um acorde de Sol M em segunda inversão (Meditação V); um acorde de Dó M em posição fundamental (Meditação VIII); e um de Fá# m com 7ª m em segunda inversão (Meditação IX).

## Análise comparativa do final da Meditação II

Na partitura, Messiaen conduz o intérprete, explicando que o final do movimento é um "[...] simples chamado, que retornará nas peças seguintes e concluirá toda a obra: muito distantes, muito elevadas, as notas simples repetidas e o final agudo do *Bruant jaune*"[25]. O termo *chamado*, aqui também pode ser compreendido como *convite*, pois o compositor dá a este pássaro a missão de mostrar-nos o caminho para as *Alturas* (MESSIAEN, 1999: 308).

Para obter a aguda delicadeza desse canto, utiliza três registros do teclado Positivo; para o halo ambiental, composto por uma díade suavemente sustentada, emprega dois do teclado Recitativo. As fundamentais dos registros de 2' 2/3, 2' e 1' soam uma 12ª, 2 e 3 oitavas acima das notas grafadas e as dos registros de 8' soam na oitava correspondente à notação, possuindo uma ondulação produzida pelos batimentos gerados pela diferença de afinação das duas fileiras de tubos. Na Fig. 2 podemos observar a notação gráfica da partitura, seguida pela resultante espectral gerada pelas notas fundamentais que o compositor solicita; embora na partitura estejam grafadas apenas as fundamentais das notas, sua imagem por sonograma permite mapear os parciais que estão mais presentes e verificar sua pregnância.

[25] "[...] appel très simple, qui reviendra dans les pièces suivnates et terminera tout l'ouvrage: très loin, très haut, les notes répétées naïves et la finale aiguë du *Bruant jaune*" (MESSIAEN: 1999, 308).

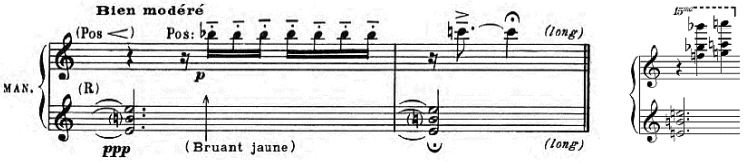
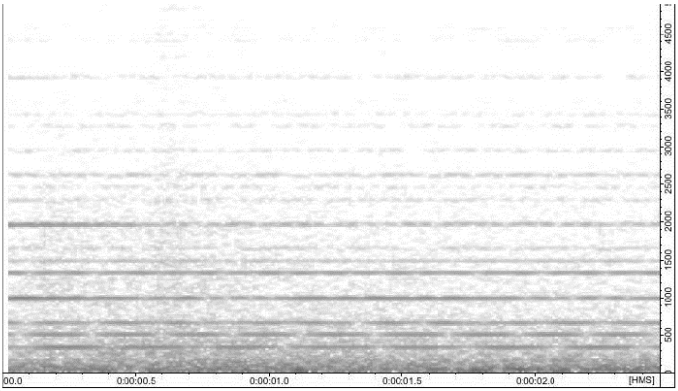



**Fig. 2:** Notação da partitura e sua resultante espectral. Messiaen, *Méditations...*, II (comp. 111, 112).

A Tab. 2 apresenta o sonograma do agregado designado à mão esquerda e duas colunas com as seguintes informações: os valores de frequência dos parciais extraídos do sonograma resultante da gravação (à esquerda) e sua comparação com os valores correlatos em afinação temperada, relativa ao A=440 Hz (à direita). Aproximamos estes dados, os quais variam de acordo com o órgão utilizado, as condições acústicas de sua localização, as características e posicionamento do equipamento de gravação e os processos de mixagem e masterização. Como podemos observar, há pequenos desvios de afinação (comuns à maioria dos instrumentos acústicos) que podem ser resultado de uma escolha tímbrica, mudanças de temperatura e umidade, entre outros.

| SONOGRAMA | PARCIAIS | A = 440 Hz |
|---|---|---|
|  | 4.400 (G#7) | 4434.921 |
| | 3.920 (B6) | 3951.066 |
| | 3.462 (A6) | 3520.0 |
| | 3.300 (G#6) | 3322.437 |
| | 2.932 (F#6) | 2959.955 |
| | 2.628 (E6) | 2637.02 |
| | 2.450 (D#6) | 2489.0156 |
| | 2.300 (D6) | 2349.318 |
| | 1.975 (B5) | 1975.53 |
| | 1.688 (G#5) | 1661.21 |
| | 1.475 (F#5) | 1479.977 |
| | 1.312 (E5) | 1318.510 |
| | 988 (B4) | 987.766 |
| | 652 (E4) | 659.255 |
| | 492 (B3) | 493.88 |
| | 324 (E3) | 329.62 |



**Tab. 2:** Sonograma e lista de parciais referentes ao agregado Mi-Si-Mi, na gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

O sonograma mostra os parciais mais pregnantes ou com maior energia espectral.

A imagem revela que as notas grafadas, cujas frequências fundamentais ressaltamos (na base do sonograma), apresentam-se de forma mais contundente e que seus parciais vão se rarefazendo à medida que se distanciam destas.

Na Fig. 3, apresentamos o sonograma do canto que se sobrepõe às notas sustentadas. Pode-se observar que a afinação da última nota do *piccolo* está tão alta que chega aos 8.737 Hz (Dó#8), muito próxima ao segundo parcial do *flageolet* produzido na altura dos 8.275 Hz (Dó7). A proximidade de suas afinações provoca uma nuance de ordem muito mais tímbrica do que harmônica, gerada por trêmulo resultante da fusão de seus espectros. Os três registros do canto se fundem e são percebidos como um único timbre, como usual no processo de registração organística, não sendo possível distinguir auditivamente as diferentes fileiras de tubos. Abaixo de 2.800 Hz, pode-se observar a continuação do agregado sustentado e alguns de seus parciais. Nesta gravação, o segundo parcial do Sol quase não é percebido. A registração empregada cria uma separação bastante clara entre os âmbitos do canto e das notas sustentadas, pois o primeiro se encontra muito acima dos parciais mais pregnantes do agregado Mi-Si-Mi.

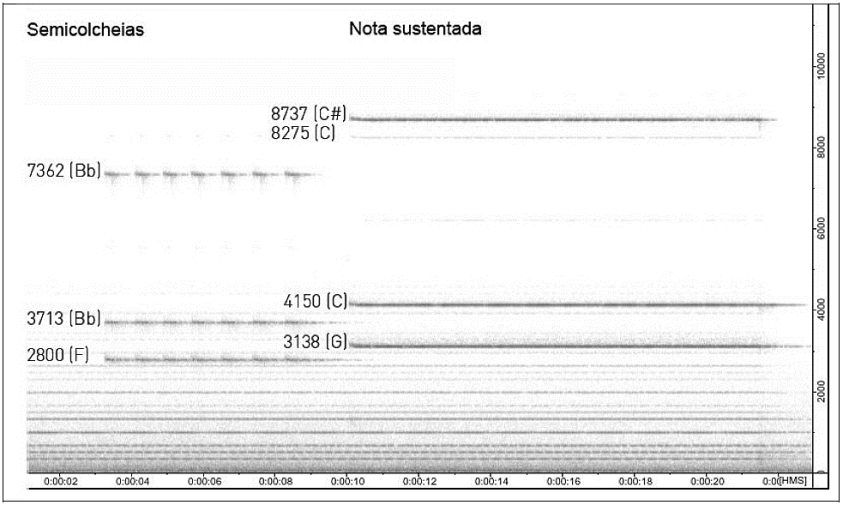



**Fig. 3:** Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação II, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

Apresentamos, na Fig. 4, um detalhe do sonograma anterior, no qual podemos observar que as sete semicolcheias do canto apresentam uma movimentação descendente

das frequências transientes geradas pelo *piccolo* do órgão utilizado nesta gravação. Estas surgem no momento em que o executante solta a tecla e sua continuidade se deve à reverberação do som no espaço acústico. Concluímos que esse fenômeno surge ao soltar da tecla, ao observar, no sonograma anterior, que o mesmo ocorre exclusivamente no final da nota longa do canto. Esse efeito da mecânica da tecla dá ao canto uma característica apropriada ao estilo "pássaro", sendo uma resultante inversamente complementar ao trabalho de escrita do compositor: se por um lado, a transdução do canto restrita aos 12 semitons da escala cromática o limita, o efeito resultante da mecânica das teclas deste registro lhe confere um colorido tímbrico microtonal e resgata parte de sua expressividade. Outra característica de cor espectral interessante é a presença do segundo e terceiro parciais do *nazard* (Fá7 e Dó8, com 5.498 e 8.273 Hz, respectivamente), que surgem logo após o ataque e antes da movimentação descendente microtonal dos transientes (que desce a partir de 7.362 Hz). Essa resultante acústica possui uma qualidade complexa, que não se denota pela leitura das semicolcheias grafadas na partitura.

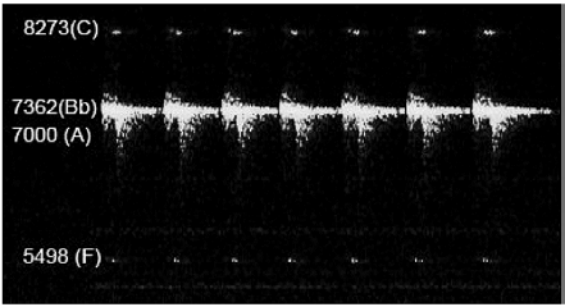



**Fig. 4:** Detalhe do canto do *Bruant jaune* da Meditação II, na gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

No sonograma apresentado na Fig. 5, referente à gravação de Bate (MESSIAEN... 1980/1981), observa-se a diferença dos transientes presentes nos momentos dos ataques das notas do canto, que ao contrário da gravação anterior não delimitam uma movimentação direcional clara como a anterior; nesta, percebe-se o gradual empobrecimento espectral, restando apenas as frequências referentes à nota fundamental e seus parciais. Outro elemento interessante é que ao contrário do que ocorre na gravação de Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995), nesta, a nota final apresenta maior presença do segundo parcial do *nazard* (G6 com 6.311 Hz) e o segundo parcial do *flageolet* soma-se ao

primeiro do *piccolo* (C7 com 8.397 Hz).

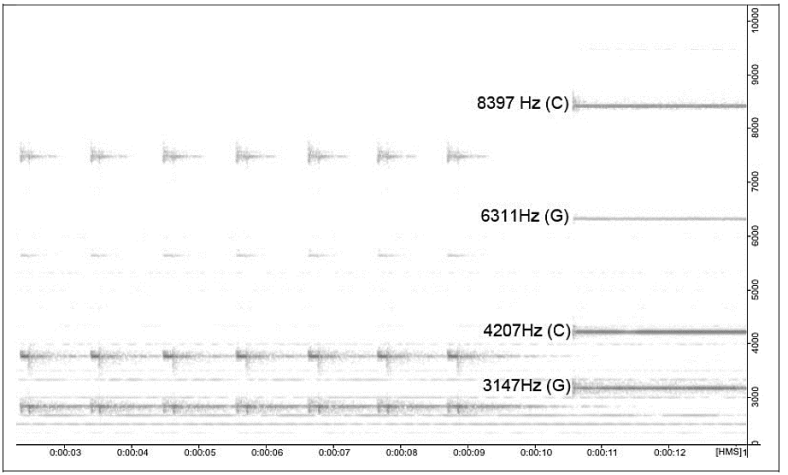



**Fig. 5:** Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação II, na gravação de Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981).

## Análise comparativa do final da Meditação V

O compositor afirma, no *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, na quarta ilustração do canto do *Bruant jaune*, que a última página desta Meditação tem "uma atmosfera recolhida", apresentando o tema *Deus é amor*[26] e a citação bíblica "E Jesus disse: Ninguém tem maior amor do que este: de dar alguém a própria vida em favor dos seus amigos", que se encontra no evangelho segundo São João 15:13. Acrescenta que é uma "página modal (*gambe* e *voix céleste*), que termina pianíssimo. É nesse momento que a ternura do *Bruant jaune* (em *bordoun* 8') indica, mais uma vez, o caminho para as Alturas ..." (MESSIAEN: 1999, 308)[27].

Na Fig. 6 apresentamos o canto final da Meditação V, tocado ao Grande órgão com um *bourdon* 8' e os acordes tocados no Recitativo com *gambe* 8' e *voix céleste* 8'. Observa-se que o halo ambiental é apresentado suavemente na forma de um acorde de Sol

[26] "une atmosphère recueillie", "Dieu est amour" (MESSIAEN: 1999, 308).

[27] "Page modale (gambe, et voix céleste), qui se termine pianissimo. C'est alors que la tendresse du Bruant jaune (sur bourdon 8) indique encore Le chemin vers les Hauters ..." (MESSIAEN: 1999, 308).

maior em posição fundamental, o qual passa à sua segunda inversão antes do suave canto, cujas notas são Réb6 e Mib6.

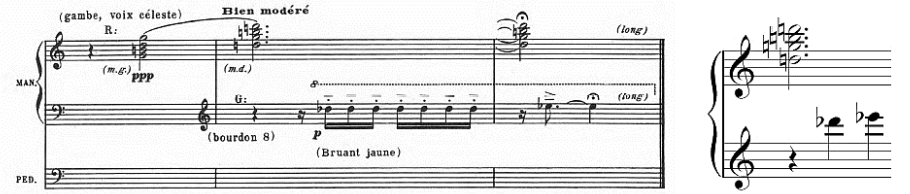



**Fig. 6:** Meditação V, comp. 106, 107. Notação da partitura e sua resultante espectral.

O canto, que na Meditação II era totalmente destacado do restante da textura, desta feita aparece mais amalgamado; é percebido inicialmente por sua articulação, tendo no Mib sustentado sua maior pregnância. Nota-se a contiguidade, do canto à nota mais aguda do acorde de ambientação, cujo resultado é descrito a seguir: a proximidade do Réb às demais notas do acorde cria novos batimentos que reforçam o aspecto geral da textura; o Mib (diferentemente das notas do acorde que apresentam grande tremulação, gerada pela registração) possui um aspecto bastante contínuo, que permite sua proeminência.

A forte presença de parciais mais próximos da fundamental e o grande batimento derivado das diferenças de afinação de registros são marcantes da gravação de Bate (MESSIAEN..., 1980/1981), cujo sonograma é apresentado na Fig. 8.

No eixo horizontal dos sonogramas apresentados nas Fig. 7 e 8, os primeiros segundos mostram o denominado efeito vitral, recurso bastante utilizado por Messiaen, que "consiste na troca de posição das notas constituintes de um aglomerado vertical e a consequente alteração do colorido tímbrico" (ZUBEN, 2005: 52). Pode-se visualizar a alteração de tal colorido, que concerne principalmente à filtragem dos parciais mais graves e, simultânea mudança de pregnância de outros mais agudos. Neste último caso, enquanto no primeiro acorde determinados parciais ocupavam uma posição mais distante da fundamental, no seguinte, pelo efeito vitral, estes passam a ser a própria fundamental ou um parcial mais próximo desta. Como pode ser observado, o Ré6 aproximadamente situado em 2.330 Hz (que inicialmente era o terceiro parcial do Ré4 presente no primeiro acorde), posteriormente tem sua presença reforçada pelo fato de ser uma das notas fundamentais do segundo acorde.

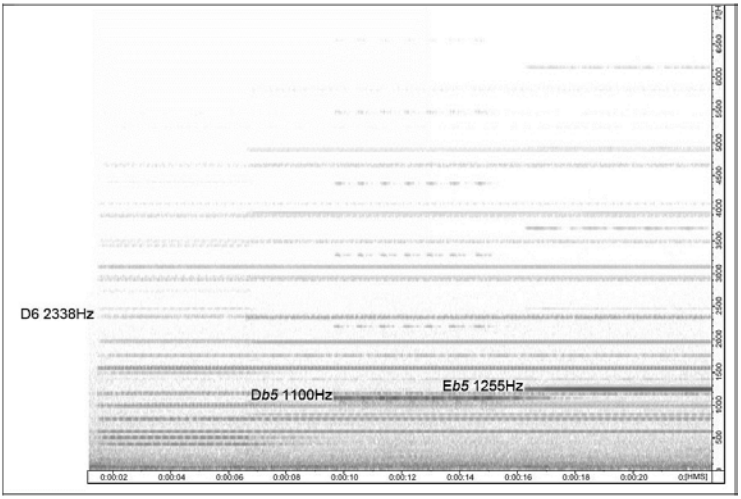



**Fig. 7:** Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação V, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

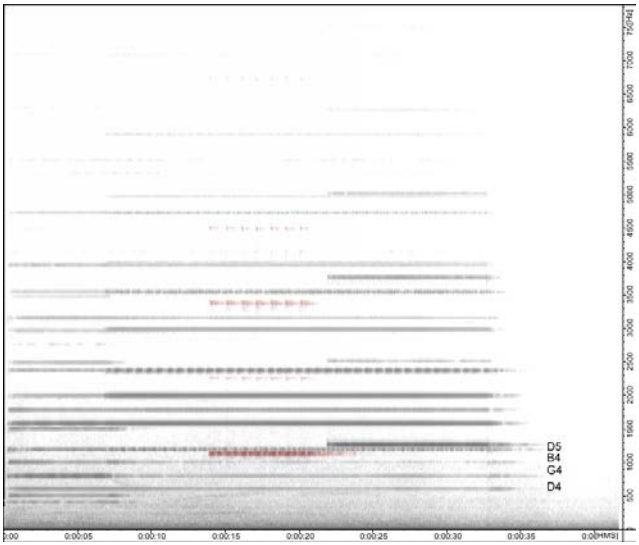



**Fig. 8:** Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação V, gravação de Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981).

As duas gravações apresentam diversas diferenças: Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995) busca uma sonoridade mais uniforme, dando menor diferença de energia entre os sons graves e agudos; Bate (MESSIAEN..., 1980/1981) escolhe registros cujos parciais inferiores possuem maior presença. No caso de Schlee, devido à distribuição mais igual da energia dos parciais, o canto parece um pouco mais longínquo e as articulações das notas repetidas são menos definidas. Em Bate existe um vibrato com uma periodicidade regular, a partir da mudança de posição do acorde, por volta de 2.300 Hz (Ré6), que é mais evidente do que as notas repetidas.

## Análise comparativa do final da Meditação VIII

Este trecho da obra é encerrado em atmosfera de profunda calma, quando, após um acorde de Dominante com nona, tríades muito suaves ascendem; e, sobre a última tríade se destaca mais uma vez o canto do *Bruant jaune.* Messiaen termina a breve análise desta Meditação com uma citação bíblica: "Quem me dera ter asas de pomba para poder voar e pousar ..." (Salmo 54, versículo 7).

A Fig. 9 apresenta o canto que finaliza a Meditação VIII. Como o anterior, este também é tocado no Grande órgão com um *bourdon* 8' e o halo ambiental no Recitativo com *gambe* 8' e *voix celeste* 8'. As notas do canto também são Réb6 e Mib6; contudo, a tríade de Dó maior está situada uma quarta acima do acorde de Sol maior que finaliza a Meditação V. Neste caso, o canto está sobreposto à região mais grave da tríade, com a consequente maior fusão dos dois elementos.

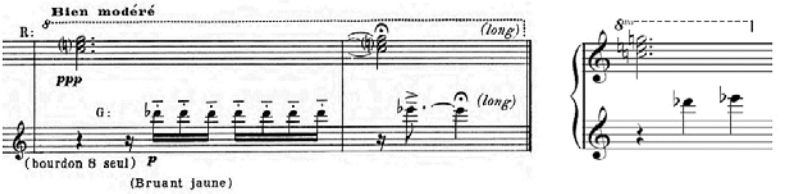



**Fig. 9:** Notação da partitura e sua resultante espectral. Messiaen, *Méditations...*, VIII (comp. 93, 94).

Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995) articula de forma diferente os cantos das Meditações V e VIII: no primeiro as semicolcheias têm durações mais regulares; no segundo, são mais curtas e têm durações diferenciadas, tornando-se sucessivamente mais longas. Este procedimento de *ritardando* é reforçado pelo rebatimento que surge ao soltar das teclas, o

qual não acontecera na mais regular execução do canto anterior. O detalhe do rebatimento não seria percebido em uma escuta menos atenta e apesar de bastante saliente, não aparece na partitura. Note-se que esse detalhe será sempre diferente em dependência das escolhas interpretativas e do contexto acústico.

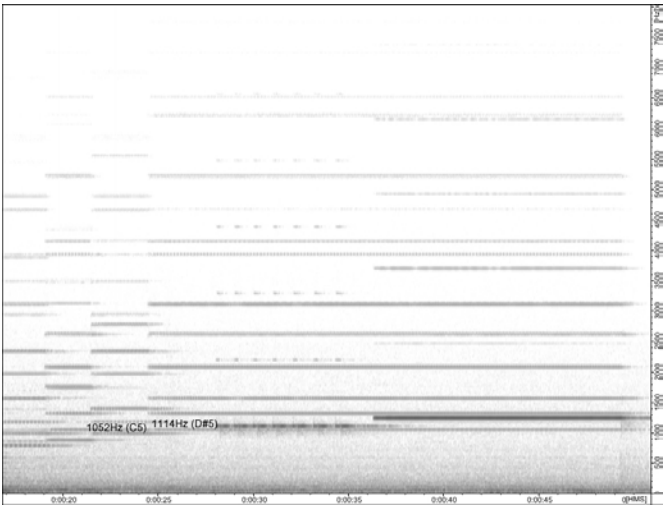



**Fig. 10:** Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação VIII, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

Detalhamos, na Fig. 11, a imagem do sonograma anterior para mostrar o envelope espectral do canto sobre a fundamental (Dó5 – 1.052 Hz) do acorde sustentado. A imagem apresenta um trecho que destaca a emissão da fundamental do acorde e sua continuidade durante a emissão das sete semicolcheias (correlatas aos sete traços de seu primeiro parcial, presentes na linha superior) e da nota de conclusão do canto. Nota-se que a maior informação espectral do Réb5 (que se percebe como halos descendentes no sonograma) incorpora e torna praticamente indiscernível o espectro do Dó5 durante a execução das semicolcheias, passando a ser componente de colorido das semicolcheias.

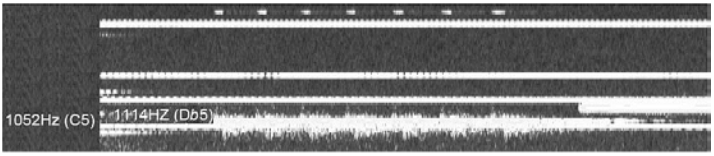



**Fig. 11:** Detalhe do canto do *Bruant jaune* na Meditação VIII, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

A interpretação de Bate (MESSIAEN..., 1980/1981) apresenta uma presença maior nas notas fundamentais das tríades e no momento em que soa o canto, este apresenta maior grau de fusão com as notas sustentadas.

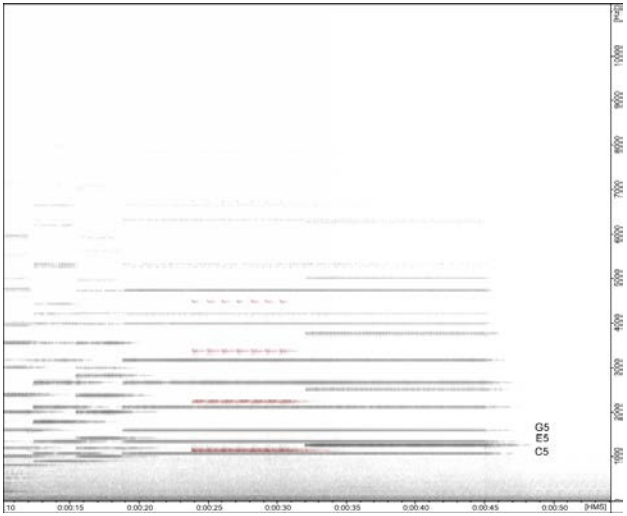



**Fig. 12:** Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação VIII, gravação de Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981).

Nota-se nos dois cantos anteriores que as semicolcheias soam como se fossem rebatidas, ouvindo-se mais duas articulações de cada nota. Esse efeito dá um destaque ainda maior ao canto, diferenciando-o dos acordes sustentados.

Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995) distribui mais a energia dos parciais o que neste caso garante uma maior diferenciação ao canto do pássaro. Bate (MESSIAEN...,

1980/1981), bastante fiel à simbologia de Messiaen – que apresenta este pássaro nas alturas mostrando o caminho aos fiéis – registra o canto de forma muito suave, distante. Lembramos que as características são próprias a estas gravações e não podemos afirmar que tudo seja conceito, pois pode ser decorrência da captação do som também. Em dependência do local escolhido para os microfones, certas divisões do órgão podem ficar em maior ou menor evidência sonora.

## Análise comparativa do final da Meditação IX

Sobre o final das *Méditations*, Messiaen diz a Samuel "O pequeno *bruant jaune* com simplicidade conclui a obra"[28] (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 128). Para atingir esse efeito, o autor coloca o solo no Pedal com um registro agudo, *flûte* 4', tocado uma quinta diminuta acima do acorde de Fá# menor com sétima menor em segunda inversão, que é tocado no Recitativo, com um *bourdon* 8', o registro mais suave do Cavaillé-Coll de La Trinité.

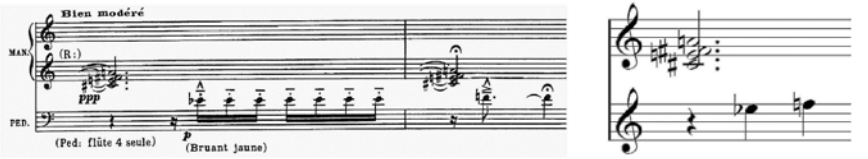



**Fig. 13:** Notação da partitura e sua resultante espectral. Messiaen, *Méditations*..., IX (comp. 132,133).

Diferentemente dos outros acordes de sustentação, tocados com dois registros cuja resultante é um som ondulante, este último é tocado apenas com um *bourdon* 8', cujo espectro apresenta predominância das fundamentais das notas do acorde. Na Fig. 14, observa-se na gravação de Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995) apenas uma região que confere brilho ao acorde, estendendo-se com maior evidência aproximadamente até os 1.200 Hz. Destaca-se, no canto, o envelope dinâmico decrescente, que ocorre ao soltar das teclas e sua posterior reverberação. Além disso, pode-se observar a nota Fá que, registrada com a *flûte* 4', privilegia os harmônicos pares e aparece bastante amalgamada com o acorde.

[28] "The little yellowhammer naively concludes the work." (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 128).

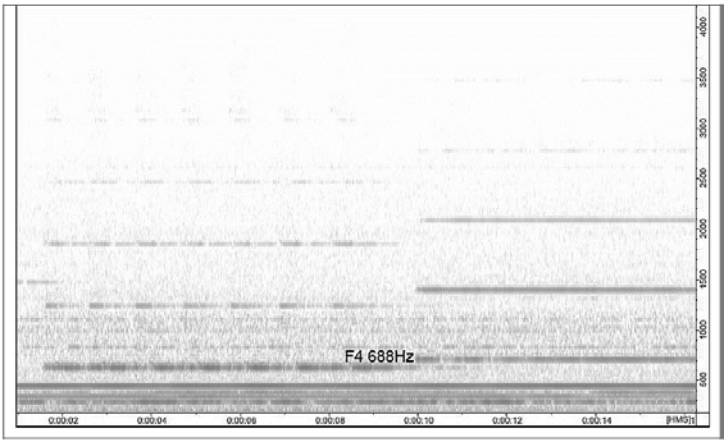



**Fig. 14:** Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação IX, gravação de Daniel Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995).

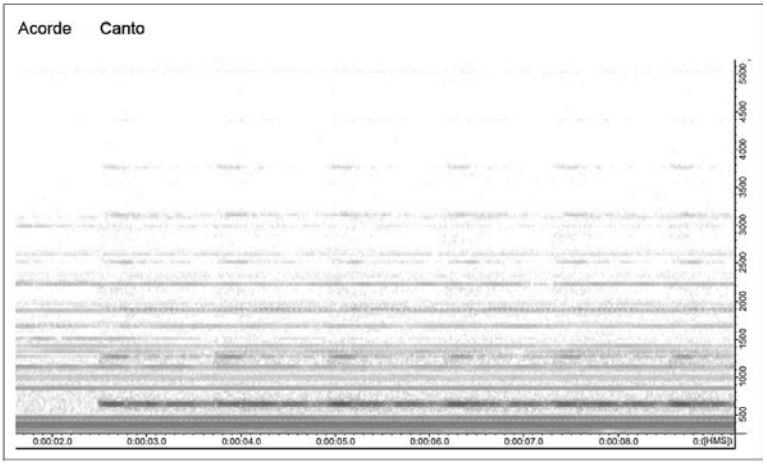



**Fig. 15:** Sonograma do espectro do canto do *Bruant jaune* na Meditação IX, na gravação de Jennifer Bate (MESSIAEN..., 1980/1981).

Ao contrário do que notamos no sonograma da Fig. 14 - no qual a região próxima e acima de 1.000 Hz possui pouca presença de parciais do acorde - na Fig. 15, que mostra o sonograma da interpretação de Bate (MESSIAEN..., 1980/1981), observa-se a presença

bastante marcante dos parciais do acorde, estendendo-se até acima dos 3.000 Hz. Este resultado pode ser causado por uma modificação na registração, pelas características do *bourdon* 8' utilizado ou pelas condições de captação do som. Também se observa diferença no envelope das notas do canto, pois o rebatimento referente ao soltar das teclas é bastante sutil.

Observamos que Bate (MESSIAEN..., 1980/1981), diferentemente de Schlee (OLIVIER Messiaen..., 1995), valoriza bastante as notas sustentadas em todas as Meditações, tocado-as com registros que possuem riqueza de parciais e batimentos fortes. Por outro lado, Schlee as registra de modo a criar planos sonoros separados, que dão destaque aos cantos, mesmo que muito suaves.

## Conclusão

Na fase de maturidade composicional, a linguagem de Messiaen evidencia, além da abstração do som, a concretude do fenômeno sonoro veiculado por registrações especialmente escolhidas. Como vimos anteriormente, as registrações dos dois organistas, mesmo que seguindo as indicações do autor, apresentam características diversas, em dependência da paleta sonora dos instrumentos escolhidos e das acústicas que os circundam. Esses fenômenos são de conhecimento dos organistas e compositores e a potencial variação existente de registro para registro e de instrumento para instrumento é levada em conta no momento da composição e da interpretação. A comparação de duas gravações nos mostrou uma pequena parcela das múltiplas resultantes sonoras da escrita organística.

Os procedimentos adotados na registração das *performances* comparadas neste artigo reforçam a informação de Messiaen sobre a importância da escolha dos registros. Observamos que, o trabalho de interpretação ao órgão, especialmente em obras com predomínio do elemento cor, requer um estudo apurado das características tímbricas de cada instrumento e que, antecedendo à *performance*, o estudo da registração se impõe como formador destas obras, as quais não podem ser registradas genericamente como se faria com as que enfatizam exclusivamente o discurso musical.

Nos exemplos selecionados, a cada aparição do acorde de sustentação, o compositor escolheu um tratamento tímbrico diferenciado, sendo este evidenciado pela escolha da registração e pelos efeitos vitral e diamantação. Os solos apresentaram maior ou menor proeminência em dependência dos registros utilizados para sonorizar seu contexto.

Ressaltamos que nossa intenção foi observar o domínio simbólico da escrita, juntamente com os aspectos resultantes da interpretação musical, os quais estão

diretamente ligados aos meios de produção e recepção musical. Pudemos observar aspectos que são referentes ao contato com o instrumento, ao relacionamento com o ambiente de execução e escuta no qual se insere a prática organística, que nos escapam a uma análise totalmente baseada na partitura.

Diversas deduções de nosso estudo derivam das variáveis encontradas apenas nas gravações escolhidas para esta análise, as quais evidenciam características únicas de seus intérpretes e dos instrumentos por eles escolhidos. Outras gravações que utilizem a mesma registração pedida pelo compositor gerarão resultados sonoros diferentes e pertinentes, pois em sua escolha o compositor já previu a potencial variação dos registros e das diferenças da acústica circundante. Registrações que se baseiem apenas na equivalência nominal dos registros poderão não refletir as ideias do compositor, por não terem características semelhantes aos registros encontrados no órgão da Église de la Sainte Trinité.

Este estudo apresentou resultados não abordados no estudo tradicional do órgão, trazendo informações mais concretas sobre as sonoridades do instrumento. Possibilitou observar as mudanças de cor e brilho dos registros – mencionados nos tratados de órgão e de composição musical – aprofundando o conhecimento sobre a prática organística, no que tange aos aspectos tímbricos evidenciados pela linguagem de Messiaen e por alguns outros compositores do século XX.

Reunimos também questões evidenciadas pela escrita de agregados harmônicos resultantes da sobreposição de materiais diversos, sua distribuição temporal e outras questões possibilitadas pela mediação tecnológica como o mapeamento da dinâmica e da análise espectral com identificação de regiões de ressonância.

Este trabalho apresenta dados que auxiliam no pensamento composicional por sonoridades, pois embora seja muito mencionado na literatura, há pouca informação precisa sobre o que transborda o domínio da escrita e que se reflete diretamente na escuta do repertório.

**Referências**

ACOUSMOGRAPHE. Versão 3.6. Paris: INA-GRM. Institut National de L'audiovisuel - Groupe de Recherches Musicales. Disponível em: <http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographe>. Acesso em: mar. 2012.

AUDIO SCULPT. Disponível em: <http://forumnet.ircam.fr/691.html?L=1>. Acesso em 11

out. 2012.

AVISOFT. *Emberiza citrinella.* Disponível em <http://www.avisoft.com/sounds/goldamm4.wav>. Acesso em: 11 out. 2012.

BÍBLIA CATÓLICA ONLINE. Disponível em: <www.bibliacatolica.com.br>. Acesso 19 out 2012.

CARPINETTI, Miriam. Análise de *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* comparando a partitura e sonogramas de duas gravações diferentes. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 439-446.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Claves*, n. 4, p. 37-65, nov. 2007.

LATRY, Olivier; MALLIÉ, Loïc. *L'oeuvre d'orgue d'Olivier Messiaen*. Oeuvres d'avant-guerre. Stuttgart: Carus-Verlag, 2008.

MESSIAEN, Olivier. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Paris: Alphonse Leduc, 1973. Partitura.

_____. *The Technique of my Musical Language*. Translated by John Satterfield. Ist Volume. Text. Paris: Alphonse Leduc, 1990.

_____. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. vol. I. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

_____. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. tome V, I er vol. Chants d'oiseaux d'Europe. Paris: Alphonse Leduc, 1999.

MESSIAEN: Jennifer Bate, *Livre d'Orgue, Messe de la Pentecôte, Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. MESSIAEN, Olivier (Compositor). BATE, Jennifer (Intérprete, órgão). Dorset, UK: Regis, 1980/1981. 2 CDs. REGIS, RRC2051. Originalmente publicado por Unicorn Kanchana.

OLIVIER Messiaen: Thomas Daniel Schlee, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. MESSIAEN, Olivier (Compositor). SCHLEE, Thomas Daniel (Intérprete, órgão). Paris: Jade, 1995. 1 CD. JADE, 198 111-2. *Intégrale de l'oeuvre d'orgue.* 7 CDs.

SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. *Music and color*: conversations with Claude Samuel. 2 ed (1 ed, 1986). Translated by E. Thomas Glasow. Portland: Amadeus Press, 1994.

WILLS, Arthur. *Organ*. Londres: Kahn & Averill, 1997. Yehudi Menuhin Music Guides.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. Aspectos de organização na música do século XX. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

**Miriam Carpinetti** é doutoranda e Mestre em Música (UNICAMP); especializada em Música Brasileira (Universidade Anhembi-Morumbi); graduada em Órgão (UNESP), Piano e Canto (IMSP). Estudou composição (H. J. Koellreutter, Osvaldo Lacerda), cravo (Edmundo Hora), canto gregoriano (Eleanor Florence Dewey), musicalização (Sociedade Kodály do Brasil). Tocou órgãos históricos no México (2000), estreou sua *Fantasia Breve* na California, EUA (2013). Integra o Conselho Editorial do periódico *Caixa Expressiva*, é organista e regente na Igreja Presbiteriana de Vila Mariana, Presidente da Associação Brasileira de Organistas e professora de Linguagem e Estruturação Musical, Prosódia, Música de Câmara e Metodologia de Pesquisa na Faculdade Mozarteum de São Paulo. miriamcarpinetti@gmail.com