

Olguța LUPU

Repere ritmico-temporale în muzica lui Messiaen

Se poate afirma că Messiaen constituie o piatră de hotar în evoluția ritmică și a arcurii temporale în muzica secolului XX, fiind primul compozitor occidental pentru care parametrul durată are o importanță egală sau chiar mai mare decât cea a înălțimii, drept pentru care îl tratează în chip autonom. Messiaen acordă ritmului întâietate în cronologia structurării limbajului muzical, considerându-l „la partie primordiale et peut-etre essentielle de la musique“, mărturisind „une préférence secrète pour cet élément“ (Cl. Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, p.65) și numindu-se „compositeur de musique et rythmicien“. Nașterea Timpului este văzută de el în context cosmogonic: un prim impuls ce împarte eternitatea în două. Un al doilea impuls va crea deja (prin faptul că va fi fost urmat de tăcere) prima formulă ritmică a universului: iambul.

Nu putem uita efervescența eliberării din carura metrului la începutul secolului XX (Bartók, Stravinski, Varese), dar putem spune că Messiaen s-a singularizat, pe de o parte prin modul foarte organizat în care a conștientizat și teoretizat fiecare pas, deschizând astfel premisele unei școli, pe de altă parte prin extinderea spectaculoasă a „bazei de date“ (apelând la surse și elemente foarte numeroase și variate). Primul capitol al *Technique...* este dedicat ritmului, deși majoritatea cuceririlor sale ritmice sunt ulterioare apariției acestuia (1955); Harry Halbreich este martorul elaborării (în ultima perioadă a vieții sale) a unui *Tratat de Ritm*, neterminat din păcate, al cărui plan ar fi cuprins metrica greacă și deși-tâlasurile indiene, alături de ritmul gregorian sau cel din cântul păsărilor.

Într-o epocă în care atotputernicul V-I (înțelegând prin aceasta pendularea disonant-consonant, tensiune-relaxare, expunere-dezvoltare etc) pare a-și fi încheiat prodigioasa carieră, ritmul revine în forță, regăsind arhetipuri vechi de când lumea (lung-scurt, accelerando-rallentando, repede-rar, dilatare-condensare, arsis-thesis) și dându-le un nou sens. Indubitabilul aport al lui Messiaen la muzica secolului XX se conturează a fi folosirea ritmului ca principal factor de construcție al unei muzici ce nu mai admite descendența din metrica tradițională: „Mon langage rythmique est précisément un mélange de tous ces éléments: les durées distribuées en nombres irréguliers, l'absence des temps égaux et des mesures symétriques, l'amour des nombres premiers, la présence de rythmes non-rétrogradables et l'action des personnages rythmiques.“ (Cl. Samuel, *op. cit.*, p.65). Aproape toată muzica sa se poate concentra, din punct de vedere ritmic, sub cupola non-mensuratului, a ritmului de tip neumatic, cu respirații inegale, cu asimetrii.

Construirea vocabularului său ritmic începe chiar în perioada studiilor sale, în care este fascinat de complexitatea ritmică a muzicii medievale (mai cu seamă de ars nova - ultima perioadă din istoria muzicii apusene în care coordonata ritmică stă pe picior de egalitate cu înălțimea), de ritmurile grecești sau de cântul gregorian. Guillaume de Machaut sau Claude le Jeune îi servesc pentru început drept modele (ultimul fiind chiar sursa inspiratoare a lucrării *Cinq Rechants*). Dar coliziunea cea mai frapantă va fi cea cu lumea ritmurilor indiene, prin intermediul Enciclopediei lui Lavignac.

Aceste reevaluări îl fac pe Messiaen să reconsidere principiile de bază ale ritmului. **Sistemul clasic divizionar este înlocuit de un proces multiplicativ** ce pleacă de la cea mai mică pulsație și garantează inegalitatea valorilor de bază. Noțiunea de timp (în accepție metrică) este înlocuită de cea mai mică și mai frecventă valoare (numită în teoria indiană *mâtra*). Duratele devin astfel mult mai variate, raporturile dintre ele - mai subtile, mai rafinate, uneori chiar foarte greu de receptat (apropiindu-se de jocul agogic al unui mare interpret).

Celula melodică generatoare a clasicilor este înlocuită de celula ritmică generatoare; ea va decide asupra construcției ritmice ulterioare, prin crearea unei succesiuni de variante (cele 13 laconice măsuri din *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas* sunt revelatorii; de asemenea *Les Anges* din *La Nativité*, bazată pe ritmul hindus 'vasanta' sau *Neumes rythmiques*, tributare în mare parte celei iambice inițiale). În acest context gradul de îndepărtare sau de înrudire cu celula inițială dobândește o importanță decisivă în articularea formei; buclele, punctele de restartare sunt formate de obicei din reveniri periodice la variante apropiate de forma inițială. Messiaen se apropie astfel de conceptul antic de simetrie, văzută ca o „*répétition de formes semblables dans une modulation obtenue par une chaîne de proportions.*” (Matila Ghika citat de L. Meșianu - *Temps, Espace, Energie, Densité*). Această definiție a simetriei acoperă atât variațiile morfologice ale unităților de vocabular (întotdeauna sistematice și consecvente), cât și organizarea sintactică și arhitecturală, bazate în mare parte pe principiul reiterării variate.

Ritmul lui Messiaen influențează decisiv ceilalți parametri; melodia sa este prin excelență ritmată (v. monodii din *Subtilité des Corps glorieux, Force et agilité des Corps glorieux*); perioadele armonice sunt în parte rezultatul traseelor ritmice, pașii armonici importanți fiind în mare măsură consecința desenelor ritmice; relația contrapunctului cu ritmul este și mai vizibilă, acesta fiind adesea clădit pe canoane ritmice, în care vocile se personalizează prin folosirea unor game de valori diferite.

Vocabularul său ritmic este într-o permanentă îmbogățire; celebra sa „*inquiétude rythmique*”, pe care este mândru de a le-o fi transmis elevilor săi, îl determină să caute mijloace originale, care eliberează ritmul de metrica tradițională.

Se poate vorbi de două categorii principale:

1) **vocabular preluat din alte medii sau sisteme** (culturale sau naturale); acestea sunt ritmurile hinduse, metrii greci, formule ritmice ale cântului gregorian și moduri ritmice conținute în cântul păsărilor. Toate acestea sunt cumva artificial desprinse din contextul lor original, Messiaen încercând să le dea un nou sens prin atribuirea unor semnificații proprii.

2) **ritmuri proprii: ritmurile non-retrogradabile, gamele cromatice de valori, modurile și seriile ritmice, ritmuri ce au la bază numerele prime**. Se poate observa în construcția acestor clase de ritmuri o tendință către schematizare, o scădere a ponderii factorului subiectiv; caracterul lor este quasi-amorf, mecanicist. Felul în care căutățile personale simt nevoia sprijinului unor calcule precise anunță serialismul integral, în care subiectivitatea și chiar personalitatea compozitorului aproape că dispar sub un munte de operațiuni matematice.

3) un statut special, de **morfem** (reprezentat în lingvistică de prefix, sufix, desinență) o au valoarea adăugată și valoarea retrasă (v. modificări morfologice).

Ceea ce unește aceste elemente de vocabular este caracterul lor amăsurat, ce devine astfel coordonată stilistică. Notația lor utilizează bara de măsură numai pentru a delimita perioadele ritmice (în cazul muzicii pentru instrumente solo sau ansambluri camerale); pentru orchestră, se vor folosi fie schimbările de măsură, fie gruparea ritmurilor în măsuri scurte, în dreptul cărora se va înscrice numărul de timpi conținuți.

1) vocabular preluat din alte medii sau sisteme

Ritmurile hinduse (décî-tâlas). Messiaen este primul muzician european care aprofundează studiul acestor ritmuri, ale căror principii de construcție (principiul valorii adăugate, al numerelor prime, al ritmurilor non-retrogradabile, al cromatismului duratelor, al disocierii și coagulării, al augmentării și diminuării, al creșterii/descreșterii din două în două în două valori) îl vor inspira în ce privește modificările morfologice. Numite și Sharngadeva după numele celui care a întocmit lista, acestea sunt folosite la început numai pe criterii muzicale, fără a le cunoaște sensul simbolic al denumirii (prima piesă în care sunt prezente este *La Nativité du Seigneur* - 1935). Abia odată cu *Couleurs de la Cité céleste* (1963) găsim precizări în legătură cu acest aspect. Messiaen încearcă să stabilească diverse corelații între structura lor interioară, recurgând uneori chiar la anumite modificări (valoare adăugată etc.) pentru a le apropia (secțiunea *Globouladjahamapâ* din *Cantéyodaya* este un exemplu)

Ex.1

(77) gajajhampa

(8) simhavikrama

(105) candrakala

(93) râgavardhana

Din lista de 120 de ritmuri, doar câteva sunt folosite cu predilecție, trei dintre ele ('râgavardhana', 'candrakalâ', 'lakskmîça') alcătuiind, prin juxtapunere, așa-numita tâla 1 (înlănțuire de 17 durate - număr prim!), pe care o întâlnim în toate lucrările importante ale perioadei '38-'49 (*Chants de Terre, Les Corps glorieux, Le Quatuor, Visions de l'Amen, Vingt Regards* etc. - **ex.2**), cu excepția *Trois petites liturgies*, care păstrează însă reminiscențe ale acesteia (**ex.3**).

Ex. 2



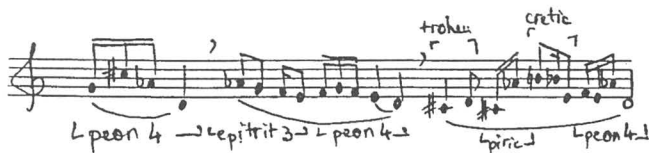
Ex. 3



Alte ritmuri des întâlnite sunt 'miçra-varna' (26), 'simhavikrama' (8), 'turangalîla' (33), 'gajajhampa' (77), 'pratâpaçekhara' (75) și 'vijaya' (51). Ritmurile hinduse (sau Sharngadeva) constituie materialul ritmic predilect al unor lucrări ca *Cinq Rechants* sau *Livre d'Orgue*.

Metrica greacă, deși neamintită în *Technique...*, ocupă un loc important începând cu *La Nativité*, în care, deși nedeclarat, structura ritmică de o neregularitate marcată ne trimite la articulația a-măsurată a acesteia. *Les Corps Glorieux, Quatuor, Visions de l'Amen, Vingt Regards, Cinq Rechants, Messe de la Pentecôte, Oiseaux exotiques, Catalogue d'Oiseaux, Couleurs de la Cité céleste, Et exspecto...*, *Méditations sur le Mystère...* abundă în exemple, dar metrii greci pot fi detectați chiar în lucrări mai timpurii (*Apparition de l'Eglise éternelle* - basul este construit pe succesiunea iamb-amfibrah, cu diverse diminuări/amplificări; *Poèmes pour Mi* - peon 4 la sfârșitul piesei a 7-a). Un exemplu edificator este *Subtilité des Corps glorieux*

Ex. 4



'Tâla 3' este constituită dintr-o dublă pedală ritmică, construită prin prelucrarea ritmului 'cretic' - variat și augmentat - și a celui aristofanian - în mișcare directă și retrogradă.

Ex. 5 - Amen de la *Création*; Amen du *Désir* în *Visions de l'Amen*.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked 'm. dk.' and the bottom 'm. stg.'. The notation includes various rhythmic patterns with accents and slurs. Brackets at the bottom label sections as 'Aristofanian' and 'retrograd'.

Cântul gregorian. Intruziunea acestei lumi, cu care muzicianul-organist are contact direct, are loc în creația sa mai ales la nivel de principiu: acela al mișcării libere, de o maximă suplețe, al permanentei alternanțe binar-ternar, trăsături ce mărturisesc despre filiația acesteia din metrica greacă. Este singurul univers ce influențează major și palierul formei: frazele sale nu se împart în celule și motive, ci în neume; întreaga desfășurare muzicală se bazează pe alternanța arsis-thesis (elan-repaus), prezentă din plin și în cântul gregorian.

Modurile ritmice din cântul păsărilor, culese în peste 30 de ani de cercetări asidue și prezente în număr de nu mai puțin de 321 în lucrările sale sunt folosite numai în varianta originală, fără a fi detașate de contextul melodic și fără a suferi modificări morfologice. Denumirea de mod este justificată de prezența unui număr limitat de elemente, fiind permisă și repetarea unora dintre ele. Este de subliniat rolul pauzei în articularea discursului, ea având funcție delimitativă. Aspectele caracteristice acestora se pot extinde asupra întregii lumi ritmice a lui Messiaen:

- grupări neregulate și eterogene
- valori foarte diferite (pătrimișazicipătrimi)
- dezvoltări prin extindere de la celule de 2-3 note, amintind de tehnica raga.

2) ritmuri proprii

Ritmurile non-retrogradabile sau palindromice aduc în muzică simetria aripilor de fluture, a arhitecturii gotice sau a articulării Timpului în două eternități simetrice, despărțite de prezent. Messiaen este primul care le utilizează în mod conștient, fiind fascinat de perfecțiunea arcurii lor interioare. Primele ritmuri non-retrogradabile apar încă în *Huit Préludes*, dar Messiaen va dezvolta acest principiu, creând structuri ritmice complexe, cum este juxtapunerea a trei ritmuri non-retrogradabile (numită de Sherlaw-Johnson 'Tâla 2'), pe care o regăsim în *Quatuor (Danse de la fureur, litera F)*, în *Visions de l'Amen* și în *Vingt Regards* (ex.6), ultimele două exemple constituind unul și același triplu canon ritmic. Interesantă este folosirea valorilor șirului fibonaccian (3 5 8 5 3) în primul din cele trei ritmuri palindromice.

Ex. 6

The image shows a musical score for two systems. The first system has a piano (p) part in the upper staff and a bass clef part in the lower staff. The piano part is marked 'marcato' and 'p', while the bass part is marked 'legato'. The second system continues the piece with similar notation. The music is characterized by complex rhythmic patterns and chromatic elements.

Gamele cromatice de valori sunt expresia „mecanică” a principiului augmentării/diminuării, prin multiplicarea unei valori de plecare. (*Turangalîla - Jardin du sommeil...*; *Vingt Regards: Regards des prophètes, Regard de l'Onction terrible*, în ultimul exemplu gama de 16 valori fiind suprapusă cu varianta ei retrogradă).

Modurile și seriile ritmice sunt un fel de eșantioane „derivate” din categoria precedentă. Modurile de durate sunt asociate unor moduri de înălțimi și intensități (și atacuri în *Mode de...* și în *Île de Feu II*), rezultând așa-numitele „sons-durées”. Nu este impusă nici o ordine fixă, repetarea unor elemente fiind de asemenea practică fără constrângeri. Această extindere a unei tehnici (cea a seriei dodecafonice) la mai mulți parametri este născută din predilecția lui Messiaen pentru similitudine, care l-a împins la crearea unor tandemuri de genul notă adăugată - valoare adăugată, mod cu transpoziție limitată - ritm non-retrogradabil. Primul exemplu de utilizare a modurilor ritmice îl întâlnim în *Cantéyodjaya* (p.8 sus), acestea fiind dispuse pe trei etaje relaționate sintactic: vocea mediană este augmentarea simplă, iar vocea gravă - augmentarea dublă a vocii superioare; cele 8 valori ale modului sunt dispuse uneori cromatic (primele expuneri ale modurilor la vocile superioare și ultima expunere a modului la vocea inferioară), alteori aleator. Celebrul *Mode de valeurs et d'intensités* utilizează aceeași divizare a scării valorilor în trei tempi, fiecare corespunzând unui registru, dar numărul duratelor fiecărui palier crește la 12. Ceea ce se obține este o masă quasi-amorfă de valori, fără nici un contur ritmic. Autonomizarea fiecărui traseu și lipsa unor articulări interioare (mai ales la nivel micro-formal) fac ca reperele să dispară într-un parcurs ce pare arbitrar și în care nu mai există nici delimitarea secțiunilor pe baza unor materiale diferite. Spre deosebire de alte categorii de vocabular,

modurile ritmice sunt rar întâlnite în creația sa. Pe lângă exemplele amintite, le mai putem întâlni doar în *Chouette hulotte* din *Catalogue d'Oiseaux*

Seriile ritmice au o ordine mult mai strictă, care nu poate varia decât ca rezultat al unor permutări. Elementele din cadrul seriei nu se pot reitiera decât după epuizarea acesteia. Primul caz de distribuire a unei game cromatice în mai multe serii ritmice, suprapuse apoi, îl întâlnim în *Turangalila II și III*. Alte exemple sunt în *Île de Feu II*, *Messe de la Pentecôte (Offertoire)*, *Livre d'Orgue*, *Chronocromie* (a cărei osatură o constituie exclusiv acest tip de material ritmic, „ornat” de cântecelele păsărilor). *Soixante-Quatre Durées* din *Livre d'Orgue* lucrează cu o varietate imensă de valori, creând impresia lucrului cu un alfabet ritmic și nu cu un vocabular.

Modificările morfologice pot fi categorisite în funcție de gradul de „alterare” a structurii ritmului respectiv. Unele modifică structura interioară a ritmului, dar nu ating decisiv dimensiunea globală a acestuia: disocieri/contopiri, tratare în valori iraționale, permutări. Celelalte schimbă dimensiunea globală a ritmului respectiv, amplificându-l sau scurtându-l: valoare adăugată/retrasă, augmentare/diminuare, amplificare (la extreme sau centru). Până către *Turangalila-Symphonie*, Messiaen este foarte reticent în a combina cele două tipuri de variere, pentru că schimbarea radicală a ritmului ar conduce la modificarea esențială a semnificării sale, la disiparea tuturor caracteristicilor lui. Este o rezervă care va dispărea în limbajul serial, în care entropia crescută și variația continuă fac ca tot eșafodajul creator să rămână o abstracție goală, imposibil de receptat. Influența acestui curent asupra lui Messiaen face să întâlnim, de pildă în *Livre d'Orgue* sau *Messe de la Pentecôte*, ritmuri hinduse supuse simultan unor tratări în valori iraționale, unor augmentări/diminuări și, mai mult, unor interspersii cu alte ritmuri și permutări între acestea care le fac realmente de nerecunoscut și le distrug funcționalitatea.

Disocierea (monnayage-ul) este practică în general într-un context în care prevalența valorilor lungi nu mai face posibilă diferențierea acestora (*Soixante-quatre Durées* din *Livre d'Orgue*).

Tratarea în valori iraționale, ce dă impresia schimbării continue a pulsației de bază, va face deliciul serialiștilor integrali, dar rămâne un domeniu de care Messiaen se apropie cu prudență; unul dintre motive este imposibilitatea acurateții în interpretare. În rarele cazuri când a practicat acest procedeu, din dorința de a fi în pas cu vremea, s-a oprit mai mult asupra metrilor greci (cu o structură mai clară) și mai puțin asupra ritmurilor hinduse (*Messe de la Pentecôte - Entrée*, *Livre d'Orgue - Pièce en Trio*, *Sept Haïkai* - piesele 2 și 4). Prima *Pièce en Trio* din *Livre d'Orgue*, în care nu mai puțin de 17 ritmuri hinduse sunt totuși tratate în valori iraționale are conotații simbolice, dorindu-se a fi un joc al oglinzilor deformante.

Permutările simetrice (numite și interspersii) sunt o inovație ulterioară *Technique...* și se aplică în special gamelor cromatice de valori, fiind caracteristice perioadei experimentale. Procedeu nu e nou; el provine din *anacalaza* greacă, ce

oferea posibilitatea interșanșării unor elemente. Messiaen optează, dintr-un ansamblu imens de permutări posibile, doar pentru câteva, criteriul fiind gradul cât mai ridicat de diferențiere a acestora, pentru a putea fi juxta- sau suprapuse: de obicei gama cromatică se eșantionează în micro-serii, care se citesc într-o anumită ordine, se numerotează rezultatul obținut de la 1 la x, apoi se citesc în aceeași ordine, se renumerotează etc. Modul în care sunt eșantionate gamele cromatice urmărește de obicei un parcurs simetric („evantai deschis” sau „închis”), presupunând citirea grupurilor de valori de la centru către extreme, alternativ stânga-dreapta, respectiv de la extreme către centru. Este substanțială diferența între lucrul cu o serie de câteva elemente și cel cu 32 sau chiar 64 (*Chronochromie, Livre d’Orgue - Reprises par Interversions, Soixante-Quatre Durées, Sept Haïkaï - nr.2, 4, Catalogue d’Oiseaux - Merle de roche*); oricât de riguros ar fi procedeu aplicat, acesta poate fi asimilat unei creări de unități de vocabular dintr-o masă amorfă care este gama de durate. În plus, legătura între aceste durate nu mai este de ordin estetic sau semantic, ci este rezultatul urmăririi unor trasee grafice simetrice, ceea ce face ca produsul sonor să nu fie mult diferit de cel obținut prin folosirea liberului arbitru.

Augmentările/diminuările sunt formele preferate de variație morfologică și sunt aplicate atât la nivelul vocabularului, cât și la nivelul organizărilor sintactice. Ele pot fi exacte sau proporționale (exemple mai deosebite fiind augmentarea cu o valoare constantă, cea cu o valoare progresiv mai mare/mică, cea aplicată numai unor valori sau augmentare+diminuare, aplicate simultan - a se vedea *Les Corps... - Joie et clarté...* sau *Quatuor - Danse de la fureur*). În *Cantéyodjaya* (p.5) valorile sunt augmentate în funcție de lungimea lor, cea mai scurtă rămânând neschimbată: 4 6 10 8 → 4 7(+1) 13(+3) 10(+2). Un alt exemplu interesant este ritmul cu valori augmentate treptat, urmând valorile șirului fibonaccian (*Cloches d’angoisse* din *Huit Préludes*). Uneori sunt aduse în simultaneitate mai multe augmentări diferite - *Turangalîla, Chant d’amour I - (ex.7)*; aici ritmul inițial se formează prin adăugarea succesivă a 1, 2, respectiv 3 unități, iar augmentările sunt realizate prin prelungirea fiecărei durate cu ajutorul unei progresii aritmetice (1 2 3 4 5 6 etc.):

inițial. - 3 5 8 / 9 11 14 / 15 17
 augm. I - 4 7 11 13 16 20 22
 augm. II - 5 9 14 17 21 26.

Ex. 7

viori
 clamae
 c. grave

augm. I
 augm. II

viori
 clamae
 c. grave

augm. I
 augm. II

În ce privește augmentările inexacte, Messiaen punctează: „avec des augmentations ou diminutions tres inexactes, on arrive à faire des variantes rythmiques plutôt que des augmentations ou diminutions proprement dites” (O.Messiaen - *Technique de mon langage musical*, p.11), manifestând aceeași grijă de principiu asupra conservării caracteristicilor unui ritm.

Valoarea adăugată accede în creația sa la principiul valorii adăugate, putând fi detectată în aproape toate lucrările. Ca și în practica hindusă, cel mai adesea ea apare ca parte intrinsecă a unui ritm dat.

Amplificările/eliminările pot fi aplicate în principiu oricărui ritm, dar sunt rezervate în special ritmurilor non-retrogradabile. Acestea se prezintă ca niște entități închise, de tipul monadelor, ce nu pot interacționa cu alte structuri ritmice, ci pot doar crește în ele însele (v. p.22-23 *Cantéyodjaya*).

Cântul gregorian este transformat radical și convertit în limbaj propriu (v.p.2 din *La Vierge et l'Enfant - La Nativité - ex.8*). Paradoxal, dar tocmai lucrările ultimei perioade citează forme originiale (*Méditations sur le Mystère...*) sau puțin modificate (*Couleurs de la Cité...*).

Ex. 8



Organizările sintactice urmăresc în general obținerea unei simetrii la nivel macro-structural, ce contrabalansează asimetria micro-structurii. Această simetrie este de tip antic, fibonaccian, traducându-se într-un lanț de proporții, și nu de tip clasic, pătrat. Messiaen folosește unitățile de vocabular fie ca material unic, fie în suprapunere, în alternanță sau în formule ostinate, conferindu-li-se astfel roluri de prim-plan sau de acompaniament. Juxtapunerea și suprapunerea sunt principalele moduri de organizare a materialului la Messiaen. Dezvoltarea, fărâmițarea și combinarea diverselor materiale, atât de caracteristică muzicii de la Beethoven încoace, este lăsată în penumbră.

La Messiaen, evoluția ritmurilor se urmărește pe orizontală. Oricât ar fi de complexe, ele sunt rezultatul cumulării pe verticală a unor trasee ce se justifică diacron și între care nu se stabilește de fapt un dialog real; poliritmiile verticale sunt, la Messiaen, straturi independente ce evoluează paralel, alegerea fiind determinată de cele mai multe ori de criterii programatice de tip teologic, și nu de considerente muzicale. Din păcate, aglomerarea în sincronie neutralizează de multe ori valențele unor structuri ritmice cu adevărat expresive în ele însele, rezultatul final fiind de o complexitate aridă și greoaie. *Quatuor*-ul (1941) este prima lucrare în care se remarcă folosirea pe scară largă a structurilor poliritmice.

Ritmurile suprapuse domină perioada trilogiei tristanesti, cea experimentală și lucrările imediat următoare (culminând cu *Epoda* din *Chronochromie*, în care cele 18 individualități se pierd într-un efect global), în timp ce ultima perioadă preferă juxtapunerile, creând adeseori trasee izoritmice.

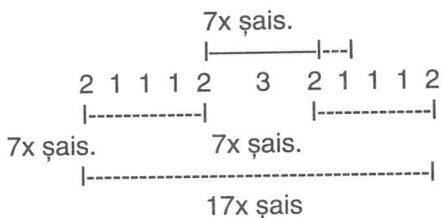
Este de subliniat preferința lui Messiaen pentru suprapunerea unor ritmuri de lungimi inegale (*Le Verbe* din *La Nativité* suprapune două ritmuri Sharngadeva - 'turangalîla' și 'sarâsa'). Traducerea acestui principiu în concret înseamnă pedale ritmice, canoane ritmice, suprapuneri accelerando-rallentando și personaje ritmice. Toate aceste variante incumbă tratarea aceluiași material (gamă cromatică în ultimul caz). Această economie la nivel de secțiune sau subsecțiune este contrabalansată de juxtapunerea de materiale diferite de la o secțiune la alta. În plus, acestea sunt adesea suprapuse cu alte parcursuri ritmice.

Ex. 9

The image shows a handwritten musical score for Example 9, illustrating rhythmic patterns. It is divided into two systems. The first system is for the 'Iakskmîca' rhythm, and the second system is for the 'râgavardhana' rhythm. Each system contains four staves: Lemne (wood), Corzi (strings), toba mică (small drum), and cymb. ch. (cymbal). The notation includes rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as '17 x B', '16', and '15'. The score is written in a clear, legible hand.

Pedala ritmică poate conține ritmuri supuse diverselor modificări morfologice, cu condiția conservării cât mai fidele a ritmului original; pe primul loc vor fi augmentarea/diminuarea, urmate de amplificare/eliminare. În general, pedala nu apare la începutul unei piese, ci vine să se adauge unei alte structuri, expuse anterior. Melodia principală cu structură ritmică variabilă însoțită de una sau mai multe pedale ritmice este un tip de construcție caracteristic celei de a doua perioade (*La Nativité*, 1939trilogia tristanescă: *Turangalîla*, *Harawi*, *Cinq Rechants*, 1949). Chiar *Introduction* (*Turangalîla*) suprapune unor celule ritmice în variație patru pedale ritmice (p.16-20, **ex.9**): două sunt ritmuri Sharngadeva ('Iakskmîca' la lemne, 'râgavardhana' la corzi), a treia - o gamă cromatică de valori

în contracție și lărgire alternativă de la 17 la 7 șaisprezecimi (la talger), ultima - o tâla non-retrogradabilă complexă, în care numerele 7 și 17 joacă iarăși un rol constructiv:



Această ultimă pedală este supusă unor amplificări la mijloc, centru sau sfârșit: 2 1 1 1 2 3 2 1 1 1 2 4 2 1 1 1 2 3 2 1 1 1 2 4 2 1 2 4 2 1 1 1 2 3 2 1 1 1 2 4 2 1 2 1 1 1 1 2 1 2 4 2 1 1 1 2 3 5 3 2 1 1 1 2 etc.

Canonul ritmic este caracteristic celei de a doua perioade; specific este startul simultan al vocilor, important fiind sensul de regulă, lege și nu de imitație. Este quasi-obligatoriu la Messiaen ca o voce să fie o variantă a alteia (cel mai adesea prin augmentare/diminuare) și nu o simplă reeditare. *L'Ange aux Parfums* (din *Les Corps glorieux*) propune (p.7, jos) un canon ritmic retrograd.

Ex.10

1) *ten modéré*
 For. (quintaton 16 et cor de nuit 8)

Fl. I *p* *sfzacc.*

Fl. II *sfzacc.*

Fl. III et cymbale *p* *legato*

Personajele ritmice (ulterioare *Technique...*) sunt "create" de Messiaen în urma studierii părților *Glorification de l'Elue* și *Danse sacrale* din *Sacre du printemps*. Continua schimbare de fizionomie a figurilor ritmice stravinskiene (creând senzația contracției sau a amplificării) devine la Messiaen un soi de evoluție dramaturgică, urmărită cu constanță și claritate, celor trei personaje

fiindu-le rezervate traiectorii rigide (unul stagnează, altul se amplifică, al treilea diminuează). Utilizarea lor se rezumă la perioada anilor 1943-1951 (*Visions de l'Amen — Catalogue d'Oiseaux*). În *Visions de l'Amen (Amen des Etoiles...)*, în chip atipic, cele trei personaje sunt expuse simultan (în general fiind preferată forma diacronă): elementul activ este pianul 2, cel care diminuează este cântul păsărilor (m.dr. a pianului 1), iar cel stagnant este pedala ritmică a pianului 1 (m.stg.). Un alt exemplu de același gen găsim în *Turungalila I* (p.99-107) în care personajele apar la toba mare (valori crescând de la 1 la 8 șais., apoi descrescând), maracas (valori descrescând de la 8 la 1 șais, apoi crescând) și wood-block (ritm non-retrogradabil de 5 șais., neschimbat). Folosirea ritmurilor hinduse ca personaje ritmice și modificarea continuă a ordinii lor (*Reprises par Interversions* și a doua *Pièce en Trio* în *Livre d'Orgue*) sugerează „un monstre protéiforme qui recolle au bras de celui-ci la main de celui-la“ (Messiaen - citat de H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, p.289).

Suprapunerile accelerando-rallentando, practică obișnuită în muzica tradițională din Bali, sunt introduse pentru prima oară în muzica europeană de Messiaen. Materialul ritmic folosit este întotdeauna gama cromatică de valori (*Vingt Regards - Regard de l'Onction terrible; Cantéyodjaya* - p.13).

Formă și Timp. La Messiaen, conceperea formei este indisolubil legată de viziunea sa asupra timpului, iar aceasta este nuanțată de dimensiunea creștină a personalității sale. Messiaen întrezărește în posibilitatea îndepărtării de Timp (sediul al perisabilității) șansa apropierii de Divin. Evitarea pulsației, simbol al vieții efemere, pare a fi cel mai potrivit vehicol către eternitate; timpul sacru, circular este cel ce poate forța evadarea din timpul cotidian. Opțiunea lui se îndreaptă așadar pentru construirea timpului *lisse*, ce nu cunoaște accentul și periodicitatea. Este evidentă afinitatea lui Messiaen pentru timpul oriental, al cărui ultim descendent în muzica occidentală este cântul gregorian. Ceea ce rezultă este o muzică de stare, contemplativă, lipsită de evenimente generatoare de tensiuni: „Le rythme est, par essence, changement et division (...), une perpétuelle conversion de l'avenir en passé. Dans l'éternité, ces choses n'existeront plus“ (Messiaen, citat în H. Halbreich, *op.cit.*, p.312).

Principiul spiralei, al reversibilității variate se întâlnește la toate nivelele organizării ritmului său, de la motivică la secțiuni. Exemplele ce contrazic 'regula' sunt rare (*Turungalila - Joie du Sang des Etoiles* și *Final*; finalul din *Et exspecto...*).

Mijloacele prin care Messiaen sugerează acest timp fluid, non-pulsatoriu sunt: utilizarea valorilor lungi, absența pulsației regulate, ritmul armonic lent, plaje timbrale extinse, extensiunea formei, quasi-absența agogicii, evenimente destul de rare și de previzibile.

Valorile lungi dizolvă reperele; lipsa monnayage-ului conferă o senzație de plutire, de imponderabilitate. Armonia modală, în care modurile se schimbă relativ lent, face ca ritmul derulării evenimentelor armonice să fie mult mai lent decât în muzica tonală. Acest ritm armonic lent este de altfel o condiție sine-qua-non

pentru contrabalansarea bogăției vocabularului său ritmic (echilibru regăsit și în muzica indiană).

Extinderea formei prin reluarea și amplificarea secțiunilor, ca și prin preferința pentru lucrări de tip suită conduce la construirea unor edificii de proporții enorme (*Des Canyons aux Etoiles* - cca 100 minute).

Variațiile agogice pot fi considerate ca expresie a reacției subiective în fața unor evenimente bulversante. Ori Messiaen se ferește de acest tip de evenimente. În plus, asimetria și caracterul non-mensurat al ritmurilor sale fac superfluă folosirea acestora.

Formele sale sunt expresia acestui mod de a gândi și exprima timpul. Fragilul balans între varietate și coerență este dat la el de juxtapunerea sau suprapunerea unor materiale diferite în secțiuni cu contururi ferm trasate, echilibrate de folosirea revenirilor variate (incumbând de multe ori și o extindere formală, de multe ori simetrică: dublare, triplare a secțiunii inițiale). Legăturile dintre părți nu vor fi de tip punte, ci de tip buclă: indiferent de gradul de îndepărtare la care s-a ajuns prin variație, există întotdeauna reveniri apropiate variantei inițiale. Ca urmare, mai totdeauna forma rezultată nu este o dreaptă, ci o spirală, cu momente de dilatare și comprimare, dar în care se poate regăsi „matca originară”.

Organizările sale sintactice determină și modul de construire a întregului: blocuri și suprafețe în succesiune, evoluând în chip aditiv, fără vreo direcționare anume. Evitarea deliberată a legăturilor cauzale dintre secțiuni (ce se succed adesea prin adiționare, fără treceri) împiedică construirea unui parcurs în devenire; jocul așteptare - confirmare este pus între paranteze, receptorul cufundându-se într-o atitudine mai degrabă pasivă.

Piese din cadrul ciclurilor-suită sunt legate prin diverse tipuri de relații simetrice, ce stabilesc conexiuni structurale între diversele piese (*Les Corps Glorieux, Quatuor, Livre d'Orgue*) sau prin folosirea temelor ciclice (*Quatuor, Visions de l'Amen, Vingt Regards, Harawi, Turangalîla*).

Uneori arhitecturile (mai ales cele bazate pe principiul permutărilor) au un sfârșit brusc, parcă decupat (odată cu terminarea numărului propus de permutări ia sfârșit și piesa), creând parcă senzația că ascultăm un fragment dintr-un parcurs ce evoluează etern și la care devenim pentru un moment tangenți.

Forma care îl definește este cea de rondo (succesiune de secțiuni fără obligativitatea relaționării materialului și evoluând pe principiul buclei, prin repetări variate), caracterizat la Messiaen prin absența aproape totală a punților și prin numărul mare de secțiuni (de obicei între cinci și zece). Refrenele pot fi două, iar varierile se fac fie prin adiționarea unor elemente noi, fie prin suprapunerea a două secțiuni anterior independente (succesivul devenind simultan). Simpla alăturare a diverselor secțiuni și revenirea acestei alăturări, ființarea într-un timp comun este ceea ce le unește; secțiunile sale nu interacționează, ele coexistă. Este de notat construirea celui de-al doilea refren din *Neumes rythmiques* pe baza

nu a unui material, ci a unui principiu (cel al non-retrogradabilității) ce îmbracă la fiecare apariție înfățișări noi!

O formă care nu putea lipsi din repertoriul său, dată fiind similitudinea cu principiul non-retrogradabilității, este cea palindromică (*Chant d'extase dans un paysage triste* din *Huit Préludes* sau *Le merle bleu* din *Oiseaux exotiques*).

Nu lipsesc forme derivate din cele ale cântului gregorian ('grande antienne ornée' - *Subtilité des Corps glorieux*; 'alleluia cu vocalize' - *Résurrection* în *Chants de Terre...*; kyrie - nr. 7 din *Les Corps glorieux*; secvența - secț. a 2a din *Le Verbe* în *La Nativité*), sau adaptări originale ale formelor clasice (sonată, fugă), ale căror secțiuni sunt văzute ca autonome și interșanjabile, creând astfel forme adaptate propriei viziuni, dar a căror reclamată înrudire cu cele clasice rămâne discutabilă. Foarte interesantă este trecerea structurii ritmurilor hinduse în planul formei, ca tipare ce guvernează într-un mod mai profund, ca un fel de *Ursatz*, arcurile frazelor. *Par Lui tout a été fait* din *Vingt Regards* este extinderea la nivel de formă a ritmului 'râgavardhana': celulă non-retrogradabilă, ale cărei elemente se află într-un raport de 2:3:2 - proporție ce se păstrează la nivel macroformal - urmată de o valoare lungă. De asemenea, în prima secțiune a *Antienne de la Conversation intérieure* în *Trois petites liturgies* durata totală a fiecărui fragment cântat (excluzând pauzele) formează în fiecare sub-secțiune un tipar non-retrogradabil: 7-8-7; 7-10-7; 7-12-7. Duratele totale ale subsecțiunilor (incluzând-o și pe următoarea) sunt 40-54-52-80, apropiindu-se mult de schema râgavardhanei (2-3-2-12).

Un alt tip de formă este cel ce urmărește ritmurile naturii, pendularea zi-noapte (*Réveil des Oiseaux*, *Catalogue d'Oiseaux*, *Oiseaux exotiques*, *La Fauvette des Jardins*, piese ale ciclurilor *Sept Haïkaï* sau *Des Canyons aux Etoiles*). Elementele de echilibru, care dau coerență întregului nu sunt cântecele păsărilor, ci elementele statice, minerale sau momentele zilei, care sunt folosite fie cu un caracter leit-motivic, fie prin crearea unor simetrii (răsăritul devine prin retrogradare apus). Messiaen poate construi astfel cicluri de dimensiuni strivitoare, având în componență o cantitate bulversantă de unități de vocabular; ceea ce salvează lucrurile este sfera congruent-semantică a acestora, întregul devenind totuși compatibil.

Couleurs de la Cité céleste este poate singura în care granițele dintre secțiuni, până acum ferm trasate, dispar aproape complet, rezultatul fiind un imens și quasi-static obiect sonor. Această lucrare, împreună cu altele precum *Chronochromie* sau *Catalogue d'Oiseaux* introduc un alt gen de reper formal: revenirea unei nuanțe, a unui ansamblu de timbruri, a unei densități sau modalități de atac.

Piesele ultimei perioade aduc un plus de clasicizare arcurilor formale; arhitecturile redevin clare, ferm definite.

Pauza îndeplinește la Messiaen roluri variate, de la cel al virgulei (ce delimitează intervențiile ornitologice) până la roluri în variația morfologică sau chiar în organizările sintactice.

Ea poate fi considerată element de variație morfologică în *Turangalila* (*Jardin du sommeil d'amour*, p.245-246), unde sunetele sunt substituite de pauze și invers, procedeu ce va face mare carieră în muzica serială. În *La Merle de roche* (*Catalogue d'Oiseaux*) pauzele fac parte din 'organizarea celulară' a parcursului ritmic, creând prin permutări un permanent balans plin-gol.

Roluri sintactice îi sunt atribuite în *Turangalila II* (cf.7), unde pe de o parte joacă rolul unui personaj ritmic (le temple-blocks sau maracas), iar pe de altă parte păstrează nealterată lungimea parcursului ritmic (la piatto sosp., cymb.ch., tam-tam), indiferent de modificările cărora le sunt supuse formulele ritmice. Balansul plin-gol este reiterat în *Jardin du sommeil*. și la nivel sintactic, prin succesiunea unor intervale egale de sunete și pauze (p.246) sau prin contrabalansarea lărgirii/contractării motivice, dimensiunea globală rămânând aceeași (p.254-263). *Offertoire (Messe de la Pentecôte)* prezintă în codă crâmpieie întrerupte de pauze ce par a avea rolul unui vehicul ce ne transportă în Timp. Tehnicile serial-aleatoare lasă și ele urme, determinându-l să folosească pauze cu durată aleatorie în *Le Chocard des Alpes* (*Catalogue d'Oiseaux*).

Dar pauza are roluri importante și în arcuirea formală a unor piese. Ea este cea care delimitează formal și simbolic cele două secțiuni ale *Combat de la Mort et de la Vie* (*Les Corps glorieux*) sau cea care rezolvă punctul culminant în *Psalmodie de l'ubiquité par Amour* (nr.3 în *Trois petites liturgies*). În *Réveil des Oiseaux*, întreaga piesă este structurată binar de pauzele ce sunt asociate cadenzelor pianului.

Pauza își pierde covârșitor din importanță într-o piesă ca *Mode de valeurs...*, în care înlocuiește sporadic părți ale unor valori, fără nici un efect real în context.

Aspecte semantice. Înclinația sa nativă către simbol, către un programatism spiritual-creștin este cheia multora dintre opțiunile sale de limbaj. Lumea divină, cea naturală și cea umană reprezintă în viziunea sa lumi conjuncte; este suficient a arunca o privire peste titlurile lucrărilor sale pentru a observa câte dintre acestea trimit la una din aceste lumi.

Dimensiunea creștină a personalității sale este cea care marchează viziunea sa anistorică, non-evenimentială asupra Timpului, dând naștere unei muzici lipsite de conflicte, fără tensiuni și accente dramatice, egală cu sine, contemplativă. S-a observat consecvența cu care Messiaen urmărește (cel puțin la nivel teoretic) păstrarea trăsăturilor semantice ale unui material, în ciuda diverselor variații morfologice pe care i le aplică. Piesele sale derulează suprafețe sau blocuri, al căror contact nu generează realități sonore noi; ele ființează unul lângă altul fără o relaționare activă; simpla lor expunere într-un timp comun și uneori afinitățile semantice le fac posibilă coexistența.

Aspectul a-măsurat al întregului său **vocabular** trimite la dorința evadării din pulsatoriul imanent. În plus, numerele prime amintesc de esența unică și indestructibilă a Divinului; ritmurile non-retrogradabile simbolizează relația alfa-omega. Gamele cromatice vorbesc despre curgerea Timpului: cele crescătoare - spre Trecut, cele descrescătoare - spre viitor, alcătuiind împreună un soi de timp circular, ce asimilează deopotrivă trecutul și viitorul. Valorile lungi sunt expresia unei lumi în care temporalitatea este suspendată (în *Combat de la Mort...* trecerea în etern este redată prin înlocuirea pulsației din prima secțiune cu valori lungi); ele mai pot reprezenta galaxiile (infiniul mare), opuse valorilor scurte ce sugerează electronii și fotonii (infiniul mic). Ritmurile hinduse au semnificații precise, legate de eternitate, înviere etc. Folosirea cântului păsărilor este văzută ca expresie a purității și vehicul între cele două lumi (vezi întruchiparea Sfântului Duh sau a îngerilor; lebedele Capitoliului etc.), ca regăsire a unui drum pe care omul l-a pierdut, odată cu prăbușirea din Paradis. Regretabilă este dihotomia între intenție și realizare: utilizarea stilului 'oiseau' în suprapuneri babilonice (*Chronochromie*) le anulează complet valoarea estetică și simbolică.

Elemente de **variație morfologică** precum augmentarea/diminuarea, respectiv amplificarea/diminuarea ritmurilor (și a intervalelor) simbolizează mobilitatea Corpurilor Glorioase (*Les Corps glorieux*), ce pot transcende cu ușurință spațiul și timpul.

Unele **organizări sintactice** au de asemenea o valoare simbolică: pedala afirmă eternitatea și atotputernicia Divinului; canonul exprimă legea, ascultarea.

Predilecția sa pentru repetări și reveniri în **plan formal** are ca pandant semantic permanența, iar ca scop - construirea aceluși timp spiralat, ce nu încetează a se întoarce către sine. Situații flagrante, cum ar fi repetarea continuă a valorii de referință (*Louange à l'éternité de Jésus* din *Quatuor*) sau a unei celule ritmice (*Louange à l'imortalité de Jésus* din *Quatuor*) sunt evident legate de ideea de nemurire, de divin.

Tot în plan arhitectural, folosirea numerelor sfinte dă viabilitate unor lucrări (asemănător principiului secțiunii de aur). Trei este la el simbolul eternității, fiind temeiul construcției unor piese ca *Le Mystère de la Sainte Trinité* din *Les Corps glorieux* sau *Regard du Fils sur le Fils* din *Vingt Regards*; trei piese are și ciclul *Trois petites liturgies*. Cinci este simbolul lui Shiva (moartea Morții, deci învierea, apropiindu-se de profilul lui Cristos), fiind numărul pieselor din *Messe de la Pentecôte*; șapte piese au ciclurile *Les Corps glorieux*, *Visions de l'Amen* și *Quatuor* (la aceasta adăugându-se un *Intermède*).

Le Mystère de la Sainte Trinité este „invadată” de simbolismul numerelor: polifonie pe trei voci, trei puncte culminante, melodie principală bazată pe o Kyrie în nouă valori, folosirea tâlei I (bazată pe cele trei ritmuri Sharngadeva) la pedalier. Cele trei straturi au un număr diferit de fraze, cu lungimi diverse: șapte fraze în grav, nouă în melodia principală și cinci în pedalier (plasate în diferite momente ale mișcării).

Din păcate, nu putem să nu recunoaștem neconcordanța între atitudinea reculeasă și detașată pe care Messiaen o dorește în interpretarea lucrărilor sale și imposibilitatea obiectivă a interpreților de a transcende dificultățile (mai ales ritmice) uneori insurmontabile ale partiturii.

Rezerve se pot exprima și cu privire la scoaterea ritmurilor grecești și mai cu seamă hinduse din contextul funcțional și cultural care le determina semantica, ceea ce le transformă pe acestea în mare parte în obiecte sonore inerte și aride, participante la un „joc cu mărețele de sticlă”. Adăugând faptul că acestor ritmuri li se aplică de multe ori modificări morfologice străine de substanța acestora, se poate concluziona că, deși foarte interesante din punct de vedere teoretic, modul în care au fost utilizate a făcut imposibilă conservarea virtuților lor originare.

Un alt punct care se poate pune în discuție este prezența vagului în muzica sa. Indispensabilă oricărei opere de artă, această categorie estetică se traduce într-un raport direct proporțional între numărul interpretărilor posibile și valoarea lucrării. La Messiaen însă, toate palierele ritmice etalează o transparență totală, de la vocabularul original dar foarte clar articulat, trecând prin tehnicile variaționale sistematice, la organizările sintactice limpezi sau la formele cu contururi ferme. Poate că rezervele exprimate de unii comentatori la adresa secționării excesive, a staticismului au în subsol această nevoie neîmplinită de difuz, de vag, de pluralitate a interpretărilor ce pare a lipsi operelor sale.

Adesea grija pentru organizare și efectul sonor real rezultă dintr-o linie conceptuală. Cantitatea mare de noutate a vocabularului său ritmic și a tehnicilor de variație pare să-l fi obligat către clarificare, sistematizare, organizare, așa cum învățarea unei alte limbi obligă mai întâi la structurarea gramaticii; abia apoi ar urma poezia, subtilitățile și jocul de cuvinte. Astfel, Messiaen pendulează între formația sa spirituală, profund creștină și tentația structuralistă, indusă pe de o parte de necesitatea de a organiza un material sonor (și în special ritmic) atât de nou și de vast, pe de altă parte de complexul de a nu rămâne în urma vremii și a propriilor lui elevi, care-l determină la concesiile semnificative. Spiritul exclusivist al compozitorilor seriali nu-l recunoaște decât pe „noul” Messiaen, neselectându-i în concertele ‘Domaine musical’ nici o compoziție anterioară *Mode de valeurs et d'intensités*, considerată „son chef-d'œuvre”. Noua orientare îl împinge pe Messiaen în direcția unor experimente aride, în care fiecare gest artistic trebuie justificat printr-o organizare strictă. Moda non-repetitivă și egalul pus între complexitate (văzută ca încărcare, aglomerare de elemente) și valoare conduc la pagini precum *Epode* din *Chronochromie*, în care cizelarea fiecărui detaliu se pierde iremediabil într-o babilonie informă. Piese ale acestei perioade cuprind lucrări-dicționar, ce etalează un mare număr de ritmuri (*Cantéyodjaya*, *Neumes rythmiques*, *Messe de la Pentecôte*) sau lucrări în care abdică de la principii exprimate (rezerva față de lucrul cu valori iraționale sau interesul pentru potențialul semantic al vocabularului ritmic) în beneficiul unei rigori exagerate, dublată de un joc intelectualist (*Livre d'Orgue*, *Chronochromie*). Aglomerările disonante și complexitatea ridicată a unor pasaje ritmice nu vin în sprijinul doritei

transcendențe, care rămâne în multe cazuri o frumoasă utopie. Abia spre sfârșitul vieții va reuși eliberarea de presiunea generată de dorința de a fi în pas cu vremea.

Perioadele sale creatoare dau pe rând câștig de cauză uneia sau alteia dintre tendințe: Creația sa se poate împărți în trei mari perioade: cea „romantică”, inventivă, plină de încărcătură și interes real pentru comunicare, cea structuralist-experimentală (1949-1962), și cea târzie, caracterizată de renunțarea treptată la supracomplexificare și aglomerare, în favoarea unei consecvențe în conturarea semanticii dorite.

BIBLIOGRAFIE:

- Bosseur, Dominique et Jean-Yves - *Révolutions musicales (La musique contemporaine depuis 1945)*, France, Minerve, 1993.
- Boulez, Pierre - *Points de repère*, textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez; Chr. Bourgeois, 1981.
- Duteurtre, Benoît - *Requiem pour une avantgarde*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1995.
- Frémot, Marcel - *Le Rythme dans le langage d'Olivier Messiaen*, în *Polyphonie* (Revue musicale trimestrielle), nr. *Le rythme musical*, 1948, p.58-64.
- Golée, Antoine - *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Juilliard, 1960.
- Golée, Antoine - *Vingt ans de musique contemporaine* (vol.II - *De Boulez à l'inconnu*), Éd. Seghers, 1962.
- Griffiths, Paul - *Brève histoire de la musique moderne (de Debussy à Boulez)*, Fayard, 1992.
- Halbreich, Harry - *Olivier Messiaen*, Fayard/Fondation SACEM, 1980.
- Iorgulescu, Adrian - *Timpul muzical - Materie și metaforă*, Edit. Muzicală, București, 1988.
- Marcus, Solomon - *Timpul*, Edit. Albatros, București, 1985.
- Messiaen, Olivier - *Technique de mon langage musical* - Alphonse Leduc, Paris, 1955.
- Meșianu, Lucian - *Temps, Espace, Energie, Densité*, Rev. *Muzica*, nr.2/1997.
- Reverdy, Michèle - *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Alphonse Leduc, Paris, 1978.
- Samuel, Claude - *Entretiens avec Olivier Messiaen* - Pierre Belfond, 1967.
- Sherlaw-Johnson, Robert - *Messiaen*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1975.
- Stravinski, Igor - *Poetica muzicală*, Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967.