



MESSIAEN

COMPLETE ORGAN WORKS

HANS-OLA ERICSSON

OLIVIER MESSIAEN

(1908–92)

THE COMPLETE MUSIC FOR ORGAN

HANS-OLA ERICSSON

playing the Grönlund Organ of Luleå Cathedral, Sweden

TT: 8h 25min 08s

- L'ASCENSION (1934)** 29'18
- [1] **Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père** 6'55
Père, l'heure est venue, glorifie ton Fils, afin que ton Fils te glorifie.
(Prière sacerdotale du Christ, évangile selon saint Jean)
- [2] **Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel** 7'42
Nous vous en supplions, ô Dieu, ... faites que nous habitions aux cieux en esprit.
(Messe de l'Ascension)
- [3] **Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne** 4'19
Rendons grâce à Dieu le Père, qui nous a rendus dignes d'avoir part à l'héritage des Saints dans la lumière, ... nous a ressuscités et fait asseoir dans les cieux, en Jésus Christ.
(Saint Paul, épîtres aux Colossiens et aux Ephésiens)
- [4] **Prière du Christ montant vers son Père** 10'00
Père, ... j'ai manifesté ton nom aux hommes... Voilà que je ne suis plus dans le monde ;
mais eux sont dans le monde, et moi je vais à toi.
(Prière sacerdotale du Christ, évangile selon saint Jean)
- [5] **LE BANQUET CÉLESTE (1926/28?)** 7'50
Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui.
(Évangile selon saint Jean)
- [6] **APPARITION DE L'ÉGLISE ÉTERNELLE (1932)** 11'11
- [7] **DIPTYQUE (1930)** 14'48
Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse

LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR (1935)

Neuf méditations pour orgue

61'13

1 La Vierge et l'Enfant

5'29

Conçu par une Vierge un Enfant nous est né, un Fils nous a été donné. Sois transportée d'allégresse, fille de Sion ! Voici que ton roi vient à toi, juste et humble. (Livres des prophètes Isaïe et Zacharie)

2 Les Bergers

7'46

Ayant vu l'Enfant couché dans la crèche, les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu. (Évangile selon saint Luc)

3 Desseins éternels

5'30

Dieu, dans son amour, nous a prédestinés à être ses fils adoptifs, par Jésus-Christ, à la louange de la gloire de sa grâce. (Épître de saint Paul aux Ephésiens)

4 Le Verbe

12'54

Le Seigneur m'a dit : Tu es mon fils. De son sein, avant que l'aurore existât, il m'a engendré. Je suis l'Image de la bonté de Dieu, je suis le Verbe, dès le commencement. (Psaumes 2 et 109, livre de la Sagesse, 1^{re} épître de saint Jean)

5 Les Enfants de Dieu

4'17

A tous ceux qui l'ont reçu, le Verbe a donné le pouvoir de devenir enfants de Dieu. Et Dieu a envoyé dans leur cœur l'Esprit de son Fils, lequel crie : Père ! Père ! (Évangile selon saint Jean et épître de saint Paul aux Galates)

6 Les Anges

3'08

L'armée céleste louait Dieu et disait : Gloire à Dieu au plus haut des cieux ! (Évangile selon saint Luc)

7 Jésus accepte la Souffrance

5'11

Le Christ a dit à son Père en entrant dans le monde : « Vous n'avez agréé ni holocaustes, ni sacrifices pour le péché, mais vous m'avez formé un corps. Me voici ! » (Saint Paul, épître aux Hébreux)

8 Les Mages

6'58

Les Mages partirent, et l'étoile allait devant eux. (Évangile selon saint Matthieu)

9 Dieu parmi nous

8'54

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

LES CORPS GLORIEUX (1939)

55'11

Sept visions brèves de la Vie des Ressuscités

Livre I

- [1] I. Subtilité des corps glorieux. *Bien modéré* 5'49
 Leur corps, semé corps animal, ressuscitera corps spirituel. Et ils seront purs comme les anges de Dieu dans le Ciel. (Saint Paul, I Cor. XV, 44; saint Matthieu, XXII, 30)
- [2] II. Les Eaux de la grâce. *Rêveur, bien modéré* 3'06
 L'Agneau, qui est au milieu du trône, conduira les élus aux sources des eaux de la vie. (Apocalypse, VII, 47)
- [3] III. L'Ange aux parfums. *Modéré, un peu lent, rêveur* 7'46
 La fumée des parfums, formés des prières des saints, monta de la main de l'ange devant Dieu. (Apocalypse, VIII, 4)

Livre II

- [4] IV. Combat de la mort et de la vie 19'01
Modérément vif – Extrêmement lent, tendre, serein (dans la Paix ensoleillée du Divin Amour)
 La mort et la vie ont engagé un stupéfiant combat ; l'Auteur de la vie, après être mort, vit et règne ; et il dit : Mon Père, je suis ressuscité, je suis encore avec toi. (Missel, Séquence et Introit de Pâques)

Livre III

- [5] V. Force et agilité des corps glorieux. *Vif* 3'47
 Leur corps, semé dans la faiblesse, ressuscitera plein de force. (Saint Paul, I Cor. XV, 43)
- [6] VI. Joie et clarté des corps glorieux. *Vif et gai* 5'57
 Alors les justes resplendiront comme le soleil dans le royaume de leur Père. (Saint Matthieu, XIII, 43)
- [7] VII. Le Mystère de la Sainte Trinité. *Très lent, lointain* 8'56
 O Père tout puissant, qui, avec votre Fils unique et le saint Esprit, êtes un seul Dieu ! Non dans l'unité d'une seule personne, mais dans la Trinité d'une seule substance. (Missel, Préface de la Sainte-Trinité)

[8] VERSET POUR LA FÊTE DE LA DÉDICACE (1960)

11'35

MESSE DE LA PENTECÔTE (1950)

30'09

1 I. Entrée (Les langues de feu). *Modéré*

3'40

Des langues de feu se posèrent sur chacun d'eux.

(Actes des Apôtres)

2 II. Offertoire (Les choses visibles et invisibles). *Bien modéré*

12'32

Les choses visibles et invisibles.

(Symbole de Nicée)

3 III. Consécration (Le don de Sagesse). *Modéré*

3'49

L'Esprit-Saint vous rappellera ce que je vous ai dit.

(Évangile selon saint Jean)

4 IV. Communion (Les oiseaux et les sources). *Modéré*

6'05

Sources d'eau, bénissez le Seigneur ; oiseaux du ciel, bénissez le Seigneur.

(Cantique des trois enfants)

5 V. Sortie (Le vent de l'Esprit). *Très vif*

3'33

Un souffle impétueux remplit toute la maison.

(Actes des Apôtres)

	LIVRE D'ORGUE (1951)	44'47
6	I. Reprises par intervention. <i>Modéré</i>	5'59
7	II. Pièce en trio. <i>Modéré</i>	1'51
	Maintenant, nous voyons dans un miroir, d'une manière obscure... (Saint Paul, 1 ^{ère} épître aux Corinthiens, XII, 42 [pour le dimanche de la Sainte-Trinité])	
8	III. Les Mains de l'abîme. <i>Bien modéré</i>	7'50
	L'abîme a jeté son cri ! La profondeur a levé ses deux mains ! (Prophète Habacuc, III, 10 [pour le temps de pénitence])	
9	IV. Chants d'oiseaux. <i>Modéré</i>	7'45
	Après-midi des oiseaux : merle noir, rouge-gorge, grive musicienne – et rossignol quand vient la nuit ... (pour le temps pascal)	
10	V. Pièce en trio. <i>Bien modéré</i>	8'26
	De Lui, par Lui, pour Lui sont toutes choses. (Saint Paul, épître aux Romains, XI, 36 [pour le dimanche de la Sainte Trinité])	
11	VI. Les Yeux dans les roues. <i>Vif</i>	1'39
	Et les jantes des quatre roues étaient remplies d'yeux tout autour. Car l'Esprit de l'être vivant était dans les roues (Livre du prophète Ézéchiél, I, 18, 20)	
12	VII. Soixante-quatre durées. <i>Modéré</i>	10'28

MÉDITATIONS SUR LE MYSTÈRE DE LA SAINTE TRINITÉ (1969)	78'13
1 I. Le Père inengendré	8'57
2 II. La Sainteté de Jésus Christ	11'43
3 III. La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence	2'10
4 IV. Je suis, Je suis !	6'15
5 V. Dieu est Immense, Éternel, Immuable – Le souffle de l'Esprit – Dieu est Amour	11'13
6 VI. Le Fils, Verbe et Lumière	8'49
7 VII. Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous	6'39
8 VIII. Dieu est simple	11'07
9 IX. Je suis Celui qui suis	9'59

LIVRE DU SAINT-SACREMENT (1984) <i>opening</i>	119'16
❶ I. Adoro te	5'52
❷ II. La Source de Vie	2'44
❸ III. Le Dieu caché	7'52
❹ IV. Acte de Foi	2'06
❺ V. Puer natus est nobis	6'05
❻ VI. La manne et le Pain de Vie	13'28
❼ VII. Les ressuscités et la lumière de Vie	4'15
❽ VIII. Institution de l'Eucharistie	6'26
❾ IX. Les ténèbres	5'26
❿ X. La Résurrection du Christ	7'38
⓫ XI. L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine	12'41

LIVRE DU SAINT-SACREMENT *conclusion*

1	XII. La Transsubstantiation	6'55
2	XIII. Les deux murailles d'eau	7'10
3	XIV. Prière avant la communion	4'55
4	XV. La joie de la grâce	5'23
5	XVI. Prière après la communion	7'06
6	XVII. La Présence multipliée	3'00
7	XVIII. Offrande et Alléluia final	7'59

Three posthumous works:

8	MONODIE (1963?)	4'42
9	OFFRANDE AU SAINT SACREMENT (1930/35)	5'30
10	PRÉLUDE (1928?)	8'15

Tracks 8–10 played on the 2006 Gerald Woehl Organ
of the Katharinenkirche in Oppenheim, Germany

Details of both organs: pages 218–220

All works published by Éditions Alphonse Leduc
except *Apparition de l'Église éternelle* (Éditions Henry Lemoine)

THE BIRDSONG IN MESSIAEN'S ORGAN MUSIC (see p. 221)

EUROPEAN BIRDS [10'29]

- 11 *Turdus merula* (Blackbird)
- 12 *Luscinia megarhynchos* (Nightingale)
- 13 *Turdus philomelos* (Song thrush)
- 14 *Erithacus rubecula* (Robin)
- 15 *Parus major* (Great tit)
- 16 *Dendrocopos major* (Great spotted woodpecker)
- 17 *Sylvia atricapilla* (Blackcap)
- 18 *Troglodytes troglodytes* (Wren)
- 19 *Sylvia borin* (Garden warbler)
- 20 *Fringilla coelebs* (Chaffinch)
- 21 *Emberiza citrinella* (Yellowhammer)
- 22 *Turdus torquatus* (Ring ouzel)
- 23 *Aegolius funereus* (Tengmalm's owl)
- 24 *Dryocopus martius* (Black woodpecker)
- 25 *Pycnonotus barbatus* (Common bulbul)

ISRAELI BIRDS [7'29]

- 26 *Onycognathus tristrami* (Tristram's grackle)
- 27 *Hippolais pallida* (Olivaceous warbler)
- 28 *Hippolais olivetorum* (Olive-tree warbler)
- 29 *Oenanthe lugens* (Mourning wheatear)
- 30 *Ammomanes deserti* (Desert lark)
- 31 *Luscinia megarhynchos* (Nightingale)
- 32 *Irania gutturalis* (White-throated robin)
- 33 *Pycnonotus* (Common garden bulbul)
- 34 *Streptopelia senegalensis* (Laughing dove)
- 35 *Hippolais polyglotta* (Melodious warbler)
- 36 *Acrochelagus stentoreus* (Clamorous reed warbler)

Messiaen's Organ Works

'Mankind is flesh and consciousness, body and soul; his heart is an abyss which can only be filled by that which is godly.' These are Messiaen's own words. They illustrate not only important aspects of his attitude to life but also say something important about his music.

A career as a composer which started early, a thorough musical training, a fascination for and constant reflection on nature (especially birdsong) and on the fundamental elements of music (especially rhythm), a constant and intensive endeavour to stretch the bounds of music and extensive educational activities have made Messiaen one of the Western world's most pioneering and influential twentieth-century composers. Messiaen did not found a school in a stylistic sense, nor did he wish to do so. His music has an unmistakable style of its own – a style whose essence is already discernible in his earliest works. His music is multifaceted and colourful with symbolic values.

Messiaen was a Catholic and it is evident from his own comments, from the many religious titles he gave to his works and from the Biblical quotations and the theological commentaries with which he constantly adorned his compositions that his faith was both an inexhaustible source of inspiration and a decisive factor in his understanding of music. This, naturally, raises the question as to whether it is necessary to take such factors into account? Does it not suffice to listen and to perceive how his music is constructed purely as music, to appreciate it to the full? In the case of Messiaen, knowledge of the musical technique is important but if we are fully to understand his music we need to pay heed to how he viewed his works himself.

This applies especially to his organ music. All of Messiaen's organ works are intimately linked with the Catholic Church and, more especially, a particular

church and a specific organ: the church of La Trinité in Paris and its organ, built in 1868–71 by Aristide Cavaillé-Coll.

If works of art are a form of human communication, the intention behind them and the sources of their inspiration are important to our reception of them. There are many musical works whose background cannot be thus discerned, but with Messiaen the background is well known and this gives us a key to the music itself.

The Musical Path

An early desire to compose received a decisive impulse in 1918 when Messiaen made the acquaintance of Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande*. In 1919, at the age of 11, he was admitted to the Paris Conservatoire where he studied the theory and history of music, as well as the organ, piano and composition. His teachers included Marcel Dupré and Paul Dukas. His first organ work, *Le banquet céleste*, dates from his years at the conservatory.

After concluding his studies, in 1930 Messiaen took the post as principal organist of the Trinité Church in Paris, a position he was to hold almost to the end his life. Through the decades Messiaen carried out the duties of an organist. He rarely played his own works at La Trinité, but his improvisations at Sunday masses became famous – an art of improvisation that one often perceives in his notated organ compositions.

Together with Jolivet and others, Messiaen founded the group known as La Jeune France in 1936 – a circle of composers. Their activities were, however, broken off by the war. Messiaen was interned in 1940. When he was freed the following year, he became a teacher of harmony at the Paris Conservatoire. Apart from composing, at this time he also published a volume entitled *Technique de*

mon langage musical (1942, published 1944), an essay in which he summarized his musical experiences and his ideas on music. By this time Messiaen had already made a lengthy study of the problems and possibilities of harmony and rhythm.

Messiaen's harmony and his wonderfully flexible melodic sense can be seen as a pioneering extension of Debussy's achievements. In the *Technique*, Messiaen gives a short account of the melodic-harmonic modus-system which he had developed; this can be found even in his earliest works. He experimented particularly with the system he called 'modes of limited transposition', combinations of notes which, within the framework of the twelve-tone scale, cannot be transposed more than a limited number of times. Behind this method there lies a division of the normal twelve-tone chromatic scale into two, three or four equal parts (see p. 216). The different modes – there are seven of them (which are used both to build chords and to create melodic lines) give characteristically shifting colours to the music. There are often normal major or minor chords – which Messiaen, unlike Schoenberg, did not avoid – though Messiaen regarded them as built on the foundations of the modus system, chords with different 'colours'. It is only our traditional musical experiences which lead us to hear them as major or minor.

Early on, Messiaen made a serious study of the metrical forms of ancient Greece as well as the complicated rhythmic forms of traditional Indian music and of a European like Claude Le Jeune (ca. 1530–1600). He described himself as a *compositeur et rythmicien* ('composer and rhythmist') in order to emphasize the importance of the rhythm. In the organ works, this concern with rhythm appears as early as *La Nativité du Seigneur* (1935).

The composition lessons which Messiaen gave outside the framework of the normal conservatory teaching in the period 1943–47 were the origin of a composition seminar which was to be of great significance for the development of

modern European music. In 1947 a special musical analysis class was created for him at the Paris Conservatoire. For a long time Messiaen undertook here a form of analysis which went far beyond the normal focus of the composition class. Messiaen became Professor of Composition in Paris in 1967 and periodically he undertook teaching abroad, for example at Darmstadt in 1950–53.

Messiaen's works include compositions for orchestra (both small orchestra and full symphony orchestra), piano, solo voices, choir, chamber groups, the new instrument *ondes martenot* and tape. But the organ works have a special place in his œuvre. The organ was Messiaen's own primary instrument, and after a long period during which no major composer had written pioneering music specifically for the organ, Messiaen again placed it in the forefront of musical instruments. He achieved this by drawing from the organ hitherto unknown sounds; sounds that he patiently experimented with on his 'own' organ at La Trinité. Messiaen is part of the French organ tradition via Charles Tournemire and Marcel Dupré, but his treatment of the organ came to differ radically from that of his predecessors. Until about 1960 he was one of the few significant pioneering organ composers. At the same time, his organ works were seldom intended to be completely independent pieces. Even the more extended works in several movements are liturgically conceived. They can 'be performed during a said mass whose order they respect while at the same time commenting on the texts that belong to the Christian mysteries during the liturgical year and on the grace that emanates from them'.

The Catholic Background

Messiaen belonged to a tradition of French Catholicism which can be traced back to the 1870s, to the years after the Franco-Prussian war and the pessimism which it engendered in the French nation. Catholic intellectuals who wanted to bring about a spiritual and moral renewal of France on a Christian basis turned against a dark and empty *fin de siècle* mood and an increasingly positivist and materialist view of society.

This movement is sometimes referred to as the *renouveau catholique*. It includes poets including Charles Péguy, Paul Claudel and Patrice La Tour du Pin, critics, polemicists and writers such as Ernest Hello, Georges Bernanos and François Mauriac and philosophers like Maurice Blondel, Gabriel Marcel and Jacques Maritain.

There were great differences between these figures but there were also important common characteristics: a belief in artistic creation as a power given through divine inspiration, a conviction that grace and a true inner metamorphosis of the human being are necessary, possible and a reality, a high estimation of the value of the Church in history, of the saints as an indication of the divine presence, and of the sacraments – especially the Eucharist – as an event in which the world opens up to and enters into a profound relationship with the divinity. A recurring feature of the work of these French intellectuals has also been a mystical or contemplative aspect, a constant concern with the supernatural and a symbolic manner of thought and expression.

Much of this is to be found in Messiaen. This was the tradition in which he was raised, ‘born a Catholic’ as he himself put it. He often quotes the philosopher, critic of civilization and poet Ernest Hello, one of the pioneers. He reveals the influence on him of the Benedictine monk Dom Columba Marmion. The kinship

between Messiaen and Paul Claudel is obvious. Messiaen shows a knowledge of the Patristic tradition, of Thomas Aquinas and the classical works of spirituality. He quotes frequently from the Bible – as it is interpreted and used in the Catholic liturgy.

To the *renouveau catholique* and its continuation in the twentieth century belongs the conviction that artistic creation is a power given by divine grace – in other words a belief in inspiration and its decisive importance. This, too, is to be found in Messiaen. ‘In all creative activity there are three stages: the inspiration, the working out and the completed piece. In this terrible twentieth century, the century of science and of velocity, the emphasis is on the second of these stages. The majority of today’s musicians deny inspiration and describe it as romantic, as out-of-date,’ Messiaen claimed in an address given at the World Exhibition in Brussels in 1958. He described this as one of the mistakes of our time. ‘Before the true masterpieces we must bow down in reverence – whilst not forgetting that they are the fruits of much work and of outstanding technique, both of these in the service of inspiration. By “inspiration” we refer not to the sudden, isolated impulse, not to a more or less wild passion, but rather to a dream which guides, directs, supports and perfects the technique...’ Here too the famous bird imitations, which Messiaen exploited systematically in his works since the 1940s, come into the picture: nature as an unrivalled medium of inspiration.

Music that Touches Everything

Every new advance in Messiaen’s music was accompanied by penetrating reflection, by study and by hard work with stretching the limits of what is musically possible. But with Messiaen, this extension of music’s limits possesses a philo-

sophical, even a theological motivation. On one occasion he paraphrased one of his favourite authors, Ernest Hello, saying: ‘Since God is present in everything, music which is about theological topics can and must be extremely varied... Therefore I have... tried to bring forth a type of music which touches everything without ceasing to touch God.’

Music which touches everything and at the same time touches God – this programme led Messiaen to take a critical stance to large parts of the European musical tradition. Wishing to make his point he said that the established type of European music, with its regular rhythms and dependence on the beat, is a closed book, a music entirely about the human being himself. With such an attitude it became necessary to try to break with the strict forms of the European musical tradition – simply in order to write music which ‘touches everything and still touches God’. Because rhythm was, for Messiaen, the most important element of music, he was propelled into a thorough study of rhythmic problems and into an advanced attempt to extend rhythmic possibilities.

The notion of ‘music which touches everything and still touches God’ reveals a view in which the world and the divinity are not primarily opposites. According to some critics, Messiaen had an inclination towards pantheism – something which is supposedly shown by the oriental influences on his music. But Messiaen was rooted in a spiritual tradition in which the opposition of the worldly and the divine appeared differently. There certainly exists, according to Catholic tradition, an infinite difference between the world, that which has been created, and the divinity; they must not be confused. But the frontier between the world and the divine has been breached and continues to be breached: God has manifested himself to the world and has assumed human form in the world; has even – in the person of Jesus Christ – taken the world into himself. In this manner the world (nature, created things) shows itself capable of being united with the divine, being

spiritualized, ‘transfigured’, illuminated. The Eucharist is a central expression of this, and Messiaen has expressed adoration before the Eucharistic mystery in several of his works.

Music had, for Messiaen, symbolic dimensions. This was based on a conviction that the world – which is explored and depicted by music – is God’s creation and that there is, therefore, a correspondence, an analogy between the creation and God. Therefore we can in a worldly form – music – even say something about God, assuming that the music is such that it points beyond the world itself. This line of thought brings us back to the extension of the limits of music and musical expression.

Messiaen’s works were thus guided and inspired by his theological understanding and his Catholic faith. His music can be described as ‘programme music’ and there are numerous different links between Franz Liszt and Messiaen. Not that Messiaen very often illustrated, step by step, the content of a text or of an idea, but the music flowed forth from his meditation on a certain theme or a certain aspect of the mystery of faith. At the Messiaen Festival in Düsseldorf in 1968, Messiaen described his preferred manner of working. He concentrated on a subject of meditation. Then he looked for texts in the Bible or from the Church Fathers or in other religious writings which related to the subject of his meditation. He then tried to transform the subject into music, into pitches, rhythms, sonic and chordal colours.

Four Early Organ Works

Le banquet céleste (The Celestial Banquet)

This piece was composed in the little village of Fuligny (Aube) which Messiaen visited on numerous occasions and where he notated a great many bird songs. It was composed in 1926 or 1928 (the composer's own information varies). Messiaen himself commented:

'He who eats my flesh and drinks my blood abides in me and I abide in him' (John 6:56).

This piece exploits the second of the 'modes of limited transposition' in its three transpositions, used in association with the three main functions: tonic, dominant and subdominant. Its theme is the Eucharist, and it is intended to be played on the Feast of Corpus Christi.

The piece gains its special sound from the use of the 'second mode of limited transposition', but it moves around the classical harmonic functions. It is a chordal, extremely slow, introverted and contemplative work, 'immobile' in character.

Le banquet céleste is a meditation on the Eucharist, the central sacrament of the Catholic faith. In his comments on the piece, Messiaen quotes a central verse from the Gospel for Corpus Christi – John 6:56. Corpus Christi falls in the early summer and is a feast dedicated to the mystery of the sacramental transformation of bread and wine into the true body and blood of Christ. In the spiritual tradition to which Messiaen belonged, stress was laid on the inner and personal aspects of this mystery: its significance for the inner person, rooted in communion with Christ, the 'living' that is spoken of by the Gospel and that anticipates the eternal union with Christ at the 'celestial banquet'. The 'dropping' pedal notes, in bright registers, can be understood as symbols of Christ's blood.

Diptyque (Diptych)

Diptyque with the explanatory subtitle *Essai sur la vie terrestre et l'éternité bien-heureuse* dates from 1930 and is dedicated to Messiaen's teachers Paul Dukas and Marcel Dupré. Messiaen commented:

Essay on earthly life and eternal happiness. In two parts. First part: earthly life with its meaningless restlessness. Second part: paradise.

Both parts used the same theme, transformed. The Earth: the theme in C minor and in ceaseless forward motion. First development: the theme in G minor, augmented. Second development: the theme in F minor and E flat minor. Third development: the theme in C minor, augmented and in octave canon. Heaven: the same theme but in the major, very slow, employing the 'second mode of limited transpositions', grand, rapturous phrases expressing the peace of the heavenly city and the 'unchanging light of joy and peace' that is described in *The Imitation of Christ*.

The piece points the way to several very important later works. Messiaen was later to rework the slow second movement in his *Quatuor pour la fin du temps*, which was composed in 1940–41 in the prison camp at Görlitz. The antithesis on which the work is based can also be found in the roughly contemporary orchestral work *Les offrandes oubliées* and in the great *Combat de la Mort et de la vie* (1939). The first movement betrays clearly the influence of Marcel Dupré and his virtuosic organ playing.

The Imitation of Christ, one of the most widely circulated pieces of spiritual literature, was written by Thomas à Kempis (ca. 1380–1471) or by another representative of the devotional movement for which he stood, the so-called *devotio moderna*. This movement was characterised by an inner devotion to Christ and reflection on scenes from the Bible. The movement was of great importance for

Christian piety over many centuries. Messiaen is one of the people who illustrate its importance in the spiritual life of France during the 20th century.

Apparition de l'Église éternelle (Revelation of the Eternal Church)

That the *Apparition de l'Église éternelle*, composed in 1932, is among the most frequently performed of Messiaen's compositions is probably due to its sublime simplicity in combination with its grandiose fresco style. One finds here a greater rhythmic irregularity and freedom than in Messiaen's earlier works: against the dominant 7/8 rhythm, other rhythms contrast and develop. Messiaen has described the work:

An iamb and a spondee. Alternation of bright colours in the second, third and seventh 'modes of limited transposition', contrasting with empty fifths, harsh and cold. An immeasurable *crescendo*, step by step employing all the *fortissimo* forces of the organ – thereafter an equally gradual *decrecendo*. This is what the entire rhythmic harmonic and dynamic material of this composition looks like. As the hymn for dedicating a church says: 'chisel, hammer, sufferings and trials cut and polish the chosen ones, the living stones of the spiritual building' (which is expressed by the constant pulse of the bass line). The vision is simple, at its climax almost brutal. It builds up slowly and takes a long time to disappear...

Expressed here is a vision of the 'heavenly church'. The vision is reminiscent of Debussy's 'sunken cathedral' (*La cathédrale engloutie*). The eternal church reveals itself in the heavens like a passing ship which can hardly be seen at all at first, then becomes ever clearer until it can be viewed in all its glory – after which it disappears just as slowly. The music grows out of the material of the

first bar. At the climax we hear a shining C major; the piece is conceived out of Messiaen's harmonic theory but here he lets the modality sound out in something which the listener hears as a pure and brilliant major key.

The association with the hymn *Urbs Ierusalem beata* shows Messiaen's familiarity with Catholic liturgy. This hymn from the 8th or 9th century describes, as though in a vision, how Jerusalem, the city of eternal peace, descends from heaven and becomes visible. In Biblical images the hymn describes the glory of the heavenly city. The glory of the heavenly city is depicted, but also the pain and suffering with which humans must be chastised in order to fit in like bricks in the divine dwelling and to take part in eternal bliss. *Apparition* is a musical explanation of this hymn.

L'Ascension (The Ascension)

L'Ascension, the earliest of Messiaen's organ cycles, derives from an orchestral piece composed in 1932–33. This explains its subtitle 'Four Symphonic Meditations'. The first, second (slightly modified) and fourth movements are transcriptions of the orchestral version. The third movement replaces the *Alléluia sur la trompette*, *Alléluia sur la cymbale*, a movement that required the resources of an orchestra and could not be transferred to the organ. But with its strong contrasting chordal blocks, the rather tumultuous third movement of the organ version can be said to correspond to it in terms of character.

The Bible quotations and those from the Ascension Day liturgy which Messiaen has conveyed to us along with the movement titles are very instructive:

1. *Christ in majesty, praying to the Father to be glorified*

'Father, the hour has come: glorify your Son so that your Son may glorify you.'

2. Joyous Alleluia from a soul longing for Heaven

‘We beseech you, Almighty God, that we may in mind dwell in Heaven.’

3. Outburst of joy from a soul before the Glory of Christ which is its own glory

‘Thanking the Father who has made it possible for you to join the Saints and with them to inherit the light... and raised us up with him and gave us a place with him in heaven.’

4. Prayer from Christ ascending to the Father

‘Father, I have made your name known to the men... I am not in the world any longer, but they are in the world, and I am coming to you.’

The first and fourth quotations are from Chapter 17 of St John’s Gospel, the extraordinary text in which, the evening before his death, Christ expresses himself as though he had already left the world. The first quote (John 17:1) is from the start of the Gospel reading of the vigil mass for Ascension Day, the fourth (John 17:6, 11) is almost identical with the *Magnificat* antiphon of the first vesper of that feast. The second quotation is a summary of the collect and the third consists of Biblical quotations (cf. Colossians 1:12, Ephesians 2:6) which are related in content with the subject of the day. Here we can see how Messiaen alludes to the liturgical texts and how his organ music develops out of an improvisatory approach to organ performance that is carefully attuned to the liturgy.

The first movement, which the composer required to be played ‘very slowly and majestically’, is a solemn chorale. With its static character it recalls *Le banquet céleste* and *L’Apparition* but it is richer in harmonic colours. The second movement with its refrain is quite different: free, one-part melody (building on Messiaen’s *modus 3*), in which the refrain is altered at each repetition. The accompanying *staccato* chords in the middle section of the movement recall Charles Tournemire. The influence of Gregorian chant is very evident in this movement, in which Messiaen expresses the quiet joy of the soul over the central mystery of

the feast – the union of the soul with Christ in heaven. In the third movement, *Transports de joie*, the improvisatory character is strongly evident but there is a clear structure in three parts in which the second and third are variations of the first. The particular character of the concluding fourth movement is created by the solemn, seemingly gliding introductory chords. The movement has no real ending but dies away in an unresolved chord on the seventh. This reinforces the static mood of the movement and gives powerful expression to the meditation on eternity and its timelessness that underlie this music.

La Nativité du Seigneur (Birth of Our Lord)

Olivier Messiaen's organ cycle *La Nativité du Seigneur* was composed in Grenoble in 1935. 'The majestic mountains of Grenoble', according to Messiaen himself, 'have undoubtedly inspired the composer, at least in the fourth and fifth movements. The other movements are multi-coloured, like the stained-glass windows of medieval cathedrals.'

At the time that Messiaen composed *La Nativité*, he had been principal organist at the Church of La Trinité in Paris for five years. The work may be described as one of the first great masterpieces, and the composer seems to have been aware of the step on his musical path that *La Nativité* represented. He provided the score with a preface dealing with the compositional technique, the manner of using the organ and the theological ideas that direct the work.

The Harmony

La Nativité is based on the harmonic system developed by Messiaen himself, a system that is also present in his earlier organ works. Here he developed this art

of harmony still further – an art based on the ‘modes of limited transposition’ described above. But, as with the earlier works, this by no means excludes the use of what, to the listener, can seem like major and minor. Messiaen did not perceive harmony in these traditional categories, but from the ‘modality’ that he describes. Unlike the twelve-tone composers of the period, he did not totally do away with – apart from some later works – the difference between consonance and dissonance. His use of harmony should rather be seen as a profound reorganization and development of earlier Western harmony than as a total break with this.

The comments that Messiaen provided for *La Nativité* reveal that he saw sounds and chords as colours. The concept of ‘colour’ in this context was more than just an image; he was convinced of a genuine inner relationship between sound and colour and this explains his method of expressing himself: ‘one goes from green and gold to blue, deep purple shifts with orange’, ‘white with golden reflections’ and so on. This stems from the hardly everyday experience which he himself described: various sounds and chords gave him visual impressions, caused him to see certain colours; he was, in other words, synæsthetic. (And, vice versa, colour impressions were converted into music.) The different modes correspond to different colours: Mode 1 is pink-violet, Mode 4 dark purple and so on. This characteristic was to become particularly important during the 1940s.

The Rhythm

The most striking thing about *La Nativité* from the point of view of composition technique is not, however, the harmonic treatment but the rhythm. In Messiaen’s earlier organ works we may notice traces of his studies of (for example) ancient Greek and Indian rhythms and his music had already begun to testify to an effort to escape from rhythmic fixity. In *La Nativité* we can see the first ripe fruit of this

striving towards the further development of rhythm, based on theoretical reflection and thorough study.

The assorted metrical forms of ancient Greek poetry – and therewith of ancient Greek music – are mentioned on numerous occasions in comments on *La Nativité*: we come upon terms like *bacchios*, *antibacchios*, epitrite, docmic rhythm and so on. Messiaen's interest in ancient Greek rhythms was stirred by his teacher at the conservatory, Maurice Emmanuel, who was a specialist in the field. In Messiaen's music we can discern a particular interest in rhythms based on odd numbers. He examined how these rhythms might be combined, extended and manipulated. This exploration of rhythm gave rise both to his own conception of rhythm and to a unique rhythmic technique – a technique in which the possibility of changing rhythms by addition (of a note, a pause or a dot) or diminution play a major role.

But Messiaen came to concern himself with Indian rhythms to an even greater extent than Greek metrics. In a comment on *La Nativité* he mentions some of these: *vasanta* and *candrakalâ*. Handbooks gave him guidance on the complex rhythmic structures of traditional Hindu music and a considerable part of his own work with music consisted in examining the possibilities of compositions based on these frequently shifting rhythms and of changing them. This work was linked to Messiaen's overall understanding of life: it was an expression of his striving – described above – to overcome the constrictions within Western music, which, according to Messiaen, risked no longer 'touching God'. In other words, the use of Hindu rhythms was based on a desire to do justice to the Christian faith and to that receptiveness of the world towards the divine which Messiaen, rooted in the Catholic tradition, was convinced of and wanted to express in his music.

The various rhythms which are used and combined in *La Nativité* play a decisive role in the piece; or, more precisely, decisive roles. In due course Messiaen

developed a sort of personification of different rhythms. He described the result as *personnages rythmiques*, that appear side by side like the characters in a play. Messiaen seems to have derived the idea of treating rhythm in this way from analyzing Stravinsky's *Rite of Spring*. In his extended work *Livre d'orgue* (1951) rhythm was to become the dominant element of the music; melody, harmony and tonal colours play a subordinate role as communicators of rhythm to the listener. This development had not reached full bloom in *La Nativité* but we can already understand why, as we have noted, Messiaen was happy to describe himself as a 'composer and rhythmist'.

Use of the Organ

Messiaen's treatment of the organ is truly pioneering. This does not mean that he had learnt or borrowed nothing from his predecessors in the French organ tradition from César Franck onwards. He testified himself to his debt to Charles Tournemire and Marcel Dupré: to Tournemire's art of registration and lyrical handling of the organ, and to Dupré's technical perfection and ability to exploit the organ's resources to produce a sense of overwhelming grandiosity. But Messiaen drew hitherto unknown sounds from the organ. His detailed registrations – which relate to his own Cavaillé-Coll organ in La Trinité – describe these sonic discoveries. For example, he lets the pedal carry the melody independently of the manuals. (He also uses it in the manner of bells, for example.) This technique was not new in itself, but in Messiaen's organ music it creates new sounds and combinations of sounds.

With his pioneering use of the organ, in due course Messiaen became – without gaining any real pupils over several decades – a teacher for a whole new generation of musicians. His treatment of the organ was the essential precondition for the organ music that was written and performed by figures like Bengt Hambraeus, Gerd Zacher and György Ligeti.

Musical Meditations

Messiaen has commented in detail on the theological themes that *La Nativité* illustrates. His summary of the ideas behind his ‘nine meditations’ are as follows:

The work is intended for the Christmas season and builds on the following five principal ideas:

1. Our predestination, realized by the incarnation of the Word (*Desseins éternels*).
2. God, who lives in our midst (*Dieu parmi nous*); God who suffers (*Jésus accepte la Souffrance*).
3. The three births: the eternal birth of the Word (*Le Verbe*), the temporal birth of Christ (*La Vierge et l'Enfant*), the Christian's spiritual birth (*Les Enfants de Dieu*).
4. Presentation of certain figures who lend a special poetry to Christmas and the Epiphany festivals: angels (movement 6), shepherds (movement 2), the Magi (movement 8).
5. All in all, nine movements celebrating the motherhood of the Virgin Mary.

Messiaen achieved variation in the work by alternating the movements that express great theological ideas with movements that depict the well-known Christmas characters: angels, shepherds, the Magi. The cycle opens naturally with the meditation by the crib on the virgin and child. The order of movements 3, 4, 5, 7 and 9 follows theological logic: the mystery of salvation is first treated in its origins (3), then with the focus on him who shall make human salvation possible (4), then with the focus on the part of the recipients, people on earth (5); we then reflect on the incarnation, its necessary extension and consequences, Christ's passion (7), and finally on the actual reality that has been created out of all of these events (9). The order of the movements depicting characters (2, 6 and 8) seems to be dictated by the liturgy: in the Christmas vigil mass the Gospel de-

scribing how the shepherds are told of the news of the Messiah's birth (Luke 2:1–14) is read; in the morning mass on Christmas day we hear the continuation with the song of the angels (Luke 2:15–20) and then at Epiphany we hear of the Magi, the wise men or astrologers (Matthew 2:1–12). All is presented as homage to the blessed Virgin Mary whose central task – being the Mother of Christ – is emphasized. And the entire work appears as a combination of profound theological meditation and more easily assimilated, more popular elements – just as Christmas has traditionally been celebrated. The work is based on a number of the most important Biblical texts and adjacent passages of the Christmas liturgy, such as the readings or liturgical songs. These are combined and interwoven in a way that in Messiaen's commentary often give rise to fairly free quotations.

The Theological Ideas

The first movement with a more weighty content, *Desseins éternels* (movement 3) builds on a passage at the beginning of the letter to the Ephesians (1:5–6). This text answers a question raised by meditating on the child and its mother by the crib and the message to the shepherds: Why is this happening? What is the reason for this? The answer goes back beyond the beginning of time: 'Before the world was made He chose us'. Behind the events of Christmas there is a plan, a divine intention. Meditation on this plan of salvation, which exceeds all human understanding, takes the musical form of an infinitely long, *cantabile* phrase.

At Christmas, the church celebrates the realisation of this plan in history by means of the birth of Christ. The essential precondition for this birth having the significance that the Church assigns it, however, is that he who is born should be more than just a human person. *Le Verbe* (movement 4) focuses on this mystery which has its roots in what the so-called Nicean creed expresses, with the claim that the Son (who, in St John's gospel, is referred to as the Word) is 'born of the

Father before all time'. Messiaen stresses that this mystery is really impossible to express: it can only be imagined. This vague imagining is expressed musically in a two-part movement which is intended to lead our thoughts partly towards the mighty and unimaginable incarnation that is dealt with here and partly to the Word itself, i.e., the Son of God whose origin is in the Father.

The fifth movement, entitled *Les Enfants de Dieu*, takes up a subject which for Messiaen is intimately connected with movements 4 and 1 and their theme. The eternal 'birth' of the Word, the birth of Christ on earth and the spiritual birth of the Christian belong together and all three of them are part of the essence of Christmas. This notion has ancient roots. It already existed among the Church Fathers for whom a meditation on the birth of the Son through the Father and Christ's birth in history lead on to Christ's constantly repeated 'birth' in the hearts of the faithful and, therewith, their own 're-birth', i.e., their new relationship with God. Messiaen directs that the movement should be played 'extremely slowly and meditatively'.

In *Jésus accepte la Souffrance* (movement 7), Messiaen touches on a subject that may seem to have little to do with Christmas but which, for him, was highly relevant. In general we can say that Messiaen was primarily interested in and wanted to give expression to the positive aspects of the content of the faith: the birth of Christ, his resurrection, the glorification of the world, eternal bliss, joy, rapture and peace. It was relatively seldom that Messiaen depicted anguish and suffering and he did not agree with the idea that music, or art in general, should primarily reflect emptiness and pain, chaos and violence; a thought that we meet in numerous other composers and artists. But the description of the content of the Christian faith given by Messiaen can hardly be claimed to be rose-tinted. There is an awareness of evil and debt which is expressed – sometimes with great force – whilst, in the image of Christ, his suffering and death are not absent. Why the

Christmas cycle should include a movement about how Christ accepts his suffering the composer explains in a reference to a passage about Christ's entering into the world in the Letter to the Hebrews (10:5,7). This passage has traditionally been part of the Christmas message and is read, in the current Roman-Catholic liturgy, on the feast of the Annunciation. As Messiaen put it: 'Behind the message-bearing angel, behind the crib itself the cross is already present.'

His comments on the final movement, *Dieu parmi nous* (movement 9) draws together three Biblical quotations into a collage which gives expression to the abiding results of the events of Christmas. Characteristically, Messiaen ties this together with three ever topical and living realities of the Catholic faith: the Eucharist, the Virgin Mary and the Church. All three in different ways symbolize how the world, through God becoming flesh and blood, has become and continues to be a dwelling for God himself.

The Nine Movements

1. *La Vierge et l'Enfant (The Virgin and the Child)*

'For there is a child born for us, a son given to us. Rejoice heart and soul, daughter of Zion. See now, your king comes to you, he is victorious, he is triumphant, humble and riding on a donkey.' (Isaiah 9:6. Zechariah 9:9)

A bright and joyous piece in ABA form, in which the middle section employs and ornaments the Gregorian Christmas Day Introit, *Puer natus est*.

2. *Les Bergers (The Shepherds)*

'[When they had seen the child] the shepherds went back glorifying and praising God.' (Luke 2:20).

A shimmering, multicoloured introduction is followed by a melody that is reminiscent of French country carols, *noëls*.

3. *Desseins éternels (Divine Intentions)*

‘[God who has determined] that we should become his adopted sons, through Jesus Christ, for his own kind purposes to make us praise the glory of his grace.’ (Ephesians 1:5–6)

A meditation on the deep mystery underlying the Christmas story: a long, ardent cantabile phrase.

4. *Le Verbe (The Word)*

‘[The Lord] told me, “You are my son”. Royal from the womb, from the dawn of your earliest days. Reflection of the eternal light, untarnished mirror of God’s active power. Something which has existed since the beginning, the Word, who is life. (Psalm 2:7; Psalm 110:3; Wisdom 7:26; 1 John 1:1)

The underlying theme of the first part expresses the inconceivable and overwhelming event of which the Bible passages speak: ‘a slow, descending movement in the pedal reeds which recalls the fearful *fortissimo* of the trumpets in Michelangelo’s representation of the Last Judgement as well as recalling certain of Wagner’s trombone themes.’ The second section describes the Word, the Son of God, born of the Father. It is ‘a long cornet solo which, with its sequences of Gregorian chant and its character reminds us of Hindu ragas and, with its ornamentation of the solemn melody, also of Bach’s chorales’.

5. *Les Enfants de Dieu (The Children of God)*

‘But to all who did accept him he gave power to become children of God. God has sent the Spirit of his Son into our hearts, the Spirit that cries “Abba, Father”.’ (John 1:12; Galatians 4:6)

The revolutionary change in human existence that is expressed here takes the form of a large *crescendo* above a dominant organ point leading up to a ‘cry’, and then a gentle melodic movement over a tonic organ point.

6. *Les Anges (The Angels)*

‘A great throng of the heavenly host, praising God and singing: Glory to God in the highest heaven.’ (Luke 2:13–14)

A song of jubilation, *Gloria in excelsis Deo*, played in a high register; an expression of the angels’ liberated, purely spiritual existence in the presence of God.

7. *Jésus accepte la Souffrance (Jesus Accepts his Suffering)*

‘And this is what he said on coming into the world: You who wanted no sacrifice or oblation prepared a body for me... “God, here I am”.’ (Hebrews 10:5,7)

Christmas points forward to the cross. The first spiritual step of the Incarnate is the affirmation of the sacrifice which he must make. ‘The unique sacrifice, announced by the two opening chords, is soon answered and affirmed in a low register, Bassoon 16’. The stepwise enlargements and reductions of the intervals realistically describe the tensions at the crucifixion. But at the end of the piece Jesus cries out: God, here I am.’

8. *Les Mages (The Magi)*

‘...They set out. And there in front of them was the star they had seen rising.’ (Matthew 2:9)

A colourful, but peaceful and dignified caravan moves towards Bethlehem, guided by the star. ‘Near the end the registration becomes gentle and mystic: the three Holy Kings kneel before the Child.’

9. *Dieu parmi nous (God in Our Midst)*

‘Words of the communicant, of the blessed Virgin, of the whole Church: He who made me remains in my tabernacle. The Word was made flesh, he lived among us. My soul proclaims the greatness of the Lord and my spirit exults in God my saviour.’ (cf. Syrach 24:8; John 1:14; Luke 1:46–47)

The piece consists of a toccata in E major, prefaced by an introduction with three themes. The first aims to depict the descent of the Son into the world, the second expresses the love of God that is present in the Eucharist, and the third – a birdsong theme – the *Magnificat*.

Les Corps glorieux (The Glorified Bodies)

Sept visions brèves de la Vie des Ressuscités (Seven Short Visions of the Life of the Resurrected)

The third of Messiaen's early organ cycles, *Les Corps glorieux*, came into being shortly before the Second World War in 1939. By this time the composer was teaching at the École normale and the Schola Cantorum in Paris and, with a number of other composers, he had appeared under the group epithet *La jeune France*. The group – Yves Baudrier, Messiaen, Daniel Lesur and André Jolivet – was held together by a common ambition to write and perform living and, at the same time, serious and carefully crafted music. This common front was directed at what, in the eyes of the group, were non-serious remnants of impressionism and neo-classicism. The group ceased to function at the beginning of the war.

By this time Messiaen was already famous for his improvisations at the Sunday evening masses in La Trinité in Paris. In *Les Corps glorieux* one senses the special union of improvisational mastery and strictly thought-out composition which characterises so many of Messiaen's works. The music invites us to listen with intuition as well as with intellect: to let ourselves be bewitched by sound and rhythm, by interjections and ideas, by glorious sounds and surprising turns – and to try to understand and develop insights into the ideas that the music expresses.

Construction and Character of the Music

The very title and the number of movements alert us to the theological content. *Les Corps glorieux*, the ‘Glorified Bodies’, is by no means an everyday theme. The title presupposes a Christian and theological world of ideas. It also testifies to a wish to pause at the mysterious and fascinating elements of this faith – a faith for which existence is not limited to visible things and phenomena or to matters constricted by limits of time and space. The entire work is a musical meditation on certain aspects of the Christian doctrine concerning the perfection of the world and of humans: eternal existence in the immediate presence of God, which according to the Christian faith is the goal of human life; an existence which – in spite of being beyond the limits of time and space – is real and concrete and thus, to an extent, corporeal.

The number of movements – seven – points to perfection in the theological-symbolic thought world of Messiaen. ‘Seven is the number of perfection: the six days of the creation were sanctified by the divine Sabbath’, the composer wrote in his preface to the wartime *Quatuor pour la fin du temps*. The seven movements of the organ cycle are arranged in three ‘books’: 1–3, 4, 5–7, making the fourth movement into the centrepiece of the work. For Messiaen this also carried a theological meaning, as the movement portrays the struggle between death and life, the ‘first and sublime moment’ of the resurrection of Christ. It thus presents what is the foundation and pattern of the existence of the resurrected, the subject of the surrounding 3+3 movements: the life of Christ after the resurrection. The number 3, which returns several times, has here a symbolic meaning.

The entire meditative thought process which underlies *Les Corps glorieux* presupposes that this perfect life in the beyond is real, just as real as the visible world that surrounds us. For the theological and spiritual tradition to which Messiaen belonged, the beyond is, of course, impalpable and far removed from what

can be grasped by the intellect – yet, at the same time, it is possible to reflect on it without actually abandoning our grounding in real life. The knowledge which a human can possess of these things beyond everyday experience is, however, a form of knowledge rather related to intuition and rapture. (It is significant that the subtitle reads ‘Seven short visions...’) In an interview Messiaen commented:

My love of the wondrous can be seen in the choice of those characteristics of the glorified bodies which are described here: agility, strength and clarity... Is there anything more wondrous than being able to pass through walls, to move an infinite distance in an instant and to be one’s own source of light?

The play on various tonal colours is an important means of expression. ‘The life of the resurrected is free, pure, shining, colourful. The tonal colours of the organ reproduce these characteristics,’ the composer comments.

The Musical Language

In *Les Corps glorieux* it is still melody – and harmony derived from melody – which forms the main structural element of Messiaen’s musical language. Ever since *La Nativité du Seigneur* (1935), a growing interest in the rhythmic element of music was discernible in Messiaen’s music and in *Les Corps glorieux* we find many examples of his continuing study of the problems and possibilities of rhythm; of rhythmic figures from ancient Greek poetry, Indian musical tradition and so on. 1942, in his book *Technique de mon langage musical*, the composer could nevertheless still write: ‘Melody has priority. May melody, as the most noble element in music, remain the most important aim of our efforts.’

The melody and harmony in *Les Corps glorieux* are characterized by elements very typical of Messiaen, for example the frequent use of the augmented fourth (tritone), the descending sixth and the chromatic turns. The work is characterized

by its artful variation of given musical elements: melodic transformation in the form, for example, of a stepwise concentration and stepwise extension of repeated melodic elements, reversals, octave transpositions and so on. These forms of melodic variation illuminate the music's roots in improvisation. The first movement contains a transformation of the mediæval antiphon *Salve Regina* which already illustrates several of these techniques. The middle movement expresses the struggle between death and life in the form of an exciting and tumultuous example of stepwise concentration of a theme.

The Theological Ideas

Messiaen's comments give us a key to the ideas underlying the work and show how deeply he is rooted in the spiritual and theological tradition of Catholicism:

The bodies of the resurrected are immortal. They possess four qualities: they are glorious (completely radiant from their own light); not susceptible to outside influence (no longer suffering and having lost the capacity to suffer); totally agile (they can traverse obstacles, and can move great spatial distances in an instant); subtlety (they are no longer bound to earthly necessities such as sleep or hunger; they are spiritualized and entirely pure).

These qualities – for which Messiaen uses a number of quite abstract terms such as *subtilité* – are 'described' in the first, fifth and sixth movements. The thinking does not, however, stop at demonstrating these properties of those who have reached perfection. The third movement seeks to express what they devote their lives to, namely prayer. This is related to an image from the Book of Revelation (8:4): the image of the smoke of incense rising up before God. The concluding seventh movement links up with this idea: the prayer of the resurrected consists of a contemplation of God himself, of the divine Trinity. The second and the (central) fourth movements contain meditations about what lies behind bliss:

overflowing grace ('the waters of grace') and the resurrection of Christ through which death is conquered ('the combat between death and life').

The Seven Movements

Book I

1. The Subtlety of the Glorified Bodies

This movement seeks to express the absolute purity which characterizes the resurrected. The movement has no accompaniment but three different cornet stops (mixtures rich in overtones) of varying strengths alternate with each other. The music employs elements from Gregorian chant and rhythmic figures with changing metric values, including rhythmic patterns from ancient Greek poetry. In the melodic cadences use is made of the augmented fourth that is so typical of Messiaen.

2. The Waters of Grace

The 'flowing' character of the music symbolises divine grace, the 'springs of living water' discussed in Revelation (7:17). The flowing effect is brought about partly by the layering on top of each other of different 'modes of limited transposition' (explained above), partly by an inventive use of shifting tonal colours.

3. The Angel with the Scents

The scents referred to are those of incense rising from the hand of an angel, as related in Revelation (8:4). The movement seeks to express the idea that the resurrected, in heavenly bliss, dedicate their entire being to prayer and adoration; the scent of incense in the biblical text is thus interpreted as being brought about by this praying existence. The movement consists of a theme with variations and among other influences it betrays signs of Hindu ragas. It ends in a murmuring *pianissimo*.

Book II

4. *The Struggle between Death and Life*

As the theological theme of this movement, the composer paraphrases and combines the Introit for Easter Day with the so-called Easter Sequence. This is in order to show what is the necessary condition for the life led by the resurrected: the victory of Jesus Christ over death.

‘Death and life fought face to face; the origin of life lives and reigns after being dead; and he says “My Father, I have risen, and I am ever with you”.’ The two parts of the movement (the first noisy and excited, the second calm) symbolize respectively the struggle and the marvellous life which is born from the struggle. It is impossible to portray the resurrection of Christ and it is not depicted as such in the Gospels. But for Messiaen Psalm 138/139 in the Latin version (v. 18b) gives an insight into the events of this sublime moment. Christ says to his Father: ‘I am risen, and I am ever with you’. Musically, the fourth movement combines variations on a theme with tumultuous blocks of chords. The movement concludes with a calm, *cantabile* section in F sharp major – a key which Messiaen often employed in slow, ecstatic movements expressing the supernatural; tonality is here ‘coloured’ by the use of Messiaen’s own modes.

Book III

5. *The Strength and Agility of the Glorified Bodies*

This is a musical meditation upon a paraphrase on St Paul: ‘The thing that is sown is weak but what is raised is powerful’ (cf. 1 Corinthians 15:43). The power is expressed by means of bright, strong sounds and the movement has certain melodic similarities with the third movement. (The strength and agility of the resurrected make them similar to the angels, according to Messiaen’s commen-

tary.) Rhythmically the movement is very free, employing a number of rhythmic structures which derive in part from Greek metres.

6. *The Joy and Brightness of the Glorified Bodies*

Behind the sixth movement lies a combination of Jesus's words 'The righteous will shine like the sun in the kingdom of the Father' (Matthew 13:43) with a phrase from the first letter to the Corinthians. This comes in a passage where St Paul addresses the mystery of how life after resurrection may be perceived, and Messiaen interprets this phrase as a statement about the resurrected: 'And the stars differ from each other in brightness' (1 Corinthians 15:42). The frequent changes in tonal colour in the sixth movement are intended to express the multiplicity of light and splendour which the glorified bodies possess. The movement has a refrain form, characterised by constant rhythmic and sonic variation.

7. *The Mystery of the Holy Trinity*

The movement is characterized by the number symbolism which is a striking feature of Messiaen's world of ideas.

The entire piece is dedicated to the number three. It is written in three voices. Its form is tripartite, and each of the three parts forms a trio. The main melody is constructed like a Gregorian *Kyrie*, with three-times-three formulations which all end with a repeated phrase which functions as a substitute for the word *eleison*...

The most penetrating voice is that of the flute, surrounded by extremely high and low notes. This too has symbolical importance to the composer. The middle voice symbolises the Son, who is surrounded by the Glory and the Mystery of the Father and the Holy Spirit – and it is only the Son who has been visibly present in the world, by means of the incarnation. Messiaen has taken up the theological theme of the concluding movement on several occasions. One later organ piece, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), is entirely dedicated to it.

Verset pour la fête de la Dédicace (Verset for the Dedication of a Church)

The *Verset for the Dedication of a Church* – the annual festival to mark the consecration of a church – was composed at a time when rhythm and timbre, rather than melody, tended to be the main elements in Messiaen's music. It also marks a return to a more immediately sacred and liturgical direction in the composer's production following the rather different preoccupations of the 1950s. The *Verset* was composed in December 1960. In many ways it prefigures the large-scale orchestral work *Couleurs de la cité céleste* from 1963.

The short piece can be regarded in its entirety as a song of joy. The basic musical material is derived in part from Gregorian chant and in part from birdsong – nature's own model for musical composition which, ever since the 1940s, had increasingly come to influence Messiaen's music.

The Gregorian theme is the *Alleluia* from the dedication mass – one of numerous Gregorian Alleluias which ends in a rich vocalise. The melody is not quoted directly, but Messiaen makes use of its melodic line and of its rhythm (i.e. the different lengths of notes as notated in the Gregorian neumes). The same melody, varied in different ways, returns in *Couleurs* and in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969). In his earlier works Messiaen tended to 'quote' Gregorian melodies or melodic fragments, varying them to fit into his own modes; in *Couleurs* we find the above-mentioned *Alleluia* without such alterations but coloured by characteristic blocks of chords in accordance with Messiaen's theory of the various harmonies' correspondence to different colours. In the *Verset*, the *Alleluia* melody is reinterpreted and inserted into Messiaen's Mode 3. It is accompanied by brilliant chordal formations, now whirling, now like fanfares, and now calm and trusting.

The call of the song-thrush is, according to Messiaen's commentary, 'strophic in form and strongly rhythmical; the short strophes are often repeated three times in succession, like a magical formula'. On two occasions we find solo sections containing these motifs, like interruptions and outbreaks of joy within the 'worshipping' sections which are based on motifs from the Gregorian melody.

Two Organ Works from Messiaen's Experimental Period

In my opinion rhythm is the fundamental and perhaps the most essential component in music; I mean that it probably existed before melody and harmony, and I have a secret predilection for this element.

These are Olivier Messiaen's own words and they denote the principal direction of his music from the middle of the 1930s onwards; step by step rhythm became the primary structural element in his music, with melody, harmony and shifting tonal colours as complementary factors.

This does not mean that melody and harmony became unimportant; in the works from what has been called Messiaen's experimental period, 1949–52, from which both *Messe de la Pentecôte* and the *Livre d'orgue* date, we observe an incessant striving to explore the possibilities of harmony and to organize the musical material in a new way. This work was to be of great significance, for example for serial music in the 1950s and 1960s, though Messiaen, even in his 'experimental' works, did not himself compose serial music, strictly speaking. But in this music his struggle to 'abolish the fixed time signatures' is particularly well illustrated, as is his attempt to achieve rhythmic vitality in the music without being caught in the strait-jacket of the bar line.

Messiaen's Rhythm

As we have already noted, Messiaen described himself as a 'composer and rhythmist'. The rhythmical technique that Messiaen uses is multi-faceted and demonstrates, in almost overwhelming fashion, the variations that exist in the rhythmical field – i.e. in the matter of changing the sensation of time moving along. A frequently employed technique of rhythmic variation is the addition of a time value to a note or to a rest; a form of manipulation which contributes to the acceleration or retardation of a musical motif. Messiaen also works with increasing or decreasing combinations of note values – not merely 'classical' doublings or halvings of the note values but also in other proportions. He pays especial attention to 'non-retrogradable rhythms', i.e. rhythmic figures which have the same note values whether they are read backwards or forwards – the rhythmic equivalent of the palindrome. Another technique employed is that of polyrhythms – several simultaneous courses of rhythmic events. Examples of this can be found as early as Messiaen's organ cycle *Les Corps glorieux* (1939). In the *Messe de la Pentecôte*, for example, there are rhythms of essentially Greek origin but used in irrational values such as 5:4 and 3:2. In this mass the 'fluttering' rhythmic movement serves as a means to illustrate a central theological theme: how tongues of flame show themselves when the spirit comes upon the Apostles.

A very special technique which plays a not unimportant role in both the *Messe de la Pentecôte* and the *Livre d'orgue* is that of the above-mentioned *personnages rythmiques*: different rhythmic structures are personified and allowed to play different 'roles'.

Birdsong

No other composer has exploited birdsong in nature as a source of inspiration and as a musical model as intensively as Olivier Messiaen. All of his musical creation was supported by a firm conviction of the necessity of inspiration for the composer – and the belief that inspiration is the gift of divine grace. ‘By inspiration we do not mean a sudden and isolated impulse, nor a more or less wild passion, but rather a dream which leads, determines, supports and perfects technique...’

Messiaen came to be captivated by birdsong very early and, over the years, he made infinite quantities of systematic annotations of birdcalls. Bird imitations occur quite early in his music, for example in the organ piece *La Nativité du Seigneur* (1935). But the *Messe de la Pentecôte* and the *Livre d'orgue* date from the beginning of a period, lasting until the end of the 1950s, in which all of Messiaen's music without exception was associated in one way or another with birdsong. (He continued to exploit birdsong later as well.) This unprecedentedly high valuation of birdsong was basically united with Messiaen's theological-philosophical conviction of the reality of divine grace and the necessity of inspiration.

Inspiration is not something that is subject to the will. When all seems to be lost, when one cannot find a way forward, when one really believes oneself to have no more to say... to which master should one then turn, which demon can one conjure up to escape from this abyss? In the light of all these contradictory schools of thought, outdated musical styles and conflicting idioms, there is no human music which can give reassurance to the desperate. Here eternal nature makes an entry. How is it that many musicians could forget this whilst painters and poets have continually learned from it?

Messe de la Pentecôte (Mass of Pentecost)

The *Messe de la Pentecôte* was written in 1950 and it comprises five movements that exactly correspond to those instants in the Roman mass of the time that were not sung but where the organ could be played: the Introit, during the Offertory (i.e. at the presentation and preparation of the eucharistic gifts), the Consecration (i.e. in the silence as the priest reads the consecration words), during Communion and at the conclusion of the mass.

Thus the *Messe de la Pentecôte* forms part of a long tradition of organ compositions dating back to the 16th and 17th centuries; many before Messiaen had composed multi-movement works corresponding to this liturgy. Musically, however, the mass is characteristic of those aspects of music that most inspired Messiaen's compositions in the years around 1950.

The Mystery of Pentecost – Seven Aspects

Like most of Messiaen's organ works, the *Messe de la Pentecôte* can also be described as a series of musical meditations on theological themes from the Bible, the liturgy and the spiritual tradition of the Church. The subjects are mostly taken from the Bible texts that are read at Pentecost: the depiction in Acts of how the Holy Spirit appeared to and was received by Apostles, the promise of Jesus about the Holy Spirit as reported in St John's Gospel, the lines in the song of the three youths in the burning fiery furnace (from the Book of Daniel) which used to be recited after communion at Pentecost. Messiaen's way of quoting and commenting upon these passages also shows how deeply he is rooted in traditional Catholic spirituality. One example of this is when he enumerates the seven gifts of the Holy Spirit (in his commentary on the third movement) – a way of summarizing the power of the Holy Spirit that links up with the formulations of the prophet

Isaiah (Chapter 11) which have played such an important role in Catholic piety. Messiaen quotes a line from the Nicea-Constantinople creed as the theme of the second movement; a musical meditation, to put it briefly, on life in general.

1. *Introit*

The starting point is in the words from the reading from Acts on the Feast of Pentecost: ‘And something appeared to them that seemed like tongues of fire; these separated and came to rest on the head of each of them’ (Acts 2:3). The music expresses what is probably the best-known scene from the events of Pentecost. Numerous ‘Greek’ rhythmic figures are employed, both individually and in combinations. These are drawn out, metamorphosed and varied.

2. *Offertory*

A musical meditation on a statement in the Nicene Creed (which was recited immediately prior to the offertory in the Catholic liturgy until the end of the 1960s): the statement that God is the creator of all things ‘visible and invisible’. For Messiaen, the invisible was the domain of the Spirit, that dimension of existence that is inaccessible and hidden and in which the divine power is at work. Messiaen notes that the formulation ‘visible and invisible’ includes everything – from the greatest to the smallest, from that which is concrete and tangible to that which cannot be grasped, from the most wonderful to the most miserable, ‘in short, everything that is evident and tangible and everything that is dark, mystical and supernatural, everything that is beyond science and reason, everything that we cannot explain, everything that we shall never understand...’

The movement has seven subdivisions plus a coda. The play with rhythmic variation and personification which we encounter in the seven sections (in the first and third three different Indian rhythms are personified: *tritīya*, *caturthaka* and *nihcankalīla*) prepares for the coda, in which the most important points in

the previous parts are summarized. It is tempting to see a symbolic idea in line with the tradition for which the number 7 has represented both the history of the world and the comprehensible world as a totality while the number 8 refers to the 'eighth day' and to that which is beyond the comprehensible world.

3. *Consecration*

The theme of the meditation is the Gift of Wisdom: The Holy Spirit 'will teach you everything and remind you of all I have said to you' (John 14:26). The composer writes: 'The Holy Spirit makes it possible for us to grasp the concealed meaning of the words of Jesus and to penetrate the mysteries which he has taught us. That is the Gift of Wisdom!'

The movement is constructed in a sort of refrain form with two alternating refrains surrounding the various periods of the melodic theme. There is a degree of inspiration from Gregorian chant in this theme. But, above all, we encounter shifting rhythms (of Indian origin) and timbres.

4. *Communion*

The biblical text which lies behind this meditation is an immediate invitation to let birdsong be heard: 'Bless the Lord, you fountains; bless the Lord, all birds of the air'. In the biblical text we have a depiction of how three men walk about in the fiery furnace without fearing the flames, and invite all creation to praise the Lord with them.

5. *Sortie*

'What sounded like a powerful wind from heaven' (Acts 2:2). Messiaen commented: 'A mighty, violent, sudden wind which marks the irresistible force of the spiritual life and how strength from above penetrates. The entire first part of the piece is a direct, physical image of the raging storm. In the middle part the song

of the lark – the freest and most lively thing there is – combines with a rhythmic figure of the utmost strictness.’ The coda is a brief toccata.

The middle part in particular is specially worked out with its combination of rhythmic refinement and a picturesque presentation of the lark’s song which, for the composer, is a symbol of the joy which is a gift of the Holy Spirit.

Livre d’orgue (Organ Book)

The *Livre d’orgue* from 1951 is among the clearest examples of Messiaen’s attempts to extend the boundaries of what is musically possible. With its fourth movement, ‘Birdsong’, it is also the first in a long series of works by Messiaen which employ birdsong as their principal melodic material.

An example of Messiaen’s challenging the frontiers of music in the *Livre d’orgue* is his use of a technique which the European musical tradition has striven through the ages to avoid: heterophony. The ideals hitherto were ensemble and coordination – perhaps in the form of advanced counterpoint, but still in the interests of the coordination of different elements. In the last movement of *Les Corps glorieux* (1939), dedicated to the idea of the Holy Trinity, Messiaen already employs such a consciously formed heterophony: various musical structures proceed alongside each other without perceptible coordination. It returns in the fifth movement of *Livre d’orgue* – here too in a movement which has the idea of the Trinity as its theme. For Messiaen, this employment of several simultaneous but separate (if still precisely calculated) musical processes is an essential formal element in abolishing the feeling of a clear passage of time: time is after all a complex condition in which processes of different velocities occur simultaneously. Behind this there is however a theological thought. The central point

of the Catholic faith is the belief in the Trinity: God the Father, the Son and the Holy Spirit. The mystery of the Trinity is that of the three divine ‘persons’, who – although this is scarcely conceivable by human reason – are and have one and the same divine existence. This mystery is here expressed musically in the form of three different rhythmic processes which form a unity because the listener experiences them at the same time.

Symbolism and Structure

The structure of Messiaen’s works is well thought-out and frequently characterized by the greatest refinement. Often the structure has a symbolic meaning, pointing beyond itself and referring to something else. Timbres and keys are associated with symbolic ideas. But the number and order of the movements also frequently bear witness to symbolic thought processes. In a manner which recalls mediæval theologians, Messiaen regards numbers as signs – not only the ‘classical’ sacred numbers (3, 5, 7 etc.) but also the prime numbers (5, 7, 11, 13 etc.) which exercised a particular fascination upon the composer and with which he worked in many different ways.

The *Livre d’Orgue* has seven movements:

1. *Reprises by Permutation*
2. *Trio*. ‘Now we are seeing a dim reflection in a mirror’ (1 Corinthians 13:12, for the Feast of the Trinity).
3. *The Hands of the Abyss*. ‘The abyss roars aloud, high it lifts its hands’ (Habakuk 3:10, for Lent)
4. *Birdsongs* (for Easter)
5. *Trio*. ‘All that exists comes from him; all is by him and for him’ (Romans 11:36)

6. *The Eyes in the Wheels*. 'Their rims seemed enormous when I looked at them and all four rims had eyes all the way round... since the spirit of the animal was in the wheels.' (Ezekiel 1:18–20, for Pentecost)

7. *Sixty-four Durations*

The structure is cyclical: the first and the seventh movements correspond to one another, while the second, third, fifth and sixth frame the centre of the work which is the fourth movement. This structure is emphasized by the movement headings: the outermost movements and the fourth movement lack theological subtitles. The regularity of the structure is only broken by the appearance of the two trios as movements 2 and 5 (instead of 2 and 6). But Messiaen uses this to give special emphasis to the motif of the Trinity, linking it directly with the first movement and with the fourth movement, the centrepiece of the work.

Moreover the arrangement partly reflects the church year which penetrates the structure: the subtitles show that the third movement belongs in Lent, the fourth during Easter and the sixth on the Day of Pentecost. This links up with the very centre of the liturgical year: Easter (which is in the middle of the work with bird-song providing a sonic image of the absolute freedom of resurrection) with preparation during Lent and the end of Easter at Pentecost.

The title of the third movement, *Les mains de l'abîme*, refers to a quotation from the book of the prophet Habakkuk. The deep, or the abyss, is a central motif for Messiaen and is to be found in all of his works after 1949 which treat theological themes: *Messe de la Pentecôte*, *Livre d'orgue*, *Couleurs de la cité céleste*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* and *Des canyons aux étoiles*. The theme can also be found in some earlier works such as *Les offrandes oubliées* and *Quatuor pour la fin du temps*. Generally the theme of the abyss is

emphasized by Messiaen himself with biblical quotations, a written introduction or by notes at the relevant places in the score.

The image of the abyss is an ancient and frequently employed motif in literature, philosophy, theology and above all mysticism. It has innumerable meanings and shades of meaning. This is also true in Messiaen's case, although here the different meanings clearly belong closely together and all derive from the Bible – from both the Old and the New Testaments: the abyss as the chaotic deep, primeval waters and powers which the creator conquered in the act of creation; the abyss as an image of the deeper strata of the world that requires the intervention and the grace of God in order to be habitable and good; the abyss as the realm of death, of despair, of godlessness and of shadows; the abyss as the situation of the person who has turned away from the living God – an abyss into which God's own hand reaches down and from which God can draw a person unto himself, he who is himself an abyss or a precipice of mercy.

Messiaen states exactly what he ultimately seeks to describe in his commentary: the abyss of human misery and the vast depths of divine grace. And so, in the third movement, we hear both deep, powerful pedal notes as well as extremely high manual registers – 'abyss in both directions'.

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité (Meditations on the Mystery of the Holy Trinity)

Music is an equivocal means of expression. A composer or a musician can rarely be sure that people will understand what he seeks to express in the manner he intended. Large groups of listeners may feel that a given piece of music is permeated by a certain atmosphere – but it is not certain that everyone will perceive it thus. Musical philosophy and aesthetics have long wrangled with this question of whether music can transmit specific ideas – and if music in itself can express something extra-musical. Is music anything more than simply music?

The nine movements of the *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, which was composed in 1969, are musical meditations on the mystery of the Holy Trinity – one of Christianity's most central ideas, but also one of the most difficult to express. Many of the expressive means employed by Messiaen in earlier works recur in these meditations; among them are a plasticity of melodic movement, rhythms influenced by non-European music, influences and even, in this case, long quotations from Gregorian chant, and a use of harmony which exceeds the limits of classical tonality. Particularly striking in the *Méditations* is Messiaen's attempt to create a musical correspondence between spoken and written language which plays an important role in the work: it is a coded musical language, the keys of which are provided in the composer's own explanations, a means of expression which Messiaen calls a 'communicable language' (*langage communicable*), a language which enables one to communicate.

The very fact that Messiaen always provided his works with theological comments is worthy of notice. If the radical school of the so-called autonomy of aesthetics is correct, music can never present ideas of the type under discussion; music is simply music and music itself can never express anything extra-musical,

anything outside itself. We note that Olivier Messiaen was not been guided by such a conception of the nature of music, and this observation is important in its simplicity. It confirms our image of a composer who, while being at the centre of experimental development in matters of musical form and while constantly seeking to extend the bounds of music, is fundamentally governed by musical assumptions which reveal a marked dependence on an earlier æsthetic tradition. Messiaen's tendency to write what may be called 'programme music' is directly related to, for example, Franz Liszt and Claude Debussy. For Messiaen, music can indeed illustrate and express relationships beyond its own confines.

On the other hand there are few indications of Messiaen having believed that music could, all by itself, convey what he wanted it to express. He presupposes that the listener will have access to the titles of the works and of their movements – and to his own commentaries. Absorbing these titles and commentaries is intended to be more or less a part of the listening process: the listener (and the performer) is informed about the music's subject matter. This can be seen as a slightly different perspective from that of, for example, representatives of the so-called Second Viennese School (Ernst Krenek et al.), who philosophized about music's semi-linguistic nature, and who referred to music as a 'pre-logical' language – a real language, but one on a different, more elemental plane than that of the everyday, logical language of concepts. For Messiaen, music is a symbolic language which however only functions as such in the context of a discussion of what it 'says'.

The Theological Subject

In his compositions Messiaen frequently returned to the subject which underlies the *Méditations*: the Holy Trinity, God the Father, Son and Holy Spirit. Examples are the last movement of *Les Corps glorieux* (1939) entitled *Le Mystère de la*

Sainte Trinité, or the fifth movement (*Trio*) of the *Livre d'orgue* (1951). The nine movements of the *Méditations* have the following titles:

1. *Le Père inengendré (The unbegotten Father)*
2. *La sainteté de Jésus-Christ (The holiness of Jesus Christ)*
3. *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence (The real relationship in God is truly identical with the essence)*
4. *Je Suis, Je Suis! (I Am, I Am!)*
5. *Dieu est Immense, Éternel, Immuable – Le Souffle de l'Esprit – Dieu est Amour (God is Boundless, Eternal, Unchanging – the Breath of the Spirit – God is Love)*
6. *Le Fils, Verbe et Lumière (The Son, the Word and Light)*
7. *Dieu est simple (God is one)*
8. *Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous (The Father and the Son love each other and us through the Holy Spirit)*
9. *Je suis Celui qui suis (I am He who is)*

The texts which Messiaen quotes in relation to the nine mediations on the Trinity are drawn from the Bible, from the great mediæval theologian Thomas Aquinas and from the liturgy. Sometimes his attention has been caught by a biblical passage upon which he 'comments' musically and sometimes by a statement about the Trinity by St Thomas Aquinas in the *Summa theologiae*. Once we find a quotation from the *Gloria* of the mass, a passage speaking of the glory of Christ: 'You alone are holy, you alone are the Lord; you alone are the Most High, Jesus Christ'.

The biblical texts correspond in part to the liturgy for Trinity Sunday, the feast dedicated to the meditation of the mystery of the Trinity. Among these is the ex-

clamation by Paul in his Epistle to the Romans, which appears repeatedly in Messiaen's commentary: 'How rich are the depths of God – how deep his wisdom and knowledge' (Romans 11:33). In the eighth movement it is expressed musically precisely in the manner of an exclamation. Other New Testament passages which have been central in expressing who Christ is – i.e. he who is the Son, the second 'person' of the Trinity – recur in Messiaen's commentaries: 'In the beginning was the Word... All that came to be had life in him and that life was the light of men...' (John 1:1,4). 'A man can have no greater love than to lay down his life for his friends' (John 15:13). 'Come to me, all you who labour and overburdened... For my yoke is easy and my burden is light' (Matthew 11:28,30; in fact this is part of the text of the *Alleluia* setting of which Messiaen quotes the melody in the eighth movement). 'He is the radiant light of God's glory and the perfect copy of his nature' (cf. Hebrews 1:3).

The entire fourth movement is entirely based on texts from Exodus, the passage where God reveals himself to Moses in a burning thicket and says: 'I am who I am' (Exodus 3:14). Messiaen writes: 'Everything we may know about God is summarized in these words, at the same time so rich and so simple: HE IS.' Man will never have more than a vague idea of who God is; all statements about Him have a limited validity. We can, however, affirm with all the weight contained within those simple words: he IS, existence in the most complete sense of the word is to be found in and with Him. He is the highest and most real of realities.

Messiaen quotes and even spells out musically (see below) certain passages from Thomas Aquinas's principal work, the *Summa theologiae*. These are perhaps not easily accessible to the average listener, but they were important in Messiaen's own thinking. St Thomas's definitions basically agree with the way the Holy Trinity and the relationship between Father, Son and Holy Spirit in the

divinity are spoken of as early as St Augustine. The latter's doctrine concerning the Trinity has played a decisive role in Western Christian tradition through the ages. The first quotation from Thomas holds that God the Father was unborn, i.e. that His origins were not outside Himself (first movement); the second (in the third movement) states that God's divinity is identical to the relationships between the Father, the Son and the Holy Spirit – this is spelt out musically by Messiaen. The third quotation says that the love between the Father and Son, and for mankind, is a love which is the Holy Spirit (seventh movement).

The Gregorian melodies quoted in the second, sixth and eighth movements derive from three feasts in the liturgical year. It can scarcely be a coincidence that Messiaen thought of precisely these three feast days. At Epiphany, we celebrate the revelation of God to the world in and through the new-born child, the Son. On All Saints Day we look up to Heaven where God in three persons is praised by the saints. The *Dedication Mass* is celebrated at each anniversary of the consecration of a church and its liturgy invites meditation upon the church building, temple of the actual presence of God.

The number three, as we have noted, had a special fascination for Messiaen and many of his works have structures related to this number: three parts, three movements, three sections of a movement, three musical developments and so on. These 'threes' are often symbolically charged. They refer discreetly to the idea of the Trinity which is, in short, the subject of the *Méditations* – a work with nine (3x3) movements, where several sections expressing theological opinions are in three voices.

The Music

From a musical point of view, *Méditations* is a further development of his style along the paths traced by Messiaen in the decades preceding its composition. The music passes between levels of expression with as much liberty and fantasy as the composer associates with the theological thought in his commentaries – from potent majesty, sometimes almost brutal, sometimes brilliant and radiant, to music that is intimate, discreet, ethereal and lyrical.

The Gregorian melodies occupy a central place in the *Méditations*, starting from the quotation in the second movement of the *Alleluia* melody from the *Dedication Mass*. The end of the quotation with the reproduction of the repercussions – repeated notes – of the chant, corresponds in a special way to the ‘quotation’ of the song of the yellowhammer, heard several times at the beginning of the second movement and also in the closing bars of the last movement. Repetition of notes at the same pitch reveals, here and elsewhere, that Messiaen’s quotations of Gregorian melodies was not based on how these were actually sung in the liturgy at the time. Rather, they depend on an independent interpretation of the written notes. Originally, such repeated notes would be performed as long notes sung with a *crescendo* and *diminuendo*.

Rhythmically, in the *Méditations* Messiaen pursues his experiments with the ancient Greek and Indian rhythms which had characterized his music since the 1930s. The effect of this free, varied rhythm is in line with the theological aims of the composer in the *Méditations*: to turn the eye away from mankind and towards the divine, a change which presupposes the interruption of the regular pulse of ordinary existence and that man surpasses himself.

Even the harmony, closely linked with the melodic element but with a special character, reveals a development. As in earlier works by Messiaen, in *Méditations* he makes use of the ‘modes of limited transposition’ which he had already

developed in his very earliest works. Certain high points in this work are emphasized by radiant chords which sound to the listener like C major and E major (even though Messiaen did not conceive of them in terms of major or minor keys).

Birdsong is centrally important in these musical meditations. Since his childhood, Messiaen had carefully noted down the calls of birds, and this allowed him to quote numerous calls, thereby giving life and character to the music. In the second movement alone we encounter numerous birds: the wren, the blackbird, the chaffinch, the warbler...

The *Méditations* also employ a very special means of expression to assist the translation of the theological and biblical subjects into music: a system of spelling out words with the help of musical notes. In order to function, every language must possess certain agreements or conventions. So that a word may have the same meaning for the speaker and for the listener, there must be a form of understanding about precisely this denotation. In similar fashion one can develop non-verbal languages, non-linguistic means of communication based upon conventions or agreements. Inspired by, for example, the Wagnerian *Leitmotiv* technique (recurrent motifs expressing given thoughts and associations), Messiaen has used just such a language in the *Méditations*, which he calls a *langage communicable*. He uses it to make the music 'say' what it is probably incapable of saying.

Figure 2 (p. 217) shows how Messiaen allots different pitches (with their own note values) the character of letters, with whose help he can subsequently 'spell' words in music. Certain other elements complete the system. Various grammatical forms are given special motifs. Moreover, Messiaen allows two themes (Figure 3) to express two essential verbs: 'to be' and 'to have'. God's own name is expressed by a particular theme (Figure 4), presented in its original form as well as in rhythmic and melodic inversion.

Livre du Saint-Sacrement (Book of the Blessed Sacrament)

Both the short piece *Le banquet céleste* (1928), Olivier Messiaen's earliest published work for organ, and the mighty *Livre du Saint-Sacrement* (1984), the last work to be published during his lifetime, treat the mystery of the Eucharist. The *Livre du Saint-Sacrement* is the most extensive of Messiaen's organ cycles. It gives expression to a theme that is central to Messiaen and it sums up his creative work both from the point of view of musical style and musical forms.

The Mystery of the Eucharist

The Eucharistic celebration is the core of all Catholic life. Messiaen's choice of motifs has repeatedly shown how important this sacrament was to him and how fruitful it was for his composition. The *Livre du Saint-Sacrement* is also inconceivable outside the context of Messiaen's practical musicianship as organist and improviser. The liturgical framework within which the organ works were developed is clearly evident in the *Livre du Saint-Sacrement* even though it has not the form of a strict 'organ mass' and was not intended to be performed in the context of the mass.

The titles of the movements allow us to perceive a division of the enormous work into three sections: movements I–IV are preparatory, movements V–XI portray various scenes from the gospels connected with the Eucharist or of importance to the Catholic understanding of the Eucharist, and in movements XII–XVIII the liturgy of the Eucharist itself is portrayed musically:

- A. I. *Adoro te* – adoration at the miracle to come. II. *The Fountain of Life* – longing for the divine gift. III. *The Hidden God* – consciousness of the mysterious meaning of the bread and wine. IV. *An Act of Faith* – faith made concrete at the meeting with Christ.

- B. V. *Puer natus est nobis* – birth of Jesus. VI. *Manna and the Bread of Life* – the feeding of the five thousand in Galilee. VII. *The Resurrection of the Dead and the Light of Life* (a further development of a motif in the text on the feeding of the five thousand). VIII. *The Institution of the Eucharist* – the occasion when celebration of the Eucharist was inaugurated. IX. *Darkness* – Jesus’ death, of which the Eucharist is a reminder. X. *Christ’s Resurrection* – the essential condition for the real presence in the Eucharist. XI. *Christ Appears to Mary Magdalene* – the first appearance after the resurrection, a foretaste of how Christ continuously meets the faithful in the mystery.
- C. XII. *The Transubstantiation* – the unfathomable event by which Christ is really present under the forms of ordinary bread and wine. XIII. *The Two Walls of Water* – a subtle reference to the action at the altar when, after the transubstantiation, the host is broken into pieces. XIV. *Prayer Before Communion* – that is, prior to reception of the holy gifts. XV. *The Joy that Grace Bestows* – the inner dimension of participation in communion. XVI. *Prayer After Communion* – expressions of silent wonder on the part of those who have received Christ himself. XVII. *The Multifaceted Presence* – continued meditation on what participation has meant. XVIII. *Offertory and Final Alleluia* – the final ‘act’ which permits the attitude that in the eyes of the church should govern the participation in the Eucharist to continue in everyday life.

In its totality the work mirrors the pious Catholic way of participating in the mass: following inner preparation one approaches the Eucharist, conscious of what Christ has done, and thus one participates in the sacramental act.

The mottos to the various movements consist of relevant quotations from the bible, from well-known Catholic hymns and prayers and from one of the best-known classics of literary piety, *The Imitation of Christ*. More abstract theolog-

ical and philosophical texts of the sort that appear in Messiaen's commentaries to the *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), for example, are not to be found here apart from phrases such as those from *Lauda Sion Salvatorem*, the sequence – or, rather, catechetical poem in sequential form – by Thomas Aquinas (note the second motto to movement XIII in particular)

As to biblical texts, Messiaen quotes certain passages from the gospels, which are associated in some manner with the Eucharist, as well as other texts which have been applied to the Eucharist or which are used liturgically. In chapter VI of St John's gospel (movements VI, VII) the evangelist consciously treats the Eucharist. Messiaen associates from John 6:54 ('Anyone who does eat my flesh... has eternal life and I shall raise him up...'), with a closely related passage on eternal life in John 8:12 ('anyone who follows me will not be walking in the dark; he will have the light of life'), and this gives him reason to contemplate eternal life itself. The choice of texts for movements VIII–XI is not difficult to understand when we consider the thinking behind the second part of the work as a whole. That the officer's words to Jesus in St Matthew's gospel (8:8) are quoted under the title *Prayer Before Communion* depends on the fact that the text, in slightly altered form, appears at this particular point in the liturgy of the mass: 'Lord, I am not worthy to receive you, but only say the word and I shall be healed.'

As a motto for the first movement in the series on Jesus' life, the fifth movement quotes Isaiah 9:5 in the version that is used in the Introit to the Christmas Day Mass. In conjunction with the texts from St John's gospel describing how Jesus fed five thousand people with the help of five barley loaves and two fishes, a text from the Wisdom of Solomon (16:20–21) is quoted, one of the later deuterocanonic texts in the Old Testament. The passage deals with the miracle when manna rained over the Israelites during their wandering in the desert, but it has come to be applied to the Eucharist and to be quoted in the liturgy.

Several of the other mottos are from well-known Catholic texts. *Adoro te devote*, a hymn by Thomas Aquinas, (c. 1225–74) is sung at sacramental celebrations and on the festival of Corpus Christi, the Sunday in early summer on which the mystery of the Eucharist is especially celebrated. The title of the first movement is from the beginning of the hymn; in the third movement one of its central verses is quoted; while the hymn’s statement of what it is that makes us certain of Christ’s real presence under the sign of bread is quoted above movement XII. (In the tradition that is reflected here, the elements of bread and wine are, rather, an outer casing for the divine presence than symbols manifesting it.) The words appearing as a motto for movement IV form part of an old, much used series of prayers: An act of faith, An act of hope and An act of love. Two quotations from Bonaventura (c. 1217–74) give expression to the intimacy of piety when faced with the Eucharist. In the tradition of which Messiaen is a part, the personal and inner aspect of the Eucharistic feast is emphasized: its importance to the inner man, the devotion and intimate communion with Christ, pre-emption of the eternal life with him. The same spirit is evident in the quotations from the discourse between the soul and Christ in Thomas à Kempis’s *The Imitation of Christ* from the 15th century, which Messiaen quotes. From Dom Columba Marmion (1858–1923) the Irish-born abbot of the Benedictine monastery at Maredsous in Belgium in the early years of the last century and one of Messiaen’s authorities, there is a quotation in movement VI. His spiritual message, with its roots in the Benedictine tradition but open, too, to the inheritance from Thomas Aquinas, was concentrated on Christ and communion with him. The Marmion quotation reminds us of Messiaen’s links with the French-speaking intellectuals and the spiritual tradition generally known as *renouveau catholique*.

The Musical Language

For the listener who is only moderately familiar with contemporary art music, parts of the *Livre du Saint-Sacrement* will certainly seem difficult, advanced music. Messiaen uses a tonally very free language which he developed particularly during his ‘experimental’ period about 1950, and which we encounter in his *Livre d’orgue* from 1951.

In other parts of the work the means of expression differ less from the melodic and harmonic conventions of an earlier age. Parts of the *Livre du Saint-Sacrement* are highly reminiscent of Messiaen’s earliest works employing harmony (and harmonically tinted melody) relying on the foundations of the impressionists’ music, not least Claude Debussy, as well as Messiaen’s own ‘modes of limited transposition’.

Throughout the work, the tonal language is typical of Messiaen. He developed his own stylistic elements which clearly differentiated him from other 20th-century composers. The rich palette of his chordal progressions, certain intervals which often reappear (for example the augmented fourth), a skilful and highly varied use of the organ’s tonal resources, continually varied rhythms with elements from the varying and intricate rhythms of classical Greek poetry and, above all, from the Indian musical tradition, a melodic material that is heavily influenced by Gregorian settings or plainchant (in cases where he does not quote directly from plainchant or write variations on a plainchant theme), and, throughout, an evident desire to paint views and express moods: all of these develop the line from Messiaen’s earlier works.

Birdsong also plays an important part in the *Livre du Saint-Sacrement* – nature’s own gift of music that Messiaen had systematically exploited in his compositions since the 1940s and which, during one period, had completely dominated his music. The notable thing about the birdsong in the *Livre du Saint-Sacrement*

is that the birds whose songs he imitates are, exclusively, birds that can be heard in Israel – that is, as the composer himself comments, only birds that Jesus himself may have heard. Thus, even in the use of the birdsong there is a theological intention. This confirms very clearly the picture of Olivier Messiaen as a musical creator whose thinking and whose creative activities bear the stamp of his Catholic view of life and piety. Several of the birds are species that do not appear at all in more northerly latitudes. It was on a journey to the Holy Land just prior to beginning work on the *Livre du Saint-Sacrement* that Messiaen noted down the birdsongs, in places like the Dead Sea, by the River Jordan, in the Judean desert close to Jerusalem and in the neighbourhood of Tel Aviv.

For the listener who is expecting to hear restrained expositions of the gospel texts it will certainly come as a surprise – even, at first, perhaps a shock – to hear the portrayal of the institution of the Eucharist, that occasion of extraordinary solemnity when Jesus reveals to his disciples his coming sacrifice when he will give up his life on the cross. The atmosphere in the room is depicted with peaceful chords. Christ's words 'This is my body, This is my blood' are expressed with ceremonious, heavy chordal progressions. But the window is open and outside a bird is singing...

In the *Livre du Saint-Sacrement* Messiaen also makes some use of the technique described above of a *langage communicable*, which he had developed in the *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. In this code letters are represented by definite pitches and note values which makes it possible to 'spell' words.

Taken together, this makes the *Livre du Saint-Sacrement* a summing up of Messiaen's tireless musical travail over sixty years – a task devoted to extending the limits of music with a view to reaching a universal dimension in music. Or, as he himself put it, to produce 'music which touches everything without ceasing to touch God'.

First Part

I. *Adoro te (I worship you)*

‘I worship you, O hidden Godhead.’ (From *Adoro te devote* by Thomas Aquinas)
The soul must prepare itself for the Eucharistic mystery with an attitude of worship since the Eucharist is an incomprehensible mystery, an act in which the world opens itself to the divine. The music takes the form of slow successions of chords.

II. *The Fountain of Life*

‘May my heart ever thirst for thee, O fountain of life, source of eternal light.’
(From a prayer by Bonaventura)

The sacrament is a source of grace for mankind, food and drink for the soul thirsting for God. An accompanied, highly expressive melody.

III. *The Hidden God*

‘I could not endure to gaze on You in the full glory of Your Divinity. Therefore You bear with my frailty and conceal Yourself in this holy Sacrament.’ (Thomas a Kempis, *The Imitation of Christ*, Book IV, Chapter 11)

‘On the cross only your Godhead was hidden, here even your humanity. Yet I confess and believe in both, and I direct the same prayer to you as the penitent thief.’ (From *Adoro te devote*)

Two Israeli birds can be heard in this movement: *onycognathus tristranii* (Tristram’s grackle) and *hippolais pallida* (Olivaceous warbler). The main theme comes from the plainchant *Alleluia* for Corpus Christi. In the liturgy of the feast this text appears: ‘For my flesh is real food and my blood is real drink. He who eats my flesh and drinks my blood, lives in me, and I live in him’ (John 6:56–57). The movement emphasizes the fact that the hidden Christ is given in the Eucharist in visible form; the music seeks to express this hidden secret.

IV. *An Act of Faith*

‘Oh my God, I firmly believe in you.’ (From *An Act of Faith*)

The soul approaches the mystery with firm, immovable conviction. The music consists of resolute, *staccato* chords which express the certainty that Christ is really present in the Eucharist.

Second Part

V. *Puer natus est nobis*

‘For unto us a child is born, unto us a son is given.’ (Isaiah 9:5 as it appears in the Christmas Day Introit)

The movement concludes with the song of *hippolais olivetorum* (Olive-tree warbler) but is, in the main, a fantasia on the melody to the Christmas Day Introit whose initial notes (the interval of a fifth G-D-D) are repeated over and over.

VI. *Manna and the Bread of Life*

‘You gave them food of angels, from heaven untiringly sending them bread already prepared, containing every delight, satisfying every taste. And the substance you gave demonstrated your sweetness towards your children, for, conforming to the taste of whoever ate it, it transformed itself into what each eater wished.’ (Wisdom 16:20–21)

‘The life that Christ gives us in the communion is the whole of his life, with all the particular gifts that he has earned for us by living all these mysteries for us.’ (Dom Columba Marmion, *Le Christ dans ses mystères*, Chapter 18)

‘I am the living bread which has come down from heaven. Anyone who eats this bread, will live for ever: and the bread that I shall give is my flesh, for the life of the world.’ (John 6:51)

The meditation on the feeding of the five thousand in Galilee and Jesus' words 'I am the living bread...' lead one's thoughts to the miracle during the exodus when manna rained from heaven onto the Israelites (Exodus 16). The music first describes the desert with its drought and sterility. The birds that sing are birds that can be heard in the desert: *oenanthe lugens* (Morning wheatear) and *ammomanes deserti* (Desert lark).

VII. *The Resurrection of the Dead and the Light of Life*

'Anyone who follows me will not be walking in the dark; he will have the light of life.' (John 8:12)

'Anyone who does eat my flesh and drink my blood has eternal life, and I shall raise him up on the last day.' (John 6:54)

Associations run from Jesus' words about himself as the bread that gives eternal life to his promise (in a different context) that he will give the light of life to those who follow him. The music expresses the glory and the wonder that belong to the blessed life beyond the limit of death. It consists of shining and sparkling runs and chord progressions. At the beginning and end the word 'resurrection' is 'spelt out' (in *langage communicable*) strong and mighty.

VIII. *The Institution of the Eucharist*

'This is my body. This is my blood.' (Matthew 26:26,28)

An ancient Greek rhythmical pattern (short-long-long) is used in the calm chordal progression which depicts the scene in the upper room with its ceremonious and sombre atmosphere on the evening before Jesus' death. Powerful chords in Messiaen's third modus stand out against this background; Jesus' own words thrice repeated. Through the window can be heard the song of a nightingale (*luscinia megarhynchos*).

IX. *Darkness*

‘Jesus said to them: But this is your hour; this is the reign of darkness.’ (Luke 22:53)

‘When they reached the place called The Skull, they crucified him.’ (cf. Luke 23:33)

‘From the sixth hour there was darkness over all the land.’ (Matthew 27:45)

From the quotations, three types of darkness can be understood that the music must express: the darkness of evil which takes power when Judas Iscariot goes out to betray Jesus; the darkness and insufferable pain of crucifixion and death on the cross; and the darkness over all the land that the gospels speak of. Various musical means – not least note-clusters – are used to convey an impression of chaos and darkness, and how Jesus’ body on the cross is strained to breaking point.

X. *Christ’s Resurrection*

‘Why look among the dead for someone who is living?’ (Luke 24:5)

The music, assuming a thundering, radiant *fortissimo*, symbolizes the extraordinary power by which Jesus was raised from death and appeared as resurrected.

XI. *Christ Appears to Mary Magdalene*

‘Mary Magdalene stayed outside the tomb, weeping. She turned round and saw Jesus standing there, though she did not recognize him. Jesus said to her: “Mary”. She called out “Rabbuni” (which means master). Jesus said: “Go and find the brothers and tell them what I have said: I am ascending to to my father and your father, to my God and your God”.’ (cf. John 20:11–17)

This is the longest and freest movement of the work. Step by step the scene from St John’s gospel in which Jesus appears to Mary Magdalene is depicted: the dawn darkness with Mary weeping; the meeting with Jesus whom, at first, she

does not recognize and his revealing word ‘Mary’; Mary’s growing, wondrous sense of who is standing before her; her sudden realization and acceptance; her adoration before him; his command that she go to the apostles and tell them that he, the Son, is ascending to the Father.

The music illustrates the narrative: dark sounds at the start; then the slow, ceremonious chords as though from a distance; a long passage that grows in tempo and strength depicting Mary’s growing wonder and so on. The words ‘Son’, ‘Father’, ‘your Father’, ‘God’, ‘your God’, and finally, ‘revelation’ are spelt out in *langage communicable*. The birdsong in the section on the Son going to his Father comes from an *iranica gutturalis* (White-throated robin). The movement ends in a *pianissimo*: a divine revelation is at an end.

Third Part

XII. The Transubstantiation

‘Eye, feeling and taste cannot distinguish you; only what I hear convinces my faith. I believe everything God’s son has said. Nothing is truer than this word of truth.’ (From *Adoro te devote*)

With this movement the work links itself to the actual liturgy of the Eucharist: first to that event which, for the Catholic faith, means that bread and wine are transformed into the body and blood of Christ. The music is sophisticated, worked out in the minutest detail in order to express the fact that transubstantiation is a secret that transcends human understanding. An intricate three-part texture, the plainchant melody from the communion song on Corpus Christi and two bird-songs (*pycnonotus barbatus* [Common bulbul] and *streptopella senegalensis* [Laughing dove]) provide the musical material.

XIII. *The Two Walls of Water*

‘The waters were parted, and the sons of Israel went on dry ground right into the sea, walls of water to right and to left of them.’ (Exodus 14:21–22)

‘The host is broken but not destroyed; every piece contains all that the whole host is. What is divided is, by no means, its essence, but only the sign – and that does not alter the condition of or the greatness of Him who is found in the form of the sign.’ (From *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas Aquinas)

The liturgical breaking of the Eucharistic bread is the foundation of the thirteenth movement. The meditation on the breaking itself brings to mind the way in which the water was divided when the Israelites fled out of Egypt – that liberation which for Christendom is a portent of liberation from sin and death through Christ. The movement is dominated musically by massive waves of chords which are a sonic equivalent to the masses of water rising up like two walls. Two warblers are heard: *hippolais polyglotta* (Melodious warbler) and *acrocephalus stentoreus* (Clamorous reed warbler). The central part of the movement depicts the water becoming calm after being divided.

XIV. *Prayer Before Communion*

‘Lord, I am not worthy... But only say the word...’ (The centurion’s speech, Matthew 8:8)

In this movement various plainchant themes are employed, all connected with the Eucharistic celebration or with other occasions during the liturgical year when God’s presence and revelation are especially recalled: *Alleluia* for the mass of dedication, the sequence *Lauda Sion Salvatorem* and the gradual for Epiphany. They are mixed with calm, ‘humble’ chords.

XV. *The Joy that Grace Bestows*

‘Lord, I come to You to receive the benefit of Your gift, and to enjoy the Feast that You have graciously prepared for the poor.’ (*The Imitation of Christ*, Book IV, Chapter 3)

‘The Lover, as he runs forward, is as though bewinged. He rejoices, he is free and nothing fetters him.’ (*The Imitation of Christ*, Book III, Chapter 5)

In several of Messiaen’s earlier works the supernatural joy which results from the meeting with the divine mystery has been expressed by birdsong. Here too: *pycnonotus barbatus* (Common bulbul), *onycognathus tristramii* (Tristram’s grackle) and *iranica gutturalis* (White-throated robin) give a concert.

XVI. *Prayer After Communion*

‘My fragrance and my mildness, my peace and my delight...’ (Bonaventura)

To receive the gift is to taste a delight and to experience a peace which is beyond all understanding, all thought and all feeling. The words that Bonaventura lets Christ himself pronounce are interpreted in fervent and melodic music.

XVII. *The Multifaceted Presence*

‘Just one receives, a thousand receive – and the one receives as much as the other; all receive him but he is not consumed.’ (From *Lauda Sion Salvatorem*)

Thomas’s text on the meaning of the Eucharist is paralleled by tritone intervals, the augmented fourth, one of the more characteristic aspects of Messiaen’s music.

XVIII. *Offertory and Final Alleluia*

‘I also offer and present before You the praises, the glowing affections, the raptures, the supernatural revelations and heavenly visions of all devout hearts.’ (*The Imitation of Christ*, Book IV, Chapter 17)

Towards the end of the movement the word ‘joy’ is spelt out in *langage communicable* and the work concludes in a stupendous musical climax. Before this unbounded storm of musical joy breaks forth, it is prepared for with a monophonic melody expressing the soul’s turning to the hidden God who gives himself to mankind in the mystery of the Eucharist.

Three Posthumous Works

Prélude

Prélude is a very early work by Messiaen, probably composed in 1928–29. This means that it was written while Messiaen was studying at the Paris Conservatoire, possibly about the same time as the *Diptyque*. *Prélude* was rediscovered by Yvonne Loriod-Messiaen in 1997, five years after her husband’s death. It is a beautiful and colourful piece in one of Messiaen’s favourite keys, E major, with variations on a melodic subject that is presented in the first parts of the work. Stylistically it is reminiscent of the *Diptyque* and is characterized by a certain restlessness and virtuosity that brings to mind the organ music by Messiaen’s teacher Marcel Dupré.

Offrande au Sacre Sacrement (Offering of the Blessed Sacrament)

The slow-moving *Offrande au Saint Sacrement* was also discovered in 1997. It was probably composed just before or just after 1930 when Messiaen took up the post of organist at La Trinité in Paris. The piece represents a sort of musical celebration and adoration of the Lord who is present in the Eucharist and it seeks to

give expression to the act of devotion – devotion to the Lord who is present in an unfathomable manner in the sacrament. It is called *Offrande* since the Catholic Eucharistic piety that was so important to Messiaen not only stresses a sense of wonder at Christ's presence but also a presentation, a self-presentation in the form of surrendering oneself and uniting oneself with Christ whose sacrifice one experiences as present under the forms of bread and wine on the altar.

Monodie

Monodie, a one-part melody, was written about 1963. It is a study of melodic subjects that recur and that are related to significant motifs in, for example, the *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. At this time Messiaen had started investigating what he termed a *langage communicable* – a language in which pitches would represent different letters in normal language – and was experimenting with letting various themes and motifs represent specific words or meanings (see the comments on *Méditations*.) The melodic motifs that he uses are stretched, transposed and permuted (played backwards). Here, as in so much of Messiaen's music, the tritone interval, the augmented fourth, plays a prominent part.

© *Anders Ekenberg 1989–92, 2008*

Hans-Ola Ericsson was born in Stockholm, where he also first studied music before continuing in Freiburg and later in the USA and in Venice. Most influential among his teachers have been Klaus Huber, Brian Ferneyhough and Luigi Nono. In 1989 he was appointed professor at the School of Music, Piteå, a department of the Luleå University of Technology.

Hans-Ola Ericsson has given concerts throughout Europe as well as in Japan, the USA and Canada, and has been engaged in extensive work together with John Cage, György Ligeti and Olivier Messiaen on the interpretation of their works for organ. He has made numerous recordings, including *The Four Beasts' Amen* [BIS-SACD-1486], a disc of his own works.

In 1990 Hans-Ola Ericsson was an instructor at the summer course for new music in Darmstadt and was awarded the prestigious Kranichsteiner Musikpreis. He has also held guest professorships in Riga, Copenhagen, Helsinki and Amsterdam, as well as lectured and performed at a large number of leading organ festivals and academic symposia worldwide, persistently campaigning for new music and its right to be heard. In 1996 Ericsson was appointed permanent guest professor at the Hochschule für Künste in Bremen, Germany.

Hans-Ola Ericsson is also engaged in organ-restoration projects and served as the project leader of the 'Övertorneå project', an exhaustive documentation, reconstruction and restoration of the most important instrument of the Swedish baroque, the organ of the German Church in Stockholm. He received the Swedish Society of Composers' interpretation prize in 1999, and in the spring of 2000 he was named a member of the Royal Swedish Academy of Music. From 2002 to 2006 Hans-Ola Ericsson was principal guest organist of the Lahti Organ Festival in Finland, and since 2005 he has been artistic consultant for the Bodø International Organ Festival in Norway.



OLIVIER MESSIAEN WITH HANS-OLA ERICSSON
AT THE TIME OF THE RECORDING OF THE COMPLETE ORGAN MUSIC

Die Orgelwerke Messiaens

„Der Mensch ist Fleisch und Bewusstsein, Leib und Seele; sein Herz ist ein Abgrund, der nur vom Göttlichen erfüllt werden kann.“ Diese Worte Olivier Messiaens geben nicht nur wesentlichen Aspekten seiner Lebensanschauung, sondern auch wesentlichen Aspekten seiner Musik Ausdruck.

Seine früh begonnene Komponistenlaufbahn, eine gründliche theoretische sowie praktische Schulung, die Faszination und ständige Reflexion über die Natur (vor allem den Gesang der Vögel) und die Grundelemente der Musik (besonders der Rhythmus), sein unaufhörliches und intensives Streben, die Grenzen der Musik auszudehnen, sowie seine umfassende Lehrtätigkeit haben Messiaen zu einem der schöpferischsten und bedeutendsten Musikern des 20. Jahrhunderts gemacht. In stilistischer Hinsicht hatte er keine Schule gemacht und auch nicht versucht, dies zu tun. Seine Musik hat einen ausgesprochen eigenen Stil, und zwar einen Stil, der in seinen Grundzügen schon in den Frühwerken spürbar ist und später weiterentwickelt wurde. Es geht um eine farbenreiche, vielgestaltige Musik mit symbolischen Dimensionen.

Messiaen war Katholik. Sowohl aus seinen eigenen Aussagen als auch aus den vielen religiösen Werktiteln, Bibelziten und theologischen Kommentaren, mit denen er immer wieder seine Kompositionen versehen hat, geht hervor, dass der katholische Glaube ihm eine unversieglige Inspirationsquelle und ein entscheidender Faktor für seine Musikauffassung war. Dies weckt natürlich die Frage, ob es notwendig ist, auf solche Faktoren Rücksicht zu nehmen. Genügt es nicht, die Musik anzuhören und deren Aufbau zu entdecken? In Messiaens Fall ist eine Kenntnis der musikalischen Technik zum Verstehen der Musik entscheidend, aber zum vollen Verständnis seiner Werke wird auch verlangt, dass seiner eigenen Weise, die Werke anzusehen, Rechnung getragen wird.

Dies gilt nicht zuletzt für seine Orgelwerke, welche aufs innigste mit der katholischen Kirche verknüpft sind, ja sogar mit einer ganz bestimmten Kirche und einem ganz bestimmten Instrument: Die Dreifaltigkeitskirche in Paris und ihre Orgel, gebaut 1868–1871 von Aristide Cavaillé-Coll.

Da Kunstwerke eine Form menschlicher Kommunikation ausmachen, bleiben die Absicht des Künstlers und die Inspirationsquellen, aus denen die Werke schöpfen, bei der Aneignung der Werke von größter Bedeutung. Den Hintergrund vieler musikalischer Kompositionen kennen wir nicht, aber der Hintergrund der Werke Messiaens ist wohl bekannt. Er gibt einen Schlüssel zum Verständnis der Musik selbst.

Der musikalische Weg

Seine früh geweckte Lust zum Komponieren erhielt einen entscheidenden Impuls, als Messiaen im Jahre 1918 Claude Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* entdeckte. Als Elfjähriger (1919) wurde er am Pariser Konservatorium aufgenommen, wo er als Schüler u.a. von Paul Dukas und Marcel Dupré Musiktheorie und Musikgeschichte, Orgel, Klavier und Komposition studierte. Sein erstes Orgelstück, *Le banquet céleste* (*Das himmlische Gastmahl*), entstand während jener Konservatoriumsjahre.

Nach Abschluss seiner Studien wurde Messiaen 1930 Hauptorganist an der Dreifaltigkeitskirche in Paris, einen Posten, den er fast sein gesamtes Leben innehaben sollte. Während seiner Organistentätigkeit, die er über Jahrzehnte hinweg ausfüllte, spielte er recht selten eigene Werke in dieser Kirche, aber seine Improvisationen in den Sonntagabendmessen wurden berühmt. Die Spuren dieser Improvisationskunst sind in den Orgelkompositionen häufig wahrnehmbar.

Mit u.a. Andre Jolivet zusammen gründete Messiaen 1936 die Gruppe „La jeune France“, einen Freundeskreis von jungen Komponisten, dessen Tätigkeit jedoch infolge des Krieges abgebrochen wurde. Messiaen wurde 1940 gefangen-genommen. Nach seiner Freilassung im darauffolgenden Jahr, wurde er Lehrer in Harmonielehre am Pariser Konservatorium. Neben Kompositionen veröffentlichte Messiaen während dieser Jahre das Buch *Technique de mon langage musical* (*Die Technik meiner musikalischen Sprache*), 1942, herausg. 1944), in dem er seine musikalische Erfahrungen und sein musikalisches Denken zusammenfasst. Er hatte zu dieser Zeit schon seit langem die Probleme und Möglichkeiten sowohl der Harmonie als auch des Rhythmus studiert.

Die Harmonik und erstaunlich plastische Melodik Messiaens kann als eine schöpferische Weiterentwicklung von Ansätzen Debussys betrachtet werden. In *Technique* beschreibt Messiaen kurz das melodisch-harmonische Modus-System, das er entwickelt und schon in den Frühwerken angewandt hatte. Besonders eingehend experimentierte er mit dem System, das er als „Modi begrenzter Transposition (-smöglichkeit)“ bezeichnet, d.h. mit bestimmten Tonkombinationen, die innerhalb der Zwölftonleiter nur eine begrenzte Anzahl Male transponiert werden können. Dieser Methode liegt eine Aufteilung der normalen, chromatischen Zwölftonleiter in zwei, drei oder vier gleiche Teile zugrunde (vgl. Beispiel 1), welche aus sämtlichen sieben Modi bestehen sollte. Die verschiedenen Modi, die sowohl zur Bildung von Akkorden als auch zur Schaffung von Melodien dienen, verleihen der Musik charakteristische Farbenwechsel. Innerhalb dieses modalen Rahmens entstehen häufig gewöhnliche Dur- und Mollakkorde, welche aber von Messiaen als Akkordbildungen auf der Grundlage der Modalität betrachtet wurden, als Akkorde, die je ihre eigene „Farbe“ haben. Es ist nur unser traditionelles musikalisches Empfinden, das daraus Dur und Moll macht.

Messiaen hat früh die altgriechische Metrik und den komplexen Rhythmus

der indischen Musiktradition und bei Europäern wie z.B. Claude le Jeune (um ca. 1530–1600) studiert. Er beschrieb sich selbst als „Komponisten und Rhythmiker“, um die Bedeutung des Rhythmus hervorzuheben. Das rhythmische Experimentieren wurde bereits mit *La nativité du Seigneur (Die Geburt des Herrn)* (1935) deutlich.

Der halb private Kompositionsunterricht, den Messiaen während der Jahre 1943–47 erteilte, wurde zur Keimzelle eines Komponistenseminars, das für die moderne europäische Musikentwicklung sehr bedeutend werden sollte. 1947 wurde speziell für ihn eine Klasse der musikalischen Analyse am Pariser Konservatorium eingerichtet. Während beinahe zwanzig Jahre betrieb Messiaen hier eine musikalische Analyse, die weit mehr als normalen Kompositionsunterricht ausmachte, mit Musikern wie z.B. Pierre Boulez als seine Schüler. 1967 wurde er offizieller Professor für Komposition in Paris, unterrichtete aber auch im Ausland, z.B. längere Perioden während der Jahre 1950–53 in Darmstadt.

Messiaens Werk umfasst Kompositionen für Orchester (kleinere Besetzungen; Symphonieorchester), Klavier, Gesangstimmen (Solo; Chor), kleine Kammermusikbesetzungen, das neugeschaffene Instrument „Ondes martinot“ sowie Tonband. Eine Sonderstellung nehmen aber die Orgelwerke ein. Die Orgel war Messiaens wichtigstes eigenes Instrument. Zu einer Zeit, wo kein größerer Komponist wirklich neuschaffende Musik für Orgel schrieb, gab er der Orgel ihren Rangplatz unter den Musikinstrumenten wieder. Dies gelang ihm dadurch, dass er durch geduldiges Experimentieren an „seiner“ Orgel in La Trinité aus dem Instrument bisher unbekannte Klänge herausgelockt hat. Messiaen steht in der französischen Orgeltradition von vor allem Charles Tournemire und Marcel Dupré, aber durch seine Art und Weise, die Orgel zu benutzen, unterscheidet er sich erheblich von seinen Vorgängern. Freilich hat er seine Orgelmusik nie als autonome Musik angesehen. Im Gegenteil: die meisten Orgelstücke haben eine ganz genaue liturgische Aufgabe. Sie

können „während einer gelesenen Messe, deren Ablauf sie respektieren, gespielt werden, gleichzeitig kommentieren sie die Texte des jeweiligen Mysteriums Christi im Lauf des Kirchenjahres und die Gnade die daraus entspringt“.

Der katholische Hintergrund

Messiaen gehört einem Traditionsstrom innerhalb des französischen Katholizismus an, der aus den 1870er Jahren hergeleitet werden kann, jene Jahre nach dem deutsch-französischen Krieg und den damit einhergehenden Pessimismus. Gegen eine dunkle und leere „fin du siècle“-Stimmung und die sich anbahnende positivistische und materialistische Sichtweise wollte damals eine Anzahl von Denkern eine geistige und moralische Erneuerung Frankreichs auf der Grundlage des christlichen Glaubens zustandebringen. Man pflegt diese Bewegung als „Renouveau catholique“ zu bezeichnen. Sie ist nie eine einheitliche Strömung gewesen, aber ein gemeinsamer Kern von ethischen und ästhetischen Prinzipien kann bei den verschiedenen Vertretern der Strömung in verschiedenen Generationen beobachtet werden: bei Dichtern wie Charles Peguy, Paul Claudel und Patrice La Tour du Pin, bei Kritikern, Polemikern und Verfassern wie Ernest Hello, Georges Bernanos und Francois Mauriac, und bei Philosophen wie Maurice Blondel, Gabriel Marcel und Jaques Maritain.

Sie waren gemeinsam von der Überzeugung getragen, dass das künstlerische Schaffen eine göttliche Gabe ist und dass durch die Gnade eine wirkliche, innere Veränderung des Menschen zustande kommen kann; ihnen gemeinsam war ferner eine hohe Wertschätzung der Kirche in ihrer Geschichte, der Heiligen als Hinweise auf die Gegenwart Gottes in der Geschichte, der Sakramente (besonders der hl. Eucharistie) als Geschehnisse, in denen die Welt für das göttliche Mysterium

rium transparent wird und damit in tiefste Verbindung tritt. Ein mystischer oder kontemplativer Zug, ein Verweilen bei dem Übernatürlichen und eine symbolische Denk- und Sprechweise treten bei diesen französischen Kulturpersönlichkeiten immer wieder hervor.

Bei Messiaen ist viel davon merkbar. Er wurde in dieser Tradition erzogen – „katholisch geboren“, wie er es selbst ausdrückte. Er zitierte nicht selten einen der Bahnbrecher der „Renouveau catholique“, den Philosophen, Kulturkritiker und Dichter Ernest Hello. Er verrät die Impulse, die ihm der Benediktiner Dom Columba Marmion gegeben hat. Die Verwandtschaft zwischen Messiaen und Paul Claudel ist offenbar. Messiaen zeigt in den Kommentaren zu seinen Werken eine tiefe Vertrautheit mit den Kirchenvätern, mit Thomas von Aquin und mit der Nachfolge Christi des Thomas von Kempen. Er schöpft immer wieder aus der Bibel, aber so, wie sie im katholischen Gottesdienst angewandt und in diesem Rahmen ausgedeutet wird.

Ein wichtiger Zug der „Renouveau catholique“ und seiner Fortsetzung während des 20. Jahrhunderts ist die starke Überzeugung davon gewesen, dass das künstlerische Schaffen auf einem von der Gnade Gottes eingegebenen Vermögen beruht – d.h. eine Überzeugung von der Wirklichkeit und von der entscheidenden Bedeutung der Inspiration. Auch dies wird bei Messiaen deutlich. „In jeder schöpferischer Aktivität gibt es drei Momente: die Inspiration, die Arbeit, das fertige Werk. In diesem furchtbaren zwanzigsten Jahrhundert, im Jahrhundert der Wissenschaft und der Geschwindigkeit, wird der zweite Schritt betont. Die meisten Musiker von heute verneinen die Inspiration und bezeichnen sie als romantisch und überholt“, sagte Messiaen in einem Vortrag bei der Weltausstellung in Brüssel 1958. Er bezeichnete dies als einen Irrtum unserer Zeit. „Vor den wirklichen Meisterwerken muss man sich in Ehrfurcht verneigen – ohne zu vergessen, dass sie Frucht einer gewaltigen Arbeit und einer hervorragenden Technik sind, beide

im Dienst der Inspiration. Unter Inspiration verstehen wir dabei keine plötzliche und isolierte Eingebung, keine mehr oder weniger wilde Leidenschaft, sondern eher einen Traum, der die Technik leitet, bestimmt, stützt und vollendet ...“ In diesem Zusammenhang ist auch an die berühmten Vogelimitationen zu erinnern, die Messiaen systematisch in seinen Kompositionen seit den 40er Jahren verwendet hat: Die Natur als ein unvergleichbares Medium der Inspiration.

Eine Musik, die alles berührt

Jede musikalische Eroberung Messiaens war von eindringlicher Reflexion, von Studien und von harter Arbeit begleitet, die darauf zielten, die Grenzen des musikalisch Möglichen auszudehnen. Dieses ständige Dehnen der Grenze der Musik war aber bei Messiaen philosophisch, ja theologisch begründet. Im Anschluss an Ernest Hello heißt es bei ihm: „Weil Gott in allen Dingen gegenwärtig ist, kann und muss eine Musik; die theologische Gegenstände behandelt, äußerst variiert sein ... Darum habe ich ... versucht, eine Musik hervorzubringen, die alle Dinge berührt, ohne aufzuhören, Gott zu berühren.“

Eine Musik, die alle Dinge und dabei auch Gott berührt – dieses Programm führte Messiaen zu einer kritischen Haltung gegenüber großen Teilen der europäischen Musiküberlieferung. Er konnte zugespitzt sagen, dass die herkömmliche europäische Musik, mit ihrem regelmäßigen, taktierten Rhythmus, eine geschlossene Musik ist, und zwar eine Musik, die durch und durch den Menschen zum Gegenstand hat. Infolge dieser Haltung war es ihm notwendig zu versuchen, aus der Gebundenheit der europäischen Musiküberlieferung aufzubrechen – damit eine Musik zustande komme, die „alle Dinge und dabei auch Gott berührt“. Weil der Rhythmus nach Messiaen das wichtigste Element der Musik ist, führte

dies ihn zu einem beständigen Studium der Problematik des Rhythmus, und zu fortschrittlichen Versuchen, die Möglichkeiten des Rhythmus auszudehnen.

In der Aussage „eine Musik, die alle Dinge und dabei auch Gott berührt“ steckt eine Haltung, für welche die Welt und das Göttliche nicht in erster Linie als gegensätzlich aufzufassen sind. Laut gewissen Kritikern hatte Messiaen eine Neigung zum Pantheismus, was sich u.a. im indischen (hinduistischen) Einfluss auf sein musikalisches Schaffen zeigen würde. Messiaen entstammte freilich einer geistlichen Tradition, für welche der Gegensatz Welt/Gott nicht in der Weise relevant war, die hier vorausgesetzt wird. Nach katholischer Glaubensüberlieferung besteht zwar eine unendliche Differenz zwischen der Welt (dem Geschaffenen) und dem Göttlichen (dem Schöpfer); die beiden dürfen nicht vermischt werden. Aber die Grenze zwischen Welt und Gott, so wird es hier gedacht, ist durchbrochen worden und wird ständig durchbrochen: Gott hat sich der Welt geöffnet und hat in der Welt menschliche Gestalt angenommen, ja, er hat geradezu in Jesus Christus die Welt in sich aufgenommen. Damit wird offenbar, dass die Welt (die Natur, das Geschaffene) mit Gott vereinigt werden kann, und dass sie von dem Göttlichen durchgedrungen und vergeistigt, verklärt, durchleuchtet werden kann. Die Musik hatte für Messiaen symbolische Dimensionen. Diese Sicht gründet auf der Überzeugung, dass die Welt von Gott geschaffen ist, und dass darum eine innere Ähnlichkeit (Analogie) zwischen der Schöpfung und Gott besteht. Darum kann in weltlicher Form – in der Form von Musik – auch etwas über Gott „ausgesagt“ werden; vorausgesetzt wird jedoch dabei, dass die Musik sozusagen über sich selbst hinausweist. Von daher rührt die Notwendigkeit des musikalischen Experiments und der Dehnung der Grenzen der Musik.

Die Kompositionen Messiaens sind demnach von seinem katholischen Glauben und seiner theologisch-philosophischen Haltung geprägt. Seine Musik könnte als Programmmusik bezeichnet werden, wobei es zahlreiche ideenmäßige Verbin-

dungslinien zwischen z.B. Franz Liszt und Messiaen gibt. Die Musik fließt aus der Meditation über bestimmte Aspekte des Glaubensmysteriums hervor. Beim Messiaen-Festival in Düsseldorf 1968 beschrieb Messiaen selbst, wie gerne er arbeitete. Er konzentrierte sich auf ein Meditationsthema, dann versuchte er, passende Texte in der Bibel, bei den Kirchenvätern oder in anderen kirchlichen Schriften zu finden. Schließlich versuchte er, dieses Thema in Musik zu überführen, in Töne und Rhythmen, Klang- und Akkordfarben.

Vier frühe Orgelwerke

Le banquet céleste (Das himmlische Gastmahl)

Das Stück wurde im Dorf Fuligny (Aube) komponiert, wo Messiaen mehrmals gewohnt hatte, um u.a. den Gesang der Vögel aufzuzeichnen. Es entstand 1926 oder 1928; die Angaben des Komponisten sind unsicher. Messiaen selbst kommentierte das Stück so:

„Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der bleibt in mir, und ich bleibe in ihm“ (Joh 6, 56).

In diesem Stück wird der zweite Modus begrenzter Transposition benützt, und zwar in seinen drei Transpositionen. Er wird im Anschluss an die drei Hauptfunktionen angewandt: Tonika, Dominante, Subdominante. Das Thema ist die hl. Eucharistie, und das Stück wird besonders an Fronleichnam gespielt.

Das Stück hat einen ganz besonderen Klang, den ihm der zweite Modus begrenzter Transposition verleiht. Es ist jedoch auf den drei klassischen harmonischen Hauptfunktionen aufgebaut. Das Werk ist akkordisch, sehr langsam und versonnen.

Le banquet céleste ist eine Meditation über die Eucharistie, das zentrale Geheimnis katholischen Glaubenslebens. Messiaen gibt in seinem Kommentar einen zentralen Vers des Evangeliums vom Fronleichnamfest wieder. Das Fest ist dem Mysterium der sakramentalen Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi gewidmet. In der geistlichen Tradition, der Messiaen angehört, wird vor allem der geistliche und persönliche Aspekt dieses Geheimnisses betont: seine Bedeutung für den inneren Menschen, die tiefe Gemeinschaft mit Christus, jenes „Bleiben“, von welchem das Zitat aus dem Tagesevangelium spricht – ein „Bleiben“, das die ewige Vereinigung mit Christus beim himmlischen Gastmahl vorgreift. Die „tropfenden“ Pedaltöne in hellen Klangfarben sind als Symbol für Christi Blut aufzufassen.

Diptyque (Diptychon)

Das Werk trägt den Untertitel *Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse* (*Essay über das irdische Leben und die ewige Glückseligkeit*). Es stammt aus dem Jahre 1930 und ist Messiaens Lehrer Paul Dukas gewidmet. Der Kommentar Messiaens lautet:

Essay über das irdische Leben und die ewige Glückseligkeit. In zwei Teilen. Erster Teil: das irdische Leben mit seinen ruhelosen Mühen. Zweiter Teil: das Paradies.

In beiden Teilen wird dasselbe Thema angewandt, in transformierter Gestalt. Die Erde: das Thema in c-moll und in unaufhörlich fortschreitender Bewegung. Erste Durchführung: das Thema in g-moll, augmentiert. Zweite Durchführung: das Thema in f-moll und es-moll. Dritte Durchführung: das Thema in c-moll, augmentiert und im Oktavkanon. Der Himmel: dasselbe Thema, aber in Dur, sehr langsam, unter Anwendung des zweiten Modus begrenzter Transposition: große, entzückte Phrasen, die die Stille der himmli-

schen Stadt ausdrücken, jenes unveränderliche Licht der Freude und Ruhe“, das in der *Nachfolge Christi* erwähnt wird.

Das Werk wirkt wie eine Vorahnung mehrerer späterer, sehr bedeutender Werke. Messiaen hat später den zweiten, langsamen Satz in *Quatuor pour la fin du temps* (*Quartett für das Ende der Zeit*) bearbeitet, das 1940/41 im Gefangenenlager zu Görlitz komponiert wurde. Der Gegensatz, auf dem das Werk als ganzes aufbaut, begegnet uns auch im Orchesterstück *Les offrandes oubliées* (*Die vergessenen Opfer*) und im großen Werk *Combat de la Mort et de la Vie* (*Der Kampf zwischen Tod und Leben*, 1939). Der erste Satz verrät deutlich den Einfluss von Marcel Dupré und dessen virtuoser Orgelkunst.

Die Nachfolge Christi, eine der am meisten verbreiteten Schriften der Christenheit, wurde von Thomas von Kempen (um 1380–1471) oder einem anderen Vertreter der von ihm vertretenen Frömmigkeitsrichtung, der sog. *devotio moderna*, geschrieben. Diese Richtung war von einer innerlichen Hingabe an Christus und von einer beständigen Betrachtung der biblischen Texte geprägt. Das Buch war für christliche Frömmigkeit und Meditation Jahrhunderte hindurch von größter Bedeutung. Das Zitat Messiaens weist auf die Bedeutung der Nachfolge Christi auch im kirchlichen Leben Frankreichs in unseren Tagen hin.

Apparition de l'Église éternelle (Offenbarung der ewigen Kirche)

Die Tatsache, dass *Apparition de l'Église éternelle* zu den am meisten gespielten Werken Messiaens zählt, hängt vermutlich mit seiner Verbindung von sublimster Einfachheit und großartigem Fresko-Stil zusammen. Hier wird eine größere rhythmische Unregelmäßigkeit als in den früheren Werken Messiaens vernehmbar: gegen den dominierenden 7/8-Takt kontrastierend, und daraus entwickeln sich auch andere Maßeinheiten. Messiaen selbst hat das Werk so erläutert:

Ein Jambus und ein Spondeus. Wechsel zwischen hellen Farben im zweiten, dritten und siebten Modus begrenzter Transposition, kontrastierend gegen leere, harte und kalte Quinten. Ein unmäßiges Crescendo, das Schritt für Schritt alle die Kräfte der Orgel zu einem gewaltsamen Fortissimo vereinigt – und danach eine genauso schrittweises Decrescendo. So sieht das ganze rhythmische, harmonische und dynamische Material dieses Stücks aus. Wie der Hymnus zum Kirchenweihfest sagt: Meißel, Hammer und Leiden schnitzen und glätten die Erwählten, die lebendigen Steine des geistigen Hauses. Die Vision ist einfach, auf ihrem Höhepunkt fast brutal. Sie wird langsam aufgebaut, und sie verschwindet nur langsam ...

Das, was hier ausgedrückt wird, ist eine Vision der „himmlischen Kirche“, eine Vision, die an *La cathédrale engloutie* (*Die gesunkene Kathedrale*) Debussys erinnert. Die ewige Kirche tritt am Himmel hervor, wie ein vorüberziehendes Schiff, das zuerst nur geahnt werden kann und dann immer deutlicher hervortritt, bis man es ganz deutlich sieht, um dann genauso langsam zu verschwinden. Das Stück wächst aus dem schon im ersten Takt gegebenen musikalischen Material hervor. Auf dem Höhepunkt klingt ein strahlendes C-Dur; die Komposition ist aus der Harmonielehre Messiaens heraus konzipiert, aber der Komponist lässt hier die Modalität in etwas ausklingen, was der traditionell geschulte Musikhörer als einen reinen, strahlenden Durklang empfindet. Die Anknüpfung an den Hymnus *Urbs Ierusalem beata* ist für die Vertrautheit Messiaens mit der katholischen Liturgie bezeichnend. Dieser Hymnus des 8. oder 9. Jahrhunderts beschreibt wie in einer Vision, wie das himmlische Jerusalem, die Stadt des ewigen Friedens, sich aus dem Himmel senkt und sichtbar wird. In biblischen Bildern wird der Glanz der himmlischen Stadt beschrieben, aber auch mit welchen Schmerzen und Plagen die Menschen gezüchtigt werden müssen, um als Bausteine in den göttlichen Bau hineinzupassen und um Anteil an der ewigen Seligkeit zu gewinnen:

Neue Stadt, Du wirst vom Himmel gesenkt
gleich einem Hochzeitssaal zu uns hernieder
bereit für die Stunde da die Braut
sich für ewig ihrem Herrn gibt.
Deine Türme und Mauern glänzen
schön von Gold und Edelstein.

Jeder Stein ist behauen, beschlagen,
geschliffen, um genau zu passen,
von des Meisters hand gefügt
an den Platz den er bereitet hat ...

Apparition ist eine musikalische Auslegung dieses Hymnentextes.

L'Ascension (Die Himmelfahrt)

L'Ascension, der früheste Orgelzyklus Messiaens, ist eine Bearbeitung eines 1932/33 komponierten Orchesterstücks. Diese Tatsache erklärt den Untertitel des Werkes, „Vier symphonische Meditationen“. Die Sätze I, II (ein wenig bearbeitet) und IV machen Transkriptionen der Orchesterfassung aus. Satz III ersetzt das *Alléluia sur la trompette*, *Alléluia sur la cymbale* des Orchesterwerkes, das nicht transkribiert werden konnte. Der etwas Tumult-artige dritte Satz der Orgelfassung, mit seinen heftigen, kontrastierenden Akkordblöcken, wirkt jedoch wie eine Entsprechung.

Die Zitate aus der Bibel und der Liturgie des Himmelfahrtsfestes, die Messiaen im Anschluss an die vier Satztitel mitgeteilt hat, sind sehr instruktiv:

1. Christi Majestät, der seinen Vater um Verherrlichung bittet

„Vater, die Stunde ist da. Verherrliche deinen Sohn, damit der Sohn dich verherrlicht.“

2. Frohe Halleluja einer Seele, die sich nach dem Himmel sehnt

„Wir bitten dich Gott, gib, dass wir auch mit unserem Geist im Himmel wohnen.“

**3. Freudenausbruch einer Seele vor der Herrlichkeit Christi,
die ihre eigene ist.**

„Lasst uns dem Vater danken. Er hat uns fähig gemacht, Anteil zu haben am Los der Heiligen die im Licht sind. Er hat uns mit Christus auferweckt und uns einen Platz im Himmel gegeben.“

4. Gebet Christi, zum Vater aufsteigend

„Vater, ich habe deinen Namen den Menschen offenbart. Ich bin nicht mehr in der Welt, aber sie sind in der Welt, und ich gehe zu dir.“

Das erste und das vierte Zitat entstammen dem siebzehnten Kapitel des Johannesevangeliums, in dem Christus sich schon am Abend vor seinem Tod teilweise so ausdrückt als hätte er diese Welt schon verlassen. Das erste Zitat, aus Joh 17, 1, ist dem Anfang des Evangeliums der Vorabendmesse des Himmelfahrtsfestes (Joh 17, 1–11) entnommen. Das vierte Zitat, Joh 17, 6–11, ist beinahe identisch mit dem *Magnificat*-Antiphon der zweiten Vesper desselben Festes. Das zweite Zitat ist ein Auszug aus dem Tagesgebet, und das dritte besteht aus biblischen Zitaten (vgl. Kol 1, 12; Eph 2, 6), die gedanklich mit dem Festgedanken zusammenhängen. Hier zeigt es sich, wie Messiaen unmittelbar an die liturgischen Texte und an die Bibel, so wie sie in der Liturgie angewandt wird, anknüpft. Seine Orgelmusik wächst aus der liturgischen Improvisationskunst heraus.

Der erste Satz, der laut den Anweisungen des Komponisten „sehr langsam und majestätisch“ gespielt werden soll, ist ein feierlicher Choral. Er erinnert durch seinen statischen Charakter an frühere Werke (*Le banquet céleste*, *L'Apparition*) aber ist reicher an harmonischen Farben. Der zweite Satz mit seinem Refrain hat eine ganz anders freie, einstimmige Melodik im Modus 3, der Refrain ist bei jeder Wiederholung verändert. Die begleitenden Staccato Akkorde im

mittleren Teil des Satzes erinnern an Charles Tournemire. Der Einfluss vom gregorianischen Gesang ist gerade in diesem Satz sehr deutlich, in dem Messiaen dem leisen Jubel der Seele über das zentrale Geheimnis des Festtages Ausdruck gibt: die Vereinigung der Seele mit Christus im Himmel. Im dritten Satz (*Transports de joie, Freudenausbrüche*) tritt der improvisatorische Grundcharakter sehr deutlich hervor. Der Satz hat aber eine sehr deutliche Struktur und umfasst drei Teile, der zweite und der dritte Teil sind dabei Variationen des ersten. Der vierte, abschließende Satz hat eigentlich keinen Abschluss, er klingt mit einem Septakkord ohne Auflösung aus. Damit wird der Meditation über die Ewigkeit und deren Zeitlosigkeit, die der Musik zugrunde liegt, ein starker Ausdruck gegeben.

La Nativité du Seigneur

Der Orgelzyklus Olivier Messiaens *La Nativité du Seigneur* (*Die Geburt des Herrn*) wurde 1935 in Grenoble komponiert. „Die majestätischen Gebirge Grenobles haben“, nach Messiaens eigenen Worten, „ohne Zweifel den Komponisten wenigstens zum vierten und neunten Satz angeregt. Die übrigen Sätze sind vielfarbig, wie die Fenster der mittelalterlichen Kathedrale.“

Zu jener Zeit war Messiaen seit fünf Jahren Hauptorganist der Dreifaltigkeitskirche in Paris. Das Werk kann vielleicht als eines der ersten großen Meisterwerke Messiaens bezeichnet werden.

Der Komponist scheint sich dessen bewusst gewesen zu sein, welche Bedeutung auf seinem musikalischen Weg *La Nativité* innehatte. Er versah die Partitur mit einem Vorwort, das von der hier verwandten Kompositionstechnik, der Art und Weise, die Klangressourcen der Orgel auszunutzen, und von den dem Werk zugrundeliegenden theologischen Gedanken handelt.

Die Harmonik

La Nativité baut auf dem von Messiaen selbst entwickelten harmonischen System auf, das schon in den früheren Orgelwerken vorhanden war. Hier entwickelte er diese harmonische Kunst noch weiter – eine harmonische Kunst, die von „Modi begrenzter Transposition“ Gebrauch macht, d.h. von verschiedenen aus der Zwölftonleiter hergeleiteten Tonkombinationen, die nur einige Male transponiert werden können. Ebenso wenig wie in den früheren Werken ist aber auch hier die Verwendung dessen ausgeschlossen, was sich dem Zuhörer als gewöhnliches Dur und Moll darstellt. Messiaen faßte die Harmonik nicht in diesen traditionellen Kategorien auf, aber im Unterschied zu den zeitgenössischen Zwölftonkomponisten hob er den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz noch nicht völlig auf.

Die Erläuterungen Messiaens zeigen, wie sehr er Klänge und Akkorde als Farben auffasst. Der Begriff „Farbe“ ist in diesem Zusammenhang mehr als ein Bild; Messiaen war von einem wirklichen inneren Zusammenhang zwischen Klang und Farbe überzeugt. Seine Ausdrucksweise, wenn er von verschiedenen Akkordbildungen als verschiedenen Farben spricht, rührt von der gewiss nicht alltäglichen Erfahrung her, die er selbst beschrieb: verschiedene Klänge und Akkorde gaben ihm visuelle Eindrücke, sie haben ihn dazu veranlasst, verschiedene Farben zu sehen. (Und umgekehrt: Farbeindrücke wurden bei ihm in Musik umgewandelt.) Die verschiedenen Modi repräsentieren verschiedene Farben: Modus 1 Rotviolett. Modus 4 dunkles Purpurrot usw. Dieser Zug bei Messiaen wurde in den 40er Jahren noch stärker.

Die Rhythmik

Das in kompositionstechnischer und musikgeschichtlicher Hinsicht am meisten Bemerkenswerte bei *La Nativité* ist aber nicht das harmonische, sondern das

rhythmische Element. In den früheren Orgelkompositionen Messiaens sind schon die Ergebnisse seiner Studien u.a. altgriechischer und indischer Rhythmen zu einem gewissen Maß spürbar; schon diese Werke geben von einer Bestrebung Zeugnis, rhythmische Geschlossenheit der Musik zu überwinden. In *La Nativité* sind die ersten reifen Früchte dieses Bestrebens nach Weiterentwicklung des Rhythmus da. Diese Entfaltung des Rhythmus baut auf eingehender theoretischer Reflexion und eingehenden Studien.

Die verschiedenen Versmaße der altgriechischen Poesie werden im Kommentar Messiaens zu *La Nativité* genannt: Bacchius, Antibacchius, Epitrit, dochmischer Rhythmus usw. Bei Messiaen kann ein besonderes Interesse an solchen Rhythmen, die auf unebenen Zahlen aufbauen, beobachtet werden. Er hat untersucht, wie sich diese Rhythmen kombinieren, ergänzen und manipulieren lassen. Dieses rhythmische Suchen hat sowohl zu einem eigenen Rhythmusbegriff wie auch zu einer eigenartigen rhythmischen Technik geführt. In der rhythmischen Technik Messiaens spielt nicht zuletzt die Veränderung von rhythmischen Figuren durch Addition (Zufügung eines Tons, einer Pause oder eines Punktes), bzw. Diminution (das entgegengesetzte Verfahren) eine große Rolle.

Noch intensiver als mit der griechischen Metrik hat sich Messiaen aber mit indischen, hinduistischen Rhythmen beschäftigt. In seinen Kommentaren zu *La Nativité* werden einige solcher rhythmischen Figuren genannt: *Vasanta* und *Candrakalá*. Die Handbücher unterrichteten ihn von der komplexen rhythmischen Struktur traditioneller hinduistischer Musik, und seine eigene weitere musikalische Arbeit bestand zu einem großen Teil darin, die Möglichkeiten zu untersuchen, auf dieser Grundlage zu komponieren und diese vielgestaltigen Rhythmen zu verändern. Bei Messiaen war diese Arbeit in einem lebensanschaulichen Zusammenhang hineingestellt. Messiaen strebte bewusst danach, die Verslossenheit und Vorausschaubarkeit traditioneller europäischer Musik zu überwinden

– eine Musik, welche mit solcher Verslossenheit, laut Messiaen, aufhört, „Gott zu berühren“, oder mit anderen Worten: die Verwendung u.a. indischer, hinduistischer Rhythmen gründete sich auf der Absicht, dem christlichen Glauben gerecht zu werden. Es ging Messiaen darum, jener Offenheit der Welt für Gott auszudrücken, von der Messiaen in seiner katholischen Glaubensstradition überzeugt war.

Die verschiedenen Rhythmen, die in *La Nativité* angewandt und auf einander bezogen werden, spielen eine entscheidende Rolle im Werk. Mit der Zeit entwickelte Messiaen eine Art Personifikation verschiedener rhythmischer Figuren: Er beschrieb das Resultat als „personnages rythmiques“, verschiedene Figuren spielen verschiedene Rollen, wie die Gestalten in einem Drama. Die Idee, den Rhythmus in dieser Weise zu behandeln, scheint aus Messiaens Analyse von Strawinskys *Le Sacre du printemps* herzurühren. Im großen Orgelbuch, *Livre d'orgue* (1951) wurde der Rhythmus zum beherrschenden Element der Musik; Melodik, Harmonik und Klangfarben spielen eine eher untergeordnete Rolle als Vermittler des Rhythmus an den Zuhörer. So weit war die Entwicklung in *La Nativité* noch nicht gegangen, aber das Werk macht es begreiflich, warum Messiaen sich selbst als „Komponist und Rhythmiker“ bezeichnete.

Die Verwendung der Orgel

Messiaens Behandlung der Orgel ist schöpferisch. Er hatte gewiss vieles von César Franck und seinen Nachfolgern in der französischen Orgelkunst gelernt und betonte selbst, wieviel er Charles Tournemire und Marcel Dupré schuldete: der Registrierungskunst und der lyrischen Orgelbehandlung Tournemires, der technischen Perfektion und überwältigenden Grandiosität Duprés usw. Aber Messiaen erneuerte die Orgelkunst nach der klanglichen Seite hin erheblich. Seine genauen Registrierungsvorschriften – die an seine eigene Cavaillé-Coll-

Orgel in der Dreifaltigkeitskirche anknüpfen – beschreiben diese klanglichen Entdeckungen. Er ließ u.a. das Pedal neben den Manualen als Melodiestimme auftreten (und verwendete es u.a. auch als Glockenspiel). Diese Technik als solche war gewiss nicht neu, aber sie erzeugte in seiner Musik neue Klänge und Klangkombinationen.

Mit dieser schöpferischen Art und Weise, die Orgel zu verwenden, wurde Messiaen nach einigen Jahrzehnten zum Lehrmeister einer neuen Musikergeneration. Seine Orgelbehandlung macht eine unerlässliche Voraussetzung für die Orgelmusik aus, die z.B. Bengt Hambraeus, Gerd Zacher und György Ligeti geschaffen und gespielt haben.

Musikalische Meditationen

Die theologische Thematik des Weihnachtszyklus *La Nativité* wurde vom Komponisten selbst ausführlich erläutert. Seine Zusammenfassung des Inhalts dieser „neun Meditationen“ lautet wie folgt:

Das Werk ist für die Weihnachtszeit gedacht und ruht auf den folgenden fünf Hauptgedanken:

1. Unsere Vorherbestimmung, die durch die Fleischwerdung des Wortes realisiert wird (die ewigen Ratschlüsse).
2. Gott, der unter uns lebt (Gott unter uns) und der mit uns leidet (Jesus nimmt das Leiden auf sich).
3. Die dreifache Geburt: die ewige Geburt des Wortes (Das Wort), die zeitliche Geburt Christi (Die Jungfrau und das Kind), die geistige Geburt der Christen (Die Kinder Gottes).
4. Darstellung einiger Gestalten, die dem Weihnachtsfest und dem Dreikönigsfest eine besondere Poesie verleihen: Engel (Satz 6), Hirten (Satz 2), Könige (Satz 8).
5. Alle neun Stücke sind als Huldigung an die Mutterschaft Mariens gedacht.

Das Werk wird dadurch abwechslungsreich, dass diejenigen Abschnitte, die großen theologischen Themen gewidmet sind, durch Abschnitte abgelöst werden, die die wohlbekannten Weihnachtsgestalten malen. Der Zyklus fängt mit der Meditation an der Krippe über die heilige Jungfrau und ihr Kind an. Die Reihenfolge der Sätze 3, 4, 5, 7 und 9 ist in theologischer Hinsicht logisch: das Heilsmysterium wird zuerst in seinem Uranfang betrachtet (3), danach im Hinblick auf den, der das Heil der Menschen bringen soll (4), und dann im Hinblick auf den entgegennehmenden Partner, den Menschen (5): sodann wird die notwendige Fortsetzung und Konsequenz der Menschwerdung des Sohnes Gottes betrachtet: das Leiden Christi (7), und zum Schluss kommt eine Meditation über die daraus entstandene, bleibende Wirklichkeit (9). Die Reihenfolge der personenbeschreibenden Sätze 2, 6 und 8 scheint von der Liturgie bedingt zu sein: in der ersten Weihnachtsmesse wird das Evangelium von der Botschaft an die Hirten verkündigt (Luk 2, 1–14), in der Messe am Morgen des Weihnachtstages das Evangelium vom Engelsgesang (Luk 2, 15–20), und dann in der Messe des Dreikönigfestes das Evangelium von den drei Weisen (Matth 2, 1–12). Das Ganze wird als eine Huldigung der seligen Jungfrau Maria, der Mutter Christi, dargebracht und wirkt wie eine Kombination tiefer theologischer Meditation und mehr zugänglicher, volkstümlicher Elemente – genau wie die traditionelle Weihnachtsfeier selbst. Das Werk baut auf einer Anzahl der wichtigsten in der Weihnachtsliturgie als Lesungen oder in liturgischen Gesängen vorkommenden Bibeltexten und verwandten biblischen Textstellen auf. Die Texte werden in den Kommentaren Messiaens ziemlich frei wiedergegeben und aufeinander bezogen.

Der theologische Gedanke

Der erste Satz mit theologischem Thema, *Les desseins éternels* (Die ewigen Ratschlüsse, Satz 3), ist eine Meditation über einige Verse am Anfang des Epheser-

briefes (1, 5.6). Dieser Text beantwortet sozusagen eine Frage, die sich bei der Betrachtung über das Kind und seine Mutter und über die Botschaft an den Hirten anmeldet: Warum geschieht dies? Was ist der Grund dessen, was hier geschieht? Die Antwort führt tief in das Geheimnis Gottes hinein, am Anfang der Zeiten: „Er hat uns im Voraus dazu bestimmt ...“. Hinter dem Weihnachtsgeschehen steckt ein Plan, eine göttliche Absicht. Die Betrachtung dieses Heilsplanes, der allen menschlichen Verstand übertrifft, nimmt in der Musik die Gestalt einer unendlich langen, singenden Phrase an.

An Weihnachten feiert die Kirche die Verwirklichung dieses göttlichen Ratschlusses in der Geschichte durch die Geburt Christi. Notwendige Voraussetzung dafür, dass dieser Geburt jene Bedeutung beigemessen werden könne, die ihr die Kirche beimisst, ist nun aber, dass derjenige, der geboren wird, mehr als nur ein Mensch ist. *La Verbe (Das Wort, Satz 4)*, kreist um dieses Geheimnis herum, das seinen Grund darin hat, was das sog. Große (nizänische) Glaubensbekenntnis so ausdrückt, dass der Sohn Gottes (der im Johannesevangelium „das Wort“ genannt wird) „geboren aus dem Vater vor aller Zeit“ ist. Messiaen betont, dass dieses Geheimnis eigentlich nicht fassbar ist; es kann nur geahnt werden. Diese Ahnung wird in der Musik Messiaens zu einem zweiteiligen Satz, der die Gedanken teils an das gewaltige, unvorstellbare Werden des Wortes, teils an das Wort selbst, den Sohn Gottes, leiten soll.

Der Satz, der den Titel *Les enfants de Dieu* trägt (*Die Kinder Gottes, Satz 5*), nimmt ein Thema auf, das für Messiaen mit dem Thema der Sätze 1 und 4 aufs innigste verbunden ist. Die ewige „Geburt“ des Wortes, die Geburt Christi hier auf Erden und die geistliche „Geburt“ der Christen werden aufeinander bezogen; sie gehören alle zum Festinhalt des Weihnachtsfestes. Diese Gedankenkombination hat uralte Wurzeln; sie begegnet uns schon bei den Kirchenvätern, die die Betrachtung der Geburt des Sohnes Gottes vor und in der Zeit zur Betrachtung

der immer erneuten „Geburt“ Christi im Herzen der Gläubigen und ihrer „Neugeburt“, d.h. ihrer erneuten Beziehung zu Gott, führen lassen. Messiaen gibt an, dass der Satz „äußerst langsam und innig“ gespielt werden soll.

Im Satz *Jésus accepte la souffrance* (*Jesus nimmt das Leiden auf sich*, Satz 7) wird ein Thema behandelt, das vielleicht auf den ersten Blick nichts mit Weihnachten zu tun haben scheint. Für Messiaen ist es jedoch aufs innigste eben mit Weihnachten verbunden. Ganz allgemein darf festgehalten werden, dass Messiaen in seiner Musik vor allem die „positiven“ Elemente des christlichen Glaubens ausdrückte: die Geburt Christi, seine Auferstehung von dem Tod, die Verherrlichung der Welt, die ewige Seligkeit, die Freude, die Verzückung und den ewigen Frieden. Er hat in seiner Musik eher selten Not und Leiden ausgedrückt, und nahm vom Gedanken Abstand, die Kunst solle vor allem Leere und Schmerzen, Chaos und Gewalt ausdrücken – ein Gedanke, der uns ja bei vielen anderen modernen Komponisten begegnet. Aber das Bild des christlichen Glaubens, das durch die Kompositionen Messiaens vermittelt wird, darf kaum als geglättet bezeichnet werden. Das Bewusstsein vom Bösen und von der Schuld ist da und wird bisweilen auch musikalisch gestaltet, und das Leiden und Tod Christi ist nicht abwesend. Warum enthält nun gerade der Weihnachtszyklus einen Satz, der davon handelt, wie Christus sein Leiden bejaht und auf sich nimmt? Der Komponist erklärt dies mit einem Hinweis auf einen neutestamentlichen Text, im Hebräerbrief (10, 5.7), der vom Eintritt Christi in die Welt spricht. Dieser Text wurde traditionell mit Weihnachten verknüpft; er gehört in der jetzigen römisch-katholischen Liturgie dem Fest der Verkündigung Mariens an. Wie es Messiaen selbst ausdrückte, „Hinter dem Engel der Verkündigung, hinter der Weihnachtskrippe ist schon das Kreuz da.“

Die Erläuterung Messiaens zum abschließenden Satz, *Dieu parmi nous* (*Gott unter uns*, Satz 9), fügt wie in einer Collage drei Bibelzitate zusammen, die das

bleibende Ergebnis des Weihnachtsgeschehens ausdrücken. Messiaen spricht hier von drei in der katholischen Glaubenslehre aktuellen und lebendigen Wirklichkeiten: von der heiligen Eucharistie, von Maria und von der Kirche. Alle diese drei zeugen in verschiedener Weise davon, wie die Welt dadurch, dass Gott Fleisch und Blut angenommen hat, Wohnung Gottes geworden ist und bleibt.

Die neun Sätze

1. *La Vierge et l'enfant (Die Jungfrau und das Kind)*

„Von einer Jungfrau empfangen ist ein Kind uns geboren, ein Sohn ist uns geschenkt. Freue dich, Tochter Zion! Siehe, dein König kommt zu dir, er ist gerecht und demütig“ (Jes 9, 5; Sach 9, 9).

Ein frohes und helles Stück in ABA-Form, in dem der mittlere Abschnitt den gregorianischen Introitus des Weihnachtstages, *Puer natus est*, anwendet und ornamentiert.

2. *Les Bergers (Die Hirten)*

„Nachdem die Hirten das Kind in der Krippe gesehen hatten, kehrten sie zurück, rühmten Gott und priesen ihn“ (Luk 2, 20).

Auf eine schillernde, vielfarbige Einleitung folgt eine Melodie, die an französische Weihnachtslieder, Noëls, erinnert.

3. *Desseins éternels (Die ewigen Ratschlüsse)*

„Gott hat uns aus Liebe im Voraus dazu bestimmt, seine Söhne zu werden durch Jesus Christus, zum Lob seiner herrlichen Gnade“ (Eph 1: 5,6).

Eine Betrachtung darüber, was dem Weihnachtsgeschehen zugrunde liegt; eine lange, innige Phrase.

4. *Le Verbe (Das Wort)*

„Der Herr sprach zu mir: Mein Sohn bist du. Aus seinem Schoß hat er mich

gezeugt vor dem Morgenstern. Ich bin das Bild der Güte Gottes, ich bin das Wort des Lebens, vom Anfang an“ (Ps 2, 7; Ps 110, 3; Weish 7, 26; 1 Joh 1, 1).

Das Grundthema des ersten Teiles drückt das unfassbare, gewaltige Geschehen aus, von dem die Bibeltexte handeln: „eine langsame, hinabsteigende Bewegung in den Rohrstimmen des Pedals, die an das schreckenerregende Fortissimo der langen Trompeten in der Darstellung des jüngsten Gerichts von Michelangelo, aber auch an gewisse Posaunenthemen bei Wagner erinnert“. Der zweite Abschnitt bezeichnet das Wort, den Sohn Gottes, der vom Vater geboren ist. Er ist „ein langes Cornett-Solo, das mit seinen Teilen an die Sequenzen des gregorianischen Gesanges, charaktermäßig an die hinduistischen Ragas und durch seine Ornamentation der feierlichen Melodie an die ornamentierten Choräle Bachs erinnert“.

5. *Les enfants de Dieu (Die Kinder Gottes)*

„Allen, die ihn aufnahmen, gab das Wort Macht, Kinder Gottes zu werden. Gott sandte den Geist seines Sohnes in ihr Herz, den Geist, der ruft: Vater! Vater!“ (Joh 1, 12; Gal 4, 6).

Die tiefgreifende Veränderung in der Existenz des Menschen, die hier zum Ausdruck kommt, wird gestaltet als ein großes Crescendo über einem Dominant-Orgelpunkt hin zu einem „Schrei“, und danach eine sanfte melodische Bewegung über einem Tonika-Orgelpunkt.

6. *Les anges (Die Engel)*

„Das himmlische Heer lobte Gott und sprach: Ehre sei Gott in der Höhe!“ (Luk 2, 13–14).

Ein Jubelgesang, *Gloria in excelsis Deo*, durchgehend in hoher Lage gespielt – Ausdruck der befreiten, reinen Geistigkeit der Engel, die in der Nähe Gottes leben.

7. *Jésus accepte la souffrance (Jesus nimmt das Leiden auf sich)*

„Christus spricht bei seinem Eintritt in die Welt: An Brand- und Sündopfern hast du keinen Gefallen, doch einen Leib hast du mir geschaffen. Siehe, ich bin da!“ (Hebr 10, 5.7).

Weihnachten weist im Voraus auf das Kreuz hin. Die erste seelische Bewegung des Menschgewordenen ist die Bejahung des Opfers, das er darbringen muss. „Das einmalige Opfer, das von den zwei ersten Akkorden angekündigt wird, wird bald in niedriger Lage, Fagott 16', beantwortet und bejaht. Die schrittweisen Vergrößerungen und Verkleinerungen der Intervalle beschreiben realistisch die Anspannung bei der Kreuzigung. Am Ende des Stücks schreit Jesus im Fortissimo: Siehe, ich bin da!“

8. *Les mages (Die Weisen)*

„Die Weisen machten sich auf den Weg. Und der Stern zog vor ihnen her“ (Matth 2, 9).

Eine farbenreiche, aber stille und würdige Karawane, die, vom Stern geleitet, nach Bethlehem schreitet. „Gegen Ende wird die Registrierung sanft und mystisch: die heiligen drei Könige knien vor dem Kind.“

9. *Dieu parmi nous (Gott unter uns)*

„Worte des Kommunizierenden, der seligen Jungfrau, der ganzen Kirche: Der, der mich geschaffen, ruht in meinem Tabernakel. Das Wort ist Fleisch geworden, und es wohnt in mir. Meine Seele preist die Größe des Herrn. und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter“ (Sir 24, 8; Joh 1, 14; Luk 1, 46–47).

Das Stück besteht aus einer Toccata in E-Dur, der eine Einführung mit drei Themen vorausgeht: Das erste Thema soll das Hinabsteigen des Sohnes in die Welt veranschaulichen, das zweite die Liebe Gottes, die in der Eucharistie gegenwärtig ist, das dritte – ein Vogelgesang – den Lobgesang Mariens.

Les Corps glorieux (Die Verklärten Leiber)

Sept visions brèves de la Vie des Ressuscités

(Sieben kurze Visionen des Lebens der Auferstandenen)

Der dritte der frühen Orgelzyklen Olivier Messiaens, *Les Corps glorieux*, entstand kurz vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges 1939. Seit einigen Jahren hatte der Komponist an der École Normale und der Schola Cantorum in Paris unterrichtet und war zusammen mit einigen anderen Komponisten unter dem Namen „La jeune France“, „das junge Frankreich“, an die Öffentlichkeit getreten. Diese Gruppe – Yves Baudrier, Messiaen, Daniel Lesur und André Jolivet – wurde von der gemeinsamen Ambition zusammengehalten, lebendige und gleichzeitig ernste und gewissenhafte Musik zu schreiben und aufzuführen. Die gemeinsame Front richtete sich gegen den in den Augen der Gruppe unseriös fort-dauernden Impressionismus und Neoklassizismus. Mit dem Beginn des Krieges aber löste sich die Gruppe auf.

Messiaen war zu dieser Zeit seit neun Jahren Hauptorganist der Dreifaltigkeitskirche in Paris, und er hatte schon durch seine Improvisationen bei der sonntäglichen Abendmesse in dieser Kirche Berühmtheit erlangt. In *Les Corps glorieux* spürt man die sonderbare Vereinigung von improvisatorischer Meisterschaft und streng durchdachter Komposition, die so viele Werke Messiaens charakterisiert. Die Musik lädt dazu ein, sowohl mit der Intuition als auch mit dem Intellekt zu hören: der Zuhörer sollte sich von Klang und Rhythmus, von hinreißendem Wohlklang und überraschenden Wendungen bezaubern lassen – aber auch danach streben, Einsicht in die durch die Musik ausgedrückten Gedanken zu gewinnen.

Aufbau und Charakter des Werkes

Schon der Werktitel und die Zahl der Sätze machen uns auf den theologischen Inhalt aufmerksam. *Les Corps glorieux*, „Die verklärten Leiber“ – das ist gewiss kein alltägliches Thema. Der Titel des Werkes setzt eine christliche und theologische Gedankenwelt voraus. Er zeugt aber zugleich von einer Haltung, die darauf eingestellt ist, beim Sonderbaren und Hinreißenden, das es in diesem Glauben auch gibt, zu verweilen. Für den christlichen, katholischen Glauben beschränkt sich das Dasein nicht auf die sichtbaren Dinge und Phänomene oder auf das, was innerhalb der Grenzen von Raum und Zeit da ist. Das ganze Werk ist eine musikalische Meditation über gewisse Aspekte der christlichen Lehre über die Vollendung von Welt und Mensch: über die ewige Existenz in Gottes unmittelbarer Nähe, die nach dem christlichen Glauben das Ziel des Lebens ausmacht. Obwohl jenes ewige Leben das Fassbare übersteigt, ist es etwas Wirkliches und Konkretes, und daher etwas in einem gewissen Sinn Leibliches.

Die Zahl der Sätze – sieben – weist in der theologisch-symbolischen Gedankenwelt Messiaens auf die Vollendung hin: „Sieben ist die Zahl der Vollkommenheit: die sechs Tage der Schöpfung vom göttlichen Sabbat geheiligt“, schreibt der Komponist im Vorwort des während der Kriegsjahre entstandenen *Quatuor pour la fin du Temps*. Die sieben Sätze des Orgelzyklus sind in drei „Büchern“ geordnet: 1–3, 4, 5–7. Der vierte Satz macht das Zentrum des Werkes aus, was – wenn man das Thema dieses Satzes betrachtet – kein Zufall ist. Der vierte Satz versinnbildlicht den Kampf zwischen Tod und Leben, den „ersten und sublimen Augenblick“ der Auferstehung Christi; hier wird angegeben, was demjenigen Leben zugrunde liegt, von dem die umgebenden 3+3 Sätze handeln. Das Leben der Auferstandenen gründet sich im Leben Christi, des Auferstandenen.

Der meditative Gedankengang, der *Les Corps glorieux* zugrunde liegt, setzt voraus, dass es jene vollendete, jenseitige Existenz wirklich gibt, ebenso wie die

sichtbare Welt um uns herum. Für die theologische und geistliche Tradition, in der Messiaen steht, ist sie zwar ungreifbar und sie überschreitet alles, was der Mensch mit seiner Vernunft fassen kann – aber zugleich kann der Mensch darüber reflektieren und dabei verweilen, ohne die Verankerung in der wirklichen Existenz hinter sich zu lassen. Die Kenntnis, die der Mensch von diesen Dingen jenseits der alltäglichen Erfahrung besitzen kann, ist aber am ehesten eine Kenntnis, die mit der Intuition und dem Entzücken verwandt ist. (Das Werk trägt bezeichnenderweise den Untertitel „Sieben kurze Visionen“.) In einem Interview hat Messiaen selbst das so kommentiert:

Meine Liebe zum Sonderbaren findet man in der Auswahl jener Eigenschaften der strahlenden Leiber wieder, die hier beschrieben werden: die Beweglichkeit, die Stärke, die Klarheit ... Gibt es eigentlich etwas mehr Sonderbares als dies: durch Mauern hindurch gehen zu können, sich in einem Augenblick unendlich weit bewegen zu können, sein eigenes Licht zu sein?

Die verschiedenen Klangfarben sind ein wichtiges Mittel, dies ausdrücken zu können. „Das Leben der Auferstandenen ist frei, rein, leuchtend, farbenreich. Die Klangfarben der Orgel geben diese Züge wieder“, heißt es im Werkkommentar.

Die musikalische Sprache

In *Les Corps glorieux* macht immer noch die Melodik – und eine Harmonik, die sich aus der Melodik herleitet – das tragende Element der musikalischen Sprache Messiaens aus. Seit dem Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* (1935) ist ein wachsendes Engagement für die rhythmische Seite der Musik erkennbar, und in *Les Corps glorieux* begegnen sich viele Beispiele des fortschreitenden Studiums der Probleme und Möglichkeiten des Rhythmus: rhythmische Figuren aus altgriechischer Poesie, indischer Musiküberlieferung usw. Aber noch in seinem Buch *Technique de mon langage musical* (1942, hrsg. 1944) konnte Messiaen

schreiben: „Die Melodie hat den Vorrang. Möge die Melodie, das edelste Element der Musik, das wichtigste Ziel unseres Strebens sein“.

Die Melodik und die Harmonik in *Les Corps glorieux* werden von Zügen geprägt, die für Messiaen sehr typisch sind, z.B. von der häufigen Anwendung der übermäßigen Quarte (Tritonus), der fallenden Sexte und chromatischer Wendungen. Gegebene musikalische Elemente werden kunstvoll variiert; hier begegnen einander z.B. melodische Transformationen verschiedenen Typen: schrittweise Konzentration und schrittweise Ausdehnung melodischer Phrasen, Umkehrungen, Oktavtranspositionen usw. Diese vielfältige Manipulation des musikalischen Materials gibt gewissermaßen von der Verankerung der Musik in der Improvisation Messiaens Zeugnis. Der erste Satz enthält eine Transformation der mittelalterlichen Antiphone *Salve Regina*; schon dieser Abschnitt illustriert beispielhaft mehrere der genannten Techniken. Der mittlere Satz drückt den Kampf zwischen Tod und Leben in Form einer aufregenden, tumultuös schrittweisen Konzentration eines Pedalthemas aus.

Der theologische Gedankengang

Die Kommentare Messiaens zum Werk zeigen, wie tief er in der katholischen geistlichen und theologischen Tradition verwurzelt ist:

Die Leiber der Auferstandenen sind unsterblich. Sie besitzen vier Eigenschaften: Herrlichkeit (weil sie ganz leuchtend sind, machen sie ihr eigenes Licht aus) – Unbeeinflussbarkeit (sie leiden nicht mehr und sind nunmehr von der Leidensfähigkeit befreit) – Gewandtheit (sie können Hindernisse durchdringen, und sie können sich in einem Augenblick weit im Raum bewegen) – Subtilität (sie sind nicht mehr an irdische Notwendigkeiten wie Schlaf oder Hunger gebunden, sie sind vergeistlicht und vollkommen rein).

Diese Eigenschaften werden im ersten, fünften und sechsten Satz „beschrieben“. Der Gedankengang macht aber nicht bei dieser Veranschaulichung der Eigenschaften der vollendeten Menschen Halt. Der dritte Satz will den Inhalt ihres Daseins ausdrücken: das Gebet. Dies geschieht in Anlehnung an ein Bild aus der Offenbarung des Johannes (8, 4): das Bild des vor Gott hinaufsteigenden Weihrauchduftes. Der abschließende, siebte Satz knüpft gerade daran an: das Gebet der Auferstandenen erschöpft sich in der Betrachtung Gottes, des Dreifaltigen. Der zweite und der zentrale vierte Satz enthalten Meditationen darüber, was der eben beschriebenen Seligkeit zugrunde liegt: die überfließende Gnade („Wasser der Gnade“) und die Auferstehung Christi, durch die der Tod besiegt worden ist („Der Kampf zwischen Tod und Leben“).

Die sieben Sätze

Buch I

1. Die Geistigkeit der verkärten Leiber

Der Satz soll der vollkommenen Reinheit Ausdruck geben, die die Auferstandenen charakterisiert. Melodische Bewegung ohne Begleitung. Drei verschiedene Kornette (obertonreiche Mischstimmen) verschiedener Stärke lösen einander ab. Die Musik benutzt Elemente aus dem gregorianischen Gesang und rhythmische Figuren mit wechselnden Zeitmaßen, darunter u. a. rhythmische Muster altgriechischer Poesie. In den melodischen Kadenzen wird durchgehend die für Messiaen sehr typische übermäßige Quarte verwendet.

2. Die Wasser der Gnade

Der „fließende“ Charakter der Musik symbolisiert die göttliche Gnade, die „Wasserquellen des Lebens“, von denen in der Offenbarung des Johannes die Rede ist (7, 17). Das „Strömen“ wird dadurch zustande gebracht, dass verschiedene „be-

grenzt transponierbare Modi“ (die von Messiaen selbst entwickelten harmonisch-melodischen Muster oder Tonarten) mit einander kombiniert werden, aber auch mit Hilfe eines erfinderischen Spiels mit wechselnden Klangfarben.

3. Der Engel mit dem Räucherwerk

L'ange aux parfums: Die hier gemeinten Düfte sind die aus einem Gefäß in der Hand eines Engels kommenden Weihrauchdüfte, von denen die Offenbarung des Johannes spricht (8, 4). Der Satz will den Gedanken ausdrücken, dass die Auferstandenen in der himmlischen Seligkeit ihr ganzes Dasein dem Gebet und der Anbetung widmen; der Weihrauchduft des biblischen Textes wird also dahin interpretiert, dass er eben durch dieses betende Dasein zustande gebracht wird. Der Satz enthält ein Thema mit Variationen; er verrät den Einfluss u.a. von hinduistischen Ragas. Er klingt in einem „murmelnden“ Pianissimo aus.

Buch II

4. Kampf zwischen Tod und Leben

Als theologisches Thema für diesen Satz paraphrasiert und kombiniert der Komponist den Introitus (Einzugsgesang) des Ostertages und die sogenannte Ostersequenz. Dadurch wird die grundlegende Voraussetzung der Leben der Vollendeten – der Sieg Jesu Christi über den Tod – ausgedrückt. „Tod und Leben, die kämpften unbegreiflichen Zweikampf. Des Lebens Fürst, der starb, herrscht nun lebend, und er sagt: Ich bin auferstanden, und ich bin immer noch bei dir.“ Die zwei Teile des Satzes – der erste ist lärmend und aufgeregt, der zweite ruhig – bezeichnen den Kampf bzw. das Leben, das aus dem Kampf hervortritt. Die Auferstehung Christi als solche wird in den Evangelien nicht geschildert, aber für Messiaen gibt der 139. Psalm in der lateinischen Fassung (V. 18b) einen Einblick darin, was in diesem sublimen Augenblick geschieht. Christus sagt zu seinem

Vater: „Ich bin auferstanden, und ich bin immer noch bei dir.“ Im vierten Satz werden die Variationen über das Thema mit tumultartigen Akkordblöcken kombiniert. Er schließt mit einem ruhig singenden Abschnitt in Fis-Dur – in einer Tonart, die Messiaen mehrmals in langsamen, extatischen Sätzen benützt hat, die dem Gedanken an das Übernatürliche gewidmet sind. Ihre besondere Farbe gewinnt hier die Tonalität durch die Verwendung seiner eigenen „Modi“.

Buch III

5. Kraft und Gewandtheit der verklärten Leiber

Eine musikalische Meditation über eine paraphrasierte Formulierung des Apostels Paulus: „Ihre Leiber, in Schwachheit erzeugt, werden voll Kraft auferstehen“ (vgl. 1 Kor 15,43). Die Kraft wird durch klare und starke Klänge ausgedrückt, und der Satz hat gewisse melodische Berührungspunkte mit dem dritten Satz. (Die Stärke und Gewandtheit der Auferstandenen machen diese den Engeln ähnlich, heißt es im Kommentar Messiaens.) Der Satz ist in rhythmischer Hinsicht sehr frei. In ihm wird eine Mehrzahl rhythmischer Strukturen benutzt, die u.a. aus der griechischen Metrik herrühren.

6. Freude und Glanz der verklärten Leiber

Dem sechsten Satz liegt eine Kombination der Worte Jesu „Die Gerechten werden leuchten wie die Sonne im Reich ihres Vaters“ (Matt 13,43) mit einer Wendung im ersten Korintherbrief zugrunde. An der genannten Stelle im Korintherbrief handelt sich um die Frage, wie man sich das Leben nach der Auferstehung vorstellen kann; die Sätze, die uns bei Paulus in diesem Zusammenhang begegnen, werden von Messiaen als eine Aussage über die Auferstandenen gedeutet: „Alle Sterne haben ihren je eigenen Glanz“ (1 Kor 15,41). Die vielen Wechsel der Klangfarbe im sechsten Satz sollen die Vielfalt von Licht und Glanz ausdrücken,

die den Verklärten eigen ist. Der Satz ist wie ein Rondo mit Refrains und Couplets angelegt. Er wird durch ständige sowohl klangliche als auch rhythmische Variation geprägt.

7. Das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit

Der Satz wird, wie er vom Komponisten gedacht ist, von jener Zahlensymbolik geprägt, die ein charakteristisches Merkmal der Gedankenwelt Messiaens ausmacht:

Das ganze Stück wird der Zahl 3 gewidmet. Es wird von drei Stimmen gespielt. Ihre Form ist dreiteilig, und jeder der drei großen Abschnitte macht eine Terzette aus. Die Hauptmelodie ist wie ein gregorianisches Kyrie gebaut, mit dreimal drei Gebetsrufen, die alle mit einer wiederkehrenden Phrase schließen, die als Ersatz für das Wort *eleison* wirkt ...

Am klarsten unter den Stimmen tritt eine Flötenstimme hervor, die, von äußerst tiefen und äußerst hohen Klängen umgeben wird. Auch dies hat für den Komponisten eine theologische Bedeutung: die mittlere Stimme symbolisiert den Sohn – der von der Herrlichkeit und vom Mysterium des Vaters und des Geistes umgeben wird –, und nur der Sohn ist in der Welt sichtbar gegenwärtig gewesen (durch die Menschwerdung). Das theologische Thema des abschließenden Satzes hat Messiaen mehrmals aufgegriffen. Ein späteres Orgelwerk ist als Ganzes eben diesem Thema gewidmet: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969).

Verset pour la fête de la Dédicace (Versette für das Kirchweihfest)

Versette für das Kirchweihfest – das jährliche Fest, an dem man die Einweihung der Kirche feiert, wurde komponiert, als seit langem der Rhythmus und die Klangfarbe und nicht mehr die Melodik zum wichtigsten Element der Musik Messiaens geworden waren. Es ist das erste sakral und liturgisch gefärbte Werk nach einer anders ausgerichteten Schaffungsperiode des Komponisten während der 50er Jahre. *Verset* entstand im Dezember 1960 als akademisches Prüfungsstück. Das Stück wirkt in vielerlei Hinsicht wie eine Vorahnung des großen Orchesterwerkes *Couleurs de la cité céleste* (1963) und kann in seiner Ganzheit als ein Freudengesang betrachtet werden. Das musikalische Material wird einerseits aus dem gregorianischen Gesang, andererseits aus dem Vogelgesang entlehnt, jenes Vorbild der Natur für musikalische Komposition, welches seit den 40er Jahren die Musik Messiaens mehr und mehr prägte.

Das gregorianische Thema ist das Alleluja für das Kirchweihfest – eine Melodie, die, genau wie viele andere gregorianische Alleluja-Melodien, in eine reiche Vokalise einmündet. Die Melodie wird nicht „buchstäblich“ zitiert, aber Messiaen macht von ihrer melodischen Linie und von ihrem Rhythmus (d.h. von der verschiedenen Länge der Töne, die in der gregorianischen Neumenschrift aufgezeichnet ist) Gebrauch. Dieselbe Melodie kehrt auch, verschiedentlich variiert, in *Couleurs* und in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969) wieder. In den früheren Werken pflegte Messiaen gregorianische Melodien und Melodiefragmente zu zitieren, indem er sie in seine eigenen „Modi“ oder Tonarten einfügte; in *Couleurs* erklingt das genannte Alleluja ohne solche Veränderungen, aber durch charakteristische Akkordblöcke „gefärbt“, die mit der Lehre Messiaens über die verschiedenen Harmonien als Entsprechungen zu verschiedenen

Farben zusammenhängen. In Verset wird die Alleluja-Melodie umgedeutet und umgestaltet, und sie wird Messiaens eigenem Modus 3 angepasst. Sie wird von strahlenden Akkordbildungen begleitet; mal sind sie wirbelnd, mal ähneln sie Fanfaren, mal sind sie leise und zuversichtlich.

Der Gesang der Singdrossel ist, schreibt Messiaen im Kommentar zum Werk, „strophisch gestaltet und von einem kräftigen Rhythmus geprägt; die kurzen Strophen werden häufig dreimal nacheinander wiederholt, gleichsam wie eine magische Formel“. Zweimal treten solche solistische Abschnitte mit diesen Motiven auf, als Unterbrechungen und als Ausbrüche der Freude inmitten der „anbetenden“. Abschnitte, die auf Motiven der gregorianischen Melodie aufbauen.

Zwei Orgelwerke der experimentellen Periode Messiaens

Ich bin der Ansicht, dass der Rhythmus der grundlegendste und vielleicht wichtigste Bestandteil der Musik ist; meiner Meinung nach ist der Rhythmus vermutlich schon vor der Melodik und der Harmonik entstanden, und ich hege eine heimliche Vorliebe für dieses Element der Musik.

So drückte Messiaen es selbst aus. In diesem Zitat kommt ein Hauptaspekt seines musikalischen Schaffens von den 30er Jahren an zum Ausdruck: der Rhythmus wurde mehr und mehr zum tragenden Element seiner Musik. Dies bedeutete zwar nicht, dass die Melodik und die Harmonik für Messiaen keine Bedeutung mehr gehabt hätten. In den Werken seiner sog. experimentellen Periode (1949–52), in der die beiden hier aufgenommenen Orgelwerke entstanden sind, ist ein unaufhörliches Streben nach Entwicklung der Melodik und Harmonik – nach Erneuerung der Organisation des Tonmaterials – erkennbar; diese Arbeit Messiaens wurde u.a. für die serielle Musik der 50er und 60er Jahre von größter

Bedeutung (auch wenn Messiaen selbst nicht einmal in den „experimentellsten“ Werken eine in eigentlichen Sinn serielle Musik komponierte). In dieser Musik tritt aber vor allem anderen der Wunsch Messiaens zutage, „das feste Taktmaß abzuschaffen“ – d.h. das Streben, in der Musik rhythmische Vitalität zu erreichen, ohne durch die Zwangsjacke des festen Taktmaßes eingeengt zu werden.

Die Rhythmik Messiaens

Wie bereits erwähnt, bezeichnete sich Messiaen selbst als „Komponist und Rhythmiker“. Die rhythmische Technik Messiaens ist reichfacettiert und zeigt, wie verblüffend viele Gestaltungsmöglichkeiten es auf dem rhythmischen Gebiet gibt. Es geht Messiaen darum, das Gefühl des Zeitverlaufs zu verändern. Eine Technik, von der er dabei häufig Gebrauch machte, war die Zufügung eines Zeitwertes zu einer Note oder zu einer Pause – eine Veränderung, die dazu beiträgt, musikalische Motive zu beschleunigen oder zu retardieren. Messiaen hat auch von der Vergrößerung, Verkleinerung und Kombination verschiedener Zeitwerte Gebrauch gemacht, und zwar nicht nur mit den klassischen Methoden z.B. der Verdoppelung und der Halbierung von Zeitwerten, sondern auch mit Veränderungen, bei denen andere Proportionen verwendet werden. Er interessierte sich besonders für rhythmische Figuren, in denen die Elemente dieselben Zeitwerte erhalten, unabhängig davon ob man sie vorwärts oder rückwärts liest – musikalische Varianten des sprachlichen Palindroms. Messiaen verwendete auch Polyrhythmik, d.h. rhythmische Geschehen, die gleichzeitig nebeneinander verlaufen. Beispiele dieser Technik finden sich schon im Orgelzyklus *Les Corps glorieux* (1939). In der *Messe de la Pentecôte* (*Pfingstmesse*) werden z.B. rhythmische Figuren griechischen Ursprungs angewandt, die nun aber innerhalb „irrationeller“

Zeitwerte und Proportionen wie 5:4 und 3:2 auftreten. In der *Pfingstmesse* wird die dadurch entstehende, „flatternde“ rhythmische Bewegung zu einem Mittel, ein theologisches Thema auszudrücken, sie illustriert nämlich, wie sich „Zungen wie von Feuer“ bei der Ankunft des Heiligen Geistes auf die Apostel niederlassen.

Eine eigenartige Technik, die eine nicht unwesentliche Rolle sowohl in der *Pfingstmesse* als auch im *Livre d'orgue* spielt, ist das, was Messiaen „personnages rythmiques“ nennt: Verschiedene rhythmische Strukturen werden personifiziert und spielen so verschiedene „Rollen“, ähnlich wie in einem Drama.

Der Gesang der Vögel

Kaum ein anderer Komponist hat sich so intensiv wie Messiaen vom Vogelgesang inspirieren lassen und davon in seiner Musik Gebrauch gemacht. Sein ganzes musikalisches Schaffen ist von einer starken Überzeugung von der Notwendigkeit der Inspiration getragen, aber auch von der Überzeugung, dass die Inspiration eine Gabe Gottes ist. „Unter Inspiration verstehen wir nicht eine plötzliche und isolierte Eingebung, nicht einen mehr oder weniger wilden Reiz, sondern eher einen Traum, der die Technik leitet, bestimmt, unterstützt und vollendet“.

Messiaen war schon früh vom Gesang der Vögel gefesselt, und er hat im Laufe der Jahre viele und sehr genaue Aufzeichnungen davon gemacht. Imitationen des Vogelgesanges treten ziemlich früh in seinen Kompositionen auf, z. B. im Orgelwerk *La Nativité du Seigneur* (1935). Aber die *Pfingstmesse* und das *Livre d'orgue* stammen aus der Anfangsphase einer Periode (bis zum Ende der 50er Jahre), in der alle Musik Messiaens ohne Ausnahme vom Vogelgesang geprägt ist. (Er machte aber auch später noch davon Gebrauch).

Die hohe Wertschätzung des Vogelgesanges ist im Grunde mit der theologisch-philosophischen Überzeugung Messiaens verknüpft, nämlich mit der Überzeugung von der Realität der Gnade Gottes und von der Notwendigkeit der Inspiration.

Die Inspiration ist nichts Willenmäßiges. Wenn alles verloren zu sein scheint, wenn man keinen Weg zu finden vermag, wenn man wirklich glaubt, dass man nichts mehr zu sagen hat ..., an welchen Meister soll man sich dann wenden, welcher Dämon kann dann beschwört werden, damit man aus diesem Abgrund hinauf kommt? Angesichts all dieser widerstreitenden Schulen verbrauchter musikalischer Stile und einander entgegengesetzter Idiome gibt es keine menschliche Musik, die dem Verzweifelnden Zuversicht eingeben kann. Hier greift dann die unendliche Natur ein. Und wie kommt es, dass viele Musiker sie ver-gessen konnten, während Maler und Dichter immer wieder davon lernten?

Messe de la Pentecôte (Pfingstmesse)

Die *Pfingstmesse* wurde im Jahre 1950 komponiert und enthält fünf Sätze, die genau den Momenten einer damaligen römisch-katholischen Messe ohne Gesang, bei der Orgelmusik vorkommen konnte, entsprechen. Zu Anfang der Messe, während des Offertoriums (d.h. bei der Darbringung und Vorbereitung der eucharistischen Gaben), bei der Konsekration (d.h. während der Stille im Zusammenhang mit dem Lesen der Konsekrationsworte), zur Kommunion und zum Abschluss.

Die *Pfingstmesse* reiht sich durch ihren formalen Aufbau in eine lange Tradition von Orgelkompositionen seit dem 16. und 17. Jahrhundert ein. Nicht wenige Komponisten vor Messiaen haben mehrsätzige Orgelwerke veröffentlicht, die sich an diesen liturgischen Momenten orientieren. Ansonsten wird aber

die *Pfingstmesse* davon geprägt, was um 1950 das musikalische Schaffen Messiaens am meisten beherrschte.

Sieben Aspekte des Pfingstmysteriums

Wie die meisten der Orgelwerke Messiaens kann auch die *Pfingstmesse* als musikalische Meditationen über theologische Themen beschrieben werden. Die Themen sind aus der Bibel, der Liturgie und der geistlichen Überlieferung der katholischen Kirche entnommen. Größtenteils stammen die Motive aus denjenigen Bibeltexten, die in der Liturgie des Pfingstsonntags vorgetragen werden: die Schilderung der Apostelgeschichte, wie der Heilige Geist am Pfingsttag über die Apostel herabkommt, die Worte Jesu über den Heiligen Geist (im Johannes-evangelium), ein Abschnitt aus dem Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen (aus dem Buch Daniels), der nach der Kommunion am Pfingsttag rezitiert zu werden pflegte. Die Art und Weise Messiaens, diese Stellen zu zitieren und zu kommentieren zeigt aber auch seine Verankerung im herkömmlichen Frömmigkeitsleben der katholischen Kirche, z.B. wenn er (im Kommentar zum dritten Satz) die sieben Gaben des Heiligen Geistes aufzählt. Eine Weise, das Wirken des Heiligen Geistes im Bezug auf Jesajas Prophezeiungen (Kap. 11) zusammenzufassen, die für die katholische Frömmigkeit eine außerordentlich wichtige Rolle gespielt haben. Messiaen wählte eine Zeile des Nizänischen (Großen) Glaubensbekenntnisses als Thema des zweiten Satzes, der eine musikalische Meditation über das Leben und die Welt im umfassenden Sinne ist.

1. Zum Einzug

„Es erschienen ihnen Zungen wie von Feuer, die sich verteilten, auf jeden von ihnen ließ sich eine nieder“ (Apg. 2, 3) Die Musik drückt diese wohlbekannte Szene der Apostelgeschichte aus.

In der Musik werden mehrere „griechische“ Rhythmen angewandt, einfache sowie zusammengesetzte. Sie werden gedehnt, verändert und variiert.

2. Zum Offertorium

Eine musikalische Meditation über eine Aussage im Glaubensbekenntnis (das in der katholischen Messliturgie dem Offertorium vorangeht) die Aussage, in der es heißt, dass Gott alles geschaffen hat, „die sichtbare und die unsichtbare Welt“. Das Unsichtbare – das ist für Messiaen der Wirkungsraum des Geistes, in der verborgenen Dimension des Daseins ist die göttliche Kraft am Werk. Er merkt an, dass die Wendung „Sichtbares und Unsichtbares“, wirklich alles einschließt – vom Allergrößten bis zum Allerkleinsten, von dem, was konkret und greifbar ist bis zu dem, was sich allem Zugriff entzieht, vom Großartigsten bis zum Elendsten, „kurz. alles was klar und greifbar und alles was dunkel, mystisch und übernatürlich ist, alles was jenseits der Wissenschaft und der Vernunft ist, alles was wir nicht erklären können, alles was wir nie verstehen werden“.

Der Satz hat sieben Teilabschnitte und eine Coda. Das in den sieben Abschnitten begegnende Spiel mit rhythmischer Variation und Personifizierung (im ersten und im letzten Teil werden drei verschiedene indische Rhythmen personifiziert: *tritîya*, *caturthaka* und *nihcankalîla*) bereitet die Coda vor, in der die wichtigsten Punkte des Vorausgehenden resümiert werden. Vielleicht steckt hinter diesem Aufbau ein symbolischer Gedanke in der Linie der Überlieferung, für welche die Zahl 7 u.a. die Weltgeschichte und die Welt repräsentiert, und für welche die Zahl 8 auf den „achten Tag“ hinweist und auf das, was sich jenseits der fassbaren Welt befindet.

3. Zur Konsekration

Das Thema der Meditation die Gabe der Weisheit: „Der Geist wird euch an alles erinnern, was ich euch gesagt habe“ (Joh. 14, 26) „Der Heilige Geist macht es

uns möglich, die verborgene Bedeutung des Wortes Jesu zu fassen und in die Mysterien einzudringen, die er uns gelehrt hat. Das ist die Gabe der Weisheit!“ schreibt Messiaen. Zwei alternierende Refrains umgeben die verschiedenen Perioden eines melodischen Themas. Dieses Thema ist teilweise vom gregorianischen Gesang beeinflusst, aber vor allem ist es hier ein Spiel mit wechselnden Rhythmen (indischer Herkunft) und Klangfarben.

4. Zur Kommunion

Der biblische Text, der dieser musikalischen Meditation zugrunde liegt, lädt unmittelbar dazu ein, den Gesang der Vögel hören zu lassen: „Preist den Herrn, ihr Quellen, preist den Herrn, all ihr Vögel am Himmel“. In dem hier zitierten biblischen Text von den drei Jünglingen im Feuerofen herumwandern, ohne die Flammen des Feuers zu fürchten, laden sie die ganze Schöpfung ein, mit ihnen den Herrn zu preisen.

5. Zum Ausgang

„Da kam plötzlich vom Himmel her ein Brausen, wie wenn ein heftiger Sturm daher fährt und erfüllte das ganze Haus“ (vgl. Apg. 2, 2). Messiaens eigener Kommentar lautet: „Ein mächtiges, heftiges plötzliches Brausen, ein Sturm, der die unwiderstehliche Kraft des geistlichen Lebens bezeugt und der sinnbildlich darstellt, wie die himmlische Kraft in das Leben eindringt. Der ganze erste Teil des Stücks ist eine direkte physische Darstellung dieses tobenden Sturmes. Im mittleren Teil wird das Freieste und das am meisten Lebendige was es gibt, nämlich der Gesang einer Lerche, mit einer rhythmischen Kombination äußerster Strenge gemischt“. Die Coda ist eine kurze Toccata.

Der mittlere Teil ist eine einzigartige Kombination von rhythmischer Raffinesse und malerischer Darstellung. Der Lerchengesang läßt den Komponisten an die Freude denken, die eine Gabe des Heiligen Geistes ist.

Livre d'orgue (Orgelbuch)

Livre d'orgue aus dem Jahre 1951 gehört zu den deutlichsten Beispielen der Bestrebung Messiaens, die Grenze dessen auszudehnen, was in musikalischer Hinsicht möglich ist. Das Orgelbuch ist zugleich mit seinem vierten Satz, „Vogelgesänge“, das erste in einer langen Reihe von Werken Messiaens, das als melodisches Material hauptsächlich den Gesang der Vögel benutzt.

Ein deutliches Beispiel der musikalischen Grenzüberschreitung im *Livre d'orgue* begegnet darin, dass Messiaen hier bewusst etwas tut, was man im europäischen Musikschaffen durch die Zeiten hindurch zu vermeiden versucht hat: er schreibt bewusst heterophone Musik. Zusammenspiel und Koordination waren die herkömmlichen Ideale; vielleicht in Form eines avancierten Kontrapunktes, aber dies dennoch immer im Interesse der Koordination verschiedener Elemente. Schon im letzten Satz des Orgelzyklus *Les Corps glorieux* (1939), der dem Gedanken an die göttliche Dreifaltigkeit gewidmet ist, begegnet dem Hörer eine solche, bewusst gestaltete Heterophonie: verschiedene musikalische Strukturen verlaufen nebeneinander, ohne vernehmbare Koordination. Ähnliches findet man auch im fünften Satz des *Orgelbuches* – auch hier in einem Satz, der den Gedanken an die Heilige Dreifaltigkeit zum Thema hat. Für Messiaen ist dieses Benutzen mehrerer gleichzeitig verlaufender, aber getrennter (wenn auch genau kalkulierter) musikalischer Verläufe ein unentbehrliches Gestaltungsmittel, wenn es gilt, das Gefühl des eindeutigen Verlaufs der Zeit aufzuheben. Die Zeit ist eine komplexe Gegebenheit, in der Prozesse verschiedener Geschwindigkeiten gleichzeitig ablaufen. Zutiefst steckt hier aber auch ein theologischer Gedanke. Der Kern des katholischen Gottesglaubens, zu dem Messiaen sich bekennt, ist der Glaube an Gott den Dreifaltigen: Gott der Vater, der Sohn und der Heilige Geist. Das Mysterium der Trinität ist das Mysterium der drei göttlichen „Personen“, die

– obwohl dies für die menschliche Vernunft kaum fassbar ist – ein und dasselbe göttliche Wesen haben und sind. Dieses Mysterium wird hier musikalisch ausgedrückt, in der Form dreier verschiedener rhythmischer Verläufe, die dadurch eine Einheit bilden, dass der Zuhörer sie gleichzeitig erfährt.

Symbolik und Struktur

Die Struktur der Werke Messiaens ist wohlbedacht und häufig von großer Raffinesse geprägt. Nicht selten hat die Struktur symbolische Bedeutung; sie weist über sich hinaus. Verschiedene Klangfarben und Tonarten werden vom Komponisten mit symbolischen Gedanken verknüpft. Aber auch die Zahl und Reihenfolge der Sätze zeugen häufig von symbolischen Gedankengängen. In einer Weise, die an die Theologen des Mittelalters erinnert, betrachtet Messiaen die Zahlen als Zeichen, und zwar nicht nur die „klassischen“ heiligen Zahlen (3, 5, 7 usw.), sondern auch die Primzahlen (5, 7, 11, 13 usw.), die auf den Komponisten eine besondere Faszination ausübten und mit denen er in vielfältiger Weise arbeitete.

Das *Orgelbuch* hat sieben Sätze:

1. *Reprises durch Intersion*
2. *Trio*. „Jetzt sehen wir wie durch einen Spiegel, rätselhaft“ (1 Kor 13, 12; für das Dreifaltigkeitsfest)
3. *Die Hände des Abgrunds*. „Der Abgrund hat seinen Schrei ausgestoßen, die Tiefe hat beide Hände erhoben“ (Hab 3, 10; für die Fasten- und Bußzeiten)
4. *Vogelsänge* (für die Osterzeit)
5. *Trio*. „Aus ihm und durch ihn und auf ihn hin sind alle Dinge“ (Röm 11, 36)
6. *Die Augen in den Rädern*. „Und die Felgen waren voll Augen, ringsum bei

allen vier Rädern ... denn der Geist der Lebewesen war in den Rädern“ (Hes 1, 18, 20; für den Pfingstsonntag)

7. Vierundsechzig Zeitwerte

Die Struktur kann als eine zyklische Struktur beschrieben werden: der erste und der siebte Satz entsprechen einander. Das Zentrum des Werkes – der vierte Satz – wird vom zweiten, dritten, fünften und sechsten eingerahmt. Eine solche Auffassung des Aufbaus liegt durch die Satztitel nahe: bei den Sätzen Nr. 1, 4 und 7 fehlen theologisch-biblische Untertitel. Die Regelmäßigkeit des Aufbaus wird nur dadurch gebrochen, dass die beiden Triosätze als Nr. 2 und 5 (statt 2 und 6) vorkommen. Dadurch wird aber das Dreifaltigkeitsmotiv hervorgehoben; der Komponist lässt dieses Motiv direkt an den ersten Satz und an den Mittelpunkt des Werkes, den vierten Satz, anknüpfen.

Außerdem wird der Aufbau teilweise vom Verlauf des Kirchenjahres bestimmt; durch diese Anknüpfung an das Kirchenjahr wird die genannte Struktur gewissermaßen durchbrochen. Wie aus den Untertiteln hervorgeht, ist Nr. 3 für Bußzeiten (oder für die Fastenzeit) gedacht, Nr. 4 für die Osterzeit, Nr. 6 für den Pfingstsonntag. Der Mittelpunkt des Kirchenjahres, die Osterzeit, wird durch den Vogelgesang ausgedrückt – ein Vogelgesang, der die völlige Freiheit des durch die Auferstehung gewonnenen Lebens bezeichnet.

Der Titel des dritten Satz, *Les Mains de l'abîme* (Die Hände des Abgrunds), nimmt ein Zitat aus dem Buch des Propheten Habakuk auf. Die Tiefe oder der Abgrund ist ein gedanklich wie auch musikalisch zentrales Motiv bei Olivier Messiaen. Man findet es in sämtlichen nach 1949 entstandenen Werke Messiaens wieder, die theologische Themen zum Gegenstand haben: *Messe de la Pentecôte*, *Livre d'orgue*, *Couleurs de la cité céleste*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus Christ*, *Méditations sur le mys-*

tère de la Sainte Trinité und *Des Canyons aux étoiles*. Außerdem ist das Thema einige Male in den früheren Werken, u.a. in *Les Offrandes oubliées* und *Quatuor pour la fin du Temps* zu finden. In der Regel wird das Thema des Abgrunds von Messiaen selbst unterstrichen, durch Zitate aus der Bibel, durch Kommentare oder durch Anmerkungen an den betreffenden Stellen der Partituren.

Das Bild des Abgrunds ist ein altes und viel verwendetes Motiv der Literatur, Philosophie, Theologie und vielleicht vor allem der Mystik. Das Bild hat unzählige Bedeutungen und Bedeutungsnuancen. Dies gilt auch bei Messiaen, aber bei ihm gehören die verschiedenen Bedeutungen offensichtlich sehr eng zusammen. Seine Verwendung des Motivs des Abgrunds zeigt durchgehend, wie es bei ihm aus der Bibel, aus dem Alten und Neuen Testament, entlehnt ist: der Abgrund als die chaotische Tiefe, die Urwasser oder Urmächte, die der Schöpfer im Anfang überwunden hat, der Abgrund als ein Bild der tiefen Schichten der Welt, und zwar einer Welt, die des Eingreifens und der Gnade Gottes bedürftig ist, um eine geordnete, bewohnbare und gute Welt zu sein, der Abgrund als das Reich des Todes, der Verzweiflung, der Gottverlassenheit und der Schatten, der Abgrund als die Situation des Menschen, der sich von Gott abgewandt hat – ein Abgrund, in den Gottes eigene Hand hinab reicht, und aus dem Gott den Menschen an sich ziehen kann, er, der selbst ein Abgrund oder eine unendliche Tiefe der Barmherzigkeit ist.

Im Kommentar des Komponisten wird ausdrücklich angegeben, was hier in musikalischer Form zutiefst ausgedrückt werden soll: der Abgrund des menschlichen Elends und der göttlichen Gnade. Darum hört der Zuhörer im dritten Satz sowohl abgründtiefe, starke Pedaltöne und äußerst hohe Manualklänge – „Abgrund in beiden Richtungen“.

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité **(Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit)**

Die Musik ist ein vielseitiges Ausdrucksmittel. Ein Komponist oder Musiker kann sich dessen nur selten sicher sein, dass das, was er zum Ausdruck bringen wollte, auch tatsächlich von den Hörern in der beabsichtigten Weise aufgefasst wird. Große Hörergruppen können empfinden, dass eine Musik von einer bestimmten Stimmung geprägt wird oder eine bestimmte Atmosphäre schafft – wobei es nicht sicher ist, dass alle sie auf dieselbe Art auffassen. Die Musikphilosophie und die Musikästhetik haben sich lange mit der Frage beschäftigt, ob die Musik ein gewisses Gedankengut zu vermitteln imstande ist – und ob Musik überhaupt etwas nicht musikalisches zum Ausdruck zu bringen vermag. Ist Musik etwas mehr als schlicht und einfach Musik?

Die neun Sätze in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, komponiert 1969, sind musikalische Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit – einer der wichtigsten aber zugleich am schwierigsten auszudrückenden Teile des christlichen Gedankengutes. Viele der von Messiaen in früheren Werken verwendeten Ausdrucksmittel werden in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* wieder eingesetzt. Dies trifft beispielsweise auf die plastische melodische Bewegung, den von außereuropäischer Musik beeinflussten Rhythmus, Einflüsse – hier sogar lange Zitate – von der Gregorianik, und eine über die Grenzen der klassischen Tonalität hinaus strebende Harmonik zu. Besonders auffallend in den *Méditations* ist aber der in diesem Werk eine wichtige Rolle spielende Versuch, ein musikalisches Gegenstück zur gesprochenen und geschriebenen Sprache zu schaffen: eine musikalische Codesprache, bei der die Schlüssel in den eigenen Erklärungen des Komponisten gegeben sind, ein Ausdrucksmittel, das Messiaen selbst eine kommunikable Sprache nannte („langage communi-

cable“), eine Sprache, durch die man sich verständigen kann.

Messiaen fügte dem Werk, wie auch in früheren Fällen, Kommentare bei, nicht nur der eigentlichen Musik, sondern auch jenen Gedanken, die durch die neun Sätze ausgedrückt werden. Die Tatsache allein ist bemerkenswert, dass Messiaen stets die von ihm geschriebene, theologisch fundierte Musik auch mit theologischen Kommentaren versah. Falls die radikale sogenannte Autonomieästhetik recht hat, kann Musik niemals Gedanken der hier aktuellen Art vermitteln; Musik ist ausschließlich Musik, und die Musik selbst kann niemals Aussermusikalisches zum Ausdruck bringen, etwas, das außer ihrer selbst liegt. Wir können die einfache aber wichtige Feststellung machen, dass Olivier Messiaen dieser Musikauffassung fern stand. Diese Feststellung bestätigt das Bild eines Musikschöpfers, der – zur gleichen Zeit als er mitten in der experimentellen Entwicklung der musikalischen Form stand und ständig die Grenzen der Musik auszudehnen versuchte – letzten Endes von Annahmen über die Musik beherrscht wurde, die eine starke Abhängigkeit von der älteren ästhetischen Tradition vertragen. Es gibt eine Linie rückwärts von Messiaen Tendenzen, das, was vielleicht am einfachsten als Programmmusik bezeichnet werden kann, zu schreiben, bis beispielsweise Franz Liszt oder Claude Debussy. Für ihn kann die Musik wahrhaftig veranschaulichen, Verhältnisse außerhalb seiner selbst zum Ausdruck bringen.

Andererseits finden wir bei Messiaen selten den Gedanken, dass die Musik ganz von selbst das vermitteln kann, was er durch sie ausdrücken möchte. Messiaen setzt voraus, dass die Werktitel, die Satztitle – und seine eigenen Kommentare bekannt sind. Das Aneignen dieser Titel und theologisch-philosophischen Werkkommentare wird mehr oder weniger als Teil des Aktes des Anhörens vorausgesetzt: der Hörer (wie auch der Interpret) erfährt, wovon die Musik handelt. Dies ist eine etwas andere Betrachtungsweise als beispielsweise jene, die man bei Vertretern der zweiten Wiener Schule findet (Ernst Krenek u.a.), die über den

eigenen halbsprachlichen Charakter der Musik philosophiert und dabei die Musik als „prälogische“ Sprache bezeichnet haben – eine wirkliche Sprache, aber eine Sprache auf einer anderen, elementarerer Ebene als die gewöhnliche, logische und begriffliche Sprache. Die Musik erscheint für Messiaen als Symbolsprache, funktioniert aber als solche erst wenn man erzählt, was sie „sagt“.

Das theologische Thema des Werkes

Messiaen kehrte in seinem Musikschaffen oftmals zu jenem Stoff zurück, der das Fundament der *Méditations* bildet: die göttliche Dreifaltigkeit, Gott als Vater, Sohn und Heiliger Geist. Als Beispiele können erwähnt werden der letzte Satz, „Le mystère de la Sainte Trinité“ in *Les Corps glorieux* (Die verklärten Leiber, 1939) und dem fünften Satz, „Trio“, aus dem *Livre d'Orgue* (Orgelbuch, 1951). Die neun Sätze der *Méditations* haben folgende Titel:

1. *Le Père inengendré* (Der ungeborene Vater)
2. *La sainteté de Jésus-Christ* (Die Heiligkeit Jesu Christi)
3. *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence* (Das wirkliche Verhältnis [zwischen den Personen] in Gott ist wirklich identisch mit [Gottes] Wesen)
4. *Je Suis, Je Suis! (Ich bin! Ich bin!)*
5. *Dieu est Immense, Éternel, Immuable – Le Souffle de l'Esprit – Dieu est Amour* (Gott ist gewaltig, Ewig, Unbeweglich – Der Hauch des Geistes – Gott ist Liebe)
6. *Le Fils, Verbe et Lumière* (Der Sohn, das Wort und das Licht)
7. *Dieu est simple* (Gott ist einzig und unteilbar)

8. *Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous* (*Der Vater und der Sohn lieben einander und uns durch den Heiligen Geist*)

9. *Je suis Celui qui suis* (*Ich bin der „ich-bin-da“*)

Die von Messiaen in Bezug auf die neun Meditationen über die Dreifaltigkeit zitierten Texte sind teils der Bibel, teils den Schriften des großen mittelalterlichen Theologen Thomas von Aquin, teils den Texten der Liturgie entnommen. Einmal interessierte er sich für eine Bibelstelle, die er in musikalischer Form gewissermaßen kommentiert, ein andermal nahm er eine Aussage aus Thomas' Erörterungen der Dreifaltigkeit in der *Summa theologiae* als Ausgangspunkt. Bei einer Gelegenheit wird jener Abschnitt aus dem Gloria der Messe zitiert, der Christi Herrlichkeit besingt: „Du allein bist heilig, du allein der Herr, du allein der Höchste, Jesus Christus“.

Die Bibeltexte hängen teilweise mit der Liturgie des Trinitatisfestes zusammen, jenem Fest, das eben dem Mysterium der Dreieinigkeit gewidmet ist. Dazu gehört der in Messiaens Werkkommentaren mehrmals zitierte Ausruf aus dem Römerbrief: „O Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes! ...“ (Röm 11, 33), musikalisch wie eben ein Ausruf gestaltet, im achten Satz. Andere Sprüche aus dem Neuen Testament, die eine zentrale Rolle gespielt haben, um auszudrücken wer Christus ist – das heißt der Sohn, die zweite „Person“ in der Dreieinigkeit – sind in Messiaens Kommentaren zu finden: „Im Anfang war der Logos ... In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen.“ (Joh 1, 1,4) „Eine größere Liebe hat niemand als der, der sein Leben hingibt für seine Freunde.“ (Joh 15, 13). „Kommt zu mir alle, die ihr müde seid und beladen ... denn gut zu tragen ist mein Joch, und meine Bürde ist leicht.“ (Mt 11, 28,30): Dieser Text ist übrigens Teil jenes Hallelujas, dessen Melodie in Satz 8 zitiert wird). „Der Sohn ist Abglanz von Gottes Herrlichkeit und Abbild seines Wesens“ (vgl. Hebr 1,3).

Der gesamte vierte Satz baut auf einem Text aus dem Exodus, die Szene in der sich Gott im brennenden Dornbusch offenbart und sagt: „Ich bin, der ‚ich-bin-da‘“ (Ex 3, 14). Messiaen schreibt: „Alles, was wir über Gott wissen können, wird in diesen zugleich so vielsagenden und schlichten Worten zusammengefasst: *er ist*.“ Der Mensch vermag nie mehr als ahnen wer Gott ist; sämtliche Aussagen über ihn sind nur begrenzt gültig. Die eine Aussage kann aber gemacht werden, mit der ganzen Wucht dessen, was in dem einfachen Zeitwort liegt: er IST, eine Existenz im vollsten Sinne des Wortes ist in und bei ihm vorhanden. Er ist die höchste und wirklichste Wirklichkeit.

Messiaen zitiert und buchstabiert sogar (siehe unten) musikalisch gewisse Abschnitte aus der Hauptarbeit des Thomas von Aquin, *Summa theologiae*. Sie mögen vielleicht für den Durchschnittshörer nicht so leicht zugänglich sein, haben aber für Messiaens Betrachtungen eine wesentliche Rolle gespielt. Die Formulierungen des Thomas stimmen sachlich mit der bereits bei Augustinus vorhandenen Art, von der göttlichen Dreifaltigkeit und vom Verhältnis zwischen Vater, Sohn und Geist in der Gottheit zu sprechen, überein; dessen Lehre von der Dreifaltigkeit spielte im Laufe der Jahrhunderte eine wichtige Rolle in der abendländischen christlichen Tradition. Das erste Zitat vom Thomas deutet an, Gott Vater sei der Ungeborene, d.h. derjenige, der seinen Ursprung nicht in irgend etwas außerhalb seiner selbst hat (Satz 1); das zweite (im dritten Satz) bringt zum Ausdruck, dass Gottes Göttlichkeit mit jenen Relationen identisch ist, die zwischen Vater, Sohn und Geist bestehen – etwas, das Messiaen musikalisch buchstabiert; das dritte Zitat spricht davon, dass Vater und Sohn einander und die Menschen mit einer Liebe lieben, die der Geist ist (Satz 7).

Die im zweiten, sechsten und achten Satz zitierten gregorianischen Melodien gehören zu drei Festen des Kirchenjahres. Es ist kaum ein Zufall, dass Messiaen an gerade diese Feste gedacht hat. Zum Dreikönigsfest wird gefeiert wie sich

Gott der Welt in dem neugeborenen Kind, durch den Sohn offenbarte. Zu Allerheiligen wird der Blick gen Himmel gerichtet, wo Gott der Dreifaltige von den Heiligen geehrt wird. Die Kirchenmesse wird alljährlich zum Jahrestag der Einweihung einer Kirche gefeiert, und ihre Liturgie fordert zur Betrachtung des Kirchengebäudes als Stätte der Gottesgegenwart auf.

Sogar die Zahl 3 an sich übte stets auf den Komponisten eine Faszination aus, Wie bereits oben bemerkt, und in etlichen seiner Werke finden wir Strukturen, die sich auf diese Zahl beziehen: drei Stimmen, drei Sätze, drei Teile eines Satzes, drei musikalische Verläufe usw. Mitunter sind diese Zahlen symbolisch geladen. Sie weisen gewissermaßen diskret auf jenen Dreifaltigkeitsgedanken hin, der in geballter Form das Thema der *Méditations* ist – eines Werkes mit neun (also dreimal drei) Sätzen, in welchem mehrere Abschnitte in theologischer Absicht dreistimmig gestaltet sind.

Die Musik

Musikalisch gesehen sind die *Méditations* eine Weiterentwicklung in jenen Bahnen, in denen sich Messiaens Musik bereits in den Jahrzehnten vor der Entstehung des Werkes bewegt hatte. Während sich der theologische Gedankengang beim Komponisten und seinen Kommentaren assoziativ verläuft, bewegt sich die Musik ebenfalls frei und phantasievoll zwischen verschiedenen Ausdrucksebenen – vom kraftvoll Majestätischen, hier nahezu Brutalen, dort Glänzenden und Strahlenden, bis zum Innigen, Diskreten, Schwebenden und Lyrischen.

Gregorianische Melodien spielen in den *Méditations* eine zentrale Rolle, beginnend mit dem bereits erwähnten Zitat der Halleluja-Melodie im zweiten Satz. Der Schluss des Zitates mit der Wiedergabe der Reperkussionen, Tonwiederholungen des Gesanges entspricht in eigenartiger Weise dem „Zitat“ der Goldammer, das wir mehrmals finden, am Schluss des zweiten Satzes, aber auch in den aller-

letzten Takten des letzten Satzes. Die Wiederholung von Tönen derselben Tonhöhe, macht hier, wie auch in anderen Werken, deutlich, dass Messiaens Zitieren von gregorianischen Melodien nicht unmittelbar darauf aufbaute, wie die Gesänge damals wirklich in der Liturgie gesungen wurden. Stattdessen bauen sie auf eine selbständige Deutung des eigentlichen Notenbildes zu den Melodien auf. In der damaligen Gesangspraxis pflegte man nämlich nicht Reperkussionen anzugeben, sondern ersetzte diese mit langen Tönen mit Crescendo und Diminuendo.

In der Rhythmik baut Messiaen in *Méditations* auf jenen Experimenten mit alten griechischen und indischen Rhythmen weiter, die sein Musikschaffen seit den 1930er Jahren gekennzeichnet hatten. Die durch diese sehr freie und variierte Rhythmik erzielte Wirkung entspricht der theologischen Absicht des Komponisten mit den *Méditations*: den Blick vom Menschen selbst zum Göttlichen abzuwenden, was voraussetzt, dass der regelmäßige Puls der gewöhnlichen Existenz unterbrochen wird und dass der Mensch über sich selbst hinausgeht.

Auch in der Harmonik (mit der Melodik eng verbunden, die einen besonderen harmonischen Charakter hat) herrscht inmitten der Weiterentwicklung eine Kontinuität. Wie schon in früheren Werken verwendet Messiaen in den *Méditations* jene „begrenzt transponierbaren Modi“ (d.h. verschiedene, aus der Zwölftonleiter geholt Tonkombinationen, die eine begrenzte Anzahl Male transponiert werden können). Manche Höhepunkte im Werk werden durch strahlende Akkorde markiert, die vom Hörer als C-Dur, E-Dur usw. aufgefasst werden (obwohl sie für Messiaen selbst nicht Teile eines herkömmlichen Denkens in Dur- und Moll-Kategorien sind).

Der Vogelgesang spielt in diesen musikalischen Meditationen eine zentrale Rolle. Genauestes Niederschreiben von Vogelstimmen seit Messiaens Kindheit liegt hinter den vielen Zitaten von Vogelgesang, die die Musik beleben und profilieren. Im zweiten Satz allein kommen etliche Vögel vor: Zaunkönig, Amsel, Buchfink, Gartengrasmücke ...

In den *Méditations* kommt aber auch ein besonderes Ausdrucksmittel vor, das als Hilfe dient, um die theologischen und biblischen Gegenstände des Werkes musikalisch zu interpretieren: ein System, durch das man mit der Hilfe von Tönen Wörter buchstabieren kann. Jede Sprache baut, um funktionieren zu können, auf bestimmten Vereinbarungen oder Konventionen. Damit ein Wort sowohl für den Sprecher als auch für den Hörer denselben Sinn haben soll, muss eine Art diesbezügliche Vereinbarung existieren. Dementsprechend kann man nicht-verbale Sprachen, nicht-sprachliche Mitteilungsmittel entwickeln, die auf Konventionen oder Vereinbarungen beruhen. In den *Méditations* hat Messiaen unter Einfluss u. a. der Wagnerschen Leitmotivtechnik eine solche Sprache eingesetzt, eine „langage communicable“. Er setzt sie ein um die Musik das „aussagen“ zu lassen, was eine Musik an sich vermutlich nie aussagen kann.

Das Beispiel 3 zeigt wie Messiaen verschiedenen Tönhöhen (mit dazugehörigen Notenwerten) die Bedeutung von Buchstaben zuteilt, mit deren Hilfe er dann in der Musik Wörter „buchstabieren“ kann. Dieses System wird von einigen anderen Elementen ergänzt. Außerdem lässt Messiaen zwei Themen (Beispiel 4) zwei zentrale Zeitwörter ausdrücken: „sein“ und „haben“. Gottes eigener Name wird durch ein besonderes Thema ausgedrückt (Beispiel 5), das sowohl in der Grundform als in rhythmischer und melodischer Umkehrung vorkommt.

Livre du Saint-Sacrement (Das Buch des Heiligen Sakraments)

Sowohl das erste veröffentlichte Orgelwerk Olivier Messiaens, das kurze Stück *Le banquet céleste* (*Das himmlische Gastmahl*, 1928), als auch sein gewaltiges *Livre du Saint-Sacrement* (1984), das letzte zu seinen Lebzeiten veröffentlichte Werk, handelt vom Mysterium des Heiligen Abendmahles. Das *Livre du Saint-Sacrement* ist der umfangreichste von Messiaens Orgelzyklen. Es gestaltet ein für den Menschen Messiaen zentrales Thema und fasst sein Schaffen zusammen, bezüglich des musikalischen Stils und der musikalischen Formen.

Das Mysterium des Heiligen Abendmahles

Das Feiern der Kommunion oder der Heiligen Eucharistie ist der Kern des katholischen Lebens. Die von Messiaen für seine Kompositionen gewählten Themen zeigten auch öfters, welche Bedeutung dieser heilige Akt für ihn hatte, und wie fruchtbar er für sein musikalisches Schaffen war. Ferner ist das *Buch des Heiligen Sakraments* ohne Messiaens praktische Tätigkeit als Organist und Improvisator. Der liturgische Rahmen, innerhalb dessen die Orgelwerke herangewachsen sind, ist auch im *Sakramentsbuch* deutlich spürbar, obwohl dieses nicht ganz die Form der „Orgelmesse“ hat und auch nicht für den Rahmen eines Gottesdienstes gedacht ist.

Die Satztitel lassen eine Dreiteilung des gewaltigen Werkes hervortreten: die Sätze I–IV sind eine Vorbereitung, die Sätze V–XI sind Darstellungen verschiedener Szenen in den Evangelien mit Anknüpfungen an das Abendmahl oder mit Bedeutung für die katholische Deutung des Abendmahles, und in den Sätzen XII–XVIII wird die Kommunionliturgie in musikalische Form umgesetzt:

- A. I. *Adoro te* – Anbetung vor dem Wunder, das geschehen wird. II. *Die Quelle des Lebens* – die Sehnsucht nach der göttlichen Gabe. III. *Der verborgene Gott* – das Bewusstsein der geheimnisvollen Bedeutung des Brotes und des Weines. IV. *Ein Akt des Glaubens* – Vergegenwärtigung des Glaubens angesichts der Begegnung mit Christus.

- B. V. *Puer natus est nobis* – Jesu Geburt. VI. *Das Manna und das Brot des Lebens* – das Brotwunder in Galiläa. VII. *Die Auferstandenen und das Licht des Lebens* (eine Weiterentwicklung eines Motivs im Text über das Brotwunder). VIII. *Die Einsetzung der Eucharistie*. IX. *Die Finsternis* – Jesu Tod, zu dessen Gedanken das Abendmahl gefeiert wird. X. *Die Auferstehung Christi* – die notwendige Voraussetzung für Christi Gegenwart bei der Eucharistie. XI. *Christus erscheint der Maria aus Magdala* – die erste Offenbarung nach der Auferstehung, ein Vorzeichen dessen, wie Christus stets den Gläubigen im Mysterium begegnet.

- C. XII. *Die Transsubstantiation (Die Wandlung)* – das unfassbare Geschehen, durch das Christus in den Gestalten von Brot und Wein gegenwärtig wird. XIII. *Die beiden Wassermauern* – eine sinnreiche Anknüpfung an die Handlung, bei der das Brot nach der Wandlung geteilt wird. XIV. *Gebet vor der Kommunion*. XV. *Die Freude, die die Gnade schenkt* – die innere Dimension der Teilnahme an der Kommunion. XVI. *Gebet nach der Kommunion* – der Ausdruck stiller Verwunderung bei dem, der an Christus selbst teilgenommen hat. XVII. *Die vielfältige Gegenwart* – die weitere Meditation über die Teilnahme. XVIII. *Darbringung und abschließendes Halleluja* – der letzte „Akt“, durch den die von der Kirche als für die Teilnahme an der Eucharistie wünschenswert bezeichnete geistige Einstellung im Alltag fortgesetzt werden soll.

Die Gesamtheit spiegelt die Frömmigkeit der Teilnahme an der katholischen Messe: nach innerer Vorbereitung tritt man im Bewusstsein dessen, was Christus getan hat, an das Abendmahl heran, woraufhin man an der heiligen Handlung teilnimmt.

Die Mottos über den einzelnen Sätzen bestehen aus signifikanten Zitaten aus Bibeltexten, bekannten katholischen Hymnen und Gebeten, sowie aus einem der bekanntesten Klassiker der Frömmigkeitsliteratur, *Die Nachfolge Christi*. Abstraktere theologisch-philosophische Texte jener Art, die etwa in Messiaens Kommentaren zu den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité (Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit, 1969)* vorkommt, sind hier fast nicht zu finden, wenn man von gewissen Formulierungen in Thomas von Aquins Sequenz – oder eher Lehrgedicht in Sequenzform – *Lauda Sion salvatorem* absieht (siehe besonders das zweite Motto zum Satz XIII).

Aus der Bibel werden teils gewisse Stellen in den Evangelien, die sich in der einen oder anderen Weise auf das Abendmahl beziehen, teils andere auf das Abendmahl bezogene oder in liturgischen Zusammenhängen vorkommende Texte zitiert. Das sechste Kapitel des Johannesevangeliums (Satz VI, VII) handelt bereits für den Evangelisten selbst vom Abendmahl; Messiaens Assoziationen gleiten von Joh 6, 54 („Wer mein Fleisch isst ... hat ewiges Leben, und ich werde ihn auferwecken ...“) bis zu einer verwandten Stelle über das ewige Leben in Joh 8, 12 („Wer mir nachfolgt, wird ... das Licht des Lebens haben“), was ihm einen Grund gibt, beim Gedanken selbst an das ewige Leben zu bleiben. Die Wahl der Textstellen für die Sätze VIII–XI ist hinsichtlich der im zweiten Teil des Werkes verfolgten Gedanken leicht verständlich. Dass die Worte des Hauptmanns von Kafarnaum an Jesus im Matthäusevangelium (Mt 8, 8) unter dem Titel *Gebet vor der Kommunion* zitiert werden, kommt daher, dass dieser Text, leicht verändert, an eben dieser Stelle in der Abendmahlliturgie vorkommt: „Herr, ich

bin nicht würdig, dass du eingehst unter mein Dach, aber sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.“

Als Motto für den ersten Satz der Serie über Jesu Leben, Satz V, wird Jesaja 9,5 in jener Textfassung zitiert, die als Introitus im Hochamt des Weihnachtstages vorkommt. Im Anschluss an die Texte des Johannesevangeliums über das Brotwunder in Galiläa, bei dem Jesus mit der Hilfe von fünf Broten und zwei Fischen Tausenden Menschen zu essen gibt, wird eine Stelle (16,20–21) aus Salomos Weisheit, einer der Apokryphen, zitiert; der Text handelt vom Wunder, bei dem Manna über die Israeliten während ihrer Wanderung in der Wüste regnete, aber seine Worte sind auf die Eucharistie übertragen worden und werden in der Liturgie zitiert.

Mehrere der übrigen Mottos sind bekannten katholischen Texten entnommen. *Adoro te devote*, eine Hymne von Thomas von Aquin (um 1225–1274) wird bei Sakramentandachten gesungen, außerdem zu Fronleichnam, jenem vorsommerlichen Tag, wo das Mysterium der Eucharistie besonders gefeiert wird. Der erste Satz hat seinen Titel vom Anfang der Hymne geholt, bei Satz III wird eine von deren Kernstrophen zitiert, und die Aussagen der Hymne darüber, was uns die Gewissheit gibt, dass Christus wirklich in der Gestalt des Brotes anwesend ist, werden durch Satz XII wiedergegeben. (In der hier gespiegelten gedanklichen Tradition sind die äußeren Gestalten, das Brot und der Wein, eher eine Hülle für die göttliche Gegenwart, als Symbole, die sie manifestieren.) Die Worte, die als Motto des Satzes IV stehen, sind Teile einer alten, häufig verwendeten Gebetsserie: Ein Akt des Glaubens, Ein Akt der Hoffnung und Ein Akt der Liebe. Zwei Zitate von Bonaventura (um 1217–1274) drücken eine Intimität in der Frömmigkeit vor dem Abendmahl aus. In jener Tradition, zu der Messiaen gehört, wird vor allem der persönliche, innere Aspekt des Abendmahlfeierns betont: seine Bedeutung für den inneren Menschen, die Hingabe, die innige Gemeinschaft mit

Christus, das Vorgreifen des ewigen Lebens mit ihm. Derselbe Geist prägt die Zitate aus den Gesprächen zwischen der Seele und Christus in Thomas von Kempens *Die Nachfolge Christi* aus dem 15. Jahrhundert. Von Columba Marmion (1858–1923), irisch geborener Abt im Benediktinerkloster Maredsous in Belgien am Anfang des 20. Jahrhunderts und einer von Messiaens Lehrmeistern, wird eines der Zitate am Satz VI geholt. Seine geistige Botschaft, mit Wurzeln in der benediktinischen Tradition, aber zugleich der Erbschaft von Thomas von Aquin offen stehend, war auf Christus und die Gemeinschaft mit ihm konzentriert. Das Zitat von Marmion aktualisiert Messiaens Verankerung in jener französischsprachigen intellektuellen und geistigen Tradition, die „Renouveau catholique“ genannt zu werden pflegte.

Die musikalische Sprache

Einem in nur mäßigem Umfange mit zeitgenössischer Kunstmusik vertrauten Hörer mögen sicherlich Teile des *Sakramentsbuches* als schwierige oder radikale Musik erscheinen. Messiaen verwendet hier jene tonal sehr freie Tonsprache, die er besonders in der „experimentellen“ Periode um 1950 entwickelte, und die u. a. im *Livre d'orgue* (*Orgelbuch*, 1951) zu finden ist.

In anderen Teilen des Werkes sind die Ausdrucksmittel von der Melodik und Harmonik älterer Zeiten weniger weit entfernt. Teile des *Sakramentsbuches* erinnern stark an die frühesten Werke von Messiaen, mit einer auf der Musik der Impressionisten, nicht zuletzt Claude Debussy, weiterbauenden Harmonik (und harmonisch gefärbten Melodik) und Messiaens eigene „begrenzt transponierbare Modi“.

Die Tonsprache ist durchwegs die für Messiaen charakteristische: er entwickelte eigene Stilmittel, die ihn deutlich von anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts unterscheiden. Farbreichtum in der Akkordführung, gewisse häufig wiederkeh-

rende Intervalle (z.B. übermäßige Quart), ein geschicktes Ausnutzen der klanglichen Möglichkeiten der Orgel, eine stets variierte Rhythmik mit Einschlägen der wechselnden und intrikaten Rhythmen der altgriechischen Poesie und vor allem der indischen Musiktradition, eine auf weiten Strecken vom gregorianischen Gesang beeinflusste Melodik (sofern es sich nicht sogar um Zitate oder Variationen über gregorianische Themen handelt), und im Ganzen ein stark spürbarer Wille, Szenen zu malen und Gemütszustände zum Ausdruck zu bringen – all dies setzt die Linie von Messiaens früheren Werken fort.

Auch der Vogelgesang spielt im *Sakramentsbuch* eine wichtige Rolle – dieses musikalische Geschenk der Natur, das Messiaen seit den 1940er Jahren in seiner Musik systematisch verwendete, und das während einer Periode in seiner Musik völlig dominant war. Das Bemerkenswerte am Vogelgesang im *Sakramentsbuch* ist, dass hier lediglich solche Vögel imitiert werden, die in Israel vorkommen – somit, wie der Komponist in einem Kommentar schreibt, lauter solche Vögel, die Jesus selbst gehört haben kann. Sogar in der Benutzung des Vogelgesanges tritt also ein theologischer Gedanke zum Vorschein; er bestätigt deutlich das Bild von Olivier Messiaen als ein Musikschöpfer, dessen ganzes Denken und Schaffen von seiner katholischen Lebensanschauung und seiner Frömmigkeit geprägt wurden. Mehrere der Vögel gehören zu Arten, die auf nördlichen Breitengraden überhaupt nicht vorkommen.

Die Vogelstimmen wurden an Ort und Stelle niedergeschrieben, u.a. am Toten Meer, am Jordan, in der Wüste Juda bei Jerusalem und in der Gegend von Tel Aviv. Die Niederschriften wurden während einer Reise ins Heilige Land gemacht, kurz bevor Messiaen die Arbeit am *Sakramentsbuch* begann. Für den Hörer, der zurückhaltende Auslegungen der Evangelientexte erwartet hätte, ist es sicherlich überraschend – zunächst vielleicht sogar schockierend – beispielsweise die Gestaltung der Einsetzung der Eucharistie zu hören, dieser äußerst bedeut-

samen Stunde, in der Jesus seine Jünger in das Opfer einweiht, das er am Kreuze vollbringen wird. Die Atmosphäre im Saale des Abendmahles wird mit der Hilfe von stillen Akkorden geschildert, Jesu Worte „Das ist mein Leib, Das ist mein Blut“ durch feierliche, schwere Akkordfolgen ausgedrückt – aber das Fenster des Saales ist offen, und draußen singt ein Vogel ...

In begrenztem Umfange setzt Messiaen im *Sakramentsbuch* auch die bereits oben beschriebene Technik der musikalischen Codesprache („langage communicable“) ein, die er in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* entwickelt hatte.

All dies macht das *Sakramentsbuch* zu einer Zusammenfassung von Messiaens unermüdlicher musikalischer Arbeit durch etwa sechzig Jahre hindurch, eine Arbeit, deren Ziel es war, die Grenzen der Musik auszudehnen, um solcherart in der Musik eine universelle Dimension zu schaffen, oder (wie er es selbst ausdrückte) „eine Musik, die alle Dinge und gleichzeitig Gott berührt“.

Erster Teil

I. *Adoro te (Ich bete dich an)*

„Ich bete dich an, verborgener Gott“ (aus *Adoro te*, Thomas von Aquin)

Die Seele, die sich für das Mysterium der Eucharistie vorbereitet, muss dies in einer Haltung der Anbetung tun, denn die Eucharistie ist ein unfassbares Wunder, ein Geschehen, in dem sich die Welt dem Göttlichen öffnet. Die Musik hat die Form langsamer Akkordfolgen.

II. *Die Quelle des Lebens*

„Möge mein Herz immer den Durst nach dir empfinden, o du Brunnen des Lebens, du Quelle des ewigen Lichtes!“ (aus einem Gebet von Bonaventura)

Das Sakrament ist eine Gnadenquelle für den Menschen, eine Speise und ein Getränk für die nach Gott durstende Seele. Eine begleitete, sehr ausdrucksvolle Melodie.

III. *Der verborgene Gott*

„Dich in deiner göttlichen Klarheit zu erblicken würden meine Augen nicht aushalten können. Es ist aus Sorge um meine Schwäche, dass du dich unter der Gestalt des Sakraments verbirgst.“ (*Die Nachfolge Christi*, Buch IV, Kap. 11)

„Auf dem Kreuze war nur deine Göttlichkeit verborgen, hier auch deine Menschlichkeit. Trotzdem bekenne und glaube ich an beides, und ich richte an dich daselbe Gebet wie einst der reumütige Räuber.“ (aus *Adoro te devote*, Thomas von Aquin)

Der Gesang zweier israelischer Vögel erklingt in diesem Satz: Tristram-Star (*onycognathus tristramii*) und Blaßspötter (*hippolais pallida*). Das Hauptthema ist dem gregorianischen Halleluja zu Fronleichnam entnommen, das in der Liturgie den Text hat: „Denn mein Fleisch ist eine wahre Speise: und mein Blut ist ein wahrer Trank. Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, bleibt in mir und ich in ihm.“ (Joh 6,55–56). Der Satz stellt fest, dass es ein unter sichtbaren Gestalten verborgener Christus ist, der bei der Eucharistie gegeben wird; die Musik will diese geheimnisvolle Verborgenheit ausdrücken.

IV. *Ein Akt des Glaubens*

„Mein Gott, ich glaube fest an dich“ (aus *Ein Akt des Glaubens*)

Die Seele nähert sich dem Mysterium mit fester, unerschütterlicher Überzeugung: eine Musik mit entschlossenen Staccato-Akkorden, die die Gewissheit ausdrücken, dass Christus tatsächlich in der Eucharistie gegenwärtig ist.

Zweiter Teil

V. *Puer natus est nobis*

„Ein Kind wird uns geboren, ein Sohn wird uns geschenkt.“ (Jes 3, 5)
Der Satz wird mit dem Gesang des Olivenspötters (*hippolaïs olivetorum*) beendet, ist aber im großen Ganzen eine Phantasie über die Melodie des Introitus des Weihnachtstages, dessen einleitende Töne (der Quintensprung g-d-d) mehrmals wiederholt werden.

VI. *Das Manna und das Brot des Lebens*

„Du gabst deinem Volke Engelsspeise zu essen und gewährtest ihnen unaufhörlich fertiges Brot vom Himmel her, das jeglichen Genuss enthielt und jedem Geschmack entsprach. Denn deine Kost offenbarte deine süße Güte gegen deine Kinder; dem Begehren eines jeden Essenden entgegenkommend, wandelte sie sich zu dem, was er wünschte.“ (Weish 16, 20–21)

„Das Leben, das uns Christus durch die Eucharistie gibt, ist sein ganzes Leben, mit den ganzen besonderen Gaben, die er uns dadurch verdient hat, dass er selbst für uns diese ganzen Mysterien erlebte.“ (Dom Columba Marmion, *Le Christ dans Ses Mystères*, Kap. 18)

„Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel herabgekommen ist. Wenn einer von diesem Brot isst, wird er leben in Ewigkeit, und das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch für das Leben der Welt.“ (Joh 6, 51)

Die Meditation über das Brotwunder in Galiläa und Jesu Worte „Ich bin das lebendige Brot ...“ bringen die Gedanken auf das Wunder während der Wüstenwanderung, als Manna vom Himmel über die Israeliten regnete (Ex 16). In der Musik wird zunächst die Wüste mit ihrer Trockenheit und Sterilität beschrieben. Es singen Vögel, die man in der Wüste hören kann: der Schwarzrückenschmätzer (*oenanthe lugens*) und die Steinlerche (*ammomanes deserti*).

VII. Die Auferstandenen und das Licht des Lebens

„Wer mir nachfolgt, wird nicht im Finstern gehen, sondern das Licht des Lebens haben.“ (Joh 8, 12)

„Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat ewiges Leben, und ich werde ihn auferwecken am Jüngsten Tag.“ (Joh 6, 54)

Von Jesu Worten über ihn selbst als das Brot, das ewiges Leben gibt, geht die Assoziation zu seinen Worten (in einem anderen Zusammenhang), dass er jenen, die ihm folgen, das Licht des Lebens geben will. Die Musik drückt jene Herrlichkeit und jenen Glanz aus, die das Leben im Jenseits prägen. Sie besteht aus glänzenden und funkelnden Läufen und Akkordfolgen. Das Wort „Auferstehung“ wird am Anfang und am Schluss „buchstabiert“ (in „langage communicable“), lautstark und gewaltig.

VIII. Die Einsetzung der Eucharistie

„Das ist mein Leib. Das ist mein Blut.“ (Mt 26, 26, 28)

Ein altes griechisches rhythmische Muster (kurz-lang-lang) wird in der ruhigen Akkordfolge eingesetzt, durch welche die feierliche und ernste Atmosphäre im Abendmahlsaal am Abend vor Jesu Tod geschildert wird. Kräftige Akkorde in Messiaens drittem „Modus“ zeichnen sich gegen diesen Hintergrund ab; es sind Jesu eigene Worte, dreimal wiederholt. Durch das Fenster hört man den Gesang der Nachtigall (*luscinia megarhynchos*).

IX. Die Finsternis

„Jesus sagte: Das ist eure Stunde und die Macht der Finsternis.“ (Lk 22, 53)

„Als sie an den Ort kamen, der Golgata genannt wird, kreuzigten sie ihn.“ (vgl. Lk 23, 33)

„Von der sechsten Stunde an trat Finsternis ein über das ganze Land.“ (Mt 27, 45)

In den Zitaten können drei Formen von Finsternis geahnt werden, die von der Musik ausgedrückt werden sollen: die „Finsternis“ des Bösen ergreift die Macht, als Judas Ischarioth geht, um Jesus zu verraten; die „Finsternis“ und der unerträgliche Schmerz der Kreuzigung und des Todes am Kreuz; die Finsternis über dem ganzen Lande, von der die Evangelien sprechen. Verschiedene musikalische Mittel – nicht zuletzt Klangcluster – sollen den Eindruck von Chaos und Finsternis hervorrufen, und veranschaulichen, wie sich Jesu Leib am Kreuze bis ins Äußerste spannt.

X. Die Auferstehung Christi

„Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten?“ (Lk 24, 5)

Die Musik symbolisiert im donnernden und glänzenden Fortissimo die ungeheure Kraft, mit der Jesus vom Tode erweckt wurde und als Auferstandener erschien.

XI. Christus erscheint der Maria aus Magdala

„Maria aber stand draußen vor dem Grab und weinte. Sie wandte sich um und sah Jesus dastehen, aber ohne zu wissen, dass es Jesus war. Jesus sagte zu ihr: ‚Maria!‘ Sie rief: ‚Rabbuni!‘ (das heißt: ‚Meister‘). Jesus sagte: ‚Geh zu meinen Brüdern und sage ihnen, was ich gesagt habe: ich gehe zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.‘“ (vgl. Joh 20, 11–17)

Dieser Satz ist der längste und freistehendste im Werk. Schrittweise wird jene Szene im Johannesevangelium geschildert, in der sich Jesus der Maria aus Magdala zeigt: die weinende Maria in der Dämmerungsfinsternis; die Begegnung mit Jesus, den sie zunächst nicht erkennt, und sein entscheidendes Wort „Maria!“. Marias wachsende, verwunderte Erkenntnis dessen, wer vor ihr steht; ihre jähe Einsicht und Bejahung; ihre Anbetung vor ihm; sein Befehl, dass sie zu den Jüngern gehen und ihnen sagen soll, dass er – der Sohn – zum Vater hinaufgeht.

Die Musik veranschaulicht diese Erzählung: dunkle Klänge am Anfang; dann langsame, feierliche Akkorde wie aus der Ferne; eine lange Passage, die an

Tempo und Lautstärke wächst, dadurch Marias wachsende Verwunderung bezeichnend, und so weiter. Die Worte „Sohn“, „Vater“, „euer Vater“, „Gott“, „euer Gott“ und zuletzt „Offenbarung“ werden mit Hilfe der „langage communicable“ buchstabiert. Der Vogelgesang in jenem Abschnitt, wo der Sohn zum Vater geht, ist ein Weißkehlsänger (*iranica gutturalis*). Der Satz klingt in Pianissimo aus: eine göttliche Offenbarung geht ihrem Ende zu.

Dritter Teil

XII. Die Transsubstantion

„Augen, Gefühl und Geschmack vermögen dich nicht zu erkennen; nur das, was ich höre, gibt meinem Glauben Überzeugung. Ich glaube an alles, was Gottes Sohn gesagt hat. Es gibt nichts, das wahrer ist als dieses Wort der Wahrheit.“ (aus *Adoro te devote*, Thomas von Aquin)

Von diesem Satz weg knüpft das Werk an den Verlauf der eigentlichen Abendmahliturgie an, zunächst an jenes Geschehen, das für den katholischen Glauben bedeutet, dass Brot und Wein in Christi Leib und Blut verwandelt werden. Eine verfeinerte, bis ins Detail errechnete Musik soll die Wandlung als ein Geheimnis bezeichnen, das die menschliche Vernunft übersteigt. Eine komplexe Dreistimmigkeit, die gregorianische Melodie für die Kommunion zu Fronleichnam und der Gesang zweier Vögel, Gartenbulbül (*pycnonotus barbatus*) und Palmtaube (*streptopelea senegalensis*) sind das musikalische Material.

XIII. Die beiden Wassermauern

„Da spalteten sich die Wasser. Die Kinder Israels schritten aber inmitten des Meeres auf trockenem Boden hindurch, während ihnen die Wasser eine Mauer zu ihrer Rechten und eine zu ihrer Linken bildeten.“ (Ex 14, 21–22)

„Die Hostie wird gebrochen aber nicht vernichtet; in jedem Stück ist all das, was die ganze Hostie ist. Das, was man zerteilt, ist keineswegs ihr Wesen, sondern nur das Zeichen – und das verändert nicht den Zustand oder das Wesen bei Ihm, der er dort unter der Gestalt des Zeichens anwesend ist.“ (aus der Sequenz *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas von Aquin)

Der liturgische Akt, bei dem das Brot auseinandergebrochen wird, ist die Grundlage des dreizehnten Satzes. Die Meditation über das eigentliche Brechen bringt den Gedanken assoziativ auf die sich spaltenden Wasser beim Auszug der Israeliten aus Ägypten – jene Befreiung, die für das Christentum ein Vorbote der Befreiung von Sünde und Tod durch Christus ist. Musikalisch beherrschen gewaltige Akkordwellen den Satz, ein klangliches Gegenstück der sich wie zwei Mauern aufrichtenden Wassermassen. Zwei Vogelarten singen: Polyglottsänger (*hippolais polyglotta*) und Papyrussänger (*acrocephalus stentoreus*). In der Satzmitte wird beschrieben, wie sich das Wasser wieder beruhigt.

XIV. Gebet vor der Kommunion

„Herr, ich bin nicht würdig ... aber sprich nur ein Wort ...“ (Worte des Hauptmanns, Mt 8, 8)

In diesem Satz kommen verschiedene gregorianische Themen zur Verwendung, die an die Eucharistie oder an andere Arten des Feierns von Gottes Gegenwart oder Offenbarung geknüpft sind: Halleluja für die Kirchenmesse, die Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* und das Graduale für das Dreikönigsfest. Sie werden mit stillen, „demütigen“ Akkorden gemischt.

XV. Die Freude, die die Gnade schenkt

„Ich komme zu dir, Herr, um die Gabe zu kosten und Freude an deinem heiligen Gastmahl zu haben, das du den Armen bereitet hast.“ (*Die Nachfolge Christi*, Buch IV, Kap. 3)

„Wer liebt, ist gleichsam beflügelt, wo er hervorspring. Er jubelt, er ist frei und nichts bindet ihn.“ (*Die Nachfolge Christi*, Buch III, Kap. 5)

In mehreren früheren Werken drückte Messiaen die durch die Begegnung mit dem göttlichen Mysterium hervorgerufene übernatürliche Freude durch Vogelgesang aus, so auch hier: Der Gartenbulbül, der Tristramstar und der Weißkehl-sänger konzertieren.

XVI. Gebet nach der Kommunion

„Mein Wohlduft und meine Milde, mein Friede und meine Lieblichkeit ...“ (Bonaventura)

Die Gabe zu empfangen ist wie eine Lieblichkeit zu kosten und einen Frieden zu empfinden, der jenseits jeden Verstandes, jeden Gedankens und jeden Gefühls ist. Die Worte, die Bonaventura Christus selbst aussprechen lässt, werden durch innig melodiose Musik interpretiert.

XVII. Die vielfältige Gegenwart

„Ein einziger empfängt, Tausende empfangen – und der eine bekommt gleich viel wie der andere: alle empfangen ihn, aber er wird nicht verzehrt.“ (aus *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas von Aquin)

Den Worten des Thomas über die Eucharistie entspricht eine kraftvolle Musik, in der das Tritonusintervall, die übermäßige Quarte, charakteristisch ist, ein wichtiger Zug in Messiaens Musik.

XVIII. Darbringung und abschließendes Halleluja

„Ich bringe Dir, Herr, das ganze Entzücken der Liebe und Freude, die ganze Verzückung, alle Offenbarungen und himmlische Erscheinungen, die den Seelen aller Heiligen anvertraut wurden ...“ (*Die Nachfolge Christi*, Buch IV, Kap. 17)

Gegen Ende des letzten Satzes wird das Wort „Freude“ in „langage communicable“ „buchstabiert“, und das Werk bekommt einen strahlenden musikalischen

Höhepunkt. Vor diesem grenzenlosen musikalischen Freudenausbruch drückt eine einstimmige Melodie aus, wie sich die Seele Gott anvertraut, dem Verborgenen, er sich selbst den Menschen gibt im Mysterium der Eucharistie.

Drei Posthum-Werke

Prélude

Prélude ist ein sehr frühes Messiaen-Werk, vermutlich in den Jahren 1928–29 zustande gekommen, also während der Studienjahre des Komponisten am Pariser Konservatorium, womöglich zur gleichen Zeit wie *Diptyque*. *Prélude* wurde 1997 von Yvonne Loriod-Messiaen wiederentdeckt, d.h. fünf Jahre nach dem Tod ihres Mannes. Es ist ein hübsches und farbenreiches Stück in einer von Messiaens Favorit-Tonarten, E-Dur, mit Variationen über einige melodische Motive, die in den ersten Teilen des Stückes präsentiert werden. Stilistisch erinnert es an *Diptyque* und ist von einer gewissen Rastlosigkeit und Virtuosität geprägt, die an die Orgelmusik von Messiaens Lehrer Marcel Dupré erinnert.

Offrande au Sacre Sacrement (Opfer an das Heilige Sakrament)

Auch das langsame Stück *Offrande au Sacre Sacrement* wurde 1997 wiederentdeckt. Es wurde vermutlich kurz vor oder nach 1930 komponiert, als Messiaen Organist in La Trinité in Paris wurde. Das Stück ist eine Art musikalische Ehrerweisung und Anbetung des Herrn, der in der Eucharistie gegenwärtig ist, und will der Hingabe Ausdruck geben, der Hingabe an den Herrn, der auf so unbegreifliche Weise im Sakrament gegenwärtig ist. Es heißt *Offrande*: Zu der katho-

lischen Abendmahlsfrömmigkeit, die für Messiaen so wichtig war, gehörte nicht nur die Verwunderung über die Gegenwärtigkeit Christi, sondern auch das Opfer, das Opfern des Selbst – sich selbst Christus auszuliefern und in dem Innersten mit dem Christus zu vereinigen, dessen Opfer man als Gegenwärtigkeit in der Gestalt von Brot und Wein auf dem Altar erfährt.

Monodie

Monodie, „Einstimmige Melodie“, kam ungefähr im Jahre 1963 zustande und ist eine Studie über melodische Motive, die als wichtige Motive in u.a. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* wiederkommen oder mit diesen verwandt sind. Messiaen hatte zu dieser Zeit damit begonnen, was er eine „langage communicable“ nannte – eine Sprache, wo die Töne für unterschiedliche Buchstaben der normalen Sprache stehen – und damit zu experimentieren, verschiedene Themen und Motive bestimmten Worten oder Wortbedeutungen zuzuordnen. (Siehe Kommentare zu *Méditations*). Die verwendeten melodischen Motive werden ausgedehnt, transponiert und permutiert (rückwärts ausgeführt). Hier wie auch in vielen anderen Messiaen-Werken, spielt auch das Tritonusintervall, die übermäßige Quarte, eine wichtige Rolle.

© Anders Ekenberg 1989–92, 2008



HANS-OLA ERICSSON

Hans-Ola Ericsson wurde in Stockholm geboren. Er studierte Musik in Stockholm und Freiburg und später in den USA und Venedig bei Lehrern wie Klaus Huber, Brian Ferneyhough und Luigi Nono. 1989 erhielt Hans-Ola Ericsson eine Professur an der Musikhochschule Piteå, Schweden. Hans-Ola Ericsson gibt Konzerte in ganz Europa sowie in Japan, den USA und Kanada und hat zusammen mit John Cage, György Ligeti und Oliver Messiaen an der Interpretation derer Orgelwerke gearbeitet. Er hat zahlreiche Aufnahmen gemacht, darunter *The Four Beasts' Amen* [BIS-SACD-1486], eine SACD mit seinen eigenen Werken. Im Sommer 1990 war er Dozent bei den Tagen für Neue Musik in Darmstadt und erhielt den bedeutenden Kranichsteiner Musikpreis. Außerdem ist er Gastprofessor in Riga, Kopenhagen, Helsinki und Amsterdam, und hat bei zahlreichen großen Orgelfestivals weltweit Meisterkurse gegeben und Konzerte gespielt, vor allem mit der Absicht, Interesse für Neue Musik und ihr Recht, gehört zu werden, zu wecken. Seit 1996 hat Ericsson eine ständige Gastprofessur an der Hochschule für Künste in Bremen.

Hans-Ola Ericsson interessiert sich außerdem für verschiedene Orgelrestaurationsprojekte und war Projektleiter des sog. Övertorneå-Projektes, eine umfangreiche Dokumentation, Rekonstruktion und Restauration des bedeutendsten Instrumentes des Schwedischen Barock, nämlich der Orgel in der Deutschen Kirche in Stockholm.

Im Jahre 1999 erhielt er von der schwedischen Komponistengesellschaft den Interpretenpreis und wurde im Frühling 2000 zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Zwischen 2002 und 2006 war er erster Gastorganist beim Orgelfestival in Lahti, Finnland, und seit 2005 ist er künstlerischer Ratgeber für das Internationale Orgelfestival in Bodø, Norwegen.

MESSIAEN: ŒUVRES POUR ORGUE

Hans-Ola ERICSSON est un magnifique organiste .
Il a entrepris pour la marque BIS, l'enregistrement en disques compacts de toute mon oeuvre d'orgue . Je viens d'écouter les premiers disques parus .
volume 1 : "L'Ascension" . "Le Banquet Céleste" . "Apparition de l'Eglise éternelle" . "Diptyque" .
volume 2 : la "nativité du Seigneur" .
volume 3 : "Messe de la Pentecôte" . "Livre d'orgue" .
L'orgue choisi est le grand orgue de la cathédrale de Luleå (Suède) .
Les enregistrements sont très réussis . La technique de Hans-Ola ERICSSON est superbe, ses registrations sont très cherchées et toujours conformes à ce que demande le texte .
Les pièces de mystère, de prière, ou de méditation, sont jouées avec tout le recueillement voulu . Les pièces brillantes manifestent une virtuosité extraordinaire . Un bravo tout spécial pour le "Diptyque" (très difficile), pour "le Vent de l'Esprit" qui termine la "Messe de la Pentecôte" (aussi très difficile), et pour "les Yeux dans les roues" du "Livre d'orgue" (encore plus difficile) .
J'ai rarement entendu ces pièces jouées avec une telle aisance et une si remarquable précision . Nul doute que les autres volumes, qui contiendront la suite de mon oeuvre d'orgue complète, ne soient de la même qualité !
Il faut remercier de tout coeur Hans-Ola ERICSSON pour sa merveilleuse musicalité et sa non moins merveilleuse technique .

OLIVIER MESSIAEN

Olivier Messiaen

6 mars 1990

Les œuvres pour orgue de Messiaen

« L'homme est chair et conscience, corps et âme ; son cœur est un abîme que seul le divin peut combler. » Les paroles sont d'Olivier Messiaen. Elles expriment non seulement des côtés essentiels de sa perception de la vie, mais aussi des côtés essentiels de sa musique.

Une carrière de compositeur entreprise tôt, une solide éducation théorique et pratique, une fascination et une continuelle réflexion sur la nature (surtout le chant d'oiseaux) et sur les éléments fondamentaux de la musique (surtout le rythme), une recherche incessante et intensive de l'extension des limites de la musique et des activités pédagogiques considérables ont fait de Messiaen l'un des musiciens occidentaux les plus créatifs et les plus influents du 20^e siècle. Il n'a cependant jamais fait école dans un but stylistique, ni même essayé d'en faire. Sa musique dévoile un style manifestement personnel – un style dont les traits principaux sont discernables déjà dans les œuvres de jeunesse et qui ont été développés par la suite. Il s'agit d'une musique variée, riche en couleurs et aux valeurs symboliques.

Messiaen était catholique ; selon ses propres dires, il ressort des nombreux titres religieux, des passages bibliques et des commentaires théologiques dont il munit continuellement ses compositions, que la foi a été une source d'inspiration intarissable pour lui et un facteur indispensable pour comprendre sa musique. Une question se pose alors tout naturellement: est-il nécessaire de tenir compte de tels facteurs ? N'est-il pas suffisant d'écouter et de découvrir comment la musique est composée comme telle pour en profiter pleinement? Dans le cas de Messiaen, la connaissance de la technique musicale est d'importance capitale mais pour comprendre entièrement sa musique, il faut diriger son attention sur la façon dont lui-même considérait ses œuvres.

Ceci s'applique particulièrement à la musique pour orgue. Toutes les œuvres pour orgue de Messiaen sont intimement associées à l'Eglise catholique, à une église bien définie et à un instrument bien précis : l'église de la Trinité à Paris et son orgue bâti en 1868-1871 par Aristide Cavaillé-Coll.

Si l'œuvre d'art est une forme de communication humaine, ses fins et ses sources d'inspiration sont alors importantes pour sa dédicace. Il existe assurément beaucoup de musique dont le fond est indiscernable en ce sens mais, dans le cas de Messiaen, le fond est tout à fait connu et il nous donne la clé de la musique elle-même.

La voie musicale

Un goût précoce pour la composition reçut une impulsion décisive en 1918 quand Messiaen vint en contact avec *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. A l'âge de 11 ans – en 1919 – il entra au Conservatoire de Paris où il étudia la théorie et l'histoire de la musique, l'orgue, le piano et la composition. Marcel Dupré et Paul Dukas furent au nombre de ses maîtres. La première pièce pour orgue, *Le banquet céleste*, survint dans les années au Conservatoire.

Après avoir terminé ses études, Messiaen devint organiste titulaire à l'église de La Trinité à Paris en 1930, un poste qu'il devait occuper presque jusqu'à la fin de sa vie. Pendant des décennies, Messiaen y fit le service propre à un organiste. Il jouait assez rarement ses compositions à La Trinité mais ses improvisations à la messe du dimanche soir devinrent renommées – un art de l'improvisation que l'on pressent très souvent dans ses œuvres écrites pour orgue.

Avec André Jolivet entre autres, Messiaen fonda en 1936 le groupe La Jeune France, un cercle amical de compositeurs dont les activités furent pourtant inter-

rompues par la guerre. Messiaen fut interné en 1940. Après sa libération l'année suivante, il devint professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris. En plus de compositions, il publia à cette époque *Technique de mon langage musical* (1942, éd. 1944), un écrit dans lequel il résumait ses expériences en musique et sa pensée musicale. Messiaen avait alors déjà étudié longuement les problèmes et possibilités de l'harmonie et du rythme.

L'harmonie de Messiaen et son étonnante mélodie plastique peuvent être vues comme un développement nouveau d'impulsions venant de Debussy. Dans *Technique*, Messiaen décrit brièvement le système modus mélodique-harmonique qu'il a développé ; on le trouve déjà dans les toutes premières œuvres. Il a expérimenté avec une minutie particulière avec le système qu'il a appelé « modes à transpositions limitées », des associations de notes qui, dans le cadre de la gamme dodécaphonique, ne peuvent être transposées qu'un nombre limité de fois. A la base de cette méthode repose une division de la gamme chromatique normale en 2, 3 ou 4 parties égales (page 216). Les différents modes (Messiaen en dénombre 7) utilisés pour bâtir des accords et créer des lignes mélodiques donnent à la musique ses changements caractéristiques de couleur. On entend souvent dans ce contexte des accords courants majeurs et mineurs (ce que Messiaen, contrairement à Schönberg par exemple, n'évitait pas) mais Messiaen les considérait comme découlant du système modus, des accords aux « couleurs » variées. Seules nos expériences musicales traditionnelles nous les font entendre comme majeurs et mineurs.

Messiaen pénétra tôt la métrique de la Grèce ancienne et le rythme complexe des traditions musicales de l'Inde et d'un européen comme Claude Le Jeune (vers 1530-1600). Il s'est lui-même décrit comme « compositeur et rythmicien » pour souligner l'importance décisive du rythme. Dans les œuvres pour orgue, son travail rythmique commença à se manifester clairement à partir de *La Nativité du Seigneur* (1935).

Les cours de composition que Messiaen donna hors des cadres de l'enseignement régulier du Conservatoire de 1943 à 47 sont à la source d'un séminaire de composition qui devait être de grande importance pour le développement de la musique européenne moderne. En 1947, une classe spéciale d'analyse musicale fut placée sous sa responsabilité au Conservatoire de Paris. Pendant longtemps, Messiaen y donna des cours d'analyse dépassant de loin l'enseignement normal en composition à des élèves comme Pierre Boulez par exemple. Il devint professeur titulaire de composition à Paris en 1967 et il enseigna aussi par périodes à l'étranger dont à Darmstadt (1950-53).

La production de Messiaen comprend des compositions pour orchestre (pour ensembles réduits et pour grand orchestre symphonique), piano, voix, chœur, ensembles de musique de chambre, le nouvel instrument Ondes Martenot et bande sonore. Les œuvres pour orgue occupent cependant une place spéciale. L'orgue était l'instrument propre le plus important de Messiaen et, après une longue période durant laquelle aucun grand compositeur n'écrivit de musique vraiment nouvelle juste pour orgue, il plaça celui-ci au premier rang des instruments en tirant des sonorités jusque-là inconnues, des sonorités qu'il avait patiemment cherchées sur « son » orgue à La Trinité. Messiaen s'est situé dans la tradition française d'orgue via surtout Charles Tournemire et Marcel Dupré, mais son traitement de l'orgue devait être tout autre que celui de ses prédécesseurs. Jusqu'à 1960 environ, il fut l'un des rares innovateurs d'importance parmi les compositeurs pour orgue. Sa musique pour orgue était pourtant rarement pensée comme entièrement indépendante. Même les œuvres de plus grande envergure, en plusieurs mouvements, sont pensées en fonction de la liturgie (sauf quelques mouvements); elles « peuvent être exécutées lors d'une messe basse dont elles respectent le déroulement, et tout en commentant les textes relatifs aux mystères du Christ pendant l'année liturgique et aux grâces qui en découlent ».

Le fond catholique

Messiaen appartient à un courant du catholicisme français qui remonte à 1870, aux années suivant la guerre franco-allemande et au pessimisme qu'elle suscita dans la nation française. Des penseurs qui voulaient parvenir à un renouveau spirituel et moral de la France sur une base chrétienne se tournèrent contre un sentiment sombre et vide de « fin du siècle » et contre un positivisme et un matérialisme croissants.

On parle parfois de ce mouvement comme du « Renouveau catholique ». Il est coutumier d'y compter les poètes Charles Péguy, Paul Claudel et Patrice La Tour du Pin, des critiques, des polémistes et des écrivains dont Ernest Hello, Georges Bernanos et François Mauriac, les philosophes Maurice Blondel, Gabriel Marcel et Jacques Maritain.

De grandes différences séparent ces hommes mais des traits communs se dessinent aussi : une même certitude que la création artistique est une aptitude provenant de l'inspiration divine, une conviction que la grâce et une réelle transformation intérieure de l'homme sont à la fois nécessaires, possibles et réelles, une haute appréciation de l'Eglise comme facteur dans l'histoire, des saints comme indicateurs de la présence divine et des sacrements (surtout de l'Eucharistie) comme des faits où le monde s'ouvre et entre dans une profonde relation avec le divin. Une caractéristique constante dans les œuvres de ces personnalités culturelles françaises a aussi été un trait mystique ou contemplatif, un attardement sur le surnaturel et un moyen de pensée et d'expression symbolique.

Ceci est aisément constaté chez Messiaen. Il fut élevé dans cette tradition, « né catholique » comme il le disait lui-même. Il citait souvent Ernest Hello, philosophe, critique culturel et poète, un des pionniers. Il dévoila les impressions faites par le bénédictin Dom Columba Marmion. L'affinité entre Messiaen et Paul

Claudiel est évidente. Messiaen montra qu'il connaissait bien les pères de l'Eglise, Thomas d'Aquin et les écrivains classiques de livres religieux. Il puisait continuellement dans la Bible, mais dans la Bible interprétée et utilisée dans la liturgie catholique.

Le « Renouveau catholique » et son prolongement au 20^e siècle impliquent la conviction que la création artistique est un don issu de la grâce divine – ainsi une foi en l'inspiration et son importance décisive. Cette idée se trouve aussi chez Messiaen. « Toute activité créatrice se compose de trois phases : l'inspiration, le travail, l'œuvre achevée. Dans ce terrible 20^e siècle, siècle de la science et de la vitesse, on insiste sur la deuxième phase. La plupart des musiciens d'aujourd'hui renient l'inspiration et la qualifient de romantique et périmée », dit Messiaen lui-même lors d'une conférence dans le cadre de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958. Il y voyait une des erreurs de notre temps. « On doit s'incliner avec un profond respect devant les véritables chefs-d'œuvre – sans oublier qu'ils sont le fruit d'un énorme travail et d'une technique souveraine, tous deux au service de l'inspiration. Par inspiration, nous ne voulons pas dire ici une impulsion soudaine et isolée, ni une passion plus ou moins sauvage, mais plutôt un rêve qui conduit, détermine, soutient et consomme la technique... » C'est ici qu'entrent aussi les réputées imitations d'oiseaux que Messiaen a utilisées systématiquement dans ses œuvres à partir des années 1940 : la nature comme moyen d'inspiration incomparable.

Une musique qui touche à tout

Chaque nouvelle conquête dans la musique de Messiaen a été accompagnée d'une réflexion profonde, d'études et de travail laborieux visant à faire reculer les limites du possible en musique. Mais ce continuel recul des frontières musicales a des motifs philosophiques, théologiques même chez Messiaen qui travestit une fois un de ses écrivains préférés, Ernest Hello, et déclara : « Puisque Dieu est omniprésent, une musique qui traite de sujets théologiques peut et doit être extrêmement variée... C'est pourquoi j'ai... essayé de produire une musique qui touche à tout sans cesser de toucher à Dieu. »

Une musique qui à la fois touche à tout et touche à Dieu – ce programme mena Messiaen à une attitude critique vis-à-vis de grandes parties de la tradition musicale européenne. Il a même dit que la musique européenne établie, avec son rythme régulier et assujéti à la mesure, est une musique fermée, une musique qui traite tout à fait de l'homme. Avec une telle attitude, il devient nécessaire d'essayer de se libérer des cadres de la tradition musicale européenne – justement pour pouvoir écrire une musique qui « touche à la fois à tout et à Dieu ». Puisque Messiaen voyait dans le rythme l'élément le plus prépondérant dans la musique, il fut entraîné à une étude approfondie de la problématique du rythme et à des essais avancés d'extension des possibilités rythmiques.

Dans l'énoncé « une musique qui à la fois touche à tout et touche à Dieu » se dégage une façon de voir où le monde et le divin ne sont pas en premier lieu les contraires l'un de l'autre. Selon certains critiques, Messiaen a eu un penchant vers le panthéisme – ce qui pourrait aussi être prouvé par l'influence orientale dans sa musique. Mais Messiaen était enraciné dans une tradition religieuse où l'opposition entre le monde et le divin était différente. Il existe assurément, dit la tradition de la foi catholique, une infinie différence entre le monde, la création, et

le divin ; les deux ne doivent pas être confondus. Mais la frontière entre le monde et le divin a été forcée et continue de l'être. Dieu s'est révélé au monde et a endossé la nature humaine, il a même absorbé le monde dans la personne de Jésus-Christ. Le monde (la nature, la création) se révèle ainsi pouvant être concilié avec le divin, imbibé du divin et spiritualisé, « transfiguré », translucide. La communion en est une expression centrale et Messiaen a présenté dans plusieurs œuvres la contemplation devant le mystère de l'Eucharistie.

La musique prit des dimensions symboliques pour Messiaen. Ceci repose sur une conviction que le monde – tel qu'exploré et présenté dans la forme musicale – est créé par Dieu et qu'il existe pour cela une correspondance, une analogie, entre la création et Dieu. C'est pourquoi une forme temporelle – sous forme de musique – peut aussi « dire » quelque chose sur Dieu, pourvu que la musique soit telle, pour ainsi dire, qu'elle pointe au-delà du monde lui-même. Et nous voici de retour à l'extension des frontières de la musique et de l'expression musicale.

Ce que Messiaen a écrit est ainsi guidé et inspiré par sa conception théologique et sa foi catholique. Sa musique peut être décrite comme à programme et il existe de nombreux rapports d'idées entre par exemple Franz Liszt et Messiaen. Messiaen n'illustra pas très souvent pas à pas le contenu d'un texte ou d'une pensée, mais sa musique découlait de la méditation sur une pensée définie ou un côté défini du mystère de la foi. Lors du festival Messiaen à Düsseldorf en 1968, Messiaen a décrit lui-même comment il travaillait souvent. Il se concentrait sur un sujet de méditation. Il essayait de trouver des textes dans la Bible, chez les pères de l'Eglise ou dans d'autres écrits religieux, textes reliés au sujet de sa méditation. Il s'efforçait donc de transmettre ce sujet en musique, en sons et en rythmes, en couleurs sonores et harmoniques.

Quatre œuvres de jeunesse pour orgue

Le banquet céleste

Le morceau fut écrit dans le petit village de Fuligny (Aube) où Messiaen avait demeuré à plusieurs reprises et où il avait, entre autre, noté de nombreux chants d'oiseaux. Il fut composé en 1926 ou 1928. (Les données mêmes de Messiaen ont varié.) Un commentaire de Messiaen sur le morceau est ainsi formulé :

« Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui » (Jn 6:56).

Cette pièce utilise le second « mode à transpositions limitées » dans ses trois transpositions, conformément aux trois fonctions principales de tonique, dominante et sous-dominante. Son thème est la communion et le morceau est joué préférentiellement à la Fête-Dieu.

L'œuvre détient sa sonorité spéciale de l'emploi du « deuxième mode à transpositions limitées » mais il tourne autour des fonctions harmoniques classiques principales. C'est une œuvre d'accords, très lente, introvertie et contemplative, de caractère « stationnaire ». *Le banquet céleste* est une méditation sur la communion, le sacrement central dans la vie de la foi catholique. Dans son commentaire, Messiaen a cité un verset central de l'Évangile selon saint Jean (Jn 6:56). La Fête-Dieu est une solennité au début de l'été où l'on célèbre le mystère du pain et du vin devenus réellement le corps et le sang du Christ dans l'Eucharistie. Ce qui fut surtout souligné dans la tradition religieuse de Messiaen est l'aspect intérieur et personnel de ce mystère : son importance pour l'homme intérieur, l'ancrage dans la relation avec le Christ, la « demeure » dont la citation évangélique parle et qui anticipe l'union éternelle avec le Christ au « banquet céleste ». Les notes « tombantes » au pédalier en couleurs sonores claires peuvent être comprises comme un symbole du sang du Christ.

Diptyque

Diptyque, au sous-titre explicatif « Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse », remonte à 1930 et est dédié aux professeurs de Messiaen, Paul Dukas et Marcel Dupré. Voici le commentaire de Messiaen lui-même :

Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse. En deux parties. Première partie : la vie terrestre et son agitation vide de sens. Deuxième partie : le paradis.

Les deux parties emploient le même thème, transformé. La terre : le thème en do mineur et en mouvement continu. Premier développement : le thème en sol mineur en augmentation. Deuxième développement : le thème en fa mineur et en mi bémol mineur. Troisième développement : le thème en do mineur en augmentation et en canon à l'octave. Le ciel : c'est le même thème mais en majeur, très lentement, avec emploi du « deuxième mode à transpositions limitées », de grandes phrases extasiées qui expriment la quiétude dans la cité céleste et cette « lumière immuable de la joie et du repos » dont il est question dans *L'Imitation de Jésus-Christ*.

Diptyque annonce plusieurs œuvres ultérieures très importantes. Messiaen devait réutiliser le deuxième mouvement, lent, dans une forme retravaillée dans le *Quatuor pour la fin du temps*, écrit au camp de concentration de Görlitz en 1940-41. L'opposition idéelle sur laquelle l'œuvre s'érige revient aussi dans la composition pour orchestre d'environ la même époque *Les Offrandes oubliées* et dans le grand *Combat de la mort et de la vie* (1939). Le premier mouvement accuse manifestement une influence de Marcel Dupré et de son art virtuose de l'orgue.

L'Imitation de Jésus-Christ, un des écrits les plus répandus dans la chrétienté après la Bible, fut écrit par Thomas à Kempis (environ 1380-1471) ou peut-être par un autre représentant du courant de piété qu'il représentait, appelé *devotio moderna*. Il se caractérise par une dévotion intérieure au Christ et une méditation sur des scènes de la Bible et a été très important pour la méditation chrétienne au

cours des siècles. Messiaen compte parmi ceux qui ont signalé son importance dans la vie spirituelle française au 20^e siècle.

Apparition de l'Église éternelle

Que *Apparition de l'Église éternelle*, datée de 1932, soit une des compositions les plus jouées de Messiaen dépend probablement de la simplicité sublime de l'œuvre alliée à son style de fresque grandiose. On remarque ici une plus grande irrégularité rythmique et liberté que dans les œuvres précédentes de Messiaen : d'autres types de mesures se développent à partir de la mesure primordiale à 7/8 et lui font contraste. Messiaen a lui-même commenté le morceau ainsi :

Un iambe et un spondée. Echange entre des couleurs claires, dans les second, troisième et septième « modes à transpositions limitées », contrastant avec les quintes à vide, dures et froides. Un *crescendo* immodéré qui pas à pas rassemble toutes les forces *fortissimo* de l'orgue – puis un *decrescendo* tout aussi gradué. Voilà tout le matériel rythmique, harmonique et dynamique du morceau. Comme dit l'hymne pour la fête de la dédicace d'une église : « ciseau, marteau, souffrances et épreuves taillent et polissent les élus, les pierres vivantes de l'édifice spirituel » (ce qui est exprimé par la pulsation incessante de la basse). La vision est très simple, presque brutale à son apogée. Elle s'élève lentement et nécessite beaucoup de temps pour disparaître...

C'est une vision de « l'église céleste » qui est exprimée. Elle rappelle *La Cathédrale* engloutie de Debussy. L'église éternelle se manifeste au ciel, à peu près comme un navire au loin sur la mer qui n'est d'abord que deviné, puis s'avance de plus en plus clairement jusqu'à ce qu'on le voit dans toute sa splendeur et qui disparaît ensuite lentement de la même façon qu'il est venu. Le morceau se développe à partir du matériel musical qui se trouve déjà dans la première mesure. Un

brillant do majeur résonne à l'apogée ; la composition est bâtie sur la théorie harmonique de Messiaen mais il permet ici à la modalité de sonner comme ce que l'auditeur comprend bien comme une sonorité majeure pure et radieuse.

Le lien avec l'hymne *Urbs Ierusalem beata* est caractéristique de la connaissance de Messiaen de la liturgie catholique. Cette hymne du 8^e ou 9^e siècle décrit comme dans une vision comment la Jérusalem céleste, la ville du repos éternel, descend du ciel et devient visible. L'hymne décrit en images bibliques l'éclat de la cité céleste :

Cité nouvelle, tu descends du ciel
comme une salle de noce,
prête pour le moment où l'épouse
se donne à jamais au Seigneur.
Tes tours et tes murs brillent
de l'éclat de l'or et des pierres précieuses.

Les images bibliques décrivent l'éclat de la cité céleste, mais aussi avec quelles souffrances et peines les hommes doivent être polis pour servir de pierres de construction à la demeure divine et pouvoir participer au bonheur éternel :

Chaque pierre est taillée, facettée,
polie pour avoir la forme juste,
être encadrée par le maître du chantier
à l'endroit qu'il a préparé...

Apparition est une exposition musicale du texte de cette hymne.

L'Ascension

L'Ascension, le premier des cycles pour orgue de Messiaen, revient à une composition pour orchestre de 1932-33, ce qui explique le sous-titre « Quatre Méditations symphoniques ». Les mouvements I, II (avec quelques retouches) et IV sont une transcription de l'œuvre orchestrale. Le mouvement III remplace la version pour orchestre d'*Alléluia sur la trompette*, *Alléluia sur la cymbale*, un mouvement qui exigeait les ressources sonores de l'orchestre et ne pouvait être reporté sur l'orgue ; au point de vue du caractère, on peut dire que le troisième mouvement de la version un peu tumultueuse pour orgue, avec ses contrastes emportés de blocs d'accords, en fait une contrepartie.

Les citations bibliques et la liturgie du jour de l'Ascension que Messiaen communique au sujet des titres des quatre mouvements sont instructives :

1. *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père*

« Père, l'heure est venue, glorifie ton Fils, afin que ton Fils te glorifie. »

2. *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel*

« Nous vous en supplions, ô Dieu, faites que nous habitions aux cieux en esprit. »

3. *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne*

« Rendons grâce à Dieu le Père, qui nous a rendus dignes d'avoir part à l'héritage des Saints dans la lumière... et qui nous a ressuscités et fait asseoir dans les cieux, en Jésus Christ. »

4. *Prière du Christ montant vers son Père*

« Père, j'ai manifesté ton nom aux hommes... Voilà que je ne suis plus dans le monde ; mais eux sont dans le monde, et moi je vais à toi. »

Les première et quatrième citations sont tirées de Jn 17, ce texte particulier où le Christ, le soir avant sa mort, s'exprime en partie comme s'il avait déjà quitté le monde. La première citation, Jn 17:1, est le début du texte de l'Évangile de la

messe de la veille de l'Ascension (Jn 17:1-11); la quatrième, Jn 17:6-11, est presque identique à l'antienne du *Magnificat* aux premières vêpres du même jour. La deuxième citation est un résumé de la prière de Collecte du jour et la troisième se compose de passages de la Bible (cf. Col. 1:12; Ep. 2:6) dont la pensée s'enlène sur le sujet du jour. On voit ici à quel point Messiaen reste proche des textes liturgiques et de la Bible telle qu'elle est employée dans la liturgie et comment sa musique d'orgue grandit en un art d'improvisation à l'orgue qui suit la liturgie.

Le premier mouvement, qui doit être exécuté « très lent et majestueux », est un choral solennel. Son caractère statique rappelle *Le banquet céleste* et *Apparition* mais les couleurs harmoniques y sont plus riches. Avec sa forme de refrain, le second mouvement a une facture différente : une mélodie libre à une voix (bâtie sur le mode 3 de Messiaen) où le refrain est varié à chaque apparition. Les accords *staccato* accompagnateurs au milieu du mouvement sont un apport provenant de Charles Tournemire mais plus développé. L'influence du chant grégorien est très évidente dans ce mouvement où Messiaen exprime la calme allégresse de l'âme devant le mystère central de la fête de l'Ascension : l'union spirituelle avec le Christ au ciel. Dans le troisième mouvement – *Transports de joie* – le caractère fondamental d'improvisation est très prononcé tout en ayant une structure fixe tripartite où les deuxième et troisième parties sont des variations de la première. Les accords initiaux, solennels, un peu coulants du quatrième et dernier mouvement lui confèrent son caractère spécial. Le mouvement n'a pas de fin au sens propre – il disparaît dans un accord de septième sans résolution. L'atmosphère statique fondamentale du mouvement est ainsi confirmée et une forte expression est donnée à la méditation sur l'éternité et son absence de temps, méditation qui sert de base à la musique.

La Nativité du Seigneur

La cycle pour orgue *La Nativité du Seigneur* d'Olivier Messiaen fut composé à Grenoble en 1935. « Les montagnes majestueuses de Grenoble ont sans doute influencé le compositeur, au moins en ce qui a trait aux quatrième et neuvième mouvements », dit Messiaen lui-même. « Les autres mouvements sont multicolores, comme les vitraux des cathédrales médiévales. »

Lors de la survenue de *La Nativité*, Messiaen était organiste titulaire de l'orgue de l'église de La Trinité à Paris depuis cinq ans déjà. *La Nativité* pourrait être désignée comme l'un de ses premiers grands chefs-d'œuvre. Messiaen semble lui-même avoir été conscient de quel pas en avant dans sa carrière musicale *La Nativité* signifiait. Il a nanté la composition d'une préface sur la musique même (technique de composition), la façon d'utiliser les ressources sonores de l'orgue et les idées théologiques qui dirigent l'œuvre.

L'harmonie

La Nativité est construite selon le système harmonique inventé par Messiaen lui-même et déjà rencontré dans les œuvres pour orgue antérieures. Il a ici développé encore plus cet art harmonique qui utilise ce qu'il appelle « les modes à transpositions limitées ». Tout comme dans les pièces précédentes, Messiaen laisse volontiers certains passages être entendus comme majeurs et mineurs par l'oreille moyenne. Messiaen ne conçoit pas les harmonies dans ces catégories mais plutôt à partir de la « modalité » qu'il décrit. Mais, à l'encontre des compositeurs dodécaphoniques contemporains, il n'a pas aboli – sauf dans quelques œuvres ultérieures – en pratique la différence entre consonnance et dissonnance. Son harmonie devrait plutôt être considérée comme un remaniement en profondeur et un développement de l'harmonie occidentale établie plutôt que comme une totale rupture d'avec elle.

Les commentaires que Messiaen donna à *La Nativité* (comme aux autres œuvres) montrent qu'il considérait les sonorités et les accords en termes de couleurs. Le mot «couleur» était plus qu'une image pour lui dans ce contexte ; il était convaincu d'un lien intérieur véritable entre sonorité et couleur, ce qui explique sa façon de s'exprimer : « On passe du vert et doré au bleu, le violet foncé alterne avec l'orange », « couleur blanche aux reflets dorés » etc. Cela provient d'une expérience assez rare que Messiaen a lui-même décrite : différents accords et sonorités lui donnaient des impressions visuelles, lui faisaient voir des couleurs variées ; autrement dit, il était synesthésique. (Inversement, des impressions de couleur pouvaient aussi être transformées en musique pour lui.) Les différents modes sont accouplés à diverses couleurs : mode 1 rouge-violet, mode 4 pourpre foncé, et ainsi de suite. Ce trait fut nettement prononcé dans les années 1940.

Le rythme

Le plus remarquable dans *La Nativité*, du point de vue de la technique de composition, n'est pourtant pas l'harmonie mais le rythme. Dans les œuvres antérieures pour orgue de Messiaen, le résultat de ses études des rythmes de la Grèce antique et de l'Inde entre autres avait pu en quelque sorte être remarqué et la musique avait déjà commencé à témoigner d'un effort pour s'éloigner d'une rythmique fermée. Dans *La Nativité*, nous voyons les premiers fruits mûrs de cet effort de développement du rythme. Ce développement est théoriquement profondément réfléchi et repose sur des études minutieuses.

Les différents pieds de la poésie – et par là de la musique – de la Grèce antique sont nommés à plusieurs reprises dans les commentaires en note de *La Nativité* : nous rencontrons des termes comme rythme de bacchios, d'antibacchios, d'épitríte et docmique. L'intérêt pour la rythmique de la Grèce ancienne fut éveillé par Maurice Emmanuel, professeur de Messiaen au Conservatoire de

Paris et spécialiste en la matière. Dans la musique de Messiaen, nous percevons un intérêt spécial pour les rythmes aux nombres impairs. Il a examiné comment ces rythmes peuvent être combinés, prolongés et manipulés. Cette recherche rythmique est à la source d'une notation rythmique propre et d'une technique rythmique homogène – une technique où la possibilité de modifier les rythmes par addition (d'une note, d'un silence ou d'un point) ou par diminution (l'opération contraire correspondante) est de grande importance.

Messiaen travailla cependant avec les rythmes indiens, hindous, encore plus intensivement qu'avec la métrique grecque. Le commentaire sur *La Nativité* en nomme quelques-uns : *vasanta* et *candrakalâ*. Les manuels lui donnèrent un aperçu de la structure rythmique complexe dans la musique hindoue traditionnelle et une partie importante de son travail musical ultérieur consista à explorer les possibilités de composition à partir de leurs rythmes variés et à les transformer. Chez Messiaen, ce travail était inhérent au contexte de sa compréhension de la vie : c'était l'expression de son effort pour triompher du caractère clos et prévisible de la musique européenne traditionnelle – une musique qui, à cause de cette fermeture, selon Messiaen, risquait de cesser de « toucher à Dieu ». En d'autres termes, l'utilisation de rythmes indiens et hindous entre autres est justifiée par le désir de rendre justice à la foi chrétienne, à l'ouverture du monde au divin que Messiaen voulait exprimer dans sa musique et à laquelle il croyait fermement, dans la tradition de la foi chrétienne.

Les différents rythmes travaillés et combinés dans *La Nativité* jouent un rôle décisif dans l'œuvre – ou plutôt des rôles décisifs. Avec le temps, Messiaen en vint à développer une sorte de personnification des différents rythmes. Il en décrit le résultat comme des « personnages rythmiques » qui apparaissent côte à côte comme les différents caractères d'une pièce de théâtre. Messiaen semblerait être venu à cette façon de traiter le rythme après une analyse du *Sacre du Prin-*

temps de Stravinsky. Dans le grand *Livre d'orgue* de 1951, le rythme devait devenir l'élément de support dans la musique ; mélodie, harmonie et sonorités n'occupent qu'un rang subalterne de négociateur du rythme envers l'auditeur. Le développement n'en était pas encore rendu là dans *La Nativité* mais l'œuvre rend tout à fait compréhensible que Messiaen, ainsi que mentionné plus haut, ait voulu se décrire comme « compositeur et rythmicien ».

Le traitement instrumental

Le traitement de l'orgue par Messiaen est réorganisateur. Cela ne veut pas dire qu'il n'ait rien appris ou rien transmis de ses prédécesseurs dans la tradition française d'orgue de César Franck et de ses successeurs. Il a lui-même rappelé sa dépendance de Charles Tournemire et de Marcel Dupré : de l'art de la registration de Tournemire et de son talent à utiliser l'orgue pour exprimer un sentiment lyrique, et de la perfection technique de Dupré et de son talent à utiliser les ressources de l'orgue pour jouer avec grandeur et triomphe. Mais Messiaen a arraché à l'orgue des sonorités jusqu'alors inconnues. Ses minutieuses indications de registration – qui se rapportent à son orgue Cavaillé-Coll à La Trinité – décrivent ces découvertes sonores. Par exemple, Messiaen laisse la pédale porter la mélodie à côté des claviers manuels. (Il l'utilise aussi, entre autres, comme carillon.) La technique n'était aucunement neuve en soi mais, dans la musique de Messiaen, elle est à la source de nouvelles sonorités et combinaisons sonores.

Grâce à cette façon originale de traiter l'orgue, Messiaen devint peu à peu un maître pour la génération musicale future sans pour autant avoir eu de vrais disciples pendant plusieurs décennies. Son traitement de l'instrument est à la base de la musique pour orgue écrite et exécutée par Bengt Hambraeus, Gerd Zacher et György Ligeti par exemple.

Méditations musicales

La thématique théologique illustrée dans *La Nativité* est commentée en détail par le compositeur. Il résume ainsi le contenu conceptuel de ces « neuf méditations », se rapportant à chaque titre de mouvement :

L'œuvre est destinée au temps de Noël et repose sur les cinq idées principales suivantes :

1. Notre prédestination réalisée par l'Incarnation du Verbe (*Desseins éternels*).
2. Dieu qui est vivant au milieu de nous (*Dieu parmi nous*), Dieu souffrant (*Jésus accepte la souffrance*).
3. Les trois naissances: éternelle du Verbe (*Le Verbe*), temporelle du Christ (*La Vierge et l'Enfant*), spirituelle des chrétiens (*Les Enfants de Dieu*).
4. Description de quelques personnages donnant aux fêtes de Noël et de l'Épiphanie une poésie particulière ; les Anges (no 6), les Bergers (no 2), les Mages (no 8).
5. Neuf pièces en tout pour honorer la maternité de la Sainte Vierge.

Messiaen a varié l'œuvre en alternant les mouvements exprimant les grandes pensées théologiques et ceux qui se rapportent aux personnages bien connus de Noël : les anges, les bergers, les Mages. Le cycle commence naturellement par la méditation sur la Vierge et l'Enfant dans la crèche. L'ordre des mouvements 3, 4, 5, 7 et 9 suit une logique théologique : le mystère du salut est contemplé d'abord à sa source (3), mettant en foyer celui qui rendait possible le salut du genre humain (4), puis l'accent est mis sur le receveur, les hommes (5) ; on médite ensuite sur le prolongement nécessaire et la conséquence de l'Incarnation, la passion du Christ (7) et, finalement, sur la réalité permanente de ce qui fut rendu possible grâce à tout cela (9). L'ordre de description des personnages des mouvements 2, 6 et 8 semble dicté par la liturgie : l'évangile de la nuit de Noël raconte l'annonce de la naissance du Messie aux bergers (Lc 2:1-14); celui du matin de Noël décrit

le chant des anges (Lc 2:15-20) et celui de l'Épiphanie parle des Mages, des hommes de science qui étudiaient les étoiles (Mt 2:1-12). Le tout est un hommage à la Vierge Marie dont la mission centrale – d'être la mère du Christ – est accentuée. L'œuvre en entier apparaît comme une combinaison d'une méditation théologique profonde et d'éléments plus accessibles, plus populaires – tout comme les célébrations de Noël ont l'habitude d'être vécues. L'œuvre s'élève sur certains textes bibliques des plus importants de la liturgie de Noël – comme les lectures ou dans les chants liturgiques – et les passages bibliques qui s'y rapportent. Ils sont assemblés et combinés d'une façon qui donne assez souvent lieu à une citation plutôt libre dans les commentaires de Messiaen.

La pensée théologique

Le premier mouvement au contenu dense, *Desseins éternels* (3^e méditation) repose sur un passage du début de l'épître aux Ephésiens (1:5,6). Le texte répond à la question éveillée dans la méditation sur l'Enfant et sa mère à la crèche et sur celle des bergers qui reçoivent l'annonce de la naissance du Sauveur : Pourquoi cela arrive-t-il ? Que dissimule cet événement ? La réponse se trouve avant le commencement des temps : « Il nous a prédestinés... » Il existe un plan, une intention divine sous la manifestation de Noël. La méditation sur ce plan de la rédemption, qui dépasse l'entendement humain, prend dans la musique la forme d'une phrase chantante infiniment longue.

À la fête de Noël, la chrétienté célèbre la réalisation concrète de ce plan dans l'histoire grâce à la naissance du Christ. Mais cette naissance n'aura l'importance que l'Eglise lui attribue qu'à la condition que le nouveau-né soit plus qu'un simple humain. *Le Verbe* (4^e méditation) met l'accent sur le mystère exprimé par le Credo nicéen dans l'article que le Fils (appelé le Verbe dans l'Évangile selon saint Jean) est « né du Père avant tous les siècles ». Messiaen souligne que ce

mystère est en fait impossible à exprimer : sa signification ne peut qu'être presentie. Cette intuition prend, en musique, la forme d'un mouvement bipartite qui fait penser d'une part à l'extraordinaire et incompréhensible naissance dont il s'agit ici, d'autre part au Verbe lui-même, c'est-à-dire au Fils de Dieu, lui qui tire son origine de Dieu le Père.

La méditation intitulée *Les Enfants de Dieu* (5^e méditation) reprend un thème qui, pour Messiaen, est intimement relié aux mouvements 4 et 1 et à leur thème. La « naissance » éternelle du Verbe, la naissance du Christ sur la terre et la « naissance » spirituelle des chrétiens forment un tout et font toutes trois partie du contenu de Noël. Cette association d'idées provient de vieilles souches. On la trouve déjà chez les pères de l'Église qui laissent volontiers la méditation sur la naissance du Fils engendré par le Père et la naissance du Christ dans l'histoire se prolonger dans la « naissance » continuellement répétée du Christ dans l'âme des croyants et ainsi dans leur « renaissance », c'est-à-dire leur nouvelle relation avec Dieu. Messiaen indique que le mouvement doit être joué « extrêmement lent et tendre ».

Jésus accepte la Souffrance (7^e méditation) touche à un sujet qui peut sembler avoir peu à voir avec Noël mais que Messiaen associait intimement à la Nativité. Généralement parlant, Messiaen a d'abord et avant tout été capté par les côtés positifs du contenu de la foi chrétienne qu'il a voulu exprimer : la naissance du Christ, sa résurrection, la glorification du monde, le salut éternel, la joie, les transports de joie et la paix. Messiaen a dépeint assez rarement la détresse et la souffrance et il n'était pas d'avis que la musique ou l'art doive d'abord et surtout refléter le vide et la souffrance, le chaos et la violence – une pensée rencontrée chez plusieurs autres compositeurs et artistes modernes. Mais l'image du contenu de la foi chrétienne donnée par Messiaen peut à peine être considérée comme joyeuse. La connaissance du mal et du péché existe et y est parfois présentée

avec force et, dans l'image musicale du Christ, sa passion et sa mort sont présentes. Le compositeur explique pourquoi le cycle de Noël renferme un mouvement où le Christ accepte sa passion par un renvoi à un texte du Nouveau Testament justement sur la venue du Christ dans le monde, dans l'épître aux Hébreux (10:5,7). Ce texte est traditionnel dans la préparation à Noël et il est lu dans la liturgie catholique romaine à l'Annonciation. Messiaen déclare : « Derrière l'ange de l'Annonciation, derrière la crèche de Noël, se dresse déjà la croix. »

Le commentaire du 9^e et dernier mouvement, *Dieu parmi nous*, rassemble trois citations bibliques en un collage qui exprime le résultat durable de l'avènement de Noël. Chose assez caractéristique, Messiaen l'associe à trois réalités toujours actuelles et vivantes de la foi catholique : l'Eucharistie, Marie, l'Église. Toutes trois, chacune à sa façon, montrent comment le monde est devenu et continue d'être une demeure pour Dieu lui-même après que Dieu se fût fait chair et sang.

Les neuf pièces

1. *La Vierge et l'Enfant*

« Conçu par une Vierge un Enfant nous est né, un Fils nous a été donné. Sois transportée d'allégresse, fille de Sion ! Voici que ton roi vient à toi, juste et humble » (Is 9:5 et Za 9:9).

Un morceau clair, rempli de joie, de forme ABA où la section médiane utilise et ornemente l'introït grégorien du jour de Noël, *Puer natus est*.

2. *Les Bergers*

« Ayant vu l'Enfant couché dans la crèche, les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu » (Lc 2:20).

Après une introduction scintillante et colorée suit une mélodie rappelant les Noël français ruraux.

3. Desseins éternels

« Dieu, dans son amour, nous a prédestinés à être ses fils adoptifs, par Jésus-Christ, à la louange de la gloire de sa grâce » (Ep 1:5,6).

Méditation sur l'incompréhensible secret à la base des événements de Noël : une longue phrase tendre et chantante.

4. Le Verbe

« Le Seigneur m'a dit : Tu es mon Fils. De son sein, avant que l'aurore existât, il m'a engendré. Je suis l'Image de la bonté de Dieu, je suis le Verbe de vie, dès le commencement » (Ps 2:7; Ps 110:3; Sg 7:26 ; 1 Jn 1:1).

Le thème principal dans la première partie exprime le fait inconcevable et grandiose raconté dans les textes bibliques : « un mouvement lent descendant aux anches de la pédale qui fait penser au *fortissimo* terrifiant des longues trompettes de la description de Michelangelo du jugement dernier et même à certains thèmes aux trombones chez Wagner. » La deuxième section décrit le Verbe, le Fils de Dieu, né du Père. C'est « un long solo de Cornet qui, avec ses séquences en chant grégorien et son caractère, rappelle les ragas hindoues et qui, avec ses enjolivements de la mélodie solennelle, fait penser aux chorals ornements de Bach. »

5. Les Enfants de Dieu

« A tous ceux qui l'ont reçu, le Verbe a donné le pouvoir de devenir enfants de Dieu. Et Dieu a envoyé dans leur cœur l'Esprit de son Fils, lequel crie : Père ! Père ! » (Jn 1:12, Ga 4:6).

Le changement révolutionnaire dans la vie de l'homme exprimé ici prend la forme d'un grand *crescendo* sur une pédale de dominante jusqu'à un « cri » suivi d'un doux mouvement mélodique sur un point d'orgue de tonique.

6. *Les Anges*

« L'armée céleste louait Dieu et disait: Gloire à Dieu au plus haut des cieux » (Lc 2:13-14).

Un chant de joie, *Gloria in excelsis Deo*, joué d'un bout à l'autre dans le registre aigu – une expression de la vie libérée, purement spirituelle des anges en présence de Dieu.

7. *Jésus accepte la Souffrance*

« En entrant dans le monde, le Christ dit à son Père : Tu n'as pas accepté d'holocaustes, ni de sacrifices pour le péché, mais tu m'as formé un corps. Me voici » (He 10:5,7).

Noël annonce la croix, le premier pas spirituel de l'Incarné est d'accepter le sacrifice qu'il doit présenter. « L'unique sacrifice, annoncé par les deux premiers accords, est accepté immédiatement par la réponse du Basson 16' dans le grave. Les augmentations et diminutions graduées des intervalles décrivent avec réalisme les contractions lors de la crucifixion. A la fin du morceau. Jésus s'écrie en *fortissimo* : Me voici ! »

8. *Les Mages*

« Les Mages partirent, et l'étoile allait devant eux » (Mt 2:9).

Une caravane calme et solennelle dépeinte en musique comme somptueuse, guidée par une étoile, se dirige vers Bethléem. « A la fin, la registration devient douce et mystique : les trois saints rois s'agenouillent devant l'Enfant. »

9. *Dieu parmi nous*

« Paroles du communiant, de la Vierge, de l'Église tout entière : Celui qui m'a créée a reposé dans ma tente, le Verbe s'est fait chair et il a habité en moi. Mon âme exalte la grandeur du Seigneur, mon esprit a tressailli d'allégresse en Dieu mon Sauveur » (Si 24:8; Jn 1:14; Lc 1:46-47).

Le morceau consiste en une toccata en mi majeur précédée d'une introduction à trois thèmes : un premier qui doit illustrer la descente du Fils dans le monde, un second qui exprime la présence de l'amour de Dieu dans l'Eucharistie et comme troisième thème un chant d'oiseau : le chant de louanges de Marie.

Les Corps glorieux

Sept visions brèves de la Vie des Ressuscités

Le troisième des premiers cycles d'orgue de Messiaen, *Les Corps glorieux*, fut composé en 1939, peu avant l'éclatement de la seconde guerre mondiale. Le compositeur enseignait alors depuis quelques années à l'École Normale et à la Schola Cantorum de Paris ; de plus, il s'était produit, avec quelques autres compositeurs, dans le groupe « La jeune France ». Le groupe – Yves Baudrier, Messiaen, Daniel Lesur et André Jolivet – était soudé par un même désir d'écrire et d'exécuter de la musique vivante, à la fois sérieuse et consciencieuse ; le front commun était dirigé contre l'impressionnisme et le néo-classicisme qui s'attardaient et qui manquaient de sérieux aux yeux du groupe dont les activités cessèrent avec le début de la guerre.

A cette époque, Messiaen était déjà réputé pour ses improvisations aux messes du dimanche soir à l'église de La Trinité. Dans *Les Corps glorieux*, on remarque l'étrange alliage de la maîtrise de l'improvisation et de la composition strictement pensée qui caractérisent tant de ses œuvres. Le cycle invite à une écoute intuitive et intellectuelle : on se laisse enchanter par la sonorité et le rythme, l'idée et la fantaisie, par une euphonie ravissante et des tournants surprenants – et on essaie de comprendre, de pénétrer la pensée exprimée par la musique.

La construction de l'œuvre et son caractère

Le titre et le nombre des mouvements attirent déjà l'attention sur le contenu théologique. *Les Corps glorieux* n'a rien d'un thème de tous les jours. Le titre de l'œuvre présuppose un monde d'idées chrétien et théologique mais aussi une volonté de s'attarder au merveilleux et au ravissant dans cette foi – une foi dans laquelle l'existence n'est pas limitée aux choses et phénomènes visibles ou à ce qui se trouve dans les limites du temps et de l'espace. L'œuvre en entier est une méditation musicale sur certains aspects de la doctrine chrétienne sur la perfection du monde et de l'homme: l'existence éternelle en la présence immédiate de Dieu, ce qui est, pour le christianisme, le but de la vie humaine, une présence qui – quoiqu'elle se trouve au-delà des limites du temps et de l'espace et dépasse l'horizon du compréhensible – est réelle et concrète et ainsi, dans un certain sens, corporelle.

Le nombre des mouvements – sept – renvoie au monde théologique symbolique des idées sur la perfection: «Sept est le nombre de la perfection: les six jours de la création furent sanctifiés par le divin sabbat», écrivit Messiaen dans la préface du *Quatuor pour le fin du Temps* composé pendant la guerre. Les sept mouvements sont répartis en trois «livre»: 1-3, 4, 5-7. Grâce à cet arrangement, le quatrième mouvement est placé au centre de l'œuvre – ce qui indique un contenu théologique chez Messiaen. Le quatrième mouvement rend en effet la lutte entre la mort et la vie, le «premier moment sublime» de la résurrection du Christ; les deux groupes environnants de mouvements (3+3) déterminent ce qui est à la base et ce qui est le modèle de la vie chez les ressuscités: la propre vie du Christ ressuscité. Le nombre trois, qui revient plusieurs fois, a une signification symbolique.

Tout le raisonnement méditatif dans *Les Corps glorieux* présuppose que l'existence achevée, dans l'au-delà, est réelle, aussi réelle que le monde qui nous en-

ture. Dans la tradition théologique et spirituelle de Messiaen, cet au-delà est assurément insaisissable et loin de ce qui est accessible à l'entendement – mais il est en même temps possible de s'y attarder et d'y réfléchir sans pour cela s'être éloigné de la réalité. La connaissance que l'on peut avoir de ces choses au-delà de l'expérience ordinaire est plutôt apparentée à l'intuition et à l'exaltation. (L'œuvre porte d'ailleurs le sous-titre « Sept visions brèves... ») Dans une interview, Messiaen a passé lui-même le commentaire suivant :

On retrouve mon amour du merveilleux dans le choix des qualités attribuées aux corps glorieux : l'agilité, la force, la clarté... Qu'est-ce qui est en fait plus étonnant que de pouvoir traverser les murs, se déplacer instantanément sur des distances infinies et d'être sa propre lumière ?

Le jeu avec des timbres différents est un moyen important d'exprimer cela. « La vie des ressuscités est libre, pure, resplendissante, colorée. Les couleurs sonores de l'orgue rendent ces traits », déclare Messiaen dans ses commentaires sur l'œuvre.

Le langage musical

Dans *Les Corps glorieux*, la mélodie – et une harmonie issue de la mélodie – est encore l'élément porteur dans le langage musical de Messiaen. Depuis *La Nativité du Seigneur* de 1935, on remarque un engagement croissant pour le côté rythmique de la musique et, dans *Les Corps glorieux*, on retrouve de nombreux exemples d'une étude progressive des problèmes et possibilités du rythme, de rythmes de la poésie de la Grèce antique, de la tradition musicale de l'Inde, etc. Mais dans son livre *Technique de mon langage musical* (1942, éd. 1944), le compositeur pouvait encore écrire : « La mélodie a droit de priorité. Que la mélodie, à titre d'élément le plus noble dans la musique, soit le but principal de notre effort. »

La mélodie – et l’harmonie – dans *Les Corps glorieux* sont marquées d’éléments très caractéristiques de Messiaen, par exemple l’abondance de quarts augmentés (tritons), de sixtes majeures descendantes et de tournants chromatiques. Et l’œuvre est empreinte d’une variation artistique d’éléments musicaux donnés : transformation mélodique sous forme, par exemple, de concentration et de renflement gradués lors de la répétition d’un élément mélodique, de renversement et de changement de registre (transposition à l’octave et choses semblables). Ces formes de variation mélodique mettent en lumière à leur manière l’ancrage de la musique dans l’improvisation. Le premier mouvement contient une transformation de la mélodie de l’antienne médiévale *Salve Regina* qui, elle, illustre déjà plusieurs de ces techniques. Le mouvement du milieu illustre la lutte entre la mort et la vie par un exemple excitant et tumultueux de concentration graduée d’un thème.

La pensée théologique

Les commentaires de Messiaen fournissent la clé de la pensée derrière l’œuvre qui dénonce son lien étroit avec la tradition théologique et spirituelle du catholicisme occidental :

Les corps des ressuscités sont immortels. Ils possèdent quatre propriétés : la clarté (totalement brillants, ils sont la source de leur propre lumière) – le triomphe (ils ne souffrent plus et ont perdu la capacité de souffrir) – l’agilité (ils peuvent traverser des obstacles et se déplacer loin dans l’espace en un instant, à la vitesse de la lumière) – la subtilité (ils ne sont plus rattachés aux nécessités terrestres comme le sommeil ou la faim, ils sont spiritualisés et entièrement purs).

Ces propriétés – que Messiaen décrit en termes difficilement explicables comme, par exemple, subtilité – sont « décrites » dans les premier, cinquième et sixième mouvements mais la pensée ne s’arrête pas à la mise en évidence de ces proprié-

tés que possèdent les élus. Le troisième mouvement veut exprimer ce à quoi ces derniers consacrent leur vie : la prière. Ceci est relié à une image de l'Apocalypse (8:4) : la vision de la fumée des parfums qui s'élève devant Dieu. Le septième mouvement, final, se rapporte à ceci : la prière des saints consiste en une contemplation de Dieu lui-même, de la divine Trinité. Le second et le quatrième mouvement, celui du milieu, sont des méditations sur ce qui est à la source de la béatitude : la grâce qui déborde (« L'eau de la grâce ») et la résurrection du Christ qui signifie la défaite de la mort (« combat de la vie et de la mort »).

Les sept mouvements

Livre I

1. *Subtilité des corps glorieux*

Le mouvement veut exprimer la pureté parfaite des ressuscités. Un mouvement sans accompagnement où trois cornets différents (jeux à rangs riches en harmoniques) de force variée se font entendre en alternance. La musique fait usage d'éléments du chant grégorien et de rythmes en valeurs de notes de longueurs variées, avec par exemple des insertions de modèles rythmiques tirés de la poésie grecque. Les cadences mélodiques reposent toutes sur la quarte augmentée, une caractéristique de Messiaen.

2. *Les Eaux de la grâce*

La caractère « coulant » de la musique symbolise la grâce divine, « les sources des eaux de la Vie » dont parle l'Apocalypse (7:17). Cette musique « coulante » est obtenue en partie en superposant différents « modes à transpositions limitées » (modèles ou tonalités harmonico-mélodiques développés par Messiaen lui-même), en partie à l'aide d'un jeu ingénieux de changements de timbres.

3. *L'Ange aux parfums*

Les parfums sont ceux exhalés par la fumée venant de la main d'un ange, comme il est écrit dans l'Apocalypse (8:4). On exprime ici comment les élus, dans la béatitude céleste, consacrent toute leur existence à la prière et à l'adoration : le parfum de la fumée est interprété ici comme le résultat de cette existence en prière. Le mouvement est un thème et variations où l'on retrouve, entre autres, l'inspiration en provenance des ragas hindoues et des ponts rythmiques intéressants. Il débouche sur un « marmotement » *pianissimo*.

Livre II

4. *Combat de la mort et de la vie*

A titre de thème théologique pour ce mouvement, Messiaen paraphrase et combine l'introït du jour de Pâques et la dite séquence de Pâques afin de pouvoir obtenir ce qui est la condition sine qua non de la vie dont vivent les ressuscités : la victoire de Jésus-Christ sur la mort. « La Mort et la Vie se firent une lutte serrée ; l'auteur de la vie est vivant et règne après avoir été mort ; et il dit : Mon Père, je suis ressuscité, je suis sans cesse auprès de toi. » Les deux parties du mouvement – la première bruyante et excitée, la seconde paisible – symbolisent d'abord le combat puis la merveilleuse vie qui en résulte. La résurrection même du Christ est impossible à décrire et n'est d'ailleurs pas décrite dans les Évangiles mais, pour Messiaen, le psaume 139:18b dans la version latine (introït du jour de Pâques) donne pourtant un aperçu de ce qui se passe à cet instant sublime : le Christ dit à son Père : « Je ressuscite, je te retrouve encore. » Du point de vue musical, le quatrième mouvement combine thèmes et variations et des blocs d'accords tumultueux. Il aboutit à un passage chantant en fa dièse majeur – une tonalité que Messiaen utilise volontiers dans des mouvements longs, extatiques, qui doivent exprimer le céleste ; la tonalité est colorée à l'aide de ses propres « modes ».

Livre III

5. Force et agilité des corps glorieux

Une méditation musicale sur une paraphrase d'un passage de l'apôtre Paul : « Leurs corps, semés dans la corruption, ressuscitent remplis de force » (cf. 1 Cor. 15:43). La force est exprimée par des sonorités d'orgue claires et fortes et le mouvement a certaines ressemblances mélodiques avec le troisième, celui de l'ange aux parfums. (La force et l'agilité des ressuscités est quelque chose qui les rend semblables aux anges, écrit Messiaen dans ses commentaires.) La grande liberté rythmique et l'emploi de plusieurs structures rythmiques provenant entre autres de la métrique grecque caractérisent ce mouvement.

6. Joie et clarté des corps glorieux

Le sixième mouvement repose sur une combinaison des paroles de Jésus « Les justes resplendiront comme le soleil dans le Royaume de leur Père » (Mt 13:43) et d'un passage de la première épître de saint Paul aux Corinthiens où il s'approche du mystère de la vie après la résurrection, un passage que Messiaen interprète comme un énoncé à propos des ressuscités : « Une étoile diffère même en éclat d'une autre étoile. » (1 Cor 15:41). Les nombreuses nuances de timbres dans le mouvement veulent exprimer les variations de lumière et l'éclat des élus. Le mouvement a la forme d'un refrain aux sonorités et rythmes continuellement variés.

7. Le Mystère de la sainte Trinité

Le mouvement est imprégné du symbolisme des nombres, un moment caractéristique dans la pensée de Messiaen.

Tout le morceau est voué au nombre 3. Il a trois voix. Sa forme est ternaire et chacune des trois grandes sections est elle-même un tercet. La mélodie princi-

pale repose sur un *Kyrie* grégorien avec trois supplications répétées trois fois se terminant toutes par un refrain mélodique qui remplace le mot *eleison*...

La voix dominant le plus clairement est une flûte entourée de sonorités extrêmement basses et extrêmement aiguës. Ceci prend aussi une signification théologique chez le compositeur. La voix du milieu symbolise le Fils – lui qui est entouré de la gloire et du mystère du Père et de l'Esprit – et seul le Fils a été rendu visible dans le monde (grâce à son Incarnation). Messiaen est revenu plusieurs fois sur la thématique théologique à laquelle le dernier mouvement est dédié et une œuvre d'orgue ultérieure devait y être entièrement consacrée : *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969)

Verset pour la fête de la Dédicace

Le *Verset pour la Dédicace* – la fête annuelle où l'on rappelle solennellement l'inauguration d'une église – fut composé à une époque où timbre et mélodie avaient eu depuis longtemps une tendance à devenir les éléments principaux dans la musique de Messiaen. Il marque aussi un retour à une orientation plus directement sacrale et liturgique dans la production du compositeur après la direction différente des compositions des années 50. *Verset* vit le jour en décembre 1960 à titre d'essai académique. Il annonce sous plusieurs aspects l'œuvre orchestrale grandiose *Couleurs de la cité céleste* de 1963. Le bref morceau peut être vu en entier comme un chant de joie. Le matériel de base provient en partie du chant grégorien, en partie du chant d'oiseaux – cet exemple de composition musicale propre à la nature qui, depuis la décennie 1940, marquait de plus en plus de son cachet la musique de Messiaen.

Le thème grégorien est l'*Alléluia* de la dédicace, une des nombreuses mélodies grégoriennes d'*Alléluia* se terminant par de riches vocalises. Messiaen n'emploie pas la mélodie « à la lettre » mais il se sert de sa ligne mélodique et de son rythme, c'est-à-dire de la longueur tonale variante qui se trouve écrite dans les divers neumes du chant grégorien. La même mélodie d'*Alléluia* fut réutilisée par le compositeur de façons différentes dans *Couleurs* et *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969). Dans les œuvres antérieures, Messiaen avait l'habitude de « citer » des mélodies grégoriennes et des fragments de mélodie avec des changements qui les emboîtent dans ses propres « modes » ou tonalités ; dans *Couleurs*, l'*Alléluia* nommé apparaît inchangé mais coloré de blocs d'accords caractéristiques, liés à la théorie de Messiaen sur l'harmonie correspondant à des couleurs. Dans *Verset*, la mélodie d'*Alléluia* est interprétée autrement et est implantée dans le mode 3 de Messiaen. Des formations d'accords radieux se joignent à cette mélodie : tantôt tourbillonnants, tantôt en fanfare, tantôt paisibles et confiants.

« Chant de la grive musicienne est », écrit Messiaen dans ses commentaires, « strophique et très rythmique ; ses courtes strophes sont souvent répétées trois fois de suite, comme une formule magique ». Un passage solo avec ces motifs apparaît deux fois comme coupure et éclat de joie au milieu de la section « d'adoration » qui s'élève autour du motif de la mélodie grégorienne.

Deux œuvres d'orgue de la période « expérimentale » de Messiaen

Je crois que le rythme est l'élément fondamental peut-être même le plus essentiel dans la musique ; je pense qu'il a probablement existé avant la mélodie et l'harmonie et j'ai une prédilection secrète pour cet élément.

Ces paroles d'Olivier Messiaen indiquent la direction principale que sa composition a prise à partir du milieu des années 30 : le rythme est de plus en plus l'élément de soutien dans la musique, complété par la mélodie, l'harmonie et les changements de couleurs sonores.

Ceci ne veut pas dire que la mélodie et l'harmonie devinrent accessoires ; dans les compositions de ce qui a été appelé la période expérimentale de Messiaen, soit de 1949 à 52 et à laquelle appartiennent *Messe de la Pentecôte* et *Livre d'orgue*, on remarque un effort continu d'explorer les possibilités d'harmonie et d'organiser le matériel sonore de façon nouvelle. Ce travail devint très important, par exemple, pour la musique sérielle des années 50 et 60 bien que Messiaen, même dans ses œuvres « expérimentales », ne composât pas de musique sérielle dans le sens propre du terme. Mais cette musique illustre surtout son effort d'« abolir la valeur acquise de la mesure », d'obtenir l'élasticité rythmique et la vitalité en musique sans être prisonnier de la camisole de force qu'est la barre de mesure.

La rythmique de Messiaen

Messiaen s'est qualifié de « compositeur et rythmicien ». La technique rythmique de Messiaen est facetée et démontre de façon presque renversante quelles possibilités de variations sont recelées dans le champ rythmique – c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de changer l'impression du temps qui passe. Une technique de variation

rythmique souvent utilisée est l'addition d'une valeur de temps à une note ou un silence – une manipulation qui contribue à hâter ou retarder un motif musical. Messiaen travaille aussi avec l'augmentation et la diminution de combinaisons de valeurs de notes – non seulement le redoublement ou la diminution « classique » de ces valeurs, mais aussi avec d'autres proportions. Il a surtout mis en évidence les « rythmes non-rétrogradables », c'est-à-dire des groupements rythmiques qui ont une même valeur qu'on les lise de gauche à droite ou vice versa – la variante rythmique du palindrome. La polyrythmique est une autre des techniques présentées : plusieurs rythmes se déroulent simultanément. Un exemple de cette technique se trouve déjà, par exemple, dans le cycle d'orgue *Les Corps glorieux* (1939). Dans *Messe de la Pentecôte*, entre autres, on rencontre des rythmes foncièrement d'origine grecque mais utilisés dans des valeurs irrationnelles comme 5:4 et 3:2 ; dans *Messe de la Pentecôte*, le mouvement rythmique « vacillant » ainsi produit illustre un thème théologique central : comment les langues de feu apparaissent quand l'Esprit descend sur les apôtres.

Une technique spéciale assez importante dans *Messe de la Pentecôte* et *Livre d'orgue* est les ci-haut mentionnés « personnages rythmiques » : différentes structures rythmiques sont personnifiées et jouent des « rôles » variés.

Le chant d'oiseaux

Aucun autre compositeur n'a utilisé le chant d'oiseaux dans la nature comme source d'inspiration et modèle musical aussi intensivement qu'Olivier Messiaen. Toute sa création musicale repose sur une conviction profonde de la nécessité de l'inspiration pour un compositeur et la conviction que l'inspiration est un don reçu par pure grâce divine. « Par inspiration, nous ne voulons pas dire un premier

jet soudain et isolé, non une passion plus ou moins sauvage, mais plutôt un rêve qui dirige, décide, soutient et consomme la technique... »

Messiaen fut saisi très tôt par le chant des oiseaux et, au cours des années, il devait mettre systématiquement par écrit d'innombrables cris d'oiseaux. Les imitations d'oiseaux apparaissent assez tôt dans sa musique, par exemple dans l'œuvre pour orgue *La Nativité du Seigneur* (1935). Mais *Messe de la Pentecôte* et *Livre d'orgue* proviennent du début d'une période, jusqu'à la fin des années 50, où toute la musique de Messiaen sans exception était associée d'une façon ou d'une autre au chant des oiseaux (qu'il continua d'utiliser même plus tard).

Cette appréciation incroyablement élevée du chant d'oiseaux était au fond reliée à la conviction théologique-philosophique de Messiaen de la réalité de la grâce divine et de la nécessité de l'inspiration :

L'inspiration n'est pas une question de volonté. Lorsque tout semble perdu, lorsqu'on ne peut pas trouver d'issue, lorsqu'on croit ne plus rien avoir à dire... vers quel maître devra-t-on alors se tourner, quel démon peut-on alors conjurer pour se sortir de cet abîme ? En pensant à toutes les écoles opposées, aux styles musicaux usés et aux idiomes contradictoires, il n'existe pas de musique humaine qui puisse inspirer confiance à celui qui désespère. C'est ici qu'intervient alors la nature infinie. Et comment se fait-il que beaucoup de musiciens ont pu l'oublier alors que les peintres et les poètes en ont toujours tiré leçon ?

Messe de la Pentecôte

La Messe de la Pentecôte fut composée en 1950 et renferme cinq mouvements qui correspondaient aux moments sans chant dans une messe catholique romaine d'alors où l'orgue pouvait être joué : au début de la messe, à l'offertoire (c'est-à-dire à la préparation des offrandes de l'Eucharistie), à la consécration (c'est-à-dire au moment de silence à la lecture des paroles sacramentales), à la communion et à la fin de la messe.

En fait, *Messe de la Pentecôte* prend ainsi place dans une longue tradition de compositions pour orgue à travers l'histoire, depuis les 16^e et 17^e siècles ; de nombreux compositeurs avant Messiaen avaient publié des œuvres en plusieurs mouvements correspondant à ces moments liturgiques. Mais *Messe de la Pentecôte* est imprégnée musicalement de ce qui inspirait le plus la composition de Messiaen vers 1950.

Sept aspects du mystère de la Pentecôte

Tout comme la plupart des autres œuvres pour orgue de Messiaen, la *Messe de la Pentecôte* aussi peut être caractérisée comme des méditations musicales sur des thèmes théologiques fournis par la Bible, la liturgie et la tradition spirituelle de l'Église.

Les motifs sont tirés principalement de textes bibliques lus dans la liturgie de la Pentecôte : des Actes des Apôtres qui décrivent comment le Saint-Esprit s'est manifesté aux apôtres le premier jour de la Pentecôte et s'est partagé entre eux, les paroles de Jésus sur la venue du Saint-Esprit selon l'Évangile de saint Jean, l'extrait du cantique des trois hommes dans la fournaise (tiré du supplément au livre de Daniel) récité après la communion le jour de la Pentecôte. Mais la façon dont Messiaen présente et commente ces textes indique sa profonde implantation

dans la tradition spirituelle catholique, par exemple (dans son commentaire sur le troisième mouvement) lorsqu'il dénombre les sept dons de l'Esprit – une manière de résumer les œuvres de l'Esprit en relation avec les énoncés du livre du prophète Isaïe (chap. 11) qui a joué un rôle de tout premier plan pour la piété catholique. Messiaen laisse une phrase du credo de Nicée-Constantinople être le fondement du second mouvement – une méditation musicale sur, en un mot, l'existence dans son ensemble.

1. *Entrée*

Le passage suivant des Actes des Apôtres au premier jour de la Pentecôte est le point de départ : « Des langues de feu se posèrent sur chacun d'eux » (Ac. 2:3). La musique exprime cette image peut-être la plus connue de la description des événements de la Pentecôte.

De nombreux rythmes « grecs », simples et composés, sont utilisés dans la musique. Ils sont allongés, manipulés et variés.

2. *Offertoire*

Une méditation sonore sur un article du credo (qui, jusque dans les années 1960, précédait immédiatement l'offertoire dans la liturgie catholique) où l'on déclame que Dieu est le créateur du ciel et de la terre, « de l'univers visible et invisible ». L'invisible – c'était pour Messiaen le domaine de l'Esprit, la dimension de l'existence qui est inaccessible et cachée et où la grâce divine opère. Il note que la ligne « de l'univers visible et invisible » inclut tout – du plus grand au plus petit, du plus saisissable au plus insaisissable, du plus grandiose au plus pitoyable, « en un mot tout ce qui est clair et compréhensible et tout ce qui est obscur, mystique, surnaturel, tout ce qui dépasse la science et la raison, tout ce que nous ne pouvons pas expliquer, tout ce que nous ne comprendrons jamais... »

Le mouvement compte sept sections et une coda. Le jeu avec des variations

rythmiques et une personnification rythmique que le mouvement renferme (dans la première et la dernière section, la personnification de trois rythmes hindous différents : *trifya*, *caturthaka* et *nihcankalila*) mène à la coda où les points principaux sont résumés. Il est tentant de voir ici une pensée symbolique alignée sur la tradition selon laquelle le nombre 7 a pu représenter l'histoire du monde et le monde compréhensible dans son intégralité, alors que le nombre 8 renvoie au « huitième jour » et à ce qui repose au-delà du monde compréhensible.

3. Consécration

Le sujet de la consécration est le don de la sagesse : « L'Esprit vous rappellera tout ce que je vous ai dit » (Jn 14:26). « Le Saint-Esprit nous fait comprendre la signification cachée des paroles de Jésus et percer les mystères qu'il nous a révélés : c'est le don de la sagesse ! » écrit Messiaen.

Le mouvement est en forme de refrain avec deux lignes alternantes de verset qui entourent les différentes périodes dans un thème mélodique. Il se trouve une certaine inspiration grégorienne dans ce thème mais on rencontre surtout des rythmes (d'origine indienne) et des timbres changeants.

4. Communion

Le texte sur lequel repose cette méditation musicale invite immédiatement à la présentation de chant d'oiseaux : « Vous, sources, bénissez le Seigneur, ô vous tous, oiseaux du ciel, bénissez le Seigneur ! » La scène est tirée du livre de Daniel (Dn 3:77, SO) où les trois hommes se promènent dans la fournaise ardente sans crainte des flammes et invitent toute la création à louer le Seigneur avec eux.

5. Sortie

« Un violent coup de vent remplit toute la maison » (cf Ac. 2:2). Messiaen commente : « Un coup de vent violent, impétueux, soudain, une bourrasque qui montre la force irrésistible de la vie spirituelle et comment la force d'en haut s'introduit.

Toute la première partie du morceau est une description directe, physique de cette bourrasque furieuse. Dans la partie centrale se mêlent ce qu'il y a de plus libre et de plus vivant, un chant d'alouette, et une combinaison rythmique de la plus grande sévérité. » Une courte toccata sert de coda.

La partie centrale est particulièrement travaillée, avec sa combinaison de raffinement rythmique et une présentation picturale du chant de l'alouette qui, pour le compositeur, est un symbole de la joie donnée par l'Esprit.

Livre d'orgue

Le *Livre d'orgue* de 1951 est compté parmi les exemples les plus évidents du travail d'extension des frontières du musicalement possible – de ce qui est possible à écrire, possible à exécuter et possible à comprendre. En même temps, avec son quatrième mouvement « Le Chant d'oiseaux », *Livre d'orgue* est la première d'une série d'œuvres de Messiaen utilisant les chants d'oiseaux comme matériel mélodique principal.

Un exemple de débordement des frontières en matière de musique dans *Livre d'orgue* est que Messiaen fait ici usage d'un phénomène que la composition musicale européenne a de tous siècles essayé d'éviter : l'hétérophonie. On a eu l'habitude de rechercher le jeu d'ensemble et la coordination, peut-être sous forme de contrepoint avancé (tressage des voix), mais le point de vue principal a été la coordination de structures différentes. Dans le dernier mouvement déjà, celui de la Trinité dans *Les Corps glorieux* (1939), on rencontre une hétérophonie sciemment cultivée – différentes structures musicales qui vont de front sans coordination discernable. Elle revient dans le cinquième mouvement du *Livre d'orgue*, un mouvement lui aussi à la thématique trinitaire. Pour Messiaen,

l'hétérophonie forme, avec de nombreux autres développements musicaux simultanés mais différents (minutieusement calculés), une technique inestimable pour supprimer le sentiment que le temps s'écoule de façon univoque ; en fait, le temps est une réalité complexe où des processus de vitesses différentes évoluent en même temps. Mais ceci couvre au fond une pensée théologique. Le cœur de la foi catholique professée par Messiaen est la foi en un Dieu en trois personnes : Père, Fils et Esprit. Le mystère de la Trinité est celui de trois « personnes » divines qui – sans que ce soit compréhensible pour une intelligence humaine – ne sont et ne forment qu'un seul et unique Dieu. Le mystère se trouve ici transposé en musique: trois événements rythmiques différents forment une unité car on en fait simultanément l'expérience.

Symbolique et structure

La structure dans l'œuvre de Messiaen est approfondie et souvent raffinée. Elle prend souvent une signification symbolique – elle s'outredépasse et indique quelque chose d'autre. Les sonorités et les tonalités sont associées à des raisonnements théologiques. Même le nombre des mouvements et leur ordre sont souvent symboliques. A l'exemple des théologiens médiévaux, Messiaen accorde à certains nombres une valeur symbolique. Il s'agit souvent des nombres saints « classiques » (3, 5, 7...), parfois aussi des nombres primaires (5, 7, 11, 13) qui ont fasciné le compositeur et qu'il a utilisés dans son travail rythmique.

Livre d'orgue a sept mouvements :

1. *Reprises par intersion.*
2. *Pièce en trio.* « Aujourd'hui, certes, nous voyons dans un miroir, d'une manière confuse... » (1 Cor 13: 12 pour le dimanche de la Sainte Trinité)

3. *Les Mains de l'abîme*. « L'abîme a jeté son cri ! La profondeur a levé ses deux mains ! » (Ha 3:10, pour le temps de pénitence)

4. *Chants d'oiseaux* (Pour le temps pascal)

5. *Pièce en trio*. « De Lui, par Lui, pour Lui sont toutes choses. » (Rom 11:36)

6. *Les Yeux dans les roues*. « Et les jantes des quatre roues étaient remplies d'yeux tout autour. Car l'Esprit de l'être vivant était dans les roues. » (Ez. 1:18,20 pour la Pentecôte)

7. *Soixante-quatre durées*

La structure est cyclique: les 1^{er} et 7^e mouvements se correspondent et les 2^e, 3^e, 5^e et 6^e mouvements encadrent le cœur de l'œuvre, le quatrième mouvement. Cette construction est soulignée par les titres des mouvements: les mouvements extrêmes et le quatrième n'ont pas de sous-titre théologique. La régularité est rompue seulement lorsque Messiaen laisse les deux trios apparaître comme les mouvements nos 2 et 5 au lieu de 2 et 6. Il rehausse ainsi le motif de trinité et le relie directement au premier mouvement et au point central de l'œuvre, le quatrième mouvement.

Cette construction suit aussi partiellement l'année liturgique qui perce ainsi la structure mentionnée: selon les sous-titres, le mouvement 3 appartient au temps du carême, le 4^e au temps de Pâques, le 6^e au jour de la Pentecôte. Ceci est rattaché au centre même de l'année liturgique: Pâques (ici comme la partie centrale de l'œuvre avec le chant d'oiseaux comme une image sonore de la liberté absolue dans la résurrection) avec sa préparation pendant le carême et sa fin à la Pentecôte.

Le titre du troisième mouvement, *Les Mains de l'abîme*, est relié à une citation du livre du prophète Habacuc. La profondeur ou l'abîme est un motif central

chez Messiaen. Le thème de l'abîme se trouve dans toutes les œuvres de Messiaen d'après 1949 à la thématique théologique : *Messe de la Pentecôte*, *Livre d'orgue*, *Couleurs de la cité céleste*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* et *Des canyons aux étoiles*. Il se trouve aussi dans quelques œuvres antérieures, dont *Les offrandes oubliées* et *Quatuor pour le fin du Temps*. Messiaen souligne le plus souvent lui-même le thème de l'abîme par une citation biblique, un commentaire ou une note à des endroits pertinents dans les partitions.

L'image de l'abîme est ancienne et bien représentée dans la littérature, la philosophie, la théologie et peut-être surtout la mystique. L'image prend une multitude de significations et de nuances. Il en est de même chez Messiaen, mais il est évident que les significations variées ne font qu'un tout pour lui et qu'elles tirent toutes leur origine de la Bible, de l'Ancien et du Nouveau Testament : l'abîme comme la profondeur du chaos, l'eau originelle dont le Créateur a triomphé dans la création ; l'abîme comme une image du tréfonds du monde qui a besoin de l'intervention divine et de la grâce pour être bon et habitable ; l'abîme comme le royaume des morts, le pays du désespoir, de l'abandon de Dieu et des ombres ; l'abîme comme une image de la situation de l'homme qui s'est éloigné du Dieu vivant – un abîme dans lequel la main même de Dieu atteint l'homme et peut ainsi l'attirer vers Lui qui est Lui-même un abîme ou un gouffre de miséricorde.

Messiaen explique dans les commentaires de l'œuvre ce qu'il veut au fond présenter : le gouffre de la misère humaine et de la miséricorde divine. C'est pourquoi nous entendons, dans le troisième mouvement, les abîmes représentés par les fortes voix au pédalier et les sonorités excessivement aiguës des claviers manuels, « abîme dans les deux directions ».

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité

La musique est un moyen d'expression aux nombreuses facettes. Un compositeur ou un musicien peut rarement être sûr que ce qu'il a voulu exprimer est compris de la même façon. De nombreux auditeurs peuvent sentir qu'une certaine musique est imbuée d'une atmosphère quelconque ou crée une certaine atmosphère – mais ce n'est pas certain que tout le monde la comprenne ainsi. La philosophie et l'esthétique de la musique ont été longtemps aux prises avec cette question, à savoir si la musique peut transmettre une pensée définie – et si la musique peut, somme toute, exprimer quelque chose de non-musical. La musique est-elle quelque chose de plus que tout simplement de la musique?

Les neuf mouvements de *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* datent de 1969 – l'une des pensées les plus importantes de la chrétienté mais aussi des plus difficiles à exprimer. Plusieurs des moyens d'expression musicaux employés par Messiaen dans des œuvres antérieures se retrouvent dans celle-ci. Ce sont, par exemple, le mouvement mélodique plastique, la rythmique influencée par la musique non-européenne, des influences – et même dans ce cas-ci, de longues citations – du chant grégorien, une harmonique qui déborde les limites de la tonalité classique. Ce qui saute particulièrement aux yeux dans *Méditations* est toutefois la tentative de créer une correspondance musicale à la langue parlée et écrite qui tient un rôle important dans cette œuvre : une langue musicale codée fournissant la clé nécessaire à la compréhension, clé donnée par les explications mêmes du compositeur, un moyen d'expression que Messiaen appelle un langage communicable, un langage au moyen duquel on peut communiquer.

Le fait que Messiaen ait continuellement apporté des commentaires théologiques à ses œuvres est remarquable en lui-même. Si la dite radicale esthétique de l'autonomie a raison, la musique ne peut jamais présenter des idées du genre

dont il est ici question ; la musique n'est que musique, et la musique même ne peut jamais exprimer quelque chose de non-musical, quelque chose qui lui soit étranger. On peut constater qu'Olivier Messiaen n'a pas été guidé par une telle conception de la musique et cette constatation est importante dans sa simplicité. Elle confirme l'image d'un compositeur qui – pendant qu'il est au milieu du développement expérimental en ce qui a trait à la forme de la musique et qui a toujours cherché à dépasser les bornes de la musique – dans le fond est dominé par des théories qui font disparaître un fort besoin de tradition esthétique vieillie. La tendance de Messiaen à écrire ce qu'on appellerait peut-être tout simplement de la musique à programme est reliée directement à Franz Liszt et à Claude Debussy par exemple. Pour Messiaen, la musique peut vraiment illustrer, exprimer des relations hors d'elle-même.

D'un autre côté, on ne découvre pas souvent chez Messiaen que la musique puisse, à elle seule, transmettre ce qu'il veut lui faire exprimer. Messiaen suppose l'accès aux titres des œuvres et de leurs mouvements – et à ses propres commentaires. L'addition de ces titres et des commentaires d'œuvres est supposée être plus ou moins une partie de l'écoute elle-même : l'auditeur (ainsi que l'exécutant) peut savoir ce dont traite la musique. Cela se présente comme une perspective un peu différente de, par exemple, ce que l'on trouve chez des représentants de la dite seconde école de Vienne (Ernst Krenek entre autres), qui ont philosophé sur le propre caractère à demi-parlant de la musique et qui ont parlé de la musique comme d'un langage « pré-logique » – une langue réelle mais placée sur un niveau différent et plus élémentaire que celui de la langue courante, logique et compréhensible. Pour Messiaen, la musique apparaît comme un langage symbolique qui ne fonctionne pourtant comme tel que quand on parle de ce qu'il « dit ».

Le sujet théologique de l'œuvre

Au cours de ses compositions, Messiaen revint plusieurs fois sur le sujet à la base des *Méditations* : la divine Trinité, Dieu le Père, Fils et Saint-Esprit. Nommons par exemple le dernier mouvement de *Les Corps glorieux* (1939) intitulé « Le Mystère de la Sainte Trinité » et le cinquième mouvement du *Livre d'orgue* (1951), « Pièce en trio ». Les neuf mouvements de *Méditations* portent les titres suivants :

1. *Le Père inengendré*
2. *La sainteté de Jésus-Christ*
3. *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence*
4. *Je Suis, Je Suis!*
5. *Dieu est Immense, Éternel, Immuable – Le Souffle de l'Esprit – Dieu est Amour*
6. *Le Fils, Verbe et Lumière*
7. *Dieu est simple*
8. *Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous*
9. *Je suis Celui qui suis*

Les textes que Messiaen cite en relation avec les neuf méditations sur la Trinité sont tirés soit de la Bible, soit de Thomas d'Aquin, le grand théologien du moyen âge, soit de la liturgie. Parfois c'est un passage de la Bible qui a capté son attention et qu'il « commente » sous forme musicale, parfois c'est un énoncé des exposés de saint Thomas d'Aquin sur la Trinité dans *Summa theologiae*. A une occasion, on trouve une citation du *Gloria* de la messe, passage qui chante la gloire du Christ : « Toi seul es saint, toi seul es Seigneur, toi seul es le Très-Haut, Jésus Christ ».

Les textes de la Bible correspondent en partie à la liturgie du dimanche de la Sainte Trinité, la fête de l'année liturgique dédiée à la méditation sur le mystère de la Trinité. C'est ici que l'on trouve l'exclamation de Paul dans son épître aux Romains citée plusieurs fois dans les commentaires de Messiaen sur ses œuvres : « O abîme de la richesse, de la sagesse et de la science de Dieu... » (Rom 11:33), mise en musique justement comme une exclamation dans le 8^e mouvement. D'autres passages du Nouveau Testament qui ont occupé une place centrale pour exprimer qui est le Christ – c'est-à-dire lui qui est le Fils, la seconde « personne » de la Trinité – reviennent aussi dans les commentaires de Messiaen : « Au commencement le Verbe fut... De tout être il était la vie et la vie était la lumière des hommes... » (Jn 1:1,4). « Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime » (Jn 15:33). « Venez à moi, vous tous qui peinez et ployez sous le fardeau... Oui, mon joug est aisé et mon fardeau léger. » (Mt 11:28,30; au fait, ce texte fait partie de l'*Alléluia* dont la mélodie est citée dans le mouvement no 8). « Le Fils est le resplendissement de la gloire de Dieu et l'effigie de sa substance » (cf He 1:3).

Le quatrième mouvement repose entièrement sur un texte de l'Exode, le passage où Dieu se révèle à Moïse dans un buisson ardent et dit : « Je suis celui qui suis » (Ex 3:14). Messiaen écrit : « Tout ce qu'on peut savoir sur Dieu est résumé dans ces mots à la fois si riches de sens et si simples : IL EST. » L'homme n'aura jamais tout au plus qu'une vague idée de la personne de Dieu ; tous les énoncés sur lui ont une validité limitée. Mais on peut affirmer, avec tout le poids contenu dans le verbe tout simple : il EST, que l'existence dans le sens le plus complet du mot se trouve en lui. Il est la plus haute et la plus réelle des réalités.

Messiaen cite et même épelle musicalement certains passages de l'ouvrage principal de Thomas d'Aquin, *Summa theologiæ*. Ils ne sont peut-être pas très accessibles à l'auditeur moyen mais ils n'en ont pas moins été importants pour

les réflexions du compositeur. Les exposés de saint Thomas concordent dans le fond avec la façon de parler de la divine Trinité et avec la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit dans la divinité qui se trouvait déjà chez saint Augustin ; la doctrine de ce dernier sur la Trinité a joué un rôle décisif dans la tradition chrétienne occidentale à travers les âges. La première citation de Thomas formule que Dieu le Père n'a pas eu de naissance, c'est-à-dire qu'Il n'a pas son origine hors de lui-même (mouvement 1) ; la seconde (dans le mouvement 3) énonce que la divinité de Dieu est identique aux relations entre le Père, le Fils et l'Esprit – ce qui est écrit musicalement par Messiaen ; la troisième citation dit que l'amour entre le Père et le Fils et pour les hommes est un amour qui est l'Esprit (mouvement 7).

Les mélodies grégoriennes citées dans les second, sixième et huitième mouvements proviennent de trois fêtes de l'année liturgique. Il peut à peine s'agir d'une coïncidence que Messiaen ait justement pensé à ces trois jours de fête. A l'Epiphanie, on célèbre la révélation de Dieu dans le monde au moyen de l'enfant nouveau-né, le Fils. A la Toussaint, le regard se porte vers le ciel où le Dieu en trois personnes est loué par les saints. La messe de la dédicace est célébrée à chaque anniversaire de la consécration d'une église et sa liturgie invite à la méditation sur l'église, temple de la présence même de Dieu.

On aura bien constaté que le nombre 3 a fasciné Messiaen et plusieurs de ses œuvres ont des structures relatives à ce nombre : 3 voix, 3 mouvements, 3 sections d'un mouvement, 3 développements musicaux, etc. Ces nombres trinaires recèlent souvent beaucoup de symbolisme. Ils renvoient discrètement à la pensée trinitaire qui, en condensé, est le sujet des *Méditations* – une œuvre en 9 (c'est à dire 3 fois 3) mouvements et où plusieurs sections aux vues théologiques sont à trois voix.

La musique

Du point de vue de la musique, *Méditations* est un développement du langage musical de Messiaen dans les voies dans lesquelles sa musique évoluait dans les décennies précédant la survenue de l'œuvre. La musique passe d'un niveau d'expression à l'autre avec autant de liberté et de fantaisie que la pensée théologique est associative chez le compositeur et dans ses commentaires – de la majesté puissante, parfois presque brutale, parfois brillante et rayonnante, à l'intime, au discret, au vague et au lyrique.

Les mélodies grégoriennes occupent une place centrale dans les *Méditations* à partir de la citation, dans le second mouvement, de la mélodie d'*Alléluia* de la messe de la dédicace. (La fin de la citation avec la reproduction des répercussions du chant, des répétitions de notes, correspond d'une façon spéciale à la « citation » du bruant jaune entendue plusieurs fois, au début du second mouvement mais aussi dans les toutes dernières mesures du dernier mouvement.) Les répétitions de notes à la même hauteur de son dévoilent, ici comme dans d'autres œuvres, que les citations de Messiaen de mélodies grégoriennes ne s'élevaient pas immédiatement sur la pratique d'exécution d'autrefois dans la liturgie. Dans la pratique d'exécution d'autrefois, on n'avait pas l'habitude de chanter les répétitions mais de les remplacer par de longues notes avec *crescendo* et *diminuendo*.

Du point de vue du rythme, Messiaen poursuit dans *Méditations* ses expériences avec les anciens rythmes grecs et indiens qui ont caractérisé ses compositions depuis les années 30. L'effet obtenu par cette rythmique très libre et variée s'enlève sur les fins théologiques du compositeur avec *Méditations* : se détourner de l'humain pour se tourner vers le divin, une conversion qui présuppose la rupture du pouls régulier de l'existence ordinaire et l'autodépassement de l'homme.

Dans l'harmonie aussi – intimement reliée à l'élément mélodique au caractère harmonique spécial – se trouve la continuité au milieu de la poursuite du déve-

loppement. Comme dans les œuvres antérieures, Messiaen utilise ici aussi dans *Méditations*, les « modes à transpositions limitées » (c'est-à-dire des combinaisons tonales extraites de la gamme dodécaphonique, qui ne peuvent être transposées qu'un nombre limité de fois) ; il avait déjà élaboré ce système dans ses toutes premières œuvres. Certains sommets dans cette composition sont soulignés d'accords radieux qui sonnent à l'auditeur comme do majeur, mi majeur (même si Messiaen lui ne les a pas pensés en fonction des tonalités majeures et mineures).

Le chant d'oiseaux occupe une place centrale dans ces méditations musicales. Depuis son enfance, Messiaen avait soigneusement noté les cris des oiseaux, ce qui lui permit de citer de nombreux chants d'oiseaux, donnant vie et profil à la musique. Rien que dans le second mouvement, on rencontre plusieurs oiseaux : troglodyte, merle noir, pinson, fauvette...

Il existe aussi dans *Méditations* un moyen d'expression spécial qui aide à traduire en musique les sujets théologiques et bibliques traités dans l'œuvre : un système d'épellation de mots à l'aide de notes. Chaque langue repose, pour pouvoir fonctionner, sur certaines ententes ou conventions. Pour qu'un mot ait une même signification et pour l'orateur et pour l'auditeur, il doit y avoir un genre d'entente sur juste cette dénotation. On peut en correspondance développer des langues non-verbales, des moyens de communication non-linguistiques reposant sur des conventions ou des ententes. Inspiré entre autres par la technique wagnérienne de « Leitmotive » – motifs conducteurs qui transmettent certaines pensées et associations – Messiaen s'est servi d'un tel langage dans *Méditations*, ce qu'il appelle un « langage communicable ». Il l'utilise pour faire « dire » à la musique ce qu'elle, en elle-même, ne peut probablement jamais dire.

L'exemple musical no 2 (page 217) montre comment Messiaen attribue à diverses hauteurs de sons (avec les valeurs de notes leur appartenant) la signification de lettres à l'aide desquelles il peut ensuite « épeler » des mots en musique.

Certains autres éléments complètent le système. Des formes grammaticales variées reçoivent leurs motifs spéciaux. De plus, Messiaen permet à deux thèmes (ex. musical 3) d'exprimer deux verbes centraux : le verbe « être » et le verbe « avoir ». Le nom même de Dieu est exprimé au moyen d'un thème particulier (ex. musical 4) qui est présenté dans sa forme originale ainsi que rythmiquement et mélodiquement rétrogradée.

Livre du Saint-Sacrement

Le court *Banquet céleste* (1928), la première œuvre pour orgue d'Olivier Messiaen à être éditée, et l'imposant *Livre du Saint-Sacrement* (1984), la dernière à sortir de son vivant, traitent toutes deux du mystère de l'Eucharistie. Le *Livre du Saint-Sacrement* est le plus gros des cycles pour orgue de Messiaen. Il présente un thème central chez Messiaen comme personne résumant son œuvre créatrice en ce qui a trait et au style musical et aux formes musicales.

Le mystère de l'Eucharistie

La célébration de la communion ou de la sainte Eucharistie est au centre de toute vie catholique. Les motifs choisis par Messiaen pour ses compositions ont aussi, à maintes reprises, montré l'importance qu'il accordait à cette sainte démarche et combien elle fut propice à sa création musicale. Le *Livre du Saint-Sacrement* est de plus inséparable des activités d'organiste et d'improvisateur de Messiaen. Le cadre liturgique dans lequel les œuvres pour orgue se sont développées est clairement perceptible aussi dans le *Livre du Saint-Sacrement*, même si ce dernier n'épouse pas la forme de « la messe d'orgue » et n'était pas destiné à être joué au cours de la messe.

Les titres des mouvements laissent percevoir une division ternaire de l'œuvre gigantesque : les mouvements I-IV sont une préparation du fidèle à la communion, les V-XI représentent différentes scènes des évangiles associées à l'Eucharistie ou significatives de la pensée eucharistique catholique et, dans les mouvements XII-XVIII, on trouve la liturgie eucharistique transposée en forme musicale :

- A. I. *Adoro te* – adoration devant le miracle qui va se produire. II. *La Source de Vie* – la soif du don divin. III. *Le Dieu caché* – la conscience de la présence secrète dans le pain et le vin. IV. *Acte de Foi* – actualisation de la foi devant la rencontre avec le Christ.
- B. V. *Puer natus est nobis* – la naissance de Jésus. VI. *La manne et le Pain de Vie* – la multiplication des pains en Galilée. VII. *Les ressuscités et la lumière de Vie* (un développement d'un motif dans le texte de la multiplication des pains). VIII. *Institution de l'Eucharistie* – la dernière cène. IX. *Les ténèbres* – la mort de Jésus, rappelée à chaque Eucharistie. X. *La Résurrection du Christ* – la condition nécessaire à la présence du Christ dans l'Eucharistie. XI. *L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine* – la première apparition après la résurrection, un présage de la rencontre continuelle du Christ avec les croyants dans le mystère.
- C. XII. *La Transsubstantiation* – le changement incompréhensible par lequel le Christ devient réellement présent sous les apparences de pain et de vin ordinaires. XIII. *Les deux murailles d'eau* – un astucieux rattachement au moment où le pain eucharistique, après la consécration, est rompu. XIV. *Prière avant la communion* – c'est-à-dire avant la réception des dons divins. XV. *La joie de la grâce* – la dimension intérieure de la participation à l'Eucharistie. XVI. *Prière après la communion* – expression d'émerveillement silencieux

de la part de celui qui a reçu le Christ lui-même. XVII. *La Présence multipliée* – suite de la méditation sur la signification de la participation. XVIII. *Offrande et Alléluia final* – le dernier « acte » qui laisse se prolonger dans le quotidien l'attitude qui doit, selon l'Église, régner lors de la participation à l'Eucharistie.

Le tout reflète la façon d'un catholique pieux de participer à la messe : après une préparation intérieure, on s'approche de la sainte table en toute conscience de ce que le Christ a fait et on prend ainsi part au saint repas.

Les épigraphes au-dessus des différents mouvements proviennent de citations significatives tirées de textes de la Bible, d'hymnes catholiques bien connues et de prières puisées dans l'un des classiques les mieux connus de la littérature dévote, *L'Imitation de Jésus-Christ*. Des textes théologiques philosophiques plus abstraits présents dans les commentaires de Messiaen dans, par exemple, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), se rencontrent à peine ici, à part quelques phrases semblables présentes dans la séquence – ou plutôt dans le poème didactique en forme de séquence – *Lauda Sion Salvatorem* de Thomas d'Aquin (voir particulièrement la seconde épigraphe du mouvement XIII).

Des passages bibliques cités, certains proviennent des Évangiles et sont reliés d'une manière ou d'une autre à l'Eucharistie, d'autres lui sont applicables ou appartiennent au contexte liturgique. Le 6^e chapitre de l'Évangile de saint Jean (mouvements VI, VII) traite déjà, pour l'évangéliste lui-même, de l'Eucharistie ; Messiaen associe Jn 6:54 (« Qui mange ma chair... a la vie éternelle et je le ressusciterai... ») à un passage de la même famille spirituelle sur la lumière éternelle dans Jn 8:12 (« Celui qui me suit aura... la lumière de la vie ») et cela lui donne l'occasion de s'attarder sur la pensée de la vie éternelle. Le choix des passages textuels pour les mouvements VIII-XI n'est pas difficile à comprendre

lorsqu'on se situe au niveau de la pensée globale de la seconde partie de l'œuvre. Les paroles du centurion à Jésus dans l'Évangile de saint Matthieu (Mt 8:8) sont citées sous la rubrique Prière avant la communion parce que ce texte, légèrement modifié, se retrouvait et se retrouve encore juste à cet endroit dans la liturgie eucharistique : « Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir mais dis seulement une parole et je serai guéri ».

A titre d'épigraphie pour le premier mouvement dans la série sur la vie de Jésus, mouvement V, Messiaen cite Isaïe 9:5 dans la version trouvée dans le chant d'entrée (introït) de la grand-messe du jour de Noël. A propos des textes de l'Évangile de saint Jean sur le miracle des pains en Galilée alors que Jésus rassasia plusieurs milliers de personnes de cinq pains et de deux poissons, Messiaen choisit un passage (16:20-21) du livre de la Sagesse de Salomon, un des écrits deutérocanoniques ; le texte traite du miracle de la manne qui tombait sur les Israélites lors de la traversée du désert mais ces paroles ont été appliquées à l'Eucharistie et sont citées dans la liturgie.

Plusieurs des autres épigraphes sont tirées de textes catholiques bien connus. *Adoro te devote*, une hymne de Thomas d'Aquin (ca 1225-1274), est chantée au salut du Saint-Sacrement et à la Fête-Dieu, le jour à la fin du printemps où l'on célèbre en particulier le mystère de l'Eucharistie. Le mouvement I tire son titre du début de l'hymne ; une de ses strophes centrales est citée dans le mouvement III et les énoncés de l'hymne sur ce qui assure de la présence réelle du Christ sous les apparences du pain se retrouvent en tête du mouvement XII. (Selon la tradition de pensée dont il est ici question, les apparences extérieures de pain et de vin sont une enveloppe autour de la présence divine plutôt que des symboles manifestant cette dernière.) Les paroles de l'épigraphie du mouvement IV font partie d'une vieille série de prières souvent récitées : l'Acte de foi, l'Acte d'espérance et l'Acte d'amour. Deux citations de Bonaventure (ca 1217-1274) expriment

l'intimité de la piété devant l'Eucharistie. Dans la tradition de Messiaen, on souligne surtout l'aspect personnel et intérieur de l'Eucharistie : sa signification pour l'homme intérieur, l'abandon et la communion intime avec le Christ, l'anticipation de la vie éternelle avec lui. Le même esprit anime l'extrait d'une conversation citée entre l'âme et le Christ dans *L'Imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis du 15^e siècle. Une des citations du mouvement VI est de Columba Marmion (1858-1923), un abbé irlandais du monastère bénédictin de Maredsous en Belgique au début du 20^e siècle et un des maîtres de Messiaen. Son message spirituel, ancré dans la tradition bénédictine mais aussi relié à l'héritage de Thomas d'Aquin, était concentré sur le Christ et la communion avec lui. La citation de Marmion actualise l'enracinement de Messiaen dans la tradition française intellectuelle et spirituelle décrite plus tôt et appelée parfois « Renouveau catholique ».

Le langage musical

Des parties du *Livre du Saint-Sacrement* sembleront certainement de la musique difficile ou avancée à un auditeur qui n'est que moyennement familiarisé avec l'art musical contemporain. Messiaen utilise le langage tonal très libre qu'il a développé pendant la période « expérimentale » des années 1950 et que l'on rencontre dans le *Livre d'orgue* (1951) par exemple.

Ailleurs dans l'œuvre, les moyens d'expression sont plus rapprochés de la mélodique et de l'harmonie plus anciennes. Des parties du *Livre du Saint-Sacrement* rappellent beaucoup les premières œuvres de Messiaen avec une harmonie (et une mélodique teintée d'harmonie) qui part de la musique des impressionnistes, surtout de Debussy. Dans ses compositions premières déjà, Messiaen avait élaboré un nombre de « modes à transpositions limitées » (combinaisons tonales qui ne peuvent être transposées qu'un nombre limité de fois) qu'il a continué-

ment utilisés au cours des années, à la fois comme matériel mélodique et comme base d'accords.

Le langage tonal est entièrement caractéristique de Messiaen qui a développé ses propres moyens stylistiques le distinguant nettement des autres compositeurs du 20^e siècle. Une richesse de couleurs dans la suite des accords, certains intervalles qui reviennent fréquemment (par exemple la quarte augmentée), une exploitation astucieuse et remarquablement variée des ressources sonores de l'orgue, un rythme continuellement varié aux insertions de pieds changeants et compliqués de l'ancienne poésie grecque et surtout de la tradition musicale de l'Inde, une technique mélodique où de grandes lignes ont reçu l'influence du chant grégorien (lorsqu'il ne s'agit pas tout simplement de citations ou de variations sur des thèmes grégoriens) et dans tout cela une volonté très perceptible de peindre des scènes et d'exprimer des états d'esprit – tout cela marche sur les traces des œuvres antérieures de Messiaen.

Le chant d'oiseaux joue aussi un rôle important dans le *Livre du Saint-Sacrement* – ce don musical de la nature elle-même que Messiaen a utilisé systématiquement dans ses compositions à partir de 1940 et qui, un certain temps, domina entièrement dans sa musique. Le plus remarquable avec le chant d'oiseaux dans le *Livre du Saint-Sacrement* est que les oiseaux, dont le chant est imité ici, vivent en Israël – ainsi, comme le compositeur le fait remarquer dans ses notes, seulement des oiseaux que Jésus lui-même a pu entendre. La pensée théologique fait son chemin jusque dans le choix du chant d'oiseaux, ce qui confirme avec précision l'image d'Olivier Messiaen comme un musicien créatif dont toute la pensée et l'œuvre étaient imbues de sa conception de la vie et de sa piété catholiques. Plusieurs des oiseaux sont des espèces qui ne vivent pas dans des régions plus nordiques. Les cris des oiseaux furent notés dans des lieux et des endroits tels qu'au bord de la mer Morte, sur les rives du Jourdain, dans le désert de Judée

près de Jérusalem et autour de Tel-Aviv. La notation fut effectuée lors d'un voyage en Terre Sainte juste avant que Messiaen ne commence la composition du *Livre du Saint-Sacrement*. L'auditeur qui s'attend à des interprétations réservées des textes évangéliques sera certainement surpris – d'abord peut-être même choqué – d'entendre par exemple la représentation de l'institution de l'Eucharistie, ce moment des plus sérieux où Jésus initie ses disciples au sacrifice qu'il offrira en donnant sa vie sur la croix. L'atmosphère dans la salle de la cène est peinte à l'aide d'accords paisibles, les paroles du Christ «Ceci est mon corps, Ceci est mon sang» sont exprimées au moyen de suites solennelles et lourdes d'accords – mais la fenêtre de la salle est ouverte et dehors un oiseau chante...

Dans le *Livre du Saint-Sacrement*, Messiaen utilise avec modération la technique ci-haut appelée langage communicable, un langage musical codé qu'il a développé dans *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Dans ce langage codé, les lettres sont représentées par des hauteurs de sons et des valeurs de notes définies, ce qui rend possible «l'épellation» des mots.

Tout ceci fait du *Livre du Saint-Sacrement* une somme du travail musical infatigable de Messiaen au cours d'une soixantaine d'années – un travail qui visait à repousser les limites de la musique dans le but d'atteindre une dimension universelle dans la musique et de produire (ainsi qu'il le dit lui-même) «une musique qui touche à la fois à tout et à Dieu».

Première partie

I. *Adoro te (Je vous adore)*

« Je vous adore, ô Divinité cachée » (de *Adoro te devote*, Thomas d'Aquin)

L'âme qui se prépare au mystère de l'Eucharistie doit le faire dans une attitude d'adoration parce que l'Eucharistie est un prodige incompréhensible, un phénomène où le monde s'ouvre sur le divin. La musique a la forme de suites lentes d'accords.

II. *La Source de Vie*

« Que toujours mon cœur ait soif de vous, ô fontaine de vie, source de l'éternelle lumière ! » (Prière de saint Bonaventure).

Le sacrement est une source de grâce pour l'homme, une nourriture et une boisson pour l'âme qui a soif de Dieu. Une mélodie accompagnée, très expressive.

III. *Le Dieu caché*

« Mes yeux ne pourraient supporter la splendeur de votre gloire. C'est pour ménager ma faiblesse que vous vous cachez sous les voiles du sacrement » (Thomas a Kempis, *L'Imitation de Jésus-Christ*, livre IV, chapitre 11).

« Sur la Croix, la divinité seule était cachée, ici, de plus, l'humanité même l'est aussi. Proclamant néanmoins et croyant les deux, je vous adresse la même demande que le larron pénitent » (de *Adoro te devote*, Thomas d'Aquin).

Le chant de deux oiseaux israéliens résonne dans ce mouvement : le rufipenne de Tristram (*onycognathus tristramii*) et l'hypolaïs pâle (*hippolais pallida*). Le thème principal est tiré de l'*Alléluia* grégorien de la Fête-Dieu dont le texte liturgique est : « Ma chair est vraiment une nourriture et mon sang vraiment une boisson. Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui » (Jn 6:56-57). Le mouvement retient que c'est un Christ dissimulé sous des appa-

rences visibles qui est donné dans l'Eucharistie; la musique veut exprimer cette mystérieuse invisibilité.

IV. *Acte de Foi*

« Mon Dieu, je crois fermement... » (de l'*Acte de foi*).

L'âme s'approche du mystère avec une conviction ferme et inébranlable : une musique aux accords *staccato* résolus exprime la certitude de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie.

Deuxième partie

V. *Puer natus est nobis*

« Un enfant nous est né, un fils nous a été donné » (Is 9:5 selon la traduction de l'introït du jour de Noël).

Le mouvement se termine par le chant de l'hypolaïs des oliviers (*hippolais olivetorum*) mais il consiste en gros en une fantaisie sur la mélodie de l'introït du jour de Noël dont les notes initiales (le saut de quinte sol-ré-ré) reviennent plusieurs fois.

VI. *La manne et le Pain de Vie*

« Tu as donné à ton peuple une nourriture d'anges ; inlassablement, tu lui as envoyé du ciel un pain tout préparé, capable de procurer toutes les délices et de satisfaire tous les goûts. Et la substance que tu donnais manifestait bien ta douceur à l'égard de tes enfants puisque, s'accommodant au goût de qui la consommait, elle se transformait selon le désir de chacun » (Sg 16:20-21).

« La vie que le Christ nous donne par la communion, c'est toute sa vie, avec les grâces spéciales qu'il nous a méritées, en vivant pour nous chacun de ses mystères » (Don Columba Marmion, *Le Christ dans ses mystères*, chapitre 18).

« Je suis le pain vivant, descendu du ciel. Qui mangera ce pain vivra à jamais. Et

le pain que je donne, c'est ma chair, pour la vie du monde » (Jn 6:51).

La méditation sur la multiplication des pains en Galilée et les paroles de Jésus : « Je suis le pain de vie... » fait penser au miracle de la marche au désert alors que la manne tomba du ciel sur les Israélites (Ex 16). C'est le désert avec sa sécheresse et sa stérilité qui est d'abord décrit dans la musique. Les oiseaux qui chantent sont des oiseaux désertiques : le traquet deuil (*ænanthe lugens*) et l'ammomane isabelline (*ammomanes deserti*).

VII. Les ressuscités et la lumière de Vie

« Celui qui me suit ne marche pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de Vie » (Jn 8:12).

« Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, et je le ressusciterai au dernier jour » (Jn 6:54).

L'association passe des paroles de Jésus sur lui-même comme le pain qui donne la vie éternelle à celles (dans un autre contexte) où il dit qu'il veut donner la lumière de la vie à ceux qui le suivent. La musique exprime la splendeur et l'éclat de la vie glorieuse après la mort. Elle consiste en roulades et en suites d'accords brillants et étincelants. Au début et à la fin est « épelé » (en « langage communicable ») le mot « résurrection », avec force et puissance.

VIII. Institution de l'Eucharistie

« Ceci est mon corps. Ceci est mon sang » (Mt 26:26, 28).

Un ancien pied grec (bref, long, long), est utilisé dans la calme succession d'accords qui dépeint la scène dans la salle de la cène avec son atmosphère solennelle et sérieuse la veille au soir de la mort de Jésus. De puissants accords dans le troisième « mode » de Messiaen se profilent contre cet arrière-plan ; ce sont les mots de Jésus, répétés trois fois. Le chant du rossignol philomèle (*luscinia megarhynchos*) entre par la fenêtre.

IX. Les ténèbres

« Jésus leur dit: c'est ici votre heure et la puissance des ténèbres » (Lc 22:53).

« Arrivés au lieu appelé Golgotha, ils le crucifièrent ! » (cf. Lc 23:33).

« De la sixième heure à la neuvième heure, les ténèbres se répandirent sur toute la terre » (Mt 27:45).

On devine trois formes de ténèbres que la musique doit rendre : « les ténèbres » du mal qui prennent le pouvoir lorsque Judas Iscariote sort pour trahir Jésus ; les « ténèbres » et l'insupportable douleur comportées par le crucifiement et la mort sur la croix ; et les ténèbres sur le pays mentionnées par les évangélistes. Des moyens musicaux variés – surtout des clusters tonals – vont évoquer le chaos et les ténèbres et exprimer comment le corps de Jésus, sur la croix, est tendu à se rompre.

X. La Résurrection du Christ

« Pourquoi cherchez-vous parmi les morts Celui qui est vivant ? » (Lc 24:5).

La musique, en *fortissimo* tonnant et resplendissant, symbolise la force prodigieuse avec laquelle Jésus fut réveillé des morts et se présenta ressuscité.

XI. L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine

« Marie-Madeleine se tenait près du sépulcre, pleurant. Elle se retourna, et elle vit Jésus, mais elle ne savait pas que c'était Lui. Jésus lui dit : Marie ! Elle s'écria : Rabbouni ! (ce qui veut dire Maître). Jésus lui dit : va trouver mes frères et répète-leur mes paroles : Je vais vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu » (cf. Jn 20:11-17)

Ce mouvement est le plus long et le plus indépendant de l'œuvre. La scène de l'Évangile de saint Jean où Jésus apparaît à Marie de Magdala est peinte graduellement : Marie qui sanglote dans la noirceur de l'aube ; la rencontre avec Jésus qu'elle ne reconnaît d'abord pas et son appel décisif « Marie ! » ; l'intuition

grandissante, émerveillée de Marie au sujet de qui se tient devant elle ; la reconnaissance et l'acquiescement soudains ; son adoration ; l'ordre de Jésus d'aller vers les apôtres et de leur dire que lui – le Fils – va vers le Père.

La musique illustre ce récit : des sonorités sombres au début ; puis des accords lents, solennels, comme d'au loin ; un long passage dont le tempo et la force augmentent, décrivant l'étonnement grandissant de Marie, et ainsi de suite. Les mots « Fils », « Père », « votre Père », « Dieu », « votre Dieu » et enfin « apparition » sont épelés à l'aide du « langage communicable ». Le chant d'oiseaux dans la partie du Fils qui va vers le Père provient d'une iranienne à gorge blanche (*iranica gutturalis*). Le mouvement se termine en *pianissimo* : une apparition divine touche à sa fin.

Troisième partie

XII. La Transsubstantiation

« La vue, le toucher, le goût, ne peuvent vous saisir : l'ouïe seule assure ma foi. Je crois tout ce qu'a dit le Fils de Dieu : rien de plus vrai que cette parole de la Vérité » (de *Adoro te devote*, Thomas d'Aquin).

A partir de ce mouvement, l'œuvre se rattache au déroulement de la liturgie eucharistique. D'abord au fait que du pain et du vin deviennent le corps et le sang du Christ, selon la foi catholique. La musique, complexe et calculée jusque dans les moindres détails, décrira que la transsubstantiation est un secret qui dépasse l'entendement humain. Un tissu compliqué à trois voix, la mélodie grégorienne du chant de communion de la Fête-Dieu et deux chants d'oiseaux, le bulbul des jardins (*pycnonotus barbatus*) et la tourterelle maillée (*streptopelia senegalensis*) composent le matériel musical.

XIII. Les deux murailles d'eau

« Les eaux se fendirent et les fils d'Israël s'engagèrent dans le lit asséché de la mer, avec une muraille d'eau à leur droite et à leur gauche » (Ex 14:21-22)

« Si l'hostie est rompue, ne chancelle point ; mais souviens-toi qu'il y a autant sous chaque fragment que sous l'hostie entière. On ne divise nullement la substance, on rompt seulement le signe: ce qui ne modifie ni l'état ni la grandeur de Celui qui est sous le signe » (de la séquence *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas d'Aquin).

L'acte liturgique de la rupture en deux du pain eucharistique sert de base au treizième mouvement. La méditation sur la fraction du pain fait une association d'idées avec le moment où les eaux se fendirent quand les Israélites sortirent d'Égypte – la délivrance qui, pour la chrétienté, est un présage de la délivrance du péché et de la mort grâce au Christ. Le mouvement est dominé musicalement par d'énormes vagues d'accords qui forment une correspondance sonore aux masses d'eau qui s'élevèrent comme deux murs. Deux espèces d'oiseaux chantent : un hypolaïs polyglotte (*hippolais polyglotta*) et une rousserolle stentor (*acrocephalus stentoreus*). Au milieu du mouvement, Messiaen laisse les eaux reprendre calmement leur place.

XIV. Prière avant la communion

« Seigneur, je ne suis pas digne... Mais dis seulement un mot... » (Paroles du centurion, Mt 8:8).

Ce mouvement utilise différents thèmes grégoriens reliés à l'Eucharistie ou aux occasions de l'année liturgique où la présence et la manifestation de Dieu est célébrée de façon particulière : l'*Alléluia* pour la messe de la dédicace, la séquence *Lauda Sion Salvatorem* et le graduel de l'Épiphanie. Des accords paisibles, « humbles », s'y mêlent.

XV. La joie de la grâce

« Je viens à vous, Seigneur, pour goûter la joie du banquet sacré que vous avez préparé pour le pauvre » (de *L'Imitation de Jésus-Christ*, livre III, chapitre 5).

Dans plusieurs œuvres antérieures de Messiaen, la joie surnaturelle procurée par la rencontre avec le mystère divin est exprimée par des chants d'oiseaux. C'est aussi le cas ici : le bulbul des jardins (*pycnonotus barbatus*), le rufipenne de Tristram (*onycognathus tristramii*) et l'iranie à gorge blanche (*iranica gutturalis*) donnent un concert.

XVI. Prière après la communion

« Mon parfum et ma douceur, ma paix et ma suavité... » (Saint Bonaventure).

Recevoir le don est goûter une douceur et connaître une paix au-delà de tout entendement, de toute pensée et de tout sentiment. Les paroles que Bonaventure laisse le Christ prononcer sont interprétées par une musique tendre et mélodieuse.

XVII. La Présence multipliée

« Un seul le reçoit, mille le reçoivent, celui-là reçoit autant que ceux-ci : tous le reçoivent sans le consumer » (de la séquence *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas d'Aquin).

Aux paroles de Thomas sur la portée de l'Eucharistie répond une musique puissante grandement caractérisée par l'intervalle du triton, la quarte augmentée, un des traits les plus distinctifs de la musique de Messiaen.

XVIII. Offrande et Alleluia final

« Je vous offre, Seigneur, tous les transports d'amour et de joie, les extases, les ravissements, les révélations, les visions célestes de toutes les âmes saintes... » (de *L'Imitation de Jésus-Christ*, livre IV, chapitre 17).

Vers la fin du dernier mouvement, le mot « joie » est épelé en « langage communicable » et l'œuvre atteint une brillante apogée musicale. L'arrivée de cette explosion de joie musicale immodérée est préparée par une mélodie monodique qui exprime comment l'âme se confie à Dieu, le caché qui se donne lui-même aux hommes dans le mystère de l'Eucharistie.

Trois œuvres posthumes

Prélude

Prélude est un morceau de Messiaen qui remonte probablement aux années 1928-29. Il fut donc écrit au cours des années d'études du compositeur au Conservatoire de Paris, peut-être en même temps que *Diptyque*. Yvonne Loriod-Messiaen redécouvrit *Prélude* en 1997, soit cinq ans après la mort de son mari. C'est une belle pièce colorée dans une des tonalités préférées de Messiaen, mi majeur, avec des variations sur quelques motifs mélodiques présentés dans les premières parties de la pièce. Le style rappelle celui de *Diptyque* et il en ressort une certaine agitation et virtuosité qui rappellent la musique de Marcel Dupré, le professeur de Messiaen.

Offrande au Saint Sacrement

Le morceau lent *Offrande au Saint Sacrement* fut lui aussi redécouvert en 1997. Il fut composé probablement peu avant ou après 1930, l'année où Messiaen devint organiste à La Trinité à Paris. Le morceau consiste en une sorte d'hommage musical et d'adoration du Seigneur présent dans l'Eucharistie et veut exprimer l'abandon – l'abandon au Seigneur qui de manière incompréhensible est présent

dans le sacrement. Le titre *Offrande* se réfère à la dévotion catholique pour l'Eucharistie, si importante pour Messiaen : il ne s'agit pas seulement de l'étonnement devant la présence du Christ mais aussi d'une offrande, soit l'offrande de soi – et l'abandon total de soi dans une union intérieure au Christ dont on perçoit la présence sous les apparences du pain et du vin sur l'autel.

Monodie

Monodie, « mélodie à une voix », survint vers 1963. C'est une étude sur les motifs mélodiques qui reviennent ou qui sont apparentés à d'importants motifs dans, par exemple, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. A cette époque, Messiaen avait commencé à explorer ce qu'il appela un « langage communicable » – un langage où les notes devaient représenter diverses lettres de la langue courante – et à laisser différents thèmes et motifs correspondre à des mots déterminés ou des significations de mot. (Voir le commentaire sur *Méditations*.) Les motifs mélodiques utilisés sont étirés, transposés ou permutés (joués à reculons). Ici comme ailleurs dans la musique de Messiaen, l'intervalle du triton, la quarte augmentée, joue un rôle prédominant.

© *Anders Ekenberg 1989–92, 2008*

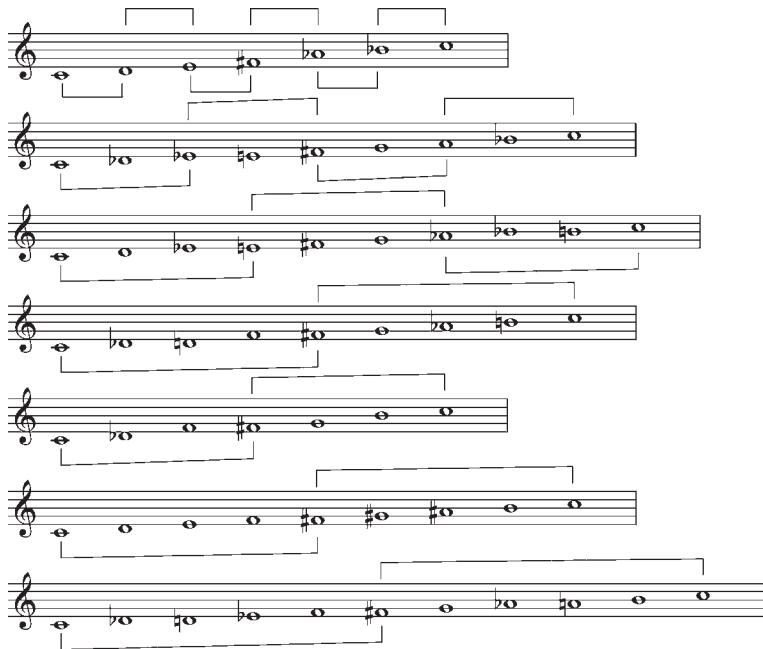
Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm où il étudia d'abord la musique avant de poursuivre ses études à Fribourg et ensuite aux Etats-Unis et à Venise. Les plus influents de ses professeurs ont été Klaus Huber, Brian Ferneyhough et Luigi Nono. En 1989, il fut nommé professeur au conservatoire de musique de Piteå, un département de l'Université des Hautes Études Techniques de Luleå.

Hans-Ola Ericsson a donné des concerts partout en Europe ainsi qu'au Japon, aux Etats-Unis et Canada ; il a beaucoup travaillé avec John Cage, György Ligeti et Olivier Messiaen sur l'interprétation de leurs œuvres pour orgue. Il a fait de nombreux enregistrements dont *L'Amen des quatre Bêtes* [BIS-CD-1486], un disque de ses propres œuvres.

En 1990, Hans-Ola Ericsson enseigna au cours d'été pour musique nouvelle à Darmstadt et il reçut le prestigieux Kranichsteiner Musikpreis. Il a aussi été professeur invité à Riga, Copenhague, Helsinki et Amsterdam ; il a donné des conférences et participé à un grand nombre d'importants festivals d'orgue et de symposiums académiques partout au monde, promouvant continuellement la musique nouvelle et son droit d'être entendue. En 1996, Ericsson fut nommé professeur invité permanent à la Hochschule für Künste à Brême en Allemagne.

Hans-Ola Ericsson est aussi engagé dans des projets de restauration d'orgues et il fut chef du « projet d'Övertorneå », une étude approfondie de documentation, reconstruction et restauration du plus important orgue baroque suédois, l'orgue de l'église Allemande à Stockholm. Il reçut le prix d'interprétation de la Société suédoise des compositeurs en 1999 et, au printemps de l'an 2000, il fut nommé membre de l'Académie royale suédoise de Musique. De 2002 à 2006, Hans-Ola Ericsson fut principal organiste invité du festival d'orgue de Lahti en Finlande et, depuis 2005, il est conseiller artistique du festival international d'orgue à Bodø en Norvège.

MESSIAEN: ORGAN MUSIC



EXAMPLE 1: MESSIAEN'S '7 MODES OF LIMITED TRANSPOSITION'

MUSICAL EXAMPLES



EXAMPLE 2: THE 'ALPHABET' OF MESSIAEN'S *LANGAGE COMMUNICABLE*



EXAMPLE 3: THE VERBS 'TO BE' AND 'TO HAVE'



EXAMPLE 4: THE NAME OF GOD
(ALSO INVERTED, BOTH RHYTHMICALLY AND MELODICALLY)

The 1987 Grönlund Organ of Luleå Cathedral, Sweden



Disposition

Huvudverk

Gedackt 16'
 Principal 16
 Principal 8'
 Dubbelflöjt 8'
 Gamba 8'
 Oktava 4'
 Blockflöjt 4'
 Kvint 2 2/3'
 Oktava 2'
 Mixtur 2 ch
 Mixtur 5–6ch
 Gr. Cornett 5ch
 Trumpet 16'
 Trumpet 8'
 Trumpet 4'

Öververk

Principal 8'
 Spetsgamba 8'
 Gedackt 8'
 Oktava 4'
 Koppelflöjt 4'
 Oktava 2'
 Nasat 1 1/3'
 Sifflojt 1'
 Sesquialtera 2 ch
 Scharf 4 ch
 Dulcian 16'
 Cromorne 8'
 Tremulant
 Cymbolstjärna

Swällverk

Borduna 16'
 It. principal 8'
 Fugara 8'
 Fl harmonique 8'
 Voix céleste 8'
 Kvint 5 1/3'
 Oktava 4'
 Flûte traversière 4'
 Ters 3 1/5'
 Spetskvint 2 2/3'
 Oktava 2'
 Ters 1 3/5'
 Mixtur 4 ch
 Terscymbel 3 ch
 Bombarde 16'
 Trompette harm. 8'
 Oboe 8'
 Vox Humana 8'
 Eufon 8'
 Trumpet 4'
 Tremulant

Pedal

Untersatz 32'
 Principal 16'
 Violon 16'
 Subbas 16'
 Oktavbas 8'
 Borduna 8'
 Oktava 4'
 Nachthorn 2'
 Mixtur 4 ch
 Kontrafagott 32'
 Basun 16'
 Trumpet 8'
 Trumpet 4'

Manualomfång C–c⁴, Pedalomfång C–g¹
 Mekanisk traktur och registratur,
 Elektriska koppel samt 200 fria kombinationer

Registrant: Kerstin Johansson

The 2006 Gerald Woehl Organ of the Katharinenkirche, Oppenheim, Germany

Disposition

Manual I

Principal 16'
+Bordun* 16'
Principal 8'
+Rohrflöte 8'
Flûte harmonique 8'
+Gambe 8'
Octave 4'
+Gemshorn 4'
+Quinte 2 2/3'
Octave 2'
+Cornett 4–6fach
Mixture 6fach 2'
Trompette 16'
Trompette 8'

Koppeln

II–I
III–I
I Bass Octavkoppel
III–I Bass Octavkoppel
III–II
III–II Bass Octavkoppel
III Bass Octavkoppel
I–P
II–P
III–P
III–P Diskant Octavkoppel

Registrant: Sabine Kerkhoff

Manual II, schwelldarm

+Gedeckt 16'
+Principal 8'
+Salicional 8'
Unda maris 8'
Doppelflöte 8'
+Gedeckt 8'
+Octave 4'
+Flöte 4'
Nasard 2 2/3'
+Octave 2'
Terz 1/3/5
Mixture 4–5f 2'
+Trompette* 8'
Clarinete 8'
Tremulant

Spielhilfen

Walze an
klassischer Wind an
West Orgel an
Jalousietritt Fernwerk

+Register von Walcker (1871)

*Register von Walcker, wird
in einem weiteren Bauabschnitt
restauriert und eingebaut.

Manual III, Recit

Quintaton 16'
Flûte traversière 8'
Cor de nuit 8'
Viole de Gambe 8'
Voix céleste 8'
+Fugara 4'
Flûte octaviante 4'
Octavin 2'
Bombarde 16'
Trompette harmonique 8'
Clairon harmonique 4'
Basson Hautbois 8'
Voix humaine 8'
Tremulant

Pedal

Groß-Untersatz 32'
Grand Bourdon 32'
Principal 16'
+Kontrabass 16'
Violon 16'
+Subbass 16'
+Gedeckt Bass 16'
Octavbass 8'
Violoncello 8'
Bassflöte 8'
Flöte 4'
+Posaune 16'
Basstrompette 8'
Bombarde 16'
Trompette 8'
Clairon 4'

- Manualumfänge C–a3, Pedal C–f1
- mechanische Spieltraktur und mechanische Koppeln
- elektronische Registertraktur und Setzeranlage
- symphonisches Windsystem, zweimal unterteilt innerhalb des Klaviaturbereichs je Werk, im Diskant stärkerer Wind, melodiebeton, umschaltbar auf klassischen Wind
- Register aus den Manualen I und XI können zur differenzierteren klanglichen Abstufung auch im Pedal gespielt werden.
- Das Instrument kann durch Öffnen von Klappen auch für den Westchor gespielt werden.

Olivier Messiaen and the Birds in his Music

That Olivier Messiaen was not only a composer, but also an ornithologist becomes evident as one studies his organ music. The use of birdsong in music is not unusual in itself, but most composers have employed a generalized, symbolic birdsong lacking any actual prototype in the natural world. When composers call some trilling passage a ‘nightingale’ or ‘thrush song’, the call is thus a product of the imagination rather than an interpretation of the sound of a real species.

In his scores, Messiaen made note of the birds which inspired particular passages. The first question I asked myself was whether he had chosen birds from his own part of the world or had picked birds at random. The second question concerned the type of sound that he has chosen for each bird: part of a song, the call, a warning cry or what? If, for instance, you consider the drumming made by the black woodpecker and turn it into music, the result will be quite different than if it had been based on the short cry, the long cry, the flight sound or the mating sound – in spite of the fact that the bird in question is a black woodpecker in all five instances.

It is possible, from the score, to analyse which calls inspired Messiaen in a particular passage. I have studied Messiaen’s scores from an ornithological standpoint, helped by the identifications given by the composer as well as by the music itself. The songs of all the birds indicated in Messiaen’s organ scores (with the exception of the unidentifiable *Oiseau de Persépolis* in the seventh movement of *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*) are reproduced on Disc 7 of this collection. The composer may have imitated the songs of other birds without making specific reference to them in the sheet music, and for obvious reasons these birdsongs could not be included. Happy searching!

Dr Gustaf Aulén, former Director of the Swedish Ornithological Society

A brief presentation of the birds to be found in Messiaen's organ music:

Turdus merula (Blackbird)

Common throughout Europe. The typical blackbird song goes up and down in slow tempo. Messiaen has tried to catch this, but has increased the tempo somewhat (mainly the pauses).

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

This species is spread throughout continental Europe and passes through Israel in spring and autumn. It commonly breeds on the banks of the Jordan and its richly varied and powerful song can most usually be heard in the spring. Messiaen seems to have caught the central section of the song that includes a *crescendo* that is specific for the Nightingale (but is lacking in the song by the closely related Thrush Nightingale [*Luscinia luscinia*])

Turdus philomelos (Song thrush)

Widespread in parks, woods and gardens in most of Europe. The song thrush is famous for its capacity to imitate other birds. A typical detail of the song is repetition. Messiaen has used a part of the song which might be transcribed as 'pi-tju, pi-tju, pi-tju'.

Erithacus rubecula (Robin)

A very common bird in woods, parks and gardens all over Europe. This species caused some difficulties as regards Messiaen's score. It would seem that the composer has taken some short strophes from the song and has then speeded things up by excluding the natural pauses in the robin's song.

Parus major (Great tit)

A common and well-known bird in woods, parks and gardens throughout Europe. The typical song 'ti-ti-tju, ti-ti-tju' is very clearly rendered. Some great tits drop

one ‘ti’ and merely sing ‘ti-tju, ti-tju’, but Messiaen has clearly heard a bird of three syllables.

Picus cabus (Green woodpecker) /

Dendrocopos major (Great spotted woodpecker)

Messiaen has written ‘Pic vert/Pic épeiche’ in his score. This caused some frustration because the score did not, at first, offer any clear view of what sound or mixture of sounds Messiaen had actually used. For instance, the cry or ‘laugh’ of a green woodpecker is very different from the short call of the great spotted woodpecker. Both of these species can produce a drumming sound but that of the great spotted woodpecker is shorter than that of the green woodpecker. The great spotted also drums more frequently than the green. Further study of the score suggests the drumming of the great spotted woodpecker rather than the green woodpecker.

Sylvia atricapilla (Blackcap)

A common bird in forests throughout Europe. The harmonic and melodious song ends with some typical flute notes and it would seem that Messiaen has picked up this feature.

Troglodytes troglodytes (Wren)

Spread throughout Europe in forests with thick undergrowth. The species also occurs in gardens and rocky areas with few trees. The song is very powerful and the warning call is piercing and rapid. I believe that Messiaen has used some phrases from the final part of the song.

Sylvia borin (Garden warbler)

Common or fairly common in open woods, gardens and parks in the main parts of Europe. The song is musical and bubbling, reminiscent of the blackcap (see above)

but without the flute notes. From the score, it is difficult to conclude other than that Messiaen had a general impression of this bubbling song as his point of departure.

Fringilla coelebs (Chaffinch)

One of the most common of European birds. Messiaen has probably caught part of its song, but it is difficult to identify single notes.

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

A common bird in open areas with bushes and cultivated fields throughout most of Europe. The bird's most typical song is when it counts to seven: 'ti-ti-ti-ti-ti-tyyyy'. It is not unusual for individual birds to drop the 'tyyyy' or to count only to four or five, but Messiaen's yellowhammer actually counts to seven!

Turdus torquatus (Ring ouzel)

A thrush which occurs in rocky areas in southern Europe and in the north-western parts of Britain and Scandinavia. It is a very shy bird and difficult to observe. Its song is typically melancholic with some distinct tones such as 'tjirru, tjirru, tjirru'. It seems that Messiaen has been inspired by this repetitive aspect of the bird's song.

Aegolius funereus (Tengmalm's owl)

Locally not uncommon in mature coniferous forests in central Europe and Scandinavia. The call is a repeated 'po-po-po-po-po' which varies in speed and duration in accordance with the level of exaltation of the calling bird.

Dryocopus martius (Black woodpecker)

The main distribution areas are the forests of north, central and eastern Europe. In France, it is only to be found in the eastern parts. Messiaen has probably been inspired by the short cry 'klicääh' which he has repeated numerous times.

***Pycnonotus barbatus* (Common bulbul)**

Common, for instance, in North Africa. Like its Eastern relative, the Common garden bulbul (see below), this bird has a powerful and varied song repertoire, including much mimicry of thrushes and other birds. Messiaen seems to have provided the bird with a 'free' rendition of the sort that individual birds produce.

***Onycognathus tristrami* (Tristram's grackle)**

The size of a blackbird, this gregarious bird inhabits rocky deserts, but flies considerable distances to feed. Its song is plaintive and melodious.

***Hippolais pallida* (Olivaceous warbler)**

A warbler living in open bush land with occasional trees. It is frequent in the south-eastern part of Europe, Turkey and the Middle East. Its babbling song is reminiscent of a reed warbler, only more rapid.

***Hippolais olivetorum* (Olive-tree warbler)**

A large warbler that can occasionally be seen in Israel in passage between East Africa and the Balkans. Its song is raucous and consists of loud creaks and squawks.

***Oenanthe lugens* (Mourning wheatear)**

Commonly found in the Negev and the Judean Desert, this black and white wheatear lives in territorial pairs throughout the year. Its song is characterized by short, eager phrases with descending, jerky warblings followed by longish pauses.

***Ammomanes deserti* (Desert lark)**

The most common of the lark species in Israel. It is found in the deserts as well as in more grassy, open areas. The desert lark is very quiet for most of the year, and its song is most usually heard from birds inhabiting the grassy parts of the Judean Hills.

Luscinia megarhynchos (Nightingale) (See above)

Irania gutturalis (White-throated robin)

This robin is a mountain bird that very occasionally breeds on Mount Hermon. It can sometimes be encountered in other parts of Israel during migration. Its song is strong and melodious.

Pycnonotus sp. (Common garden bulbul)

When Messiaen in his opus from Israel mention the genus *Pycnonotus*, i.e. bulbuls, he is probably referring to the White-spectacled bulbul (*Pycnonotus xanthopygos*). This bird is common in most parts of Israel and sings all the year. The song is powerful and includes much mimicry of thrushes and other birds. It is difficult to pinpoint anything typical of this bird in the score. Messiaen seems to have provided it with a 'free' rendition of the sort that individual birds produce.

Streptopelia senegalensis (Laughing dove)

The laughing dove probably owes its present existence in Israel to visitors from Africa who introduced specimens. Its cooing is one of the most characteristic sounds to be heard in the country.

Hippolais polyglotta (Melodious warbler)

It breeds in the countries surrounding the western Mediterranean and is an extremely rare visitor to the Middle East. The rich and varied song is usually heard from parks and gardens.

Acrochelagus stentoreus (Clamorous reed warbler)

This large reed warbler is found only in papyrus swamps and is resident in Israel. Its song is harsh, raucous and loud.

Birdsong can be found at the following places in Messiaen's organ music:

Messe de la Pentecôte (Disc 4)

Track 2: Offertoire

Turdus merula (Blackbird)

Erithacus rubecula (Robin)

Sylvia borin (Garden warbler)

Track 4: Communion

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

Turdus merula (Blackbird)

Livre d'orgue (Disc 4)

Track 9: Chants d'oiseaux

Turdus merula (Blackbird)

Erithacus rubecula (Robin)

Turdus philomelos (Song thrush)

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

Track 12: Soixante-quatre durées

Parus major (Great tit)

Dendrocopos major (Great spotted woodpecker)

Turdus merula (Blackbird)

Turdus philomelos (Song thrush)

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

Sylvia borin (Garden warbler)

Sylvia atricapilla (Black cap)

Méditations sur le mystère

de la Sainte Trinité (Disc 5)

Track 2: La Sainteté de Jésus Christ

Troglodytes troglodytes (Wren)

Turdus merula (Blackbird)

Fringilla coelebs (Chaffinch)

Sylvia borin (Garden warbler)

Sylvia atricapilla (Black cap)

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

Track 4: Je suis, Je suis!

Dryocopus martius (Black woodpecker)

Turdus torquatus (Ring ouzel)

Aegolius funereus (Tengmalm's owl)

Turdus philomelos (Song thrush)

Track 5: Dieu est Immense...

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

Track 7: Le Père et le Fils aiment...

Pycnonotus barbatus (Common bulbul)

Track 8: Dieu est simple

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

Track 9: Je suis Celui qui suis

Sylvia borin (Garden warbler)

Sylvia atricapilla (Black cap)

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

Livre du Saint-Sacrement (Disc 6)

Track 3: Le Dieu caché

Onycognathus tristrami (Tristram's grackle)

Hippolais pallida (Olivaceous warbler)

Track 5: Puer natus est nobis

Hippolais olivetorum (Olive-tree warbler)

Track 6: La manne et la Pain de Vie

Oenanthe lugens (Mourning wheatear)

Ammomanes deserti (Desert lark)

Track 8: Institution de l'Eucharistie

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

Track 11: L'apparition du Christ...

Irania gutturalis (White-throated robin)

(Disc 7)

Track 1: La Transsubstantiation

Pycnonotus sp. (Common garden bulbul)

Streptopelia senegalensis (Laughing dove)

Track 2: Les deux murailles d'eau

Hippolais polyglotta (Melodious warbler)

Acrophelagus stentoreus (Clamorous reed warbler)

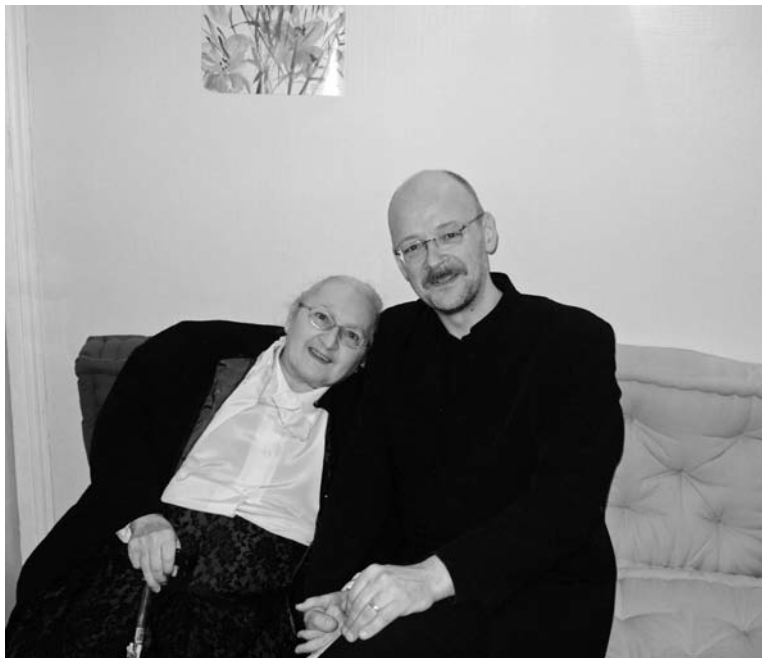
Track 4: La joie de la grâce

Pycnonotus sp. (Common garden bulbul)

Onycognathus tristrami (Tristram's grackle)

Irania gutturalis (White-throated robin)

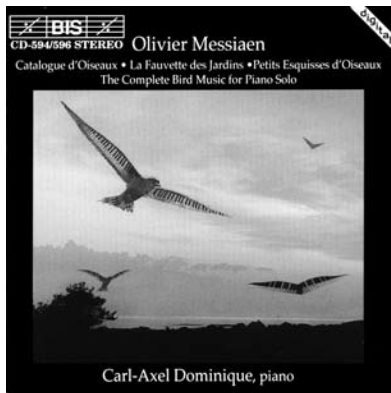
BIS would like to acknowledge the very generous assistance of the ornithologists Gustaf Aulén and Krister Mild in preparing these notes. Digital recordings of the birds which appear in the *Livre du Saint-Sacrement* were provided by Krister Mild. The recording of Tengmalm's Owl was provided by Patrick J. Sellar. All the other bird recordings were provided by the BBC Natural History Unit.



MADAME YVONNE LORIOD-MESSIAEN WITH HANS-OLA ERICSSON

Photo taken in connection with the Messiaen Festival arranged in Paris on 20th May 2008 to commemorate the 100th anniversary of the composer's birth.

ALSO AVAILABLE



OLIVIER MESSIAEN

Catalogue d'Oiseaux

La Fauvette des Jardins · Petites Esquisses d'Oiseaux

CARL-AXEL DOMINIQUE *piano*

BIS-CD-594/96 (3-CD set)

'This is a valuable addition to the Messiaen shelf and a first choice for all these works.'

American Record Guide

DDD

RECORDING DATA

Recorded in August 1988 (Discs 1 & 2), April 1989 (Discs 3 & 4), October 1989 (Disc 5), June 1990 (Disc 6, Disc 7 tracks 1–7) at Luleå Cathedral, Sweden; November 2008 at the Katharinenkirche, Oppenheim, Germany (Disc 7 tracks 8–10)

Recording producer and sound engineer: Siegbert Ernst

Digital editing: Robert von Bahr (Discs 1 & 2); Siegbert Ernst (Discs 3–7)

Recording equipment:

Discs 1–4: Schoeps and Sennheiser microphones; SAM 82 mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment

Disc 5: Schoeps and Sennheiser microphones; SAM 82 mixer; Technics SV-260A DAT recorder

Discs 5 & 6, Disc 7 tracks 1–7: Schoeps and Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Technics SV-260A DAT recorder

Disc 7 tracks 8–10: Neumann microphones; RME ADI-8 DS converters; Studer 961 mixer; Sequoia Workstation;

Genelec loudspeakers

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Anders Ekenberg 1998–90/2008

Translations: Andrew Barnett & William Jewson (English); Anders Ekenberg, Per Skans & Anke Budweg (German);

Ariette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © BIS Records

Booklet portrait of Hans-Ola Ericsson: © Ulf B. Jonsson

Booklet photograph of the Grönlund Organ of Luleå Cathedral: © Catarina Grönlund

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1770/72 © 1988–2008; © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



Hans-Ola Ericsson at the Cavaillé-Coll organ in the church of La Trinité in Paris.

BIS-CD-1770/72