



CD-409 STEREO

digital

Olivier Messiaen

THE COMPLETE ORGAN MUSIC — VOLUME 1

*L'Ascension — Le Banquet Céleste —
Apparition de l'Église Éternelle — Diptyque*



HANS-OLA ERICSSON

The Grönlund Organ of Luleå Cathedral, Sweden

Olivier MESSIAEN
220 Rue Marcadet
75018 PARIS
(France)

à Monsieur HANS-OLA ERICSSON
Tjustgatan 5 3tr. S- 116 27 STOCKHOLM SUEDE

Le 8 août 1988

cher Monsieur,

Je suis très heureux que vous fassiez un disque compact l'enregistrement de l'intégrale de mon oeuvre d'orgue. Vous avez tout à fait raison de choisir un orgue suédois, et je suis sûr que le grand orgue de la Cathédrale de Luleå conviendra parfaitement à ma musique.

En vous souhaitant bonne chance, je vous prie de croire, cher Monsieur, à mes sentiments très reconnaissants et profondément dévoués.

Olivier Messiaen

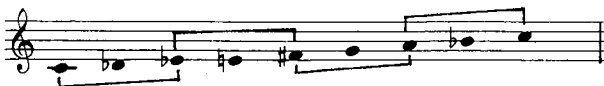
From a letter from Olivier Messiaen to Hans-Ola Ericsson, 8th August 1988

Fig. 1 / Abb. 1

Modus 2



Modus 3



MESSIAEN, Olivier (b. 1908)

- | | | |
|-----|---|--------------|
| | L'Ascension (1934) <i>(Leduc)</i> | 29'18 |
| [1] | Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père
<i>Père, l'heure est venue, glorifie ton Fils, afin que ton Fils te glorifie. (Prière sacerdotale du Christ, évangile selon Saint Jean)</i> | 6'55 |
| [2] | Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel
<i>Nous vous en supplions, ô Dieu, ... faites que nous habitions aux cieux en esprit. (Messe de l'Ascension)</i> | 7'42 |
| [3] | Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne
<i>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)</i> | 4'19 |
| [4] | Prière du Christ montant vers son Père
<i>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)</i> | 10'00 |
| [5] | Le Banquet Céleste (1926/28?) <i>(Leduc)</i>
<i>"Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui" (Évangile selon Saint Jean)</i> | 7'50 |
| [6] | Apparition de l'Église Éternelle (1932) | 11'11 |
| [7] | Diptyque (1930)
<i>Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse</i> | 14'48 |

HANS-OLA ERICSSON

MESSIAEN'S EARLIEST ORGAN WORKS

"The human being is flesh and consciousness, body and soul; his heart is an abyss which can be filled only by that which is godly." Thus Olivier Messiaen (b. 1908). The words express not only important aspects of his manner of general appreciation but also important aspects of his music.

A compositional career which started early, a thorough training in theory and practice, a fascination and a constant reflection about nature (especially birdsong) and about the basis of music (especially rhythm), an incessant and intensive endeavour to stretch the bounds of music and an extensive pedagogical activity have together made Messiaen one of the Western world's most pioneering and influential twentieth-century composers. He has, however, never founded a stylistic "school"; nor has he tried so to do. His music has an unmistakable style of its own — a style whose essence is discernible in his earliest works and which has subsequently been developed further. The music is many-sided and colourful with symbolic values.

Messiaen is a Catholic, a fact which is clear from his own comments, from the many religious titles borne by his works and from the biblical quotations and the theological commentaries with which he has constantly adorned his compositions. Religion has been an inexhaustible source of inspiration for him and a decisive factor in his musical appreciation. This, naturally, raises the questions: is it necessary to take such factors into account? Is it not sufficient to listen and to observe how the music is constructed purely as music, to appreciate it to the full? In the case of Messiaen, knowledge of the musical technique is decisively important but we must also pay heed to his own opinions and attitudes to his works in order to understand them entirely.

This applies especially to his organ music. Even though many of Messiaen's compositions for other instrumental forces bear religious titles, there are some which have other types of title too. This does not apply to the organ works. These are intimately connected with the Catholic church, indeed with one church in particular and with one particular Cavallé-Coll organ.

If works of art are a form of human communication, the intention behind them and their sources of inspiration are of great significance for our perception of them. There are many musical works whose background cannot be thus discerned, but with Messiaen the background is to a large extent known. This circumstance provides us with a key to the music itself.

THE MUSICAL WAY

The works by Messiaen recorded on this compact disc are the earliest in a long series of organ pieces which covers his entire career as a composer. An early desire to compose received a decisive impulse in 1918 when Messiaen made the acquaintance of Debussy's *Pelléas et Mélisande*. In 1919, at the age of 11, he was accepted at the Paris Conservatory where he studied the theory and history of music, organ, piano and composition. His teachers were (among others) Marcel Dupré and Paul Dukas. His first organ work, *Le Banquet céleste*, dates from his years at the Conservatory.

After concluding his studies, Messiaen became in 1930 the chief organist of the Trinité Church in Paris, a position he was to hold for more than 40 years. *Diptyque*, *Apparition de l'Église éternelle* and *L'Ascension* all date from Messiaen's early years as the organist at the Trinité Church. Through the decades Messiaen carried out the duties of an organist. He rarely played his own works at La Trinité, but his improvisations at the Sunday evening masses became famous. His written organ works often give an

indication of his art as an improviser.

Together with Jolivet and others Messiaen founded the group *La Jeune France* in 1936 — a circle of composers. Its activity was, 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 Conservatory. Apart from composing, he published at that time *Technique de mon langage musical*, an essay in which he summarized his musical experiences and his musical manner of thinking. By this time Messiaen had already been a student of the problems and possibilities of harmony and rhythm for a long time.

Messiaen's harmony — in which we must include also his wonderfully flexible melodic skills — 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 developed: it can be found even in his earliest works. He experiments especially with the system he calls "modes with limited possibility of transposition" — combinations of notes which, within 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 Figure 1). The different *modes* — Messiaen calculates on the basis of seven — which are used both to build chords and to create melodic lines give characteristic nuances to the music. Within this framework we often find normal major or minor chords (which Messiaen, unlike Schoenberg, does not avoid), but Messiaen regards them as part of the basis 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 started to work with the metrical forms of ancient Greece and with the complicated rhythmic forms of traditional Indian music, with the European Claude Le Jeune. He has described himself as a "composer and rhythm writer", to emphasize the importance of the rhythmic element. 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 music. In 1947 a special musical analysis class was created for him at the Paris Conservatory. For a long time Messiaen undertook here a form of analysis which went far beyond normal composition teaching, and his pupils included Pierre Boulez. Periodically he undertook teaching abroad, including in Darmstadt from 1950-53.

The official recognition he has received includes the commission from the French government in 1965 of the symphonic work *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, dedicated to the memory of the casualties of the two World Wars. Messiaen became a Professor of Composition in Paris in 1967 and was awarded the Erasmus Prize in 1971. Among his later works the major organ cycle *Livre du Saint-Sacrament* (1985) stands out especially.

Messiaen's works include compositions for orchestra (both small orchestra and full symphony orchestra), piano, solo voices, choir, chamber groups, the new instrument *ondes martinot* and tape. The organ works are, however, especially important. The organ has been Messiaen's most important own instrument, and after a long period during which no composer of genius had written pioneering music for the organ, Messiaen has again placed it in the foremost position among instruments. He has achieved this by drawing from the organ hitherto unknown sounds. Messiaen is a part of the French organ tradition, via Charles Tournemire and Marcel Dupré, but his treatment of the organ differs from that of his predecessors.

Until about 1960 he was the only significant pioneer among composers writing for the organ. At the same time, his organ works were never intended to be independent pieces. Most of them have a clearly defined liturgical purpose.

THE CATHOLIC BACKGROUND

Messiaen belongs in a channel of French Catholicism which can be traced back to the 1870s, to the years after the war between France and Germany and the pessimism which it engendered in the French nation. Thinkers who wished 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 increasing positivistic and materialistic view.

This movement is usually called "Renouveau catholique". It includes poets such as Charles Péguy, Paul Claudel and Patrice La Tour du Pin, critics, figures of controversy and writers such as Ernest Hello, Georges Bernanos and François Mauriac, philosophers such as Maurice Blondel, Gabriel Marcel and Jacques Maritain. Between these figures there were great differences but also points of contact — they had a common belief in the process of artistic creation as a power given through divine inspiration, a conviction that mercy and a true inner metamorphosis of the human being was both necessary and possible, a high estimation of the Church through history, of the saints as an indication of divine presence and of the sacrament (especially Holy Communion) as an event at which the world is opened for and enters into deep union with the divine. A recurring feature of the work of these French cultural figures has also been its mystical or contemplative quality, a hesitation before the supernatural and a symbolic manner of thought and expression.

Some of this is discernible in Messiaen's case. This was the tradition in which he was raised, "born a Catholic" as he himself has described it. He often quotes the philosopher, cultural critic and poet Ernest Hello, one of the pioneers. He reveals the impressions he gained from the Benedictine Don Columba Marmion. The kinship between Messiaen and Paul Claudel is obvious. Messiaen shows knowledge of the Fathers of the Church, Thomas Aquino and the classical works of edification. He quotes frequently from the Bible — as it is interpreted and employed in Catholic liturgy.

A part of the "Renouveau catholique" and of its continuation in the twentieth century was the conviction that artistic creation was 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's case. "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," said Messiaen himself 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 has exploited systematically in his works since the 1940s, come into the picture: nature as an unrivalled medium of inspiration.

MUSIC WHICH TOUCHES EVERYTHING

Every new advance in Messiaen's music has been accompanied by penetrating thought, by study and by

hard work to stretch the limits of what is musically possible. But this extension of music's limits possesses in Messiaen's case a philosophical, even a theological motivation. On one occasion he caricatures one of his favourite authors, Ernest Hello, saying: "Since God is present in everything, a type of 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 opinion has led Messiaen to take a critical stance regarding large parts of the European musical tradition. Bringing matters to a head, he said that the established type of European music, with its regular rhythms and its dependence on beating time, is a closed book, a music entirely about the human being himself. With such an attitude it becomes necessary to try to break from the enclosure of European music — simply in order to write music which "touches everything and still touches God". Because rhythm is, for Messiaen, the most important element of music, he has been forced into a thorough study of rhythmic problems and into an advanced attempt to extend rhythmic possibilities.

Within the sentence "music which touches everything and still touches God" the attitude is revealed that the worldly and the divine are not necessarily opposites. According to certain critics, Messiaen has shown an inclination towards pantheism — something which should also be supported by the oriental influences upon his music. But Messiaen comes from a spiritual tradition in which the opposition of the worldly and the divine is not the point at issue. There certainly exists, according to the tradition of the Catholic faith, an eternal conflict between the world, that which has been created, and the divine; they must not be confused. But the frontier between the world and the divine has been broken through and continues to be broken through: God has manifested himself to the world and has assumed human form in the world, even — in the person of Jesus Christ — taken the world into himself. In this manner the world (nature, that which has been created) shows itself capable of being united with the divine, imbued by the divine and altered, "transfigured", shone through. Holy Communion is a central expression of that, and Messiaen has shown the adoration before the mystery of Holy Communion in many of his works.

Music possesses, for Messiaen, symbolic dimensions. This has its basis in a conviction that the world — which is explored and depicted by music — is God's creation and that there is therefore an analogy between the creation and God. Therefore we can say in a worldly form — music — something about God, assuming that the music is such that it points out the world itself. And this brings us back to the extension of the limits of music and musical expression.

Messiaen's works are thus guided and inspired by his theological attitudes and his Catholic faith. His works can be described as "programme music" — not because they illustrate, step by step, the content of a text or of a thought, but in the sense that the music flows forth from meditations on a certain theme or a certain aspect of the mystery of faith. At the Messiaen festival in Düsseldorf in 1968 Messiaen explained how willingly he worked. He concentrates on a subject of meditation. Then he tries to locate texts in the Bible or from the Church Fathers or in other religious writings which relate to the subject of his meditation. He then tries to put across the subject in music, in tones, rhythm, sonic and chordal colours.

FOUR EARLY ORGAN WORKS LE BANQUET CÉLESTE

This piece was composed in the little village of Fuligny (Aube) in which Messiaen has lived on several

occasions and where, among other things, he discovered many types of birdsong. The date of composition was 1926 or 1928 (the composer's own statements on the subject have been inconsistent). Messiaen's own commentary on the piece runs thus:—

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

This piece exploits the second of the "modes with limited possibility for transposition" in its three transpositions, used in connection with the three main functions: tonic, dominant and subdominant. Its theme is Holy Communion, and it is played especially at the Feast of Corpus Christi.

The piece gains its special tone quality from the use of the "second mode with limited possibility for transposition", but it moves around the classical harmonic devices. It is a chordal, extremely slow, introverted and contemplative work, "immobile" in character.

Le Banquet céleste is a meditation on Holy Communion, the central sacrament in the Catholic faith. Messiaen has, in his commentary, quoted a central verse from the Gospel on Corpus Christi — from St. John 6:56. This feast is dedicated to the mystery of the sacramental transformation of bread and wine into the flesh and blood of Christ. In the spiritual tradition to which Messiaen belongs, stress is laid above all on the spiritual and personal aspects of this mystery, on its significance for the inner person, the deep communion with Christ, the "remaining" spoken of by the Gospel — a "remaining" which anticipates the eternal union with Christ at the "banquet céleste". The "dropping" pedal notes, in bright sonic garb, are to be interpreted as symbols of Christ's blood.

DIPTYQUE

This piece bears the subtitle *Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse* (Essay on earthly life and eternal happiness). It dates from 1930 and is dedicated to Messiaen's teacher Paul Dukas. Messiaen's own commentary runs:

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

The same theme is used in both parts, in transformed guise. 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 slowly, employing the second mode of limited transpositions. Big, joyful phrases expressing the peace of the Holy City, that "unchanging light of joy and peace" mentioned in In Imitation of Jesus Christ.

The piece is like a premonition of several very significant later works. Messiaen later reworked the slow second movement in *Quatuor pour la fin du temps*, which was composed in 1940/41 in the prison camp at Görlitz. The opposition upon which the work is based can also be found in the 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 artistry.

In Imitation of Jesus Christ, one of the most widely spread writings of Christianity, was written by Thomas of Kempen (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 by constant regard for the Biblical text. The book was of great importance for Christian piety and meditation through many centuries. Messiaen's quotation indicates its importance in the church life of

France up to the present day.

APPARITION DE L'ÉGLISE ÉTERNELLE

The fact that *Apparition de l'église éternelle* is among the most frequently performed of Messiaen's compositions is probably connected with its sublime simplicity and grand fresco style. Here we may perceive a greater rhythmic irregularity than in Messiaen's earlier works: against the dominant 7/8 rhythm other units of measure develop and are used for contrast. Messiaen describes the piece thus:

An iamb and a spondee. Alternation of bright colours in the second, third and seventh modes of limited transposition, contrasting with empty, harsh and cold fifths. An immoderate crescendo, step by step uniting all the forces of the organ into a powerful fortissimo — thereafter an equally gradual decrescendo. Thus is the entire rhythmic, harmonic and dynamic material of this composition. As the hymn for a church inauguration says: chisel, hammer and sufferings cut and polish the chosen ones, the living stones of the spiritual house. The vision is simple, at its climax almost brutal. It is built up slowly and only disappears slowly...

Expressed here is a vision of the "eternal church" reminiscent of Debussy's "sunken cathedral" (*La cathédrale engloutie*). The eternal church appears in heaven like a passing ship which can hardly be seen at all at first, then becomes ever clearer until it is clearly visible — after which it moves away just as slowly. The music grows from the material of the first bar. At the climax we hear a shining C major: the piece is conceived out of Messiaen's harmonic thinking but here he lets the modality possess a sonic value which the traditionally trained listener will understand as a pure and brilliant major key.

The link with the hymn *Urbs Ierusalem beata* shows Messiaen's familiarity with Catholic liturgy. This hymn from the 8th or 9th century describes, as if in a vision, how Jerusalem, the city of eternal peace, sinks down from the sky and becomes visible. The glory of the heavenly city is described in Biblical images and so too are the pains and tortures which must chastise the people so that they fit as building blocks in the divine building and can enjoy eternal bliss. *Apparition* is a musical demonstration of the text of this hymn.

L'ASCENSION

L'Ascension, the earliest of Messiaen's organ cycles, is an arrangement of an orchestral piece from 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* of the orchestral piece, which could not be transcribed. The rather tumultuous third movement of the organ version with its strong, contrasting chordal blocks seems however to correspond to it.

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

1. Majesty of Christ praying that His Father should glorify Him

"Father, the hour is come; glorify Thy Son, that Thy Son may glorify Thee."

2. Serene Alleluias from a soul longing for Heaven

"We beseech Thee, 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

"Giving thanks unto The Father which hath made us meet to be partakers of the inheritance of the Saints

in light ... has raised us up together and made us sit together in heavenly places in Christ Jesus."

4. Prayer from Christ ascending towards His Father

"And now, o Father, I have manifested Thy name unto men ... And now I am no more in the world, but these are in the world, and I come to Thee."

The first and fourth quotations, from Chapter 17 of St. John's Gospel, describe the evening before Christ's death, during which he sometimes talks as if he had already left the world. The first quote (John 17, 1) is from the start of the Mass on Ascension Day; the fourth (John 17, 6.11) is almost identical with the Magnificat antiphon of the second vesper of that feast.

The second quotation is from the Collection prayer and the third consists of Biblical quotations (cf. Col. 1, 12; Eph. 2, 6) which are related in content to it. Here it is clear that Messiaen has a relationship with the liturgical texts and with the Bible as it is used in liturgy. His organ music grows forth from the art of liturgical improvisation.

The first movement, to be played "very slowly and majestically", is a solemn chorale. With its static character it recalls earlier pieces (*Le banquet céleste*, *L'Apparition*) but its harmonic colours are richer. The second movement with its refrain is quite different: free, one-part melody in Mode 3; 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 clear in this movement, where Messiaen expresses the quiet joy of the soul about the central mystery of the feast — the union of the soul with Christ in heaven. In the third movement the improvisatory basic character is strongly evident. There is, however, a clear structure in three parts of which the second and third are variations of the first. The concluding fourth movement is characterised especially by its introductory, solemn, "gliding" chords. This static movement has no real ending: it finishes with an unresolved seventh chord. This gives strong expression to this meditative piece of eternity and its timelessness, which are the music's basic concepts.

Anders Ekenberg

DIE FRÜHESTEN 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 (geb. 1908) geben nicht nur wesentlichen Aspekten seiner Lebensanschauung, sondern auch wesentlichen Aspekten seiner Musik Ausdruck.

Seine früh einsetzende Komponistenkarriere, seine gründliche Schulung, seine Faszination und ständige Reflexion über die Natur (bes. den Gesang der Vögel), sein unaufhörliches und intensives Ringen um Dehnung der Grenzen der Musik und seine umfassende Lehrtätigkeit haben Messiaen zu einem der schöpferischsten und bedeutendsten Musikern des 20. Jahrhunderts gemacht. Er hat jedoch in stilistischer Hinsicht keine Schule gegründet 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. Es geht um eine farbenreiche, vielgestaltige Musik mit symbolischen Dimensionen.

Messiaen ist katholisch. 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 ist. Im Fall Messiaen ist eine Kenntnis der musikalischen Technik zum Verstehen der Musik entscheidend wichtig, aber zum vollen Verständnis seiner Werke wird auch verlangt, dass seiner eigenen Weise, die Werke anzusehen, Rechnung getragen wird. Dies gilt nicht zuletzt für die Orgelwerke. Sie tragen alle religiöse Werktitel, und sie sind alle aufs innigste mit der katholischen Kirche verknüpft, und zudem mit einer ganz bestimmten Kirche und einer ganz bestimmten Cavaillé-Coll-Orgel.

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

Die hier aufgenommenen Werke Messiaens sind die frühesten in einer langen Reihe von Orgelkompositionen, die sich über seine gesamte Komponistenkarriere erstreckt. Seine früh erweckte Neigung zur Komposition erhielt einen entscheidenden Impuls, als Messiaen i.J. 1918 die Oper *Pelléas et Mélisande* Debussys entdeckte. Als Elfjähriger (1919) trat er in das Pariser Konservatorium ein, wo er als Schüler u. a. von Paul Dukas und Marcel Dupré Musiktheorie und Musikgeschichte, Orgel, Klavier und Komposition studierte. Das erste hier aufgenommene Stück, *Le banquet céleste*, entstand während der Konservatoriumsjahre.

Nach Abschluss der Studien wurde Messiaen i.J. 1930 *organiste titulaire* der Dreifaltigkeitskirche in Paris, eine Stellung, die er während mehr als 40 Jahre behalten sollte. *Diptyque*, *Apparition de l'Église éternelle* und *L'Ascension* rühren sämtliche aus seinen frühen Jahren als Organist in dieser Kirche her. Jahrzehnte hindurch hat er dort den Dienst eines Organisten geleistet. Er spielte recht selten eigene Kompositionen, aber seine Improvisationen bei den Sonntagabendmessen wurden berühmt. Die Spuren dieser Improvisationskunst sind in den Orgelkompositionen häufig wahrnehmbar.

Mit u. a. André Jolivet zusammen hat Messiaen i.J. 1936 die Gruppe *La jeune France* gegründet, einen Freundeskreis von jungen Komponisten, dessen Tätigkeit jedoch infolge des Krieges abgebrochen wurde.

Messiaen wurde i.J. 1940 gefangengenommen. Als er im folgenden Jahr freigelassen wurde, wurde er Kompositionslehrer am Pariser Konservatorium. Eben in diesen Jahren entstand das Buch *Technique de mon langage musical*, in dem Messiaen 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 Messiaens — dieser muss auch seine Melodik zugezählt werden — 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 hat er mit dem System experimentiert, das er als „Modi begrenzter Transposition (smöglichkeit)“ bezeichnet, d.h. mit bestimmten Tonkombinationen innerhalb des Zwölftonleiters, die nur einige Male transponiert werden können. Dieser Methode liegt eine Aufteilung der normalen, chromatischen Zwölftonleiter zugrunde (vgl. Abb. 1). Die sieben 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, aber auch diese werden von Messiaen als Akkordbildungen auf der Grundlage der Modalität betrachtet, 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 eingehend studiert. Er hat sich selbst als „Komponisten und Rhythmiker“ bezeichnet, um die Bedeutung des Rhythmus hervorzuheben. Das rhythmische Experimentieren macht sich in den Orgelwerken besonders seit *La nativité du Seigneur* (1935) bemerkbar.

Der halb private Kompositionsunterricht, den Messiaen während der Jahre 1943-47 erteilte, wurde zur Keimzelle eines Komponistenseminars, das für die moderne 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. Musiker wie z.B. Pierre Boulez haben zu seinen Schülern gezählt. Messiaen hat auch im Ausland gelehrt, z.B. längere Perioden während der Jahre 1950-53 in Darmstadt.

Unter den offiziellen Auszeichnungen, die ihm verliehen wurden, ist zu nennen, dass die französische Regierung 1965 das symphonische, den Verstorbenen der zwei Weltkriege gewidmete Werk *Et exspecto resurrectionem mortuorum* bestellt hat. Messiaen wurde 1967 Professor für Komposition am Pariser Konservatorium; 1971 hat er den Erasmus-Preis erhalten. Unter den späteren Werken ist u.a. der grosse Orgelzyklus *Le livre du Saint-Sacrement* (1985) zu nennen.

Die Liste der Werke Messiaens umfasst Kompositionen für Orchester (kleinere Besetzungen: Symphonieorchester), Klavier, Gesangsstimmen (Solo: Chor), kleine Instrumentalbesetzungen, das neu-geschaffene Instrument „Ondes martinot“ und Tonband. Eine Sonderstellung nehmen aber die Orgelwerke ein. Die Orgel ist das wichtigste eigene Instrument Messiaens gewesen, und er hat der Orgel einen Rangplatz unter den Musikinstrumenten wiedergegeben, und zwar besonders dadurch, dass er aus dem Instrument bisher unbekannte Klänge herausgelockt hat. Messiaen steht in der französischen Orgeltradition über vor allem Charles Tournemire und Marcel Dupré, aber durch seine Art und Weise, die Orgel

zu benützen, 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.

DER KATHOLISCHE HINTERGRUND

Messiaen gehört einem Traditionsstrom innerhalb des französischen Katholizismus an, der aus den 1870er Jahren hergeleitet werden kann. Gegen die sich anbahnende positivistische und materialistische Sehweise 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 Péguy, Paul Claudel und Patrice La Tour de Pin, bei Kritikern, Polemikern und Verfassern wie Ernest Hello, Georges Bernanos und François Mauriac, und bei Philosophen wie Maurice Blondel, Gabriel Marcel und Jacques Maritain. Sie waren alle 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 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 ausgedrückt hat. Er zitiert 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 tritt an den Tag. 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 Kempfen. Er schöpft immer wieder aus der Bibel, aber dann der Bibel wie sie im katholischen Gottesdienst angewandt und in diesem Rahmen ausgedeutet wird.

Ein wichtiger Zug der „Renouveau catholique“ 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 hat das als ein Irrtum unserer Zeit bezeichnet. „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 in seinen Kompositionen seit den 40er und vor allem in den 50er Jahren benützt hat; die Natur ist ihm ein unvergleichbares Medium der Inspiration gewesen.

EINE MUSIK, DIE ALLE DINGE BETASTET

Jede musikalische Eroberung Messiaens ist von eindringlicher Reflexion, von Studien und von harter Arbeit begleitet gewesen, die darauf zielten, die Grenzen des musikalisch Möglichen auszudehnen. Dieses ständige Dehnen der Grenze der Musik ist aber bei Messiaen philosophisch, ja theologisch begründet gewesen. 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 betastet, ohne aufzuhören, Gott zu betasten.“

Eine Musik, die alle Dinge und dabei auch Gott betastet — dieses Programm hat Messiaen zu einer kritischen Haltung gegenüber grossen Teilen der europäischen Musiküberlieferung geführt. Er hat zugespitzt sagen können, 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 ist es ihm notwendig gewesen zu versuchen, aus der Gebundenheit der europäischen Musiküberlieferung aufzubrechen — damit eine Musik zustandekomme, die „alle Dinge und dabei auch Gott betastet“. Weil der Rhythmus nach Messiaen das wichtigste Element der Musik ist, hat dies ihn zu einem beständigen Studium der Problematik des Rhythmus geführt, und zu fortschrittlichen Versuchen, die Möglichkeiten des Rhythmus auszudehnen.

In der Aussage „eine Musik, die alle Dinge und dabei auch Gott betastet“ steckt eine Haltung, für welche die Welt und das Göttliche nicht in erster Linie als gegensätzlich aufzufassen sind. Nach gewissen Kritikern hat Messiaen eine Neigung zum Pantheismus gehabt, was sich u. a. im indischen (hinduistischen) Einfluss auf sein musikalisches Schaffen zeigen würde. Messiaen entstammt freilich einer geistlichen Tradition, für welche der Gegensatz Welt/Gott nicht in der Weise relevant ist, 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 verwischt 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 besitzt nach 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 Programm Musik bezeichnet werden: die Musik

fließt aus der Meditation über bestimmte Aspekte des Glaubensmysteriums hervor.

VIER FRÜHE ORGELWERKE

LE BANQUET CÉLESTE (Das himmlische Gastmahl)

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

„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, Dominant, Subdominant. 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 Fronleichnamsfest 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 vorausgreift. Die „tropfenden“ Pedaltöne in hellen Klangfarben sind als Symbole für Christi Blut aufzufassen.

DIPTYQUE (Diptyk)

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 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 himmlischen 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 die 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 *Nachfolger 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 *Nachfolger 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 Fresco-Stil zusammen. Hier wird eine grössere rhythmische Unregelmässigkeit als in den früheren Werken Messiaens vermeinbar: gegen den dominierenden 7/8-Takt kontrastieren und daraus entwickeln sich auch andere Massseinheiten. Messiaen selbst hat das Werk so erläutert:

Ein Jambus und ein Spondeus. Wechselung 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 erst langsam...

Das, was hier ausgedrückt wird, ist eine Vision der „ewigen Kirche“, eine Vision, die an die „gesunkene Kathedrale“ (*La cathédrale engloutie*) 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. *Apparition* macht eine musikalische Ausdeutung dieses Hymnus aus.

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 *Alleluia sur la trompette*, *Alleluia sur la cymbale* des Orchesterwerkes, das nicht transkribiert

werden konnte. Der etwas tumultuöse 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. Majestät Christi, der seinen Vater um Verherrlichung bittet

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

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

„Wir bitten dich, Gott: gib, dass auch wir selbst 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 siebenten Kapitel des Johannesevangeliums, in dem Christus sich schon am Abend vor seinem Tod teilweise so ausdrückt, als hätte er schon die Welt 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 Magnificatantiphon 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 gedankenmässig an den Festgedanken anknüpfen. 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 Improvationskunst heraus.

Der erste Satz, der „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 ist ganz anders: freie, einstimmige Melodik im Modus 3; der Refrain 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 schliesst mit einem Septakkord ohne Auflösung. Damit wird jener Meditation über die Ewigkeit und deren Zeitlosigkeit, die der Musik zugrunde liegt, ein starker Ausdruck gegeben.

Anders Ekenberg

“L’homme est chair et conscience, corps et âme; son cœur est un abîme que seul le divin peut combler.” Les mots sont d’**Olivier Messiaen** (1908-). Ils expriment non seulement des côtés essentiels de sa façon de voir 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 sur le chant des oiseaux) et sur les éléments fondamentaux de la musique (surtout sur le rythme), une recherche incessante et intensive de l’extension des limites de la musique et des activités pédagogiques considérables ont rendu Messiaen l’un des musiciens occidentaux les plus créatifs et les plus influents du 20^e siècle. Il n’a cependant jamais fait d’école dans un but stylistique ni même essayé d’en faire. Sa musique possède 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 est 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 quant à son entendement de la musique. Une question de 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 a considéré ses œuvres.

Ceci s’applique particulièrement à la musique pour orgue. Même si plusieurs compositions de Messiaen pour différents ensembles portent des titres religieux, certaines ont d’autres sortes de titres, ce qui n’est pas le cas des œuvres pour orgue. Elles sont intimement associées à l’Église catholique, à une église bien définie et à un orgue Cavallé-Coll bien précis.

Si les œuvres d’art sont une forme de communication humaine, leurs fins et leurs sources d’inspiration sont alors de grande importance quant à leur dédicace. Il existe beaucoup de musique dont le fond est indiscernable mais dans le cas de Messiaen, le fond est tout à fait connu et il nous a donné la clé de la musique elle-même.

LA VOIE MUSICALE

Les œuvres de Messiaen enregistrées sur ce disque sont les plus anciennes d’une longue série de morceaux pour orgue couvrant toute sa carrière de compositeur. Un goût précoce pour la composition reçut une impulsion décisive en 1918 alors que Messiaen vint en contact avec *Pelléas et Mélisande* de 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. Parmi ses maîtres, mentionnons Marcel Dupré et Paul Dukas. La première œuvre pour orgue, *Le Banquet Céleste*, survint pendant les années au Conservatoire.

Après avoir terminé ses études, Messiaen devint l’organiste titulaire de l’église de La Trinité à Paris en 1930, un poste qu’il devait occuper pendant plus de 40 ans. *Diptyque*, *Apparition de l’Eglise Eternelle* et *L’Ascension* proviennent des premières années de Messiaen comme organiste à La Trinité. Pendant des décennies, Messiaen y fit le service propre à un organiste. Il joua 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 interrompues 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*, un écrit dans lequel il résume 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 — dans laquelle on doit inclure son étonnante mélodie plastique — peut être vue comme un développement réorganisateur d'impulsions chez Debussy. Dans *Technique*, Messiaen décrit brièvement le système *modus* mélodico-harmonique qu'il a développé: il se trouve déjà dans les toutes premières œuvres. Il a expérimenté particulièrement minutieusement 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 (voir Fig. 1). 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 couleurs. Des accords courants majeurs et mineurs sont souvent entendus dans ce contexte (ce que Messiaen, contrairement à Schönberg par exemple, n'évite pas) mais Messiaen les considère comme découlant du système *modus*, des accords aux "couleurs" variées. Seules nos expériences musicales traditionnelles nous les font entendre comme majeurs et mineurs.

Messiaen pénètre 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. 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 commence 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 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, par exemple, Pierre Boulez. Il enseigna aussi par périodes à l'étranger dont à Darmstadt (1950-53).

Parmi les distinctions officielles reçues par Messiaen, mentionnons que le gouvernement français commanda en 1965 l'œuvre symphonique *Et expecto resurrectionem mortuorum* (J'attends la résurrection des morts) dédiée à la mémoire des défunts des deux guerres mondiales. Messiaen devint professeur régulier de composition à Paris en 1967 et recut le prix Erasmus en 1971. Parmi ses œuvres de ces derniers temps, on remarque entre autres le grand cycle pour orgue *Liure du Saint-Sacrement* (1985).

La production de Messiaen comprend des compositions pour orchestra (pour ensembles réduits et pour grand orchestre symphonique), piano, voix, chœur, ensembles de musique de chambre, le nouvel instrument ondes Martenot et pour bande sonore. Les œuvres pour orgue occupent cependant une place spéciale. L'orgue a été l'instrument propre le plus important pour Messiaen et, après une longue période durant laquelle aucun compositeur génial écrivit de la musique nouvelle juste pour orgue, il plaça celui-ci

au premier rang des instruments en en tirant des sonorités jusque-là inconnues. Messiaen se situe 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 environ 1960, il fut le seul innovateur d'importance parmi les compositeurs pour orgue. Sa musique pour orgue n'a pourtant jamais été pensée comme musique indépendante. La plupart des morceaux remplissent une tâche liturgique définie. 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 en en respectant le déroulement et en en commentant les textes appartenant au mystère du Christ durant 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 a l'habitude de parler de ce mouvement comme du "Renouveau catholique". Il est coutumier d'y compter des poètes comme Charles Péguy, Paul Claudel et Patrice La Tour du Pin, des critiques, des polémistes et des écrivains comme Ernest Hello, Georges Bernanos et François Mauriac, des philosophes comme Maurice Blondel, Gabriel Marcel et Jaques Maritain. De grandes différences séparent ces hommes mais un trait commun se dessine 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 et possibles, une haute appréciation de l'Eglise à travers l'histoire, des saints à titre d'indication 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 retardement sur le surnaturel et un moyen symbolique de pensée et d'expression.

Ceci est aisément constaté chez Messiaen. Il fut élevé dans cette tradition, "né catholique" comme il le dit lui-même. Il cite souvent Ernest Hello, philosophe, critique culturel et poète, un des pionniers. Il dévoile les impressions données par le bénédictin Dom Columba Marmion. L'affinité entre Messiaen et Paul Claudel est évident. Messiaen se révèle connaître les pères de l'Eglise, Thomas d'Aquin et les écrivains classiques de livres religieux. Il puise continuellement dans la bible, mais de 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 donné par la grâce divine — ainsi une foi en l'inspiration et son importance décisive. Même ceci se trouve 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. C'est une des erreurs de notre temps, dit-il. "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 depuis les années 1940: la nature comme un moyen d'inspiration incomparable.

UNE MUSIQUE QUI TOUCHE A 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 continuuel recul des frontières musicales a des motifs philosophiques, théologiques même. Messiaen 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 assujetti à la mesure, est une musique fermée, une musique tout à fait humaine. 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 le rythme est 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 "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 certaines critiques, Messiaen a eu un penchant vers le panthéisme — ce qui pourrait aussi être justifié par l'influence orientale dans sa musique. Mais Messiaen est issu d'une tradition religieuse où l'opposition entre le monde et le divin n'est pas actuelle de la façon supposée ici. 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 prend des dimensions symboliques pour Messiaen. Ceci repose sur une conviction que le monde — tel qu'il est exploré et présenté dans la forme musicale — est créé par Dieu et qu'il existe pour cela une correspondance (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 qu'elle, pour ainsi dire, 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 — non qu'il illustre pas à pas le contenu d'un texte ou d'une pensée, mais que sa musique découle 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 décrit lui-même comment il a souvent travaillé. Il se concentre sur un sujet de méditation. Il essaie de trouver des textes dans la bible, chez les pères de l'Eglise ou dans d'autres écrits religieux, textes reliés à ce sur quoi il médite. Il s'efforce ainsi de transmettre ce sujet en musique, en sons et en rythmes, en couleurs sonores et harmoniques.

QUATRE OEUVRES 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 autres, 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 aux 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 spécialement 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). Le 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 est 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 tons pédales *"tombants"* en couleurs sonores claires peuvent être compris 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 on parle dans l'Imitation de Jésus-Christ.

Diptyque annonce plusieurs œuvres ultérieures et très importantes. Messiaen devait réutiliser le deuxième mouvement, lent, dans une forme retravaillée dans le *Quatuor pour la fin du temps*, écrit dans le camp de concentration de Görlitz en 1940-41. L'opposition sur laquelle l'œuvre s'élève revient et dans

l'œuvre orchestrale 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 de l'influence de Marcel Dupré et de son art virtuose de l'orgue.

L'Imitation de Jésus-Christ, un des écrits les plus répandus du christianisme après la bible, fut écrit par Thomas à Kempis (environ 1380-1471) ou un autre représentant du courant de piété qu'il représentait, soit *devotio moderna*. Il se caractérise par une dévotion intérieure au Christ et une méditation sur la bible et a été de grande signification pour la méditation chrétienne à travers les siècles. Messiaen compte parmi ceux qui signalent son importance encore dans la vie religieuse française dans notre siècle.

APPARITION DE L'EGLISE ETERNELLE

Que *Apparition de l'Eglise Eternelle* 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 contre la mesure à 7/8 primordiale et à partir d'elle. Messiaen a lui-même commenté le morceau:

Un iambe et un spondée. Echange entre des couleurs claires, dans le second, troisième et septième "mode à transpositions limitées", contrastant avec les quintes ouvertes, 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 à 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 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 les oreilles formées à l'école occidentale classique entendent 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 termes bibliques l'éclat de la cité céleste mais aussi de quelles douleurs et souffrances les hommes doivent être châtiés pour pouvoir devenir les pierres dans la demeure céleste et avoir part au salut éternel. On peut considérer *Apparition* comme 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, fait contrepartie.

Les citations bibliques et la liturgie 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,... 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."

La première et la quatrième citation 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 glorification pour laquelle le Christ prie dans sa prière sacerdotale à la fin de la Cène est déjà obtenue grâce à l'union de Dieu et de l'homme en Jésus-Christ", déclare Messiaen dans un commentaire théologique. Ceci relativise le temps.) 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'antiphone 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 est sur la même ligne que 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 s'élève d'un art de l'improvisation à l'orgue suivant 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) où le refrain est varié à chaque apparition. Les accords staccato accompagnateurs au milieu du mouvement sont un apport provenant de Charles Tournemire mais développé. L'influence du chant grégorien est évidente dans ce mouvement où Messiaen exprime la calme allégresse de l'âme devant le mystère central de l'Ascension: l'union spirituelle avec le Christ dans le 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 est ainsi confirmée et une forte expression est donnée à la méditation sur l'éternité et son absence de temps qui sont à la base de la musique.

Anders Ekenberg

The cover pictures chosen to illustrate the organ music of Olivier Messiaen are from the bird book of Olof Rudbeck. Work on this book started in 1693 and the author's aim was to produce a complete book of Swedish birds. He was granted the King's permission to shoot birds all over the country to use as models for his pictures, which were made in real size. During the period 1727-29, Olof Rudbeck used these pictures to illustrate zoology lectures at the University of Uppsala. One of his students was Carl von Linné, who was later to use Rudbeck's pictures as a basis for the description of types in his very important works *Fauna Svecica* and *Systema natura*. Olof Rudbeck's classic work remained however unpublished until 1985! Rudbeck was a great connoisseur of nature with a special predilection for birds. This love of birds is also highly characteristic of Messiaen's music. Some of the types of birds represented in his works were therefore chosen as cover pictures for this production. By choosing Rudbeck's pictures, two great artists are united — each of whom, in his own way, depicted something very close to the human heart: nature and the birds.

Dr. Gustaf Aulén (Director, Swedish Ornithological Society)

Das Titelbild, das gewählt wurde, um Olivier Messiaens Orgelmusik zu illustrieren, stammt aus dem Vogelbuch von Olof Rudbeck. Der Autor begann 1693 mit der Arbeit zu diesem Buch und er beabsichtigte, ein Buch mit sämtlichen schwedischen Vögeln herzustellen. Ihm war die Erlaubnis des Königs zuteil geworden, Vögel überall im Land zu schießen, um sie als Modelle für seine Bilder zu verwenden, die in Originalgrösse gemacht wurden. Während der Jahre 1727-29 illustrierte er mit Hilfe dieser Bilder seine zoologischen Vorlesungen an der Universität Uppsala. Einer seiner Studenten war Carl von Linné, der später Rudbecks Bilder als Grundlage seiner Beschreibung der Arten in seinen überaus wichtigen Werken *Fauna Svecica* und *Systema natura* verwendete. Olof Rudbecks klassisches Werk blieb jedoch bis 1985 unveröffentlicht. Rudbeck war ein grosser Kenner der Natur mit einer besonderen Vorliebe für Vögel. Diese Liebe zu den Vögeln ist auch für Messiaens Musik sehr charakteristisch. Einige Arten der Vögel, die auch in seinem Werk dargestellt werden, wurden daher als Titelseiten für diese Produktion gewählt. Durch die Wahl von Rudbecks Bildern wurden zwei grosse Künstler vereint: jeder von ihnen, doch jeder auf seine eigene Art, beschrieb etwas, was dem menschlichen Herzen sehr nahe liegt: Natur und Vögel.

Les images des couvertures que nous avons choisies pour illustrer la musique d'orgue d'Olivier Messiaen sont tirées du livre d'oiseaux d'Olof Rudbeck. Le travail sur ce livre fut commencé en 1693 et l'auteur avait pour but de produire un livre couvrant la faune ailée de Suède. Il recut du roi la permission de tirer des oiseaux partout dans le pays afin d'avoir des modèles lors de la réalisation des planches faites grandeur nature. Dans les années 1727-29, Olof Rudbeck se servit de ces planches lors de conférences en zoologie à l'université d'Upsal. Un de ses jeunes élèves d'alors était Carl von Linné qui devait ensuite utiliser les dessins de Rudbeck comme point de départ pour sa distinction des espèces dans les œuvres innovatrices *Fauna Svecica* et *Systema natura*. Les travaux classiques d'Olof Rudbeck ne furent cependant pas imprimés avant 1985! Rudbeck était un grand adepte des sciences naturelles avec une prédisposition spéciale pour les oiseaux. Cet amour des oiseaux se fait aussi énormément sentir dans la musique d'Olivier Messiaen. C'est pourquoi nous avons laissé certaines des espèces d'oiseaux que Messiaen a rendues dans ses œuvres décorer les couvertures de cet album musical. Grâce au choix des illustrations de Rudbeck, nous avons associé deux grands artistes qui, chacun à sa manière, a rendu quelque chose qui nous tient au cœur, soit la nature et les oiseaux.

Hans-Ola Ericsson was born in Stockholm in 1958. He received organ tuition as a child, and as a member of the Stockholm Boys' Choir laid the foundation of his coming musical career. His first teacher was the organist, choir conductor and composer Torsten Nilsson; with him Hans-Ola Ericsson studied counterpoint, composition and organ interpretation. He wrote his first compositions in 1974 and in the same year made his first public appearance as an organist.

In 1976 he started to study church music at the Stockholm College of Music but the following year he went to Freiburg im Breisgau, West Germany, to carry on his education at the Staatliche Hochschule für Musik. There he studied composition with Klaus Huber and Brian Ferneyhough, the piano with Edith Picht-Axenfeld and the organ with Zsigmond Szathmari. In 1979 he returned to Stockholm to conclude his studies of church music and he qualified as a musical director in 1981. Thereupon he returned to Freiburg to complete his composition studies in 1983 and take his soloist's examination with Szathmari. In spring 1984 he studied with the composer Luigi Nono in Venice.

Even in his student years, Hans-Ola Ericsson made a number of radio recordings and concert tours as an organist throughout Europe and the U.S.A.. In this way he became known as a sympathetic interpreter of music old and new, and he has appeared at a number of festivals throughout Europe. He has also directed rehearsals of the Swedish Radio Choir, the Swedish Radio Chamber Choir and the Stockholm Philharmonic Choir. In 1981, along with Ole Lützow-Holm and Richard P. Scott, he was awarded the Karl Sczuka Prize by South-West German Radio.

Over the years he has received many scholarships and commissions as a composer. In spring 1987 he accompanied the Swedish Radio Symphony Orchestra to Japan as a soloist. Since autumn 1984 he has taught the interpretation of modern organ music at the Stockholm, Gothenburg and Malmö Colleges of Music. Since autumn 1986 he has been Principal Instructor of Organ Playing at the Piteå Music College (in which town he has lived since 1988). He also teaches Solo Organ Playing at the Malmö and Gothenburg Colleges of Music.

Hans-Ola Ericsson wurde 1958 in Stockholm geboren. Als Kind erhielt er Orgelunterricht und sein Mitwirken im Stockholmer Knabenchor wurde zum Grundstein seiner musikalischen Karriere. Sein erster Lehrer war der Organist, Chorleiter und Komponist Torsten Nilsson. Bei ihm studierte Hans-Ola Ericsson Kontrapunkt, Komposition und Orgelinterpretation. 1974 schrieb er seine erste Komposition und trat im selben Jahr zum ersten Mal öffentlich als Organist auf.

1976 begann er, an der Stockholmer Musikhochschule Kirchenmusik zu studieren. Doch im folgenden Jahr ging er nach Freiburg im Breisgau in Westdeutschland, um seine Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik fortzusetzen. Hier studierte er Komposition bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough, Klavier bei Edith Picht-Axenfeld und Orgel bei Zsigmond Szathmari. 1979 ging er nach Stockholm, um seine Kirchenmusikstudien abzuschließen und um sich als Musikdirektor zu qualifizieren. Daraufhin kehrte er nach Freiburg zurück, wo er 1983 sein Kompositionsstudium abschloss und sein Konzertexamen erhielt. Im Frühjahr 1984 studierte er bei dem Komponisten Luigi Nono in Venedig.

Schon während seiner Studienjahre machte Hans-Ola Ericsson eine Reihe von Rundfunkaufnahmen und Konzertreisen als Organist durch ganz Europa und in die USA. Auf diese Weise wurde er als einfühlsamer Interpret neuer und alter Musik bekannt, und er trat anlässlich verschiedener Festivals in

Europa auf. Darüberhinaus übernahm er Einstudierungen des Schwedischen Rundfunkchors, des Schwedischen Rundfunkkammerchors und des Stockholmer Philharmonischen Chors. 1981 wurde ihm zusammen mit Ole Lützow-Holm und Richard P. Scott der Karl Szuka Preis des Südwestfunks in Deutschland verliehen.

Im Laufe der Jahre erhielt er viele Stipendien und Kompositionsaufträge. Im Frühjahr 1987 begleitete er als Solist das Schwedische Radiosymphonieorchester nach Japan. Seit dem Herbst 1984 lehrt er Interpretation zeitgenössischer Orgelmusik an den Musikhochschulen in Stockholm, Göteborg und Malmö. Seit dem Herbst 1984 unterrichtet er an der Musikhochschule Piteå, wo er auch seit 1988 lebt. Auch an den Musikhochschulen Malmö und Göteborg unterrichtet er Orgel.

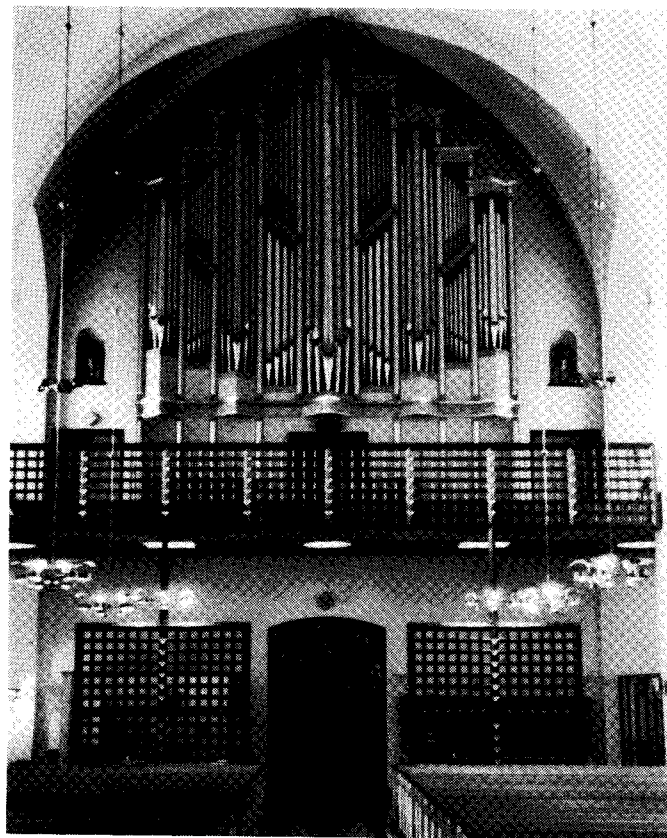
Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il recut ses premières leçons d'orgue alors qu'il n'était encore qu'un enfant et le chœur d'enfants de Stockholm est à la base de sa carrière. Son premier professeur fut l'organiste, chef de chœur et compositeur Torsten Nilsson. Hans-Ola Ericsson étudia avec lui le contrepoint, la composition et l'interprétation à l'orgue. Il commença à composer en 1974 déjà — l'année même de ses premiers concerts publics comme organiste.

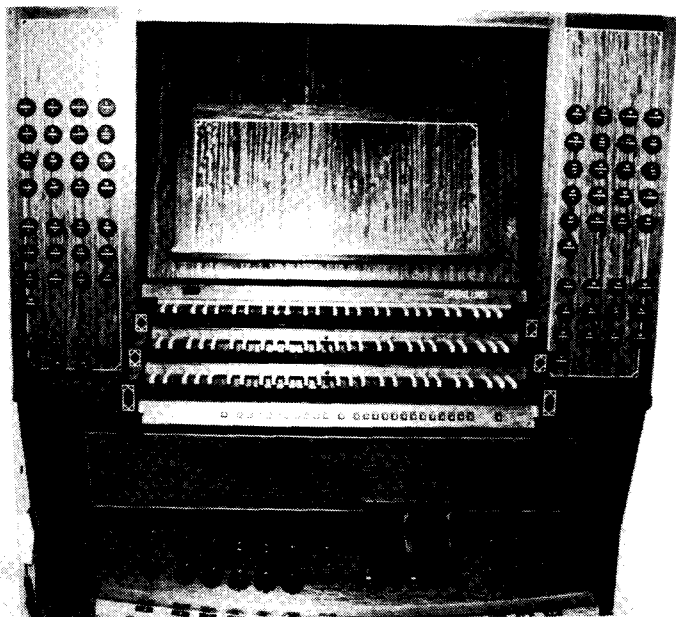
En 1976, Hans-Ola Ericsson entreprit des études de musique sacrée au Conservatoire de Stockholm mais, un an plus tard, il se rendait à Freiburg im Breisgau, Allemagne de l'Ouest, pour y poursuivre son éducation à la Staatliche Hochschule für Musik. Il y travailla la composition avec Prof. Klaus Huber et Prof. Brian Ferneyhough, le piano avec Prof. Edith Picht-Axenfeld et l'orgue avec Prof. Zsigmond Szathmari.

En 1979, il revint à Stockholm y achever ses études en musique sacrée et y passa l'examen d'organiste et maître de chapelle en 1981. Suivit un nouveau séjour à Freiburg et, en 1983, il termina ses études de composition et passa l'examen de soliste dans la classe de Szathmari. Au printemps de 1984, il fut l'élève du compositeur Luigi Nono à Venise, Italie.

Durant ses années d'études déjà, il fit plusieurs enregistrements radiophoniques et des tournées de concerts comme organiste en Europe et aux Etats-Unis. Grâce à ces activités, Hans-Ola Ericsson s'est fait connaître comme un excellent interprète de musique ancienne et moderne et il a participé à plusieurs festivals partout en Europe. Il a même travaillé comme répétiteur au Chœur de la Radio, au Chœur de Chambre et au Chœur Philharmonique de Stockholm. En 1981, il recevait, ainsi que ses collègues Ole Lützow-Holm et Richard P. Scott, le prix Karl-Szuka distribué par Südwestfunk. Au cours des années, il gagna plusieurs bourses et recut des commandes de compositions. Au printemps de 1987, il se rendit au Japon comme soliste avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise.

En automne 1984, il commença à travailler comme professeur d'interprétation de musique d'orgue contemporaine aux conservatoires de Stockholm, Gothembourg et Malmö. Depuis l'automne 1986, il est le principal professeur d'orgue solo au Conservatoire de Piteå; il s'installa à Piteå en automne 1988 et il enseigne l'orgue aux conservatoires de Malmö et de Gothembourg.





The Organ of Luleå Cathedral

Built 1984-1987 by Grönlunds Orgelbyggeri, Gammelstad, Sweden. The organ-builders, Anders and Jan-Olof Grönlund, were present at the recording sessions for this CD and — at the suggestion of Hans-Ola Ericsson — changed the intonation of the instrument, thereby increasing its suitability for the performance of Messiaen's music.

61 stämmor, 3 manualer och pedal. Disposition:

HUVUDVERK (I)

Principal 16' (ljudande i fasaden); Gedackt 16'; Dubbelflöjt 8'; Gamba 8'; Principal 8' (ljudande i fasaden); Oktava 4'; Blockflöjt 4'; Kvinta 2 2/3'; Oktava 2'; Mixtur II; Mixtur V-VI; Grand Cornet V; Trumpet 16'; Trumpet 8'; Trumpet 4'; Cymbelstjärna.

ÖVERVERK (II)

Principal 8'; Spetsgamba 8'; Gedackt 8'; Koppelflöjt 4'; Oktava 4'; Oktava 2'; Nasat 1 1/3'; Siffelflöjt 1'; Sesquialtera II; Scharf IV; Dulcian 16'; Cromorne 8'; variabel tremulant.

SVÄLLVERK (III)

Borduna 16'; Fugara 8'; Flûte harmonique 8'; Italiensk Principal 8'; Voix céleste 8'; Kvint 5 1/3'; Flûte traversière 4'; Oktava 4'; Ters 3 1/5'; Spetskvint 2 2/3'; Oktava 2'; Ters 1 3/5'; Mixtur IV; Terscymbel III; Bombarde 16'; Trompette harmonique 8'; Oboe 8'; Vox humana 8'; Trumpet 4'; Eufon 8'; variabel tremulant.

PEDAL

Untersatz 32'; Principal 16'; Violon 16'; Subbas 16'; Oktavbas 8' (ljudande i fasaden); Borduna 8'; Oktava 4' (ljudande i fasaden); Nachthorn 2'; Mixtur IV; Kontrafagott 32'; Basun 16'; Trumpet 8'; Trumpet 4'.

Tonomfång: Man. C—c''''', ped. C—g'.

Koppel: HV/ÖV, HV/SV, ÖV/SV, P/HV, P/ÖV, P/SV.

Mekanisk traktur och registratur.

Själjusterande mekanik.

200 Setzer-kombinationer.

Disposition och avsyning: Professor Gotthard Arnér, Stockholm.

Intonatörsteam: Anders Grönlund, Jan-Olof Grönlund, Rune Rönqvist, Håkan Lundbäck.

Fasadutformning: Grönlunds Orgelbyggeri i samarbete med arkitekt Bertil Franklin, Luleå.

Målningsarbetet utfört av Lindbergs Måleri, Töre.

Recording data: 1988-08-01/03 at Luleå Cathedral, Sweden

Recording engineer: Siegbert Ernst

Digital editing: Robert von Bahr

Sony PCM-F1 digital recording equipment, 2 Schoeps CMC541 and 2 Sennheiser
MKH105 microphones, SAM82 mixer

Producer: Siegbert Ernst

Cover text: Anders Ekenberg

English translation: Andrew Barnett

German translation: Anders Ekenberg

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover picture: from Olof Rudbeck's Bird Book

Hans-Ola Ericsson photograph: Mark Falsjö

Organ photograph: Grönlunds Orgelbyggeri AB

Type setting: Andrew Barnett

Lay-out: Andrew Barnett

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

© & © 1988 & 1989, BIS Records AB

***BIS would like to thank Grönlunds Orgelbyggeri, Gammelstad, Sweden,
for invaluable help in the making of this production.***



Hans-Ola Ericsson