

BIS

CD-441 STEREO

digital



Olivier
Messiaen

THE COMPLETE ORGAN
MUSIC – VOLUME 3
Messe de la Pentecôte
Livre d'orgue

HANS-OLA
ERICSSON

The Grönlund Organ,
Luleå Cathedral, Sweden

MESSIAEN, Olivier (b. 1908)**Messe de la Pentecôte (Leduc)****30' 09**

- | | | |
|------------|--|-------|
| [1] | I. Entrée (Les langues de feu). <i>Modéré</i> | 3'40 |
| | " <i>Des langues de feu se posèrent sur chacun d'eux</i> " (<i>Actes des Apôtres</i>) | |
| [2] | II. Offertoire (Les choses visibles et invisibles). <i>Bien modéré</i> | 12'32 |
| | " <i>Les choses visibles et invisibles</i> " (<i>Symbole de Nicée</i>) | |
| [3] | III. Consécration (Le don de Sagesse). <i>Modéré</i> | 3'49 |
| | " <i>L'Esprit-Saint vous rappellera ce que je vous ai dit</i> " (<i>Évangile selon saint Jean</i>) | |
| [4] | IV. Communion (Les oiseaux et les sources). <i>Modéré</i> | 6'05 |
| | " <i>Sources d'eau, bénissez le Seigneur; oiseaux du ciel, bénissez le Seigneur</i> "
(<i>Cantique des trois enfants</i>) | |
| [5] | V. Sortie (Le vent de l'Esprit). <i>Très vif</i> | 3'33 |
| | " <i>Un souffle impétueux remplit toute la maison</i> " (<i>Actes des Apôtres</i>) | |

Livre d'orgue (Leduc)**44' 47**

- | | | |
|------------|--|------|
| [6] | I. Reprises par interversion. <i>Modéré</i> | 5'59 |
| [7] | II. Pièce en trio. <i>Modéré</i> | 1'51 |
| | " <i>Maintenant, nous voyons dans un miroir, d'une manière obscure</i> " (<i>St Paul, 1^{ère} Épître aux Corinthiens, XII,42</i> (pour le dimanche de la Sainte Trinité)) | |
| [8] | III. Les Mains de l'abîme. <i>Bien modéré</i> | 7'50 |
| | " <i>L'abîme a jeté son cri! la profondeur a levé ses deux mains!</i> " (<i>Prophète Habacuc, III,10</i> (pour le temps de pénitence)) | |
| [9] | IV. Chants d'oiseaux. <i>Modéré</i> | 7'45 |
| | <i>Après-midi des oiseaux: merle noir, rouge-gorge, grive musicienne — et rossignol quant vient la nuit... (pour le temps pascal)</i> | |

[10]	V. Pièce en trio. <i>Bien modéré</i> "de Lui, par Lui, pour Lui sont toutes choses" (St Paul, <i>Épitre aux Romains</i> , XI.36 (pour le dimanche de la Sainte Trinité))	8'26
[11]	VI. Les Yeux dans les roues. <i>Vif</i> "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 Ézéchiel, I.18,20 (pour le dimanche de la Pentecôte))	1'39
[12]	VII. Soixante-quatre durées. <i>Modéré</i>	10'28

Hans-Ola Ericsson The Grönlund Organ of Luleå Cathedral

Recording data: 1989-04-04/06 at Luleå Cathedral, Sweden

Recording engineer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Sony PCM-F1 digital recording equipment. 2 Schoeps CMC541 and 2 Neumann KM130 microphones, SAM82 mixer

Producer: Siegbert Ernst

Cover text: Anders Ekenberg

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover picture: from Olof Rudbeck's Bird Book (Great Spotted Woodpecker)

Organ photographs: Grönlunds Orgelbyggeri AB

Type setting and 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

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

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 words are by **Olivier Messiaen** (b.1908) and they concern the principal direction in his musical creation forward from the middle of the 1930s: rhythm increasingly becomes the supporting element in the music, with melody, harmony and shifting tonal colours as complementary factors.

This does not mean that melody and harmony become unimportant; in the works from what has been called Messiaen's experimental period, 1949-1952, from which both of the organ pieces on this CD date, we observe an incessant striving to explore the possibilities of harmony and to organise 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, even if Messiaen, even in his "experimental" works, does not himself compose strictly speaking serial music. But in this music his struggle to "abolish the fixed bar values" is illustrated above all, and his attempt to achieve rhythmic vitality in the music without being caught in the strait-jacket of the bar line.

Messiaen's Rhythm

Messiaen has described himself as a "composer and rhythm writer". As a composer he has often striven for liberation from what he sees as the fruitless rhythmic bonds which characterise traditional European music. He received essential impulses for conquering these bonds — which in Messiaen's view created a music which only too easily became "closed" and only dealt with the human being himself instead of pointing beyond the conceivable world towards God — by means of an in-depth study of rhythm in other musical contexts and cultures. One of these is Ancient Greek metre: comments in the scores of Messiaen's works, not least the organ works, contain many references to the Greek rhythms of antiquity, the rhythmic patterns which occur in the language of Ancient Greek poetry — everything from the simplest metrical feet such as iamb, trochee and dactyl to the more complex metrical feet which came about by the addition of extra rhythmic values, for example amphimachs or various types of epitrite. Messiaen is not the first composer to dedicate his attention to these rhythms: Claude Le Jeune did so as early as the 15th century — and Messiaen analysed his work *Printemps* thoroughly. But the work with these rhythms becomes in Messiaen's hands an effective method of conquering rhythmic uniformity and excessively tight fetters.

A further impulse came from the rich rhythmic world of Indian tradition — rhythms which are there associated with precise images of the cosmos, which Messiaen also observes. He has made the acquaintance of all the rhythmic cultures with the North Indian poet Carnagadeva described in a major work of music theory in which among other things 120 different rhythms are described. A whole series of these rhythms are used in various works by Messiaen, not least in the choral work *Cinq rechants* (1948) and in *Livre d'orgue* (1951), the latter piece being recorded here.

Messiaen's rhythmic technique is multi-faceted and demonstrates the possibilities for variation in the area of rhythm — that is to say, when it is a question of changing the feeling of time passing. 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 the increase or decrease of combinations of note values — not merely “classical” doublings or halvings of the note values but also in other proportions. He has paid especial attention to “non-retrogradable rhythms”, in other words rhythmic figures which have the same note values if they are read either backwards or forwards — the variation in rhythmic terms of the palindrome (e.g. *In girum imus nocte et consumimur igni*). 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 (among others) *Messe de la Pentecôte* rhythms of essentially Greek origin but used in irrational values such as 5:4 or 3:2 come together: in the Whitsun Mass the “fluttering” rhythmic movement serves as means to illustrate a central theological theme: how tongues of flame show themselves when the spirit comes unto the Apostles.

A very special technique which plays a not unimportant rôle in both the Whitsun Mass and *Livre d’orgue* is that which Messiaen called “personnages rythmiques”: different rhythmic structures are personified and allowed to play different “rôles”.

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 has been supported by a firm conviction of the necessity of inspiration for the composer — and the conviction that inspiration is a gift given by 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, decides, supports and perfects the technique...”

Messiaen came to be captivated by birdsong very early, and through the years he came to make an infinite number of systematic records of birds’ cries. Bird imitations occur quite early in his music, for example in the organ piece *La Nativité du Seigneur* (1935; BIS-CD-410). But the works recorded here come from the beginning of a period, lasting until the end of the 1950s, in which all of Messiaen’s music was associated in one way or another with birdsong. (Even later he continued to exploit birdsong.) The fourth movement of *Livre d’orgue*, “Birdsong”, points forward to that period’s creations. This unprecedentedly high valuation of birdsong is united at a basic level with Messiaen’s theological-philosophical conviction of the reality of divine mercy and the necessity of inspiration. “Inspiration is not something voluntary. When all seems to be lost, when one cannot find a way, when one really believes oneself to have no more to say (...) to which master should one then turn, which demon should one conjure up to escape from this abyss? In the light of all these contradictory schools of thought, consumed musical styles and opposite 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 it whilst painters and poets continually learned from it?”

MESSE DE LA PENTECÔTE (Whitsun Mass)

The Whitsun Mass was written in 1950. Since 1930 Messiaen had been principal organist at the Church of the Trinity in Paris. At the Sunday morning service he usually played the traditional organ repertoire and at the evening mass he generally improvised.

The five movements of the Whitsun mass correspond exactly to the moments in the Roman Catholic songless mass of the time at which organ music could be performed: the Introit, during the Offertory (i.e. at the presentation and preparation of the eucharist gifts), the Consecration (i.e. in the silence connected with the reading of the consecration words), the Communion and the Sortie.

The Whitsun Mass can be ranked by virtue of its formal construction as one of a long series of organ compositions dating back to the 16th and 17th centuries. Many composers before Messiaen have published organ works in several movements which are orientated around these liturgical moments. Otherwise the Whitsun Mass is characterised by those features which most influenced Messiaen's musical output around 1950.

Seven Aspects of the Whit Mystery

Like most of Messiaen's organ works the Whitsun Mass can also be described as musical meditations on theological themes. The themes are from the Bible, from liturgy and from the spiritual tradition of the Catholic Church. They are mostly taken from the Bible texts presented in the Whit Sunday liturgy: the depiction of the Apostles, how the Holy Ghost descended to the Apostles at Whitsun, the words of Jesus about the Holy Ghost (in St.John's Gospel), a part of the song of the three youths in the fiery furnace (from the Book of Daniel) which used to be recited after communion on the day of Whitsun. Messiaen's way of quoting and commenting upon these passages also shows how fixed he is within the traditional spiritual life of the Catholic church. For example when he enumerates the seven gifts of the Holy Spirit (in the commentary on the third movement): this talk of the "seven gifts of the Spirit" is a traditional Catholic way of summarizing the effects of the Holy Spirit, in connection with formulations of the prophet Isaiah (Ch.11) which played an extremely important rôle for the Catholic faith. Messiaen chooses a line of the Nicene-Constantinopolitan Creed as the theme of the second movement, which is a meditation on life and the world in a wide-ranging sense.

1. **Introit**

"And there appeared to them tongues as of fire, distributed and resting on each one of them" (Acts of the Apostles 2,3). The music expresses this well-known scene from the story of the Apostles.

In the music several "Greek" rhythmic figures are employed, both individually and in combinations. They are extended, metamorphosed and varied.

2. **Offertory**

A musical meditation on a statement in the Nicene Creed: the statement that God created everything, "things visible and invisible". The invisible: for Messiaen this is the domain of the Spirit; in the concealed

dimension of existence divine power is at work. He observed 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 clear 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: *tritiya*, *caturthaka* and *nihcankalila*) prepares for the coda, in which the most important points in the previous parts are summarised. There may be a symbolic thought behind this construction from Catholic tradition, in which the number seven represents for example the history of the world and the world itself, and for which the number eight 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 all things, and bring to your remembrance, whatsoever I have said unto you" (St.John 14,26). The composer writes: "The Holy Spirit makes it possible for us to grasp the concealed meaning of the word of Jesus and to penetrate the mysteries which he has taught us. That is the Gift of Wisdom!"

4. Communion

The biblical text which lies behind this meditation is an immediate invitation to let birdsong be heard: "O ye fountains, bless ye the Lord; O all ye fowls of the air, bless ye the Lord" (The Song of the Three Holy Children). In the biblical text quoted here (Daniel 3) we have a depiction of how the three men walk in the fiery furnace without fearing the flames: they invite all of creation to praise the Lord with them.

5. Sortie

"And suddenly a sound came from heaven like the rush of a mighty wind, and it filled all the house where they were sitting" (Acts 2,2). Messiaen's own commentary runs: "A violent, strong, sudden wind, a tempest, which testifies to the irresistible power of the spiritual life, and that represents symbolically how heavenly power forces its way into life. The entire first part if the piece is a direct, physical image of the raging storm. In the middle part the freest and most lively thing there is — namely the song of the lark — is combined with a rhythmic figure of the utmost strictness." The coda is a brief toccata.

The middle part is a unique combination of rhythmic refinement and picturesque presentation. The song of the lark makes the composer think of the joy which is a gift of the Holy Spirit.

LIVRE D'ORGUE (Organ Book)

Messiaen's continual striving to extend the frontier of music has a very deep philosophical and theological foundation. "As God is present in all things, music which treats theological topics can and must be extremely rich in variation... Thus I have... tried to create a music which touches all things without ceasing to touch God."

The aim of writing a music which "touches all things without ceasing to touch God" has led in Messiaen's case to the unceasing urge to conquer musical regularity and excessive closedness. The utilisation of elements from outside the European musical tradition is a means of being just to the Christian faith in all its depth.

Livre d'orgue (Organ Book) from 1951 belongs among the clearest examples of Messiaen's attempts to extend the boundaries of that which is musically possible. With its fourth movement, "Birdsongs", it is also the first in a long series of works by Messiaen which employ birdsong as their principal melodic material.

A clear example of the way Messiaen goes beyond the musical frontiers in *Livre d'orgue* consists of his employment of a technique which the European musical tradition has tried through the ages to avoid: he consciously writes 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. We find a similar phenomenon 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 elapsation of time. Time is 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 to which Messiaen belongs is the belief in the Trinity: God the Father, the Son and the Holy Ghost. The mystery of the Trinity is that of the three divine "personæ", 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 often characterised by the greatest refinement. Often the structure has a symbolic meaning and points beyond itself. Various tonal colours and keys are associated by the composer with symbolic ideas. But also the number and order of the movements frequently bear witness to symbolic thought processes. In a manner which recalls medieval theologians, Messiaen regards numbers as signs — not only the "classical" holy numbers (3, 5, 7 etc.) but also the prime numbers (5, 7, 11, 13 etc.) which have exercised a particular fascination upon the composer and with which he has worked in many different ways.

The *Livre d'Orgue* has seven movements:

1. Reprises by interversion
2. Trio. "For now we see through a glass darkly" (1 Cor 13.12. for the Feast of the Trinity).
3. The Hands in the Abyss. "The deep uttered his voice, and lifted up his hands on high" (Hab 3.10. for Days of Penitence)
4. Birdsongs (for Easter).
5. Trio. "For from him and through him and to him are all things" (Rom 11.36).
6. The Eyes in the Wheels. "And their rings were full of eyes round about them four: for the spirit of the living creature was in the wheels" (Ezekiel 1.18-20. for Whit Sunday)
7. Sixty-four Durations.

The structure can be described as a cyclic one: the first and last movements correspond to one another. The centre of the piece — the fourth movement — is enclosed by the second, third, fifth and sixth movements. Such a comprehension of the structure is reinforced by the movement titles: those of movements 1, 4 and 7 lack a theological-biblical subtitle. The regularity of the construction is only broken by the appearance of the two trios as movements 2 and 5 (instead of 2 and 6). By this, however, the motif of the Trinity is stressed: the composer allows this motif be joined directly to the first movement and to the fourth (the centrepiece).

Moreover the structure is partly ordained by the order of the church year. By this association with the church year the above-named structure is broken to some extent. As we see from the subtitles, No.3 is for the Days of Penitence (fasting), No.4 for Easter and No.6 for Whit Sunday. The mid-point of the church year, Easter, is expressed by birdsong — a birdsong which depicts complete liberty by means of the life won through resurrection.

Music, as seen by Messiaen, possesses symbolic dimensions. This way of looking at things is based upon the conviction that the world — which is explored and represented in music — is created by God, and that there is an inner correspondence or analogy between the creation and God. Thus it is possible to say something about God in a worldly form, in music: in this way God can be "touched". To achieve this, however, the music must have such a character that it can point over and beyond the world.

The title of the third movement, *Les mains de l'abîme* (The Hands in the Abyss) refers to a quotation from the book of the prophet Habakkuk. The deep, or the abyss, is a central motif for Messiaen both in musical and intellectual terms. It 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 is also to be found sometimes in earlier works such as *Les offrandes oubliées* and *Quatuor pour la fin du Temps*. Generally the theme of the abyss is emphasised by Messiaen himself, by biblical quotations, by commentaries 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. The image has innumerable meanings and shades of meaning. This is also true in Messiaen's case although here the different meanings clearly belong closely together. His use of the motif of the abyss shows consistently its derivation 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 at the beginning; the abyss as an image of the deeper strata of the world, of a world which requires the intervention and mercy of God in order to be ordered, 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 an unending depth of mercy.

In the composer's commentary he states exactly what should here be expressed most deeply in musical form: the abyss of human suffering and divine grace. Therefore, in the third movement, we hear both deep, strong pedal notes and also extremely high manual sounds — "abyss in both directions".

Thus, in the midst of musical experimentation, Messiaen's music remains directed by theological ideas. One can of course hear and study the music without paying heed to this fact — but then one could hardly understand it in the manner that its creator understands it.

Anders Ekenberg

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 hat sich **Olivier Messiaen** (geb. 1908) ausgedrückt. In diesem Zitat kommt ein Hauptaspekt seines musikalischen Schaffens von den 30er Jahren an zum Ausdruck: der Rhythmus ist mehr und mehr zum tragenden Element seiner Musik geworden. Dies bedeutet zwar nicht, dass die Melodik und die Harmonik für Messiaen keine Bedeutung mehr 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 im eigentlichen Sinn serielle Musik komponiert hat). 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 Taktmassen eingeengt zu werden.

Die Rhythmisierung Messiaens

Messiaen hat sich selbst als „Komponist und Rhythmisierer“ bezeichnet. Er hat versucht, sich von unfruchtbaren rhythmischer Gebundenheit frei zu machen. Die traditionelle europäische Musik war, nach Messiaen, nur allzu oft eine „geschlossene“ Musik, eine Musik, die in der Tat nur vom Menschen selbst handelte, statt über die fassbare Welt hinaus auf Gott hin zu weisen.

Bei dieser Arbeit hat Messiaen wichtige Impulse durch sein eindringendes Studium des Rhythmus anderer, älterer und zeitgenössischer, Musikkulturen erhalten. Als Beispiel kann die altgriechische Metrik genannt werden. In den Werkkommentaren des Komponisten, nicht zuletzt zu den Orgelwerken, begegnet man häufig Hinweisen auf antike griechische Rhythmen, d.h. auf die in der klassischen griechischen Poesie vorkommenden rhythmischen Figuren (von den einfachsten Figuren wie Jambus, Trochäus und Daktylus bis zu den komplexen Figuren, die durch Zufügung zusätzlicher rhythmischer Werte entstanden sind, z.B. Amfimacher und verschiedene Formen von Epitrit). Messiaen ist zwar nicht der erste Komponist, der die Aufmerksamkeit auf diese Rhythmisierung gelenkt hat: das tat u.a. schon Claude Le Jeune im 15. Jahrhundert, dessen Werk *Printemps* Messiaen eingehend analysiert hat. Dieses Rhythmusstudium wird aber bei Messiaen wie kaum vorher zu einem wirksamen Mittel, rhythmische Einiformigkeit und allzu grosse Gebundenheit zu überwinden.

Einen wichtigen Anstoß gab ihm ferner das Studium der in rhythmischer Hinsicht überreichen Musiküberlieferung Indiens. Verschiedene rhythmische Figuren sind in der traditionellen hinduistischen Überlieferung mit bestimmten Vorstellungen über das Weltall verknüpft. Messiaen ist sich dessen wohl bewusst. Er hat sich intensiv darum bemüht, die rhythmische Kultur kennen zu lernen, die vom nordindischen Dichter Carngadeva in einer grossen musiktheoretischen Arbeit beschrieben wurde, in der u.a. 120

verschiedene rhythmische Figuren vorkommen. Eine lange Reihe dieser Wendungen werden in den Werken Messiaens angewandt, nicht zuletzt im Chorwerk *Cinq rechants* (1948) und im hier aufgenommenen Orgelbuch, *Livre d'orgue* (1951).

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 macht, ist 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 benutzt werden. Er hat sich besonders für rhythmische Figuren interessiert, in denen die Elemente dieselben Zeitwerte erhalten, unabhängig davon ob man sie vorwärts oder rückwärts liest — musikalische Varianten des sprachlichen Palindroms (vgl. z.B. *In girum imus nocte et consumimur igni*). Messiaen verwendet auch Polyrhythmik, d.h. rhythmische Geschehen, die getrennt 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 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 dabei nicht eine plötzliche und isolierte Eingabe, nicht einen mehr oder weniger wilden Reiz, sondern eher einen Traum, der die Technik leitet, bestimmt, unterstützt und vollendet...“

Messiaen wurde 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. Die hier aufgenommenen Werke Messiaens röhren aus der Anfangsphase einer Periode (bis zum Ende der 50er Jahre), während der alle Musik Messiaens in der einen oder der anderen Weise vom Vogelgesang geprägt ist. (Der Komponist hat auch noch später davon Gebrauch gemacht.) Schon der Titel des vierten Satzes des Orgelbuches, „Vogelgesänge“, weist darauf hin.

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 Willensmäßiges. Wenn alles verloren zu sein scheint, wenn man keinen Weg zu finden vermag, wenn man wirklich glaubt, dass man nichts mehr zu sagen hat (...), zu welchem 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 vergessen konnten, während Maler und Dichter immer wieder davon lernten?“

MESSE DE LA PENTECOTE (PFINGSTMESSE)

Die Pfingstmesse entstand im Jahre 1950. Seit 1930 war Messiaen Hauptorganist der Dreifaltigkeitskirche in Paris. Zum Hochamt am Sonntagmorgen pflegte er die traditionellen Orgelwerke zu spielen, bei der Abendmesse improvisierte er meistens.

Die fünf Sätze der Pfingstmesse entsprechen genau den Momenten einer damaligen römisch-katholischen Messe ohne Gesang, bei denen Orgelmusik aufgeführt werden konnte: 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 Konsekrationssätze), 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 mehrstötige Orgelwerke veröffentlicht, die sich an diesen liturgischen Momenten orientieren. Sonst wird aber die Pfingstmesse davon geprägt, was um 1950 das musikalische Schaffen Messiaens am meisten beherrscht hat.

Sieben Aspekte des Pfingstmysteriums

Wie die meisten der übrigen 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 sind sie aus denjenigen Bibeltexten, die in der Liturgie des Pfingstsonntags vorgetragen werden, entlehnt: die Schilderung der Apostelgeschichte, wie der Heilige Geist am Pfingstag über die Apostel herabkommt; die Worte Jesu über den Hl. Geist (im Johannesevangelium); ein Abschnitt aus dem Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen (aus dem Buch Daniels), der nach der Kommunion am Pfingstag 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 Hl. Geistes aufzählt: dieses Reden von den „sieben

Gaben des Geistes“ ist eine traditionelle katholische Weise, die Wirkungen des Hl. Geistes zusammenzufassen, basierend auf den Formulierungen des Propheten Jesaja (Kap. 11), die für katholische Frömmigkeit eine ausserordentlich wichtige Rolle gespielt haben. Messiaen wählt eine Zeile des nicäno-konstantinopolitanischen 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“ rhythmische Figuren angewandt, einfache sowie zusammengesetzte. Sie werden gelehnt, verändert und variiert.

2. Zum Offertorium

Eine musikalische Meditation über eine Aussage im Glaubensbekenntnis (das in der 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 Teilstücke plus 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: *tritya*, *caturthaka* und *nihcankalita*) 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 Heilige 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 der Komponist.

Zwei alternierende Refrains umgeben die verschiedenen Perioden eines melodischen Themas. Das 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 (Dan 3) wird geschildert, wie die drei Jünglinge im Feuerofen herumwandern, ohne die Flammen des Feuers zu fürchten: sie laden 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 daherafahrt, und erfüllte das ganze Haus“ (vgl. Apg 2:2). Messiaens eigener Kommentar läutet: „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 Freiste 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 rhythmischem Raffinement und malerischer Darstellung. Der Lerchengesang lässt den Komponisten an die Freude denken, die eine Gabe des Heiligen Geistes ist.

LIVRE D'ORGUE (ORGELBUCH)

Das beständige Streben Messiaens, die Grenzen der Musik auszudehnen, hat einen zutiefst philosophisch-theologischen Grund. „Weil Gott in allen Dingen gegenwärtig ist, kann und muss eine Musik, die theologische Gegenstände behandelt, äusserst variationsreich sein (...) Darum habe ich (...) versucht, eine Musik hervorzu bringen, die alle Dinge betastet, ohne aufzuhören, Gott zu betasten.“

Die Absicht, eine Musik zu schreiben, „die alle Dinge betastet, ohne aufzuhören, Gott zu betasten“, hat bei Messiaen zum unaufhörlichen Bestreben geführt, musikalische Gebundenheit und allzu grosse Geschlossenheit zu überwinden. Die Inanspruchnahme von Elementen ausserhalb der europäischen Musikerüberlieferung ist bei ihm ein Mittel, dem christlichen Glauben in seiner Tiefe gerecht zu werden.

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 Musikschaften 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 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 grossem Raffinement 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 usf.), die auf den Komponisten eine besondere Faszination ausgeübt haben und mit denen er in vielfältiger Weise gearbeitet hat.

Das Orgelbuch hat sieben Sätze:

1. Reprisen durch Interversion
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 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 Musik, so wie sie von Messiaen betrachtet wird, enthält symbolische Dimensionen. Diese Sehweise gründet auf der Überzeugung, dass die Welt — die in der Musik erforscht und gestaltet wird — von Gott geschaffen ist, und dass es eine innere Entsprechung oder Analogie zwischen Schöpfung und Gott gibt. Daher kann auch in weltlicher Form — in Form der Musik — etwas über Gott gesagt werden; in dieser Form kann Gott „betastet“ werden. Um dies zu erreichen, muss allerdings die Musik einen solchen Charakter haben, dass sie über die Welt hinaus zu weisen vermag.

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 Werken 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 mystère de la Sainte-Trinité et 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 abgrundtiefe, starke Pedaltöne und äusserst hohe Manualklänge — „Abgrund in beiden Richtungen“.

Mitten im musikalischen Experimentieren bleibt die Musik Messiaens somit von theologischen Gedanken bestimmt. Man kann gewiss diese Musik hören und studieren, ohne dieser Tatsache Rechnung zu tragen, aber man wird sie dann kaum so verstehen, wie der Komponist sie aufgefasst hat.

Anders Ekenberg

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 prédisposition secrète pour cet élément". Les paroles sont d'**Olivier Messiaen** (1908-) et 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 deviennent accessoires: dans les compositions de ce qui a été appelé la période expérimentale de Messiaen, soit de 1949 à 52 et à laquelle appartiennent les deux œuvres sur ce disque, 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 pour, par exemple, 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 la vitalité en musique sans être prisonnier de la camisole de force du battement de mesure.

La rythmique de Messiaen

Messiaen s'est qualifié de "compositeur et rythmicien". Comme compositeur, il a cherché à se libérer du carcan rythmique — à ses yeux stérile — qui a caractérisé la musique européenne traditionnelle. Une étude approfondie du rythme dans d'autres contextes et cultures musicales lui fournit d'importantes impulsions pour vaincre ces contraintes — qui d'abord, selon Messiaen, ont créé une musique qui est devenue beaucoup trop facilement "fermée" et qui ensuite n'ont traité que l'homme lui-même au lieu de dépasser le monde intelligible et de pointer vers Dieu. La métrique de la Grèce antique est telle: les commentaires dans les partitions des œuvres de Messiaen, surtout des œuvres pour orgue, contiennent plusieurs références aux rythmes de la Grèce antique, aux modèles rythmiques qui apparaissent dans la poésie du grec ancien — des pieds les plus simples comme l'iambe, le trochée et le dactyle aux pieds plus complexes obtenus grâce à l'addition de valeurs rythmiques ajoutées, par exemple des amphimaches ou différentes variantes d'épitrityes. Messiaen n'est pas le premier compositeur à s'intéresser à cette rythmique: Claude Le Jeune au 15^e siècle s'y pencha et écrivit *Printemps*, œuvre que Messiaen a analysée en profondeur. Mais le travail avec cette rythmique devient, aux mains de Messiaen, un moyen efficace pour triompher de l'uniformité rythmique et de ses cadres beaucoup trop fermés.

Une autre impression est venue du riche monde rythmique de l'Inde traditionnelle — des rythmes qui y sont rattachés à des idées arrêtées sur le cosmos que Messiaen observe également. Il a étudié toute la culture rythmique que le poète de l'Inde du nord Carngadeva décrivit dans un grand travail théorique en musique où 120 rythmes différents sont retracés. Un grand nombre de ces rythmes sont utilisés dans plusieurs œuvres de Messiaen, surtout dans l'œuvre chorale *Cinq rechants* (1948) et dans *Livre d'orgue* (1951) qui se trouve sur ce disque.

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 de 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 (par exemple *In girum imus nocte et consumimur igni*). La polyrythmique est une autre des techniques présentées: plusieurs rythmes se déroulent simultanément: un exemple de cette technique se trouve déjà dans, par exemple, le cycle d'orgue *Les Corps glorieux* (1939). Dans *Messe de la Pentecôte*, entre autres, on rencontre des rythmes focièrement d'origine grecque mais utilisés dans des valeurs irrationnelles comme 5:4 et 3:2; le mouvement rythmique "vacillant" ainsi produit y illustre un thème théologique central: comment les langues de feu se montrent lorsque l'Esprit descend sur les apôtres.

Une technique spéciale assez importante dans la *Messe de la Pentecôte* et le *Livre d'orgue* est ce que Messiaen a appelé les "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 le compositeur — et la conviction que l'inspiration est un don de la 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 capturé très tôt par le chant des oiseaux et, au cours des années, il devait faire d'innombrables découvertes de 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 les pièces sur ce disque proviennent du début d'une période, jusqu'à la fin des années 50, où toute la musique de Messiaen était associée d'une façon ou d'une autre au chant des oiseaux (qu'il continua d'utiliser même plus tard). Le quatrième mouvement du *Livre d'orgue*, "Chant des oiseaux", laisse entrevoir la composition de cette période. Cette appréciation incroyablement élevée du chant d'oiseaux est au fond reliée à la conviction théologico-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, les styles musicaux usés et les idiomes contradictoires, existe-t-il de la 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 profité?"

MESSE DE LA PENTECÔTE

La *Messe de la Pentecôte* fut composée en 1950. Messiaen occupait depuis 1930 le poste d'organiste titulaire à l'église de La Trinité à Paris. Il avait l'habitude de jouer le répertoire classique pour orgue à la messe du dimanche matin et d'improviser à celle du soir. La *Messe de la Pentecôte* renferme cinq mouvements qui correspondent 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 lors de la préparation des offrandes de l'eucharistie), à la consécration (c'est-à-dire au moment de silence lors de la lecture des paroles sacramentales), lors de la communion et à la fin de la messe.

En fait, la *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 ont publié des œuvres en plusieurs mouvements correspondant à ces moments liturgiques. Mais la *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'Eglise.

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 (du livre de Daniel dans la bible catholique, supplément apocryphe dans la bible protestante) récité après la communion le jour de la Pentecôte. Mais la façon de Messiaen de présenter et de commenter ces textes indiquent son 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 façon 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 nicéen être le fondement du second mouvement — une méditation musicale sur, en un mot, l'existence dans son ensemble.

1. Comme entrée

Le passage suivant des Actes des Apôtres du 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 dans la description des événements de la Pentecôte.

Des nombreux rythmes 'grecs', simples et composées, sont utilisés dans la musique. Ils sont allongés, manipulés et variés.

2. A l'offertoire

Une méditation sonore sur un article du credo (qui précède l'offertoire dans la liturgie) où l'on déclame que Dieu est le créateur du ciel et de la terre, "de l'univers visible et invisible". L'invisible — est 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 que nous ne pouvons pas expliquer, tout ce que nous ne comprendrons jamais..."

Le mouvement a sept sections ét une coda. Le jeu avec des variations rythmiques et une personification rythmique que le mouvement renferme (dans la première et la dernière section, la personification de trois rythmes hindous différents: tritya, caturthaka et nihcankalila) mène à la coda où les points principaux sont résumés. Il est tentant de voir ici une pensée symbolique en ligne avec la tradition selon laquelle le nombre 7 a pu répondre de l'histoire du monde et du 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. A la 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!"

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

4. A la communion

Le texte sur lequel repose cette méditation musicale invite immédiatement à la présentation de chant d'oiseaux: "Ô 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, 80) 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. Comme sortie

"Un violent coup de vent remplit toute la maison" (cf Ac. 2:2). Messiaen commente lui-même: "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, avec 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

Les tentatives continues de Messiaen d'étendre les limites de la musique reposent sur une motivation philosophique, théologique même. "Puisque Dieu est présent dans toutes choses, 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."

La volonté d'écrire "une musique qui touche à tout tout en touchant à Dieu" a mené à un effort continu de triompher des liens et du caractère clos de la musique. L'emploi d'éléments étrangers à la tradition musicale européenne a été un des moyens d'essayer de faire justice à la foi chrétienne.

Le *Livre d'orgue* de 1951 est compté parmi les exemples les plus évidents de ce 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", le *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, ce 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, ceci est, 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 et compacte: en fait, le temps est une réalité complexe où des processus de vitesse 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 l'expérience simultanément.

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 chez Messiaen. Même le nombre de

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 Messiaen et qu'il a utilisés dans son travail rythmique.

Le *Livre d'orgue* a sept mouvements:

1. Reprises permutées
2. Trio. "Aujourd'hui, certes, nous voyons dans un miroir, d'une manière confuse..." (1 Cor 13:12)
3. Les mains de l'abîme. "L'abîme fait entendre sa voix, en haut il tend les mains." (Ha 3:10 pour le carême)
4. Chant des oiseaux (Pour le temps pascal)
5. Trio. "Car tout est de lui et par lui et pour lui" (Rom 11:36)
6. Les yeux dans la roue. "Leur circonférence, à toutes les quatre, était pleine d'yeux, tout autour... car l'esprit... était dans les roues" (Ez. 1:18,20 pour la Pentecôte)
7. Soixante-quatre valeurs de temps.

La structure est cyclique: le premier et le septième mouvement 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.

La construction suit aussi partiellement l'année liturgique qui pierce 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 un image sonore de la liberté absolue dans la résurrection) avec sa préparation pendant le carême et sa fin à la Pentecôte.

La musique prend des dimensions symboliques pour Messiaen. Ceci repose sur la conviction que le monde — exploré et représenté en musique — est créé par Dieu et qu'il existe pour cela une certaine correspondance intérieure (analogie) entre la création et Dieu. C'est pourquoi on peut aussi, dans une forme profane — la musique — dire quelque chose sur Dieu et "toucher à Dieu" — à la condition que la musique soit telle qu'elle outredépasse le monde lui-même.

Quelques mots en guise de conclusion sur le thème dans le troisième mouvement. Son sous-titre, *Les mains de l'abîme*, est relié à une citation du livre du prophète Habaquq. 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 dans *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 définis dans les partitions.

L'image de l'abîme est ancienne et bien représentée dans la littérature, la philosophie, öa théologie et peut-être même la mystique. L'image a une multitude de significations et de nuances, même chez Messiaen, mais il est évident que les significations variées ne font qu'un 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 triompha dans la création; l'abîme comme un 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 et des ombres; l'abîme comme 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, "abîme dans les deux directions". C'est pourquoi nous entendons, dans le troisième mouvement, les abîmes représentés par les fortes voix au pédalier et les sonorités excessivement aigües des claviers manuels, "abîme dans les deux directions".

La musique de Messiaen demeure ainsi théologiquement sûre même au beau milieu de l'expérience musicale. On peut écouter et étudier sa musique sans se soucier de ce facteur — mais on ne peut pas la comprendre en harmonie avec les intentions du compositeur sans y remarquer l'élément théologique.

Anders Ekenberg

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 Szathmary. 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 Szathmary. 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. In autumn 1986 he was appointed Principal Instructor of Organ Playing at the Piteå Music College (in which town he has lived since 1988), and in 1989 he became Professor of Organ at the same institution. He also teaches Solo Organ Playing at the Malmö and Gothenburg Colleges of Music. He is recording the Complete Organ Music of Olivier Messiaen for BIS (already released: BIS-CD-409, 410).

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 Szathmary. 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 Konzertexamens 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 einfühlamer Interpret neuer und alter Musik bekannt, und er trat anlässlich verschiedener Festivals in

Europa auf. Darüberhinaus übernahm er Einstudierungen des Schwedischen Rundfunkchors, des Schwedischen Rundfunkkammerchoirs und des Stockholmer Philharmonischen Chors. 1981 wurde ihm zusammen mit Ole Lützow-Holm und Richard P. Scott der Karl Sczuka 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 1986 unterrichtet er an der Musikhochschule Piteå, wo er auch seit 1988 lebt. Dort erhielt er 1989 auch die Professur für Orgel. Darüberhinaus unterrichtet er an den Musikhochschulen Malmö und Göteborg. Für BIS nimmt er das gesamte Orgelwerk Messiaens auf.

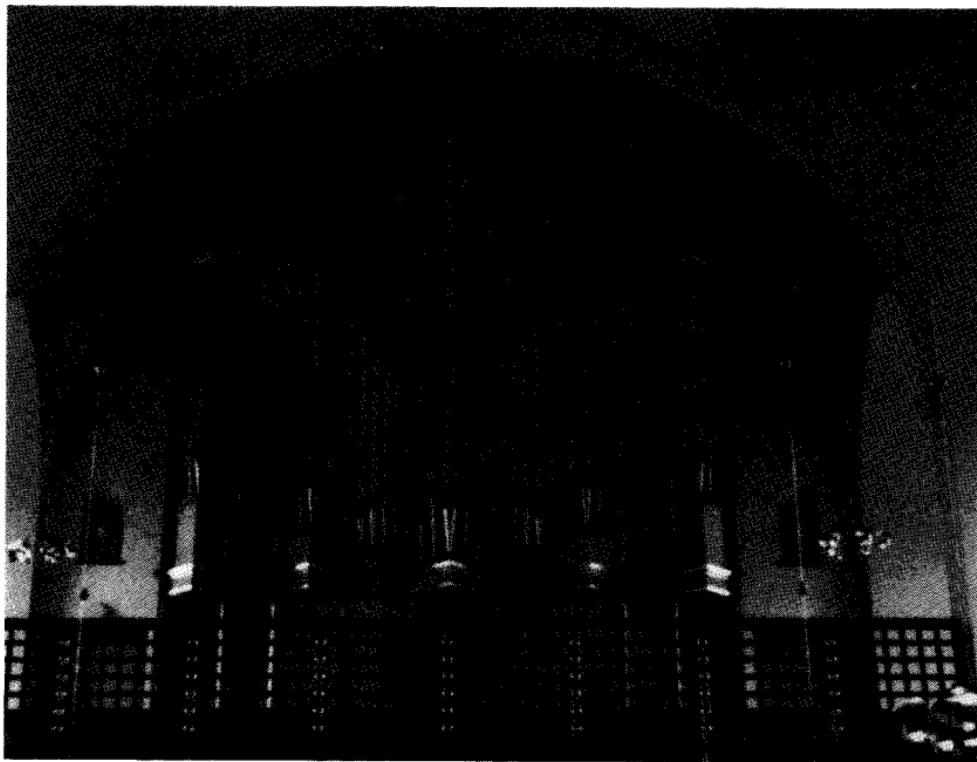
Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il recut ses premières leçons d'orgue alors qu'il n'était encore qu'un enfant et le chœur d'enfants de Stockholm est à la base de sa carrière. Son premier professeur fut l'organiste, chef de chœur et compositeur Torsten Nilsson. Hans-Ola Ericsson étudia avec 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 Szathmary.

En 1979, il revint à Stockholm yachever 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 Szathmary. 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-Sczuka distribué par Südwestfunk. Au cours des années, il gagna plusieurs bourses et reçut 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, Gothenbourg et Malmö. Depuis l'automne 1986, il est le principal professeur d'orgue solo au Conservatoire de Piteå et il y détient une chaire de professeur depuis 1989; il s'installa à Piteå en automne 1988 et il enseigne l'orgue aux conservatoires de Malmö et de Gothenbourg. Il enregistre l'intégrale des œuvres pour orgue de Messiaen (BIS-CD-409, 410 sont déjà sur le marché).





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 manueler 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'; Sifflöjt 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; Tercymbel 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.

Självjusterande mekanik.

200 Setzer-kombinationer.

Disposition och avsynsing: Professor Gotthard Arnér, Stockholm.

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

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

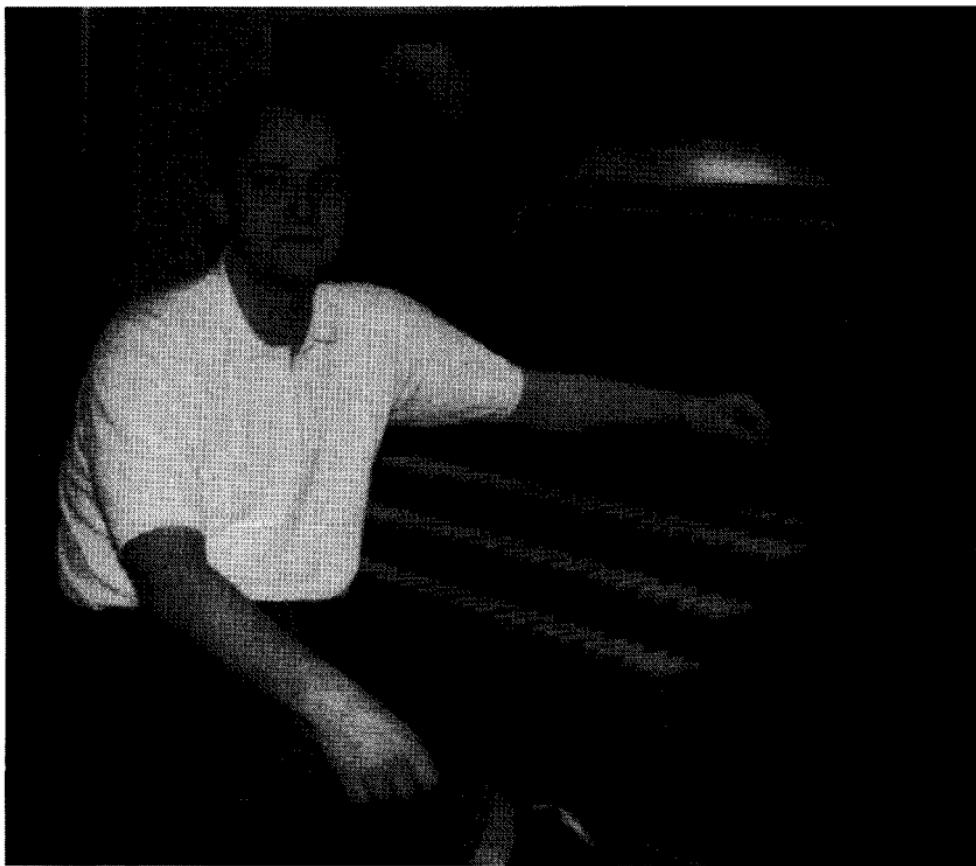
Målningsarbetet utfört av Lindbergs Måleri, Töre.

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 reçut 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