

A L'OCCASION DE SON 80<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE



OLIVIER  
MESSIAEN

PHOTO MARION KALTER

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES

SAMEDI 26 NOVEMBRE 1988

# OLIVIER MESSIAEN

à l'occasion de son 80<sup>e</sup> anniversaire

SEPT HAIKAI

COULEURS DE LA CITE CELESTE

*Entr'acte*

UN VITRAIL ET DES OISEAUX

*commande de l'Ensemble InterContemporain  
création mondiale*

OISEAUX EXOTIQUES

YVONNE LORIOD

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

PIERRE BOULEZ

Coproduction

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION SACEM ET DE LA CAISSE DES DEPOTS ET CONSIGNATIONS

## OLIVIER MESSIAEN Un essai par Pierre Boulez

*Le nom de Messiaen est un symbole pour ceux qui ont étudié d'abord l'harmonie, ensuite l'analyse et la composition au Conservatoire National de Musique de Paris.*

*Cette maison, très respectable, certes, mais souvent en retard sur son temps, spécialement en ce qui concerne la composition - cette aventure dans laquelle se lancent de très jeunes gens - a vu grandir l'importance d'un de ses professeurs, au fur et à mesure des années. Pendant les dernières années de la deuxième guerre mondiale, le nombre des élèves était certainement très restreint, mais non moins certainement, très enthousiaste et enclin au prosélytisme... Au fil des années, la classe de Messiaen a accru considérablement son rayonnement, elle a attiré de plus en plus un nombre important d'élèves venus de pays extrêmement divers.*

*Ainsi la personnalité et la musique de Messiaen ont toujours été, depuis bientôt trente ans, le centre d'une intense activité pédagogique ; elles ont favorisé l'apparition de bien des talents nouveaux et n'ont cessé d'attirer l'attention des jeunes musiciens sur nombre de questions - et parfois de réponses - que nous révèle l'état actuel de la musique.*

*La première remarque qui s'impose, c'est que la musique de Messiaen, sans l'oublier, cesse de considérer la tradition "européenne" comme la seule valable, comme l'exclusif courant que nous devons suivre. Il connaît profondément la littérature musicale qui nous est familière et même celle qui nous l'est moins ; il en comprend le sens, et sait en suivre l'évolution à travers les siècles.*

*Mais, à notre époque, vouloir encore considérer notre civilisation musicale comme "privilegiée" par rapport aux autres, lui paraît singulièrement étriqué. C'est pourquoi il s'est essayé à retrouver, dans le temps et dans l'espace, d'autres modes de pensée musicaux qui pourraient enrichir sa personnalité, ses points de vue, et par conséquent son vocabulaire musical, ses propres idées.*

*Il dit, souvent, de lui-même qu'il est rythmicien. Dans le domaine du rythme, effectivement, il s'est montré un des plus hardis explorateurs de son temps. Non seulement, il a su tirer les leçons et conséquences de l'œuvre de Stravinsky, par exemple, et en particulier, du Sacre du Printemps - mais, grâce à l'étude des rythmes de la musique, telle qu'elle est pratiquée en*

*Inde et grâce à une exploitation nouvelle de la métrique grecque ancienne, il a découvert une foule d'idées nouvelles, codifiées peu à peu au cours de ses œuvres les plus importantes.*

*Le temps est pour lui un facteur capital de la musique. Et il a enrichi considérablement le domaine occidental du rythme en le confrontant en particulier avec les conceptions de l'Inde, et plus généralement, de l'Asie.*

*Le deuxième phénomène immédiatement remarquable chez Messiaen est la diversité du matériel sonore qu'il emploie. Certes, il possède un langage tout à fait personnel. Ce n'est donc pas un manque de cohésion que je voudrais souligner. Mais il faut signaler qu'il transforme un certain nombre de matériels qui ont des rapports bien différents, et parfois bien difficiles avec la musique, ou entre eux, et qu'il les intègre dans son œuvre dont la diversité étonne.*

*Ainsi des chants d'oiseaux, par exemple. Je note sa prédilection pour les oiseaux, pour leurs chants certes, mais aussi pour leurs couleurs, pour leurs habitudes de vie. A côté du mot rythmicien, il placerait volontiers celui d'ornithologue pour se qualifier. Personne n'est obligé, naturellement, de le suivre sur ce terrain de l'ornithologie. En ce qui me concerne, par exemple, je n'éprouve pas de particulière attirance pour le monde des oiseaux, et je ne crois pas que même la musique de Messiaen m'ait fait changer sur ce point... Mais ce qui peut, ce qui doit intéresser un musicien, c'est la manière dont il utilise cette donnée bien spécialisée pour en faire une œuvre musicale.*

*A ce point, je voudrais mettre en parallèle son utilisation du plain-chant. Il connaît fort bien la musique grégorienne - comme catholique et comme musicien ayant joué de l'orgue de nombreuses années pendant les offices. Là aussi, il prend cette donnée que lui offre l'histoire et la transforme pour les besoins de sa propre musique, au point d'en faire un élément purement personnel.*

*Bien d'autres aspects de la musique de Messiaen pourraient être décrits. Mais probablement aucun ne sera important comme ceux que je viens de décrire. Peut-être faut-il rattacher ce besoin d'explorer et de transformer, de ramener à soi toute trouvaille rencontrée sur son chemin, à son importante carrière pédagogique. Il nous a appris à regarder autour de nous et à comprendre que tout peut devenir musique.*

*In programme  
UNIVERSITE DE CLEVELAND, 1970*

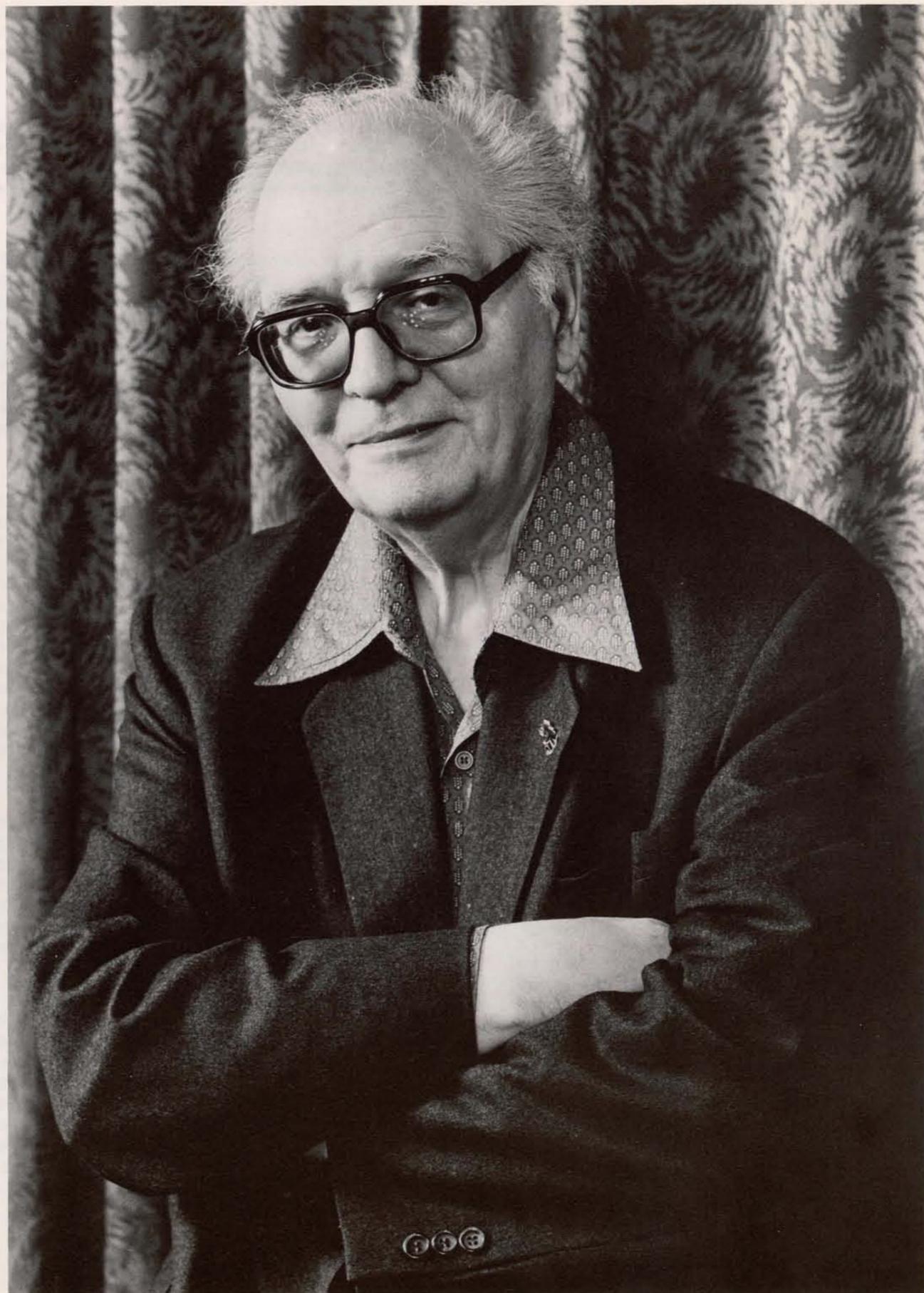


Photo : GUY VIVIEN

## QUATRE-VINGTS ANS ou LE VITRAIL DU TEMPS

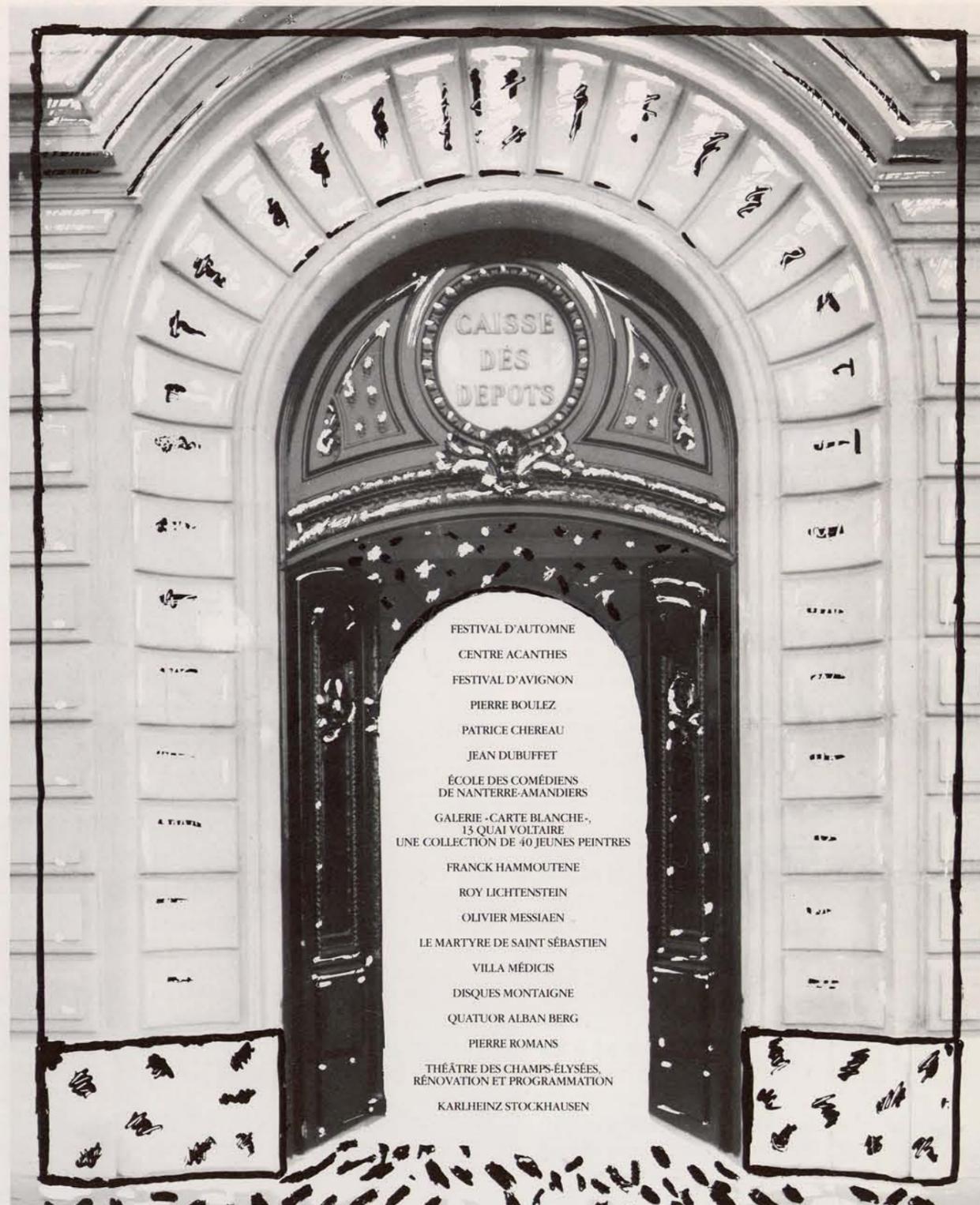
*Qu'est-ce qu'un anniversaire, au regard de l'éternité? En célébrant le quatre-vingtième anniversaire d'Olivier Messiaen, on fête 60 ans de grandes œuvres de composition bien contemporaine: en 1928, Le Banquet céleste, une pièce pour orgue, marquait l'arrivée soudaine d'un nouveau genre de musique; suivirent L'Ascension, en versions orchestrale et pour orgue (1933-34), le Quatuor pour la fin du temps (1940-41), la Turangalila-Symphonie (1946-48), Chronochromie (1959-60), la liturgie concertante de La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ (1965-69), l'opéra Saint-François d'Assise (1975-83) et Un vitrail et des oiseaux. Mais ces faits chronologiques ne représentent pas l'essentiel. Messiaen, en tant qu'être humain, ne peut certes échapper à l'empreinte de son époque, c'est pourquoi sa musique, porteuse des héritages de Stravinsky, de Debussy et de ses maîtres, Dukas et Dupré, contient également un message pour la musique de ses propres élèves, parmi lesquels on compte les deux figures dominantes de la génération européenne qui a suivi, Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen. Mais l'essence de cette musique repose ailleurs, au-delà des influences données ou reçues, de la cause et de l'effet.*

*Si l'on tient absolument à établir des analogies, Messiaen lui-même a le plus souvent trouvé des équivalents historiquement et géographiquement lointains à sa musique, comme les pyramides mexicaines, les traditions musicales de l'Inde, du Japon et de l'Indonésie, les cathédrales et en particulier les vitraux de la France médiévale. Toutes ces références n'expriment en rien les engouements d'un homme qui chercherait à fuir son époque, puisque Messiaen a parsemé sa musique d'idées et de matériaux tout à fait contemporains dont il était lui-même imprégné, tels le sérialisme, l'extension du son de la percussion, la musique concrète, les instruments électroniques. Au contraire, il s'agit plutôt d'une sorte de parenté spirituelle, d'une reconnaissance du fait que, du point de vue de l'éternité, seul un instant sépare un musicien du XXe siècle d'un architecte aztèque ou d'un fabricant de vitraux du XIIIe siècle; ou encore que le travail de création consiste pour lui aujourd'hui, comme pour eux jadis, à édifier des monuments qui symbolisent l'éternité, transposant ainsi l'expérience de l'atemporalité dans la temporalité.*

*Cette optique a conditionné à la fois la nature et l'évolution de la musique de Messiaen. Pour ce qui est du style, il était inévitable que le compositeur travaillât dès le début, dans un langage modal, à s'éloigner du mouvement strictement dirigé vers l'avant de l'harmonie européenne classique: c'est ce travail qui rend possible le paradoxe du mouvement statique; car là où la musique tonale évolue de l'accord parfait à la dominante et inversement, de la tension à la résolution, la musique modale, elle, se déroule toujours sans tension entre les accords. Bien plus, on trouve, à l'intérieur du schéma, des modes de transposition propres à Messiaen, tous les accords d'harmonie conventionnels: mais ils y sont libérés de leurs fonctions, dénués de leurs poids comme les corps des ressuscités. Les dissonances ne marquent pas d'évolution vers une consonance inéluctable, elles constituent plutôt des événements non dirigés dans le temps, susceptibles d'être placés n'importe où dans le monde. Là où la cadence de la dominante à la tonique de la musique tonale se transforme complètement si on la prend à rebours, la cadence tritonique propre à Messiaen reste la même.*

*Avec Messiaen, on ne se trouve plus dans un courant évoluant tout droit vers la résolution d'un accord tonal: la musique reste détachée de cette notion de temps limitée par l'expérience humaine, par notre illusion que tout procède comme nous-mêmes, instant par instant, en direction du futur. L'une des conséquences de ce dépassement est qu'il engendre une grande liberté rythmique, puisque le rythme n'a plus à être soumis au courant harmonique. Un instant peut durer toujours: d'où l'accord soutenu durant sept secondes pour ouvrir l'œuvre, dans Le Banquet céleste, ou les immobilités analogues de tant d'adagios tardifs. Mais on peut trouver par ailleurs une musique d'une rapidité extrême, sans mouvement ni direction harmonique, comme c'est le cas dans les danses et les toccatas qui foncent véritablement vers l'immobilité, l'extase. Ou alors, la musique peut sembler fluer et refluer à travers le temps, comme dans les schémas rythmiques en palindromes qui se répètent eux-mêmes en s'inversant au milieu du parcours, et dans les palindromes plus grands de la Turangalila-Symphonie, où le renversement d'un passage entier semble entraîner le renversement du temps: c'est comme un film qui se déroulerait à l'envers, et l'on se retrouve soudain en train d'avancer en direction du passé. Il ne peut y avoir de causalité, dans la musique de l'éternité, de raison de faire succéder tel moment à tel autre:*

## entrée des artistes



La Caisse des dépôts et consignations a pour mission première de gérer, en toute sécurité, les fonds privés qui lui sont confiés. Banque de dépôts, elle est aussi la banque du logement social et du développement local. Institution financière au service de l'intérêt général, la Caisse des dépôts considère comme une respiration naturelle l'active politique de mécénat engagée depuis 1983. Qui, mieux qu'elle, peut se réjouir d'avoir le profil du mécène, après la rénovation du Théâtre des Champs-Élysées?

Ce mécénat culturel est aussi un mécénat de la pédagogie et de la création. Du centre Acanthes, avec Messiaen ou Boulez, à l'école de jeunes acteurs du Théâtre des Amandiers avec Patrice Chereau, ce sont les professionnels de demain qui bénéficient de la plus haute formation. De même, dans les arts plastiques ou dans le mobilier contemporain, l'ouverture et l'accueil aux jeunes créateurs sont un souci constant. Point d'orgue : la commande de deux œuvres majeures, les premières sculptures à Paris de Jean Dubuffet et de Roy Lichtenstein.

CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS

Le profil d'un mécène.

d'où, chez Messiaen, le renoncement à cette logique que la musique occidentale s'était peu à peu inventée à travers les siècles, de Dufay à Schoenberg, avec son harmonie diatonique et les nécessités du contrepoint imitatif.

D'où encore l'absence de changement à travers les six décades de travail du compositeur, et cette évolution stationnaire : on pourrait, sans qu'il y eût rupture de style, assimiler certains mouvements de sa grande œuvre la plus récente, le Livre du Saint Sacrement, pour orgue (1984), à L'Ascension ou à la Nativité du Seigneur, œuvres antérieures d'un demi-siècle. En fait, la production entière de Messiaen forme une composition en soi : plutôt que de progresser de manière linéaire, Messiaen a peu à peu élargi ses perspectives en enrichissant son œuvre d'une foule de références - atonalité, vieilles formules rythmiques indiennes, la métrique de la poésie grecque, chants d'oiseaux, sons de gagakus japonais, gamelans indonésiens, trompettes et gongs de l'Himalaya - qu'il a introduites dans un monde dont le centre ne changeait pas, un monde de circonvolutions s'élargissant autour d'un centre fixe.

L'absence de progression, de développement, tant à l'intérieur de chaque pièce qu'à l'intérieur de la production dans son ensemble, répond à l'absence d'intentionnalité : nous signalons l'existence de notre volonté en produisant des événements, et c'est en n'en produisant pas que Messiaen démontre qu'il est possible de créer un art involontaire. La perfection de son art consiste précisément à faire de la musique comme la nature l'a fait, sans intervention de la volonté humaine et il a d'ailleurs maintes fois passé ses propres buts sous silence. Messiaen utilise les moyens artificiels - modes de transposition limités, thèmes rythmiques empruntés aux encyclopédies, timbres présélectionnés de l'orgue et des Ondes Martenot - qui fixent l'intention dans des directions préétablies ; il se sert également des méthodes automatiques où le processus se déroule sans intervention du compositeur - les mécanismes rythmiques du Quatuor pour la fin du temps, ou les Modes de valeurs et d'intensités (1949), où toute liberté de choix du compositeur se voit abolie : une œuvre d'une importance énorme pour les compositeurs de la génération suivante, en tant que symbole effrayant des limites imposées à la volonté. Enfin, il a recours à l'imitation directe de la nature : l'imitation des sons, des couleurs, des formes et des textures de certains paysages (les Alpes françaises, le Japon, les montagnes désertiques

de l'Utah) et, avant tout, bien sûr, l'imitation des chants d'oiseaux. Il est possible que l'on reconnaisse le style de Messiaen dans ces imitations, qu'elles fassent partie intégrante de son monde d'harmonie, d'instrumentation et de rythme ; mais, à la différence des impressions que confèrent les chants d'oiseaux de Jannequin ou de Beethoven, la musique de Messiaen va vers les oiseaux, au lieu de les entraîner dans son monde à elle. La musique des oiseaux, elle-même involontaire, devient un modèle idéal permettant à la musique humaine de dépasser la volonté pour accéder à la condition d'une autre musique aérienne, celle des anges.

Enfin, Messiaen tente également d'atteindre à l'idéal en procédant à l'imitation de la couleur : en effet, si l'on comprenait la musique comme une couleur, elle serait alors statique, éternelle. Rien n'illustre peut-être mieux cette tendance que l'association à laquelle procède Messiaen entre l'accord de sixte ajoutée en la Majeur et le bleu, le bleu des rivières, des cieux et des mers dans le Catalogue d'oiseaux, de l'océan dans le cinquième des sept Haïkai, des saphirs dans les Couleurs de la Cité Céleste (et de sa représentation : le vitrail bleu cobalt de Chartres et de la Sainte-Chapelle). C'est peut-être en partie à cause de sa couleur, qui est aussi celle des cieux, que le bleu représente pour Messiaen l'harmonie la plus simple et la plus parfaite qui soit : c'est celle des exaltantes pentatoniques Visions de l'Amen et des Trois petites liturgies, c'est la couleur de l'amour dans le quatrième mouvement de la Turangalîla-Symphonie, la tonalité de la résurrection et du chant des étoiles dans le huitième mouvement de Des canyons aux étoiles... et la lumière qui décrit l'existence des anges dans la cinquième scène de Saint-François d'Assise. Cette harmonie céruléenne est la base de l'œuvre de Messiaen : non pas le lieu qu'il veut rejoindre, mais celui de son origine ; c'est le bleu qui, tel le ciel derrière l'arc-en-ciel, fait vibrer toutes les autres couleurs.

PAUL GRIFFITHS  
Traduit de l'anglais par  
Carole Kahn



## LA FONDATION SACEM ET LE REPERTOIRE D'AUJOURD'HUI

Président  
JEAN-LOUP TOURNIER

Vice-Présidents  
GERARD CALVI, MARIUS CONSTANT, FRANÇOIS ESSIG, JEAN MAHEU

Administrateurs  
LUCIEN ADES, JACQUES ATTALI, MICHEL GIRAUD, JEAN-NOEL JEANNENEY, GUY LAFARGE  
JANINE LANGLOIS-GLANDIER, MAURICE LE ROUX, FRANÇOIS LESURE,  
BRUNO MONSAINGEON, JACQUES RIGAUD, JACQUES VISTEL

PATRICK RENAULT, Délégué à la Communication  
ALEJANDRA NORAMBUENA-SKIRA, Chargée de Mission

Créée en 1977 par Jean-Loup Tournier pour promouvoir toutes les formes de communication de la musique, du classique au rock, la FONDATION SACEM s'intéresse à la production de concerts, d'enregistrements, d'émissions, d'expositions, d'ouvrages : à toutes sortes d'événements qui ponctuent la vie musicale, en France et à l'étranger.

C'est très naturellement qu'elle a voulu célébrer le 80<sup>e</sup> anniversaire d'Olivier Messiaen, le compositeur de musique française de notre temps le plus joué en France et dans le monde.

La Fondation a choisi pour cela le concert de l'Ensemble InterContemporain au Théâtre des Champs-Élysées, dirigé par Pierre Boulez, au cours duquel "Un vitrail et des Oiseaux" sera donné en création mondiale : quel plus beau cadeau d'Olivier Messiaen à Pierre Boulez et à la musique !

En célébrant ce compositeur, en soutenant cette création - comme celles de Jean-Claude Risset aux Nuits de la Fondation Maeght et de Martial Solal au Festival de la Roque d'Anthéron 1988 - la FONDATION SACEM essaie d'attirer le regard du public et des mélomanes sur des compositeurs, des artistes et des œuvres repères d'aujourd'hui.

Elle veut ainsi à sa manière préparer le XXI<sup>e</sup> siècle à accueillir le répertoire de notre temps.

## SEPT HAIKAI

YVONNE LORIOD, piano

- I - Introduction
- II - Le parc de Nara et les lanternes de pierre
- III - Yamanaka cadenza
- IV - Gagaku
- V - Miyajima et le torii dans la mer
- VI - Les oiseaux de Karuizawa
- VII - Coda

*Cette œuvre a été écrite en 1962, à la suite d'un voyage au Japon. Elle ne comporte pas de poème : le titre "Haïkai" indique seulement que les sept pièces sont courtes, comme les poèmes japonais du même nom. La dédicace de l'œuvre est longue, mais vaut la peine d'être citée, la voici : "A Yvonne Loriod, à Pierre Boulez, à Madame Fumi Yamaguchi, à Seiji Ozawa, à Yoritsuné Matsudaïra, à Sadao Bekku et Mitsuaki Hayama, à l'ornithologue Hoshino, aux paysages, aux musiques et à tous les oiseaux du Japon."*

*La première audition de l'œuvre a eu lieu le 30 octobre 1963 à Paris, aux concerts du Domaine musical, à l'Odéon-Théâtre de France, sous la direction de Pierre Boulez, avec Yvonne Loriod au piano solo.*

*Composition instrumentale :*

*1 petite flûte - 1 flûte - 2 hautbois - 1 cor anglais - 1 petite clarinette - 2 clarinettes - 1 clarinette basse - 2 bassons - 1 trompette - 1 trombone - 8 violons - 1 xylophone - 1 marimba - 1 piano solo - 1 jeu de cencerros - 1 jeu de crotales - 1 triangle - 18 cloches - 2 petites cymbales turques - 2 gongs - 1 cymbale chinoise - 2 tam-tams.*

OLIVIER MESSIAEN

*Durée approximative de l'œuvre : 22'*

## COULEURS DE LA CITE CELESTE

YVONNE LORIOD, piano

*Ces "couleurs intérieures" prennent source en cinq citations de l'Apocalypse :*

- 1) "Un arc-en-ciel encerclait le trône..." (Apoc., IV, 3)
- 2) "Et les sept anges avaient sept trompettes..." (Apoc., VIII, 6)
- 3) "On donna à l'étoile la clef du puits de l'abîme..." (Apoc., IX, 1)
- 4) "L'éclat de la ville sainte est semblable au jaspe cristallin..." (Apoc., XXI, 11)
- 5) "Les fondements du mur de la ville sont ornés de toute pierre précieuse : jaspe, saphir, chalcédoine, émeraude, sardonix, cornaline, chrysolithe, béryl, topaze, chrysoprase, hyacinthe, améthyste..." (Apoc., XXI, 19, 20)

*La forme de l'œuvre dépend entièrement des couleurs. Les thèmes mélodiques ou rythmiques, les complexes de sons et de timbres, évoluent à la façon des couleurs. Dans leurs variations perpétuellement renouvelées, on peut trouver (par analogie) des couleurs chaudes et froides, des couleurs complémentaires influençant leurs voisines, des couleurs dégradées vers le blanc, rabattues par le noir. On peut encore comparer ces transformations à des personnages agissant sur plusieurs scènes superposées et déroulant simultanément plusieurs histoires différentes.*

*Alleluias de plain-chant, rythmes hindous et grecs, permutations de durées, chants d'oiseaux de différents pays : tous ces matériaux accumulés sont mis au service de la couleur et des combinaisons de sons qui la supposent et l'appellent.*

*Les sons-couleurs sont à leur tour symboles de la "Cité céleste" et de "Celui" qui l'habite. Hors de tout temps, hors de tout lieu, dans une lumière sans lumière, dans une nuit sans nuit... Ce que l'Apocalypse, plus terrifiante encore dans son humilité que dans ses visions de gloire, désigne seulement par un éblouissement de couleurs...*

*Au chant des oiseaux de Nouvelle-Zélande (Oiseau-Tui, Oiseau-cloche), s'oppose "l'abîme" avec les sons-pédales des trombones et la résonance des tam-tams. Aux cris de l'Araponga*

du Brésil, s'oppose "l'extase colorée" des points d'orgue: sardoine rouge - rouge taché de bleu - orangé, or, blanc laiteux - émeraude verte, améthyste violette - violet pourpre et bleu violet. L'œuvre ne se terminant pas plus qu'elle n'a commencé, mais tournant sur elle-même comme une rosace de couleurs flamboyantes et invisibles...

Couleurs de la Cité céleste fut écrit en 1963. Créée le 17 octobre 1964 au Festival de Donaueschingen sous la direction de Pierre Boulez, l'œuvre fut redonnée le 11 décembre 1964 à Bruxelles (Festival "Reconnaissance des musiques modernes"), puis à Paris, le 16 décembre 1964, aux concerts du "Domaine musical", toujours sous la direction de Pierre Boulez. Dans toutes ces exécutions, Yvonne Loriod jouait le piano solo.

*Composition instrumentale :*

3 clarinettes - 1 petite trompette en ré -  
3 trompettes - 2 cors en fa - 3 trombones -  
1 trombone basse - piano solo - xylophone -  
xylorimba - marimba - jeu de cencerros - jeu de  
cloches-tubes - 4 gongs - 2 tam-tams.

OLIVIER MESSIAEN

Durée approximative de l'œuvre : 16'

## UN VITRAIL ET DES OISEAUX

Commande de l'Ensemble InterContemporain, création mondiale

YVONNE LORIOD, piano

Cette œuvre a été écrite en 1986, à la demande de Pierre Boulez, pour l'Ensemble InterContemporain.

Il n'y a pas grand chose à ajouter au titre, qui dit tout.

L'œuvre peut se diviser ainsi :

Introduction par les 3 xylos. Thème de trompette et cloches (1<sup>e</sup> période), avec des harmonies-couleurs. Pinson, puis fauvette à tête noire aux bois avec un accord-couleur à chaque note). 1<sup>e</sup> cadenza par piano, flûte, et clarinette, jouant chacun et chacune dans un tempo différent. Thème de trompette et cloches (2<sup>e</sup> période). Nouveau pinson, nouvelle fauvette à tête noire. 2<sup>e</sup> cadenza pour piano, 2 flûtes, et 2 clarinettes, jouant chacun et chacune dans un tempo différent. Cette 2<sup>e</sup> cadenza est plus longue que la 1<sup>e</sup>. Thème de trompette et cloches (3<sup>e</sup> période). Nouveau pinson, nouvelle fauvette à tête noire. 3<sup>e</sup> cadenza par piano, 3 flûtes, et 3 clarinettes, jouant chacun et chacune dans un tempo différent. Le piano fait une fauvette des jardins. Les 3 flûtes font un merle noir, une fauvette à tête noire, une fauvette des jardins. Les 3 clarinettes font une fauvette des jardins, une fauvette passerinette, un rouge-gorge. Cette 3<sup>e</sup> cadenza est beaucoup plus longue que les deux autres. Coda par les 3 xylos. Choral terminal sur les trois périodes du thème de trompette et cloches, plus une période pour conclure. Les tempi superposés sont une difficulté. Mais les oiseaux sont plus importants que les tempi, et les couleurs plus importantes que les oiseaux. Plus important que tout le reste est l'aspect invisible.

*Composition instrumentale :*

16 bois, une trompette, 3 claviers (xylophone, xylorimba, marimba), un piano solo, et plusieurs percussions : jeu de cloches, triangle, wood block, 6 temple blocks, 2 cymbales, 2 tam-tams.

OLIVIER MESSIAEN

Durée approximative de l'œuvre : 15'

## OISEAUX EXOTIQUES

YVONNE LORIOD, piano

Les Oiseaux exotiques m'ont été demandés par Pierre Boulez pour ses concerts du Domaine musical. Ils ont été écrits du 5 octobre 1955 au 23 janvier 1956, et créés le 10 mars 1956 à Paris.

Cette partition est faite sur des chants d'oiseaux exotiques de l'Inde, de la Chine, de la Malaisie et des deux Amériques.

Les Oiseaux exotiques qui chantent dans cette partition ont de merveilleux plumages colorés. Ces couleurs très vives sont dans la musique: toutes les couleurs de l'arc-en-ciel y circulent, y compris le rouge, couleur des pays chauds et du beau "Cardinal de Virginie" ! Mais il y a aussi le "Mainate hindou" (noir à cou jaune) qui pousse des cris singuliers, le "Verdin à front d'or" (tout vert comme une feuille au printemps) qui fait un gazouillis varié, le "Troupiale de Baltimore" (plumage orange et noir) qui fait des vocalises joyeuses, le "Tétras Cupidon des prairies" qui possède des sacs aériens lui permettant de pousser des cris aigus suivis de longues désinences dirigées vers le grave, le "Moqueur polyglotte" (gris, rose, brun fauve strié de blanc), fait des strophes cuivrées, staccato, riches en harmoniques, de caractère incantatoire. L'"Oiseau-chat" (gris ardoise) débute ses strophes par un miaulement. Le "Shama des Indes" (noir bleuté, ventre orangé, longue queue étagée blanche et noire) est un merveilleux chanteur dont le répertoire est fait de percussions rythmées, de batteries sur deux sons disjoints, et d'éclatantes fanfares au timbre cuivré. C'est sa voix qui dominera tout le tutti final. Le "Garrulaxe à huppe blanche" est un gros oiseau vivant dans l'Himalaya. Il est terrifiant par son aspect et par ses vociférations implacables. Le "Merle migrateur", confié aux deux clarinettes, égaie tout le tutti central. Chantent aussi: le "Merle de Swainson", la "Grive ermite", le "Bulbul Orphée" et la "Grive des bois", dont la fanfare éclatante, ensoleillée, termine la première et ouvre la dernière cadenza du piano solo.

L'œuvre comporte aussi des rythmes grecs et hindous, confiés à la percussion. Deçî-Tâlas de l'Inde antique, système de Çarngadeva : Nihçankalîla, Gajalîla, Laksmîça, Caccarî, Candrakalâ, Dhenkî, Gajajhampa - et de la théorie karnâtique : Matsya-Sankirna, Triputa-Mishra, Matsya-Tishra, Atatâla-Cundh.

Parmi les rythmes grecs, on trouve des pieds composés au mètre: Dactylo-Epitríte, puis des vers à mètres composés: lambélégiaque, et enfin des vers logaédiques: Asclépiade, Saphique, Glyconique, Aristophanien, Phalécien, Phérécratien.

*Composition instrumentale :*

Bois : 1 petite flûte, 1 flûte, 1 hautbois, 1 petite clarinette, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 1 basson.

Cuivres : 2 cors et 1 trompette.

Claviers : 1 glockenspiel, 1 xylophone. Soliste : 1 piano solo.

Percussions : 3 temple-blocks, 1 wood-block, 1 caisse claire, 3 gongs, 1 tam-tam.

OLIVIER MESSIAEN

Durée approximative de l'œuvre : 14'

# HOMMAGE A OLIVIER MESSIAEN



ECD 71580 / COFFRET 17 DISQUES COMPACTS  
16 CD + 1 CD D'ENTRETIEN AVEC CLAUDE SAMUEL

Photo Jacques Sarrat, Paris

## OFFRE SPÉCIALE (SUR PRIX ÉDITEUR): 17 CD AU PRIX DE 10



VINGT REGARDS SUR L'ENFANT JÉSUS ● DES CANYONS AUX ÉTOILES... ●  
SEPT HAÏKAÏ ● COULEURS DE LA CITÉ CÉLESTE ● L'ASCENSION ●  
ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM ● VISIONS DE L'AMEN ●  
LES OFFRANDES OUBLIÉES ● HYMNE AU SAINT-SACREMENT ●  
QUATRE ÉTUDES DE RYTHME ● HUIT PRÉLUDES ● CATALOGUE D'OISEAUX ●  
LA FAUVETTE DES JARDINS ● TROIS PETITES LITURGIES DE LA PRÉSENCE DIVINE ●  
MÉDITATIONS SUR LE MYSTÈRE DE LA SAINTE-TRINITÉ ●  
QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS ● CINQ RÉCHANTS ●

NOUVEAUTÉS:  
PETITES ESQUISSES D'OISEAUX ● LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR ●  
APPARITION DE L'ÉGLISE ÉTERNELLE ● LE BANQUET CÉLESTE ●  
HARAWI ● POÈMES POUR MI ● CHANTS DE TERRE ET DE CIEL ●



### ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Président  
Directeur Musical  
Administrateur Général

Pierre Boulez  
Peter Eötvös  
Brigitte Marger

flûte  
flûte  
hautbois  
hautbois  
clarinette  
clarinette  
clarinette basse  
basson  
basson  
cor  
cor  
trompette  
trompette  
trombone  
trombone  
tuba  
percussion  
percussion  
percussion  
piano/claviers  
piano/claviers  
piano/claviers  
harpe  
violon  
violon  
violon  
alto  
alto  
violoncelle  
violoncelle  
contrebasse

Sophie Cherrier  
Emmanuelle Ophèle  
Laszlo Hadady  
Didier Pateau  
Alain Damiens  
André Trouttet  
Guy Arnaud  
Pascal Gallois  
Jean-Marie Lamothe  
Jacques Deleplancque  
Laurent Ollé  
Antoine Curé  
Jean-Jacques Gaudon  
Jérôme Naulais  
Benny Sluchin  
Gérard Buquet  
Vincent Bauer  
Michel Cerutti  
Daniel Ciampolini  
Pierre-Laurent Aimard  
Florent Boffard  
Alain Neveux  
Marie-Claire Jamet  
Jeanne-Marie Conquer  
Jacques Ghestem  
Maryvonne le Dizès-Richard  
Garth Knox  
Jean Sulem  
Chrichan Larson  
Pierre Strauch  
Frédéric Stochl

### Musiciens supplémentaires participant au concert

flûte  
flûte  
flûte  
hautbois  
hautbois  
clarinette  
clarinette  
basson  
trompette  
trompette  
trombone basse  
trombone  
percussion  
percussion  
percussion  
percussion  
percussion  
violon  
violon  
violon  
violon  
violon  
violon

Céline Nessi  
Pascale Pierlot  
Pierre-André Valade  
Hubert Lashner  
Stéphane Part  
Jean-Max Dussert  
Olivier Voize  
Henri Lescouret  
Marc Bauer  
Bruno Nouvion  
Charly Verstraete  
Raymond Katarzinski  
Bernard Ballet  
Jean-Guillaume Cattin  
Guy Cipriani  
Françoise Gagneux  
Didier Vérité  
Pascale Blandeyrac  
Nathalie Chabot  
Philippe Coutelen  
Agnès Sulem  
Elisabeth Pallas

FRFAP-1988-11-05-PGRS