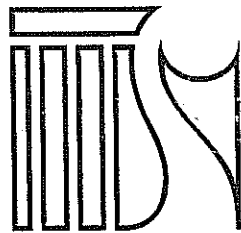


Olivier MESSIAEN

TROIS
PETITES LITURGIES
de la Présence Divine

Exemples musicaux



Editions DURAND
215, RUE DU Fbg St-HONORÉ 75008 PARIS

*United Music Publishers Ltd. Londres.
Theodore Presser Company, Bryn Mawr (U.S.A.)*

Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.
MADE IN FRANCE IMPRIMÉ EN FRANCE

Les **TROIS PETITES LITURGIES** ont été écrites du 15 novembre 1943 au 15 mars 1944. Elles furent commandées à l'Auteur par Madame Denise Tual, pour les « Concerts de la Pléiade ». La première audition mondiale eut lieu aux « Concerts de la Pléiade », à Paris, salle de l'Ancien Conservatoire, le 21 avril 1945, sous la direction de Roger Désormière — avec Yvonne Loriod au Piano solo, Ginette Martenot à l'Onde Martenot solo, la chorale Yvonne Gouverné, et l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Le succès fut immense et immédiat. Le public de cette création était un public spécialement brillant et cultivé. On remarquait dans la salle, côté musique : Arthur Honegger, Andrée Vaurabourg, Georges Auric, Francis Poulenc, Henri Sauguet, Roland Manuel, André Jolivet, Daniel Lesur, Claude Delvincourt, Lazare Lévy, Marcel Ciampi, Jean Wiéner, Irène Joachim, Maurice Gendron, Guy-Bernard Delapierre, Jean Roy — côté peinture : Georges Braque — côté littérature : Paul Eluard, Pierre Reverdy ; il y avait aussi de nombreux jeunes musiciens, tous élèves de ma classe au Conservatoire : Pierre Boulez, Serge Nigg, Yvette Grimaud, Jean-Louis Martinet, Pierre Henry.

L'œuvre fut redonnée presque aussitôt : deux fois à Bruxelles, par Paul Collaer — trois fois à Prague, par Jaroslav Krombhoř — deux fois à Londres, par Roger Désormière — deux fois à New York, par Léopold Stokowski. La 100^e exécution a eu lieu à Buenos-Aires (Argentine), le 14 septembre 1956 : chef : Washington Castro. Signalons encore la 168^e à l'« Ateneo » de Madrid, le 2 avril 1963, par Alberto Blancafort, et trois exécutions à New York par Léonard Bernstein en 1961. En dehors de Roger Désormière — qui fut le premier et génial créateur de l'œuvre — ma reconnaissance va surtout à deux chefs qui se sont vraiment dévoués à la cause des **TROIS PETITES LITURGIES** avec une fidélité jamais démentie : Marcel Couraud et Günter Wand. Günter Wand a dirigé l'œuvre en Allemagne : six fois à Cologne, trois fois à Düsseldorf et à Wiesbaden, avec Yvonne Loriod au piano solo, et le chœur et l'orchestre du Gürzenich, deux fois à Berlin, avec Yvonne Loriod au piano solo et l'orchestre Philharmonique de Berlin. Marcel Couraud a dirigé l'œuvre à Berlin (Allemagne), à Lugano (Suisse), à Strasbourg, à Lyon, quatre fois à Paris — et enfin en Italie, toujours avec Yvonne Loriod au piano solo, Jeanne Loriod à l'Onde Martenot solo, et les chœurs de la Maitrise : à Venise en 1957, à Perugia en 1959, puis à Gênes, Turin, Milan, Crémone, Rome, Florence, L'Aquila, en 1962.

Je reviens au concert de la Biennale de Venise, le 20 septembre 1957. Au programme : une très belle œuvre de Luigi Dallapiccola, et les **TROIS PETITES LITURGIES**. C'était l'orchestre du théâtre « La Fenice », mais transporté à la « Scuola grande di San Rocco ». Dans la salle : Igor Strawinsky — et le futur Pape Jean XXIII (alors Cardinal Roncalli) qui s'entretint longuement après le concert, en français, avec le chef, les solistes, et moi-même. Aux murs : les merveilleux tableaux du Tintoret, dont l'originalité dans les raccourcis, les éclairages, et les symboles — formait un autre concert de couleurs !

Je viens d'écrire le mot : couleur. La musique des **TROIS PETITES LITURGIES** est avant tout une musique de couleurs. Les « modes » que j'y utilise sont des couleurs harmoniques. Leur juxtaposition et leur superposition donnent : des bleus, des rouges, des bleus rayés de rouge, des mauves et des gris tachés d'orange, des bleus cloutés de vert et cerclés d'or, la pourpre, l'hyacinthe, le violet, et la rutilance des pierres précieuses : rubis, saphir, émeraude, améthyste — tout cela en draperies, en vagues, en tournoissements, en spirales, en mouvements entremêlés, il y faut ajouter mes recherches rythmiques : rythmes non-rétrogradables, canons rythmiques, emploi des deci-tâlas de l'Inde antique — et aussi l'emploi percutant du piano, du vibraphone et du célesta (qui évoque le « gamelan » de Bali et de Java) : les rythmes et les timbres choisis accentuent encore les couleurs et leurs mouvements.

Le poème des **TROIS PETITES LITURGIES** a été écrit par le Musicien en même temps que la musique et pour la musique. Il n'a donc aucune prétention littéraire. Et malgré son apparence surréaliste (j'étais à l'époque grand lecteur de Paul Eluard et Pierre Reverdy), il énonce des vérités théologiques, avec des termes humblement empruntés à l'Écriture sainte. L'idée principale étant la **Présence Divine**, les trois parties sont dédiées à trois « genres » de **Présence**. La première partie : **Antienne de la Conversation intérieure**, est dédiée à Dieu présent en nous. La deuxième partie : **Séquence du Verbe, Cantique Divin**, est dédiée à Dieu présent en lui-même. La troisième partie : **Psalmodie de l'Ubiquité par amour**, est dédiée à Dieu présent en toutes choses. Ces notions inexprimables ne sont pas exprimées — elles restent dans l'ordre d'un éblouissement de couleurs...

La matière sonore est faite des instruments et des timbres suivants : Célesta, Vibraphone, Maracas, Cymbale chinoise, Tam-tam, Chœur de voix de femmes à l'unisson, Piano solo, Onde Martenot solo, Quintette à cordes comprenant 8 premiers violons, 8 seconds violons, 6 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses.

ANALYSE SUCCINCTE DE CHAQUE PIECE :

I. - Antienne de la Conversation intérieure.

Forme A B A. Dans la première et la troisième parties, chants d'oiseaux au piano, puis au piano et au célesta. Ce sont des chants d'oiseaux stylisés : on reconnaît cependant au passage : le Merle noir, le Rossignol, le Pinson, la Fauvette des jardins, l'Alouette des champs. Dans le milieu : *canon rythmique par ajout du point* : entre vibraphone et main droite du piano, d'une part — et pizzi, maracas et main gauche du piano, d'autre part. S'y ajoutent : une psalmodie avec vocalise sur les mots-clés par le chœur (comme dans les « Traits » du plain-chant), un solo de violon avec neumes de plain-chant (on reconnaît les torculus, les porrectus, et aussi des distropha et des pressus), enfin un solo d'Onde utilisant un timbre de clarinette d'Orient. Tout cela marche ensemble. Les mots : « Ne me réveillez pas : c'est le temps de l'oiseau ! » : sont empruntés au *Cantique des Cantiques*.

II. - Séquence du Verbe, Cantique Divin.

Forme strophique à variations, alternant continuellement refrains et couplets. La ligne mélodique du chœur, très simple et frappante, contient deux particularités rythmiques : le 3/8 et le 3/16 (*trois longues et trois brèves* juxtaposées) — la chute rythmique amortie par la *pénultième pointée*. Tout l'intérêt de la pièce réside dans les variations orchestrales. Le Piano a une importance extrême : traité en grappes d'accords, en groupes fusées, en effets de cloches, en percussions graves, il domine toute l'orchestration. On remarquera vers la fin de la pièce : l'Onde Martenot fortissimo qui plane au-dessus du chœur, et l'utilisation des cordes en accords trillés, dont le poudrolement soutient le « gamelang Balinaï » et les articulations du célesta, du vibraphone et du Piano. Les mots : « Louange du Père, Substance du Père, Empreinte et rejaillissement toujours » — sont empruntés à Saint Paul (Épître aux Hébreux). Ces mots sublimes et terribles : « Le Verbe était en Dieu — Et le Verbe était Dieu » — débute l'Évangile selon Saint Jean.

III. - Psalmodie de l'Ubiquité par amour.

Encore une forme A B A. Le milieu n'est qu'un acte d'amour et de révérence. Ces sentiments ne s'expliquent pas — et je n'en donnerai donc aucune explication. Je signalerai simplement l'emploi du timbre d'espace à l'Onde Martenot, et les trilles en agrandissement sur le timbre « Métallique », qui étaient utilisés à l'époque pour la première fois. A la reprise : fusées contraires, en éventail fermé, par le Piano solo — rappel à l'Onde d'un thème du premier mouvement — parlé du chœur, et superpositions violentes de couleurs poly-modales entrecroisées — le tout fortement souligné par la résonance profonde et prolongée du tam-tam. Dans la première et la troisième parties, le texte accumule vraiment — sinon toutes choses — au moins toutes sortes de choses : les planètes, les fleurs, les oiseaux — les différents temps : temps très long des étoiles, temps long des montagnes, temps moyen de l'homme, temps très court de l'insecte. « L'être » accordé au « Lieu », et la *Présence Divine en tous lieux* (même dans les lieux possibles qui n'existent pas encore) — sont expliqués par Saint Thomas d'Aquin dans la « Somme théologique ». La phrase : « le successif vous est simultané » : résume l'éternité toute entière présente en Dieu éternel. « Le sang qui répare ses rives » : vérité médicale. « La montagne saute comme une brebis. Et devient un grand océan » : vérité géologique, exprimée dans le Psaume « in exitu Israël de Aegypto ». Les mots si tendres : « Posez-vous comme un sceau sur mon cœur » — se trouvent dans le *Cantique des Cantiques*. « Il est plus fort que la mort, votre Amour » : encore une citation du *Cantique des Cantiques*. « Mais la robe lavée dans le sang de l'Agneau, Mais la pierre de neige avec un nom nouveau » : toutes expressions empruntées à l'Apocalypse. Enfin, voici la phrase essentielle de l'œuvre : « Vous êtes près, Vous êtes loin, Vous êtes la lumière et les ténèbres, Vous êtes si compliqué et si simple, Vous êtes infiniment simple » : elle reprend l'esprit des actes de foi et d'abandon du plus beau livre mystique après la Bible : *l'Imitation de Jésus-Christ*.

D'ailleurs, les *petites Liturgies* ne demandent pas tant de commentaires. Tous ceux qui m'ont attaqué ont surtout visé le poème : dans sa partie doctrinale, il me semble inattaquable — pour le reste, je ne suis pas poète : seulement musicien. Il me semble qu'il faut écouter ma musique en oubliant son succès (tout autant que les polémiques qui ont entouré ce succès), et même en oubliant la musique. Que fait une rosace de cathédrale ? Elle enseigne par l'image, par le symbole, par tous les personnages qui la peuplent — mais surtout elle frappe l'œil par des milliers de taches de couleurs, qui, finalement, se résument en une seule couleur très simple, à tel point que celui qui contemple dit seulement : cette rosace est bleue — ou : cette rosace est violette...

Je n'ai pas voulu faire autre chose...

Olivier MESSIAEN.

Olivier MESSIAEN

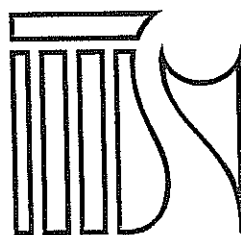
(1908 - 1992)

TROIS PETITES LITURGIES de la Présence Divine

pour piano solo, onde Martenot solo, célesta, vibraphone, batterie,

chœur de voix de femmes à l'unisson et orchestre à cordes

poème et musique d'Olivier MESSIAEN

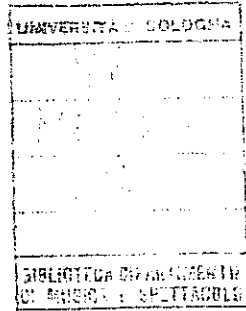


Editions DURAND
215, RUE DU Fbg St-HONORÉ 75008 PARIS

*United Music Publishers Ltd, Londres.
Theodore Presser Company, Bryn Mawr (U.S.A.)*

Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.
MADE IN FRANCE IMPRIMÉ EN FRANCE





2010/10/17



Les "Trois petites liturgies" ont été écrites à Paris, du 15 novembre 1943 au 15 mars 1944.




La première audition en a été donnée aux
concerts de la Pléiade le 21 avril 1945.


Pierre Déromieux, chef d'orchestre
Grouse Eschard, piano solo
Ginette Harleux, voix solo


NOTE










Dans certaines mesures, les battements peuvent être inégaux en durée. Les signes rythmiques indiquent au chef d'orchestre ces divergences.






 vaut  et représente un temps binaire.

 vaut  ou 

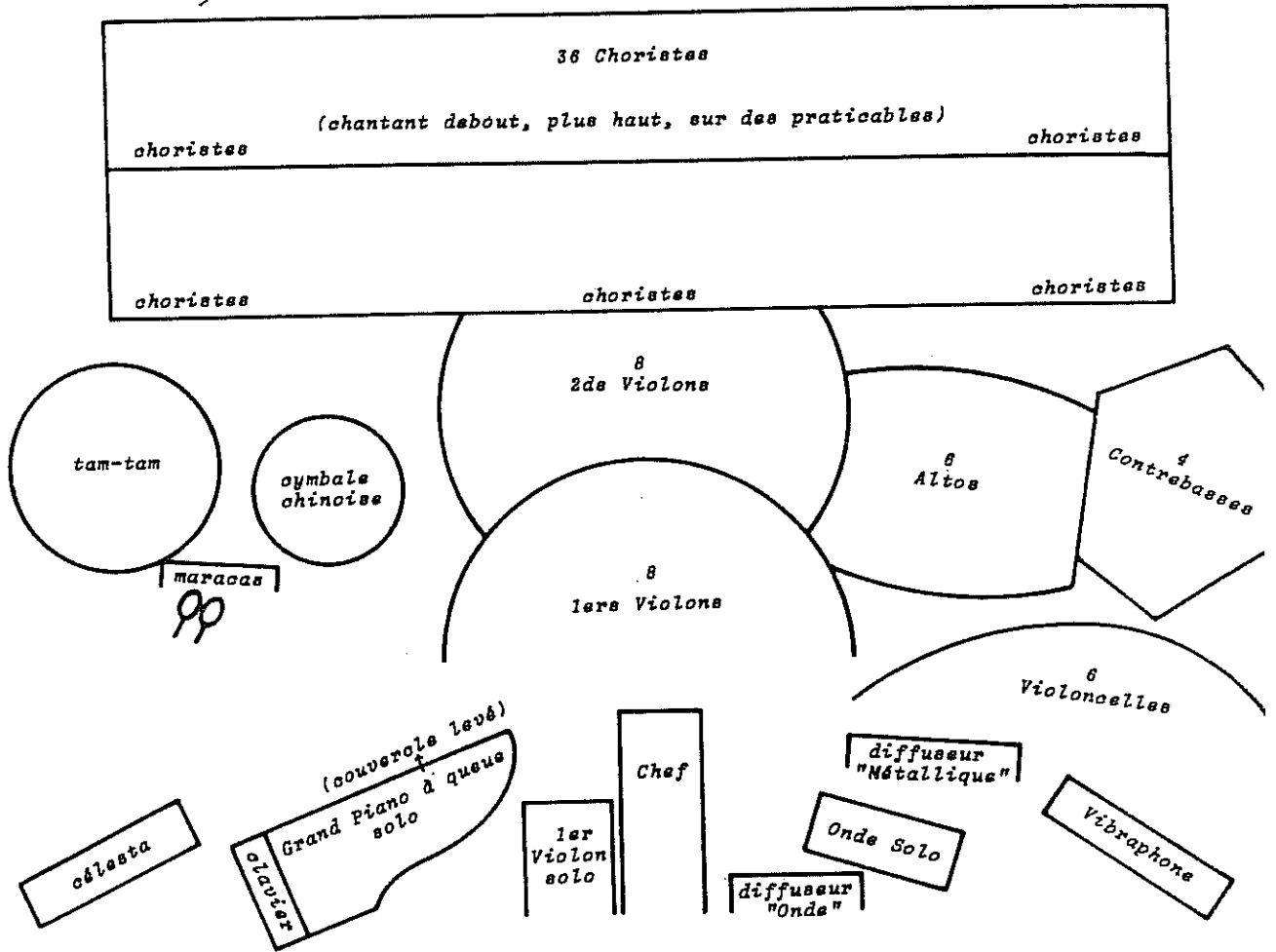
Lorsqu'il vaut  c'est un temps ternaire.

Lorsqu'il vaut  c'est un $\frac{3}{16}$ à trois battements.

La  égalant toujours la ,  est plus long d'une  que . Exemple: $\frac{7}{16}$    mesure à trois battements; le 2^e battement est plus long d'une  que le 1^{er} et le 3^e. Pour le $\frac{5}{8}$ du 1^{er} morceau :

  | vaut    ce qui représente 3 battements.

Célesta (soit une octave plus haut que la rotation)
Vibrapone (est en fait à la hauteur réelle). (Partie difficile)
Maracas (2 maracas tenus par la même exécution)
Petit Tam-tam ou *Cymbale chinoise* (registre médium) Acc. 4 } 3 parties en tout
Grand Tam-tam (registre grave très profond) Acc. 4
Chœur de 36 voix de femmes à l'unisson
 (des soprans et quelques mezzo et contraltos).
Piano solo (grand piano à queue de concert, de modèle "Halla et al." avec de belles résonances).



↑ Emplacement des choristes et des instruments ↑

Onde Martenot - 1919 -

Quintette à cordes comprenant :
 8 1ers Violons
 8 2ds Violons
 6 Altos
 6 Violoncelles
 4 Contrebasses

Page 44, début de la Liturgie n° II :

Rythme du thème principal :

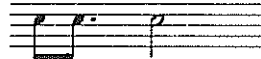


Les 3 ♩ sont la diminution des 3 ♩ , il y a donc augmentation et

diminution juxtaposées, mises bout à bout. Les 3 ♩ sont variées en ♩ par fusion des deux premières.

L'ensemble:  donne 17 ♩ (nombre premier).

Suit la formule de cadence rythmique :  Cette formule est alourdie (chute amortie)

par le point ajouté à la pénultième : 

Avec la pénultième pointée, la formule de cadence rythmique donne 13 ♩ (nombre premier).

Harmonie véritable du thème principal de la Liturgie n° II :

L'harmonie véritable du thème principal se trouve au chiffre 8 , page 95. L'explicitation des modes employés ici se fera en grand détail au chiffre 10 , page 105, par l'écriture à 2 voix du piano, les parties de célesta et de vibraphone, et surtout les accords trillés des cordes qui ne sortent jamais des notes des modes. Je choisis cependant de faire mon explication sur le chiffre 8 , à cause de la simplicité apparente du passage.

Chiffre 8 , page 95, dans la Liturgie n° II :

Il s'agit du mode 2 dans ses 3 transpositions. Chaque transposition est affectée à un des bons degrés de La majeur. Mode 2² pour la dominante, mode 2¹ pour la tonique, mode 2³ pour la sous-dominante.

Les 4 premiers accords sont en mode 2², c'est-à-dire mode 2, deuxième transposition. Voici 2² :



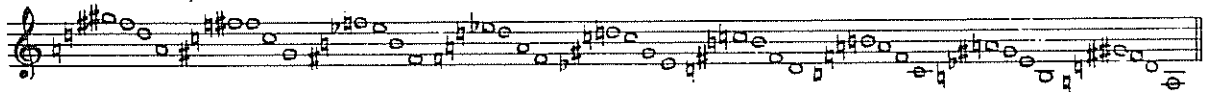
Couleur générale du mode 2² : Spirales d'or et d'argent, sur fond de bandes verticales brunes et rouge rubis
Couleur dominante : or et brun.

Les accords 5 et 6 sont en mode 2¹, c'est-à-dire mode 2, première transposition. Voici 2¹ :



Couleur générale du mode 2¹ : Rochers bleu violet, parsemés de petits cubes gris, bleu de cobalt, bleu de prusse foncé, avec quelques reflets pourpre violacé, or, rouge rubis, et des étoiles mauves, noires, blanches.
Couleur dominante : bleu violet.

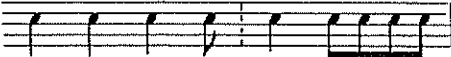
Les accords 7, 8, 9, 10, sont de nouveau en mode 2². Le 11^{ème} et dernier accord de la période (6^{ème} mesure du chiffre 8 sur la ♩ , donne l'illusion d'une sous-dominante de La majeur (avec sixte ajoutée). Il est en réalité, en mode 2³ :



Couleur générale du mode 2³ : Feuillages vert clair et vert prairie, avec des taches de bleu, d'argent, et d'orangé rougeâtre. Couleur dominante : vert.

Canon rythmique par ajout du point, entre vibraphone et main droite du piano, d'une part — et pizzi, maracas, et main gauche du piano, d'autre part.

Rythmes du canon :

partie proposante (vibraphone et main droite du piano) : 

Epithrite IV des grecs : - - - U (= 7 ♩) plus 6 ♩ au total : 13 ♩ (nombre premier). Ce rythme se répète en ostinato.

partie répondante (maracas, 6 2ds violons et 6 altos pizzi, et la main gauche du piano) : ce sont les mêmes

durées, mais toutes pointées, soit :  Ce rythme se répète en ostinato.

Entre la page 11 et 12 : il y a 3 termes de la partie proposante, et un 4^{ème} terme inachevé. Il y a 2 termes de la partie répondante, et la 1^{ère} durée du 3^{ème} terme.

Tout cela est écrit dans une mesure fictive ($\frac{3}{4}$), pour permettre la combinaison du rythme proposant, du rythme répondant, avec le rythme du chœur, et avec le rythme du violon solo. Cela donne une battue simple, mais les rythmes sont difficiles à lire, parce qu'écrits entièrement en syncope apparentes. Cependant, l'auditeur entend parfaitement les 4 rythmes superposés.

D'autre part, la partie proposante utilise 13 accords qui se répètent en ostinato. Comme l'ostinato rythmique de cette partie proposante n'a que 9 frappés, les termes du rythme et les termes des accords ne coïncident pas. Il y a 2 termes des 13 accords, plus 3 accords (terme inachevé) — contre 3 termes du rythme.

La partie répondante utilise 9 accords qui se répètent en ostinato (le 1^{er} accord est joué deux fois). Il y a 2 termes des 9 accords, plus le 1^{er} accord du 3^{ème} terme. Comme l'ostinato rythmique de la partie répondante a 9 frappés (tous pointés), les termes rythmiques et les accords coïncident (contrairement à ce qui se passe pour la partie proposante).

Les 13 accords de la partie proposante sont écrits en mode 6¹ (mode 6, 1^{ère} transposition) :



dont voici la couleur : grandes lettres d'or sur fond gris, avec des taches en pastilles orange, et des branches vert assez sombre à reflets dorés.

Les 9 accords de la partie répondante sont écrits en mode 3² (mode 3, 2^{ème} transposition) :



dont voici la couleur : bandes horizontales étagées : de bas en haut : gris foncé, mauve, gris clair, et blanc à reflets mauve et jaune pâle — avec des lettres d'or flamboyantes, d'une écriture inconnue, et une quantité de petits arcs rouges ou bleus, très minces, très fins, à peine visibles. Couleur dominante : gris et mauve.

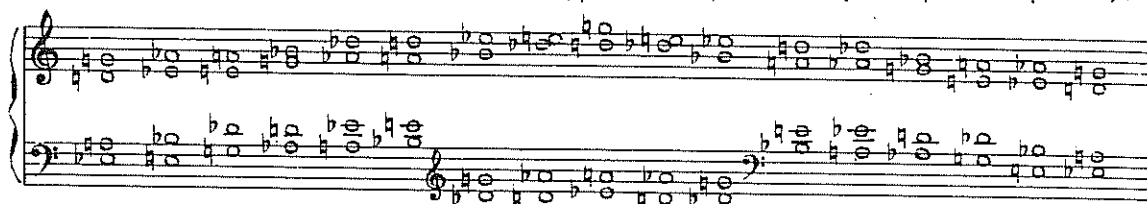
Les basses (main gauche du piano, altos, violoncelles, contrebasses) doublent le chœur dans le grave, en répé-

tant la formule :



qui aligne 2 groupes de 5 croches. Le premier groupe contient une 5^{te} diminuée descendante, un chromatisme retourné, une quarte augmentée ascendante. Le 2^{ème} groupe est le mouvement contraire du premier. La main droite du piano aligne les douze sons du total chromatique, distribués en quarts augmentés et justes, alternativement.

Les 1^{ères} violons 1 à 8 (et les altos 3 et 4) descendent, puis montent, en mode 4³ (mode 4, 3^{ème} transposition) :



Couleur générale du mode 4³ : jaune et violet.

Les 2^{ds} violons 1 à 8 (et les altos 1 et 2) sont en sens inverse des 1^{ères} violons : Ils montent quand ceux-ci descendent, ils descendent quand ceux-ci montent. Ils sont écrits en mode 3³ (mode 3, 3^{ème} transposition). C'est eux qui jouent le plus fort, et leur intensité *fff* doit donner la couleur la plus forte du grand mélange de couleurs de tout l'orchestre dans ce passage. Voici le mode 3³ :



Couleur générale du mode 3³ : larges bandes verticales, alternativement bleu de cobalt et vert bleuté assez foncé. Sur ce fond, rares et espacés, quelques lis safranés rouge orange, et quelques lianes argentées.

Couleur dominante : bleu et vert.

Il faut ajouter à tout cela deux détails qui font partie de la coloration du passage : 1^o) le célesta, qui répète un ostinato de 7 croches (nombre premier). 2^o) le coup de cymbale chinoise (ou mieux de petit tam-tam) qui ébranle l'espace sonore et résonne fortement, accentuant l'effet de vertige devant l'abîme qui s'ouvre.

Olivia Messiaen

SE PROTÉGÉ
 COPIE INTERDITE
 même partielle
 du 11 Mars 1957
 instaurant contrefaçon
 Code Pénal, Art. 425

Trois petites Liturgies de la Présence Divine

Olivier MESSIAEN

I. Antienne de la Conversation intérieure (Dieu présent en nous...)

Modéré (♩=84)
(sonne une 8^{ve} plus haut que la notation)

CÉLESTA
(baguettes douces) (hauteur réelle) (la pédale prolonge le son)

VIBRAPHONE
(résonner et vibrer) *pp* *red* *

MARACAS

CYMBALE CHINOISE et TAM-TAM

CHŒUR
(Voix de femmes, 36 Soprani)
pp Mon Jésus, *pp* mon si-len-

PIANO SOLO
Comme un chant d'oiseau *p* *red*

ONDE MARTENOT SOLO
Timbre Ond. amplifié (Cor) D¹, 257
p Clavier *p*

1^{ERS} VIOLONS
pp Sourd. (à 8)

2^{ES} VIOLONS
pp Sourd. (à 8)

ALTOS
pp Sourd. (à 6)

VIOLONCELLES
pp Sourd. (à 6)

CONTREBASSES

Vibr. *pp* *rit.*

Chœur *pp* *rit.*
- ce, Restez en moi.

Piano *p* *rit.*

Onde *p*

1^{ers} Vons *pp*

2^{es} *pp*

Altos *pp*

velles *pp*

Vibr. *p* *rit.*

Chœur *p*
Mon Jé-sus, mon roy - au - me de si -

Piano *mf* *mf stacc.*

Onde *mf*

1^{ers} Vons *p*

2^{es} *p*

Altos *p*

velles *p*

Vibr.

Chœur
len. - - - ce,

Piano

Onde

1ers
vons

2es

Altos

velles



Vibr.

Chœur
Parlez en moi. **Pressez** a Tempo

Piano
mf *cresc.* *ff* *p*

Onde

1ers
vons

2es

Altos

velles

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Vibraphone (Vibr.), Chœur, Piano, Ondes Martenot (Onde), and vocal parts (1ers, 2es, Altos, Basses). The lyrics are "Mon Jé-sus, huit". The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The vocal parts are in a 3/4 time signature. The vibraphone part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The ondes part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The vocal parts are in a 3/4 time signature. The lyrics are "Mon Jé-sus, huit".



Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for Vibraphone (Vibr.), Chœur, Piano, Ondes Martenot (Onde), and vocal parts (1ers, 2es, Altos, Basses). The lyrics are "d'arc-en-ciel et de si-len-ce,". The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal parts are in a 3/4 time signature. The vibraphone part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The ondes part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The vocal parts are in a 3/4 time signature. The lyrics are "d'arc-en-ciel et de si-len-ce,".

Vibr.

Chœur
Pri - ez en moi.

Piano
p
ped.

Onde

1^{ers} VONS
mf

2^{es}
mf

Altos
mf

Velles
mf

Vibr.

Marac.

Chœur
So - leil desang, d'oiseaux,

Piano
f
ff
ped.

Onde
+ 4

1^{ers} VONS
f

2^{es}
f

Altos
f

Velles
f