

"TIME WILL BE NO MORE"

In 1939, shortly after completing "Les Corps glorieux" for organ, Messiaen joined the French armed forces on active service. The following year he was captured and imprisoned at Stalag VIII-A at Görlitz. There the "Quatuor pour la Fin du Temps" was written and first performed in January 1941 by the composer and three fellow prisoners. If "Les Corps glorieux" can be regarded as a girding of the loins for battle, the quartet might be seen as an affirmation of faith and hope in extremity.

The work is prefaced by a quotation from the "Apocalypse of St. John," Chapter 10. "I saw a mighty angel come down from heaven, clothed with a cloud: and a rainbow was upon his head, and his face was as it were the sun, and his feet as pillars of fire. . . He placed his right foot upon the sea, and his left foot on the earth. . . and standing on the sea and on the earth he lifted up his hand to heaven and swore by Him that liveth for ever and ever. . . saying: 'Time will be no more'; but at the day of the trumpet of the seventh angel, the mystery of God will be accomplished."

Scholars differ about the angel's actual words, sometimes interpreted as "There will

be no more waiting." But it is time contrasted with eternity (the absence of time) that is central to Messiaen's quartet. This is apparent not only in the title but also in the preface, which incidentally contains Messiaen's first important treatise on rhythm, "Petite théorie de mon langage rythmique."

The work is in eight movements, the last of which is an ecstatic outpouring by the violin in praise of the man Jesus (as opposed to God incarnate). This is balanced by two other movements, the fifth for accompanied cello (where Jesus is honoured as the Eternal Word, going back to the opening of St. John's Gospel) and the third, for solo clarinet.

The opening movement is inspired by the birds' dawn chorus and the clarinet's melodic line has a natural, improvisatory air. The cello's harmonics and the violin's chirpings lend depth and distance and Messiaen likens the whole to "the harmonious silence of the heavens."

In the ternary second movement, symbolically arching like the rainbow, the brief outer sections symbolise the angel's wide-planted feet. Messiaen draws attention in the main

central section to the "soft waterfalls of blue-orange chords" accompanying the strings' plainsong-like melody. This is one of his earliest specific references to "colour" chords which were to become a marked feature of his scores after 1962.

The clarinet solo which follows (again ternary) contrasts the dreary confines of Time (the "Abyss") with, in the central section, yearning towards light, freedom, and eternity, symbolised again by birdsong and featuring the clarinet's opening flourish from the second movement. The scherzo-like "Intermède" is precisely that, but recurring elements from other movements, notably the flourish, prevent incongruity.

After the cello's infinitely long-breathed wor-

ship of Jesus as the Word the sixth movement is a vehement *unisono* where the emphasis falls on rhythm, dynamics, and timbre, suggesting gongs and trumpets. At the typical Messiaenic climax the seventh trumpet announces the theme in augmentation.

The "orange-blue" harmonies and other elements from the second movement reappear in the seventh, which portrays the angel, haloed in rainbows, in all his power and glory. Finally, against ethereal chimes, the violin carries us aloft in timelessness to eternal peace with God.

David Hogarth

© 1980 Philips Classics Productions

Welke een poortel geef
vanda de engel van de
in regenbogen gehuld in
al zijn macht + glorie
Ten tijde van het laatste deel
tegen en aelthoud van
hemden sloth getu
de vool ons 3
tydelous leed en in een
rede met God

OLIVIER MESSIAEN QUARTETT AUF DAS ENDE DER ZEIT

»Eine Musik, die einwiegt und die singt, die neues Blut ist, sprechende Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf; eine Musik der farbigen Kirchenfenster, ein Wirbel der komplementären Farben, ein theologischer Regenbogen.« Die Eigendefinition, die Olivier Messiaen mit diesen Worten gab, ist kennzeichnend für den rein musikalischen wie den übermusikalischen Anspruch, den Messiaen sich stellt und seinem Schaffen beimißt. In seinem Bilderreichtum und Sprachprunk entspricht der Satz recht genau der musikalischen Rhetorik seines Autors, zumindest für die Zeit vor dem Schaffenseinschnitt der Jahre 1949–1951 und für manches, was danach kam; er weist überdies auf Messiaens Herkunft hin, der als Sohn eines namhaften Shakespeare-Übersetzers und der Dichterin Cécile Sauvage geboren wurde. Der Ausspruch kann aber auch als kurzgefaßtes Resümee für eines der wichtigsten Werke aus Messiaens erster großer Schaffensperiode dienen: für das »Quartett auf das Ende der Zeit«.

»Eine Musik, die einwiegt und die singt«: das sind die beiden Lobgesänge des fünften und des achten Satzes aus dem Quartett, die langgestreckten, von akkordischer Klavierbegleitung gestützten Melodienzüge von Violoncello und Violine, vorzutragen »Infiniment lent« im einen, »Extrêmement lent et tendre« im anderen Fall, und beide Male auch »extatique«, wobei es sich um eine ganz nach innen gewandte Ekstase handelt.

»Sprechende Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf«: das könnte für die Erneuerungsabsichten stehen, von denen Messiaens Kunstwille angetrieben wird und die sich in dem betreffenden Schaffensabschnitt besonders nachdrücklich im Feld der Rhythmik niederschlagen. Der dafür kennzeichnendste Satz des Quartetts ist der sechste, der »Tanz der Wut für die sieben Trompeten«.

»Eine Musik der farbigen Kirchenfenster, ein Wirbel der komplementären Farben«: Messiaen ist auch als Synästhetiker bekannt geworden, als Komponist, für den das Ineinanderspiel von Eindrücken unterschiedlicher Wahrnehmungsbereiche zu den Konstanten der schöpferischen Persönlichkeit gehört. Die »Farben der himmlischen Stadt« haben einer berühmten Komposition Messiaens den Namen gegeben, in seinen Partituren finden sich zahlreiche Hinweise auf Farbvorstellungen, die für ihn mit bestimmten Instrumentalkombinationen, mit melodisch-harmonischen Bildungen verbunden sind. In dem Quartett hat Messiaen Akkordkaskaden des Klaviers, wie sie im zweiten und siebenten Satz begegnen, durch Farben charakterisiert: blau und malvenfarben, golden und grün, violettrot, blau-orange.

»Ein theologischer Regenbogen«: das Bild steht für die religiöse Orientierung, die dem Denken Messiaens von Grund auf eigen ist. Eine Orientierung freilich, die sich nicht dogmatisch einengen

läßt, so stark auch immer das Gedankengut der römisch-katholischen Kirche als Basis wirken mag. Messiaens Visionen greifen weiter aus: seine Schau umspannt Welt und Überwelt gleichermaßen, zwingt die entferntesten Bereiche zusammen, preist die himmlische wie die irdischste Liebe mit derselben Inbrunst, verherrlicht Wahrheiten des christlichen Glaubens mit Hilfe indischer und griechischer Rhythmen. Ein jegliches Ding ist Gotteslob. Und für das »Quartett auf das Ende der Zeit« hat das Bild des Regenbogens seine besondere Funktion: nicht nur, daß es als Satztitel erscheint im »Wirbel der Regenbögen für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt«, es wirkte in gewisser Weise als auslösendes Moment.

Inspirierende Quelle des Ganzen sind die ersten sieben Verse aus dem zehnten Kapitel der Johannes-Apokalypse: »Und ich sah einen starken Engel vom Himmel herabkommen, der war mit einer Wolke bekleidet, und ein Regenbogen auf seinem Haupt, und sein Antlitz wie die Sonne und seine Füße wie Feuersäulen. Und er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer und den linken auf die Erde. Und der Engel, den ich sah stehen auf dem Meer und auf der Erde, hob seine Hand auf den Himmel und schwur bei dem Lebendigen von Ewigkeit zu Ewigkeit, daß hinfort keine Zeit mehr sein soll; sondern in den Tagen der Stimme des siebenten Engels, wenn er posaunen wird, soll vollendet werden das Geheimnis Gottes.« Die Herkunft des Zitats und das Wort vom »Ende der Zeit«, dazu der Umstand, daß das Quartett im Winter 1940/41 in einem deutschen Kriegsgefangenenlager bei Görlitz entworfen, geschrieben und uraufgeführt wurde, könnte die Annahme nahelegen, daß Messiaen hier den Schrecknissen

der Zeit vor dem jüngsten Gericht habe klingende Gestalt geben wollen. Nichts stünde dem Verständnis des Werkes mehr im Weg. Messiaen: »Ich habe keineswegs einen Kommentar zur Apokalypse geben wollen; ich wollte nur meinen Wunsch nach der Aufhebung der Zeit motivieren.« Das musikalische Äquivalent für diese »Aufhebung der Zeit« sieht Messiaen in einer Abkehr von den geradlinigen rhythmisch-metrischen Gegebenheiten der hergebrachten abendländischen Musik. An deren Stelle – und dies ist der wohl innovatorischste Aspekt seiner musikalischen Sprache bis zum Ende der vierziger Jahre – wendet er eine Reihe von Prozeduren an, die die herkömmlichen Begriffe von Takt und Metrum außer Kraft setzen. Solche Verfahren sind: die rhythmische Vergrößerung und Verkleinerung, die er in bis dahin ungebrauchlichen Proportionierungen anwendet; das rhythmische Ostinato; die Technik des »hinzugefügten Wertes«: an irgendeiner Stelle irgendeines Rhythmus wird ein kleiner Wert in Gestalt einer Note, eines Punktes oder einer Pause eingeschoben, was zu asymmetrischen Bildungen führt, die es Messiaen ermöglichen, seiner Vorliebe für Primzahlen wie fünf, sieben, elf, dreizehn zu huldigen und den rhythmischen Verlauf in irrationale Schwankungen zu versetzen. Im Gegensatz zu diesen Asymmetrien stehen die Symmetrien der »nicht umkehrbaren Rhythmen«. Man hat darunter rhythmische Gestalten zu verstehen, die, vorwärts wie rückwärts gelesen, denselben Ablauf ergeben und sich um das Zentrum eines Mittelwertes gruppieren. Ein Kompendium dieser Prozeduren ist im »Quartett auf das Ende der Zeit« der sechste Satz, der »Tanz der Wut«. In dessen Mittelteil findet sich eine überraschende Pianissimo-Stelle, die als zweimalige Abfolge von sieben

verschiedenen, nicht umkehrbaren Rhythmen konstruiert ist. Melodisch enthalten die vierzehn Takte den siebenmaligen Ablauf einer gleichbleibenden Tonfolge, deren rhythmische Erscheinung folgerichtig von Mal zu Mal wechselt: das melodische Ostinato beginnt jedesmal auf einem anderen Zeitwert.

Ein bei weitem komplizierteres Beispiel für diese Trennung von Zeitorganisation und Tonhöhen-Organisation bildet der Einleitungssatz des Quartetts, die »Kristallene Liturgie«. Dort spielt das Klavier ein rhythmisches Ostinato von 17 Werten, das übrigens aus der Abfolge dreier indischer Rhythmen gebaut ist; ihm überlagert sich ein harmonisches Ostinato von 29 Werten. Als historische Parallele hat Messiaen auf die isorhythmische Motette des späten Mittelalters mit ihren phasenverschobenen Überlagerungen von »color« und »talea« hingewiesen, die er allerdings zur Zeit, da er das Quartett schrieb, noch nicht kannte. Zu den Ostinatobildungen im Klavier tritt ein fünftöniges Cello-Ostinato, das in drei verschiedenen Rhythmisierungen erscheint. Klarinette und Violine spielen dazu Imitationen von Vogelrufen, für die Messiaen seit früher Zeit eine besondere Vorliebe bekundet hat, die in den fünfziger Jahren dann zur Komposition von Werken führte, deren Tonhöhenmaterial ausschließlich aus Vogelrufen besteht.

Daß, wie hier an diesem ersten Satz, alle vier Instrumente beteiligt sind, ist keineswegs die Regel, sondern geschieht danach nur noch dreimal: im Anfangs- und Schlußteil des zweiten Satzes sowie im sechsten und siebenten Satz. Ansonsten regiert besetzungsmäßige Abwechslung, die von ferne an Schönbergs »Pierrot lunaire« gemahnt. Es gibt ein reines Klarinettensolo (dritter Satz), je

ein Duo des Cellos beziehungsweise der Violine mit Klavier (die beiden Lobgesänge des fünften und achten Satzes), ein Trio von Violine, Klarinette und Cello (vierter Satz) und ein Klaviertrio (Hauptteil des zweiten Satzes). Zwischen den verschiedenen Sätzen kommt es nicht selten zu motivisch-thematischen Querverbindungen. Eine Art Drehpunkt in dieser Hinsicht ist der vierte Satz (»Zwischenspiel«). Er enthält Rückerinnerungen an den Amselruf des ersten Satzes und an eine charakteristische Klarinettenpassage im zweiten und dritten, weist im übrigen auf den sechsten und siebenten Satz voraus. Dieses Zwischenspiel ist die musikalische Keimzelle des Quartetts. Messiaen schrieb den Satz, nachdem ein deutscher Offizier ihm Bleistifte und Notenpapier geschenkt hatte, für die drei Musiker, denen er im Lager begegnet war; die »Uraufführung« fand in einem Waschraum statt. Was jedoch musikalische Querverbindungen angeht, sind die Sätze II und VII besonders deutlich miteinander verzahnt. Beide gelten dem vom Regenbogen gekrönten Engel, dessen Gestalt Messiaen besonders teuer ist und dessen Darstellung in der bildenden Kunst sich bei Dürer, aber auch auf den Apokalypse-Gobelins im Schloß zu Angers findet. Wiederkehrende musikalische Elemente der beiden Sätze sind zum einen das markante Thema, das den zweiten Satz einleitet und die Macht des Engels symbolisiert, zum anderen die von Farbvorstellungen inspirierten Akkordkaskaden im Klavier, die Klangbilder des Regenbogens, zum dritten die schon erwähnte Klarinettenpassage.

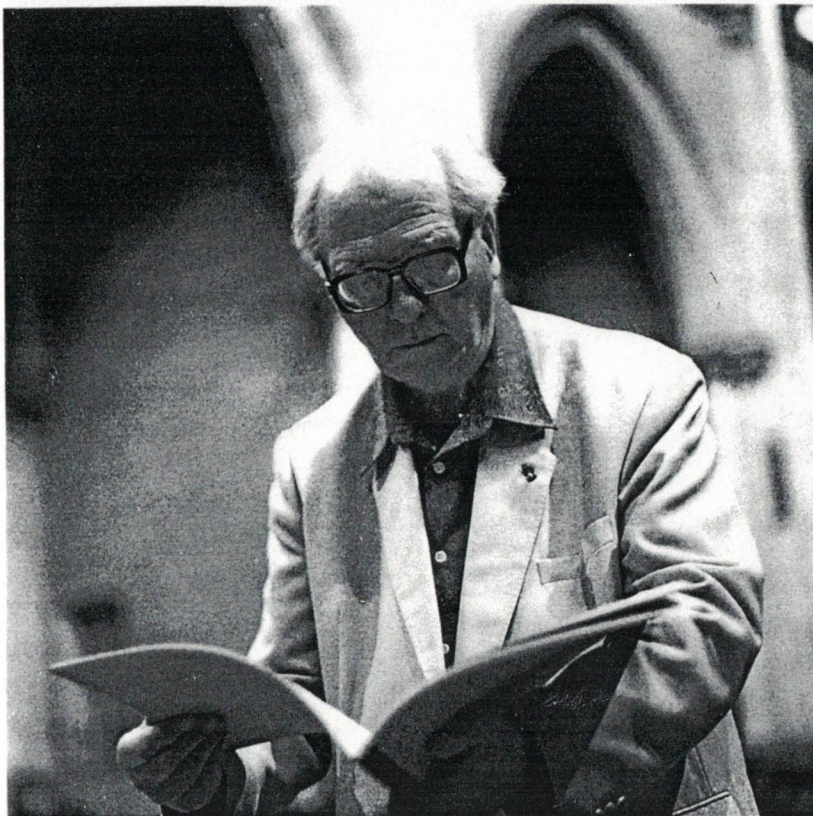
Melodik und Harmonik des Quartetts beruhen auf Messiaens »Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten«. Es handelt sich dabei um spezifische Tonskalen, deren Zusammensetzung nach

Ganzton- und Halbtonstufen von Dur und Moll unabhängig ist und deren Charakteristikum unter anderem in beträchtlicher tonaler Polyvalenz besteht. Von diesen Modi her bekommt die Melodik Schmiegsamkeit und eigentümliche Biegung, die Harmonik erhält einen schillernden, mehrdeutigen Charakter. Beide, Melodik wie Harmonik, wachsen aus der Verschränkung von Spontaneität und Kalkül, zeigen oft die Frische ursprünglicher Erfindung, sind bisweilen aber auch Zeugnis weiterwirkender Konvention: insbesondere dort, wo Messiaens Liebesempfindungen die Innigkeit bis zur Süße treiben.

Dem schon erwähnten Zwischenspiel reißen sich zu beiden Seiten insgesamt sieben Sätze an. Messiaen: »Sieben ist die vollkommene Zahl, die in sechs Tagen entstandene Schöpfung, geheiligt durch den Ruhetag Gottes; die Sieben dieses Ruhetages setzt sich in die Ewigkeit fort und wird zur Acht des unvergänglichen Lichts, des ungetrübten Friedens.« Theologisch fundiert, von poetischen Vorstellungen »koloriert« ist die Gedankenwelt mehrerer Sätze des Quartetts. Ein paar Hinweise auf den jeweiligen »Inhalt« mögen von Nutzen sein. »Kristallene Liturgie«: Erwachen der Vögel; zarter Klangstaub verliert sich in den Baumwipfeln. Die Übertragung dieses Bildes auf die religiöse Ebene ergibt laut Messiaen das harmonisch tönende Schweigen des Himmels. – »Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt«: Anfangsteil und Coda symbolisieren die Macht des Engels; der Mittelteil ist eine Vokalise

von Violine und Cello zu den »Regenbogen«-Kaskaden des Klaviers. – »Abgrund der Vögel«: Solo der Klarinette; getragene Melodik als Sinnbild für den Abgrund der Zeit mit ihrer Düsternis; eingesprengt ein durch Vogelrufe inspirierter Abschnitt, Klangbild für die menschliche Sehnsucht nach Licht, Sternen und jubelnden Vokalisieren. – »Loblied auf die Ewigkeit Jesu«: Duo von Cello und Klavier, weitgespannte Melodik, Huldigung an das Göttliche Wort. »Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.« – »Tanz der Wut für die sieben Trompeten«: Alle vier Instrumente im Unisono; Anwendung verschiedenster rhythmischer Prozeduren; trotz scharfer dynamischer Kontraste und extremer Auseinanderzerrung des thematischen Materials keine eigentliche programmusikalische Absicht. – »Wirbel von Regenbögen für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt«: »Das Stück ist dem Engel gewidmet und vor allem dem Regenbogen, den er auf dem Haupt trägt – dem Regenbogen, dem Symbol des Friedens, der Weisheit und jeglicher Schwingung von Licht und Klang« (Messiaen). – »Lobgesang auf die Unsterblichkeit Jesu«: Duo für Violine und Klavier, Seitenstück zum fünften Satz, Huldigung an das fleischgewordene Wort. »Dieser Lobgesang ist ganz Liebe. Sein langsamer Aufstieg zur Höhe ist die Auffahrt des Menschen zu Gott, die Auffahrt des Gottessohnes zum Vater, der geheiligten Geschöpfe ins Paradies« (Messiaen).

Josef Häusler



MESSIAEN

QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS
CINQ RECHANTS

FERNANDEZ-DEPLUS-NEILZ-PETIT
SOLISTES DES CHOEURS DE L'O.R.T.F.

MARCEL COURAUD



4509-91708-2

Digitally remastered

OLIVIER MESSIAEN (born · geb. · né en 1908)

422 834-2

ADD

Quatuor pour la fin du temps

for violin, clarinet, cello and piano
für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier
pour violon, clarinette, violoncelle et piano
(Publishers · Verlag: Editions Durand & Co)

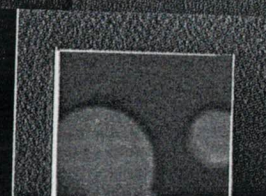
- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Liturgie de cristal
(violin, clarinet, cello and piano) | 2:48 |
| 2 | Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps
(violin, clarinet, cello and piano) | 4:51 |
| 3 | Abîme des oiseaux
(clarinet) | 8:03 |
| 4 | Intermède
(violin, clarinet and cello) | 1:46 |
| 5 | Louange à l'Eternité de Jésus
(cello and piano) | 10:13 |
| 6 | Danse de la fureur, pour les sept trompettes
(violin, clarinet, cello and piano) | 6:45 |
| 7 | Fouillis d'arcs-en-ciel, | |

PHILIPS

Musica da Camera

OLIVIER MESSIAEN

Quatuor pour la fin du temps
VERA BETHS · GEORGE PIETERSON
ANNER BIJLSMA · REINBERT DE LEEUW



QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS

(violon, clarinette, violoncelle, piano)

"Je vis un ange plein de force, descendant du ciel, revêtu d'une nuée, ayant un arc-en-ciel sur la tête. Son visage était comme le soleil, ses pieds comme des colonnes de feu. Il posa son pied droit sur la mer, son pied gauche sur la terre, et, se tenant debout sur la mer et sur la terre, il leva la main vers le ciel et jura par Celui qui vit dans les siècles des siècles, disant : *Il n'y aura plus de Temps* ; mais au jour de la trompette du septième ange, le mystère de Dieu se consummera"

(Apocalypse de Saint Jean, chapitre X, 1-7)

Conçu et écrit pendant ma captivité, le "Quatuor pour la fin du Temps" fut donné en 1^{re} audition au Stalag VIII A, le 15 janvier 1941. Ceci se passait à Görlitz, en Silésie, par un froid atroce. Le Stalag était enseveli sous la neige. Nous étions 30 000 prisonniers (français pour la plupart, avec quelques polonais et belges). Les quatre instrumentistes jouaient sur des instruments cassés : le violoncelle d'Etienne Pasquier n'avait que 3 cordes, les touches de mon piano droit s'abaissaient et ne se relevaient plus. Nos costumes étaient invraisemblables : on m'avait affublé d'une veste verte complètement déchirée, et je portais des sabots de bois. L'auditoire réunissait toutes les classes de la société : prêtres, médecins, petits bourgeois, militaires de carrière, ouvriers, paysans.

Lorsque j'étais prisonnier, l'absence de nourriture me donnait des rêves colorés : je voyais l'arc-en-ciel de l'Ange, et d'étranges tournolements de couleurs. Mais le choix de "l'Ange qui annonce la fin du Temps" repose sur des raisons beaucoup plus graves.

Musicien, j'ai travaillé le rythme. Le rythme est, par essence, changement et division. Etudier le changement

et la division, c'est étudier le Temps. Le Temps - mesuré, relatif, physiologique - psychologique - se divise de mille manières, dont la plus immédiate pour nous est une perpétuelle conversion de l'avenir en passé. Dans l'éternité, ces choses n'existeront plus. Que de problèmes ! Ces problèmes, je les ai posés dans mon "Quatuor pour la fin du Temps". Mais, à vrai dire, ils ont orienté toutes mes recherches sonores et rythmiques depuis une quarantaine d'années...

Au nom de l'Apocalypse, on a reproché à mon œuvre son calme et son dépouillement. Mes détracteurs oublient que l'Apocalypse ne contient pas que des monstres et des cataclysmes : on y trouve aussi des silences d'adoration et de merveilleuses visions de paix. De plus, je n'ai jamais eu l'intention de faire une Apocalypse : je suis parti d'une figure aimée (celle de "l'Ange qui annonce la fin du Temps"), et j'ai écrit un Quatuor pour les instruments (et instrumentistes) que j'avais sous la main, à savoir : un violon, une clarinette, un violoncelle, un piano.

Quant à "l'Ange qui annonce la fin du Temps", si son mystère appelle la musique, il décourage l'iconographie. On le trouvera cependant dans les belles "tapisseries de l'Apocalypse" de la Cathédrale d'Angers. C'est Albrecht Dürer qui en a donné l'interprétation la plus saisissante : en respectant tous les détails de la vision, il a gravé un personnage sans corps, presque "surréaliste", inoubliable, terrifiant - et totalement "surnaturel".

Dernière remarque. Mon "Quatuor" comporte huit mouvements. Pourquoi ? Sept est le nombre parfait, la création de six jours sanctifiée par le sabbat divin ; le sept de ce repos se prolonge dans l'éternité et devient le huit de la lumière indéfectible, de l'inaltérable paix.

I - Liturgie de cristal

Vers 5 heures du matin, un oiseau soliste improvise, entouré de poussières sonores, d'un halo d'harmoniques

perdus très haut dans les arbres. Transposez cela sur le plan religieux : vous aurez le silence harmonieux du ciel. Le piano fait un ostinato rythmique sur trois rythmes hindous juxtaposés : rāgavardhana, candrakalā, lakṣmīṇa. La clarinette déroule le chant d'oiseau.

II - Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

La 1^{re} partie et la coda (très courtes) évoquent la puissance de cet ange fort, coiffé d'arc-en-ciel et revêtu de nuée, qui pose un pied sur la mer et un pied sur la terre. Le milieu : ce sont les harmonies impalpables du ciel. Au piano : cascades douces d'accords bleu et mauve, or et vert, violet-rouge, bleu-orange – le tout dominé par des gris d'acier. Ces accords entourent de leur carillon lointain la mélodie quasi plain-chant des violon et violoncelle.

III - Abîme des oiseaux

Clarinette seule. Texte mélodique et monodique, sans aucun accompagnement. – L'abîme : c'est le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes. Les oiseaux font contraste : ils symbolisent notre désir de lumière, d'étoiles, d'arc-en-ciel et de jubilantes vocalises ! Au début : la tristesse. Remarquer les immenses tenues en sons enflés : pianissimo, crescendo molto, jusqu'au fortissimo le plus atroce. Les chants d'oiseaux sont écrits dans le style fantaisiste et gai du Merle noir. Le retour à la désolation se fait dans le grave, avec le beau timbre sombre du chalumeau de la clarinette. Conclusion sur un arpège de "l'accord sur dominante," souvent entendu au cours de l'ouvrage.

IV - Intermède

Petit scherzo, de caractère plus extérieur. Il est rattaché aux autres mouvements par quelques rappels ou prémonitions : arpège de "l'accord sur dominante" à la clari-

nette, thème de la 6^e pièce, "climacus resupinus" de Merle noir déjà entendu dans la 1^{re} pièce.

V - Louange à l'Eternité de Jésus

Jésus est ici considéré en tant que Verbe. Une grande phrase, extrêmement lente, du violoncelle, magnifie avec amour et révérence l'éternité de ce Verbe puissant et doux, "dont les années ne s'épuiseront point." Majestueusement, la mélodie s'étale, en une sorte de lointain tendre et souverain. "Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu."

VI - Danse de la fureur, pour les sept trompettes

Les quatre instruments sont à l'unisson. Ils ne prétendent, en aucune façon, évoquer les trompettes de l'Apocalypse et les catastrophes diverses qui les accompagnent. Il s'agit surtout d'une étude de rythme. Le thème utilise des "valeurs ajoutées" – on y trouve aussi des pénultièmes pointées, retardant les chutes rythmiques – et des pieds grecs : 2^e péon, 2^e épitrite, amphimacre, antibacchius. Vers le milieu du morceau, un pianissimo inattendu affecte, à un ostinato de sons, des "rythmes non rétrogradables" indépendants de ces sons. Puis, le thème, en valeurs égales aux violon et violoncelle, lutte avec des rythmes augmentés ou diminués, présentés dans le grave, par le piano et le chalumeau de la clarinette – ce sont des augmentations et diminutions inconnues des classiques, telles que : ajout du quart, ajout du tiers, ajout du double et du quadruple, retrait du point et retrait des 3/4 des valeurs. Le tempo s'accélère, un stringendo furieux suivi d'un long trille amène la conclusion sur le thème fortissimo, traité par augmentation et changements de registre.

VII - Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps

Pièce dédiée à l'Ange, et surtout à l'arc-en-ciel qui le

couvre (l'arc-en-ciel, symbole de paix, de sagesse, et de toute vibration lumineuse et sonore). – Dans mes rêves colorés, je subis un tournoiement, une compénétration giratoire de sons et couleurs : ces accords violet-rouge, bleu-orange, or et vert, ces épées de feu, ces brusques étoiles, voilà le fouillis, voilà les arcs-en-ciel !

La forme de la pièce peut se résumer ainsi : variations d'un 1^{er} thème, séparées par les développements d'un 2^e thème. En voici le détail : 1) 1^{er} thème mélodique, par le violoncelle. Il est écrit en "2^e mode à transpositions limitées" 2) 2^e thème rythmique, ou thème de l'Ange fort, coiffé d'arc-en-ciel. Ce thème a déjà été entendu dans le second mouvement du Quatuor. Il est joué au piano, les autres instruments en soulignent les rythmes. 3) 1^{re} variation du 1^{er} thème au violon, avec un contrepoint de clarinette. 4) 1^{re} mesure du 2^e thème. Développement rythmique du 2^e thème, sur une grappe d'accords du piano empruntée au 2^e mouvement du Quatuor. Deuxième mesure du 2^e thème. Rythme du 2^e thème au piano, avec des "accords sur dominante" sous la précédente grappe d'accords rétrogradée par les autres instruments. Développement par élimination. 5) Deuxième variation du 1^{er} thème. Les arabesques du violon et du piano s'opposent à la clarinette dans le grave, au "collegno" du violoncelle. 6) Combinaison de trois éléments : au piano, la 2^e période du 2^e thème – au violon, un fragment du 1^{er} thème – à la clarinette, en valeurs égales, le thème du 6^e mouvement du Quatuor. Développement des accords en trilles qui terminaient le 2^e thème. La grappe d'accords empruntée au 2^e mouvement du Quatuor, par mouvements droit et rétrograde, ensemble. (On a ainsi réentendu, par fragments, au cours des développements, tout le 2^e thème.) Enfin, le fouillis proprement dit. Le piano accumule les cascades d'accords (pour la plupart, empruntées au 2^e mouvement). La clarinette reprend l'arpège de "l'accord sur dominante" (déjà entendu dans les

2^e, 3^e, et 4^e mouvements). Le violoncelle, puis le violon, font entendre une diminution du 1^{er} thème en valeurs égales. Le violon la répète : grande montée par élimination, qui amène tout naturellement la variation finale. 7) Dernière variation du 1^{er} thème. La phrase est entièrement trillée. Très court rappel du 2^e thème pour conclure.

VIII - Louange à l'immortalité de Jésus

Large solo de violon, faisant pendant au solo de violoncelle du 5^e mouvement. Pourquoi cette deuxième louange ? Elle s'adresse plus spécialement au second aspect de Jésus, à Jésus-homme, au Verbe fait chair, ressuscité immortel pour nous communiquer sa vie. Elle est toute amour. Sa lente montée vers l'extrême-aigu, c'est l'ascension de l'homme vers son Dieu, de l'enfant de Dieu vers son Père, de la créature divinisée vers le Paradis.

Olivier MESSIAEN

CINQ RECHANTS

L'œuvre est écrite pour 12 voix mixtes : 3 sopranos, 3 contraltos, 3 ténors, 3 basses. Sans aucun moyen instrumental, uniquement avec des voix humaines, elle atteint à une véritable orchestration, par l'écriture musicale, les rythmes, les attaques.

Le titre : "CINQ RECHANTS," est un hommage au "**Printemps**" de Claude le Jeune, chef-d'œuvre d'écriture chorale et chef-d'œuvre de rythme. Dans le "**Printemps**," les couplets sont appelés : "chants," les refrains : "rechants." Ici, chants et rechants alternent également. Avec des variantes dans la présentation. Le troisième Rechant, par exemple, affecte la forme : introduction-1^{er} couplet-

QUARTET FOR THE END OF TIME

(violin, clarinet, cello, piano)

"Then I saw another powerful angel coming down from heaven, wrapped in a cloud with a rainbow over his head; his face was like the sun, and his legs were pillars of fire. He put his right foot on the sea and his left foot on the land, and, standing on the sea and the land, raised his right hand to heaven, and swore by the One who lives forever and ever, 'The time of waiting is over; at the time when the seventh angel is heard sounding his trumpet, God's secret intention will be fulfilled!'"

Conceived and written in captivity, my **Quartet for the End of Time** was given its first performance in the Stalag VIII A, January 15, 1941, in Görlitz, Silesia, in atrociously cold weather. The Stalag was shrouded in snow. We were 30,000 prisoners (mostly French, with a few Poles and Belgians). The four instrumentalists played on broken instruments: Etienne Pasquier's cello had only three strings, the keys of my piano would stick. Our clothes were unbelievable; they had given me a green coat all torn, and I was wearing wooden shoes. The audience was composed of members from every social class: priests, doctors, shop-keepers, professional soldiers, workers, peasants.

While I was a prisoner, the lack of food gave me dreams in color: I would see the Angel's rainbow, and strange vibrations of color. The choice, however, of the "Angel Announcing the End of Time" was for much more serious reasons.

As a musician, I have worked on rhythm. Rhythm, by its very essence, is change and division. To study change and division is to study Time. Time- measured, relative, physiological, psychological- divides itself in a thousand

different fashions, for us the most immediate being the perpetual conversion of the future to the past. In eternity, this will no longer exist. So many problems! And I have posed these problems in my **Quartet for the End of Time**. In truth they have oriented all my research in sound and rhythm over the last forty years...

In the name of the Apocalypse, my work has been reproached its calm and austerity. My critics forget that the Apocalypse does not contain only monsters and disasters; there are also silent moments of adoration and marvellous visions of peace. In any case, it was never my intention to illustrate the Apocalypse: I began with a beloved image (that of the "Angel Announcing the End of Time"), and I wrote a quartet for the instruments (and instrumentalists) on hand, i.e. violin, clarinet, cello and piano.

As for the "Angel Announcing the End to Time," if its mystery calls for music, it discourages iconography. It may nonetheless be seen in the beautiful "Tapestry of the Apocalypse" of the Angers Cathedral. It was Albrecht Dürer, however who gave the most striking interpretation. While respecting every detail of the vision, he etched a disembodied individual, unforgettable, terrifying, almost "surrealist" – and totally "supernatural".

Last remark: My "Quartet" is in eight movements. Why? Seven is the perfect number, the six days of creation sanctified by the divine sabbath; the seven of rest extends into eternity and becomes the eight of infallible light, of everlasting peace.

I - Crystal Liturgy

Around five o'clock in the morning, a lone bird improvises, surrounded by fine fragments of sound, by a halo of harmony lost high in the trees. Transposing that to a religious level, you have the harmonious silence of heaven. The piano plays a rhythmic ostinato on three Hindu rhythms:

râgavardhana, candrakalâ, laksmîçâ. The clarinet spins out the song of the bird.

II - Vocalise, for the Angel Announcing the End of Time

The first part and the coda (both very short), evoke the power of this strong angel, crowned with a rainbow and clothed in clouds, one foot on the sea and the other on land. The central section deals with the impalpable harmonies of heaven, the piano playing soft cascades of chords: blue and mauve, gold and green, red-violet, blue-orange - all of this dominated by steel-gray. These chords, faraway chimes, surround the almost plain-song melody of the violin and cello.

III - The Abyss of the Birds

Clarinet solo. The line is melodic and monodic, without accompaniment. The abyss is time, in its sorrows and lassitudes. The birds offer a contrast, symbolizing our yearning for light, stars, rainbows and jubilant voices. The piece begins in sadness. Notice the long holds on crescendo tones: pianissimo, crescendo molto up to the most atrocious fortissimo. The birdsongs are written in the gay and fanciful style of the blackbird. The return to desolation is manifested in the dark timbre of the clarinet's lower register. The movement concludes with an arpeggio of a "chord on the dominant," often heard in the course of the work.

IV - Interlude

This scherzo is of a more external character. It is related to other movements by various elements, for example, the arpeggio of the "chord on the dominant" in the clarinet, the theme of the sixth movement, and the "climacus resupinus" of the blackbird already heard in the first piece.

V - Praise to the Eternity of Jesus

Jesus represents, in this context, the word of God. One long, extremely slow phrase by the cello glorifies with tenderness and reverence the eternity of this powerful and gentle Word "which with the years will never diminish." Majestically the melody unfolds like a distant memory, tender and all-encompassing. "In the beginning was the Word, and the Word was in God, and the Word was God."

VI - Dance of Wrath, for the Seven Trumpets

The four instruments here play in unison; they do not attempt, by any means, to duplicate the trumpets of the Apocalypse or its various catastrophies. This is mostly a study in rhythm. The theme utilises "added rhythmic values" (*valeurs ajoutées*); dotted penultimate rhythmic values delay downbeats; Greek rhythms are present. Towards the middle of this fragment an unexpected pianissimo occurs, superimposing non-retrogradable rhythms to independant ostinato tones. Then the theme reappears equally in the violin and cello, struggling with augmented and diminished rhythms present in the lower registers of the clarinet and piano. These are rhythmic augmentations and diminutions unknown to the classics, such as extension by a quarter, a third, double or quadruple extension, subtraction by half or three-quarters of the value. The tempo accelerates, a furious stringendo followed by a long trill leads to the conclusion with the theme fortissimo, treated in augmentation and register changes.

VII - Tangle of Rainbows, for the Angel Announcing the End of Time

This movement is dedicated to the angel, and even more so to the rainbow covering him (a rainbow symbolizing peace, wisdom, and all luminous and resonant vibration).

In my colored dreams I become dizzy, bathed in the giration of sound and color, combinations of blue-red, blue-orange, or gold-green, these daggers of fire, these shooting stars, and here lies the tangle, here are the rainbows. The form of the movement, briefly, is a set of variations on a first theme, divided by developments on a second theme. More precisely: 1) The first theme is melodic, played by the cello. It is written in the "second mode of limited transposition." 2) The second theme is rhythmic, the theme of the great angel, crowned with rainbows, already heard in the second movement, played by the piano with the other instruments accentuating the rhythm. 3) First variation of the first theme in the violin, clarinet in counterpoint. 4) The first measure of the second theme in rhythmic development, over chord clusters in the piano taken from the second movement. Second measure of the second theme. Rhythm of the second theme in the piano with "chords on the dominant" under the preceding chord clusters retrograded by the other instruments; development by elimination. 5) The arabesques of the violin and piano counter the clarinet in the low register and the **col legno** of the cello, in this second variation of the first theme. 6) A combination of three elements: the second part of the second theme in the piano; in the violin, a fragment of the first theme; in the clarinet, in equal rhythmic values, the theme of the sixth movement. Development of the chords in trills that ended the second theme. The chord clusters borrowed from the second movement, together in straight and retrograde movement. (We have thus heard repeated, in the course of its development, the entire second theme.) And finally the tangle itself. The piano amasses a torrent of chords, borrowed for the most part from the second movement. The clarinet resumes the arpeggio of "the chord on the dominant" already heard in the second, third and fourth movements. The cello, then the violin offer a condensed

version of the first theme in equal rhythmic values. The violin repeats it: a great ascension through elimination quite naturally introduces the final variation. 7) Final variation of the first theme. The phrase is entirely trilled. A very short reminder of the second theme in conclusion.

VIII - In Praise of the Immortality of Jesus

A broad violin solo, equal to the cello solo of the fifth movement. Why this second tribute? It addresses more specifically the second aspect, Jesus as man, the Word made flesh, raised from the dead and immortalized to make His life known to us. This movement is pure love. It ascends gradually toward an intense peak, the ascension of man towards God, of the Son of God toward his Father, of the creature become divine towards Paradise.

CINQ RECHANTS

The work is written for 12 mixed voices: 3 Sopranos, 3 Contraltos, 3 Tenors and 3 Basses. Without any instrumental means, with the sole use of human voices, it reaches a genuine orchestration, by its musical writing, its rhythms, its attacks.

The title "**CINQ RECHANTS**" is a homage to "**Le Printemps**" by Claude le Jeune, a masterpiece of choral writing and of rhythm. In "**Le Printemps**" the couplets are called "**chants**" and the burdens "**rechants**." Here too, there is an alternation of "**chants**" and "**rechants**." With some variants in the presentation. For instance, the third Rechant has the following formal scheme: introduction – first couplet – burden (or rechant) – second couplet – burden (or rechant) – third couplet, more extended, forming a development – coda.

Digitally remastered

PHILIPS

Musica da Camera

OLIVIER MESSIAEN (born · geb. · né en 1908)

422 834-2

ADD

Quatuor pour la fin du temps

for violin, clarinet, cello and piano

für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier

pour violon, clarinette, violoncelle et piano

(Publishers · Verlag: Editions Durand & Co)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Liturgie de cristal
(violin, clarinet, cello and piano) | 2:48 |
| 2 | 2. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps
(violin, clarinet, cello and piano) | 4:51 |
| 3 | 3. Abîme des oiseaux
(clarinet) | 8:03 |
| 4 | 4. Intermède
(violin, clarinet and cello) | 1:46 |
| 5 | 5. Louange à l'Eternité de Jésus
(cello and piano) | 10:13 |
| 6 | 6. Danse de la fureur, pour les sept trompettes
(violin, clarinet, cello and piano) | 6:45 |
| 7 | 7. Fouillis d'arcs-en-ciel,
pour l'Ange qui annonce la fin du temps
(violin, clarinet, cello and piano) | 7:32 |
| 8 | 8. Louange à l'Immortalité de Jésus
(violin and piano) | 9:26 |

VERA BETHS violin · Violine · violon

GEORGE PIETERSON clarinet · Klarinette · clarinette

ANNER BIJLSMA Violoncello · violoncelle

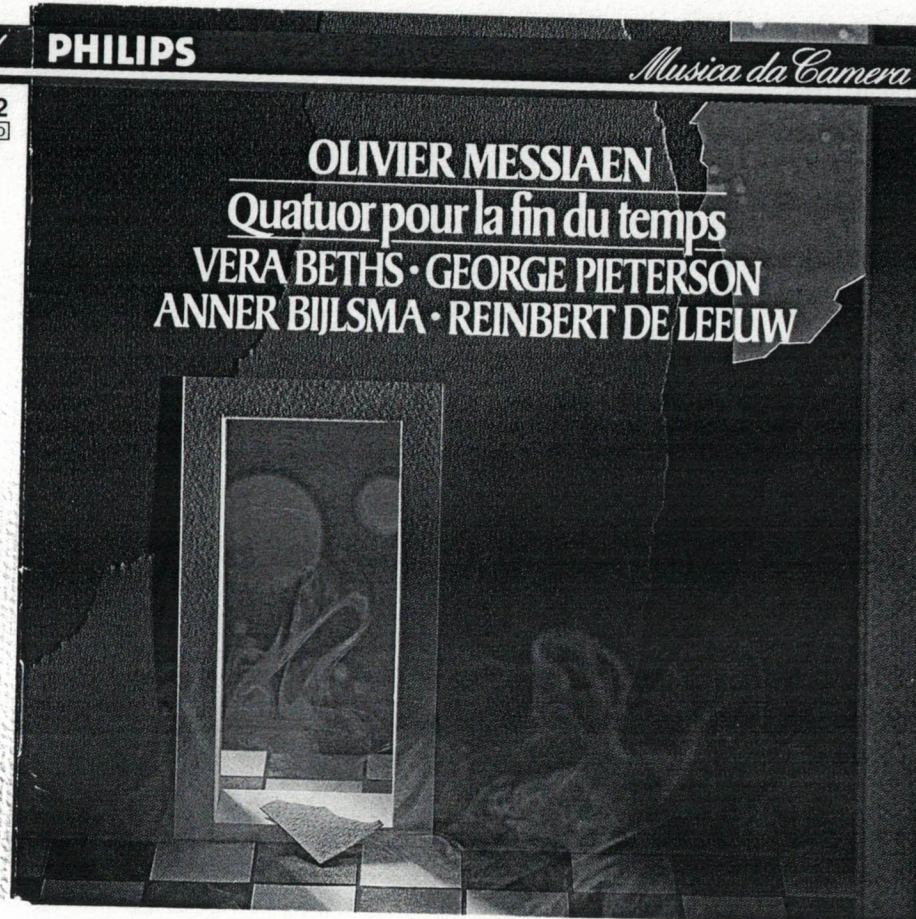
REINBERT DE LEEUW piano · Klavier

A Harlekijn Recording

©1980 Philips Classics Productions

PHILIPS

Printed in West Germany Made in West Germany



construit symboliquement à la manière d'un arc-en-ciel, les brèves sections extrêmes symbolisent les pieds largement écartés de l'ange. Messiaen attire l'attention, dans la section centrale principale, sur les «douces cascades d'accords bleu-orangés» qui accompagnent la mélodie de type plain-chant des cordes. C'est là une des premières références spécifiques aux accords «colorés» qui allaient devenir un trait marquant de ses partitions après 1962.

Le solo de clarinette qui suit (de nouveau en ternaire) fait contraster les confins mornes du Temps (l'«Abîme») avec, dans la section centrale, un désir de lumière, de liberté, d'éternité, symbolisé une fois de plus par les chants d'oiseaux et rappelant la figure initiale de la clarinette dans le deuxième mouvement. L'«Intermède» aux allures de scherzo dit bien ce qu'il est, mais des rappels mélodiques d'autres mouvements, notamment celui de la clarinette, empêchent qu'il n'y ait désaccord.

Après l'adoration, une longue phrase infiniment lente du violoncelle magnifiant Jésus en tant que Verbe, le sixième mouvement est un unisson véhément où l'accent porte sur le rythme, la dynamique, le timbre, qui évoque gongs et trompettes. A l'apogée typique de Messiaen, la «septième trompette» annonce le thème en augmentation.

Les harmonies «bleu-orangés» et d'autres éléments du second mouvement réapparaissent dans le septième qui trace un portrait de l'ange, dans un «fouillis d'arcs-en-ciel», dans toute sa puissance et sa gloire. Finalement, sur un fond d'accords étherés, le violon nous élève dans un au-delà du temps, vers la paix éternelle auprès de Dieu.

David Hogarth
Traduction: Régine Grosjean

FERVORE MISTICO E SPASSIONATA OGGETTIVITÀ

Il titolo del Quartetto per violino, clarinetto, violoncello e pianoforte composto da Messiaen tra il 1940 e il 1941 in un campo di prigionia tedesco, *Quatuor pour la Fin du Temps*, si riferisce all'immagine che ha stimolato la fantasia del compositore, la visione folgorante cioè dell'angelo dell'Apocalisse: «Poi vidi un angelo potente, che scendeva dal cielo, avvolto da una nube; sopra il capo aveva l'arcobaleno, il suo volto era come il sole e le gambe come colonne di fuoco... pose il suo piede destro sul mare ed il sinistro sulla terra... e tenendosi ritto sul mare e sulla terra, alzò la mano destra verso il cielo e giurò per colui che vive nei secoli dei secoli... che non vi sarebbe stata più dilazione di tempo, ma nel giorno in cui si fosse fatta sentire la tromba del settimo angelo, il mistero di Dio sarebbe stato compiuto».

L'ispirazione religiosa, una costante nell'itinerario creativo di Messiaen, non ha suggerito solamente l'intitolazione generale del lavoro; prima ancora di condizionarlo a livello sintattico, tramite una complessa rete simbolica, ne determina la struttura: il numero complessivo dei movimenti del quartetto, otto in tutto, è un omaggio al numero dei giorni della creazione: 6 più il giorno di riposo che si prolunga

nell'eternità, nella pace eterna, appunto simboleggiato dal numero 8. I singoli movimenti svolgono poi, tramite sottili relazioni simboliche, immagini ispirate al testo giovanneo: la tensione dinamica e ritmica che contraddistingue le parti estreme del secondo movimento, il sesto e il settimo che interpretano invece le visioni più propriamente apocalittiche «Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps»; «Danse de la fureur, pour les sept trompettes»; «Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps», i due tempi lenti — estenuatamente lenti — il quinto e l'ottavo («Louange à l'Eternité de Jésus» e «Louange à l'Immortalité de Jésus»), dedicati invece rispettivamente a Gesù-verbo e a Gesù-uomo, in cui l'organico strumentale si assottiglia riducendosi rispettivamente al duo pianoforte-violoncello ed al duo pianoforte-violino.

Il primo ed il terzo movimento traggono invece ispirazione da un'altra fonte che avrà un'importanza molto rilevante in tutta la successiva produzione musicale di Messiaen: il canto degli uccelli: «Gli uccelli sono stati i miei primi ed i miei più grandi maestri. Non ho mai terminato di andare a scuola da loro. Ogni anno passo una quindicina di giorni in

compagnia di un ornitologo che mi introduce alle loro abitudini". La passione ornitologica di Messiaen non ha comunque nulla a che vedere con il naturalismo implicito in quella tradizione descrittivistica più o meno latente ed operante in ogni stagione musicale, ed è al tempo stesso anche qualcosa di diverso dalle suggestioni simboliste debussyane; mostra piuttosto una certa qual affinità con l'attenzione dimostrata da Bartók nei confronti del canto popolare e con simili attitudini percettive: in sostanza, rappresenta uno sforzo protratto teso al raggiungimento di una penetrazione quasi ipnotica, al fine di impossessarsi dei segreti di mondi acustici ancora inesplorati. Nel quartetto la "Liturgie de cristal" il primo movimento raffigura il risveglio degli uccelli, ed in particolare di un merlo e di un usignolo interpretati rispettivamente dal clarinetto e dal violino; così il clarinetto solista, nel terzo movimento, rappresenta "l'abisso degli uccelli" ("Abîme des oiseaux"), "cioè il desiderio di luce, stelle, arcobaleni e giubilanti vocalizzi" in contrasto con la tristezza e la spossatezza del tempo. È una delle pagine più intense dell'intera letteratura novecentesca per lo strumento: il lieto trillare degli uccelli (*Presque vif, gai, capricieux*) che interrompe la triste melopea introduttiva (*Lente, expressif et triste*) è introdotto dall'accrescimento

progressivo del volume sonoro di una nota che dal *ppp* raggiunge un lacerante *fff*.

Un altro elemento già presente in questo quartetto, che influenzerà notevolmente la musica del periodo postbellico, è un elemento tecnico e sintattico: il ritmo. Messiaen, che ha dedicato ai problemi ritmici una buona parte della sua attività teorica e speculativa, ha sempre attribuito un'enorme importanza a questa componente musicale. La sua concezione ritmica non proviene dalla tradizione classica occidentale, di tipo psicologistico e soggettivo, quanto piuttosto da concezioni orientali, o semmai dalle strutture metriche della prosodia greca o dall'isoritmia tardo-medioevale, per cui il ritmo consiste nella trasformazione di certi metri e dalla ripetizione di certe sequenze ritmiche. Ad esempio, l'intero accompagnamento pianistico della "Liturgie de cristal" è formato dalla ripetizione di una medesima sequenza di 29 accordi del piano-forte combinata assieme ad un ostinato ritmico di 17 valori, equivalenti appunto rispettivamente, al "color" ed alla "talea" dei procedimenti isoritmici. Ovviamente anche questo rifiuto del ritmo psicologico e l'assunzione di un ritmo oggettivo, oltre a simboleggiare nel quartetto e in molti altri lavori di Messiaen la cessazione della dimensione

umana e l'appropriazione di una nuova realtà trascendente, si pone sulla linea di una delle tendenze più vitali della musica del nostro secolo, inaugurata da composizioni come il *Sacre du printemps*.

La tensione fra spiritualismo e razionalismo, fervore mistico e spassionata oggettività, riduzione a sistema e libera intuizione arti-

stica, già ben presente in questo quartetto "in tempore belli", sarà una costante di tutta l'opera del compositore ed eserciterà un grande fascino sui suoi allievi; primo fra tutti, su Pierre Boulez.

Gianfranco Vinay

© 1988 Philips Classics Productions

OLIVIER MESSIAEN

(* 1908)

Quatuor pour la Fin du Temps

(1940)

Quartet for the End of Time

Quartett auf das Ende der Zeit

Quartetto per la fine dei tempi

- | | |
|---|--------|
|  1. Liturgie de cristal | [3'01] |
|  2. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps | [5'06] |
|  3. Abîme des oiseaux | [7'31] |
|  4. Intermède | [1'46] |
|  5. Louange à l'Eternité de Jésus | [8'36] |
|  6. Danse de la fureur, pour les sept trompettes | [6'45] |
|  7. Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du temps | [7'35] |
|  8. Louange à l'Immortalité de Jésus | [8'14] |

LUBEN YORDANOFF, *Violon*ALBERT TETARD, *Violoncelle*CLAUDE DESURMONT, *Clarinete*DANIEL BARENBOIM, *Piano**Enregistré en présence du compositeur et avec son autorisation.**Recorded in the presence of the composer and given his authorization.**Die Aufnahme fand in Anwesenheit des Komponisten statt und wurde von ihm autorisiert.**Registrazione effettuata alla presenza del compositore e da lui autorizzata.*

[49'07]



© 1979 Polydor International GmbH, Hamburg

Messiaen*Quatuor pour la Fin du Temps**Quartet for the End of Time**Quartett auf das Ende der Zeit**Luben Yordanoff · Albert Tétard · Claude Desurmont**Daniel Barenboim***20th**
CENTURY
CLASSICS

OLIVIER MESSIAEN QUARTET FOR THE END OF TIME

Messiaen wrote his Quartet during months when the apocalypse might reasonably have seemed imminent, if indeed it were not already happening: in the summer of 1940, as a member of the French forces, he was imprisoned at Görlitz in Silesia, where he composed this piece for himself to play with three fellow inmates. The première took place at the prison camp in January 1941: "Never", Messiaen later recalled, "have I been heard with as much attention and understanding."

However, the circumstances of the composition may have had more a practical than a spiritual influence. They dictated the instrumentation, for Messiaen's piano along with violin (Jean Le Boulaire), clarinet (Henri Akoka) and cello (Etienne Pasquier): an unusual combination for a composer who has produced almost no other chamber music. They may also have encouraged Messiaen to include examples here of all his techniques and processes. But the conception of an instrumental work as a sequence of meditations is taken over from the preceding organ cycles, notably *Les corps glorieux* (1939); and the concern with time beyond time — with the presence of the eternal in the transitory — is fundamental to Messiaen's theology, and to his music. The meditations have as their object a passage from the Apocalypse which Messiaen, in his pref-

ace to the score, abridges as: "I saw a mighty angel, descending from heaven, clothed in a cloud, having a rainbow on his head. His face was as the sun, his feet as columns of fire. He placed his right foot on the sea and his left foot on the earth, and, supporting himself on the sea and on the earth, he raised his hand towards Heaven and swore by Him who lives forever and ever, saying: There will be no more Time; but on the day of the trumpet of the seventh angel, the mystery of God will be completed."

The ending of time, which is the ending of progression, is figured in the music by various means: by strongly repetitive forms, circling through the same events; by the "modes of limited transpositions", which dissociate diatonic chords from their normal functions; by processes of potentially enormous duration ("Liturgie de cristal"); and by extremely slow tempos (the two "Louanges"). At the same time, the imagery of the text is answered by a vividness of timbre and harmonic colour, and by the force that the four instruments can exert in rhythmic unison. There is the further theological importance of the number of movements: as Messiaen explains, seven is the perfect number, but here seven "extends into eternity and becomes the eight of indefectible light, of unalterable peace."

1 "Liturgie de cristal". The piano keeps repeating

a "tala" of seventeen rhythmic values, already used by Messiaen in other works, and here draped with a sequence of twenty-nine chords. Simultaneously the cello has a five-note motif repeated through a fifteen-value rhythmic pattern: the whole mechanism of repetitions would take nearly two hours to get back to its starting state. Messiaen's small portion of this "crystal liturgy" is celebrated by birdsong solos from the violin and clarinet.

2 "Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps". The angelic song, sustained by violin and cello in double octaves with "rainbow water drops" in the piano, is encased in music evoking the heavenly being's might.

3 "Abîme des oiseaux". The abyss is a frequent symbol in Messiaen of negation, of the human experience of time as oppressive and promising only death; while birdsong, still more commonly, is his central image of spiritual joy, of participation in eternity. Here the solo clarinet brings the two images together: the abyss in great crescendos, in arpeggios straddling the instrument's range and in slow melody, the birdsong in lively flights.

4 "Intermède". A scherzo, omitting Messiaen's own instrument: the composer rests to listen.

5 "Louange à l'Eternité de Jésus". Jesus as Word is praised by the cello, with piano accompaniment, in modally becalmed E major. The marking is "Infinitely slow, ecstatic".

6 "Danse de la fureur, pour les sept trompettes". Messiaen describes this as "music of stone", of the "irresistible movement of steel, of huge blocks of purple fury, of abandonment frozen"; he also draws attention to how the four instruments together suggest trumpets and, later, gongs. The piece is based on a powerfully rhythmic theme, worked to a climax in which it is distended in time and register.

7 "Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du temps". There are references to the second movement, whose melodic and dynamic characters are first alternated and then combined. Again Messiaen's preface demands quotation: "In my dreams I hear and see classified chords and melodies, known colours and forms; then, after this transitional stage, I pass into the unreal and submit in ecstasy to a wheeling, a gyrating interpenetration of superhuman colours. These swords of fire, these blue and orange lava flows, these sudden stars: here is the jumble, here the rainbows!"

8 "Louange à l'Immortalité de Jésus". A pendant to the fifth movement, in the same stilled E major, and marked "Extremely slow and tender, ecstatic". The violin, accompanied by the piano, sings the praises of Jesus as Resurrected Man, as victor over time.

Paul Griffiths