

## TURANGALICA ANALISIS POR MOVIMIENTOS

① Movimiento Murs.

cinta 2º lado B

② Ejemplo (Poe, péndulo) p. 264-281  
Nº 10

③ Ejemplo FINAL p. 364-429  
Nº 11

PATRIMONIO UG

42  
MARTIN  
SERRANO

## TURANBALILA : ANALISIS por MOVIMIENTOS

1. *Introduction*. En quatre sections. La première établit le *tempo* (« modéré, un peu vif »), à 2/4, en doubles-croches détachées, et introduit très vite le *thème-statue* (p. 3, « lourd, presque lent »), dont la triple invocation est lancée par un *glissando* d'ondes. Une quatrième est coupée net. Un bref passage de traits volubiles alternant aux bois et au piano précède un épisode « presque vif » (p. 7) sur un thème de gamme descendante en doubles croches. Vient ensuite une descente en escalier de quarts justes et augmentées parcourant l'orchestre de haut en bas (« très modéré », p. 11), et à l'issue d'un *decrescendo* le *thème-fleur* apparaît dans toute sa douceur aux clarinettes (p. 12, chiffre 9). La deuxième section (p. 15) est la première des grandes *cadenzas* du piano qui jalonnent la partition. La troisième (p. 16) est l'une des constructions rythmiques les plus complexes de Messiaen. On observe non moins de quatre pédales rythmiques simultanées : l'une aux bois (14 accords de mode 6 intégrés aux 4 durées du *déci-tâla* lakskmiça), la deuxième aux cordes (13 accords de mode 4 intégrés aux 6 durées de râgavaradhana), la troisième à la cymbale chinoise (gamme chromatique de durées tour à tour élargie et contractée de 17 à 7 durées), et la dernière à la caisse claire (imbrication complexe de rythmes non-rétrogradables travaillés par amplification aux extrêmes ou au centre). Mais cette structure alterne avec deux autres (un rappel des gammes descendantes de la première section, principalement confié au *gamelang*, et un dialogue d'accords secs de cuivres et de piano), et les trois structures, sans cesse modifiées en envergure, se comportent comme des personnages rythmiques ! Enfin, la quatrième section, conclusive (p. 33), superpose la chute de



quartes justes et augmentées au rappel du *thème-statue* et s'achève sur un coup sec.

2. *Chant d'Amour* 1. C'est l'équivalent moderne d'un rondo-sonate, puisqu'il y a alternance de refrains et de couplets et un grand développement. On peut distinguer 9 sections.

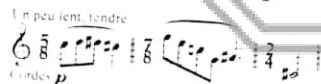
1) Une introduction (« modéré, lourd ») offre à nouveau une polyrythmie extrêmement complexe, une structure alternant les valeurs 1, 2 et 3 se superposant à ses deux augmentations différentes, dans un climat dramatique et tendu. Mais un bref *crescendo* (« vif », p. 37) s'élance vers la lumière, jaillissant pour la première fois, de fa dièse majeur :

2) « Passionné, un peu vif », c'est le thème du premier refrain, le premier de la famille apparentée au *thème d'amour*, mais contenant également des éléments du *thème-statue* (p. 38) :



Ex. 90

A son caractère « rapide, fort et passionné » (O.M.) s'oppose la tendre douceur d'un conséquent confié aux ondes et aux cordes (« un peu lent, tendre », p. 40) :



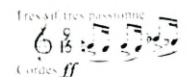
Ex. 91

Ces deux éléments sont repris (notez la mélodie de timbres aux deux mesures du chiffre 8 !), puis on passe au :

3) Premier couplet (p. 43, « modéré »), assez bref, contrastant par son caractère atonal, avec ses sinueuses monodies de flûte et basson alternant avec les *glissandi* des ondes sur *col legno* et *pizzi* de cordes. La gamme descendante de l'*Introduction* ramène le ;

4) Refrain (p. 50), varié, mais repris deux fois comme auparavant ;

5) Le deuxième couplet (p. 55, chiffre 18) est beaucoup plus développé que le premier et introduit un nouvel élément (« très vif, passionné », p. 57, chiffre 18), lointain souvenir de la partie centrale des juvéniles *Offrandes oubliées* :



Ex. 92

qui gagne en importance à chaque nouvelle apparition. A la dernière mesure de la p. 57, on notera la très belle trouvaille orchestrale du *glissando* descendant des ondes avec les cascades d'accords des cordes et une morsure des cuivres : « Effet d'une énorme soie déchirée. » (O.M.) Le bref tremplin en *crescendo* ramène encore le ;

6) Refrain (p. 68), mais réduit à son premier motif, exposé une seule fois, et s'enchaînant immédiatement au ;

7) Développement du 1<sup>er</sup> thème (p. 70), très mouvementé, au milieu duquel s'impose en force le motif *Offrandes oubliées*. Au *tutti* très complexe de la p. 80 (chiffre 36), la portion mélodique du premier thème est combinée avec les accords tirés des couplets. Une grande affirmation en fa dièse majeur, dans un *fortissimo* homophone très lent, d'une mélodie encore plus proche du futur *thème d'amour* définitif précède le :

8) Dernier retour, très fragmentaire, du refrain (p. 86, chiffre 41), suivi de la descente de doubles croches, du rappel des *glissandi* d'ondes du premier couplet, de la suite et fin de la grande proclamation lente et *fortissimo* en fa dièse majeur ;

9) Un trait rapide des cordes et du piano en doubles croches tirant sa substance de plusieurs des thèmes précédents, balaye la tessiture de l'aigu au grave et fait office de *coda* (p. 89, chiffre 44), concluant sans équivoque sur un fa dièse.

3. *Turangilâ* 1. Six sections, ici, et non moins de quatre thèmes différents :

1) Le premier, en dialogue entre la clarinette et le timbre



métallisé des ondes, entouré de touches de couleur discrètes et mystérieuses, déroule sa souple volute un peu varésienne dans un climat de mystère et d'attente ;

2) Le deuxième (p. 92) fait l'objet d'une puissante proclamation des trombones dans le grave, au-dessus de laquelle le *gamelang* déroule sa procession scintillante ;

3) Le premier thème est repris aux cordes (p. 96), enrichi de matériau nouveau en contrepoint de timbres ;

4) Intervient alors un troisième thème (p. 99), souple et sinueux, exposé en canon rythmique rétrograde au hautbois et à la flûte ;

5) Le sommet de tension et de densité du morceau (p. 101) est une superposition d'un quatrième thème, uniquement rythmique, déjà commencé dans la section précédente, confié aux percussions, et traité en personnages rythmiques (la grosse caisse, timbre « animal », croît ; le maracas, timbre « minéral », décroît ; le wood-block, timbre « végétal », reste immobile), successivement au premier thème (trompettes), puis au deuxième (trombones et tuba, chiffre 9) et aux deux réunis, avec adjonction de cascades d'accords aux claviers. Ce colossal fleuve sonore à strates multiples s'interrompt net, pour faire place à la :

6) *Coda*, rêveuse et douce juxtaposition d'éléments entendus précédemment.

4. *Chant d'Amour 2*. Variante complexe de la forme du *scherzo* avec deux *trios*, mais ces divers éléments se combinent par superposition, d'où une forme en 9 sections, comme dans *Chant d'Amour 1* :

1) Le thème initial, dont les intervalles se réclament tour à tour des trois premiers thèmes cycliques, a véritablement le caractère *scherzando*, avec ses doubles croches piquées de la petite flûte, doublées au basson quatre octaves plus bas :



Ex. 93

Puis-je me permettre, très irrévérencieusement, d'y trouver un écho d'*Un Américain à Paris* (devenu ici un Français à Boston) ?... Le piano vient bientôt y ajouter ses figurations. Simultanément, à la cymbale suspendue, gammes chromatiques de durées en rythme non-rétrogradable de 17 à 8 et vice versa, avec valeur centrale de 5, et autre thème rythmique au wood-block, alignant bout à bout les trois décimalas Râgavardhana, Çandrakala et Lakskmiça, répétés en *ostinato* ;

2) Un épisode de « pont », plus mouvementé (p. 115), met l'accent sur l'intervalle descendant de quarte augmentée, tout en réintroduisant les gammes de doubles-croches, tour à tour montantes et descendantes, de l'*Introduction*, harmonisées en mode 2. Le *crescendo* aboutit au :

3) Premier *Trio* (p. 124). Dans la lumière éclatante de la majeur jaillit l'un des plus beaux chants lyriques de la partition, de la famille du *thème d'amour*, mélodie d'une admirable générosité :



Ex. 94

Elle alterne avec des conséquents plus intimes, plus tendres, confiés aux bois, dont la période finale, d'une naïveté adorable :



Ex. 95

Cette alternance prend la forme A-B-A'-B'-A-C-A, puis s'enchaîne le :

4) Deuxième trio (p. 129), plus reposé, en mode 4 donnant la sensation de la mineur, confié à cinq violons et un violoncelle *sol* ;

5) Le premier trio est repris (p. 131, chiffre 8), mais ses différentes périodes se superposent à l'alternance du *Trio 2*



et du thème de *scherzo*, pendant que le piano tisse une trame continue de chants d'oiseaux ;

6) C'est ensuite le retour de l'épisode de « pont » (p. 140), aboutissant à la section :

7) la plus complexe, et l'une des plus complexes de toute la *Symphonie* (p. 149), puisqu'elle va synthétiser toute la matière du morceau. La texture à cinq parties du *scherzo* apparaît d'abord, enrichie déjà de chants d'oiseaux, puis s'y ajoutent les musiques des deux *Trios* (p. 151), le premier réduit toutefois à ses conséquents intimes, et enfin la rentrée en force du *thème-statue* aux cuivres graves (p. 156, mesure 2) vient porter la tension à son comble, en une fantastique jungle sonore combinant dix musiques différentes !

8) C'est une grande *cadenza* du piano (p. 160), la deuxième de l'œuvre, qui apporte l'indispensable *catharsis*, annonçant la sérénité ensoleillée de la :

9) *Coda* (p. 161), qui fait entendre successivement le *thème-fleur*, le *thème-statue* introduit par son *glissando* d'ondes, enfin l'admirable mélodie principale du premier *Trio*, qui conclut dans un la majeur pacifié, sans aucun nuage, rehaussé seulement de la sixte ajoutée chère à Messiaen. Notez l'orchestration des quatre dernières mesures : mouvement en éventail du vibraphone et du piano, sur tenues de trombones et de cors.

5. *Joie du Sang des Etoiles*. Le décor est prêt pour l'explosion de ce fantastique *scherzo* dionysiaque couronnant la première moitié de la *Symphonie*, et au sujet duquel Messiaen nous explique ce qui suit : « C'est une longue et frénetique danse de joie. Pour comprendre les excès de cette pièce, il faut se rappeler que l'union des vrais amants est pour eux une transformation, et une transformation à l'échelle cosmique. André Breton retrouve tous les éléments dans l'être aimé : « Ma femme aux yeux de niveau d'eau, de niveau d'air, de terre et de feu. » Déjà l'amoureuse de Shakespeare disait : « Ma richesse est immense comme la mer » (*Roméo et Juliette*). Et Tristan dit à Yseult : « Se tous li

mondes estoit orendroit avec nous, je ne verroie fors vous seule » (*Roman en prose de Tristan*). »

C'est une grande forme ternaire avec développement central et *coda*, mais le thème principal revient fréquemment à la manière d'un refrain de *rondo*, de sorte que le découpage s'établit comme suit :

1) Exposition du thème principal, issu du *thème-statue* :



Ex. 96

Il établit le ton principal de ré bémol majeur et la pulsation fondamentale du 3/16, qui correspond d'ailleurs à des *temps* plus qu'à un *rythme* proprement dit (distinction qu'on trouve déjà chez le dernier Beethoven, groupant ses mesures par trois ou par quatre avec l'indication « ritmo di tre (di quattro) battute » ;

2) Le deuxième thème, ou premier couplet (p. 170, chiffre 4), atonal, avec ses hurlements d'onde Martenot, est, quant à lui, un avatar du *thème-fleur* ;

3) et 4) : ces deux sections sont reprises variées (p. 174, chiffre 6 et p. 178, chiffre 8) ;

5) Une période conclusive faisant *coda*, sur le premier thème (p. 182, chiffre 10) termine le premier volet du triptyque ;

6) Commence à présent le grand développement central (p. 188, « de plus en plus passionné et joyeux »). Trombones et cors développent le *thème-statue* en personnages rythmiques ;

7) Après le bref palier d'un retour du thème principal en mi majeur (p. 197), puis du couplet (deuxième thème) (p. 201, chiffre 24) ;

8) Le développement se poursuit (p. 203), avec l'irruption des trompettes, qui reprennent les trois personnages rythmiques précédents (croissant, décroissant, immobile) en mouvement droit, cependant que les trombones et les cors rétro-



gradient les durées (décroissantes, croissantes, immobiles), ce qui donne un canon rythmique rétrograde à six personnages rythmiques, les trois personnages inférieurs inversant les mouvements des trois autres ! Mais ce n'est pas tout : les harmonies, les modes et les contrepoints des autres groupes ont aussi des canons rétrogrades !... L'auditeur, lui, emporté dans cet enivrant *maelstrom* sonore, n'est pas conscient de cette complexité, car Messiaen, en bon héritier de Rameau, excelle à « cacher l'art par l'art même ». Si tous ses contemporains en faisaient autant !...

9) Le premier thème rentre en progression modulante (p. 211, chiffre 32), en ré majeur, puis en fa majeur, avant de regagner ré bémol ;

10) Il est aussitôt suivi du couplet (deuxième thème) (p. 214, chiffre 34), dont les hurlements d'ondes sont développés en resserrement rythmique, pour se fondre finalement en gammes montantes et descendantes ;

11) Celles-ci continuent à accompagner le thème initial pour sa réexposition au ton principal (p. 223), qui ouvre le troisième volet de cette grande forme ternaire. Il est beaucoup plus court que les précédents, et le couplet (deuxième thème) n'y reparait plus. Une ultime gradation mène à un bref ;

12) Développement terminal, paroxysme de la tension (p. 234, chiffre 45, « dans un délire de passion et de joie »), qui culmine en deux fois cinq coups martelés de l'orchestre...

13) Une *cadenza* du piano, la troisième (p. 237), sur le *thème-statue*, jouée à toute allure, semble transférer au seul clavier toute la puissance de l'orchestre, dont il poursuit l'élan d'une flèche solitaire dardée en plein ciel ;

14) Et c'est enfin l'arrivée sur le *thème-statue* en pleine gloire (p. 238), formant *coda*, et terminant le morceau sur un accord parfait de ré bémol en long et gigantesque *crescendo*.

6. *Jardin du sommeil d'Amour*. Commentaire de Messiaen : « Cette pièce est en contraste absolu avec la précé-

dente. Les deux amants sont enfermés dans le sommeil de l'amour. Un paysage est sorti d'eux. Le jardin qui les entoure s'appelle Tristan, le jardin qui les entoure s'appelle Yseult. Ce jardin est plein d'ombres et de lumières, de plantes et de fleurs nouvelles, d'oiseaux clairs et mélodieux. « Tous les oiseaux des étoiles... », disait *Harawi*. Le temps s'écoule, oublié. Les amoureux sont hors du temps : ne les réveillons pas... »

C'est le grand mouvement lent de l'œuvre, son point de parfait repos, dont l'idée associée à la solitude des amants endormis et comblés le thème mystique de l'*hortus conclusus*. C'est le morceau le plus simple de tous du point de vue forme et structure, et il consiste entièrement en l'exposé complet du grand *thème d'amour*, souvent pressenti dans les morceaux précédents, révoqué dans les suivants, mais pleinement épanoui ici seulement. C'est une vaste forme ternaire, avec double exposition de la première partie du thème, milieu (p. 245, chiffre 4), également chanté deux fois (c'est ce milieu que l'on retrouvera cité dans les 8<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> mouvements, c'est pourquoi je le donne ici) :



Ex. 97

et enfin reprise de la double exposition du début (p. 253, chiffre 7). Le climat de rêverie contemplative très statique s'enracine du début à la fin dans le ton de fa dièse majeur. La mélodie chante doucement aux cordes et aux ondes. Le piano tisse un contrepoint constant de chants d'oiseaux stylisés, idéalisés (rossignol, merle, fauvette des jardins). La flûte et la clarinette (le morceau ne comporte aucun autre instrument à vent !) entrelacent des motifs secondaires qui, n'intervenant d'abord qu'entre les périodes du thème, finissent, à partir du milieu, par former une trame continue. Le vibraphone, dans les deux volets extrêmes, donne une mélodie en rythmes non-rétrogradables de 49 doubles croches. Dans



la première partie, elle alterne avec des silences de même longueur, tandis que dans la reprise ces silences varient en raison inverse de la longueur de la mélodie, modifiée par les agrandissements ou les contractions de sa valeur centrale. Enfin, débutant avec la section médiane et se poursuivant jusqu'à la fin, deux structures rythmiques à la percussion. La première est double : les deux temple-blocks font un double chromatisme de durées, le premier de 7 à 37 doubles croches, le deuxième de 48 à 33. Messiaen explique que le premier va « du présent vers l'avenir » et que l'autre « convertit l'avenir en passé, tous deux représentant l'écoulement du temps » (cf. l'allusion à la *Ligeia* d'Edgar Poe dans le dernier des *Cinq Rechants*). L'autre structure rythmique, au célesta et au jeu de timbres, est non-rétrogradable, répétée en triple augmentation, puis sous sa forme originelle, mais possède la particularité, plus fréquente chez les musiciens sériels que chez Messiaen, de remplacer certaines durées par des silences. Mais ici encore et surtout, au-delà de la technique et de la science, ce sont la poésie et le rêve qui dominent...

*Anta ludo* 7. *Turangalîlâ* 2. Le réveil est rude, avec cette soudaine vision d'effroi et de mort, le plus court des dix mouvements, mais peut-être le plus tendu, le plus constamment atonal. Il y a 8 sections :

*Ej. p. n° 10*  
*264-281* 1) Le piano commence seul, par une violente *cadenza*, la quatrième de l'œuvre ;

2) Une blême mélodie chromatique en longues noires chante dans l'aigu des ondes Martenot (p. 265), « voix tendre, expressive, qui descend, pleine de pitié vers les profondeurs » (O.M.), se reflétant comme dans un miroir sur le mouvement contraire des « voix épaisses, bourbeuses, s'avancant lentement, tels des dinosaures monstrueux » (O.M.), des trombones et tuba en position serrée dans le grave. Parcours jalonné des cris et interjections des autres vents et du piano, formant une *Klangfarbenmelodie*.

3) Six percussions à découvert (p. 266) superposent trois rythmes différents (respectivement de 4, 7 et 5 valeurs iné-

gales) et leurs rétrogradations, dont l'ensemble constitue un mode rythmique de 16 durées, dont les valeurs sont présentées en ordre dispersé simultanément, ce qui donne des « accords de durées ».

4) Suit un épisode étrange, crépusculaire (p. 267, chiffre 3), dans lequel les oiseaux du mouvement précédent, rappelés au piano, prennent des dimensions de cauchemar ;

5) La section 2 est reprise en rétrogradation (p. 271) : l'éventail mélodique, qui tout à l'heure se fermait (mouvement convergent), à présent s'ouvre ;

6) Point culminant du morceau (p. 272, chiffre 7). A la structure rythmique des percussions de la section 3 se superpose le thème d'accords, tandis que les percussions métalliques ajoutent leur poids. Episode maléfique, effrayant, dont Messiaen lui-même donne la meilleure description, ainsi que la source d'inspiration, une fois de plus Edgar Poe : « Double sensation d'élargissement et de rétrécissement, de hauteur et de profondeur, chaque terme du rythme aboutissant à un formidable coup de tam-tam. Cela rappelle la double horreur du balancier en forme de couteau se rapprochant peu à peu du cœur du prisonnier pendant que le mur de fer rougi se resserre, et l'innommable, l'indicible profondeur du puits à tortures, dans le célèbre conte d'Edgar Poe, *le Puits et le Pendule...* » ;

7) A nouveau le piano relâche la tension (p. 276, chiffre 9), mais sa brève intervention ramène en force le thème-statue qui tonne aux cuivres ;

8) Enfin le thème de la section 2 est repris une dernière fois, droit (p. 280, chiffre 12), superposé à présent à la structure des six percussions de la section 3. Une dernière tentative du piano est aussitôt fauchée par le couperet du coup de grosse caisse *fortissimo* qui termine le mouvement de son geste autoritaire.

8. *Développement de l'Amour*. Messiaen commente fort bien le double sens que peut revêtir ce titre terrible : « A quoi pense-t-on aussitôt ? Aux amants qui ne pourront jamais

Poe

← !!



se déprendre : comme le Tristan et l'Yseult du Moyen Age, le « boire amoureux » les a pour toujours liés. Mais cette passion sans cesse grandissante, qui se multiplie elle-même à l'infini, n'est pas le seul motif du titre : il y a aussi le développement musical. Dans une œuvre en dix mouvements, quelques développements partiels ne suffisaient pas, il fallait tout un morceau qui fût développement : le voici. » On distinguera 8 sections d'inégale ampleur :

1) Une introduction fait entendre le *thème d'accords* rythmé au piano et répandu dans les différents timbres de l'orchestre. Les cloches, puis les trombones et les trompettes, font entendre le *thème-statue* en triple canon rythmique sur des rythmes non-rétrogradables de plus en plus resserrés. Une brève *cadenza* de piano précède une dernière affirmation du *thème-statue* ;

2) Premier développement du *thème d'amour* accéléré (plus exactement de sa phrase centrale), en deux vagues semblables (p. 289), dont chacune passe par un *ostinato* sur un motif de trois croches descendantes (qui est une contraction des mesures 5 et 6 de la phrase en question, voir l'exemple 97), pour aboutir à une affirmation de sa cadence mélodique finale (septième mineure, puis neuvième mineure descendantes), successivement en mi bémol et en mi majeur (tout ceci reviendra dans le *finale* de l'œuvre !), suivie encore du doux *thème-fleur* aux clarinettes. Une troisième vague se brise aussitôt sur :

3) La première affirmation *fortissimo*, en valeurs lentes, de la période centrale du *thème d'amour*, ici en ut majeur et réduite encore à sa première période de cinq mesures (p. 295, chiffre 15) ;

4) Un deuxième développement du *thème d'amour* accéléré (p. 296, chiffre 16) est semblable à celui de la section 2 (aboutissement en fa majeur et en mi bémol majeur), excepté que la première vague comporte l'ajout d'une interpolation (p. 297, chiffre 17), une gamme chromatique de durées croissantes aux cuivres en mouvement mélodique ascendant, d'un effet fort impressionnant. Au chiffre 17, les bois, ponc-

tués par les attaques sèches des cordes, font une série de durées décroissantes sur un mouvement mélodique descendant (rétrogradation de la partie proposante). Aux trombones : accords de mode 3<sup>1</sup> ; aux bois : accords de mode 4<sup>4</sup> ;

5) La deuxième apparition de la période centrale du *thème d'amour* en *fortissimo* très lent se fait en ré majeur et comporte huit mesures au lieu de cinq (p. 306, chiffre 27) ;

6) Le troisième développement du *thème d'amour* accéléré (p. 308, chiffre 29) est beaucoup plus important que les précédents, mais n'aboutit plus jamais à la succession cadence mélodique finale-*thème-fleur* des développements précédents. Par contre, la gamme chromatique des durées aux cuivres vient s'y interposer deux fois (chiffres 31 et 34). Un immense *crescendo* amène la :

7) Troisième et dernière affirmation en gloire de la période centrale du *thème d'amour* (p. 325, chiffre 42), cette fois-ci complet et en fa dièse majeur, sa tonalité véritable. Ici, comme le dit Messiaen, Tristan-Yseult ont véritablement transcendé Tristan et Yseult, et le triple *fortissimo* de la page 331 marque effectivement le sommet expressif de toute la *Symphonie*. Un *decrescendo* de nuances, de registres et de densité longuement étalé reflue paisiblement vers la :

8) *Coda* (p. 335) qui reprend, dans le même ordre, les éléments de l'introduction. Messiaen commente la fin en ces termes : « Le coup de tam-tam final fait vibrer les échos des grottes oracliennes — on entend résonner les langages de l'au-delà et le *thème-statue* se penche au-dessus des abîmes... »

---

9. *Turangelilâ* 3. Ce morceau d'une très étrange et prenante beauté poétique, d'atmosphère nocturne, s'organise comme un seul grand *crescendo*, comme un accroissement de densité par ajout successif de couches de musiques superposées, dont voici le déroulement :

1) Le thème est exposé à la clarinette, parfois relayée par l'onde. Atonal, avec la prédominance de ses septièmes et quarts augmentés, il s'apparente fort au thème de *Turan-*



*galilâ 1*, exposé de manière semblable. On peut y reconnaître un lointain avatar du *thème-statue*.

2) Voici à présent (p. 342, chiffre 2) une structure rythmique de même nature que celle de *Turangalilâ 2*, exposée par cinq percussions à découvert, structure distribuant 17 durées différentes en ordre dispersé ;

3) Une deuxième exposition du thème (p. 343), confié au *gamelang* (piano, célesta, jeu de timbres) vient s'y superposer ;

4) La structure rythmique a maintenant chacune de ses durées, chacun de ses timbres, soulignés par les harmonies raffinées de treize cordes solistes, épisode d'une grande beauté dont on retrouvera l'équivalent dans *Chronochromie* (p. 346, chiffre 5) ;

5) A ces deux couches (percussions, cordes) se superposent (p. 348) trois variations simultanées du thème initial : au piano, aux ondes, au *gamelang* (célesta, glockenspiel, vibraphone) ;

6) Pour finir, une quatrième variation, aux bois, monnayant le thème en doubles croches (p. 358), vient couronner l'édifice. Le morceau est brutalement coupé en plein *crescendo*.

10. *Finale*. D'un seul élan, c'est un morceau tout entier de joie et de lumière, renonçant volontairement à toute complexité intellectuelle (« plus de prophètes, plus de science » !...), ce qui a amené maints critiques et musicologues à le décréter inférieur au reste de l'œuvre : c'est une parfaite sottise, car Messiaen a exactement écrit le morceau qu'il fallait pour couronner l'ensemble sans risque d'emphase ou de prolixité. C'est une forme-sonate sur deux thèmes au plan tonal parfaitement clair, et dont voici le résumé :

1) Exposition en fa dièse majeur du premier thème, nouveau, de rythme glyconique (voir ex. 98 ci-contre) ; conduisant par un bref « pont » à celle du :

2) Deuxième thème (p. 372, chiffre 4), en mi bémol majeur, qui est une variante accélérée de la partie centrale



Ex. 98

du *thème d'amour*, très proche de celle que nous avons déjà rencontrée dans le 8<sup>e</sup> mouvement. Ses motifs les plus saillants sont le groupe de trois doubles croches descendantes et la quarte descendante finale, souvent amplifiée en sixte ;

3) Le développement, essentiellement modulant, travaille d'abord le premier thème, successivement en sol majeur (p. 377, chiffre 6), en la bémol majeur et en la majeur ;

4) Le deuxième thème est élaboré à son tour (p. 384, chiffre 11), en fa majeur, puis en la bémol majeur ;

5) Suite du développement du premier thème (p. 389, chiffre 14), en ré majeur, puis en ut majeur ;

6) Au chiffre 19 (p. 396) débute une grande gradation par tons ascendants préparant la réexposition, d'une pédale de dominante (p. 402, chiffre 23) révèle imminente ;

7) Elle éclate en effet, et ramène les deux thèmes au ton principal de fa dièse majeur, le premier (p. 404, chiffre 24),

8) Et le deuxième (p. 410, chiffre 27). Un dernier *crescendo* aboutit au :

9) Retour en gloire de la période *principale* du *thème d'amour*, plus entendue depuis le 6<sup>e</sup> mouvement (p. 421, chiffre 34), planant dans une lumière éblouissante. Cédons une dernière fois la parole à l'auteur : « Les trois groupes, bois, cuivres et cordes, se soutiennent mutuellement, et la puissance des cuivres gagne en émotion par la voix supra-terrestre de l'onde dans le suraigu, qui communique à tout

Exemple N° 10  
p. 364-429

Exemple N° 11  
p. 364-429

Thème Amour

Thème Célesta