

TURANGALILA Conferencia

I

Datos obra misma

- ① periodo composición
- ② significado TURANGA-LILA
- ③ 4 temas cíclicos (con ejemplos)
- ④ Organización de los 10 Movs.
- ⑤ Medios sonoros (Ejemplos
Mantenerot
~~piano~~ Gamelan
piano cadenzas)

PATRIMONIO UG

Composée du 17 juillet 1946 au 29 novembre 1948.
Durée : 80 mn. Première audition : Boston (U.S.A.), le

2 décembre 1949, par le Boston Symphony Orchestra, direction Leonard Bernstein, avec Yvonne Loriod (piano) et Ginette Martenot (ondes Martenot). En France : festival d'Aix-en-Provence, le 25 juillet 1950, par l'Orchestre national, direction Roger Désormière, avec les mêmes solistes. A Paris : Théâtre des Champs-Élysées, le 4 mars 1954, par l'Orchestre national, direction Rudolf Albert, avec Yvonne Loriod (piano) et Jeanne Loriod (ondes Martenot). Edition : Durand.

Orchestre : 3.3.3.3. - 4.5.3.1. - Piano solo, ondes Martenot solo - Jeu de timbres, célesta, vibraphone, grande percussion (5 exécutants) - cordes : 16.16.14.12.10.

Pareille à une énorme chaîne de montagnes, avec ses dix mouvements, ses 429 pages de grande partition, ses 2 683 mesures, la *Turangalilâ-Symphonie* se dresse majestueusement au centre de l'œuvre de Messiaen, égalée seulement (et même surpassée) par le double sommet récent de *la Transfiguration* et de *Des Canyons aux Étoiles*. Mais contrairement à ces deux immenses fresques, *Turangalilâ*, honorant la promesse de son titre, est une véritable symphonie, la seule que l'on puisse trouver sous cette plume, nonobstant certains détails qui semblent faire éclater les lois du genre, notamment la présence de deux solistes, l'onde et le piano, ce dernier se voyant même confier de vastes *cadenzas*. D'une symphonie, l'œuvre possède les caractéristiques les plus importantes : succession de morceaux contrastant par le *tempo* et l'expression (plus nombreux, il est vrai, que dans toute autre symphonie existante !); présence de thèmes nettement profilés, dont les quatre plus importants, cycliques, donnent naissance aux autres ; existence, rare chez Messiaen, d'un véritable développement de ces thèmes, qui fait même l'objet de tout un mouvement séparé, le huitième ; enfin, cette musique est porteuse d'un message expressif direct, qui parle à l'humanité la plus vaste, et en cela *Turangalilâ* s'inscrit dans la noble succession de Beethoven, de Berlioz, de Bruckner et de Mahler : c'est une nouvelle *Ode à la Joie*, sans doute plus nécessaire encore à notre époque qu'il y a

un siècle et demi. Il ne faut pas chercher ailleurs les raisons de son immense succès international : malgré ses difficultés d'exécution, malgré les effectifs considérables qu'elle requiert, malgré sa durée qui rejoint celle des plus longues symphonies de Bruckner et de Mahler, ses exécutions dans le monde entier se comptent déjà par centaines. Et, ainsi qu'il advient souvent, une certaine critique a pris ombrage de cette popularité, due selon elle à de coupables concessions. Laissons ces tristes personnages à leurs grilles sérielles et à leurs sinusoïdaux, et abordons l'étude de cet « Oisans » de la musique du XX^e siècle !

Il y a quinze ans, Messiaen la définissait comme « une de ses œuvres les plus riches en trouvailles », comme « la plus mélodique, la plus chaleureuse, la plus dynamique, la plus colorée » (Cl. Samuel, *op. cit.*, pp. 150-151). Il a retrouvé depuis cette miraculeuse fraîcheur d'inspiration, cet impact direct, dans *Des Canyons aux Étoiles*...

Turangalilâ-Symphonie est le fruit d'une des premières commandes que Messiaen ait acceptées dans sa vie (depuis *Chronochromie*, il a le plus souvent écrit sur commande), mais une commande aussi peu contraignante que possible, comme il le rapporte lui-même. En 1945, Serge Koussewitzky la lui passa dans les termes suivants : « Faites-moi l'œuvre que vous voulez, dans le style que vous voulez, de la durée que vous voulez, avec la composition instrumentale que vous voulez, et je ne vous impose aucun délai pour me remettre votre travail. » On croit rêver !... L'énorme partition est le fruit de deux ans et quatre mois de travail acharné, mais les grandes œuvres récentes en ont nécessité davantage encore.

Au sujet du titre de l'œuvre, qu'il faut prononcer « Tourânégheulî-lâ », avec accent et prolongation du son sur les deux dernières syllabes, Messiaen nous apprend qu'il s'agit d'un mot composé sanscrit, aux multiples significations. « *Lilâ* signifie littéralement le jeu, mais le jeu dans le sens de l'action divine sur le cosmos, le jeu de la création, de la destruction, de la reconstruction, le jeu de la vie et de la mort. *Lila* est aussi l'Amour. » Quant à *Turanga*, « c'est le

temps qui court, comme le cheval au galop, c'est le temps qui s'écoule, comme le sable du sablier. *Turanga* : c'est le mouvement et le rythme.» Et le compositeur conclut : «*Turangalilâ* veut donc dire tout à la fois : chant d'amour, hymne à la joie, temps, mouvement, rythme, vie et mort.»

Il revient sur les deux premières significations, les plus importantes, pour bien en préciser le sens : « Non pas la joie bourgeoise et tranquillement euphorique de quelque honnête homme du XVII^e siècle, mais la joie telle que peut la concevoir celui qui ne l'a qu'entrevue au milieu du malheur, c'est-à-dire une joie surhumaine, débordante, aveuglante et démesurée. L'amour y est présenté sous le même aspect : c'est l'amour fatal, irrésistible, qui transcende tout, qui supprime tout hors lui, tel qu'il est symbolisé par le philtre de *Tristan et Yseult*. » A l'évocation de la joie, comment ne pas penser à Beethoven, celui de la *Neuvième*, elle aussi fruit d'une sublimation de la souffrance, joie seulement rêvée (mais Messiaen, heureusement, devait la trouver dans sa vie par la suite !)? A l'évocation de l'amour, comment ne pas penser à Wagner, celui de *Tristan*? D'ailleurs *Turangalilâ-Symphonie* est le volet central du triptyque inspiré à Messiaen par le mythe de *Tristan et Yseult*, et la dimension wagnérienne du *Liebestod* n'en est pas absente, même si elle affecte surtout *Harawi*, qui ouvre le cycle. Le compositeur nous avertit cependant de ce que « dans les trois œuvres, il s'agit d'un amour mortel, jeu de vie et de mort », et il fait allusion également aux vertus de magicienne de l'héroïne, maîtresse du passé et de l'avenir, ce que nous avons surtout trouvé dans le troisième volet de la trilogie, les *Cinq Rechants*. Œuvre purement instrumentale, dépourvue de texte, la *Turangalilâ-Symphonie* relève d'ailleurs beaucoup plus de la musique pure que ses deux voisines, et même les plus imagés d'entre les titres de ses dix mouvements conservent un caractère suffisamment général pour qu'on ne puisse en aucun cas parler de musique à programme.

L'œuvre est unifiée par la présence de quatre thèmes cycliques, quatre, comme dans les *Vingt Regards*. Ils sont impor-

tants non seulement par leur présence propre et par les transformations et développements qu'ils subissent, mais par leur rôle de matrice génératrice des autres thèmes.

« Le premier », nous dit Messiaen, « en tierces pesantes, presque toujours joué par des trombones *fortissimo*, a la brutalité lourde, terrifiante, des vieux monuments mexicains. Il a toujours évoqué pour moi quelque statue terrible et fatale (on pense à la *Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée). Je l'appelle *thème-statue*.



Ex. 86

« Musicalement, et les trombones aidant, c'est un souvenir, inconscient peut-être, mais très net, des *Catacombes* des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky, dans l'orchestration de Ravel.

« Le deuxième thème cyclique », poursuit l'auteur, « confié aux caressantes clarinettes, nuance *pianissimo*, est à deux voix, comme deux yeux qui se répètent... L'image de la fleur est ici la plus juste. On pense à la tendre orchidée, au décoratif fuchsia, au glaïeul rouge, au volubilis trop souple... » :



Ex. 87

Qui n'aura reconnu, avec Robert Sherlaw-Johnson, la traditionnelle et beethovénienne opposition du thème masculin (*animus*) et du thème féminin (*anima*)?... L'union de ces deux principes va donner naissance à un nouveau thème, différent des deux précédents et pourtant procédant d'eux : le thème d'amour, le plus important de tous au dire de Messiaen lui-même, et le plus mémorable :

Exemple
N°1a

de p. 3-5 (x2)

Moussorgsky

Ej. N°1 B?

N°1 B

tema FLOR

Ej. N°2

p. 12-13 (x2)

tema AMOR

Ej. N°3

Ej. N° 3
p. 239-240
Tema Amor

Ex. 88

On remarquera (mais Messiaen n'est pas d'accord), dans ses premières notes, un rappel à peine déguisé du début du *Tristan* de Wagner. Le saut de sixte descendante est sans doute la cellule la plus importante de ce thème, génératrice d'autres idées.

Quant au quatrième thème, comme dans les *Vingt Regards*, c'est un *thème d'accords* dépourvu de signification symbolique comme de tout profil affirmé. Comme l'explique Messiaen, « plus qu'un thème, c'est un prétexte à des fonds sonores variés, tels que l'opposition entre le thème d'accords rythmé en changements de registres au piano solo, et le même thème d'accords éparpillé par contrepoints croisés dans tous les timbres de l'orchestre, au début et à la fin du 8^e mouvement. Là et ailleurs, qu'il soit lancé vers les graves en lourds paquets de noirceur, ou disséminé en traits, en légers arpegges, il réalise la formule doctrinale des alchimistes : « dissocier et coaguler ». On peut ajouter qu'il représente dans une large mesure la polarisation anti-tonale de l'œuvre, comme le *thème d'amour* représente sa polarisation tonale :

Organización 10 Movs. Ex. 89

Les dix mouvements de l'œuvre peuvent se répartir en trois groupes principaux. Le premier comprend les quatre mouvements les plus développés, les plus riches de mélodies mémorables et de lyrisme (n^{os} 2, 4, 6, 8). Ils sont associés

au développement de l'Amour, et donc de son thème, et, à l'exception du n^o 4, ils font une place importante à la tonalité de fa dièse majeur symbolisant cet amour. D'un caractère violemment opposé, les trois *Turangalilá* (n^{os} 3, 7 et 9), les plus brefs, sont aussi les morceaux les plus tendus, les plus difficiles, d'un caractère tragique et même sinistre. Ils représentent le pôle de la mort, mais ce sont peut-être les plus passionnants à l'analyse et les plus neufs, les plus riches d'avenir. Viennent ensuite les mouvements 5 et 10, deux immenses *scherzi* dionysiaques que rapproche leur pulsation de danse à 3/16 et leur tonalité clairement affirmée (ré bémol et fa dièse). Comme le premier d'entre eux couronne la première moitié de la *Symphonie*, on peut dire qu'ils la divisent en deux moitiés à peu près égales, mais le *finale* possède en plus un rôle cumulatif de rappel, de synthèse, d'où la présence du *thème d'amour* et la tonalité de fa dièse majeur. Reste le premier mouvement, qui possède, comme dans *Harawi*, le rôle d'un portique introductif, et qui présente les différents thèmes en exposition succincte.

L'effectif orchestral est certes considérable (103 musiciens), mais il comporte relativement peu de « supplémentaires », à l'exception des deux solistes, piano et ondes. Cependant le pupitre des trompettes est renforcé par la présence d'une petite trompette aiguë en ré (« pour donner du brillant à l'orchestre et ajouter un cran de plus au *fortissimo* », dit Messiaen, mais les *fortissimi* les plus impressionnants sont certes ceux des ondes Martenot, qui parviennent à couvrir tout l'orchestre !) et d'un cornet en si bémol. D'autre part, claviers et percussions sont exceptionnellement nombreux pour l'époque, bien que ces effectifs soient devenus courants dans la musique actuelle. Les claviers (jeu de timbres, ou glockenspiel à clavier, célesta et vibraphone, plus, bien entendu, le piano solo) s'ajoutent aux percussions métalliques pour former un *gamelan* à la manière de Bali, tel qu'il apparaissait déjà, moins développé, dans les *Trois petites Liturgies*, et tel qu'on le retrouvera fréquemment dans les œuvres ultérieures. Quant aux percussions, elles s'individua-

MARTENOT a

p. 239-240

Ej. N° 5 a

Tema Amor

6^e Mov

Trozo

Martinet B. 421-29

Ej. N° 6

1^{er} Mov

p. 16-10

x 2

gamelan

lisent déjà dans les trois grandes familles : métaux, bois et peaux, couvrant la quasi-totalité de la tessiture orchestrale. Si les instruments à vent sont abondamment sollicités, y compris dans la vélocité des *solis*, contrepoints et chants d'oiseaux, si les cordes sont fréquemment divisées, les percussions, souligne Messiaen, « sortent de leur rôle d'assaisonnement : elles exécutent des contrepoints de durées et de véritables thèmes rythmiques », ce qui exige d'ailleurs des virtuoses chevronnés.

Quant à la partie de piano, « elle est d'une telle importance, son exécution réclame un virtuose si extraordinaire qu'on peut dire que *Turangalila-Symphonie* est presque un concerto pour piano et orchestre ». Le piano exécute de brillantes *cadenzas*, des chants d'oiseaux (6^e mouvement), participe au *gamelang*, aux canons rythmiques, à l'harmonie, enfin « il habille, varie, diamante l'orchestration par des traits divers : arpèges combinés, doubles notes à mains alternées, mélange des registres extrêmes, fondus de pédale, cascades d'accords, groupes-fusés, et mille effets indispensables à la vie des petits et grands *tutti* ». A peine moins important apparaît le rôle des ondes Martenot, non seulement dans le paroxysme du suraigu *fortissimo*, mais aussi dans la douceur du grave, des *glissandi* feutrés, des diffuseurs spéciaux utilisés dans le thème d'amour du 6^e mouvement : l'espace (donnant du lointain) et la palme (donnant des vibrations par sympathie). Enfin, termine Messiaen, « j'ai fait grand usage du métallique : à chaque son correspond la résonance métallique d'un gong placé dans le diffuseur, l'entourant d'un halo d'harmoniques. Etranges, mystérieux, irréels dans la douceur, cruels, déchirants, terrifiants dans la force, les timbres métalliques sont sans doute les plus beaux de l'instrument ». Un instrument pour lequel le compositeur n'a plus jamais écrit depuis, on se demande pourquoi... Peut-être parce qu'il est fort difficile à trouver hors de France?... On le retrouvera cependant dans l'opéra en cours de composition.

Cet orchestre foisonnant, riche de couleurs éblouissantes, toujours d'une parfaite clarté malgré la multiplicité de ses

voix et de ses registres, cet orchestre a un modèle, auquel Messiaen rend hommage : les grands *Chôros* d'Heitor Villa-Lobos, qu'il tient pour des « merveilles d'orchestration » (A. Goléa, *op. cit.*, p. 85).

Partons à présent à la découverte de cette forêt vierge, ou plutôt, des dix sommets de cette chaîne de montagnes !

piano solo
EJ N°7
p. 15