

MESSIAEN

Les Corps Glorieux
L'Ascension

Louis THIRY



Olivier
MESSIAEN

1908 - 1992

L'Œuvre d'orgue

Orgue Metzler
de la Cathédrale Saint-Pierre de Genève

CD 1 / TT: 69'28

Les Corps Glorieux

45'34

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| 1 | Subtilité des Corps Glorieux | 4'56 |
| 2 | Les Eaux de la Grâce | 2'56 |
| 3 | L'Ange aux parfums | 6'06 |
| 4 | Combat de la Mort et de la Vie | 16'25 |
| 5 | Force et Agilité des Corps Glorieux | 3'40 |
| 6 | Joie et Clarté des Corps Glorieux | 6'01 |
| 7 | Le Mystère de la Sainte-Trinité | 5'30 |

L'Ascension

23'46

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | Majesté du Christ demandant sa Gloire à son Père | 5'41 |
| 9 | Alleluias sereins d'une âme qui désire le Ciel | 6'18 |
| 10 | Transports de Joie d'une âme devant la Gloire du Christ qui est la sienne | 4'30 |
| 11 | Prière du Christ montant vers son Père | 7'17 |

CD 2 / TT: 71'25

Messe de la Pentecôte

27'52

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Entrée : Les Langues de feu | 2'47 |
| 2 | Offertoire : Les choses visibles et invisibles | 10'49 |
| 3 | Consécration : Le don de la Sagesse | 4'49 |
| 4 | Communion : Les oiseaux et les sources | 6'09 |
| 5 | Sortie : Le vent de l'Esprit | 3'18 |

Livre d'orgue

43'25

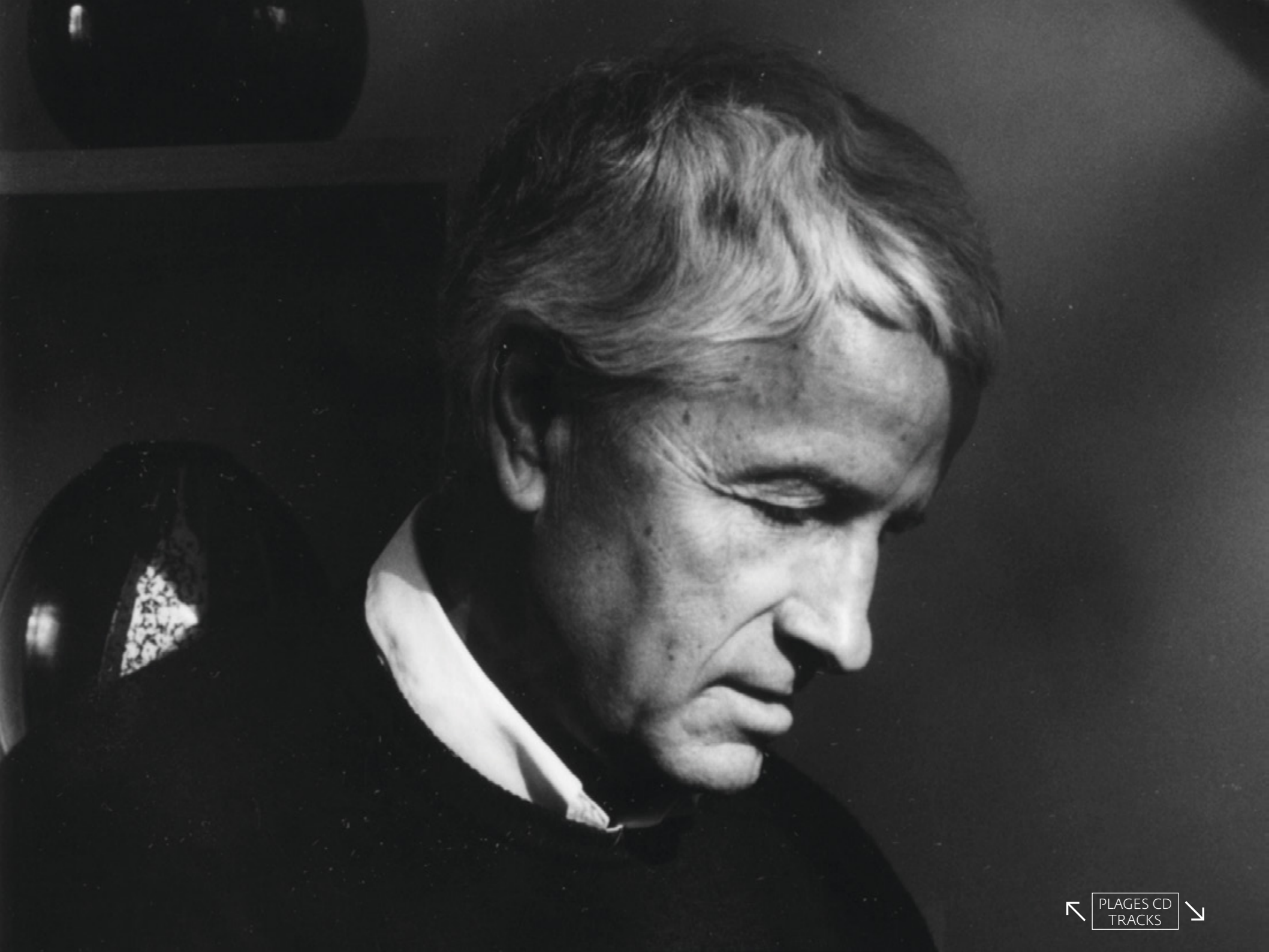
- | | | |
|----|----------------------------|-------|
| 6 | Reprises par interversions | 5'15 |
| 7 | Pièce en trio | 2'18 |
| 8 | Les mains de l'abîme | 8'09 |
| 9 | Chants d'oiseaux | 7'55 |
| 10 | Pièce en trio | 7'34 |
| 11 | Les yeux dans les roues | 1'42 |
| 12 | Soixante-quatre durées | 10'32 |

CD 3 / TT: 73'19

La Nativité

59'07

1	La Vierge et l'Enfant	5'34
2	Les Bergers	6'07
3	Desseins Eternels	5'23
4	Le Verbe	11'18
5	Les Enfants de Dieu	4'09
6	Les Anges	3'11
7	Jésus accepte la souffrance	4'26
8	Les Mages	10'07
9	Dieu parmi nous	8'52
10	Le Banquet céleste	5'58
11	Apparition de l'Église éternelle	8'08



« La liberté dans l'interprétation me semble primordiale, et c'est peut-être l'une des choses les plus importantes que Messiaen doit aux oiseaux. »

En 1972, le monde musical est sous le choc : l'enregistrement de l'intégrale de l'œuvre d'orgue d'Olivier Messiaen par Louis Thiry (intégrale de l'époque bien sûr puisque Messiaen composera par la suite deux cycles pour orgue : les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, terminées en 1969, mais qui ne seront créées par le compositeur qu'en mars 1972 et éditées en 1973, et le *Livre du Saint Sacrement*, datant de 1984) n'échappe à personne et se présente d'emblée comme un événement incontournable. La firme Calliope, engagée dans une *Anthologie de la musique française pour orgue*, signait là avec un brio visionnaire le dernier volet de la série, une production qui reste l'un des sommets de l'art discographique du XX^e siècle.

Plusieurs fois récompensé (Grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros en 1973 et Diapason d'or), encensé par la critique spécialisée (« *L'une des plus grandes réalisations de toute l'histoire du disque* », Paul Meunier - Télérama ; « *Une intégrale d'une valeur exceptionnelle* » Carl de Nys - Diapason), cet enregistrement devenu mythique se devait d'avoir une nouvelle vie.

Afin de compléter le paysage musical, un entretien avec Louis Thiry et Bernadette, son épouse, fut réalisé à Mont-Saint-Aignan dans la maison familiale du musicien en avril 2018. Des moments riches, authentiques, chaleureux. De ces échanges rayonnants de chaleur humaine dont on sort grandis et ressourcés...

Parlons tout d'abord de votre parcours. Quelles sont vos premières expériences musicales ?

Si j'ai fait de la musique, c'est à cause des circonstances ! J'ai perdu la vue à neuf ans suite à un accident, et j'ai alors fréquenté un établissement spécialisé à Nancy où était enseignée la musique. Je n'ai donc commencé l'étude de la musique qu'après avoir perdu la vue. Si cette phrase avait un sens, je pourrais même dire que je n'ai fait de la musique que *parce que* j'ai perdu la vue...

Le chant d'église, en latin à cette époque, a beaucoup compté pour moi. Les mélodies étaient fort belles. Très tôt, j'ai été attiré par les claviers car l'institut possédait un piano, et cet instrument me donnait envie de l'essayer... Le son m'a d'emblée séduit. L'un de mes professeurs, Robert Barth, m'a encouragé dans cette voie malgré mon problème de main gauche que l'accident avait également fortement abimée. Il m'a ouvert sur une grande diversité de musique - dont Messiaen - et je lui en reste éternellement reconnaissant.

Parallèlement, mon intérêt pour la musique est aussi venu du fait que, dans ma famille, on chantait beaucoup. Nombre de mélodies de mon enfance me reviennent encore aujourd'hui en mémoire. Les chansons populaires et les cantiques furent donc mes premières nourritures musicales.

La direction vers l'orgue s'est ensuite précisée. J'ai alors fréquenté l'Institut des Jeunes Aveugles à Paris où j'ai pu côtoyer de belles personnalités musicales : Gaston Litaize et André Marchal entre autres, puis le Conservatoire qui était une sorte de passage obligé. À l'époque, il était généralement entendu que c'est ce qu'il y avait de meilleur en France, voire de meilleur au monde...! J'y suis resté en tout quatre ans.

Vous y suivez bien sûr la classe d'orgue de Rolande Falcinelli, mais aussi les classes d'écriture.

Notamment chez Simone Plé-Caussade, une personne étonnante ! Elle avait une manière de jouer énergique et très vivante. Elle analysait le *Clavier bien tempéré* en s'extasiant sur le fait que Jean-Sébastien Bach ait pris tant de liberté par rapport à la fugue d'école... donc par rapport à des règles qui n'existaient pas encore ! C'était étonnant. En un sens, elle nous apprenait l'admiration.

Pour moi, le Conservatoire était avant tout un lieu de rencontre : j'avais notamment pour condisciples Xavier Darasse, Jean-Claude Henry, Claude Terrasse. J'ai l'impression d'avoir beaucoup plus appris par les amis que par les professeurs... Il y avait une telle diversité de points de vue et d'intérêts ! Un des avantages était que l'on allait souvent au concert, à toutes sortes de concerts : opéra, piano, orchestre, orgue évidemment. Ceci dit, au bout d'un moment, on a envie de partir et de poursuivre seul sa formation.

C'est finalement par la réflexion personnelle que l'on apprend le plus.

Début alors pour vous une carrière de concertiste au cours de laquelle vous abordez un répertoire très large : du XIV^e au XX^e siècle. Avez-vous une époque ou un musicien favori ?

Jean Sébastien Bach, c'est évident ! Puis j'aurais envie de répondre : le début du XVII^e siècle. C'est une période que je trouve extraordinairement riche et féconde. Mais la question est vraiment délicate et dépend du plan sur lequel on se place. Le XIX^e siècle compte également beaucoup pour moi ... mais pas à l'orgue ! La musique de Schubert, par exemple, me parle énormément. Quel dommage qu'il n'ait pas écrit pour notre instrument... Bien sûr Schumann, Mendelssohn, Liszt ont utilisé l'orgue, mais de manière périphérique. Pour eux, c'est plutôt le siècle du piano.

Il me semble d'ailleurs que c'est à partir de ce moment que l'on a vu émerger un répertoire « spécialisé » et que s'est amorcé le clivage entre *musique d'orgue* et *musique tout court* ! Les organistes se sont concentrés sur le répertoire sacré comme s'il pouvait exister un style « sacré » ou « liturgique » indépendamment de la musique. Par sa nature, l'orgue n'a pas d'affinité particulière avec le Sacré, ni plus ni moins qu'un autre instrument en tout cas ! Le XX^e siècle a poursuivi ce mouvement et je trouve parfois redoutable la mise en parallèle de certains « compositeurs /organistes » avec d'autres musiciens de la même époque, en particulier Stravinsky, Debussy ou Bartók...

En 1972 se concrétise votre premier enregistrement discographique : la firme Calliope vous propose de graver les œuvres d'Olivier Messiaen. Comment est né ce projet ?

André Isoir avait entrepris une Anthologie de la musique française pour orgue. Il était prévu que le volet contemporain soit consacré à Messiaen. Sachant que je jouais cette musique, André souhaita me confier cet enregistrement et me recommanda alors auprès de Calliope.

Vous aviez donc travaillé les œuvres de Messiaen avant la perspective de cet enregistrement...

Oui, presque toutes. Après le Conservatoire de Paris, en 1959-1960, j'ai eu envie de prendre une sorte d'année sabbatique et j'ai accepté d'être titulaire de l'orgue de Baccarat en Meurthe-et-Moselle. Cette petite paroisse, calme et tranquille, me rapprochait de ma famille (je suis lorrain d'origine) et me laissait du temps pour un travail personnel.

J'y avais quelques élèves en piano et en orgue ainsi qu'un instrument à ma disposition. Assez quelconque d'ailleurs... mais qui m'a permis de travailler une grande partie des œuvres de Messiaen que je me faisais dicter par mon épouse Bernadette (rencontrée à Baccarat.... Un peu grâce à Messiaen donc !) afin de les transcrire en braille.

Comment approchiez-vous cette musique avant de la jouer ?

Par l'analyse. Je lisais celles de Messiaen, et je faisais les miennes. Parfois il fallait décrypter car Messiaen ne donne pas toujours les codes d'accès. Pour n'importe quelle musique, le travail d'analyse préalable m'est indispensable et constitue la clé d'une bonne interprétation. De plus, ce travail aide considérablement la mémoire.

Justement : enregistrer tant de pièces en dix soirs et de mémoire, n'est-ce pas là un tour de force ?

La mémoire est quelque chose d'étrange. Nous connaissons tous des musiciens possédant un répertoire impressionnant qu'ils jouent par cœur et sans problème. Daniel Barenboim par exemple. Le fait de prendre la musique en dictée pour la transcription en braille m'aidait à faire une analyse directe.

Le procédé consistait à dicter par fragments chacune des portées car l'écriture musicale braille ne permet pas la superposition : successivement main droite, main gauche, pédale. C'est ensuite au musicien de synthétiser l'ensemble. D'où une première analyse de détail très complète qui aide considérablement la mémorisation.

Aviez-vous déjà en tête l'idée d'un futur enregistrement ?

Non, pas du tout ! Mais je souhaitais jouer ces pièces en concert, ce que j'ai fait par exemple avec les concerts de la radio. À cette époque, il y avait des émissions d'orgue régulières. Gaston Litaize, chargé des productions de ces émissions, m'a plusieurs fois donné l'occasion d'y jouer.

Comment la musique de Messiaen - aujourd'hui un grand classique - était-elle perçue à cette époque ?

Elle était peu jouée. D'une manière générale, cette musique restait encore mal comprise. Lors des concerts où je jouais du Messiaen, il y avait généralement moins de monde à la fin qu'au début !

Fin juin 1972 : vous vous rendez donc à Genève pour les premières prises de son. Comment se déroulaient les séances d'enregistrement ?

Calliope souhaitait que les disques sortent rapidement. Il fallait donc faire vite... Je n'ai pas pu travailler avec Messiaen à ce moment-là et ne lui ai fait part de l'enregistrement qu'une fois le travail fini... Dans un sens, je ne le regrette pas : je me dis qu'à partir du moment où un compositeur vous livre sa musique, elle ne lui appartient plus complètement...

Nous avons passé une dizaine de nuits à la suite (sauf un jour de repos) à tout enregistrer. André Isoir réalisait la direction artistique ; c'est lui qui m'avait d'ailleurs conseillé l'orgue Metzler de la cathédrale de Genève. Je lui ai fait entièrement confiance, au point de venir sans avoir essayé l'instrument au préalable. Et je ne le regrette pas !

Quelles sont les pièces de Messiaen que vous préférez ?

Le *Livre d'orgue* et la *Messe de la Pentecôte*. J'ai tendance à croire que ce sont ses plus belles réussites. C'est le côté radical, absolu qui me fascine. Et aussi un certain classicisme. Dans le *Livre d'orgue*, presque toutes les pièces se déroulent sur une registration unique, avec des plans sonores définis une fois pour toutes au début. C'est une musique qui ose... Bien sûr, j'aime aussi les autres pièces même si les deux derniers cycles me parlent un peu moins.

On connaît André Isoir pour ses extraordinaires interprétations de musique baroque et son goût affirmé et assumé pour la spontanéité et la liberté de l'interprète. Comment se comportait-il face à la musique de Messiaen en tant que directeur artistique ?

Nous échangeons beaucoup sur le choix des registrations, restant plus proches de l'esprit que de la lettre, ce qui était conforme à la fois à sa personnalité et à la mienne. Son rôle était en quelque sorte de mettre mes oreilles en bas, dans la nef... C'était très agréable. Notre complicité était totale.

Auriez-vous fait cet enregistrement si André Isoir ne l'avait pas suscité ?

Peut-être... Dans le paysage contemporain, la musique de Messiaen est de celles qui me touchent le plus... Mais je garde une très vive reconnaissance à André pour m'avoir facilité cette réalisation.

À cette époque, les techniques d'enregistrement étaient bien différentes de celles d'aujourd'hui. Les montages, par exemple, étaient réalisés par coupure de la bande grâce à des ciseaux démagnétisés, les collages se faisant par de petits « scotchs ». Comment procédiez-vous au cours de ces séances ?

Cela dépendait des morceaux. D'une manière générale, j'aime jouer plusieurs fois la pièce en entier, quitte à faire par la suite quelques « rustines » si besoin. Mais il est arrivé que, pour des passages très morcelés, nous enregistrons la pièce en sections, notamment aussi pour des facilités de manœuvre de registration. Les montages, qui peuvent aujourd'hui nous apparaître un peu artisanaux, étaient très bien maîtrisés. Les bandes tournaient vite, ce qui permettait une bonne précision dans les coupures.

Le choix des prises se faisait au fur et à mesure. Georges Kisselhoff, le preneur de son, comprenait bien la musique et réalisait certaines choses lui-même. Je me souviens des séances de travail : Kisselhoff se mettait à chanter. Très bien d'ailleurs. Il avait une belle voix de basse... J'ai un très bon souvenir de cet enregistrement, qui avait un certain côté « amateur »...

« Amateur ? »

Oui... dans le sens littéral du terme qui signifie avant tout « aimer ce que l'on fait ». On peut être professionnel et très bon amateur... Ce sont des mots que je n'oppose pas.

Comment le clergé de la cathédrale a-t-il accueilli ce projet ?

Très bien ! Tout le monde était fort sympathique et les conditions d'accès extrêmement faciles.

Avec un recul de plus de quarante ans, comment jugez-vous cet enregistrement ?

Enregistrer est un peu étrange... J'ai à ce sujet un sentiment paradoxal. D'un côté, je suis très content de pouvoir écouter des enregistrements historiques. Ça me fait un plaisir fou ! Mais d'un autre côté, cette manière de figer ce qui est du domaine du « toujours renouvelé » me gêne un peu dans le principe. Cela revient à fixer de l'infixable. J'aime que les choses s'envolent... J'entends parfois, lors de concerts, des personnes dire qu'elles regrettent de n'avoir pas une trace tangible de ce qu'elles viennent d'entendre. Ce n'est pas mon cas. Je préfère en garder le souvenir. De plus, chacun évolue. Et si certains aspects de cet enregistrement me plaisent encore bien, je crois que je jouerais par endroit de manière différente aujourd'hui...

29 Mars 1963

Exp: Olivier MESSIAEN
230 rue Marcadet
- Paris - (18^e)

Cher Monsieur Thiry,

Je me souviens parfaitement de votre exécution
à l'orgue de ma "Messe de la Pentecôte", de mon
"Baque céleste", 5 de "Chants d'oiseaux" de
mon "livre d'orgue". J'avais été émerveillé
de votre musicalité, de votre mémoire, et
de la perfection de vos interprétations.
C'est vous dire que je me demande qu'à
vous souvenez, en cas d'occasion
d'un enregistrement de tout ou partie
de mes œuvres d'orgue.

Avec toute ma bonne amitié
et mon profond dévouement.

Olivier Messiaen

Signées par Olivier Messiaen ou Yvonne Loriod, des lettres chaleureuses à résonance intime jalonnent le cheminement de la relation entre le compositeur et son interprète. Une correspondance régulière et précieuse, qui dépasse les seules considérations musicales pour refléter les liens d'amitié réciproque que se portaient mutuellement les deux familles. Et c'est des mains de l'illustre compositeur que Louis Thiry recevra en 1990 les insignes de Chevalier de l'Ordre national du Mérite.

Comment avez-vous rencontré Olivier Messiaen ?

Grâce à Gaston Litaize qui le connaissait bien¹. Nous avons passé une première soirée ensemble, autour d'une table, Olivier Messiaen, Yvonne Loriod, le couple Litaize, Bernadette et moi. Ce fut le début d'une longue et fidèle amitié entre nos familles respectives.

Messiaen était un rêveur. Il était très affectueux, et très attentif. Il avait un don de conteur exceptionnel qui rendait sa conversation très vivante et agréable.

Il nous parlait parfois de ses interrogations vis-à-vis de sa propre musique... Il lui arrivait de douter... Une partition pourtant trouvait définitivement grâce à ses yeux : les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*.

1. Gaston Litaize (1909-1991) et Olivier Messiaen (1908-1992) étaient presque exactement contemporains.

Venait-il aux répétitions ?

Rarement. Il est, cependant, venu pour la radio à Saint-François-Xavier (un des plus beaux instruments parisiens à cette époque, même si aujourd'hui on n'en parle plus beaucoup), à La Trinité ou encore à Saint-Séverin où il avait tiré les jeux. Dans cette fonction, le compositeur s'effaçait derrière le registrant qui faisait son travail avec beaucoup de sérieux et de conscience professionnelle. Il était très attachant, humble et disponible.

A propos de Saint-Séverin, Bernadette Thiry se souvient d'une anecdote amusante. Michel Chapuis, passionné de trains, avait récupéré une plaque en cuivre qui était à l'origine accrochée près des fenêtres et sur laquelle était écrit « *è pericoloso sporgersi* » (« *Ne pas se pencher au dehors* »). Il l'avait posée au bord de la tribune. Messiaen, la voyant, s'était exclamé très sérieusement : « *Attention, ne venez surtout pas au bord de la tribune, c'est dangereux* ».

Humour ou naïveté ?

En fait, personne ne le savait ...

Donnait-il beaucoup de conseils quant à l'interprétation de sa musique ?

Pas beaucoup. Il était extrêmement bienveillant. On l'a parfois décrit comme une personne compliquée. Personnellement, je ne l'ai pas constaté. Il n'était pas très pointilleux sur les détails. Lui-même prenait énormément de liberté. Les enregistrements de sa propre musique qu'il nous a laissés en sont la preuve. La notation qu'il emploie risque parfois de brider celui qui joue s'il se sent tenu de respecter tout à la lettre. Mais pour Messiaen, ce qui comptait c'était l'esprit, l'élan, le grand geste. Un fait très révélateur est qu'il n'indiquait aucun mouvement métronomique précis dans ses partitions.

De 1972 à 2000, vous avez eu en charge la classe d'orgue du Conservatoire de Rouen. Que représente pour vous l'enseignement ?

Je suis très heureux d'avoir enseigné. J'ai beaucoup aimé avoir en face de moi des personnes curieuses et assoiffées d'apprendre. L'enseignement m'a permis de connaître des étudiants très divers avec lesquels j'ai souvent gardé le contact.

Ai-je eu une méthode d'enseignement ? J'ai l'impression qu'il n'y a pas une *méthode* mais *une relation* à établir avec quelqu'un. J'ai parfois eu beaucoup de satisfaction avec des personnes que l'on dit « pas très douées », mais que j'ai senties sortir d'elles-mêmes, se révéler, prendre plaisir à la musique, quand bien même elles ne faisaient pas de merveilles. En enseignant, je ne me suis jamais beaucoup posé la question de savoir si ceux que j'avais en face de moi étaient destinés à être professionnels ou non ; cela m'importait très peu.

Ce que nous apprend avant tout l'enseignement, c'est que personne n'est semblable. C'est une évidence, mais à notre époque où l'on a tendance à beaucoup classer, on n'en tient pas assez compte. C'est pourquoi l'un des visages de l'enseignement que j'ai détesté, fut l'aspect « concours », « examen », « mise en concurrence », bref, le « culte de la réussite ». L'enseignement est une perpétuelle remise en question. Il me paraît essentiel de savoir accepter les différences, de ne pas avoir une idée trop définitive sur l'interprétation, le tempo...

Pensez-vous qu'il y ait une tradition d'interprétation que l'on se doive de respecter ? Comment enseigner Messiaen à des étudiants ?

Comment transmettre une musique ? C'est là toute la question... Mon avis est qu'à partir du moment où un compositeur a confié son travail au public, il a pris un risque... et l'interprète peut en faire ce qu'il veut. Je n'ai pas une doctrine très stricte à ce niveau-là ! J'ai envie de dire : privilégions l'écrit, la partition, mais avec une liberté d'esprit suffisante. L'imitation d'un modèle ne me satisfait pas. Pour n'importe quelle musique d'ailleurs, pas seulement pour Messiaen.

Je ne suis pas sensible au « purisme » dans l'interprétation, lorsque ce terme est pris dans un sens limitatif, réducteur et autoritaire. Et de moins en moins...

Olivier Messiaen et l'orgue

par Louis Thiry

(extrait du texte paru dans « Ma forêt musicale ».
Publications Orgues Nouvelles)

Je n'aborderai pas la délicate question des rapports entre la musique d'Olivier Messiaen et les mystères suggérés par les titres choisis : là se mêlent une inspiration profondément sincère (de laquelle on ne peut rien dire) et un symbolisme naïf relié à une sorte d'ésotérisme numérique. Sur ce sujet, Messiaen s'est lui-même abondamment exprimé. On le lui a parfois reproché, mais n'était-il pas le seul à avoir autorité pour commenter ses œuvres ?

La question de savoir ce que les mots peuvent dire de la musique reste cependant ouverte : le mystère recelé dans un simple prélude entouré de silence n'est-il pas aussi profond que celui que prétend nous expliciter le commentaire le plus élaboré ?

Il est intéressant d'examiner l'évolution du langage organistique d'Olivier Messiaen. Elle se situe dans le cadre plus général de l'histoire de son langage musical et peut – grosso modo – se décrire ainsi : « Modalité », « Dodécaphonisme » (d'où la modalité n'est pas tout à fait absente) et « Retour à la modalité » (d'une façon parfois extrême comme dans l'emploi du chant grégorien dans ses derniers grands cycles pour orgue).

Il est possible de distinguer deux sources principales à la conception de l'orgue qui fut celle de Messiaen : l'enseignement de Marcel Dupré et l'orgue de la Trinité.

On peut parfois s'en étonner : malgré leurs différences stylistiques, Messiaen admirait et respectait Marcel Dupré. Après de ce maître, il apprit ce qu'était l'orgue symphonique, son esthétique et sa technique.

L'orgue de la Trinité (duquel, très jeune, il fut nommé titulaire) fut par ailleurs pour Messiaen un champ d'expérimentation qui toute sa vie, demeura cher à son cœur. Certaines particularités de cet instrument (Piccolo et Tierce du positif, fonds de 16 pieds à tous les claviers) marquèrent durablement ses registrations.

Si l'esthétique de l'orgue symphonique influence fortement les premières œuvres de Messiaen, il s'en écarte progressivement au cours de son évolution, y revenant quelque peu dans ses dernières compositions. C'est dans le *Livre d'Orgue* qu'il prend le plus de distance avec ce style. C'est également dans ce cycle que Messiaen se livre aux recherches les plus radicales : en effet, trois pièces peuvent être considérées comme intégralement sérielles sur le plan des hauteurs, des durées et même des timbres. Trois pièces (*Reprises par interversions*, *Chants d'oiseaux* et *Soixante-quatre durées*) utilisent l'orgue en quatre plans distincts colorés différemment ; trois autres pièces (*Les mains de l'abîme* et les deux pièces en trio) l'utilisent en trois plans clairement différenciés ; une seule (*Les yeux dans les roues*) l'utilise dans sa totalité.

Ainsi, d'une manière inattendue (et peut-être sans le savoir), Olivier Messiaen rejoint les pratiques de l'orgue classique français avec ses duos, ses trios, ses quatuors, ses fugues à cinq et ses dialogues. Cette écriture instrumentale était certes déjà présente dans ses œuvres précédentes, mais elle trouve là son épanouissement.

Il est une autre particularité de la relation de notre compositeur avec l'orgue : il n'hésite pas à se servir d'un instrument *a priori* destiné à la polyphonie, pour chanter de simples monodies (écoutons par exemple la lumineuse monodie intercalée entre les sombres grondements de l'Offertoire de la *Messe de la Pentecôte*. On parle toujours de Messiaen comme harmoniste de génie et comme rythmicien hors pair, mais c'est dans la mélodie qu'il semble être le plus profondément lui-même. Je voudrais citer à ce sujet la mélodie jouée au pédalier dans la *Pièce en trio* (cinquième pièce du *Livre d'Orgue*).

La question des registrations proposées par Messiaen mérite qu'on s'y arrête. Pour lui, on le sait, l'orgue de référence est celui de la Trinité. Pour la plus grande partie de son œuvre, les registrations sont donc prévues en fonction de cet instrument. Ce contact a conduit Messiaen à de magnifiques trouvailles : *Les Mages (La Nativité)*, *Les oiseaux et les sources (Messe de la Pentecôte)*, *Les mains de l'abîme (Livre d'Orgue)*, etc.

Mais pour lui, paradoxalement, si l'orgue est un instrument concret, pratiqué régulièrement, il est aussi un instrument rêvé. Certes, on connaît les exceptionnelles facultés auditives d'Olivier Messiaen, mais on sait également que dans l'audition, la subjectivité et l'imagination jouent un rôle non négligeables : il peut arriver que l'on n'entende que ce que l'on désire entendre.

Dans les *Chants d'oiseaux* du *Livre d'Orgue*, la registration « Plein-jeu et Clairon », demandée pour le chant de la grive musicienne, peut illustrer ce propos. Du côté de la sonorité rêvée, on pourrait dire : « Plein-jeu = extrême aigu » et « Clairon = sonorité brillante et intense », quelque chose comme la petite clarinette en mi bémol. Du côté de la sonorité réelle, on peut faire les remarques suivantes : le Plein-jeu, avec ses reprises, brouille les hauteurs ; et le Clairon, dans cette tessiture, n'a pas le brillant escompté.

L'interprète se trouve donc devant une difficulté. Se contentera-t-il de la lettre ou essaiera-t-il de percevoir l'intention du compositeur ? Outre la registration, cette intention est marquée par la nuance indiquée (dans le cas présent *FF*). Les indications de nuances (toujours soigneusement notées par Messiaen) ont au moins autant, sinon plus d'importance que les propositions de registration.

On peut à ce sujet citer le début des *Bergers (Nativité)* : la partie de main droite est marquée *PP* tandis que celle de main gauche est marquée *MF*. Tout aussi caractéristique est la registration du début de *La Vierge et l'Enfant (Nativité)* : ici, le Quintaton est *MF* tandis que Flûte 4 et Nasard sont *PP*.

Cette précision dans les indications montre clairement les intentions de l'auteur. Ne pas en tenir compte est un contre-sens musical car le respect des rapports dynamiques doit, me semble-t-il prendre le pas sur l'exactitude des timbres - laquelle est une notion bien difficile à objectiver.

Il n'est pas toujours facile de distinguer dans une proposition de registration, l'essentiel de l'accessoire. Prenons par exemple la partie de pédale de *La Vierge et l'Enfant*. Messiaen demande Flûte 4, Nasard, Tierce, Piccolo. La partie de pédale doit en quelque sorte envelopper sans les dominer les parties manuelles. Sur l'orgue de la Trinité cet équilibre est bien obtenu, mais ailleurs, il faut souvent chercher des équivalences.

Pour ce faire, nous sommes d'abord guidés par les indications de nuances des trois plans sonores, puis par les hauteurs de base (16 pieds pour la main droite, 8 pieds pour la main gauche, 4 pieds pour la pédale). En ce qui concerne la pédale, nous pouvons partir de l'idée générale : 4 pieds + jeu aigu dans une tessiture supérieure à celles des manuels (par exemple une petite mixture).

On pourrait multiplier les exemples. Je voudrais seulement ajouter qu'Olivier Messiaen lui-même, tout en déplorant de ne pas trouver ailleurs les registres de l'orgue de la Trinité, n'en était pas moins ouvert à des solutions différentes dans la mesure où il y retrouvait son « rêve d'orgue ».

Dans le rapport qu'entretient la musique de Messiaen avec l'orgue, il est une question qui mérite notre attention : celle de l'acoustique. On le sait, la qualité d'un orgue réside en grande partie dans son accord avec le lieu qu'il anime. Or une musique généreuse comme celle de Messiaen a besoin d'une acoustique riche, d'un espace où elle puisse se développer, où les sons graves prennent toute leur ampleur, où le proche et le lointain se répondent, où les tempos lents s'épanouissent dans une large respiration.

Messiaen d'ailleurs connaissait très bien ces réalités acoustiques et c'est sans doute la raison de l'absence d'indications métronomiques dans son œuvre d'orgue : il savait parfaitement que le choix d'un tempo dépend en grande partie des caractéristiques sonores du lieu de l'exécution. Interpréter cette musique dans une acoustique trop sèche reviendrait un peu (toute proportion gardée) à jouer Chopin ou Debussy sur un piano dépourvu de pédales.

Comme pour toute autre musique, la question de la fidélité au texte se pose pour l'œuvre de Messiaen. En ce qui concerne sa musique d'orgue, il est cependant un point particulier qui nous interroge : il en a lui-même enregistré la plus grande partie. Il s'agit là d'un document irremplaçable, musicalement très attachant, mais qui ne simplifie pas la tâche de ses interprètes ultérieurs. La notation musicale de Messiaen est très précise et parfois à la limite des possibilités de réalisation. Faut-il donc viser une parfaite exactitude, au risque de la raideur qu'implique une telle contrainte ?

Le terme de « valeurs irrationnelles » employé par Messiaen peut probablement nous éclairer : ce terme, qui désigne les divisions du temps par cinq et par sept (ou éventuellement par d'autres nombres premiers), semble distinguer ces valeurs de celles résultant de la division du temps par deux et par trois, censées être, elles, rationnelles. Personnellement, j'ai tendance à penser que cette distinction est arbitraire et que l'interprétation musicale s'accorde mal avec le temps rigoureusement mesuré des horloges et des métronomes : en musique, la division du temps par deux n'est ni plus ni moins rationnelle que la division par cinq.

Je ne sais pas ce que penserait Messiaen de ces considérations sur le plan théorique, mais il me semble que sur le plan pratique, il en donne une bonne justification. Pour celui qui s'est évertué à faire les calculs nécessaires à la mise en place de certaines pièces (petite *Pièce en trio* du *Livre d'orgue* par exemple), il est tout d'abord déconcertant, puis réconfortant, d'entendre la version enregistrée par le compositeur...

À cette audition, on prend conscience d'un double aspect de la personnalité d'Olivier Messiaen : d'une part, il y a le compositeur, soigneux, méticuleux, soucieux de justifier son acte compositionnel par des arguments théoriques, musicaux ou extra-musicaux ; d'autre part le musicien qui, tout simplement, chante.

Dans cet enregistrement, Messiaen, tout à son chant intérieur, passe en se jouant sur des détails d'un texte pourtant si minutieusement pensé, sans se soucier du caractère un peu rocailleux d'un orgue sur lequel les caprices de la température et les difficultés économiques du moment ont laissé quelques traces.

Alors, une question se pose à l'interprète : l'enregistrement réalisé par Messiaen peut-il servir de modèle ? Certainement non, si on se contente de singer l'interprétation de Messiaen ; mais oui, certainement, si l'on essaie de pénétrer l'esprit de sa démarche. Olivier Messiaen a pris le risque de « lâcher dans la nature » deux documents : ses partitions, nettes et précises, et son enregistrement, plein de vie, mais aussi porteur des aléas de la vie. Muni de ces deux documents, l'interprète use de sa liberté de « créateur » et, sans oublier qu'amour implique respect, il se souvient de la célèbre phrase de Saint Augustin : « *Aime et fais ce que tu veux* ».



Louis Thiry

Louis Thiry est né le 15 février 1935 à Fléville, près de Nancy. Il est professeur d'orgue honoraire au Conservatoire à rayonnement régional de Rouen. Il fut l'élève d'André Marchal à l'Institut National des Jeunes Aveugles et de Rolande Falcinelli au Conservatoire National Supérieur de Paris. Il y obtient un Premier Prix d'orgue en 1958. Son activité se partage entre l'enseignement et les concerts, les émissions de radio, les enregistrements phonographiques et la participation à de nombreux festivals en France et à l'étranger.

Il commence sa carrière d'organiste à Baccarat, en 1958. La tribune lui avait été recommandée par Gaston Litaize dont il fut l'élève, puis l'ami. Il s'installe ensuite à Metz où il devient titulaire de l'église Saint-Martin. Dans cette ville, il débute ses activités de pédagogue. Il y enseigna l'orgue à des élèves dont certains eurent des carrières prestigieuses, dont Norbert Pétry et Bernard-Marie Koltès. En 1972, il est nommé professeur d'orgue au Conservatoire de musique de Rouen. Parmi ses élèves, nombreux sont ceux qui ont entamé une belle carrière musicale. On peut citer Alain Mabit, Jean-Marie Colin, Jean-Luc Étienne, Jean-Marc Leblanc, François Ménissier, Céline Frisch, Benjamin Allard et beaucoup d'autres...

Le répertoire de Louis Thiry s'étend du XIIIe au XXe siècles. Sa curiosité le conduit volontiers vers l'exploration de répertoires inhabituels, tel que celui de la musique médiévale, ancienne et baroque. Il s'est particulièrement intéressé à la musique contemporaine pour orgue, interprétant régulièrement les œuvres de Jean-Pierre Leguay, Pierre Vidal et Alain Mabit dont il a créé *Night Song*. Il a également longuement travaillé l'œuvre d'orgue d'Olivier Messiaen contribuant au rayonnement de son œuvre d'orgue à l'occasion de nombreux concerts à travers le monde. En 1990, le compositeur lui a remis les insignes de Chevalier de l'ordre national du Mérite.

Louis Thiry est membre honoraire de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen.



Orgue Metzler de la Cathédrale Saint-Pierre de Genève - composition des orgues de 1965 -

I. Positif (58 notes)

Montre 8'
Prestant 4'
Doublette 2'
Larigot 1' 1/3
Plein-jeu 4 5 rangs
Bourdon à cheminée 8'
Quintaton 8'
Flûte à cheminée 4'
Sesquialtera 2 rangs
Cromorne 8'
Musette 4'
Tremblant

Accouplements, tirasses

POS/GO, REC/GO,
ECHO/GO
POS/PED, GO/PED,
REC/PED

Console en fenêtre
Combinateur électronique (256)

Pression du vent :

Écho : 60 mm.
Positif : 65 mm.
Grand-Orgue, Récit, Pédale : 70 mm

II. Grand-Orgue (58 notes)

Montre 16'
Montre 8'
Prestant 4'
Quinte 2' 2/3
Doublette 2'
Fourniture 5 rangs
Cymbale 3 rangs
Dulciane 8'
Bourdon 8'
Flûte conique 4'
Cornet 5 rangs
Bombarde 16'
Trompette 8'
Trompette en chamade 8'
Clairon en chamade 4'

III. Récit expressif (58 notes)

Bourdon 16'
Flûte 8'
Principal 4'
Piccolo 1'
Fourniture 4-5 rangs
Cymbale 3 rangs
Salicional 8'
Voix céleste 8'
Gemshorn 4'
Flûte à fuseau 4'
Nasard 2' 2/3
Flageolet 2'
Tierce 1' 3/5
Douçaine 16'
Trompette 8'
Hautbois 8'
Clairon 4'

IV. Écho expressif (volets à mains) (58 notes)

Bourdon 8'
Flûte 4'
Principal 2'
Cymbale 2 rangs
Bourdon conique 2'
Sifflet 1'
Petite sesquialtera 2 rangs
Régale 16'
Voix humaine 8'
Tremblant

Pédale (32 notes)

Principal 16'
Principal 8'
Octave 4'
Mixture 4 rangs
Soubasse 32'
Soubasse 16'
Bourdon 8'
Flûte 4'
Quintaton 2'
Gros cornet 3 rangs
Contrebasson 32'
Bombarde 16'
Trompette 8'
Clairon 4'
Régale 8'

L'orgue de Saint-Pierre de Genève fut construit en 1965 par les facteurs Metzler & Fils de Dietikon (Zurich). Sa composition sonore s'inspire du style néo-baroque tout en incorporant quelques jeux d'inspiration française (Cornet, Cromorne) et des jeux d'anches de la période romantique (1907). Son buffet est l'œuvre de l'architecte danois Paul Andersen.

L'orgue est placé au jubé ouest de la cathédrale avec un temps de réverbération d'environ cinq secondes.

Toute la partie sonore de l'instrument est réalisée selon la technique de « l'harmonisation à plein vent ». Particularité peu courante : le quatrième clavier commande un plan sonore nommé Écho (Brustwerk) situé au-dessus des claviers, et qu'un volet permet de fermer, d'entrouvrir ou d'ouvrir pour faire varier l'intensité sonore.

Avec cinq plans sonores distincts, l'instrument est à transmission directe pour les claviers, et bénéficie, pour les registres, d'un système électro-mécanique permettant de garder en mémoire 72 combinaisons, grâce à 12 rouleaux contenant chacun 6 combinaisons qui peuvent être appelés indépendamment pour chaque clavier.

Lors de l'inauguration (et de l'enregistrement du disque de Louis Thiry), l'orgue avait 67 jeux. Depuis son relevage en 2003, il en a 68 sans modification... La « sesquialtera » du positif, qui était sur deux rangs, a été séparée en nasard et tierce.

The organ of the Cathedral of Saint-Pierre in Geneva was built in 1965 by Metzler & Sons of Dietikon (Zurich). Its stop list is inspired by the neo-Baroque style while also incorporating some French-inspired stops (Cornet, Cromorne) and reeds from the Romantic period (1907). The case was designed by the Danish architect Paul Andersen.

The organ is placed at the west rood of the cathedral with a reverberation time of around five seconds.

All the pipework uses the 'open-foot voicing' technique. An unusual feature is that the fourth manual controls a division called Écho (Brustwerk), located above the manuals. This has a door that makes it possible to vary the volume by closing it or opening it partly or in full.

With five distinct divisions, the instrument uses direct electric action for the manuals. Registration is facilitated by an electro-mechanical combination action that can memorise up to 72 combinations, thanks to 12 pistons each containing 6 combinations which can be called up independently for each manual.

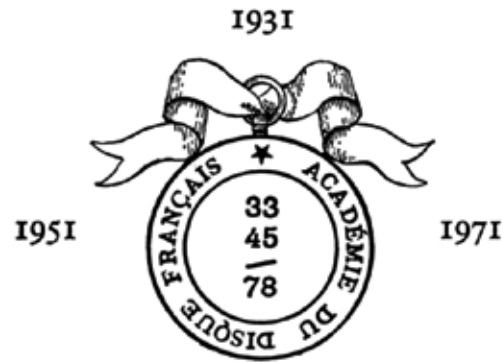
At the inauguration (and at the time of Louis Thiry's recording), the organ had 67 stops. Since its renovation in 2003, it has had 68, without any modification: the Sesquialtera of the Positif, which was on two ranks, was divided into Nasard and Tierce.



grand prix du disque

*institué le 18 mai 1931 par Colette, Maurice Yvain, Arthème et Jean Fayard
et le Jury du Prix Candide*

*renouvelé le 3 juin 1951 par Colette, Maurice Yvain, Jean Fayard
et le Jury de l'Académie du Disque Français*



I

CE LUNDI 15 JANVIER 1973, A 11 HEURES 15
EN L'HOTEL DE VILLE DE PARIS
SOUS LA PRÉSIDENTE DE MADAME NICOLE DE HAUTECLOCQUE
PRÉSIDENT DU CONSEIL DE PARIS
PUBLICATION DE LA
SÉLECTION 1973
DE L'ACADÉMIE DU DISQUE FRANÇAIS

Louis Thiry est un extraordinaire organiste.
Virtuose accompli, musicien total, d'une mémoire
et d'une adresse sans égales: on peut le classer
parmi les héros de la musique! Il a donné
plusieurs exécutions prestigieuses de mes œuvres d'orgue
les plus difficiles - notamment de ma "Messe de la
Pentecôte". Tous ceux qui ont entendu et tous ceux
qui entendront Louis Thiry ne peuvent
que l'admirer.

Olivier Messiaen

Louis Thiry is an extraordinary organist. An accomplished virtuoso, an all-round musician, with unmatched powers of memory and dexterity: he may be classified among the heroes of music! He has given several splendid performances of my most difficult organ works, notably my Messe de la Pentecôte. All those who have heard or will hear Louis Thiry can only admire him.

Olivier Messiaen





'Freedom in interpretation seems paramount to me, and it is perhaps one of the most important things Messiaen owes to birds.'

In 1972, the musical world was still reeling from the impact: the significance of Louis Thiry's recording of the complete organ works of Olivier Messiaen (complete at that time, of course, since Messiaen subsequently wrote two more cycles for organ, the *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, composed in 1969, but only premiered by the composer in March 1972 and published in 1973, and the *Livre du Saint Sacrement*, dating from 1984) did not escape anyone, and the set was immediately seen as indispensable. The Calliope label, then engaged in an Anthology of French organ music, here realised with visionary brio the last part of the series, a production which remains one of the summits of the art of recording in the twentieth century.

This multi-award-winning recording (Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros in 1973 and Diapason d'Or), praised by the musical press ('One of the greatest achievements in the history of recording' – Paul Meunier, *Télérama*; 'A complete recording of exceptional value' – Carl de Nys, *Diapason*), has acquired mythical status, and we owed it to ourselves to give it a new lease of life.

To round out the musical landscape, we conducted an interview with Louis Thiry and his wife Bernadette at the musician's family home in Mont-Saint-Aignan in April 2018. Rich, authentic, warm moments. One of those radiant exchanges of human warmth from which one emerges stronger and with fresh resources . . .

First, let's talk about your background. What were your first musical experiences?

If I ended up making music, it was owing to circumstances! I lost my sight when I was nine years old as a result of an accident, and I then attended a specialised school in Nancy where music was taught. So I only started studying music after I lost my sight. If those words had any meaning, I could even say that I only made music *because* I lost my sight . . .

The music sung in church, in Latin in those days, was very important to me. The melodies were very beautiful. Very early on, I was attracted by keyboard instruments because the institute had a piano, and that made me want to try it . . . The sound immediately appealed to me. One of my teachers, Robert Barth, encouraged me to persevere despite the problem of my left hand, which the accident had also severely damaged. He opened my ears to a great diversity of music – including Messiaen – and I remain eternally grateful to him for that.

At the same time, my interest in music also came from the fact that my family sang a lot. Many tunes from my childhood still come to mind today. So popular songs and hymns were my earliest musical nourishment.

The idea that I should concentrate on the organ came a little later. With that in mind, I attended the Institut des Jeunes Aveugles in Paris, where I was able to meet such charismatic musical personalities as Gaston Litaize and André Marchal, and then the Conservatoire, which more or less a prerequisite in those days. At the time, it was generally agreed that it was the best in France, even the best in the world! I stayed there four years in all.

You attended Rolande Falcinelli's organ class, of course, but also the harmony and counterpoint classes.

Especially with Simone Plé-Caussade, an amazing personality! She had a very lively and energetic style of playing. She analysed *The Well-Tempered Clavier*, rhapsodising over the fact that Bach had taken so many liberties with the scholastic fugue . . . in fact, with rules that did not yet exist! It was incredible. In a sense, she taught us admiration.

For me, the Conservatoire was above all a meeting place: my classmates were people like Xavier Darasse, Jean-Claude Henry and Claude Terrasse. I have the impression that I learned much more from friends than from teachers . . . There was such a diversity of views and interests! One of the advantages was that we often went to concerts, all kinds of concerts: opera, piano, orchestra, organ of course. That said, after a while, you want to leave and continue your training alone.

It's finally through personal reflection that we learn the most.

You then launched out on a career as a concert artist during which you tackled a very broad repertory: from the fourteenth century to the twentieth. Do you have a favourite period or composer?

Johann Sebastian Bach, that goes without saying! Then I would like to answer: the early seventeenth century. It's a period that I find extraordinarily rich and fertile. But the question is a really tricky one because it depends on the angle you're looking from. The nineteenth century also means a great deal to me – but not on the organ! Schubert's music, for example, has an enormous appeal for me. What a pity he didn't write for our instrument! Of course Schumann, Mendelssohn, Liszt made use of the organ, but only peripherally. For them, it was much more the century of the piano.

Incidentally, it seems to me that it's from this moment that we can date the emergence of a 'specialised' repertory and the beginning of the divide between 'organ music' and just 'music!' Organists concentrated on the sacred repertory, as if there could exist such a thing as a 'sacred' or 'liturgical' style independently of the music. By its nature, the organ has no particular affinity with the sacred, no more or less than any other instrument in any case! The twentieth century continued this trend and I sometimes find it frightening to compare certain 'composer-organists' with other musicians of the same period, especially figures like Stravinsky, Debussy or Bartók . . .

In 1972, your first recording project came to fruition: the Calliope label asked you to record the works of Olivier Messiaen. How did that happen?

André Isoir had embarked on an Anthology of French organ music. The contemporary section was to be devoted to Messiaen. Knowing that I played his music, André wanted me to do this recording and recommended me to Calliope.

So you had performed Messiaen's works before the prospect of this recording came up . . .

Yes, almost all of them. After the Paris Conservatoire, in 1959/60, I wanted to take a kind of sabbatical year and I accepted the post of organist at Baccarat in the Meurthe-et-Moselle *département*. This small, calm, quiet parish brought me closer to my family (I come from Lorraine) and gave me time for personal work.

I had some piano and organ students and an instrument at my disposal. Quite a humdrum one, actually, but it did allow me to work through a large portion of Messiaen's music. I got my wife Bernadette (whom I met in Baccarat . . . so thanks to Messiaen, to some extent!) to dictate the pieces to me so that I could transcribe them into Braille.

How did you approach this music before you played it?

Through analysis. I read Messiaen's analyses, and I did my own. Sometimes it was necessary to decipher the music, because Messiaen doesn't always give you the access codes. For any music, the work of preliminary analysis is indispensable to me and constitutes the key to a good interpretation. Moreover, this process is a substantial aid to memory.

Yes, on that point, surely it was quite a tour de force to record so many pieces in ten evenings and from memory?

Memory is a strange thing. We all know musicians with an impressive repertory that they play by heart and without any difficulty. Daniel Barenboim, for example. Taking the music in dictation for the Braille transcription helped me to do a direct analysis.

The process consisted in dictating each staff in fragments, because Braille musical notation doesn't permit superposition: successively right hand, left hand, pedal. Then it's up to the musician to synthesise the whole. Which means a very thorough detailed analysis that considerably helps one to memorise the music.

Did you already have in mind the idea of a future recording?

No, not at all! But I wanted to play these pieces in concert, which I did notably in concerts for the radio. In those days there were regular organ broadcasts. Gaston Litaize, who was in charge of producing these programmes, gave me the opportunity to play in them several times.

How was Messiaen's music – today a great repertory classic – perceived at that time?

It was little played. Generally speaking, his music was still misunderstood. At concerts where I played Messiaen, there were usually fewer people at the end than at the beginning!

So here we are at the end of June 1972: you go to Geneva for the first recordings. How did the sessions go?

Calliope wanted the records released quickly. So we needed to move fast . . . I wasn't able to work with Messiaen at that time and only told him about the recording once it was already finished. In a way, I don't regret that: I tell myself that from the moment a composer hands his music over to you, it no longer entirely belongs to him . . .

We spent about ten nights in a row (with just one day off) recording everything. André Isoir was the producer, and he was the one who advised me to use the Metzler organ in Geneva Cathedral. I trusted him completely, to the point of coming there without having tried out the instrument first. And I don't regret it!

Which Messiaen pieces are your favourites?

The *Livre d'orgue* and the *Messe de la Pentecôte*. I tend to think those are his most accomplished pieces. It's the radical, absolute side that fascinates me. And also a certain classicism. In the *Livre d'orgue*, almost all the pieces unfold with just a single registration, with the divisions defined once and for all at the beginning. It's music that takes risks . . . Of course, I also like the other pieces, even if the last two cycles appeal to me a bit less.

André Isoir was well known for his extraordinary interpretations of Baroque music and his confirmed and confident taste for spontaneity and freedom on the part of the performer. How did he deal with Messiaen's music in the role of recording producer?

We exchanged a lot about the choice of registrations, remaining closer to the spirit than to the letter, which suited both his personality and mine. In a way, his role was to transport my ears down into the nave . . . It was a very pleasant experience. We worked in total harmony.

Would you have made this recording if André Isoir hadn't brought it about?

Maybe . . . In the contemporary landscape, Messiaen's works are among those that touch me the most. But I'll always be very grateful to André for having facilitated things.

At that time, recording techniques were quite different from those of today. For example, the editing was done by cutting the tape with demagnetised scissors, and the splices were made using small pieces of adhesive tape. How did you work during these sessions?

It depended on the pieces. Generally speaking, I like to play the whole piece several times, even if I have to do some patches afterwards if necessary. But in some cases, for very fragmented passages, we recorded the piece in sections, which also helped us to change registration more easily. Though the editing process may seem a little 'home-made' today, the technicians mastered it very well. The tapes ran quickly, which made it possible to perform the edits with great precision.

The choice of takes was made as we went along. Georges Kisselhoff, the sound engineer, had good musical knowledge and did some things himself. I remember the editing sessions: Kisselhoff would start singing. Very well, by the way – he had a fine bass voice. I have excellent memories of this recording, which had a certain 'amateur' side to it . . .

'Amateur'?

Yes . . . in the literal sense of the word, which means above all 'loving what you do'. You can be a professional and at the same time a very good amateur . . . These aren't words I find mutually exclusive.

How did the cathedral clergy react to the project?

Very well! Everyone was extremely friendly and the conditions of access were very straightforward.

Looking back over forty years, how do you judge this recording?

Recording is a bit strange . . . I have a paradoxical feeling about the question. On the one hand, I am very happy to be able to listen to historical recordings. In fact, it gives me enormous pleasure! But on the other hand, this way of freezing something that belongs to the domain of 'constant renewal' bothers me a little in principle. It means fixing in stone something that cannot be fixed. I like things to vanish into the air . . .

I sometimes hear people say at concerts that they regret not having a tangible trace of what they have just heard. That's not the case with me. I prefer to retain my memory of it. Moreover, everyone evolves. And though I still like some aspects of this recording, I think I would play differently today in some places . . .

29 Mars 1963

Exp: Olivia MESSIAEN-
230 rue Marcadet
- Paris - (18^e)

Cher Monsieur Thiry,

Je me souviens parfaitement de votre exécution
à l'orgue de ma "Messe de la Pentecôte", de mon
"Baque céleste", 5 ds "Chants d'oiseaux" de
mon "livre d'orgue". y'avais été émerveillé
de votre musicalité, de votre mémoire, et
de la perfection de vos interprétations.

C'est vous dire que je me demande qu'à
vous souvenez, en cas d'occasion
d'un enregistrement de tout ou partie
de mes œuvres d'orgue.

Avec toute ma bonne amitié
et mon profond dévouement.

Olivia Messiaen

29 March 1963

Dear M. Thiry,

I remember perfectly your performance on the organ of my Messe de la Pentecôte, Le Banquet céleste, and the Chants d'oiseaux from my Livre d'orgue. I was dazzled by your musicality, your memory, and the perfection of your interpretations. So you can imagine that I would be delighted to assist you on the occasion of a recording of some or all of my organ works.

With my warmest best wishes and profound respect,

Olivier Messiaen

A number of warmly intimate letters signed by Olivier Messiaen or Yvonne Loriod mark the stages of the relationship between the composer and his interpreter. A regular and precious correspondence, which goes beyond purely musical considerations to reflect the bonds of mutual friendship between the two families. And it was from the hands of the illustrious composer himself that Louis Thiry received the insignia of Chevalier de l'Ordre National du Mérite in 1990.

How did you meet Olivier Messiaen?

Thanks to Gaston Litaize, who knew him well.¹ Olivier Messiaen, Yvonne Loriod, Litaize and his wife, and Bernadette and I spent our first evening together over a meal. It was the beginning of a long and constant friendship between our respective families.

Messiaen was a dreamer. He was very affectionate, and very attentive. He had an exceptional gift for storytelling that made his conversation very lively and enjoyable.

He sometimes told us of his uncertainties about his own music – there were times when he doubted its worth. But there was one work that definitely found favour in his eyes: the *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*.

1. Gaston Litaize (1909-91) and Olivier Messiaen (1908-92) were almost exact contemporaries.

Did he come to rehearsals?

Rarely. But he did come for the radio broadcasts from Saint-François-Xavier (one of the finest Parisian instruments at that time, even if no one mentions it much nowadays), La Trinité and also Saint-Séverin, where he pulled the stops. When he performed that function, the composer disappeared behind the registrant, who did his job with great seriousness and professional conscience. He was very endearing, humble and accessible.

Speaking of Saint-Séverin, Bernadette Thiry recalls an amusing anecdote. Michel Chapuis, a rail enthusiast, had salvaged a copper plate that had originally been fixed beside a train window and which said 'è pericoloso sporgersi' (It is dangerous to lean out). He placed it on the edge of the organ gallery. Seeing it, Messiaen exclaimed in all seriousness: 'Be careful, make sure you don't go near the edge of the gallery, it's dangerous.' Humour or naivety?

In fact, no one knew . . .

Did he give much advice about how to perform his music?

Not a lot. He was extremely kind. He has sometimes been described as a complicated person. Personally, I didn't notice that. He wasn't very fussy about details. He himself took a lot of liberties. The recordings of his own music that he left us are proof of that. The notation he uses may sometimes restrict players if they feel bound to respect everything to the letter. But for Messiaen, what mattered was the spirit, the drive, the grand gesture. One very telling fact is that he didn't put any precise metronome marks in his scores.

From 1972 to 2000 you were in charge of the organ class at the Conservatoire de Rouen. What does teaching mean to you?

I'm very happy to have taught. I really enjoyed having people in front of me who were curious and eager to learn. Teaching enabled me to get to know very diverse students, with whom I've often kept in touch.

Did I have a teaching method? I have the impression that there is not a *method* but a *relationship* to be established with someone. I've sometimes enjoyed great satisfaction with people who are said to be 'not very gifted', but whom I felt coming out of themselves, revealing themselves, taking pleasure in music, even though they didn't work wonders. As a teacher, I never really asked myself whether the students I had in front of me were destined to be professionals or not; it didn't matter to me.

What teaching makes you realise above all is that no two people are alike. That's obvious enough, but these days, when we tend to put people into categories, we don't take sufficient account of it. That's why one of the aspects of teaching that I hated was anything to do with 'competitions', 'examinations', in short, the 'cult of success'. Teaching is a perpetual challenge. It seems essential to me to know how to accept differences, not to have too definitive an idea about interpretation, tempo and so on.

Do you think there is a performing tradition that one ought to respect? How can one teach Messiaen to students?

How can one transmit a piece of music? That's the big question . . . My opinion is that from the moment a composer has placed his work in the public domain, he or she has taken a risk – and performers can do what they like with it. I don't have a very strict doctrine in that respect. I feel like saying: let's give priority to what's written down, the score, but with sufficient freedom of spirit. Imitating a model doesn't satisfy me. And that's the case with any music, not just Messiaen.

I don't enjoy 'purism' in interpretation when that term is taken in a limiting, reductive and authoritarian sense. And I enjoy it less and less as I get older . . .

Olivier Messiaen and the organ

by Louis Thiry

(from an article published in *Ma Forêt musicale*
- Paris: Orgues Nouvelles, 2015)

I will not touch on the delicate question of the relationship between Olivier Messiaen's music and the mysteries suggested by the titles he chose: they combine a deeply sincere inspiration (of which there is nothing to be said) and a naive symbolism linked to a kind of numerological esotericism. Messiaen expressed himself abundantly on this subject. He has sometimes been criticised for that, but was he not the only one with the authority to comment on his works?

However, the question of what words can say about music remains open: is not the mystery concealed in a simple prelude surrounded by silence as profound as the mystery that the most elaborate commentary claims to explain?

It is interesting to examine the evolution of Olivier Messiaen's language in his organ works. It is situated in the more general framework of the history of his musical language as a whole and can be roughly described as follows: 'Modality', 'Dodecaphony' (from which modality is not entirely absent) and 'Return to modality' (sometimes in an extreme way, as in the use of Gregorian chant in his last great organ cycles).

It is possible to distinguish two main sources for Messiaen's conception of the organ: the teaching of Marcel Dupré and the organ of La Trinité.

Although one can sometimes find it surprising, despite their stylistic differences, Messiaen admired and respected Marcel Dupré. With Dupré as his teacher, he learned what the symphonic organ was, its aesthetics and technique.

The organ of La Trinité (of which, at a very early age, he was appointed titular organist) was also for Messiaen a field of experimentation that remained dear to his heart throughout his life. Certain features of this instrument (Piccolo and Tierce du positif, 16-foot foundation stops on all manuals) left a lasting mark on his registrations.

Although the aesthetics of the symphonic organ strongly influenced Messiaen's early works, he gradually moved away from them in the course of his development, reverting to them to some extent in his final compositions. It is in the *Livre d'Orgue* that he is at his furthest remove from this style. It is also in this cycle that Messiaen carries out the most radical experiments: indeed, three pieces can be regarded as integrally serial with regard to pitches, durations and even timbres. Three pieces (*Reprises par interversions*, *Chants d'oiseaux* and *Soixante-quatre durées*) use the organ in four distinct divisions coloured differently; three others (*Les mains de l'abîme* and the two *Pièces en trio*) use it in three clearly differentiated divisions; only one (*Les yeux dans les roues*) uses the instrument in its entirety.

Thus, in unexpected fashion (and perhaps without being aware of it), Messiaen reverts to the practices of the French Classical organ school with its duos, trios, quartets, five-part fugues and dialogues. This instrumental style was certainly already present in his previous works, but it has its fullest flowering here.

There is another particularity of our composer's relationship with the organ: he does not hesitate to use an instrument a priori intended for polyphony, to sing simple monophony (listen, for example, to the luminous monophony interspersed between the sombre rumblings of the *Offertoire* of the *Messe de la Pentecôte*). Messiaen is always described as a harmonist of genius and a peerless rhythmist, but it is in melody that he seems to be most profoundly himself. In this respect I would like to cite the melody played on the pedalboard in the *Pièce en trio* (the fifth piece of the *Livre d'Orgue*).

The question of the registrations suggested by Messiaen deserves our attention. For him, as we know, the organ of reference was that of La Trinité. For the greater part of his output, therefore, the registrations are conceived with that instrument in mind. Contact with it gave Messiaen some magnificent strokes of inspiration: *Les Mages (La Nativité)*, *Les oiseaux et les sources (Messe de la Pentecôte)*, *Les mains de l'abîme (Livre d'Orgue)*, among others.

But for him, paradoxically, if the organ is a concrete instrument, which he played regularly, it is also an ideal one. Of course, we are aware of Messiaen's exceptional auditory faculties, but we also know that, in hearing, subjectivity and imagination play a significant role: it may happen that we only hear what we want to hear.

In the *Chants d'oiseaux* from the *Livre d'Orgue*, the marking 'Plein-jeu et Clairon', requested for the call of the song thrush, is a good illustration of this point. From the point of view of the 'ideal' sound, one could say: 'Plein-jeu = extreme treble' and 'Clairon = brilliant and intense sonority', an effect something like the tone of the E flat clarinet. From the point of view of the actual sound, we can make the following remarks: the Plein-jeu, with its 'breaks' back to lower ranks, blurs the pitches; and the Clairon, in this tessitura, does not have the expected brilliance.

Performers therefore find themselves faced with a difficulty. Will they content themselves with the letter or will they try to discern the composer's intention? In addition to registration, that intention is indicated by the dynamic marking (in this case *ff*). The dynamics (which Messiaen always marked meticulously) are at least as important as, if not more important than the proposed registrations.

On this subject we may cite the opening of *Les Bergers* (from *La Nativité*): the right-hand part is marked *pp* while the left hand is marked *mf*. Equally characteristic is the registration of the beginning of *La Vierge et l'Enfant* (*La Nativité*): here, the Quintaton is *mf* while Flûte 4 and Nasard are *pp*.

This precision in the markings clearly shows the author's intentions. To ignore it is a musical misinterpretation, because respect for dynamic relationships must, it seems to me, take precedence over accuracy of timbres – which is a very difficult notion to objectify.

In a suggested registration, it is not always easy to distinguish the essential from the accessory. Take for example the pedal part in *La Vierge et l'Enfant*. Messiaen asks for Flûte 4, Nasard, Tierce, Piccolo. The pedal part must in a sense envelop the manual parts without dominating them. On the organ of La Trinité one can indeed obtain this balance, but elsewhere it is often necessary to seek equivalents.

To do this, we are guided first by the dynamic markings of the three divisions, then by the basic pitches (16 foot for the right hand, 8 foot for the left hand, 4 foot for the pedal). As far as the pedal is concerned, we can start from the general idea: 4 foot + high stop in a tessitura above that of the manuals (for example a Petite Mixture).

One could multiply such examples. I would just like to add that Messiaen himself, while deploring the fact that he could not find the registers of the organ of La Trinité elsewhere, was nonetheless open to different solutions insofar as he recognised his 'ideal organ' in them.

In the relationship that Messiaen's music maintains with the organ, there is a question that deserves our attention: that of acoustics. As we know, the quality of an organ resides largely in the way it fits in with the venue in which it is heard. Now, generous music like Messiaen's needs rich acoustics, a space where it can develop, where the bass register assumes its full amplitude, where near and far answer each other, where slow tempos can expand in long-breathed phrases.

Messiaen, moreover, was very conscious of these acoustic realities, and this is undoubtedly the reason for the absence of metronome marks in his organ works: he knew perfectly well that the choice of a tempo depends largely on the sonic characteristics of the performance venue. To play this music in too dry an acoustic would be like playing Chopin or Debussy on a piano without pedals.

As with any other music, the question of fidelity to the text arises in Messiaen's works. As far as his organ music is concerned, however, there is a particular point that must give us pause for thought: he himself recorded most of it. These recordings represent an irreplaceable document, musically very captivating, but one that has not simplified the task of subsequent performers. Messiaen's musical notation is very precise and sometimes at the very limit of the possibilities of realisation. Should we therefore aim for perfect accuracy, at the risk of the rigidity that such a constraint implies?

The term 'irrational values' used by Messiaen can probably enlighten us: this term, which designates the divisions of the beat into five and seven (or possibly into other prime numbers), seems to distinguish these note values from those resulting from the division of the beat into two and three, which are supposed to be rational. Personally, I tend to think that this distinction is arbitrary and that musical interpretation is ill suited to the strictly measured time of clocks and metronomes: in music, the division of the beat into two is neither more nor less rational than division into five.

I don't know what Messiaen would think of these considerations in theoretical terms, but it seems to me that in practical terms he offers a good justification for them. For those who have tried to make the calculations that are prerequisites for performing certain pieces (the shorter *Pièce en trio* of the *Livre d'orgue*, for example), it is initially disconcerting, then reassuring, to hear the version recorded by the composer . . .

Listening to his interpretation, one becomes aware of a dual aspect to Messiaen's personality: on the one hand, there is the composer, careful, meticulous, anxious to justify his compositional act with theoretical, musical or extra-musical arguments; on the other hand, the musician who, quite simply, sings.

In this recording, Messiaen, wholly wrapped up in his inner song, goes his own way, playing fast and loose with the details of a text so carefully thought out, without worrying about the somewhat raucous character of an organ on which the caprices of temperature and the economic difficulties of the time had left their mark.

So a question arises for the performer: can this recording serve as a model? Certainly not, if we are content to ape Messiaen's interpretation; but yes, undoubtedly, if we try to penetrate the spirit of his approach. Messiaen took the risk of 'turning loose' two documents: his scores, clear and precise, and his recordings, extremely lively, but also betraying signs of the vicissitudes of real life. Armed with these two documents, the performer uses his or her freedom as a 'creator' and, without forgetting that love implies respect, bears in mind St Augustine's famous maxim: 'Love and do what you will.'



Louis Thiry

Louis Thiry was born in Fléville, near Nancy, on 15 February 1935. He is now honorary professor of organ at the Conservatoire à Rayonnement Régional de Rouen. He studied with André Marchal at the Institut National des Jeunes Aveugles (National Institute for Blind Children) and Rolande Falcinelli at the Conservatoire National Supérieur de Paris. There he won a Premier Prix for organ in 1958. He divides his time between teaching and concerts, radio broadcasts, phonographic recordings and participation in numerous festivals in France and abroad.

He started his career as an organist in Baccarat in 1958, on an instrument recommended to him by Gaston Litaize, whose student and later friend he was. He then moved to Metz, where he became resident organist of the church of Saint-Martin. There he began his teaching activities, giving organ lessons to a number of students who went on to have prestigious careers, including Norbert Pétry and Bernard-Marie Koltès. In 1972 he was appointed professor of organ at the Rouen Conservatoire. Many of his students there also embarked on successful musical careers, among them Alain Mabit, Jean-Marie Colin, Jean-Luc Étienne, Jean-Marc Leblanc, François Ménissier, Céline Frisch and Benjamin Alard.

Louis Thiry's repertory extends from the thirteenth to the twenty-first centuries. His curiosity has frequently led him to explore little-known composers, especially in the fields of medieval, Renaissance and Baroque music. He is particularly interested in contemporary organ music, regularly performing works by Jean-Pierre Leguay, Pierre Vidal and Alain Mabit, whose *Night Song* he premiered. He has also worked extensively on the organ works of Olivier Messiaen, which he has helped to promote in numerous recitals throughout the world. In 1990, it was from Messiaen's hands that he received the insignia of Chevalier de l'Ordre National du Mérite.

Louis Thiry is an honorary member of the Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Rouen.

pour Louis Thiry,
qui joue si magnifiquement toutes mes
œuvres! En toute admiration et reconnaissance!

Olivier Messiaen

Paris, 31 octobre 1989

*For Louis Thiry,
who plays all my works so magnificently!
With all my admiration and gratitude!
Olivier Messiaen*

Paris, 31 October 1989



© Arpège-Calliope 1972 & © La Dolce Volta 2018
Enregistrements réalisés en juin et juillet 1972 (Calliope)
sur le Grand Orgue de la Cathédrale Saint-Pierre de Genève (Suisse)

Direction artistique : André Isoir

Prise de son, direction artistique et montage : Georges Kisselhoff
Versions remastérisées en mars 2017 par François Eckert (Sonomaître)

Photos : © DR. Fonds Thiry , Jean-Daniel Fuhrer

Interview : Pascale Rouet

Texte : extraits du livre « *Ma forêt musicale* » co-écrit par Louis Thiry et Pascale Rouet.
Publications Orgues Nouvelles.

Citations : Entretien avec Louis Thiry en 2009 dans le cadre de l'ANFOL
(Association Nationale de Formation des Organistes Liturgiques)

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV49.1

