

Johanna Simonen ja Niina Ylikulju

**OLIVIER MESSIAEN**

Katsaus urkujen käyttöön, sävellystekniikoihin sekä teologiseen näkökulmaan urkuteoksessa

*Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*

## **OLIVIER MESSIAEN**

Katsaus urkujen käyttöön, sävellystekniikoihin sekä teologiseen näkökulmaan urkuteoksessa

*Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*

Johanna Simonen & Niina Ylikulju  
Opinnäytetyö  
Kevät 2018  
Musiikin tutkinto-ohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Musiikin tutkinto-ohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijät: Johanna Simonen & Niina Ylikulju

Opinnäytetyön nimi: Olivier Messiaen: Katsaus urkujen käyttöön, sävellystekniikoihin sekä teologiseen näkökulmaan urkuteoksessa *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistuslukukausi ja -vuosi: Kevät 2018

Sivumäärä: 44 + 3 liitettä

---

Opinnäytetyön taustalla on Olivier Messiaenista (1908–1992) kertovan suomenkielisen tutkimuksen ja kirjallisuuden vähäisyys. Työn tavoitteena oli selvittää urkuteoksen *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* pohjalta Messiaenin sävellystekniikoita, kuten moodeja, harmonioita, muotorakennetta ja uskonnollista tematiikkaa, ja luoda täten suomenkielistä materiaalia Messiaenista urkureille, muusikoille ja pedagogeille. Työn toisena tavoitteena oli tutustua Messiaenin antamiin tarkkoihin rekisteröintiohjeisiin uruille sekä soveltaa niitä Oulun tuomiokirkon uruille, jossa teoksen osia esitettiin urkututkimuksen yhteydessä keväällä 2017.

Tärkein lähdemateriaali on *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* -teoksen nuottikirja, josta löytyy Messiaenin itsensä kirjoittamia teoksen osien esittelyjä. Myös Messiaenin pitkäaikaisen työpaikan, La Trinitén kirkon uruista Messiaen on kertonut huomioita ja tehnyt rekisteröintiohjeita.

*Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* kokoaa yhteen Messiaenin sävellystekniikoita. Messiaenin sävellystekniikoiden perustana ovat hänen kehittämänsä rajoitetusti transponoituvat moodit, rikkaat harmoniat, itämaiset rytmit sekä linnunlaulu. Kaiken taustalla on harras katolinen usko.

Messiaenin sävellystuotanto on laaja, ja muistakin teoksista voisi tehdä oman opinnäytetyönsä. Myös Messiaenin teologiset näkemykset antavat aiheen monenlaiseen tutkimukseen.

---

Asiasanat: avantgarde, katolisuus, Olivier Messiaen, modernismi, moodit, rekisteröinti, synestesia, urut

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

---

Authors: Johanna Simonen & Niina Ylikulju

Title of thesis: Olivier Messiaen: An Overview of Use of Organ, Compositional Techniques and Theological Perspective in the Organ Work *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2018

Number of pages: 44 + 3 attachments

---

The thesis is based on the lack of Finnish research and literature about Olivier Messiaen (1908–1992). The aim of the thesis was to find out the compositional techniques of Messiaen, such as the modes, the harmonies, the structure and the religious themes, on the basis of the organ piece *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, and thus create material about Messiaen to organists, musicians and pedagogues in Finnish. Another goal was to get acquainted with the exact registration instructions by Messiaen and to adapt them to the organ of the Cathedral of Oulu where a few parts of the piece were performed in the organ exam in the spring of 2017.

The most important source material used was the score of the *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, in which Messiaen's self-written prefaces for the parts are presented. Messiaen also tells about the organ of the parish of La Trinité, in which he worked all his adult life. In addition, one can find the registration instructions for the piece in the book.

*Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* is the product of different compositional techniques of Messiaen. The techniques include modes of limited transposition, rich harmonies, eastern rhythms and bird song. Everything comes back to his devout Catholic faith.

Messiaen's composing work is huge, and his other works could be studied also and written a thesis of their own. Also the theological views of Messiaen can be a reason to a wide range of research.

---

Keywords: avant-garde, Catholicism, Olivier Messiaen, modernism, modes, organ, synaesthesia, registration

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
2	OLIVIER MESSIAEN .....	8
2.1	Säveltäjä.....	9
2.1.1	Tyylin perustaminen ennen toista maailmansotaa .....	9
2.1.2	Avantgarde (toinen maailmansota ja sen jälkeinen aika) .....	10
2.1.3	Synteesikausi 1960-luvusta eteenpäin.....	12
2.2	Urkuri.....	13
2.3	Katolilainen.....	14
3	RANSKALAISET URUT 1900-LUVULLA.....	16
3.1	Ranskalaisromanttiset, sinfoniset urut.....	16
3.2	La Trinitén kirkon Cavallé-Coll-urut .....	16
4	MESSIAENIN SÄVELLYSTEKNIIKAT .....	19
4.1	Messiaenin aikalaiset ja musiikillinen ympäristö.....	19
4.2	Moodit .....	20
4.3	Harmonia.....	22
4.4	Rytmit .....	24
4.5	Muotorakenteet .....	25
4.6	Synestesia.....	25
4.7	Linnunlaulu.....	26
4.8	Sointiväri.....	28
5	MÉDITATIONS SUR LE MYSTÈRE DE LA SAINTE TRINITÉ (MEDITAATIOITA PYHÄN KOLMINAISUUDEN MYSTEERIIN) .....	29
5.1	Teoksen rakenne.....	29
5.2	Harmonia-analyysi.....	31
5.3	Rytmit.....	32
5.4	Muotorakenne .....	35
5.5	Teologinen näkökulma .....	36
5.6	Teoksen rekisteröiminen Oulun tuomiokirkon uruille .....	37
6	POHDINTA.....	41
	LÄHTEET.....	43
	LIITTEET .....	45

# 1 JOHDANTO

Olivier Messiaen (1908–1992) oli 1900-luvun yksi merkittävimpiä ranskalaisia säveltäjiä (Burkholder, Grout & Palisca 2010, 922). Hänen sävellystyötään leimaa vahva katolinen usko, mutta myös itämainen kulttuuri. Messiaen teki elämäntyönsä katolisen kirkon urkurina Pariisin La Trinité -kirkossa (kirkon suomenkielinen nimi Pyhän kolminaisuuden kirkko). Urkuteoksessaan *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969) hän käyttää lähes kaikkia siihen mennessä käyttämiään sävellystekniikoita, kuten itämaisia rytmejä ja linnunlaulua, sekä luo uuden tekniikan, kirjainsymboliikan.

Messiaenista säveltäjänä ja urkurina on tehty hyvin vähän suomenkielistä tutkimusta. Messiaenin urkuteokset ovat kuitenkin keskeinen osa urkujen soiton opiskelua. Urkujen ohjelmistoluettelot sisältävät useita Messiaenin teoksia tai niiden osia. Pedagogeina halusimme tutustua tarkemmin Messiaeniin ja hänen edustamaansa 1900-luvun musiikkiin, joka voi jäädä opinnoissa vähemmälle huomiolle.

Opinnäytetyössä käytetyt menetelmät olivat teoksen nuottipainokseen tutustuminen, teoksen osien rekisteröiminen ja äänikertojen soveltaminen Oulun tuomiokirkon uruille. Muita työtapoja ovat Messiaenin sävellystekniikoihin tutustuminen harmonia-, rytm- ja muotoanalyysin avulla. Lähdemateriaali on pääasiassa englanninkielistä, joten keskeinen työtapo on myös lähdemateriaalin kääntäminen suomeksi.

Opinnäytetyössä syvennyttään Messiaenin urkuteokseen *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* ja erityisesti sen viidenteen osaan. Tutkimuksen kohteena tästä osasta on Messiaenin sävellystekniikka (moodit, harmoniat, rytmit, muotorakenne, uskonnollinen tematiikka) sekä urkujen käyttö (Messiaenin antamat tarkat rekisteröintiohjeet La Trinitén uruille ja niiden soveltaminen Oulun tuomiokirkkoon). Teos sisältää lukuisia sävellysteknisiä ratkaisuja ja yhdistää Messiaenin käyttämiä sävellystekniikoita.

Messiaenille oli tärkeää myös sointiväri. Sointiväri nousi harmonian ja melodian rinnalle musiikin yhdeksi ilmaisulliseksi elementiksi 1900-luvulla (Sibelius-Akatemia 2018, viitattu 11.1.2018). Messiaen luo teoksiinsa erilaisia sointivärejä esimerkiksi rikkailla harmonioillaan sekä monipuolisella urkujen käytöllään.

Tässä opinnäytetyössä käsitteellä *teos* tarkoitetaan koko urkuteosta *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Osa tarkoittaa teoksen eri osia, joita on yhdeksän. Tässä opinnäytetyössä keskitytään lähinnä teoksen viidenteen (V) osaan. Viides osa on jaettu *jaksoihin* 1–6 Messiaenin oman jaottelun mukaan siten, miten hän esipuheessa toteaa (Messiaen 1973, 37). Kukin jakso on vielä jaettu pienempiin osiin, *lauseisiin*. Lauseet on nimetty Jumalan eri ominaisuuksien mukaan, kuten 'Dieu est amour' ("Jumala on rakkaus").

Koska opinnäytetyö käsittelee urkusävellystä, määritellään lisäksi joitain urkutermejä: *Jeux de fonds* käsittää perusäänikerrat, joihin kuuluvat principaalit, huilut ja gambat 32-, 16-, 8- ja 4-jalkaisella tasolla sekä lisäksi Récit'n Hautbois 8'. *Anchesiin* kuuluvat kaikki kieliäänikerrat, 2- ja 1-jalkaiset sekä mixtuurat ja muut kertaavat äänikerrat. Myös Récit'n Principal 4' lasketaan *Anchesiin*. *Tirasses* tarkoittaa jalkioyhdistäjiä (I/Péd, II/Péd, III/Péd) ja *Accouplements* sormioyhdistäjiä (II/I, III/I, III/II). *Octaves graves* -toiminnolla alaspainettu kosketin soi myös oktaavia alemmaa. *Anches-polkimella* etukäteen valitut *Anches*-äänikerrat kytkeytyvät päälle. (Juntunen 2011, 15–16.)

## 2 OLIVIER MESSIAEN

Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen syntyi Ranskan Avignonissa 10.12.1908. Perheen muutettua Pariisiin vuonna 1919 Messiaen pääsi Pariisin konservatorioon. Siellä hänen opettajinaan olivat mm. Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles-Marie Widor ja Marcel Dupré. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.) Konservatoriossa Messiaen sai opetusta pianossa, harmoniassa, uruissa, musiikinhistoriassa, lyömäsoittimissa ja sävellyksessä. Hän suoritti konservatoriossa ns. ensimmäisen tutkinnon (ransk. *premier prix*) seuraavissa aineissa: fuugassa 1926, säestyksessä 1929, uruissa ja improvisaatioissa 1929 ja sävellyksessä 1930. (Johnson & Rae 2008, 10.)

Messiaen toimi Pariisin La Trinitén kirkon urkurina vuosina 1931–1992 (McCleery 2008, 111). Sen lisäksi Messiaen toimi Pariisin konservatoriossa harmonian opettajana vuodesta 1941, musiikkianalyysin opettajana vuodesta 1947 ja sävellyksen opettajana vuodesta 1966 aina vuoteen 1978 asti, jolloin jäi eläkkeelle. Hänen oppilaitaan olivat muiden muassa Pierre Boulez, Jean Barraqué ja Karlheinz Stockhausen. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.) Messiaenin vaikutus ranskalaiseen taidemusiikkiin toisen maailmansodan jälkeen on suuri. Erityisen Messiaenin opetustyylistä tekee se, että hän ei opettanut oppilailleen vain omaa sävellystekniikkaansa, vaan rohkaisi heitä kehittämään omaa persoonallista sävellystyylinsä. Griffiths kertoo Boulezin sanoneen: ”Hän [Messiaen] opetti meitä katsomaan ympärillemme ja ymmärtämään, että kaikesta voi tulla musiikkia.” (Griffiths 2005, 145–146.) Messiaen kuoli vuonna 1992, pian eläkkeelle siirtymisensä jälkeen.

Messiaen oli sukupolvensa ainoa suuri säveltäjä, jonka teokset saivat inspiraatiota hartaasta uskonnosta. Jo lapsena hän tunsu vahvaa yhteyttä roomalais-katoliseen kirkkoon, ja se näkyy lähes kaikissa hänen teoksissaan. Hänen kiinnostuksensa laajeni myöhemmin itämaisiin kulttuurisiin ja erityisesti intialaisen musiikin asteikkoihin ja rytmeihin. Näiden lisäksi myös luonnolla ja erityisesti linnunlaululla oli tärkeä rooli hänen musiikkinsa inspiraationa. (McCleery 2008, 109, 111.)

## 2.1 Säveltäjä

Messiaen oli säveltäjä, joka jatkuvasti uudisti musiikillista kieltään ja joka ei koskaan lakannut yllättämästä (Hill & Simeone 2007, 1). Hänen sävellysuransa voidaan jakaa kolmeen kauteen: tyylin perustaminen, avantgarde ja synteesi (Bannister 2012, 174, 180, 184). Yhteistä Messiaenin kaikille kausille oli soitinten (urut, piano) ja erilaisten soitinkokoonpanojen (esimerkiksi puhallinsoittimet sekä erilaiset lyömäsoittimet) käyttäminen ja sitä kautta rikkaiden sointivärien luominen. Messiaen oli ennen kaikkea urkuri, ja hän sävelsi uruille hyödyntäen työpaikkansa La Trinité -kirkon urkujen soittoa. Lisäksi sekä Messiaen että myös hänen toinen vaimonsa Yvonne Loriod olivat pianisteja, joten pianomusiikilla on Messiaenin tuotannossa suuri rooli. Messiaenin ensimmäinen vaimo oli viulisti Claire Delbos, ja hän oli innoittaja Messiaenin musiikille erityisesti Messiaenin sävellysuran alkuvaiheessa. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

Messiaenille ominainen, tunnusomainen, luonteenomainen kokoonpano on selkeästi nähtävissä teoksessa *Oiseaux exotiques* (1955-1956), jossa soitinkokoonpano sisältää pianon, puhallinsoittimia sekä lyömäsoittimia (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Messiaen oli viehtynyt erityisesti erilaisiin lyömäsoittimiin. Viimeisen kauden teokset Messiaenilla olivat erittäin suuria ja vaativat valtavan esiintyjäkokoonpanon, kuten oratorio *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus* (1965–1969). Tämän teoksen Messiaen on säveltänyt suurelle, yli 100 soittajan orkesterille, 100 laulajan 10-ääniselle sekakuorolle sekä solistiryhmälle, joka käsittää pianon, sellon, huilun, klarinetin, vibrafonin, marimban ja ksylofonin. (Johnson & Rae 2008, 172.)

### 2.1.1 Tyylin perustaminen ennen toista maailmansotaa

Ensimmäiset Messiaenin sävellykset olivat Debussyn tyyllisiä (esimerkiksi Messiaenin *Preludes pour piano* 1928–1929) (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Messiaenia ja 1900-luvun alun ranskalaista traditiota (kuten säveltäjät Debussy ja Duparc) yhdistää erityisesti se, että teoksista puuttuu selkeä tonaalinen jännite ja purkaus (Johnson & Rae 2008, 13–14). Messiaenin opettajat vaikuttivat merkittävästi hänen tulevaan sävellystyylinsä. Maurice Emmanuel (musiikin historian opettaja) oli erikoistunut kreikkalaisiin runomittoihin sekä antiikin Kreikan moodeihin sekä niiden lisäksi kansanmusiikkiin ja kristilliseen liturgiaan. Ensimmäisessä urkuteoksessaan *Le banquet céleste* (1928) Messiaen alkoi jo lähestyä omaa modaalista maailmaansa. 1930-luvun alussa Messiaen sai urkurin viran Pariisin La Trinitén kirkkoon. Virkaan päästyään Messiaenin musiikissa on sel-

keä kausi, jolloin sävellykset ovat pääasiassa urkusävellyksiä, niistä merkittävämpänä *La Nativité du Seigneur* (1935). (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

Messiaen meni naimisiin viulisti, säveltäjä Claire Delbosin kanssa vuonna 1932. Hänelle Messiaen omisti laulusarjan *Poèmes pour Mi* (1936). Heille syntyi poika Pascal vuonna 1937. Perhe toimi muutoinkin innoittajana Messiaenin musiikille. (Johnson & Rae 2008, 10).

### 2.1.2 Avantgarde (toinen maailmansota ja sen jälkeinen aika)

Toinen maailmansota jylläsi Euroopassa vuosina 1939–1945. Tämä maailmansota vaikutti myös Messiaeniin ja hänen sävellystyylinsä. Toisen maailmansodan puhjettua Messiaen kutsuttiin asepalvelukseen. Hän joutui saksalaisten vangiksi ja vietti yhdeksän kuukautta vankileirillä. Huolimatta leirin kauheista oloista Messiaen sävelsi ehkä tunnetuimman teoksensa, *Quatuor pour la fin du temps* (1941) (teos tunnetaan suomeksi yleensä nimellä Aikojen lopun kvartetto). Ensiesityksessä vankileirillä Messiaen toimi teoksessa pianistina. Teoksen muutkin soittajat (viulu, sello ja klarinetti) olivat leirin asukkeja. (McCleery 2008, 111–112.) Tässä teoksessa Messiaen käytti ensimmäistä kertaa yhtenä merkittävänä sävellystekniikkana linnunlaulua. Tämä esiintyy klarinetin soolo-osassa. (Hill & Simeone 2007, 22.)

Samaan aikaan Messiaenin yksityiselämässä myllersi. Messiaenin ensimmäisen vaimon Claire Delbosin terveys alkoi heiketä 1940-luvulla. Siitä oli merkkejä jo edellisellä vuosikymmenellä. Keskenmenot, kohdunpoisto, varhaisen dementian merkit ja fyysisen terveydentilan huonontuminen johtivat hoidoista huolimatta Delbosin odottamattomaan kuolemaan vuonna 1959. (Dingle 2009 53, 98–100, 153.) 1940-luku oli samalla kuitenkin myös tuotteliasta aikaa, ja Messiaen sävelsi useita teoksia, kuten *Quatuor pour la fin du temps* (1941), *Visions de l'Amen* (1943), *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1945) ja *Trois petites liturgies de la présence divine* (1945) (Bannister 2012, 181).

Messiaen julkaisi vuonna 1944 tutkielman *Technique de mon langage musical*, jossa hän esittelee joitain sävellysmetodejaan (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Tähän mennessä hän oli jo kehittänyt omaa persoonallista sävellystyylinsä. Tutkielmassa hän esittelee muun muassa moodoja, sointuja ja rytmikuvioita. (Messiaen 1956, 9–11.)

Messiaen työskenteli Pariisin konservatoriossa 1940-luvun alusta asti. Hän kävi vierailevana luennoitsijana myös muualla, kuten Saksan Darmstadtissa, Unkarin Budapestissa sekä Massachusettsin musiikkitapahtuma Tanglewoodissa. Näiden vierailujen myötä hänen oli tarpeellista tutustua viimeisiin musiikillisiin virtauksiin. (Bannister 2012, 181.) Näitä muotivirtauksia toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen olivat erityisesti atonaalisuus, 12-säveljärjestelmä ja sarjallisuus. Opettajana Messiaen opetti niin omia metodeitaan kuin sarjallisia (niin kutsuttuja Wienin toisen koulukunnan) metodeita. Pariisin konservatoriossa oli vallankumouksellinen henki. Messiaenin oppilaat Boulez ja Nigg saivat aikaan ensimmäiset ranskalaiset sarjallisen musiikin sävellykset. Hetkellisesti näytti siltä, että Messiaenkin liittyisi nuorempien kollegoidensa seuraan kohti totaalista sarjallisuutta. Joissain teoksissaan Messiaen käyttääkin sarjallisen musiikin tekniikoita esimerkiksi kuvaamaan synkkää tai uhkaavaa ilmapiiriä, mutta muuten hän pitäytyi omassa perisonallisessa sävellystyylissään. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

*Turungalila*-sinfonia (1946–1948) teki Messiaenista kansainvälisesti tunnetun säveltäjän ja sitä esitettiin laajalti. Teokseen suhtauduttiin vaihtelevasti. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.) Välittömän julkisen menestyksen lisäksi Messiaenin musiikillinen kieli ja omaperäiset kommentit aiheuttivat katkeruutta ja vihamielisyyttä. Kotimaassa saamistaan haukuista huolimatta Messiaen saavutti kansainvälistä mainetta. (Bannister 2012, 181.) *Turungalila*-sinfoniassa Messiaen soveltaa 12-säveltekniikkaa rytmisiin arvoihin. *Turungalila*-sinfonia on sävelletty suurelle orkesterille, runsaalle määrälle lyömäsoittimia sekä soolopianolle (kantaesityksessä pianistina Yvonne Loriod) ja soittimelle nimeltä ondes Martenot. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.) Ondes Martenot on varhaisimpia elektronisia soittimia. Sitä soitetaan langalla, nauhalla tai koskettimistolla yhtä säveltä kerrallaan. Soittimella pystyy soittamaan glissandoja, ja sen äänen sanotaan muistuttavan ihmisääntä. (Burkholder ym. 2010, 946.) *Turungalila* on kahden sanskritinkielisen sanan, turanga ja lila, yhdistelmä, ja sen voi ajatella tarkoittavan rakkauslaulua (Johnson & Rae 2008, 82–83).

*Turungalila*-sinfonian taustalla on Tristan-legendan, joka on tuttu myös esimerkiksi Richard Wagnerin oopperasta *Tristan ja Isolde*. Messiaen sävelsi kolme teosta, eräänlaisen trilogian, tähän legendaan pohjautuen. Nämä olivat *Harawi* sopraanille ja pianolle (1945), aiemmin mainittu *Turungalila*-sinfonia (1948) sekä *Cinq Réchants* (1948) kahdelletoista laulajalle. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

Pianoteokset *Visions de l'Amen* (1943) ja *Vingt Regards sur l'enfant Jésus* (1944) saivat innoituksensa hänen piano-oppilaastaan, Yvonne Loriod'sta, josta tuli myöhemmin (vuonna 1961) Messiaenin toinen vaimo (McCleery 2008, 112–113).

1900-luvun säveltäjät, esimerkiksi Wienin toinen koulukunta, taistelivat perinteistä musiikillista ilmaisua, kuten sävellajeja, harmonisia suhteita ja vakiintuneita musiikillisia muotoja, vastaan. Messiaen ei kuitenkaan vienyt musiikkiaan täysin atonaaliseen tai sarjalliseen suuntaan, mutta luopui kuitenkin monista perinteisistä musiikin tekemisen muodoista, kuten tahtilajeista (mutta ei tahdeista), sävellajeista (näiden tilalle tulivat moodit) sekä sointujen keskinäisestä hierarkiasta. Messiaen laajensi sävellystekniikkaansa 1950-luvusta eteenpäin myös sarjalliseen tai lähes sarjalliseen järjestelmään, soveltaen sitä säveltasojen lisäksi myös muihin musiikin parametreihin, kuten rytmiin, äänenvoimakkuuteen ja sointiväriin. (Hill & Simeone 2007, 24.)

Linnunlaulu tuli merkittäväksi osaksi Messiaenin sävellystekniikkaa 1950-luvun alussa. Hänen musiikkinsa perustui ja sai inspiraation pääosin linnunlaulusta koko seuraavan vuosikymmenen ajan. Tärkeimpiä linnunlaulua sisältäviä teoksia ovat *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958) soolopianolle, joka sisältää Ranskassa elävät linnut, sekä *Oiseaux exotiques* (1955–1956) pianolle, puhallinsoittimille ja lyömäsoittimille. Viimeksi mainittu sisältää Amerikan ja Aasian eri trooppisten lintujen laulua. Linnunlaulu-periodin kulminaatiopiste on teos *Chronochromie* (1959–1960) suurelle orkesterille. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.) Messiaenista ja linnunlaulusta enemmän luvussa 4.7.

### 2.1.3 Synteesikausi 1960-luvusta eteenpäin

Teoksen *Et exspecto* (1964) jälkeen alkoi Messiaenin sävellystuotannossa viimeinen kausi (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Kolmena viimeisenä vuosikymmenenään Messiaen sävelsi valtavia teoksia, joista jokaisen säveltäminen kesti useamman vuoden. Teokset olivat eräänlaisia kokoomateoksia, joissa Messiaen yhdisteli kaikkea sitä, mitä oli siihen mennessä ”löytänyt”. (Bannister 2012, 184.) Tähän kauteen kuuluu myös tässä opinnäytetyössä käsiteltävä *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Viimeisen kauden teoksissa Messiaen käyttää seuraavia elementtejä: keskiaikaiset melodiat, runsaat harmoniat, erilaiset rytmit, abstraktin sarjallisen kauden kokeilu, linnunlaulu ja värit. Muita tämän kauden suuria teoksia ovat oratorio *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus* (1965–1969), joka vaatii valtaisan esiintyjäkoonpanon, sekä ooppera

*Saint François d'Assise* [Franciscus Assisilainen] (1975–1983). (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)  
Messiaenin viimeinen urkuteos on lähes kaksituntinen, 18-osainen *Livre du Saint Sacrement* (1986) (Bannister 2012, 185).

## 2.2 Urkuri

Messiaenin ensikosketus urkuihin oli hänen vieraillessaan Marcel Duprén kodissa 18-vuotiaana. Vain kahdeksan päivää myöhemmin hän soitti J.S. Bachin C-mollifantasian ulkoa. Myöhemmin hän osallistui Duprén urkukurssille. Vuonna 1929 hän suoritti uruissa ja improvisaatiossa konservatorion ns. ensimmäisen tutkinnon (*premier prix*). Samana vuonna Dupré suositteli Messiaenia La Trinitén kirkon urkurille, Charles Quefille, joka etsi itselleen avustajaa ja mahdollista seuraajaa. Quefin kuoltua kahden vuoden kuluttua (vuonna 1931) Messiaen haki urkurin virkaa. Suosittelijoina hänellä olivat Charles-Marie Widor, André Marchal ja Charles Tournemire, joiden mukaan ”Tämän ‘kristillisen’ urkurin musiikillinen arvo ja tulevaisuus ovat korkeinta luokkaa: ylivertainen improvisoija, upea esiintyjä, raamatullinen säveltäjä ... Messiaenin kanssa kaikki on rukousta.” La Trinitén seurakunta oli Messiaenin työpaikkana vuoteen 1992 saakka. Hän jäi pois virasta vain kolme kuukautta ennen kuolemaansa. (Bannister 2012, 171–172.)

La Trinitén kirkon urkuparvi oli Messiaenille inspiraation, etsimisen ja mietiskelyn paikka, jonne hän oli juurtunut hengellisesti ja musikaalisesti sekä jossa hän omien sanojensa mukaan tunsi olevansa yhtä liturgian kanssa. Karsin mukaan Messiaen on sanonut *Caecilia*-lehdessä vuonna 1993 seuraavaa:

Pidän työstäni sunnuntaiurkurina. Olen siinä hetkessä täydellisessä harmoniassa alttarilla tapahtuvan toimituksen kanssa, melkein kuin pappi. Palveluksen aikana osallistun paljastuvaan mysteeriin, joka on leivässä ja viinissä - -. Pyhä Sakramentti on läsnä, kun improvisoin, ja tiedän että tässä tilanteessa se, mitä teen, on parempaa kuin konsertissa. (Kars 2007, 325–326.)

Koko työuransa katolisen kirkon urkurina toimineen Messiaenin urkumusiikki kattaa lähes kaikki kirkkovuoden juhlat, joulun, pääsiäisen (kärsimisen ja ylösnousemuksen), helatorstain, helluntain, kolminaisuudenpäivän, pyhäinpäivän, ehtoollisen sekä kirkon vihkimisen. Hän ei kuitenkaan säveltänyt kappaleitaan jumalanpalveluskäyttöön, vaan tarkoitti ne konserteissa soitettaviksi. Yksittäisiä teoksia saatetaan kuitenkin esittää esimerkiksi ehtoollisen yhteydessä. (Kars 2007, 324.)

Messiaenin työhön urkurina liittyy läheisesti improvisointi. Olennaisena osana jokasunnuntaisia messuja La Trinitén kirkossa olivat improvisaatiot. Messiaen improvisoi monenlaiseen tyyliin: gregoriaaniseen, klassiseen, romanttiseen ja moderniin tyyliin. Joskus hän teki pastisseja eli tahallisia jäljitelmiä eri säveltäjien, kuten Bachin, Mozartin, Schumannin ja Debussyn, tyyliin. Urkuteos *Messe de la Pentecôte* (1949–1950) oli Messiaenin mukaan tulos 20 vuoden improvisaatiosta. (Dingle 2009, 180–182.)

## 2.3 Katolilainen

Vuonna 1977 Messiaen piti puheen Pariisin Notre-Dame-kirkossa. Puheen ensimmäinen osuus käsitteli liturgista musiikkia ja säveltäjä selitti, että hänelle on olemassa vain yksi oikea liturgisen (eli jumalanpalvelukseen kuuluvan) musiikin laji. Tämä on gregoriaaninen kirkkolaulu (termi *plainchant* [engl.] tai *plain-chant* [ransk.]). "Vain *plainchant* sisältää sitä puhtautta, iloa ja kirkkautta, joita sielu tarvitsee matkallaan kohti totuutta", hän totesi Karsin mukaan (2007, 327). Messiaen ylisti gregoriaanisten sävelmien melodista notkeutta, rytmistä vapautta (jota hän vertasi linnunlauluun) ja neumien (eli gregoriaanisen kirkkolaulun nuottikirjoituksen) luovaa puhtautta. Myöhemmin hän teki mielenkiintoisen huomion gregoriaanisten sävelmien ja Jumalan ikuisuuden yhteydestä. "Pyhä musiikki nojaa siihen faktaan, että Jumala ei 'alkanut'"... Gregoriaanisen kirkkolaulun sävelmät ovat näennäisen vaatimattomia, anonyymeja teoksia. Niillä ei ole säveltäjää, niillä ei ole alkua eikä loppua, ne vain ovat. (Kars 2007, 327.)

Puheen toisessa osassa Messiaen selitti, että "kaikki taide, joka yrittää selittää jumalallista mysteeriä, voidaan määritellä uskonnolliseksi" ja että "kaikki musiikki, joka lähestyy kunnioittaen Taivaallista, Pyhää, Sanoinkuvaamatonta, on todella uskonnollista musiikkia sanan jokaisessa merkityksessä". (Kars 2007, 327.) Tähän liittyy myös aiemmin luvussa 2.2 mainittu yksityiskohta siitä, että Messiaen ei säveltänyt musiikkiaan erityisesti jumalanpalveluskäyttöön.

Messiaen valaisi musiikillaan uskollisesti katolisen kirkon opetuksia. Hän ei kuitenkaan säveltänyt Kristuksen kärsimyksestä ja kuolemasta, niin kuin monet muut kristilliset säveltäjät, vaan keskittyi Kristuksen jumaluuden kuvaamiseen. Näitä aiheita olivat Kristuksen syntymä, kirkastuminen, ylösnouseminen ja taivaaseen astuminen. Myös ehtoollisen ja Pyhän Kolminaisuuden mysteerit olivat tärkeitä sävellysten aiheita. Kaikkein tärkeimpänä oli kuitenkin Ilmestyskirjan kuvaus taivaasta: ylösnouseen olemuksen luonne, enkeleiden julistus ja taivaallinen kaupunki. Messiaen

uskoi naiivisti. Vaikka häntä kiehtoivat tähtitieteen ja geologian opit maailmankaikkeudesta, hän ei epäillyt uskonsa todellisuutta. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

Messiaenin tapa säveltää blokkimaisesti eli lause kerrallaan muodostaa avaruudellisen vaikutelman, jossa ikään kuin katsotaan pyörivän kohteen eri puolia tai siirretään katse yhtäkkiä paikasta toiseen. Kuuntelijat saavat nousevan, painovoimattoman näkökulman ylösnousseesta. Messiaen käsitteli jumalallisuuden ja ihmisyyden, taivaallisen ja maallisen kohtaamista musiikin keinoin, kuten hidastamalla tempoa (*Le banquet céleste, Quatuor pour la fin du temps*), pidentämällä nuottia (lisätty aika-arvo, tarkemmin lukussa 3.5) (*Quatuor*), kääntämällä tapahtumia taaksepäin (*Turangalila*) ja hyppäämällä yhdestä liikkeestä toiseen. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

Hartaan katolisen uskonsa lisäksi Messiaen oli erittäin kiinnostunut ei-eurooppalaisista kulttuureista, erityisesti Intian ja Japanin kulttuureista (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Teoksissaan hän yhdistääkin katolista ja hindulaista mystiikkaa ja symboliikkaa, kuten lukusymboliikkaa (Johnson & Rae 2008, 40).

Notre-Damessa pitämänsä puheen kolmannen, Messiaenin mielestä tärkeimmän osan otsikkona oli "ääniväri ja häikäistys". Siinä hän analysoi synestesiaa, joka oli hänelle pyhän musiikillisen ilmaisun korkein muoto, koska se sisältää "häikäistystä", joka ylittää ihmisymmärryksen. (Kars 2007, 327.) Messiaen kuvailee musiikkiaan "teologiseksi sateenkaareksi", jossa kaikilla väreillä on paikkansa (Bannister 2012, 174).

### **3 RANSKALAISET URUT 1900-LUVULLA**

1900-luvun ranskalainen urkumusiikki muotoutui kolmesta tekijästä. Aristide Cavallé-Collin ja muiden aikalaisten urkurakentajien ns. sinfonisten urkujen äänimaailma ja tekniikka olivat musiikin perusta. Toisena tekijänä César Franckin ja Charles-Marie Widorin kehittämä soittotyylipiyrki yhdistämään perinteisen kontrapunktisen tekstuuriin sekä pianistiset tai jopa orkestraaliset tekniikat ja tyylilajit. Urkumusiikin yhteys liturgiseen musiikkiin pysyi myös pinnalla. Kaikki tunnetut ranskalaiset säveltäjät saivat koulutuksensa Pariisissa, ja monet heistä työskentelivät Pariisin kirkkoissa ja opettivat kaupungin musiikkikouluissa. (Busch & Herchenroeder 2012, 140.)

#### **3.1 Ranskalaisromanttiset, sinfoniset urut**

1800-luvulla ja 1900-luvun alussa urkujen tyyppi vaihtui nopeammin kuin koskaan aikaisemmin. Urkurakentajat keksivät kilvan uusia keinoja saadakseen uruista orkestraalisemman soittimen. Uusia keksintöjä olivat muun muassa paisutuskaappi, keilalaatikko, mekaaninen kombinaatiojärjestelmä ja crescendopoljin. (Owen, Williams & Bicknell 2001, viitattu 11.1.2018.) Tavoitteena oli lisätä urkujen sointia ja äänikertoja, jotta ne muistuttaisivat mahdollisimman paljon orkesterisoitinten karaktereitä ja sointia (Juntunen 2011, 14). Uusia äänikertoja olivat ylipuhaltavat huilut ja kielet, kuten flûte harmonique, jota käytetään sooloäänikertana sekä gambe. Äänikertoihin kuului paljon 8-jalkaisia, joista saatiin leveä ja muhkea sointi. Eri sormioiden pillistöt laitettiin erillisiin ilmalaatikoihin, joten niiden ilmanpaine pysyi tasaisempana. Soittamista helpottamaan keksittiin kosketusta keventävä putkipneumatiikka ja Barker-koneisto, joita käytettiin varsinkin isoissa uruissa. (Owen ym. 2001, viitattu 11.1.2018.)

#### **3.2 La Trinitén kirkon Cavallé-Coll-urut**

Aristide Cavallé-Coll oli tunnettu ranskalainen urkujen rakentaja. Hän rakensi ranskalaisromanttisen tyylin mukaisia urkuja 1800-luvun puolestavälistä lähtien. Cavallé-Coll rakensi lähes 500 urut, suurimmaksi osaksi ympäri Ranskaa, mutta myös Länsi-Eurooppaan (pois lukien Saksa) ja Etelä-Amerikkaan. (Klotz & Lueders 2001, viitattu 11.1.2018.)

Vielä keskeneräiseen La Trinitén kirkkoon Cavallé-Coll rakensi urut vuonna 1868. Uruissa oli 46 äänikertaa, jaettuna kolmelle sormiolle ja jalkiolla. Vihkiäiskonsertissa soittivat César Franck, Charles-Marie Widor ja Camille Saint-Saëns. Cavallé-Coll korjasi urkuja vuosina 1871 ja 1891 ja Joseph Merklin vuonna 1901. Taulukossa 1 esitellään urkujen dispositio vuonna 1931, jolloin Messiaen valittiin kirkon urkuriksi. (Bannister 2012, 172.)

TAULUKKO 1. Urkujen dispositio vuonna 1931 (Bannister 2012, 172).

Grand-Orgue	Positif	Récit expressif	Pédale
<b>Fonds:</b> 16 Montre 16 Bourdon 8 Montre 8 Bourdon 8 Flûte harmonique 8 Gambe 4 Prestant [4 Flûte Octaviant]e <b>Anches:</b> 2 <sup>2/3</sup> Quinte V Cornet III-VI Plein Jeu 16 Bombarde 8 Trompette 4 Clairon	<b>Fonds:</b> 16 Quintaton 8 Flûte harmonique 8 Salicional 8 Unda Maris 4 Prestant 4 Flûte Octaviant <b>Anches:</b> 2 Doublette 1 Piccolo II-V Cornet 16 Basson 8 Clarinette 8 Trompette	<b>Fonds:</b> 8 Bourdon 8 Flûte traversière 8 Viole de gambe 8 Voix Céleste 4 Flûte Octaviant <b>Anches:</b> 2 Octavin 8 Trompette 8 Basson-Hautbois 8 Voix Humaine 4 Clairon	<b>Fonds:</b> 32 Soubasse 16 Contrebasse 16 Soubasse 8 Flûte 8 Bourdon 8 Violoncelle 4 Flûte <b>Anches:</b> 16 Bombarde 8 Trompette 4 Clairon  Tirasses G.O., Pos., Réc. Appel G.O., Appel Pédale Octaves graves G.O. Anches Péd., G.O., Pos., Récit Copula Pos./G.O., Réc./Pos., Réc./G.O. Trémolo Récit

Vuonna 1934 Messiaen lisäytti Positifille kosketusta keventävän Barker-koneiston ja seitsemän uutta äänikertaa; Principal 8', Cor de Nuit 8', Nazard 2<sup>2/3</sup>', Tierce 1<sup>3/5</sup>' sekä Récit'lle Bourdon 16', Nazard 2<sup>2/3</sup>' ja Cymbale III. Vuosina 1962–1966 urut sähköistettiin ja varustettiin uudella soittopöydällä. Niihin asennettiin kuusi vapaata kombinaatiota ja crescendopoljin. Muutokset näkyvät myös *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* -teoksen rekisteröintiohjeissa. Kahdeksan uutta äänikertaa olivat Pédaleen Plein Jeu IV, Grande-Orguelle Doublette 2' ja Cymbale IV, Positifille Fourniture IV, Flageolet 2' ja Clairon 4' sekä Récit'lle Tierce 1<sup>3/5</sup>' ja Bombarde 16'. Messiaen olisi myöhemmin halunnut myös äänikerrat Septième 1<sup>1/7</sup>' ja Neuvième 8<sup>8/9</sup>' Récit'lle sekä Trompette en chamade 8' ja Pedal Bombarde 32' Pédaleen, mutta näitä muutoksia ei toteutettu. (Bannister 2012, 172–173.)

Messiaen sävelsi urkuteoksiaan ranskalaisille sinfonisille Cavaillé-Coll-uruille, samoille, joille Franck ja Widor olivat säveltäneet, mutta lisäsi voimaa, kirkkautta ja sointiväriä. Rekisteröintejä pystyi kuitenkin sovittamaan myös erilaisille uruille. Esimerkkinä tästä on *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* -teoksen Euroopan kantaesitys Düsseldorfin Johanniskirchen uusklassisilla uruilla. (Bannister 2012, 173.)

## 4 MESSIAENIN SÄVELLYSTEKNIIKAT

Länsimäinen musiikki oli pääasiassa tonaalista aina 1900-luvulle asti. Kehitys kulki keskiajan avosävyisistä intervaleista ja kirkkosävellajeista barokin ja klassismin tonaalisuuden, harmonisuuden ja homo- sekä polyfonian kautta romantiikan ajan suuriin tunteisiin ja valtaviin orkestereihin. Romantiikan kauden loppupuolella 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa säveltäjät (kuten Wagner) alkoivat tuoda musiikkiin aineksia totuttujen harmonioiden ulkopuolelta. Kun länsimäinen musiikki oli tähän asti perustunut soinnuille ja sointujen väliselle hierarkialle eli kehittelylle, jännitteille ja niiden purkamiselle (Johnson & Rae 2008, 13), kehitys kulki kohti sävelten tasa-arvoa, josta esimerkkinä atonaalisuus ja sen edelläkävijä Schönberg sekä tätä seurannut sarjallisuus. Näiden kanssa rinnakkain kulkivat romantiikan perintö ja uusklassismi. Tähän musiikilliseen kehityskulkuun astui Messiaen.

### 4.1 Messiaenin aikalaiset ja musiikillinen ympäristö

Uutta musiikkia Ranskassa Messiaenin opiskeluaikana edustivat Stravinsky sekä *Les Six*-ryhmittymän jäsenet (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Ranskalainen musiikki ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen oli pääasiassa uusklassiseen tyyliin sävellettyä. *Les Six*-ryhmittymä halusi eron vanhoista poliittisista kahtiajaoista, mutta pysyttäytyivät silti sävellystyylissään uusklassisessa tonaalisessa tyyliin. Ryhmän innoittajana toimi Erik Satie. Ryhmä hajosi kuitenkin melko pian, ja jäsenet alkoivat löytää omaa sävellystyyliaan. Osa piti kiinni perinteisestä uusklassisesta tyylistä ja osa taas laajensi tyyliään pysyen kuitenkin uusklassisten rajojen sisällä. (Burkholder ym. 2010, 880.)

Messiaenin musiikillinen alkuperä oli toisaalta ranskalaisessa urkutraditiossa, toisaalta Debussyn, Bartokin ja Stravinskyn musiikillisissa uudistuksissa. Ensimmäiset Messiaenin sävellykset olivat lähellä Debussyn sävelkieltä (esimerkkinä tästä luvussa 2.1.1. mainitut *Preludes pour piano*). Messiaenin musiikillinen koulutus Pariisin konservatoriossa oli hyvin perinteinen. Ensimmäisen urkusävellyksensä hän sävelsi 1928. Siinä hän alkoi jo lähestyä omaa modaalista maailmaansa. Uransa alusta lähtien hänen musiikkinsa oli hyvin omaleimaista ja persoonallista ja perustui hänen omaan modaalijärjestelmäänsä eli rajoitetusti transponoituviin moodeihin. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

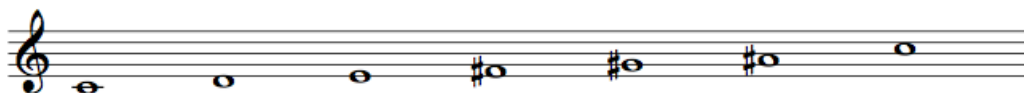
Vuonna 1936 Messiaen otti osaa *La Jeune France* -nimiseen ryhmittymään, jonka jäsenet vastustivat ”ranskalaista usklassista kuivakiskoisuutta” (Tiensuu 1991, 158). Ryhmään kuuluivat hänen lisäksi André Jolivet, Jean-Yves Daniel-Lesur ja Yves Baudrier (McCleery 2008, 111). Messiaenin vuonna 1936 säveltämä teos *Poèmes pour Mi* (lauluäänelle ja pianolle, myöhemmin orkesterille) oli vastakohta usklassismille, ajan muoti-ilmiölle (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Messiaen ja Jolivet, *La Jeune France* -ryhmän suurimmat vaikuttajat, kehittivät uusia musiikillisia keinoja sekä etsivät uusia materiaaleja ja tekniikoita. Romantiikan ajan traditioon pohjautuen, kuitenkin hylkäämättä musiikillista perintöään, he loivat omaperäistä musiikkia. Messiaenin teokset vaikuttivat suuresti seuraavan sukupolven urkusäveltäjiin: Naji Hakim hyödynsi moodeja ja Thierry Escaich gregoriaanisen kirkkolaulun monimutkaista käyttöä. (Busch & Herchenroeder 2012, 161–162.)

## 4.2 Moodit

Messiaenin musiikki perustuu seitsemän moodin ja niiden transpositioiden käyttöön (Sibelius-Akatemia 2018, viitattu 11.1.2018). Messiaen kutsuu moodeja rajoitetusti transponoituviksi. Messiaenin moodeilta puuttuu hänen mukaansa toonika, jännite (jollainen sävellajeista löytyy) sekä finalis (joka oli kirkkosävellajien ”perussävel”). (Ikkala 2006, 13–14.)

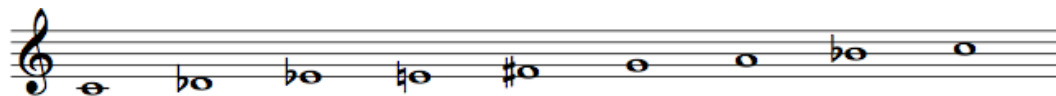
Messiaenin moodeilla ei ole yhteyttä kansanmusiikkiin tai keskiajan moodeihin. Ne pohjautuvat tasavireiseen kromaattiseen asteikkoon. Kukin moodi jakautuu kahteen, kolmeen tai neljään samsuuruiseen intervalliin ja jokainen intervalli jakautuu edelleen samassa suhteessa koko- ja puolisävelaskeliin. (Johnson & Rae 2008, 16.) Kaikki Messiaenin moodit ovat muodoltaan symmetrisiä, jakautuen tritonius-intervallin molemmin puolin (Ross 2007, 448).

Ensimmäinen moodi (kuva 1) koostuu kokosävelistä, ja Messiaen käyttää sitä harvoin. Tätä asteikkoa ovat käyttäneet aiemminkin muut säveltäjät, kuten Debussy. (Ikkala 2006, 33.)



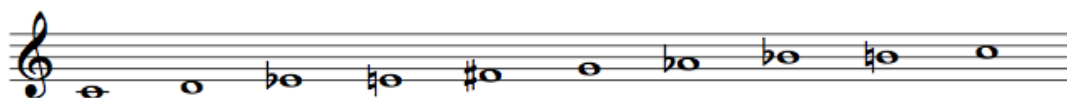
KUVA 1. Ensimmäinen moodi.

Toinen moodi (kuva 2) on Messiaenin suosikki, jota hän käyttää eniten (Johnson & Rae 2008, 16). Se koostuu perättäisistä puoli- ja kokosävelaskelista.



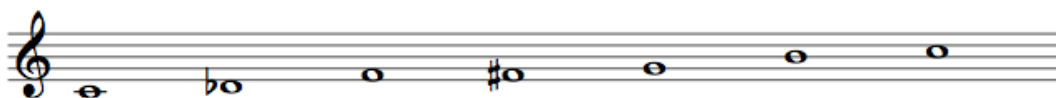
KUVA 2. Toinen moodi.

Kolmannen moodin (kuva 3) pohjalta voi muodostaa resonanssin soinnun (Johnson & Rae 2008, 17).



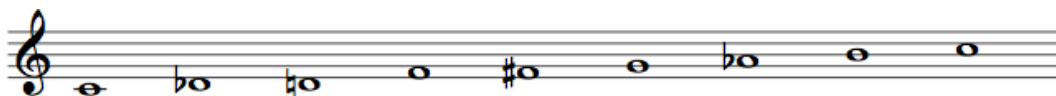
KUVA 3. Kolmas moodi.

Viidennen moodin (kuva 4) pohjalta Messiaen rakentaa kvarttisoinnun (Johnson & Rae 2008, 17).

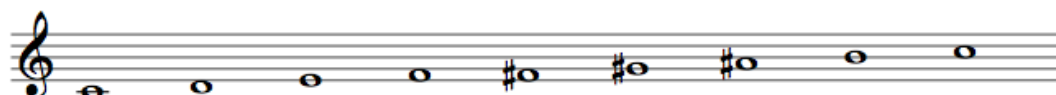


KUVA 4. Viides moodi.

Neljättä (kuva 5) ja kuudetta (kuva 6) moodia Messiaen käyttää myös musiikissaan.

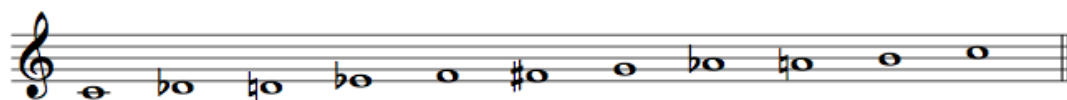


KUVA 5. Neljäs moodi.



KUVA 6. Kuudes moodi

Seitsemättä moodia (kuva 7) Messiaen käyttää vain erittäin harvoin (Ikkala 2006, 34).



KUVA 7. Seitsemäs moodi

### 4.3 Harmonia

Messiaenin musiikille tyypillistä on erittäin rikas ja omalaatuinen sointimaailma ja sointujen käyttö. Messiaenille harmonia on enemmän koriste ("decorative") kuin tarkoituksenmukainen ("functional"). Messiaenin musiikin voi tuntea olevan enemmän staattista, paikallaan pysyvää kuin dynaamista, eteenpäin pyrkivää. Messiaenin harmoninen ajattelu on enemmän pystysuoraa (vertikaalista) kuin horisontaalista. (Johnson & Rae 2008, 13.)

Edellä esiteltyjen moodien sävelille Messiaen rakentaa sointuja. Näitä sointuja ovat lisäsävelsoinnut (eli perinteisesti käytetyt seksti, septimi ja nooni), kvarttiharmoniat (erityisesti kvartti + tritonus) sekä puhtaat kolmisoinnut. (Johnson & Rae 14, 2008; Sibelius-Akatemia 2018, viitattu 11.1.2018.) Messiaen siis käyttää myös perinteisiä duuri- ja mollikolmisointuja omassa musiikissaan, mutta niiden funktio on eri kuin perinteisessä tonaalisessa musiikissa (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Messiaenin harmonioilla ei tavallisesti ole jännitettä ja purkausta. Joskus Messiaen tosin käyttää kulkuja V – I tai IV – I. (Johnson & Rae 2008, 13.)

Kvarttisoinnusta (kuva 8) Messiaen toteaa seuraavasti teoksessaan *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1956, 50): "Unohtakaamme klassiset terssipinoihin perustuvat soinnut ja käytäkäämme sen sijaan ylinousevia ja puhtaita kvartteja". Kvarttisointu sisältää viidennen moodin sävelet.



KUVA 8. Kvarttisointu

Edellä mainittujen sointujen lisäksi Messiaenin sointuvalikoima käsittää paljon muitakin sointuja, jotka monet perustuvat joko moodeihin tai Messiaenin synesthesiataipumukseen. Yksi tyypillisistä Messiaenin käyttämistä soinnuista on sointu dominantilla (kuva 9, A). Nimitys ”sointu dominantilla” tulee siitä, että Messiaen rakentaa soinnun terssipinona klassisen harmonian dominanttisävelle (eli diatonisen asteikon dominantille) aina intervalliin numero 13 eli tredesimi asti, jolloin tämä sointu sisältää kaikki diatonisen asteikon sävelet. Sointu sisältää appoggiatura, jotka normaalisti purkautuisivat esimerkin B) kaltaisesti, mutta Messiaen lisää vielä appoggiaturan esimerkin C) tavalla, jolloin sointu sisältää samanaikaisesti vaikutelman sekä dissonanssista että purkauksesta. (Johnson & Rae 2008, 15.)



KUVA 9. Sointu dominantille.

Resonanssin sointu (kuva 10) rakentuu kolmannen moodin (kuva 3) pohjalle. Soinnussa on kahdeksan säveltä. Tämä sointu sisältää harmonisen yläsävelsarjan. (Ikkala 2006, 32.)



KUVA 10. Resonanssin sointu.

Edellä mainitut soinnut Messiaen esittelee 1944 julkaistussa tutkielmassaan *The Technique of my Musical Language* (Messiaen 1950, 47, 50–51). Näiden sointujen lisäksi Messiaen käyttää myös muita sointuja, joita hän on avannut kesken jääneessä toisessa tutkielmassaan *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie* (Dingle 2009, 184). Tässä tutkielmassa esitellyistä soinnuista Ikkala (2006, 35–40) mainitsee seuraavat: ensimmäinen supistetun resonanssin sointu, toinen supistetun resonanssin sointu, kiertävä soinnut, saman bassosävelen yläpuolelle transponoidut kää-

nössoinnut sekä täysin kromaattinen sointu. Ennen tutkielmaa *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* Messiaen esitti näistä soinnuista vain hajanaisia huomioita. Osa soinnuista on sointuyhdistelmiä, joiden on tarkoitus ja jotka useimmiten esiintyvät yhdessä. Ikkala mainitsee näiden sointujen yhteydessä sen, että ne kuvaavat jotain väriä tai väriyhdistelmää. (Sama.)

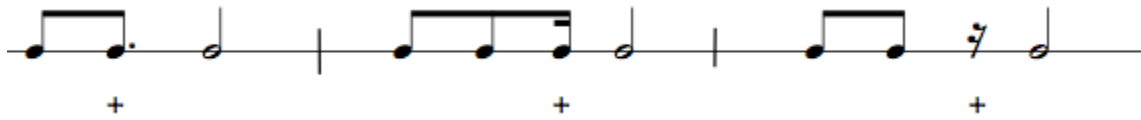
#### 4.4 Rytmit

Messiaenin musiikki on suurelta osin aasialaisten kulttuurien inspiroimaa (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Erityisesti aasialainen kulttuuri näkyy hänen musiikissaan intialaisten rytmien ja rytmikuvioiden käyttämisenä. Pariisin konservatoriossa opiskellessaan Messiaenin urkuopettaja Marcel Dupre sekä musiikin historian opettaja Maurice Emmanuel saivat hänet kiinnostumaan myös antiikin Kreikan rytmeistä. Nämä rytmit olivat kuitenkin Messiaenin musiikissa pienessä osassa verrattuna intialaisiin rytmeihin. (Johnson & Rae 2008, 32.)

Erityisen tärkeitä rytmejä Messiaenin tuotannossa ovat Sharngadevan 120 rytmijakoa, joista käytetään termiä *deçî-tâla* (Johnson & Rae 2008, 219-223). Näitä rytmejä yhdistää se, etteivät ne ole niin sanotusti metrisiä eli niitä ei voi merkitä helposti esimerkiksi meidän tuntemiimme tahtilajeihin. Tämä seikka on erittäin luonteenomaista myös muille Messiaenin käyttämille rytmeille. Messiaen ei näe rytmiä niinkään ajan ”jakamisena” tiettyihin osiin, vaan ajan laajentamisena. Yksi kaikkein tärkeimmistä Sharngadevan rytmeistä Messiaenin musiikissa on nimeltään ”*râgavardhana*”. Tämä rytmikuvio esiintyy usein käännettynä niin, että pitkä nuotti jaetaan kolmeen yhtä pitkään osaan (kuva 11) Rytmikuvio muodostuu a- ja b-osista. B-osa on a-osan diminuutio eli tihentyminen, jonka toinen nuotti on pisteellinen eli aika-arvoon on tullut puolet nuotin arvosta lisää. Tätä kutsutaan nimityksellä *added value* eli lisätty aika-arvo. Messiaen käyttää tätä rytmikuviota sekä pidentämällä nuottia että lisäämällä nuotin perään lyhyen tauon (kuva 12). (Johnson & Rae 2008, 32–33.)

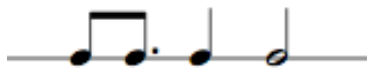


KUVA 11. *Râgavardhana*, yksi Messiaenin tärkeimmistä rytmikuvioista.



KUVA 12. Esimerkkejä lisätystä aika-arvosta (merkitty +-merkillä).

Messiaen siis käyttää näitä Sharngadevan 120 rytmijakoa joko sellaisenaan tai niiden augmentaatioita (harventaen, kuva 13) tai diminuutioita (tihentyen). Lisäksi hän kääntää rytmejä peilikuvaiseksi.



KUVA 13. Esimerkki rytmikuvion harventamisesta.

#### 4.5 Muotorakenteet

Messiaenin musiikki ei tavallisimmin sisällä ns. ”normaalia” harmonista pulssia ja sitä edeltävää kehittelyä (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Messiaen säveltämät laajamittaiset muodot koostuvat lukuisista erillisistä ”palasista”. Nämä palaset eivät ole kehitteleviä vaan erilaisten jaksojen sarjoja. (Sibelius-Akatemia 2018, viitattu 11.1.2018.) Nämä jaksot voivat olla kertosaemäisiä ja toistaa sekä pitkiä että lyhyitä jaksoja. Jaksot voivat olla myös toistensa peilikuvia. Olennainen tehokeino on lisäksi äkilliset pysähdykset, muutokset tai paluu aiemmin kuultuun. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.) Messiaen luo yhtenäisyyttä ja jaksomaisuutta omiin teoksiinsa rytmisillä tehokeinoilla. Jännityksen luomiseksi Messiaen käyttää voimakasta rytmistä ”tykytystä” sekä synkopointia. Toisaalla hän taas käyttää staattisuutta ja rytmin pysähtymistä. (Sama.)

#### 4.6 Synestesia

Mikko Ikkala on tehnyt pro gradu -tutkielman Helsingin yliopistoon 2006 Olivier Messiaenin väriharmonioista. Ikkala toteaa, että suomenkielistä tutkimusta Messiaenin väriharmonioista on erittäin vähän, vaikka materiaalia kyllä olisi (2006, 1). ”Messiaen sanoi usein, että yksittäiselle sävelajille tai nuotille ei voi määrittää väriä, koska se [väri] perustuu monimutkaisempiin harmonioihin.” (Ikkala 2006, 18.) Tosin joskus Messiaen liitti värit ns. yksinkertaisiin harmonioihin, kuten yksittäisille sävelille, kolmisoinnuille ja asteikoille, jolloin kyseessä oli vain yksittäiset värit vastaamassa

jotain näistä. Mitä mutkikkaampi harmonia, sitä monivärisempänä Messiaen sen näki. (Ikkala 2006, 18–19.) Esimerkiksi teoksen *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* osien esipuheissa hän selittää tarkoin värit, joita tietyt soinnut kuvastavat (tarkemmin luvussa 5.2.). Toisessa tutkielmassaan *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* Messiaen esittelee väriharmonioita, kuten supistetun resonanssin soinnut sekä kiertävät soinnut (Dingle 2009, 184; Ikkala 2006, 35–40).

Messiaen kiisti olevansa synesteetikko. Toisaalta hän oletti, että kaikki muutkin näkevät nämä värit, joita hän näki säveltäessään. (Ikkala 2006, 15.) Ikkalan (sama, 12) mukaan Messiaen oli harras katolilainen, ja siitä syystä kiisti olevansa synesteetikko. Ensinnäkin hän piti synesthesiaa jollain tapaa mielen häiriönä ja jopa mielisairautena. Toisekseen hän oli tietoinen, että huumausaineet saattoivat aiheuttaa synesthesian kaltaisia tiloja.

Messiaen puhui usein näkevänsä sisäisesti värejä samalla, kun hän kuuli tai kuvitteli ääniä. Esimerkkinä tästä on Chartesin katedraalissa sijaitseva keskiaikainen lasimaalaus. Messiaen ihastui tähän lasimaalaukseen syvästi ja piti sitä korkeimpana esimerkkinä taiteesta. Esimerkiksi Aduurisointu lisäseksillä oli Messiaenin mukaan aina kirkkaansininen, edellä mainitun Chartresin sininen, Välimeren sininen ja taivaansininen. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

#### 4.7 Linnunlaulu

Vuonna 1953 Messiaen puhui oppilailleen:

Linnut ovat ensimmäiset ja suurimmat opettajani, ne laulavat aina tietyssä moodissa. Ne eivät tiedä oktaavin intervaleja. Niiden melodialinjat usein muistuttavat gregoriaanista laulua. Niiden rytmit ovat äärettömän monimutkaisia ja varioituja, kuitenkin aina täydellisen tarkkoja ja selkeitä. (Ross 2007, 451–452.)

Samassa yhteydessä Messiaen myös mainitsee, että linnunlaulu sisältää epätavallista rikkautta ja hän on onnistunut nuotintamaan sen vain karkeasti. Messiaenin mukaan osa linnun laulusta voidaan nuotintaa ihmisen skaalaan ja intervallit voidaan sovittaa tasavireiseen asteikkoon. (Hill & Simeone 2007, 11–12.)

1950-luvun alkuvuosista lähtien Messiaenin tuotannosta suurin osa perustui tavalla tai toisella lintujen lauluun (Griffiths 2005, 144). Messiaen oli kiinnostunut ornitologiasta jo opiskeluaikoinaan

ja oli imitoinut teoksissaan linnunlaulua tavanomaiseen, aiemmin käytettyyn tapaan (esimerkiksi teoksissa *La Nativité*, *Quatour* sekä *Visions de l'Amen*) (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018). Messiaen itse kuvasi tätä tapaa sanoilla *imaginary* (kuvitteellinen) ja *vraisemblable* (todennäköinen) (Hill & Simeone 2007, 23). 1950-luvun alussa Messiaenin sävellystyylissä tapahtui selkeä muutos ja hän keskittyi aiempaa syvemmin linnunlauluun ja sen realistiseen nuotintamiseen (Hill ja Simeone 2007, 21–24). Tärkeimpiä linnunlaulua sisältäviä teoksia ovat *Oiseaux Exotiques* (1955–1956) erikoiselle soitinkokoonpanolle, *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958) pianolle sekä *Chronochromie* (1960) suurelle orkesterille. Messiaen nuotinsi lintujen laulua mahdollisimman täsmällisesti juuri niin kuin se luonnossa esiintyi. Hän kierteli ympäri Ranskaa ja myöhemmin ympäri maailmaa nuotintamassa lintujen laulua. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

Alexander Goehr on ihmetellyt: "Miksi linnut kuulostavat linnuilta, mutta Messiaenin linnut kuulostavat Messiaenilta?" (Hill & Simeone 2007, 4). Messiaen sopeutti linnunlaulun länsimaiseen intervalli- ja säveljärjestelmään, instrumenttivalikoimaan ja aikaskaalaan, joten linnunlaulu oli toisaalta niin täsmällistä kuin sen voi ihmiskorvin kuulla. Toisaalta Messiaen, tietoisesti tai tiedostamattaan, piilotti linnun laulun sekaan vihjeitä omasta modaalisesta maailmastaan, kuten suosimastaan tritonus-intervallista. Linnunlaulun käyttöön liittyy myös Messiaenin teologinen ajatus, jonka mukaan lintuja voi verrata vapaana lenteleviin enkeleihin tai ylösnousseisiin sieluihin, jotka ovat yhtä Jumalan kanssa. (Griffiths 2001, viitattu 11.1.2018.)

Teoksen *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* viidennessä osassa ei kuulla selkeää linnun laulua muutoin kuin osan kahdessa viimeisessä tahdissa. Eteerinen, lempeä jakso 'Dieu est amour' päättyy puhtaaseen G-duurisointuun, ensin oktaavi- ja lopuksi kvinttiasemassa. Tämän soinnun päälle laulaa keltasirkku (*Bruant jaune*), ja osan viimeinen tahti jää ikään kuin purkautumattomaksi pidätykseksi d-sävelen yläpuoliselle johtosävelle es.

Teoksen toisessa osassa sen sijaan pääsevät ääneen useat linnut, kuten mustarastas, peippo, lehtokerttu ja mustapääkerttu sekä muut harvinaisemmat linnut. Kullakin linnulla on Messiaenille ja sitä kautta teokselle oma tärkeä merkityksensä. Mielenkiintoinen yksityiskohta on teoksen useassa osassa esiintyvät Persépolisin linnut (*oiseau de Persépolis*). Messiaen vieraili vaimonsa kanssa Iranissa, Persépolisin raunioilla. Hän kuuli kivien keskeltä linnunlaulua, jonka nuotinsi. Hän ei kuitenkaan pystynyt tunnistamaan lintua, vaan kutsui sitä Persépolisin linnuksi. Myöhemmin Messiaen päätteli, että lintu kuului bulbulien, pienikokoisten varpuslintujen heimoon. (Dingle 2009, 180.)

## 4.8 Sointiväri

Sointiväri tarkoittaa sitä ominaisuutta, jonka perusteella kaksi samankorkuista, samankestoista ja samalla voimakkuudella soitettua ääntä kuulostaa erilaiselta. Sointiväriä voidaan kuvailla esimerkiksi adjektiivein ("kuulas, täyteläinen, tumma..."). Sointiväri nousi harmonian ja melodian rinnalle itsenäiseksi ja yhtä tärkeäksi ilmaisun keinoksi 1900-luvun alkupuolella. (Nuorvala 1992, 45–46.)

"Musiikin keskeinen elementti on väri" (sama). Messiaenin teoksessa sointiväriä luovat harmonia, soinnut, moodit ja urkujen käyttö (eri äänikerrat, niiden sävyt ja yhdistelmät). Synesteetikkona Messiaen näki monet harmoniat ja soinnut konkreettisina väreinä. Sävellysuransa alussa Messiaen piti melodiaa musiikin tärkeimpänä elementtinä (Johnson & Rae 2008, 22), mutta myöhemmin musiikin muut elementit tulivat hänelle yhtä tärkeiksi ja jopa tärkeämmiksi. Kuten luvussa 4.3. todetaan, Messiaenin musiikin voi ajatella olevan ennemminkin vertikaalista kuin horisontaalista.

## 5 MÉDITATIONS SUR LE MYSTÈRE DE LA SAINTE TRINITÉ (MEDITAATIOITA PYHÄN KOLMINAISUUDEN MYSTEERIIN)

Urkuteos *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* on sävelletty vuonna 1969. Tässä vaiheessa Messiaen oli toiminut urkurina Pariisissa La Trinitén kirkossa lähes neljänkymmenen vuoden ajan. Teoksessa Messiaen käyttää ja yhdistää elementtejä, joita on käyttänyt aiemmissa teoksissaan. (Johnson & Rae 2008, 173.) Näitä elementtejä ovat esimerkiksi gregoriaaniset melodiat, linnunlaulu sekä uskonnollinen symboliikka.

### 5.1 Teoksen rakenne

Teos sisältää yhdeksän osaa eli meditaatiota (taulukko 2). Messiaen ensiesitti nämä meditaatiot 20.3.1972 Washington DC:ssä (Basilica of the National Shrine of the Immaculate Conception). Juuri ennen meditaatioita Messiaen oli säveltänyt oratorion *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Molempien teosten taustalla on Tuomas Akvinolaisen *Summa Theologica*. (Bannister 2012, 184.)

TAULUKKO 2. Osien nimet

Osien nimet	
Le Père inengendré (Le Père des étoiles)	Luoja, joka oli jo ennen aikojen alkua (Tähtien Isä)
La Sainteté de Jésus-Christ (Dieu est Saint)	Jeesuksen Kristuksen pyhyys (Jumala on Pyhä)
La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence	Todellinen suhde Jumalaan on todella identtinen olemuksen kanssa
Je suis, je suis (Dieu est)	Minä olen, minä olen (Jumala on)
Dieu est immense, éternel, immuable; Le Souffle de l'Esprit, Dieu le Père tout-puissant, Notre Père, Dieu est amour	Jumala on suuri, ikuinen, muuttumaton; Hengen hengitys, Isä kaikkivaltias, Isä meidän, Jumala on rakkaus
[Le Fils, Verbe et Lumière], Dans le Verbe était la Vie et la Vie était la Lumière...	[Poika, Sana ja Valo] Hänessä oli elämä, ja elämä oli ihmisten valo...
Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit, eux-mêmes et nous	Isä ja Poika rakastavat Pyhän Hengen kautta heitä ja meitä
Dieu est simple (Les Trois sont un)	Jumala on yksi (Kolme ovat yksi)
Je suis Celui qui suis	Minä olen, se joka minä olen

Keskitymme tässä opinnäytetyössä teoksen viidenteen osaan (meditaatioon) sekä viittaamme lyhyesti myös muihin osiin. Viides osa on jaettu lyhyempiin jaksoihin ja nämä jaksot vielä lyhyempiin lauseisiin, jotka on nimetty Jumalan eri ominaisuuksien mukaan (taulukko 3).

TAULUKKO 3. Lauseiden nimet osassa viisi

Lauseiden nimet	
Dieu est immense	Jumala on suuri
Dieu est éternel	Jumala on ikuinen
Dieu est immuable	Jumala on muuttumaton
Le Souffle de l'Esprit	Hengen hengitys
Dieu le Père tout-puissant	Jumala Isä kaikkivaltias
Notre Père	Isä meidän
Dieu est amour	Jumala on rakkaus

Teokseen *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* Messiaen kehitti omaperäisen ja kiistanalaisen järjestelmän, kirjainsymboliikan (liite 1). Järjestelmälle hän antoi nimen kommunikoiva kieli (*le langage communicable*). (Bannister 2012, 184.) Siinä jokaiselle saksalaisen kirjaimiston aakkoselle on määritelty oma säveltänsä sekä kestopensa (tässä voidaan nähdä myös viitteitä sarjallisuuteen). Kirjainsymboliikan avulla Messiaen muodostaa sanoja, jota hän käyttää läpi teoksen samanlaisena kuvaamassa tiettyjä aiheita. Tässä viidennessä osassa ensimmäinen lause 'Dieu est immense' on kirjainsymboliikan avulla kirjoitettu niin sanottu Jumalan teema (kuva 14). Tälle Jumalan teemalle Messiaen ei anna tarkempaa selitystä, se vain on.



KUVA 14. Jumalan teema

Messiaen on kirjoittanut teokselle esipuheen, jossa hän avaa kommunikoivaa kieltään. Lisäksi jokaisella osalla on myös oma johdantonsa. Esipuheet sisältävät niin tarkkoja rekisteröintiohjeita uruille, kirjainsymboliikan selitystä kuin laveaa teologista pohdintaa. Synesteetikkona Messiaen myös antaa yksityiskohtauksia kuvauksia väreistä, joita säveltäessään näkee. (Messiaen 1973, 37.)

## 5.2 Harmonia-analyysi

Teos on Messiaenin kolmannen eli viimeisen sävellyskauden, synteesikauden tuotantoa. Siitä voidaan löytää monipuolisesti Messiaenin käyttämiä harmonioita. Viides osa sisältää muun muassa yksiaänistä melodiaa, duuri- ja mollikolmisointuja, kvarttiharmonioita, Messiaenin suosimaa tritonus-intervallia, väriharmonioita sekä supistetun resonanssin sointuja. Mikko Ikkala on käsitellyt samaa teosta ja samaa viidettä osaa omassa pro gradu -tutkielmassaan *Olivier Messiaenin väriharmoniat* (2006). Hän on käsitellyt sointuja joukkoteoreettisesti. Hän on myös piirtänyt mallikuvia siitä, minkälaisina väreinä Messiaen eri harmonioita kuvaili.

Lause 'Dieu est éternel' esiintyy viidennessä osassa kolme kertaa, kaksi kertaa kahden tahdin mittaisena ja kolmannen kerran viiden tahdin mittaisena. Messiaen antaa esipuheessaan soinnuille tarkat väritykset. Tästä voi päätellä sointujen olevan väriharmonioita, joille ei löydy selkeää selitystä Messiaenin 1944 julkaisemasta tutkielmasta ja Messiaenin perussointuvalikoimasta. Ikkalan (2006, 48) mukaan osan kolmannesta tahdistä (eli lauseesta 'Dieu est éternel') alkaa "väriharmonioiden ryöppy". Nämä soinnut ovat supistetun ja kiertävän soinnun transpositioita (sama). Messiaen kuvailee sointuja jaksossa kaksi: "niistä heijastuu kirkkaan kullankeltainen, violetti, harmaa, vähän ruskeaa, punaista sekä vaaleanvihreitä heijastuksia." Soinnuista jaksossa viisi Messiaen taas toteaa seuraavaa: "Tästä voi löytää Jumalan sädehtivän kirkkauden: kullankeltainen, Chartresin katedraalin sininen, violetti, vihreä ja punainen, oranssi, violetti ametisti, violetti ja helmiäisen harmaa." (Messiaen 1973, 37.)

'Dieu est immuable' kulkee kolmannessa moodissa. Tämän lause on Messiaenin mukaan vakaa ja rauhallinen (tämä tehdään äänikerroilla) sekä täynnä rakkautta ja rauhaa. Tätä rauhaa ja rakkautta kuvaavat hindurytmit. (Messiaen 1973, 37.) Sattumaa vai ei, mutta tässä lauseessa Messiaen käyttää puhtaita kolmisointuja, kuten 1. jaksossa Es-duuria ja C-duuria sekä 2. jaksossa Fis-duuria ja Es-duuria. Voikin esittää kysymyksen, onko muuttumattomalla Jumalalla ja länsimaisessa musiikissa keskeisellä duurikolmisoinnolla jokin yhteys?

'Le Souffle de l'Esprit' -lauseessa esiintyy päällekkäisiä trillejä. Nämä trillit sisältävät kokosävelen päässä toisistaan olevia säveliä. Tällä on yhteys Messiaenin ensimmäiseen moodiin (kuva 1), joka koostuu kokosävelistä. Lauseet 'La Père tout puissant' sekä 'Notre Père' sisältävät Messiaenille läheisiä kvarti- ja tritonusintervalleja. Tyypillinen sointu Messiaenille on sointu, joka sisältää sekä kvartin että tritonuksen. Tätä esiintyy molemmissa lauseissa.

Sivulta 42 lähtevä pitkä toccatamainen jakso sisältää jalkiossa olevan Jumalan teeman. Lause 'Le Souffle de l'Esprit' alkaa kaksiäänisellä jaksolla, joka laajenee pitkään sointujaksoon. Sointujakso koostuu suurelta osin soinnusta dominantilla (kuva 9C). Nämä soinnut esiintyvät seuraavien sivujen, koko toccatamaisen jakson ajan transponoituna eri korkeuksille. Sointu esiintyy täydellisenä, mutta sisältää lisäksi lisäsäveliä aina soinnun jälkimmäisellä osalla. Sivun 42 viimeiset soinnut muodostavat laskevan linjan. Nämäkin soinnut ovat sointuja dominantilla (kuva 9A).

Neljännän jakson viimeiset soinnut sivulla 46 johdattavat kohti viidettä jaksoa ja lauseen 'Dieu est eternal' sointuja, jotka Ikkalan (2006, 48) mukaan siis ovat kiertävän ja supistetun resonanssin sointuja. Tämän lauseen jälkeen seuraa jälleen lauseet 'la Père tout puissant' ja 'Notre Père'. Näiden soinnut ovat transponoituna puolisävelaskelta ylemmäs aiempaan esiintymään verrattuna. Jalkiossa esiintyy näiden lauseiden aikana sävel d. Messiaen (1973, 37) puhuu "d-dominantista" (*ré dominante*). Tässä yhteydessä d-dominantti ei viittaa sointuun, vaan jalkion säveleen d eli dominanttisäveleen, joka johdattaa kuudenteen, viimeiseen jaksoon, ja siellä vallitsevaan G-duuriin. Jalkion sävel ja sormion soinnut ovat siis itsenäisiä muodostaen samalla kuitenkin vertikaalisen linjan ja tietynlaisen sointiväarin.

Kuudennen jakson keskeisin sisältö on G-duurisointu ja sen eri asemat. Kuudennen jakson sisältö on lause 'Dieu est amour', Jumala on rakkaus. Jakso sisältää muutaman tahdin mittaisia, kolmannessa moodissa kulkevan teeman muodostamia toteamuksia, jotka päättyvät G-duurisoinnun kvinttiasemaan. Messiaen mainitsee osan esipuheessa, että kolmannessa moodissa kulkeva teema on hidas ja lempeä. G-duuri kuvaa Messiaenin musiikissa kaipuuta, lempeyttä ja rakkautta (Johnson & Rae 2008, 43). Hidas teema kulkee kolmannessa moodissa ja sen transpositioissa (vrt. lause 'Dieu est immuable'). Lisäksi Messiaen mainitsee esipuheessaan tämän osan yhteydessä väriharmoniat, kuten supistetun resonanssin soinnun (Messiaen 1973, 37.) Osa loppuu G-duurisointuun, jonka päälle laulaa keltasirkku. Keltasirkun laulu muodostaa purkautumattoman pidätyksen des-es.

### 5.3 Rytmit

Teos on kauttaaltaan tahtilajiton. Messiaen käyttää teoksessa tahteja, muttei tasaisia (metrisiä) tahtilajeja. Messiaen ei varhaisten teostensa jälkeen juurikaan kirjoittanut musiikkiaan tasajakoi-

seen länsimaiselle musiikille tyypilliseen rytmikaavaan ja tahtilajien sisään, vaan käytti musiikissaan erityisesti aiemmin luvussa 4.4. viitattuja intialaisia rytmejä.

Lisätty aika-arvo on erittäin tyypillistä Messiaenin rytmien käyttöä. Sitä esiintyy tässä teoksessa paljon. 'Dieu est immense' esittelee teeman, jonka rytmi on ensimmäisessä  $\frac{4}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16}$ . Toisen tahdin rytmi on täsmällinen  $\frac{4}{4}$ . 'Dieu est éternel' rytmi on ensimmäisessä tahdissa  $\frac{1}{4} + \frac{1}{32}$ . Toisen tahdin rytmi on  $\frac{4}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{16}$ . Messiaen sanoo: "Siinä ei ole alkua eikä loppua, se on häikäisevä välkähdyks." Tätä hän sanoo kuvastavan myös hyvin nopeasti vaihtuvat soinnut. (Messiaen 1973, 37.)

Lauseen 'Dieu est immuable' ensimmäinen tahti sisältää kaksi pisteellistä neljäsosanuottia sekä yhden neljäsosanuotin. Toisen tahdin rytmi voidaan tiivistää muotoon  $\frac{4}{4} + \frac{1}{16}$ . Kolmannen tahdin rytmi on tasainen  $\frac{3}{4}$ . Tämän lauseen rytmit ovat siis rauhallisia ja vakaita, melkein staattisia. Messiaen toteaa osan esipuheessa, että tämä osa on kirjoitettu hindulaisilla rytmeillä, jotka symbolisoivat rakkautta ja rauhaa. (Messiaen 1973, 37.) Tässä lauseessa Messiaen käyttää Sharngadevan rytmijakoa *candrakalâ* (Johnson & Rae 2008, 223).

'Le Souffle de l'Esprit' -lauseen rytmi on erilainen kuin teoksen muiden osien. Se koostuu neljäsosaiskujen mittaisista 16-osajaoista. Osan alussa ja lopussa jako poikkeaa tasaisesta. Tämä voi kuvata Hengen hengitystä, joka ilmestyy tyhjästä (vähitellen) ja häviää samalla tavalla pois. Henki hengittää aluksi *Modéré, un peu vif* (eli kohtalaisen vilkkaasti), mutta sitten *Bien modéré* eli hyvin kohtalaisesti, rauhallisemmin. Tässä lauseessa jalkiossa esiintyy Jumalan teeman (kuva 14) transpositio rytmisesti varioituna. Tämän teeman esiintymän jälkeen Hengen hengitys ilmestyy äkillisesti uudestaan, tällä kertaa triolimaisin tihein rytmein, sitten kiihtyen vuorottelemalla trioli- ja duolirytmikuvioita. Lause loppuu yllättäen.

Toinen jakso sisältää samat lauseet kuin ensimmäinen jaksokin, hiukan pidennettyinä, transponoituina ja varioituina. Kolmannen jakson ensimmäinen lause 'Le Père tout puissant' kaksi ensimmäistä tahtia ovat tasaiset  $\frac{2}{4}$ . Toinen lause 'Notre Père' on aika-arvoltaan pisteellinen puoliuottu,  $\frac{2}{4} + \frac{1}{4}$ . Tässä on selkeästi käytetty lisättyä aika-arvoa.

Neljäs, toccatamainen jakso alkaa muistamalla Hengen hengityksestä eli lauseesta 'le Souffle de l'Esprit', jonka aloittaa kymmenen tiheää triolimaista kuviota, jotka laajenevat toccataksi. Toccata sisältää Messiaenille tyypillistä sarjojen ja kuvioiden toistoa sekä rytmien tihentämistä. Tämä tuo musiikkiin myös eräänlaisen kehittelyn tunnun ja kasvattaa jännitettä. Lauseen rytmikuviot ovat kuudestoistaosakuviota. Aluksi on kaksi kertaa sarja, jonka tahdit ovat muotoa  $\frac{9}{16}$ ,  $\frac{5}{16}$ ,  $\frac{5}{16}$ ,  $\frac{7}{16}$ ,  $\frac{4}{16}$ ,  $\frac{9}{16}$ ,  $\frac{9}{16}$  ja  $\frac{5}{16}$ . Näiden jälkeen seuraa kaksi kertaa tahdit, joiden rytmi on  $\frac{9}{16}$ ,  $\frac{5}{16}$  ja  $\frac{5}{16}$ , ja niitä seuraa kolme tahtia rytmissä  $\frac{5}{16}$  ja  $\frac{5}{16}$ . Messiaen luo jaksoon jännitettä rytmien tihentämisen lisäksi kuljetamalla jalkiossa Jumalan teemaa muunneltuna ja transponoituna. Rytmien etenee siten, että ensin on kaksi tahtia pituudeltaan  $\frac{7}{16}$ , jonka jälkeen tahtien pituus kasvaa järjestyksessä  $\frac{9}{16}$ ,  $\frac{11}{16}$  ja  $\frac{15}{16}$ . Näiden jälkeisen tahdin ensimmäinen sävel on toccata-osan kulminaatiopiste, huippukohta, jonka Messiaen osoittaa fermaatilla. Tämä tahti sekä kaksi seuraavaa tahtia ovat pituudeltaan  $\frac{4}{16}$  ja näiden tahtien aikana Messiaen vie loppuun jalkiossa kulkeneen Jumalan teeman. Seuraavat kolme tahtia ovat pituudeltaan  $\frac{8}{16}$ . Näitä seuraavat kolme tahtia pitenevät aina yhdellä kuudestoistaosalla. Jakson lopussa oleva  $\frac{4}{16}$ -mittainen tahti johdattaa kohti seuraavaa jaksoa.

Viides jakso sisältää lauseet 'Dieu est éternel', 'La Père tout puissant' sekä 'Notre Père'. Ensimmäinen lause on rytmiltään samankaltainen kuin edellisen jakson loppu. Nopeasti vaihtuviin sointuihin lisätään kuudestoistaosan mittainen tauko lisää edelliseen tahtiin verrattuna. Ensimmäinen tahti on muotoa  $\frac{2}{32} + \frac{1}{4} + \frac{1}{16}$ . Tämän lauseen rytmi on myös hiukan erilainen kuin sen edellisen esiintymän ensimmäisen jakson alussa.

Kuudennen eli viimeisen jakson rytmi on Messiaenin sanoin "hidas ja lempeä". Aiemmin esiintyneiden nopeiden kuudestoistaosien ja tiheään vaihtuvien sointujen jälkeen tässä jaksossa käytetään pisteellisiä puolinuotteja, puolinuotteja ja neljäsosanuotteja. Tahdit ovat kolmen tahdin kokonaisuuksia. Kunkin kokonaisuuden kolmas tahti laajenee edellisestä jaksosta tutulla tavalla. Ensin tahdin pituus on  $\frac{4}{4}$ , seuraavan kolmen tahdin kokonaisuuden lopuksi  $\frac{5}{4}$  ja sitten hiukan pidemmän, erilaisen kokonaisuuden lopuksi  $\frac{6}{4}$ . Tämä toistuu uudestaan kahden kokonaisuuden verran. Sitten rytmi muuttuu poikkeavaksi ja koko osan päättää keltasirkun (*bruant jaune*) laulu. Keltasirkku laulaa seitsemän lyhyttä säveltä ja yhden pitkän.

Tähän keltasirkun lauluun liittyy mielenkiintoinen tarina. 1960-luvun alussa La Trinitén kirkon urut huollettiin perusteellisesti ja ne valmistuivat juuri ajoissa kirkon satavuotisjuhlaa varten. Tämä yllytti Messiaenia valmistamaan juhlan, jossa hän improvisoisi saarnan yhteydessä. Saarna jaettiin kolmeen osaan ja joka osan välissä oli improvisaatiota. Saarnaaja ja urkuri sopivat merkin, josta saarnaaja tiesi improvisaation loppuneen: seitsemän toistuvaa nuottia, joiden perässä yksi pitkä nuotti. (Dingle 2009, 183.)

#### 5.4 Muotorakenne

Viidennen osan rakenne on Messiaenille tyypillinen: ”--- eivät kehitteleviä vaan enemmän tai vähemmän staattisten jaksoiden sarjoja.” Messiaenille on myös tyypillistä ”kertosaemäinen kokonaisuuden jaksoiden toisto”. (Sibelius-Akatemia 2018, viitattu 11.1.2018.) Messiaen on jakanut esipuheessaan (1973, 37) osan kuuteen jaksoon. Jaksot sisältävät yhden tai useamman lauseen, jotka Messiaen on nimennyt Jumalan ominaisuuksien mukaan. Kukin lause on itsenäinen, ja lauseiden välissä soittaja pitää selvän tauon. Tässä mielessä osassa ei ole havaittavissa perinteisen länsimaisen musiikin kehittelyä ja jännitystä, jossa teoksen osat ja jaksot liittyvät toisiinsa musiikillisesti. Toisaalta tässä osassa voi aistia kehittelyä, sillä osan puolessavälissä on selvä huipentuma, draaman kaaren huippukohta, nelisivuinen toccatamainen jakso *tutti* eli täysin uruin. Tässä muotoanalyysissä käytetään lauseiden nimien tilalta kirjaimia A–F seuraavan kappaleen mukaan. Messiaen on jakanut esipuheessaan osan kuuteen jaksoon. Jakso voi sisältää useita lauseita.

Koko osan sekä ensimmäisen jakson aluksi lauseessa 'Dieu est immense' esitellään teema A, Jumalan teema (kuva 14) rytmisesti varioituna, joka esiintyy osassa myöhemmin sekä samalta korkeudelta että transponoituna, sekä myös aika-arvoiltaan tihennettynä, harvennettuna ja rytmillisesti varioituna. 'Dieu est éternel' eli B on kahden tahdin mittainen sointukierto, kuin välähdyksiä ikuisuudesta nopeilla aika-arvoilla. Lause C, 'Dieu est immuable', sisältää harvemmat aika-arvot sekä kolmisointuja ja muita Messiaenille tyypillisiä sointuja. D, lause 'Le Souffle de l'Esprit', voidaan jakaa kolmeen pienempään osaan. D<sup>1</sup> kulkee rinnakkaisissa oktaaveissa ja nopeissa aika-arvoissa. D<sup>2</sup> esittää jalkiossa teeman A alun transposition kahden tahdin aikana ja D<sup>3</sup> kuvaa Hengen hengitystä nopein, triolimaisin aika-arvoin.

Näiden jälkeen seuraa toinen jakso, joka toistaa ensimmäisen jakson samassa järjestyksessä, mutta transponoiden, pidentäen ja varioiden osia. Ensin kerrataan A-osa transponoituna puoli

sävelaskelta alaspäin. Tätä seuraa B-jakso transponoituna kolme puolisävelaskelta alaspäin, sekä C-jakso niin ikään kolme puolisävelaskelta alemmalla. Näitä seuraa D-jakso siten, että D<sup>1</sup> :n transpositio on viisi puolisävelaskelta ylöspäin, D<sup>2</sup> siten, että edellisen D<sup>2</sup>-esiintymään verrattuna teema A kulkee puoli sävelaskelta alemmalla ja jälkimmäistä tahtia on laajennettu, sekä D<sup>3</sup> laajennettuna siten, että triolimaisten rytmien väliin on lisätty duolimaisia rytmejä.

Kolmas jakso on erittäin lyhyt ja sisältää vain lauseet E<sup>1</sup>, 'Dieu le Père tout-puissant' ja E<sup>2</sup>, 'Notre Père'. Neljäs jakso alkaa muistamalla Hengen hengityksestä, tosin niin paljon muutettuna, että se ei juurikaan muistuta jaksoa D muuten kuin nopeilla aika-arvoilla. Tätä seuraa teoksen oletettu huippukohta, pitkä toccata, joka sisältää sormiolla staccatossa soitettavia sointuja sekä jalkiossa voimakkaana kulkevan Jumalan teeman A (kuva 14) eri transpositioita. Jakson lopussa jalkiossa esiintyy sävel, jota Messiaen kutsuu "d-dominantiksi".

Viides jakso sisältää osat B 'Dieu est éternel', joka esiintyy laajempaan kuin ensimmäisessä esiintymässään, sekä E 'le Père tout puissant' ja 'Notre Père'. Kuudes jakso 'Dieu est amour' (F) ei sisällä aineksia mistään tämän osan aiemmasta jaksosta, vaan tuo esiin uuden materiaalin. Tässä jaksossa esitellään kolminaisuuden toinen persoona, Jeesus Kristus.

## 5.5 Teologinen näkökulma

Koko teos *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* perustuu Tuomas Akvinolaisen teokseen *Summa theologiae* (Bannister 2012, 184). Teoksen suomenkielinen nimi on "Meditaatioita Pyhän Kolminaisuuden mysteeriiin". Viidennen osan esipuheessa Messiaen kertoo, että osa esittelee jumalalliset ominaisuudet eli sen, mitä Jumala on. Osa esittelee myös Jumalan kolme persoona, Isän, Pojan ja Pyhän Hengen. Jokainen persoona saa myös oman teemansa tämän teoksen aikana. (Messiaen 1973, 37.)

Osan kolmas lause, 'Le Souffle de l'Esprit', on omistettu kolminaisuuden kolmannelle persoonalle. Teema esiintyy kahtena vastakkaisena liikkeenä, kuin kahtena kohtaavana katseena. Nämä teemat Messiaenin mukaan toisissa teoksen osissa esiintyvät Isän sekä Pojan teemana. Toisena materiaalina tässä lauseessa ovat trillisoinnut, jotka soitetaan yhtä aikaa jalkiossa esiintyvän Jumalan teeman kanssa. Pyhä Henki on Jumala ja lähtee siis Isästä ja Pojasta, kuten Isän ja Pojan teemat kuvaavat. (Messiaen 1973, 37.)

Kuudes lause 'Dieu est amour' kuvaa Jumalan rakkautta. Risti on Messiaenin mukaan suurin todistus Jumalan rakkaudesta ihmisiä kohtaan. Tämä rakkaus on tullut ilmi Jumalan toisen persoonan, Jeesuksen Kristuksen muodossa. Messiaen lainaa esipuheessaan Raamattua (Joh. 15:13): "Suurempaa rakkautta ei kukaan voi osoittaa, kuin että antaa henkensä ystäviensä puolesta." (Messiaen 1973, 37.) Tätä rakkautta kuvaa myös lempeä G-duurisointu, joka Messiaenin mukaan kuvastaa rakkautta (Johnson & Rae 2008, 43).

Messiaen käytti teoksissaan myös lukusymboliikkaa. Jumalan kolminaisuus näkyy tämän teoksen nimessä. Tässä viidennessä osassa on seitsemän lausetta, seitsemän Jumalan ominaisuutta. Seitsemän on kristinuskossa ja sitä kautta myös Messiaenin ajatusmaailmassa täydellisyyttä kuvaava luku (Johnson & Rae 2008, 41). Myös viidennen osan loppuminen keltasirkun laulamaan seitsemään lyhyeen ja yhteen pitkään säveleen on Messiaenille läheistä lukusymboliikkaa. Luku kahdeksan, tämän osan viimeinen pitkä sävel, kuvaa ikuisuutta, täydellistä rauhaa ja lepoa (sama). Tämä lopetus on myös teoksen kolmessa muussa osassa (Dingle 2009, 183). Tästä on mainittu myös luvun 5.3. lopussa.

## **5.6 Teoksen rekisteröiminen Oulun tuomiokirkon uruille**

Oulun tuomiokirkon lehteriurut ovat vuonna 1939 rakennetut myöhäisromanttiset, sähköpneumaattiset urut. Niissä on 62 äänikertaa. Urkuihin on myöhemmin lisätty sähköinen rekisterienhallinta Setzer, josta löytyy 110 000 tallennuspaikkaa. (Oikarainen 2015, 25–26.) Vaikka ne eivät ole tyylipuhtaat ranskalaisen romantiikan urut, kyseisen ajan musiikki soi niillä hyvin. Pääsormio ja kolmas sormio toimivat romanttisessa musiikissa paremmin kuin toinen sormio, josta löytyy paljon "barokkiäänikertoja". Se onkin lähinnä täydentämässä muiden sormioiden sointia. Paisutuskaapit löytyvät toiselta ja kolmannelta sormiolta. (Juntunen 2011, 23.) Urkujen dispositio löytyy liitteestä 3.

Teoksen toinen ja viides osa rekisteröitiin Oulun tuomiokirkon lehteriuruille urkututkintoa varten. Kun teoksen viidettä osaa lähdettiin rekisteröimään, käytössä oli pelkästään kopio kyseisen osan nuotista. Nuottiin on merkitty rekisteröintiohjeita, joiden pohjalta rekisteröintiä lähdettiin tekemään.

Rekisteröinti onnistui hyvin, vaikka La Trinitén ja Oulun tuomiokirkon urut edustavat eri tyylikausia. Ne ovat kuitenkin samankokoisia äänikertamäärältään ja monet äänikerroista ovat samankaltaisia. Setzer-kombinaatiojärjestelmä edesauttoi rekisteröinnin toteutumista. Muutamia muutoksia rekisteröintiohjeisiin jouduttiin tekemään urkujen erilaisuuksien vuoksi. Esimerkiksi lauseen 'Dieu est immense' Positifin Basson 16':n tilalle valittiin Récit'n Fagotto 16', joka yhdistettiin Récit'ltä Positifille. Lauseessa 'Dieu est éternel' Messiaen ohjaa käyttämään 3-kuoroista cymbalea. Tuomiokirkon Récit'ltä löytyy kuitenkin vain 4-5-kuoroinen Mixtura acouta, jota käytettiin. Lauseessa 'Le Père tout-puissant – Notre Père' Messiaenin ohjeenmukaisen Trompette 8' tilalle täytyi vaihtaa Oboe 8', koska Grand Orguen hiljaisempi rekisteröinti olisi jäänyt peittoon. Viimeisessä lauseessa 'Dieu est amour', jossa on ohjeen mukaan sama rekisteröinti koko ajan, jouduttiin tuomiokirkon uruissa vähentämään äänikertoja, jotta saataisiin piano pianissimo. Récit'ltä otettiin pois Gamben korvaava Flauto cuspido 8' ja Pédalesta Bourdon 8':n korvaava Flautobasso 8'.

Yksi haasteista oli ratkaista yleispaisuttimen (crescendo-poljin) äänikertajärjestys, joka löytyy painetun nuottipainoksen takasivuilta eikä näin ollen ollut tiedossa osaa rekisteröidessä. Rekisteröiminen kuitenkin onnistui yleisesti tiedossa olevalla kaavalla (taulukko 4), jota ranskalaiset romantiikan ajan säveltäjät ovat käyttäneet. Äänikertoja lisätään ryhmittäin, hiljaisemmista huiluista prinssiä ja korkeampien äänikertojen kautta kieliäänikertoihin ja lopuksi tuttiin. Teoksen huippukohdassa äänikertaohjeena on Cresc. no 12 GPR, jolloin urkujen lähes kaikki äänikerrat ovat päällä. Nuottikirjan takaa löytyvät myös Messiaenin suunnittelemat kombinaatiot helpottamaan koko teoksen rekisteröintiä sekä yleisiä huomioita La Trinitén uruista (liite 2) (Messiaen 1973, 90–95).

*TAULUKKO 4. Crescendo-polkimen rekisteröintiohjeet.*

No 1 bourdons et flûtes p	No 2 mf	No 3 + les flutes 4	No 4 + les montres
No 5 + les prestants 4	No 6 + les doublettes 2	No 7 + les petites mixtures	No 8 + les pleins jeux
No 9 + les anches 8	No 10 ff	No 11 + les anches 16	No 12 Tutti fff

Taulukossa 5 voidaan nähdä tarkemmin, mitä äänikertoja on lisätty, kun on haluttu tehdä crescendoa, ja vastaavasti vähennetty diminuendoa toteutettaessa. Nuottikirjan takaa löytyvät myös Messiaenin suunnittelemat kombinaatiot helpottamaan koko teoksen rekisteröintiä sekä yleisiä huomioita La Trinitén uruista (liite 2) (Messiaen 1973, 90–95).

TAULUKKO 5. Rekisteröintiohjeiden soveltaminen

	<b>La Trinité</b>	<b>Oulun tuomiokirkko</b>
	Comb. 6: <b>R:</b> bombarde 16', trp. 8', clairon 4', cymbale 3 rangs – <b>Pos:</b> basson 16' seul – <b>G:</b> tous les fonds 16', 8', avec montre 16' et montre 8' – <b>Ped:</b> sb 32', CB 16', sb 16', tir. G	
Dieu est immense	<b>Pos:</b> Basson 16' seul	<b>R:</b> Fagotto 16' – III/II
Dieu est éternel	<b>R:</b> bombarde 16', Trp. 8', clairon 4', et cymbale 3 rangs	<b>R:</b> Fagotto 16', Tromba armonico 8', Clarino 4', Mixtura acouta 4-5f 1'
Dieu est immuable	<b>G:</b> tous les fonds 16',8', avec montre 16' et montre 8' – <b>Ped:</b> sb. 32', cb 16', sb. 16', tir. G	<b>G:</b> Principale 16', Quintadena 16', Ottava 8', Flauto 8', Bordone 8', Corno camoscio 8' – <b>Ped:</b> Subbasso 32', Subbasso 16', Corno camoscio 16', Principale 16' – I/Ped
Le Souffle de l'Esprit	(cresc. no 8) <b>GPR:</b> fonds 16', 8', 4', mixtures, tous les pleins-jeux – <b>Ped:</b> fonds 16', 8', anches 16', 8' – 3 tirasses	<b>G:</b> Principale 16', Quintadena 16', Ottava 4', Ottava 8', Flauto 8', Bordone 8', Corno camoscio 8', Mixtura 4-6f 2' – <b>Pos:</b> Principale minore 8', Bordone conico 8', Quintadena 8', Ottava minore 4' – <b>R:</b> Flauto camino 8', Flauto cuspido 8', Principale italiano 8', Ottava 4', Mixtura acouta 4-5f 1', Mixtura 4-5f 1 <sup>1/3</sup> ' – <b>Ped:</b> Bordone amabile 16', Subbasso 16', Corno camoscio 16', Principale 16', Flautobasso 8', Ottava 8', Fagotto 16', Trombone 16', Tromba 8' – III/I, II/I, I/Ped, II/Ped, III/Ped
	(Cresc. no 9) 3 tir.	
	(Cresc. no 10) + anches 8', 4', du R	+ <b>R:</b> Oboe 8', Tromba armonico 8', clarino 4'
Le Père tout puissant – Notre Père	(Comb. 5) <b>R:</b> bombarde 16', trp. 8', clairon 4', – <b>G:</b> montre 8', fl. 8', bourdon, gambe – <b>Ped:</b> fonds 16', 8', 32', tir. R	<b>R:</b> Fagotto 16', Oboe 8', Clarino 4' – <b>G:</b> Ottava 8', Flauto 8', Bordone 8', Corno camoscio 8' – <b>Pos:</b> Principale minore 8', Bordone conico 8' Salicionale 8' – <b>Ped:</b> Subbasso 16', Flautobasso 8', Subbasso 32' – II/I, III/Ped
Le Souffle de l'Esprit	(Cresc. no 12) <b>GPR</b>	<b>G:</b> Principale 16', Quintadena 16', Ottava 8', Flauto 8', Bordone 8', Corno camoscio 8', Ottava 4', Mixtura 4-6f 2' – <b>Pos:</b> Principale minore 8', Bordone conico 8', Quintadena 8', Ottava minore 4', Cimbalo 4-5f 1/2' – <b>R:</b> Flauto camino 8', Flauto cuspido 8', Principale italiano 8', Ottava 4', Mixtura acouta 4-5f 1, Mixtura 4-5f 1 <sup>1/3</sup> ' – <b>Ped:</b> Bordone amabile 16', Subbasso 16', Corno camoscio 16', Principale 16', Flautobasso 8', Ottava 8', Fagotto 16', Trombone 16', Tromba 8' – III/I, II/I, I/Ped, II/Ped, III/Ped
	<b>GPR:</b> fonds 16', 8', 4', mixtures, anches 16', 8', 4' – <b>Ped:</b> fonds 16', 8', 4', 32', anches 16', 8', 4', 3tir.	+ <b>G:</b> Tromba 8' + <b>Pos:</b> Dolciano 16', Kromorne 8', Regale 4', + <b>R:</b> Fagotto 16', Oboe 8', Tromba armonico 8', Clarino 4' + <b>Ped:</b> Subbasso 32'

	(Cresc. no 10)	- <b>Pos:</b> Cimbalo 4-5f ½ - <b>R:</b> Mixtura acouta 4-5f 1'
	(Cresc. no 9)	- <b>G:</b> Tromba 8', Mixtura 4-6f 2' - <b>Pos:</b> Dolciano 16', Regale 4', Kromorne 8' - <b>R:</b> Clarino 4'
	(Cresc. no 8)	- <b>G:</b> Principale 16', Ottava 4' - <b>R:</b> Fagotto 16' + <b>R:</b> Bordone amabile 16'
Dieu est éternel	<b>R:</b> bombarde 16', trp. 8', clairon 4', et cymbale 3 rangs	<b>R:</b> Fagotto 16', Tromba armonico 8', Clarino 4', Mixtura acouta 4-5f 1
Le Père tout puissant – Notre Père	(Comb. 5) <b>R:</b> bombarde 16', trp. 8', clairon 4' – <b>Pos:</b> prin- cipal 8', fl. 8', cor de nuit, salicional – <b>G:</b> montre 8', fl. 8', bourdon, gambe – <b>Ped:</b> fonds 16', 8', 32', tir. R	<b>R:</b> Fagotto 16', Oboe 8', Clarino 4' – <b>Pos:</b> Princi- pale minore 8', Bordone conico 8', Salicional 8' – <b>G:</b> Ottava 8', Flauto 8', Bordone 8', Corno camoscio 8' – <b>Ped:</b> Subbasso 16', Flautobasso 8', Subbasso 32' – II/I, III/Ped
Dieu est amour	<b>R:</b> gambe et voix céleste – <b>G:</b> bourdon 8' – <b>Ped:</b> sb. 16', bourdon 8', tir. R	<b>R:</b> Voce celeste 2f 8', Flauto cuspidato 8' – <b>G:</b> Bor- done 8' – <b>Ped:</b> Subbasso 16', Flautobasso 8' – III/Ped
	<b>R:</b> gambe et voix céleste – <b>G:</b> bourdon 8'	<b>R:</b> Voce celeste 2f 8' – <b>G:</b> Bordone 8' – <b>Ped:</b> Subbasso 16' – III/Ped

## 6 POHDINTA

Opinnäytetyön tarkoitus oli tutustua Olivier Messiaenin sävellystekniikoihin sekä urkujen käyttöön teoksessa *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, erityisesti sen viidennessä osassa. Tavoitteena oli saada lisää suomenkielistä materiaalia Olivier Messiaenista, jonka sävellykset ovat keskeinen osa urkujensoitonopiskelijoiden uuden musiikin ohjelmistoa. Työssä tutustuttiin Messiaenin eri sävellystekniikoihin ja etsittiin näitä teoksen harmonia-, rytmii- ja muotoanalyysin avulla. Lisäksi tutkittiin teoksen teologista näkökulmaa sekä verrattiin Messiaenin antamia tarkkoja rekisteröintiohjeita teoksen rekisteröintiin Oulun tuomiokirkon uruille. Messiaenin sointujen käyttö on erittäin monipuolista ja sisältää duuri-, molli- ja lisäsävelsointujen lisäksi paljon hänen itse kehittämiään harmonioita, joilla monesti on läheinen yhteys taipumukseen nähdä soinnut väreinä. Opinnäytetyön tärkein tavoite oli se, että pedagogeina tutustuisimme syvemmin 1900-luvun musiikin teoriaan ja käytäntöön. Tämä jää monesti opinnoissa vähemmälle huomiolle. Tämä tavoite on täytynyt.

Messiaenin teologiset näkemykset ovat erittäin syvällisiä. Hänen näkemyksensä ajasta, sen rajattomuudesta ja ikuisuudesta näkyy myös hänen musiikissaan. Harras katolinen usko näkyy suuressa osassa hänen tuotantoaan, vaikkei hän varsinaisesti säveltänyt teoksiaan jumalanpalveluskäyttöön. Messiaen ei keskittynyt useiden länsimaisen musiikin säveltäjien tavoin vain Kristuksen kärsimykseen, vaan myös Kristuksen kuninkuuteen sekä mysteereihin, joista häntä kiehtoivat erityisesti ehtoollinen ja tutkimassamme teoksessa keskeinen Pyhän kolminaisuuden mysteeri. Samaan aikaan Messiaen oli myös kiinnostunut ei-eurooppalaisista kulttuureista, erityisesti hindulaisuudesta ja itämaisista rytmeistä.

Sävellysteknisesti Messiaen toimi omalla tavallaan. Hän kehitti täysin oman modaalisen maailmansa ja omat sävellystekniikkansa (moodit, harmoniat, rytmit, linnunlaulu), jotka poikkesivat hänen aikalaisistaan. Hän oli myös merkittävä opettaja, jonka oppilaiden vaikutus toisen maailmansodan jälkeiseen länsimaiseen taidemusiikkiin on suuri.

Messiaen sävelsi käytännössä kaikki urkuteoksensa Pariisin La Trinitén kirkon uruille, joiden äärellä hän toimi urkurina lähes kuusikymmentä vuotta. Urkuihin tehtiin Messiaenin toivomia lisäyksiä. Messiaen antaa tarkat rekisteröintiohjeet teoksen painetussa nuotissa. Tähän pohjautuen teoksen rekisteröiminen Oulun tuomiokirkon uruille oli mahdollista, urkujen erilaisuuksista huoli-

matta. Oulun tuomiokirkon ja La Trinitén kirkon urut ovat lähes samankokoisia, ja samankaltaisia äänikertoja löytyy paljon.

Messiaen sävelsi teoksen kolmannella eli viimeisellä sävellyskaudellaan, synteesikaudella. Tästä syystä teoksesta on nähtävillä useita Messiaenin aiemmin käyttämiä sävellystekniikoita, kuten rajoitetusti transponoituvia moodeja, väriharmonioita sekä muita hänelle tyypillisiä harmonioita, lisättyjä aika-arvoja sekä hindurytmejä, ”blokkimaista” muotorakennetta ja syvällistä teologista ajattelua.

Opinnäytetyön suurin haaste oli suomenkielisen lähdemateriaalin puuttuminen. Tästä syystä jouduimme kääntämään paljon englanninkielistä tekstiä suomeksi sekä tutustumaan alkukieliseen (ranska) urkuteoksen painokseen. Halusimme kuitenkin itse tuoda suomenkielistä materiaalia Messiaenista urkurien ja muiden kiinnostuneiden saataville. Englanninkielistä aineistoa opinnäytetyöhön oli hyvin saatavilla. Lisäksi Messiaen valotti itse hyvin paljon omien teostensa taustaa esimerkiksi teosten esipuheissa sekä opinnäytetyössä mainituissa tutkielmissa. Saimme koko ajan uusia näkökulmia Messiaeniin ja hänen sävellystyöhönsä.

Haasteena kahdestaan tehdyssä opinnäytetyössä oli myös työmäärän tasapuolinen jakautuminen tekijöiden välille. Pääainevalinnat (teoria ja urut) määrittivät työnjakoa siten, että toinen tekijöistä tutki Messiaenia säveltäjänä ja toinen urkurina. Molempien tekijöiden aiempi kirkkomuusikon koulutus auttoi Messiaenin teologisen näkökulman hahmottamisessa. Kristillisen teologian tietämys helpotti ymmärtämään teologisia viittauksia.

Tämän teoksen moninaiset teologiset ja sävellystekniset seikat vaikeuttivat aluksi teoksen ymmärtämistä. Tämän opinnäytetyön myötä teosta on oppinut ymmärtämään enemmän ja näkemään sen eri ulottuvuuksia. Koska Messiaenin modaalinen maailma on omalaatuinen ja välillä hyvinkin kaukana perinteisestä länsimaisesta tonaliteetista, erityisesti harmonia-analyysi osoittautui haasteelliseksi.

Messiaen oli tuottelias säveltäjä, jonka teokset ovat hyvin monikerroksisia. Opinnäytetyö laajeni matkan varrella koko ajan ja aiheen suhteen täytyi tehdä rajauksia, jotta työhön tulisivat vain tärkeimmät ja merkityksellisimmät asiat. Messiaenin sävellystekniikoista, linnunlaulusta, urkusävellyksistä, teologisesta ajattelusta ja niin edelleen saisi kustakin oman opinnäytetyönsä. Siksi oma työmme jäi vain pintaraapaisuksi, vaikka koemme oppineemme matkan varrella valtavasti.

## LÄHTEET

- Bannister, P. 2012. Olivier Messiaen (1908–1992). Teoksessa *Twentieth-Century Organ Music* (toim. C. S. Anderson), 171–193. New York: Routledge.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J. & Palisca, C. V. 2010. *A history of western music*. 8. painos. New York: W.W. Norton & Company.
- Busch, H.J. & Herchenroeder, M. 2012. France. Teoksessa *Twentieth-Century Organ Music* (toim. C. S. Anderson), 140–170. New York: Routledge.
- Dingle, C. 2009. *The life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffiths, P. 2005. *Musica nova: modernin musiikin historia Debussystä Bouleziin*. Suom. J. Laakso. 2. painos. Kuopio: Unipress.
- Griffiths, P. 2001. Messiaen, Olivier. Oxford Music Online. Viitattu 11.1.2018, <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18497?q=messiaen&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18497?q=messiaen&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)>.
- Hill, P. & Simeone, N. 2007. *Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques*. Aldershot: Ashgate.
- Ikkala, M. 2006. *Olivier Messianin väriharmoniat*. Helsingin yliopisto. Musikkitiede. Pro gradu - tutkielma. Viitattu 11.1.2018, <<http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201008052281>>.
- Johnson, R. S. & Rae, C. 2008. *Messiaen*. London: Omnibus.
- Juntunen, A. 2011. Rekisteröintiohjeiden soveltaminen käytännössä César Franckin koraalissa n:o 1 E-duuri. Oulun seudun ammattikorkeakoulu. Musiikin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö. Viitattu 11.1.2018, <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201105249447>>.
- Kars, J.-R. 2007. The works of Olivier Messiaen and the Catholic liturgy. Teoksessa *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature* (toim. C. Dingle & N. Simeone), 323–333. Burlington: Ashgate.
- Klotz, H. & Lueders, K. 2001. Cavallé-Coll, Aristide. Oxford Music Online. Viitattu 11.1.2018, <[http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000005199?\\_start=1&pos=1&q=cavaille-coll&search=quick#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000005199?_start=1&pos=1&q=cavaille-coll&search=quick#firsthit)>.

McCleery, D. 2008. Discover classical music of the 20<sup>th</sup> century. [Kustannuspaikka tuntematon] : Naxos Books.

Messiaen, O. 1973. Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité: pour orgue. Paris: Éditions Alphonse Leduc.

Messiaen, O. 1956. The Technique of my Musical Language. Engl. John Satterfield. Viitattu 11.1.2018,  
<[https://monoskop.org/images/5/50/Messiaen\\_Olivier\\_The\\_Technique\\_of\\_My\\_Musical\\_Language.pdf](https://monoskop.org/images/5/50/Messiaen_Olivier_The_Technique_of_My_Musical_Language.pdf)>.

Nuorvala, J. 1992. Sointiväri. Teoksessa Suuri musiikkitietosanakirja 6. Keuruu: Weilin+Göös.

Oikarainen, I. 2015. Säestyssoitinten vuosisata: Oulun seurakuntayhtymän urut. Oulun ammattikorkeakoulu. Musiikin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö. Viitattu 11.1.2018,  
<<http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2015121821411>>.

Owen, B., Williams, P. & Bicknell, S. 2001. Organ. Oxford Music Online. Viitattu 11.1.2018,  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044010?result=9&rskey=n7ScQ2#omo-9781561592630-e-0000044010-div1-0000044010.6>>.

Ross, A. 2007. The rest is noise: listening to the twentieth century. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Sibelius-Akatemia 2018. Messiaen. Viitattu 11.1.2018,  
<[http://www2.siba.fi/historia/1900/gallia\\_artikkelit/messiaen\\_gal.html](http://www2.siba.fi/historia/1900/gallia_artikkelit/messiaen_gal.html)>.

Tiensuu, J. 1991. Olivier Messiaen. Teoksessa Suuri musiikkitietosanakirja 4. Helsinki: Weilin+Göös.

A B C D E F G H I J K

L M N O P Q R

S T U V W X Y Z

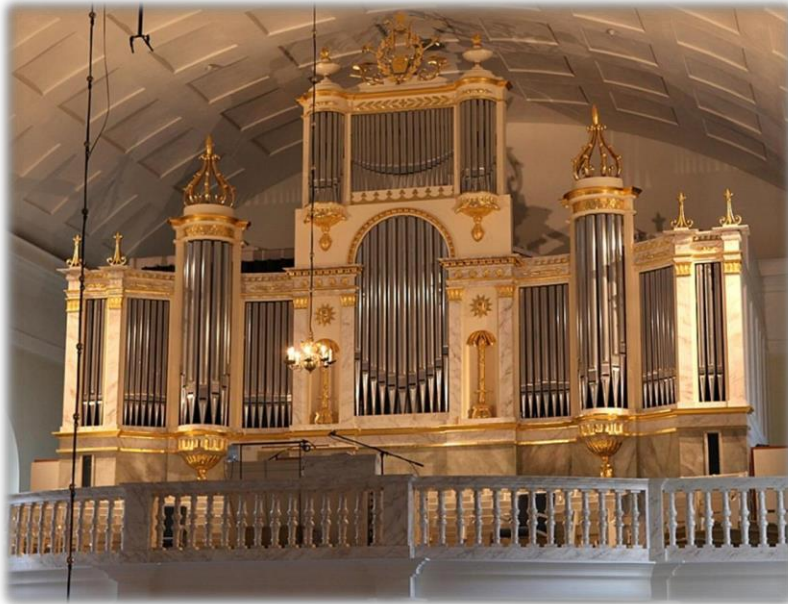
(Messiaen 1973, 5.)

1. Soitin on sähköistetty. Siinä on 6 muokattavaa kombinaatiota.
2. Kaikki Récit'n äänikerrat ovat samassa kaapissa. Paisutuskaapin käyttö vaikuttaa kaikkiin äänikertoihin.
3. Positifin paisutuskaapissa ovat vain Clarinette 8', II-V Cornet (Cor de nuit 8', Flûte Octaviente 4', Nazard  $2^{2/3}$ , Flageolet 2', Tierce  $1^{3/5}$ ) sekä Piccolo 1. Kaapin käyttö ei vaikuta muihin äänikertoihin.
4. Récit'n Cymbale: Kertaa c:n ja f:n kohdalla, alkaen 2. c:stä 4. f:ään asti.
5. Positifin Fourniture: Kertaa f:n kohdalla, paitsi viimeisessä oktaavissa.
6. Positifin Cornet: 1. oktaavi 2-kuoroinen (kvintin kanssa), 2. oktaavi 3-kuoroinen (terssin kanssa), 2. f:stä lähtien 5-kuoroinen. Urkujen sooloäänikerta.
7. G.O:n Cornet: Mykkä 3. c:hen asti, siitä alkaen 5-kuoroinen. Vahvempi kuin Positifin Cornet.
8. G.O:n Plein jeu: Kertaa 2. ja 3. fis:n kohdalla. G.O:n Cymbale kertaa c:n ja fis:n kohdalla, alkaen 2. c:stä 5. c:hen asti.
9. Pédaalen Plein jeu: Kertaa 2. ja 3. c:n kohdalla.
10. Positifin Quintaton 16:lla on ihailtavan runollinen sointi. Yhdistettynä Nazard  $2^{2/3}$ :n kanssa syntyy upea soolorekisteröinti.
11. Positifin Bassoon 16 on todella voimakas ja sillä on epätavallisen syvä ääni matalassa rekisterissä.

(Messiaen 1973, 95.)

Oulun Tuomiokirkko, lehteri

Tilan vallitseva rakennusmateriaali: Kivi  
Maksimi henkilömäärä: 1540  
Sosiaalitilat / Wc: On  
Tilan muut soittimet: Urut ja flyygeli kuorissa  
Äänentoistolaitteet: On, mikrofoni soittajalla  
Urun sijainti: Kirkon takaosassa lehterillä



Rakentaja: Kangasalan urkutehdas 1939 Opus 452  
Julkisivu: Andersson  
Urkujentyylit: Myöhäisromanttinen, Wegeliuksen vaikutteilla  
Soittopöytä: 3-sormioinen, C-a<sup>3</sup>  
Soittokoneisto: Sähköpneumaattinen  
Rekisterikoneisto: Sähköinen, 110 000 kombinaatiota  
Muutokset: Täydellinen puhdistus, venttiilien uusiminen, sähköjohtojen uusiminen ja setzer-kombinaation asentaminen 2014

Äänikerrat: 62+3  
Disposition laatija: Juhani Pohjanmies  
Äänitys: Erkki Valanki

Dispositio:

I man. C-a <sup>3</sup> :	II man. C-a <sup>3</sup> (a4):	III man. C-a <sup>3</sup> (a4):	Pedal C-f <sup>1</sup> :
Principal 16'	Principal minore 8'	Bordone amabile 16'	Subbasso 32 (C-H its.)
Quintadena 16'	Borduna conico 8'	Principale italiano 8'	Principale 16'
Ottava 8'	Quintadena 8'	Flauto cuspido 8'	Subbasso 16'
Flauto 8'	Salicionale 8'	Flauto camino 8'	Corno camoscio 16'
Corno camoscio 8'	Ottava minore 4'	Voceceleste 2f 8'	Bordone amabile 16' (III)
Bordone 8'	Flauto camino 4'	Ottava italiano 4'	Ottava 8'
Ottava 4'	Nasardo 2 2/3'	Flauto armonico 4'	Flautobasso 8'
Flauto cuspidor 4'	Flauto conico 2'	Bordone 4'	Nasardo 5 1/3'
Corno note 4'	Terza 1 3/5'	Quinta conica 2 2/3'	Ottava 4'
Flautino 2'	Superquinta 1 1/3'	Ottava 2'	Flauto 4'
Super-ottava 2'	Flauto cuspido 1'	Flauto ottavante 2'	Corno notte 2'
Sesquialtera 2 2/3'+1 3/5	Cimbalo 4-5 1/2'	Zuffolo 1'	Mixtura 2f 2 2/3'
Mixtura 2 4-6f	Dolciano 16'	Mixtura 4-6 2	Trombone 16'
Tromba 8'	Cromorne 8'	Mixtura acuta 4-5 1 1/3'	Fagotto 16' (III)
	Regale 4'	Facotto 16'	Tromba 8'
	Vibratore	Tromba armonica 8'	Cornetto 4'
	Kellot a-e <sup>2</sup>	Oboe 8'	Kellot
		Clarino 4'	
		Vibratore	

Koppelit:	Tremolo:	Muuta:
II/I 8'+4', III/I 16'+8'+4', I 4', III/II 8'+4', II 16'+4', III 16'+4', Suppresione III, I/P 8', II/P 8', III/P 8'	II ja III-sormio	Äänikertarulla (valssi)
	Paisutuskaappi: II ja III-sormio	

Virtitystjärjestelmä: Tasavireinen

Sointi: Leveäsointi, runsas väri- ja dynaaminenskaala, heikohko basso

Desibelit:

Soittaja: tutti 91dB / principal 8' 79dB

Srk: tutti 89dB / principal 8' 76dB

Soittotutuma:

Erittäin kevyt soitettavuus, reagoi hyvin, ei juuri viivettä

Ka. soittajäykkyys: 105g

Virtakytin: Soittopöydän etupuolella lehterikaiteen yhteydessä

Soittopenkin säätömekanismi: Veivi

Viestintä: Videoyhteys



(Oikarainen 2015, 25–26.)