

Kyrkomusikavdelningens publikationer 19

*“Le tout peuplé de chants d’oiseaux”*

FOLKE FORSMAN

**REGISTRERING I OLIVIER  
MESSIAENS ORGELMUSIK**

**INSTRUMENT - KODER - TILLÄMPNING**

**SIBELIUS-AKADEMIN**

**Folke Forsman**  
**“Le tout peuplé de chants d’oiseaux”**  
**Registrering i Olivier Messiaens orgelmusik. Instrument – koder – tillämpning.**

**ISBN 978-952-329-218-5 (PDF)**  
**[http://urn.fi/URN: 978-952-329-218-5](http://urn.fi/URN:978-952-329-218-5)**

Kyrkomusikavdelningens publikationer 19

**Folke Forsman**

*"Le tout peuplé de chants d'oiseaux"*

**Registrering i Olivier Messiaens orgelmusik.**

**Instrument - koder - tillämpning**

Sibelius-Akademin

Pärm: Sainte-Trinité, Paris  
Foto: förf.

© Copyright Folke Forsman och Sibelius-Akademien

ISBN 952-9658-69-9  
ISSN 0787-7838

MULTIPRINT  
HELSINGFORS 1999

Forsman, Folke:

**"Le tout peuplé de chants d'oiseaux"**

*Registrering i Olivier Messiaens orgelmusik*

VI + 119 sidor

1999

Avhandling för musikkandidatexamen på den konstnärliga linjen

---

## **Sammandrag**

Den franske tonsättaren och organisten Olivier Messiaens (1908-1992) kompositioner för orgel tillkom under åren 1928(26)-1984, d.v.s. under en period av stora förändringar inom såväl orgelkomposition som orgelbygge och orgelspel. Tack vare Messiaens gedigna utbildning, musikaliska geni och djuptgående kunskaper om instrumentet är denna musik det viktigaste som skrivits för orgel under det tjugonde århundradet.

Utgångspunkten i detta arbete är de koder (uttryck för registreringar) som uppstod i 1800-talets franska orgelmusik genom orgelbyggaren Aristide Cavallé-Colls uppfinningar. Av sin lärare i orgelspel, Marcel Dupré, lärde sig Messiaen dessa koder. Den explicita tolkningen av dessa koder utgör en del av detta arbete.

Den orgel Olivier Messiaen arbetade på under hela sin aktiva organistbana, orgeln i Sainte-Trinitébasilikan i Paris, var byggd av Cavallé-Coll, men genomgick under Messiaens tid två genomgripande om- och tillbyggnader. Messiaens förhållande till ombyggnadsplanerna, hans orgelestetiska uppfattning, samt hans sätt att utnyttja orgelns nya resurser, utgör en viktig del för förståelsen och framförandet av hans orgelmusik.

Förändringarna i registreringsestetiken, från den symfoniska uppfattningen av stämmorna som grupper till en individuell behandling av orgelns register, utgör en utveckling där Messiaen först påverkades av Charles Tournemire. I detta arbete undersöks i hur hög grad Tournemires estetiska uppfattning anammats av Messiaen, vidare hur Messiaen själv ändrade sina registreringsanvisningar samt hans förhållande till andra orglar. I denna forskning undersöks förhållandet mellan de reviderade utgåvorna och de tidigare, förhållandet mellan registreringsanvisningarna i noterna och Messiaens egna inspelningar, samt i viss mån den tyska organisten Almut Röblers registreringar.

Registreringarna i samtliga kompositioner undersöks och avkondenseras och i en diskurs undersöks kraven på en tillämpning av registreringarna på andra orglar.

---

Nyckelord: Messiaen, Cavallé-Coll, koder, klangfärg, tillämpning

Forsman, Folke:

**"Le tout peuplé de chants d'oiseaux"**

*Registration in the Organ Music by Olivier Messiaen*

VI + 119 pages.

1999

Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor in Music (Artistic Study Programme)

---

**Summary**

The French composer and organist Olivier Messiaen (1908–1992) wrote his organ compositions in 1928(26)–1984, during a time period when great changes took place in composing for the organ as well as in both organ building and organ playing. Due to Messiaen's thorough education, musical genius and deep knowledge of the instrument, this music is the most important organ music written during the 20th century.

The starting point of this study are the codes (expressions for registrations) that developed in 19th century French organ music through the inventions of the organ builder Aristide Cavallé-Coll. Messiaen learned these codes from his organ teacher Marcel Dupré. The explicit interpretation of these codes forms a part of the current study.

The organ that Olivier Messiaen worked on during his active tenure as organist, the organ at the Sainte-Trinité in Paris, was built by Cavallé-Coll. However, the instrument was thoroughly rebuilt and enlarged twice during Messiaen's time. Messiaen's relation to these rebuilding plans, his organ-aesthetic ideal, and his way of utilising the organ's new resources, play an important part in understanding and performing his organ music.

The changes in registration aesthetics, from the symphonic understanding of stops as groups, to an individual use of the registers, form a development where Messiaen was first influenced by Charles Tournemire. In the present study, the degree of Charles Tournemire's influence on Messiaen is researched, further how Messiaen himself changed his registration instructions, as well as his relationship to other organs. Also, the relationships between the revised and the earlier editions of Messiaen's organ works are studied in this paper, as well as the correlation between registration instructions in the printed music and Messiaen's own recordings, also to a certain degree the registrations used by the German organist Almut Rößler.

The registrations in all the organ works are studied and decoded, and in the discourse, the requirements for applying these registrations to other organs are examined.

---

Keywords: Messiaen, Cavallé-Coll, codes, timbre, application

# Innehåll

<b>Entrée</b> .....	1
<b>1 Inledning</b> .....	2
1.1 Registrering - historisk bakgrund	2
1.2 Tidigare forskning	3
1.3 Material och forskningsuppgift	4
1.4 Förkortningar och nomenklatur	5
<b>2 Messiaens orglar</b> .....	7
2.1 Olivier Messiaen och orgeln	7
2.2 Orgeln i Sainte Trinité	9
2.2.1 De första utkasten	9
2.2.2 1868-71 års orgel	11
2.2.3 1935-36 års program	13
2.2.4 Elektrifieringen år 1965	14
2.3 Övriga viktiga orglar	15
2.3.1 Orgeln i Pariskonservatoriet	15
2.3.2 Trocadéroorgelns förnedring	16
<b>3 Koder i registreringarna i Olivier Messiaens orgelmusik</b>	18
3.1 Historiska registreringskoder	18
3.2 Fonds et anches	19
3.2.1 Fonds	19
3.2.2 Anches	19
3.3 Mixtures	20
3.4 Tous accouplements	22
3.5 Dynamiska beteckningar	22
<b>4 Registreringarna i Olivier Messiaens orgelmusik</b> .....	24
4.1 <i>Le banquet céleste</i>	24
4.2 <i>Diptyque</i>	25
4.3 <i>Apparition de l'Église éternelle</i>	26
4.3.1 Original version	26
4.3.2 Reviderad version 1	27
4.3.3 Reviderad version 2	29
4.4 <i>L'Ascension</i>	29
4.4.1 Sats I	29
4.4.2 Sats II	30
4.4.3 Sats III	32
4.4.4 Sats IV	32
4.5 <i>La Nativité du Seigneur</i>	33
4.5.1 Sats I	33
4.5.2 Sats II	34
4.5.3 Sats III	36
4.5.4 Sats IV	36
4.5.5 Sats V	37
4.5.6 Sats VI	38
4.5.7 Sats VII	38
4.5.8 Sats VIII	39

4.5.9	Sats IX	40
4.6	<i>Les Corps glorieux</i>	42
4.6.1	Sats I	43
4.6.2	Sats II	43
4.6.3	Sats III	43
4.6.4	Sats IV	44
4.6.5	Sats V	46
4.6.6	Sats VI	46
4.6.7	Sats VII	47
4.7	<i>Messe de la Pentecôte</i>	48
4.7.1	Sats I	48
4.7.2	Sats II	48
4.7.3	Sats III	51
4.7.4	Sats IV	51
4.7.5	Sats V	53
4.8	<i>Livre d'orgue</i>	55
4.8.1	Sats I	55
4.8.2	Sats II	55
4.8.3	Sats III	56
4.8.4	Sats IV	57
4.8.5	Sats V	58
4.8.6	Sats VI	58
4.8.7	Sats VII	58
4.9	<i>Verset pour la fête de la Dédicace</i>	59
4.10	<i>Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité</i>	61
4.10.1	Sats I	62
4.10.2	Sats II	65
4.10.3	Sats III	67
4.10.4	Sats IV	68
4.10.5	Sats V	70
4.10.6	Sats VI	72
4.10.7	Sats VII	72
4.10.8	Sats VIII	73
4.10.9	Sats IX	75
4.11	<i>Livre du Saint Sacrement</i>	79
4.11.1	Sats I	80
4.11.2	Sats II	80
4.11.3	Sats III	80
4.11.4	Sats IV	82
4.11.5	Sats V	82
4.11.6	Sats VI	84
4.11.7	Sats VII	86
4.11.8	Sats VIII	87
4.11.9	Sats IX	88
4.11.10	Sats X	89
4.11.11	Sats XI	90
4.11.12	Sats XII	94
4.11.13	Sats XIII	95
4.11.14	Sats XIV	97
4.11.15	Sats XV	98
4.11.16	Sats XVI	98
4.11.17	Sats XVII	99
4.11.18	Sats XVIII	99

<b>5 Tillämpning</b>	.....	101
5.1	Om musikens ontologi och arkeologi	101
5.2	Fottal och tonhöjd	102
5.2.1	16 fot och 4 fot	103
5.2.2	Övertonsregister	106
5.2.3	Repeterande register	108
5.3	Ändrade registreringar	109
5.3.1	Reviderade versioner	109
5.3.1.1	Le banquet céleste	109
5.3.1.2	Apparition de l'Église éternelle	110
5.3.2	Registreringsuppgifter från andra källor	110
<b>Sortie</b>	.....	112
<b>1 Källor och litteratur</b>	.....	114
1.1	Noter	114
1.2	Skivor	114
1.3	Otryckta källor	115
1.4	Litteratur	115
<b>Bilagor</b>	.....	117
Bilaga 1		117
Bilaga 2		119



## Entrée

Olivier Messiaens orgelkompositioner täcker en tidsperiod på mera än ett halvt sekel, från år 1928 (*Le Banquet céleste*) till år 1982 (*Livre du Saint Sacrement*). Både kvantitativt och kvalitativt är det frågan om det viktigaste som skrivits för orgel under 1900-talet. Messiaens musik, framför allt hans registreringar, innebär även ett ställningstagande i en tid av brytning och tumult.

Den s.k. orgelrörelsen, vilken startade före andra världskriget, betydde efter kriget - paradoxalt nog! - ett utbyte av ideal mellan den tyska och den franska orgeltraditionen. Tyska orgelbyggare byggde franska svällverk och i de franska orglarna började förekomma typiska orgelrörelsefenomen, som *Brustwerk*, höga aliquoter (1 1/3, 8/9) etc.

I denna utveckling utgör Olivier Messiaens orgelmusik en ytterst viktig part. Messiaen skolades i den franska orgeltraditionen med *Marcel Dupré* som lärare. Duprés spelteknik byggde på tekniken från *Jacques Lemmens* och registreringen från *Aristide Cavallé-Coll* och *César Franck*. Messiaen bryter inte med denna tradition, men han utvecklar den på sitt eget personliga och geniala sätt.

Trots att Messiaen inte fick några direkta efterföljare, därtill var hans stil för personlig, utgör hans produktion en vägvisare och en sällsynt rik källa för orgelbyggare, organister och tonsättare. Jag bekantade mig med Olivier Messiaens orgelmusik redan under studietiden och under hela min karriär har denna musik varit en outtömlig källa till utmaning, glädje och förnyelse.

Problemen med framförandet av hans musik på nordiska orglar, instrument som både klangligt och tekniskt kan stå mycket långt från den orgeltyp Messiaens musik är avsedd för, är stora och svårlösta, men utgör samtidigt en fascinerande och inspirerande utmaning. En elementär förutsättning är att organisten vet vad tonsättaren avsett; trots Messiaens tydliga, nästan pedantiska sätt att anteckning spel- och registreringsanvisningar, finns det stora möjligheter att tolka hans föreskrifter och i denna undersökning har jag försökt peka på dessa möjligheter.

Jag vill i detta sammanhang rikta ett varmt tack till de personer vilka hjälpt och bistått mig i detta arbete, framför allt till professor Pentti Pelto, som handlett arbetet i dess olika skeden samt till professor Hans-Ola Ericsson, som frikostigt delat med sig av sina djupa kunskaper i Olivier Messiaens musik. Jag vill även framföra mitt tack till organisten i Sainte-Trinitékyrkan i Paris, Naji Hakim samt till orgelbyggaren Olivier Glandaz, vilka båda sakkunnigt och hjälpsamt invigde mig i Trinitéorgelns klangvärld. Ett varmt tack går även till personalen vid Sibelius-Akademiens bibliotek och chefbibliotekarie Irmeli Koskimies för deras storartade hjälp vid införskaffandet av källmaterial. Till sist ett tack till lektor Juhani Haapasalo, vars osjälviska hjälpsamhet och insikter i datatekniken varit en förutsättning för den typografiska utformningen av detta arbete.

Helsingfors våren 1999

Folke Forsman

# 1 Inledning

## 1.1 Registrering - historisk bakgrund

I och med att orgelbyggarna uppfann den registreringsbara luftlådan - springlådan, slejflådan - blev orgeln ett klangfärgsinstrument, olika stämmor och stämgrupper uppstod och det blev en konst att kombinera dessa: registreringskonsten (Hatton 1992, 3-4). I renässansens och barockens Europa uppstod nationella geografiska orgelbyggarskolor, vilka mycket skiljde sig från varandra. Italienarna nöjde sig länge med endast en manual och en rätt primitiv pedal, vilka disponerades enbart med principalstämmor av olika tonhöjd (24 fot till 1/4 fot) (Heikinheimo 1986, 23); de spanska orglarna påminde tydligt om de samtida italienska, men utvecklades senare till mycket färgstarka instrument med flera manualer och starka lingualstämmor, s.k. spanska trumpeter (Westblad 1962, 215). Också den nordeuropeiska orgeln hade flera manualer, vilka disponerades enligt den s.k. verkprincipen; samtliga verk - även pedalen - hade labialstämmor (principaler, gedackter, flöjter), mixturer och lingualer (Jacob 1971, 52).

De franska orgelbyggarna utvecklade på 1600-talet ett instrument som snabbt blev stereotyp, en orgel med två fullständiga manualer (C-c<sup>3</sup>), *grand orgue* och *positif*, en eller två solomanualer (c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>), *récit* och *echo* samt en pedal, närmast avsedd för cantus firmusspel. De två huvudmanualerna erbjöd ett rikt urval av principaler, gedackter, mixturer och lingualer (Rupp 1929, 188-189). Ur detta instrument växte registreringsschabloner fram, för vilka varje tonsättare skrev. Medan de tyska organisterna med *Buxtehude* och *Bach* i spetsen, sällan eller aldrig nämner registreringar, nämner *Couperin*, *Dandrieu*, *Clérambault* och alla andra alltid registreringen. I själva verket finns registreringen, liksom en orkester, till **före** musiken och tonsättaren skriver för en viss registrering.

När de tre stora mästarna, *Jacques Lemmens* (spelteknik), *Aristide Cavallé-Coll* (orgelbygge) och *César Franck* (orgelkomposition) - alla tre med icke-franskt påbrå! - restaurerade och återuppbyggde den franska orgelkonsten på 1800-talet, levde traditionen med registreringsschabloner vidare, men med nytt innehåll.

Det är *Aristide Cavallé-Coll*'s uppfinning *jeux de combinaison* som utgör den tekniska förutsättningen för de nya registreringsschablonerna *fonds* och *anches*. Den estetiska bakgrunden är 1800-talets krav på en dynamiskt levande orgelton. Tack vare *jeux de combinaison*-systemet kunde den franske 1800-talsorganisten suveränt behärska orgelns hela dynamiska skala.

*Charles Tournemire*, *César Franck*'s efterföljare vid orgeln i *Sainte-Clotilde*, var den som först sade ifrån och smått föraktfullt talade om paketylösningar - *paquets sonores*. Han protesterade mot missbruket av lingualer - *l'abus des Anches* - och propagerade för ett mera differentierat utnyttjande av orgelns rika möjligheter (Tournemire 1936, 85-86). I de registreringsexempel *Tournemire* ger, finner man t.ex. rena plenumregist-

reringar utan lingual, "fonds 8. 4. 2. med mixturer", lingualerna tillfogas först "för de majestätiska idéerna".<sup>1</sup>

Alla stämmor kan användas ensamma: Montre 8, Bourdon 8, Flûte harm. 8, och redan färgstarka register kan kryddas med aliquoter: Voix humaine 8, Nasard 2 2/3 (Tournemire 1936, 86, 93-96).

En tournemiresk idé, som skulle få stor betydelse för Messiaen, var användandet av pedalen i 4 fots läge: "Ingenting charmantare än ett solo med flöjt 4 i pedalen".<sup>2</sup>

De franska orgeltonsättarna var alla praktiskt utövande organister och deras inställning till sin musik var därför mycket pragmatisk. Registreringsanvisningarna är inga fantasier, utan hänför sig alltid till ett visst, existerande instrument.

François Couperins registreringsanvisningar följer i stort den samtida franska praxisen, men detaljerna visar, att de enskilda registren hänför sig till orgeln i Saint-Gervais, där Couperin var organist (Couperin, 1690). César Francks registreringsanvisningar följer 1800-talets Cavallé-Collschabloner - jeux de combinaison - men, trots att *Trois pièces* är skrivna för orgeln i Trocaderopalatset, alltid utgående från orgeln i Sainte-Clotilde (Klotz 1975, 217; Forsman 1980, 185-186).

Detsamma gäller Olivier Messiaen.

Olivier Messiaen utnämndes år 1930 till organist i Sainte-Trinitékyrkan i Paris, sin tids yngste *titulaire*. Kyrkans orgel, byggd av Aristide Cavallé-Coll år 1868-69, utgjorde en inspirationskälla och den instrumentala grunden för Messiaens *œuvre*. För förståelsen av Messiaens registreringsanvisningar är det oundgängligt att känna detta instrument och de om- och tillbyggnader som utfördes under Messiaens organisttid.

Även om Trinitéorgeln utan konkurrens är den viktigaste för Messiaens orgelmusik, finns det några andra orglar, för vilka han skrivit musik.

Den instrumentala utgångspunkten för de allra tidigaste kompositionerna, *Le Banquet céleste* (1928 och Messiaens "officiella" opus 1, (Halbreich 1980, 263), och *Diptyque* (1930), d.v.s. kompositioner som tillkommit innan Messiaen tillträdde organisttjänsten i Trinité (han tillträdde år 1931, Halbreich 1980, 30), är sannolikt den dåvarande orgeln vid konservatoriet.<sup>3</sup>

*Verset pour la fête de la Dedicace* (1960) är ett beställningsverk för en orgeltävling vid konservatoriet i Paris (Halbreich 1980, 293) och redan det omfång stycket kräver - manualen går ända till c<sup>4</sup> - visar, att tonsättaren tänkt sig ett annat instrument än Trinitéorgeln, vars manualomfång är C-g<sup>3</sup>.

## 1.2 Tidigare forskning

Trots att exceptionellt mycket skrivits om Olivier Messiaen och hans musik, inte minst av tonsättaren själv, existerar egentligen ingen forskning rörande registreringarna i Messiaens orgelmusik. Detta beror eventuellt på att

<sup>1</sup> ..pour les idées majesteuses (Tournemire 1936, 86).

<sup>2</sup> Rien de plus charmant qu'un Solo de Flûte de 4, à la Pédale (Tournemire 1936, 96).

<sup>3</sup> *Diptyque* har Messiaen tillägnat sina lärare i komposition respektive orgelspel, Paul Dukas och Marcel Dupré (Messiaen 1930, 1).

registreringarna ansetts självklara, koderna kända och lättavkodade. Att detta inte längre håller streck framgår tydligast av Messiaens revisioner av *Apparition de l'Église éternelle*, där registreringarna anges på ett helt annorlunda och mycket exaktare sätt än i den äldre, originala utgåvan.

Bland de organister, som skrivit om Messiaens orgelmusik, är det strängt taget endast den tyska organisten Almut Rößler som närmare behandlat problemen med registreringarna och då främst problemen med tillämpning av registreringarna på orgeln i Johanneskirche, Düsseldorf, byggd år 1954 av Rudolf von Beckerath (Rößler 1978, 117). Karin Ernst behandlar i sin dissertation från år 1980, *Der Beitrag Olivier Messiaens zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts*, registrerings- och klangfärgsfrågor endast som en introduktion till sitt egentliga ämne, som koncentrerar sig på kompositionsteknik, d.v.s. den indiska musikens inflytande på Messiaens musik, rytmisk gestaltning, melodik och harmonik. Ernst påpekar visserligen Charles Tournemires betydelse för Olivier Messiaens registreringar (Ernst 1980, 27-28), men är i sin analys av orgeltyp och klangbild, på samma sätt som Rößler, helt begränsad till jämförelser med tyska orgeltypen.<sup>4</sup> I sin avhandling om *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* behandlar Thomas Daniel Schlee, som själv är organist och som bl.a. har spelat in nämnda svit på skiva (Schlee 1995), registreringsfrågor på ett mera professionellt sätt, utan att dock dra några egentliga slutsatser. En principiell analys av Messiaens registreringsanvisningar, deras betydelse för musikens återgivande och mening samt tillämpning på andra orglar än dem för vilka registreringarna är utarbetade, saknas.

### 1.3 Material och forskningsuppgift

Basmaterialen för detta arbete är de tillgängliga utgåvorna av Olivier Messiaens orgelmusik.<sup>5</sup> Endast i frågan om Messiaens sista orgelsvit, *Livre du Saint Sacrement*, har jag haft tillfälle att även granska en handskrift,<sup>6</sup> vilket dock inte har påverkat forskningsresultatet. (Messiaens pedantiskt noggranna korrekturläsning var legendarisk!)<sup>7</sup> Registreringsföreskrifterna i dessa utgåvor ställs i förhållande till den orgel de är utarbetade för, även om detta instrument inte längre existerar. I de flesta fall har det varit möjligt att rekonstruera och återge de dispositioner vilka varit aktuella för en viss komposition eller en grupp orgelverk. De enda kompositioner som numera autentiskt kan återges

<sup>4</sup> Karin Ernst presenterar endast en enda orgel som utgångspunkt för Messiaens orgelmusik, behandlar emellertid inte ombyggnaderna av Trinitéorgeln och räknar inte heller med andra instrument. Därför blir den även annars något konfunderande jämförelsen mellan Trinitéorgelns tungstämmor och cornetregistreringarna i första satsen till *Les Corps glorieux* intetsägande (Ernst 1980, 14-15).

<sup>5</sup> Ett nottryck, som tonsättaren läst korrektur på, måste räknas som primär källa (Bengtsson 1977, 99).

<sup>6</sup> I själva verket en fotokopia av Messiaens eget handskrivna partitur. Kopien befinner sig i den nuvarande organistens i Sainte-Trinité, Naji Hakims ägo.

<sup>7</sup> Inte desto mindre är det min uppfattning, att ett skrivfel insmugit sig i trettonde satsen (*Les deux murailles d'eau*) i *Livre du Saint Sacrement*. De två sista tonerna i högra handens tumme i t. 125 bör logiskt sett vara  $c^3$ ,  $d^3$  - inte  $a^2$ ,  $h^2$ .

med ett exakt förverkligande av registreringsanvisningarna, är de två sista sviterna, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* och *Livre du Saint Sacrement*, vilka Messiaen skrev för orgeln i Sainte-Trinité efter ombyggnaden och elektrifieringen år 1965.

Avkodningen av registreringsföreskrifterna är en förutsättning för en korrekt förståelse av Messiaens klangvärld. Avkodningen förefaller i första hand mycket lätt, emedan Messiaen mycket noggrant antecknat sina registreringar. En noggrannare analys visar dock, att det existerar stora tolkningsmöjligheter, dels beroende på för vilket instrument Messiaen avsett sina registreringar, men framför allt för att koder och termer fått ändrade betydelser under den förhållandevis långa period det här är frågan om.

Det är även frågan om en ny registreringsetetik. I sina tidiga verk, framför allt i de tre sviterna från 30-talet (*L'Ascension*, *La Nativité du Seigneur*, *Les Corps glorieux*), använder Messiaen sig av koderna från den cavallé-collska orgeln och den symfoniska registreringsetetiken. I 50-talets båda sviter (*Messe de la Pentecôte*, *Livre d'orgue*) är registreringen detaljerat planerad, stämmorna registreras inte i grupper enligt den symfoniska estetiken, utan används individuellt, ofta mycket djärvt och nyskapande.

De sista två monumentala sviterna (*Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, *Livre du Saint Sacrement*) utgör en syntes; Messiaen återgår delvis till de cavallé-collska koderna, men ger dem ofta nytt innehåll. Samtidigt är registreringarna ytterst fantasifulla och får ibland rent deskriptiva uppgifter.

Forskningsproblemet kan koncentreras i två frågor:

**(1) hurudana är de explicita registreringar som döljer sig bakom Messiaens registreringsföreskrifter**

samt

**(2) hur bör dessa registreringar tillämpas på andra orglar än den de är avsedda för?**

Det instrument som registreringarna är avsedda för är i de allra flesta fall orgeln i Sainte-Trinitékyrkan, där Messiaen fungerade som organist hela sitt liv. Orgelns tillkomst och de viktiga om- och tillbyggnader som gjorts behandlas i kapitel 2.

I kapitel 3 behandlas de registreringskoder, som utgick ur den cavallé-collska orgeln och i kapitel 4 avkodas samtliga registreringar i Olivier Messiaens orgelmusik och analyseras exakt utgående från det adekvata instrumentet.

Tillämpningen av dessa registreringar på andra orglar är för den utövande organisten den största och viktigaste problematiken, vilken behandlas i kapitel 5.

## **1.4 Förkortningar och nomenklatur**

Registreringsanvisningarna i Messiaens noter återges typografiskt och ortografiskt så exakt som möjligt; de förkortningar som förekommer i texten är exakt citerade enligt registreringsanvisningarna. Orgelstämmornas namn återges i sin franska språkdräkt; de tysk-svenska termerna - gedackt, principal,

flöjt etc. - används endast då det uppstår behov av närmare definition och jämförelse samt då det språkligt sätt är naturligt.

Messiaen räknar konsekvent med tre manualer och pedal. Tredje manualen, *Récit*, förkortar han vanligtvis R., men även Réc. Andra manualen, *Positif*, förkortas P. eller någon gång Pos., medan förkortningena för första manualen, *Grand orgue*, kan vara G. eller G.O. *Pedalen* förkortas konsekvent Péd. dock i de senare verken Ped. d.v.s. utan accent.

Koppel anges vanligtvis i termer: *tous accouplements* (alla manualkoppel), men manualkoppel kan även anges endast med förkortningar: GP = Positif kopplat till Grand orgue; GR., GR, RG = Récit kopplat till Grand orgue; P.R., PR = Récit och Positif kopplade; G.P.R., GPR, G,P,R = samtliga manualkoppel. För pedalkoppel förekommer olika förkortningar: Ped. G = Grand orgue kopplad till pedalen; Ped. GR. = Récit och Grand orgue kopplade till pedalen; Ped. R., Tirasse R. = pedalkoppel från Récit; Tir. G.P. = Positif och Grand orgue kopplade till pedalen; 3 tirasses, tirasses G,P,R = samtliga pedalkoppel.

Ett terminologiskt problem utgörs av ordet *mixtures*, vilket hos de franska organisterna, bl.a. Charles Tournemire och Olivier Messiaen har en vacklande betydelse. *Mixtur* i en orgel i tysk och nordisk tradition är alltid en repeterande korisk stämma, s.k. klangkrona, medan *mixtures* hos Tournemire och Messiaen även synes avse aliquoter. Problemet behandlas i kapitel 3.3.

Ett annat terminologiskt problem, som bör preciseras, är termerna *couleur* - färg och *timbre* - klangfärg. Olivier Messiaen hade den förhållandevis ovanliga förmågan att se färger när han hörde klanger. "Jag ser färger i mitt huvud när jag hör klanger."<sup>8</sup>

Med färger (*couleurs*) avser Messiaen reella färger, blå, röd, violett etc. Dessa färger är alltid närvarande i Messiaens musik och man kan även anta, att färgerna har påverkat valet av registreringar på orgeln, d.v.s. att Messiaen s.a.s. har översatt färger till klangfärger. Men hur mycket detta än har påverkat registreringarna och medverkat till deras poetiska skönhet och säregna klangvärld, är det dock endast få lyssnare som dessa färger verkligen berör.<sup>9</sup>

Denna märkliga förmåga, att kombinera färger och klanger behandlas följaktligen inte i detta arbete. Ordet "färg" används alltid metaforiskt i betydelsen "klangfärg".

För angivandet av tonhöjd används konsekvent arabiska siffror. Subkontra- respektive kontraoktaven betecknas C<sub>2</sub> - H<sub>2</sub> samt C<sub>1</sub> - H<sub>1</sub>, stora oktaven med versaler C - H, lilla oktaven med små bokstäver utan siffra: c - h, ettstrukna oktaven och de följande oktaverna med liten bokstav samt oktavens nummer: c<sup>1</sup> - h<sup>1</sup>, c<sup>2</sup> - h<sup>2</sup> etc.

Taktnumrering i Olivier Messiaens musik föranleder, i synnerhet i de senare verken, vissa problem, enär traditionell taktart och därmed regelbundna takter saknas. Taktnumreringen har gjorts konsekvent med hänsyn till taktstreck i noterna, vilket betyder att vissa takter kan var mycket långa och omfatta flera rader.

<sup>8</sup> Je vois des couleurs, dans ma tête, lorsque j'entends des sons... (Archimbaud 1985, 4)

<sup>9</sup> ...des sensations colorées ne peut concerner que de très rares auditeurs (Cantagrel 1991, 560)

## 2 Messiaens orglar

### 2.1 Olivier Messiaen och orgeln

Messiaens huvudinstrument som tonsättare var pianot, inte orgeln. För pianot skrev Messiaen, förutom stora solokompositioner, även viktiga obligatpartier i nästan alla orkesterverk. Framför allt var det samarbetet med *Yvonne Loriod* som inspirerade honom (Halbreich 1980, 175). I Messiaens produktion förekommer orgeln däremot aldrig i samband med andra instrument, endast solistiskt. "... Orgel och orkester är två saker utan samband."<sup>1</sup>

Olivier Messiaen ansåg sig själv emellertid vara en medelmåttig pianist och som utövande musiker var han otvivelaktigt i första hand organist - *titulaire* en mansålder - även om han också uppträdde som pianist. Messiaen var i första hand liturgisk organist; han spelade, d.v.s. improviserade vid mässorna och vesprarna i Trinité och ur denna liturgiska verksamhet växte fram ett privilegierat, säreget personligt förhållande mellan Olivier Messiaen och orgeln i Trinité. Orgeln blev för honom uttolkare av Guds ord och de religiösa sanningarna (Cantagrel 1991, 557). Inför en längre bortavaro tog Messiaen avsked av orgeln med följande ord till sin orgelbyggare Olivier Glandaz:

Stackars orgel! Jag kommer inte att vara här under tre månader. Jag ber er, sköt om den, den är som en son för mig. Jag har levt sextio år med detta instrument och jag älskar det; alltså: skydda det, vårda det, ge det all er kärlek.<sup>2</sup>

Olivier Messiaens orgelestetik var klart evolutionistisk och han hade ingen förståelse för det historiskt inriktade orgelbygget eller orgelspelet. Han registrerade klassisk repertoar helt enligt eget tycke och smak utan tanke på traditionen. Nicolas de Grignys *Récit de tierce en taille*, vilket Messiaen ansåg vara ett av de finaste styckena i den franska repertoaren, registrerade Messiaen på följande sätt:

*Récit*: bourdon 16, flûte 8, bourdon 8, gambe 8, flûte octave 4.

*Positif*: principal 8, flûte 4, prestant 4, nasard 2 2/3, doublette 2, tierce 1 3/5, cornet 2-5 r.

*Grand Orgue*: prestant 4, flûte octaviante 4, cornet 5 r.

Pos/GO

*Pédale*: soubasse 32, contrebasse 16, soubasse 16 .

inga pedalkoppel.

(Glandaz 1993, 17)

---

<sup>1</sup> ...l'orgue et l'orchestre sont deux choses sans rapport (Glandaz 1993, 15).

<sup>2</sup> Pauvre orgue! Je ne vais pas être là durant trois mois. Je vous en prie, prenez soin de lui, c'est un fils pour moi. Je viens de passer soixante ans de ma vie avec set instrument et je l'aime; alors protégez-le, soignez-le, apportez-lui tout votre amour (Glandaz 1993, 23).

Messiaen dolde aldrig sin beundran för Aristide Cavallé-Coll, som för honom betydde resultatet av flera seklers utveckling, men ingalunda en utveckling som upphört:

Jag är inte av samma åsikt, när man påstår, att orgelns utveckling slutade på 1700-talet. Föreställ er vilken olycka om det skulle vara så! Vi skulle antagligen inte ha de magnifika instrumenten i våra katedraler. Orgeln har alltid utvecklats och den kommer ännu att fortsätta sin utveckling.<sup>3</sup>

Till denna utveckling hörde enligt Messiaen även mekaniken och han inte endast accepterade elektrifieringen av orgeln i Sainte-Clotilde, utan genomdrev en elektrifiering och tillbyggnad även i Trinité (Messiaen: LGO). Den kritik som riktades mot Jean Langlais i Sainte-Clotilde och Messiaen själv i Sainte-Trinité ställde sig Messiaen oförstående inför.

Före elektrifieringen var min orgel mycket tung att spela på. ...Det handlar alltså om, att i dag ge organisterna möjlighet att spela på de stora instrumenten, utan att tvingas till en tröttsam och tung gymnastik.<sup>4</sup>

Inte heller såg Messiaen något estetiskt problem i tillbyggnaden emedan de gamla stämmorna respekterats. Att av en genuin Cavallé-Collorgel blivit ett elektrisk neoklassiskt instrument (Schlee 1984, 61) försvarade Messiaen med: "Att bygga till, inte vanställa eller förändra, det är att berika."<sup>5</sup>

Trots att Messiaens inställning till sin orgel var både personlig och naivt romantisk, såg han ingen symbolik i själva orgelstämmorna eller registreringarna. I den skrift om orgeln i Trinité, som Messiaen skrev på uppdrag av sin församling och som trycktes endast i ettusen exemplar (*Olivier Messiaen: Les Grandes Orgues de l'Église de la Sainte Trinité à Paris*), beskriver han orgeln och stämmorna med poetisk panegyrik, men ändå med en musikers pragmatism. Enda undantaget utgör basson 16 på Positif, vilken han jämför med draken Fafner eller vilddjuret i Uppenbarelseboken.

Olivier Messiaen var emellertid alltid mycket noggrann i sina registreringar; de utgör en organisk del av den musikaliska helheten och bör alltid respekteras av exekutören. I sin inbjudan till Marcel Dupré inför uruppförandet av *La Nativité du Seigneur* den 27 februari 1936 betonar han att det är frågan om ett mycket uppriktigt (sincère) verk, "...registreringen är mycket utarbetad."<sup>6</sup>

Almut Röβler vittnar om Messiaens akribi och outtröttlighet när det gällde att finna adekvata registreringar på Beckerathorgeln i Johanneskirche i Düsseldorf (Röβler 1984, 20) och Messiaen själv säger sig ha behövt tio dagar (!) för att planera registreringarna inför uruppförandet av *Méditations sur*

---

<sup>3</sup> Je ne suis pas d'accord quand on dit que l'orgue a cessé d'évoluer au XVIII<sup>e</sup> siècle. Imaginez le désastre s'il avait été ainsi! Nous n'aurions probablement pas eu les magnifiques instruments de nos cathédrales. L'orgue a toujours évolué et il devra encore poursuivre son évolution (Glandaz 1993, 20).

<sup>4</sup> Avant son électrification mon orgue était très dur à jouer .... Il s'agit donc de donner aujourd'hui les possibilités aux organistes de jouer de grands instruments sans avoir à recourir à une gymnastique épuisante et contraignante (Glandaz 1993, 20-21).

<sup>5</sup> Ajouter n'est pas défigurer ou dénaturer, c'est enrichir (Glandaz 1993, 20).

<sup>6</sup> la registration a été très travaillée (Messiaen 1936a, 23).

*le mystère de la sainte Trinité* vid orgeln i *National Shrine of the Immaculate Conception* i Washington D.C. den 20 mars 1972 (Rößler: 1984, 52).

## 2.2 Orgeln i Sainte-Trinité

### 2.2.1 De första utkastet

Théodore Ballu, arkitekt för kyrkan; det första utkastet till orgel enligt Ballus program<sup>7</sup> är daterat den 9 september 1864. Dispositionen, av allt att döma av Cavallé-Colls hand, är mycket detaljerat nedtecknad, med antal pipor för varje stämman samt dessutom priset på varje stämman. T. ex. contre-basse ouvert i pedalen med endast 27 pipor kostar 1000 franc, medan montre 16 i huvudmanualen med 56 pipor går för 600 franc.<sup>8</sup>

#### Clavier du grand orgue d'Ut à Sol, 56 notes

1'	Montre	de 16 pieds
2'	Montre	de 8 "
3'	Bourdon	de 16 "
4'	Bourdon	de 8 "
5'	Viole de Gambe	de 8 "
6'	Prestant	de 4 "
<i>Jeux de combinaison</i>		
7'	Flûte harmonique	de 8 pieds
8'	Plein-jeu harmonique	de 3 à 6 rangs
9'	Cornet	de 2 à 5 rangs
10'	Basson	de 16 p.
11'	Trompette	de 8 p.
12'	Clairon	de 4 p.

#### Clavier de Récit expressif d'Ut à Sol, 56 notes

1'	Flûte traversière	de 8 pieds
2'	Flûte octavante	de 4 "
3'	Viole de gambe	de 8 "
4'	Voix céleste	de 8 "
<i>Jeux de combinaison</i>		
5'	Octavin	de 2 p.
6'	Trompette	de 8 p.
7'	Basson et Hautbois	de 8 p.
8'	Voix humaine	de 8 p.

#### 2me Clavier du positif d'Ut à Sol, 56 notes

1'	Quintaton	de 16 pieds
2'	Flûte harmonique	de 8 "
3'	Bourdon	de 8 "
4'	Salcional	de 8 "
5'	Prestant	de 4 "
<i>Jeux de combinaison</i>		
6'	Flûte douce	de 4 pieds
7'	Quinte	de 2 p.2/3
8'	Doublette	de 2 p.
9'	Basson	de 8 p.
10'	Clarinette	de 8 p.

#### Clavier de pédales d'Ut à Ré, 27 notes

1'	Contre-basse ouverte	de 16 pieds
2'	Soubasse bouchée	de 16 "
3'	Basse ouverte	de 8 "
<i>Jeux de combinaison</i>		
4'	Octave	de 4 pieds
5'	Bombarde	de 16 "
6'	Trompette	de 8 "

Detaljer som det kan vara skäl att observera: (1) pedalens omfång (endast 27 tangenter, d.v.s. till d<sup>1</sup>, (2) flûte harmonique 8 på Grand orgue placerad bland jeux de combinaison, en synnerligen ovanlig lösning.

<sup>7</sup> d'après le programme de Monsieur Ballu.

<sup>8</sup> Uppgifterna om orgelbygget i Sainte-Trinité fram till år 1899 är hämtade ur material i kyrkans arkiv, vänligen tillhandahållet av kyrkans nuvarande organist, Naji Hakim.

Denna plan med en orgel på endast 36 stämmor förverkligades emellertid aldrig.

Efter korrespondens med Monsieur le Curé de l'église de la Trinité gör Cavaille-Coll ett nytt kostnadsförslag, daterat den 22 juni 1865.

Efter att allvarligt ha studerat denna orgels disposition med hänsyn till rummet och kyrkans andra proportioner, anser vi, att det vore nödvändigt att tillfoga de kompletteringar vi indikerar här nedan..<sup>9</sup>

Som **punkt 1** nämner Cavallé-Coll pedalklaviaturen, som bör utbyggas till f<sup>1</sup>. Dessutom föreslår han tillfogandet av följande stämmor:

- 1' Un Bourdon de 32 pieds
- 2' Un jeu de Violoncelle de 8 p.
- 3' Un jeu de Bourdon douce de 8 p.
- 4' Un jeu de Clairon de 4 pieds

**Punkt 2** är Grand orgue, som bör kompletteras med följande stämmor:

- 1' Un jeu d'Octave de 4 pieds
- 2' Un jeu de Doublette de 2 p.

**Punkt 3:** till Positif tillfogas

- 1' Un jeu d'Unda Maris de 8 pieds
- 2' Un jeu de Clarinette basse de 16 pieds.

**Punkt 4:** till Récit tillfogas

- 1' Un jeu de Bourdon de 8 pieds
- 2' Un jeu de Clairon de 4 pieds

Den förstörade dispositionen - 46 stämmor - påminner mycket om orgeln i Sainte-Clotilde, som Cavallé-Coll även hänvisar till i sin *Exposé* till det nya kostnadsförslaget. Den största skillnaden ligger i Trinité-orgelns mindre Positif. Även Messiaen påpekar vid flera olika tillfällen likheten mellan de båda instrumenten och kallar dem syskonorglar.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Après avoir étudié sérieusement les dispositions de cet orgue par rapport à l'emplacement et autres(?) proportions de l'église, nous pensons qu'il serait utile d'y ajouter les complements que nous indiquons ci-après...

<sup>10</sup> ces deux instruments sont frères (Messiaen, LGO).

**Nouvelle composition des jeux**

(de nya stämmorna kursiverade)

<b>Clavier de pédales</b> d'Ut à Fa	30 notes
1' Bourdon	de 32 pieds
2' Contre-basse ouverte	de 16 "
3' Soubasse bouchée	de 16 "
4' Basse ouverte	de 8 "
5' Violoncelle	de 8 "
6' Bourdon	de 8 "
7' Octave	de 4 "
<i>Jeux de combinaison</i>	
8' Bombarde	de 16 pieds
9' Trompette	de 8 "
10' Clairon	de 4 "

<b>1er Clavier du grand orgue</b> d'Ut à Sol,	56 notes
1' Montre	de 16 pieds
2' Montre	de 8 "
3' Bourdon	de 16 "
4' Bourdon	de 8 "
5' Viole de Gambe	de 8 "
6' Flûte harmonique	de 8 "
7' Prestant	de 4 "
<i>Jeux de combinaison</i>	
8' Octave	de 4 pieds
9' Doublette	de 2 "
10' Plein-jeu harmonique	de 3 à 6 rangs
11' Cornet	de 2 à 5 rangs
12' Basson	de 16 pieds
13' Trompette	de 8 "
14' Clairon	de 4 "

<b>2me Clavier du positif</b> d'Ut à Sol,	56 notes
1' Quintaton	de 16 pieds
2' Flûte harmonique	de 8 "
3' Bourdon	de 8 "
4' Salcional	de 8 "
5' Unda maris	de 8 "
6' Prestant	de 4 "
<i>Jeux de combinaison</i>	
7' Flûte douce	de 4 pieds
8' Quinte	de 2 2/3 "
9' Doublette	de 2 "
10' Clarinette basse	de 16 "
11' Basson	de 8 "
12' Trompette	de 8 "

<b>3me Clavier de Récit expressif</b> d'Ut à Sol,	56 notes
1' Flûte traversière	de 8 pieds
2' Bourdon	de 8 "
3' Flûte octaviante	de 4 "
4' Viole de Gambe	de 8 "
5' Voix céleste	de 8 "
<i>Jeux de combinaison</i>	
6' Octavin	de 2 pieds
7' Trompette	de 8 "
8' Basson et hautbois	de 8 "
9' Clairon	de 4 "
10' Voix humaine	de 8 "

**2.2.2 1868-71-års orgel**

Den 10 juli 1868 presenterar Cavallé-Coll en text innehållande en *Exposé*, fyra *Article* samt orgelns nya disposition. I exposén hänvisar Cavallé-Coll till det ursprungliga kostnadsförslaget från år 1864 och redogör sedan för tilläggen.<sup>11</sup>

**Article 1er Clavier de pédales**

Här redogörs för utvidgandet av omfånget från C-d<sup>1</sup> till C-f<sup>1</sup> samt för följande nya stämmor:

1 <sup>o</sup>	Un Bourdon	de 32 pieds
2 <sup>o</sup>	Un Violoncelle	de 8 "
3 <sup>o</sup>	Un Bourdon douce	de 8 "

<sup>11</sup> Paris le 10 Juillet 1868

Mémoire des travaux complémentaires et de perfectionnement exécutés et posés à titre d'essai provisoire dans le grand orgue de l'église de la Trinité à Paris.

4 <sup>o</sup>	Un Clairon	de 4 "
<b>Article 2em clavier du grand orgue</b>		
5 <sup>o</sup>	Flûte octaviante	de 4 p.
6 <sup>o</sup>	Un Doublette	de 2 p.
<b>Article 3em clavier de positif</b>		
7 <sup>o</sup>	Un jeu de Cornet harmque	de 2 à 5 rangs
8 <sup>o</sup>	Un Basson	de 16 p.
<b>Article 4em clavier de Récit expressif</b>		
9 <sup>o</sup>	Un Bourdon	de 8 p.
10 <sup>o</sup>	Un Clairon	de 4 p.

## Nouvelle composition des jeux

### Clavier de Pédales

#### Jeux de fonds

1 <sup>o</sup>	Bourdon	de 32 pieds
2 <sup>o</sup>	Contrebasse ouverte	de 16 p.
3 <sup>o</sup>	Soubasse bouchée	de 16 p.
4 <sup>o</sup>	Basse ouverte ou Flûte	de 8 p.
5 <sup>o</sup>	Violoncelle	de 8 p.
6 <sup>o</sup>	Bourdon	de 8 p.
7 <sup>o</sup>	Octave	de 4 p.

#### Jeux de combinaison

8 <sup>o</sup>	Bombarde	de 16 p.
9 <sup>o</sup>	Trompette	de 8 p.
10 <sup>o</sup>	Clairon	de 4 p.

### Clavier du Grand orgue

#### Jeux de fonds

1 <sup>o</sup>	Montre	de 16 p.
2 <sup>o</sup>	Montre	de 8 p.
3 <sup>o</sup>	Bourdon	de 16 p.
4 <sup>o</sup>	Bourdon	de 8 p.
5 <sup>o</sup>	Viole de gambe	de 8 p.
6 <sup>o</sup>	Flûte harmonique	de 8 p.
7 <sup>o</sup>	Prestant	de 4 p.

#### Jeux de combinaison

8 <sup>o</sup>	Flûte octaviante	de 4 pieds
9 <sup>o</sup>	Doublette	de 2 p.
10 <sup>o</sup>	Cornet	de 5 rangs
11 <sup>o</sup>	Plein-jeu harmque	de 3 à 6 rangs
12 <sup>o</sup>	Bombarde à la place du Basson	de 16 p.
13 <sup>o</sup>	Trompette	de 8 p.
14 <sup>o</sup>	Clairon	de 4 p.

### Clavier du Positif

#### Jeux de fonds

1 <sup>o</sup>	Quintaton	de 16 p.
2 <sup>o</sup>	Flûte harmonique	de 8 p.
3 <sup>o</sup>	Flûte douce	de 4 p.
4 <sup>o</sup>	Salcional	de 8 p.
5 <sup>o</sup>	Unda Maris	de 8 p.
	à la place du Bourdon	de 8 p.
6 <sup>o</sup>	Prestant	de 4 p.

#### Jeux de combinaison

7 <sup>o</sup>	Cornet harmonique	de 2 à 5 rangs
8 <sup>o</sup>	Doublette	de 2 p.
9 <sup>o</sup>	Piccolo	de 1 p.
	à la place de la Quinte	
10 <sup>o</sup>	Basson	de 16 p.
11 <sup>o</sup>	Trompette	de 8 p.
12 <sup>o</sup>	Clarinette	de 8 p.

### Clavier de Récit expressif

#### Jeux de fonds

1 <sup>o</sup>	Voix humaine	de 8 p.
2 <sup>o</sup>	Basson et Hautbois	de 8 p.
3 <sup>o</sup>	Bourdon	de 8 p.
4 <sup>o</sup>	Flûte traversière	de 8 p.
5 <sup>o</sup>	Voix céleste	de 8 p.

#### Jeux de combinaison

6 <sup>o</sup>	Viole de gambe	de 8 p.
7 <sup>o</sup>	Flûte octaviante	de 4 p.
8 <sup>o</sup>	Octavin	de 2 p.
9 <sup>o</sup>	Trompette	de 8 p.
10 <sup>o</sup>	Clairon	de 4 p.

Denna år 1868-69 förverkligade disposition skiljer sig endast obetydligt från Cavallé-Colls förslag tre år tidigare.

*Pédale*: inga förändringar.

*Grand orgue*: Flûte octaviante 4 i stället för octave 4, eventuellt endast en fråga om nomenklatur.

*Positif*: en ny cornet 2 à 5 rangs, unda maris i stället för bourdon 8, quinte 2 2/3 har bytts ut till en piccolo 1. Basson 8 är nu 16 fot medan clarinette basse 16 är 8 fot.

*Récit*: inga förändringar i dispositionens innehåll, men rätt radikala ommöbleringar på jeux de fonds och jeux de combinaison.

Orgeln hann användas endast ett par år innan den måste totalrenoveras p.g.a. de omfattande skador den fick under oroligheterna under kommunen (*Les événements de la Commune*). År 1871 rekonstruerade Cavallé-Coll sin orgel.

Det är frågan om exakt samma orgel som den från år 1868, med undantag av en nazard på doublettens plats i huvudverket.<sup>12</sup>

Någon förklaring till det något ologiska bytet av doublette 2 till nazard 2 2/3 finns inte. Alexandre Guilmant, titulaire i Trinité 1871-1901, föreslår i sin omfattande ombyggnadsplan (nämnd i brev från Cavallé-Coll 28.3. 1891, 19.3. 1894, 8.6. 1899; Trinitéarkiv) utbyte av nazard mot en 2 fots stämma.

Guilmants idéer förverkligades aldrig. Emellertid genomfördes en omintonering av orgeln år 1901 av Société Merklin - vissa stämmor fick kärnstick, tungstämmorna gjordes starkare, m.m. - under Guilmants frånvaro. Det drog ihop sig till skandal och Guilmant avgick i protest (Roubinet 1992b, 47).<sup>13</sup> När Olivier Messiaen år 1930 utsågs till Paris yngste titulaire - han tillträdde följande år (Roubinet 1992, 10) - var det denna orgel han fann på sin läktare.

Under Messiaens långa tjänstetid planerade och lät han genomföra två om- och tillbyggnader av orgeln: den första år 1935-6, den andra, elektrifieringen av orgeln, år 1965.

### 2.2.3 1935-36 års program.<sup>14</sup>

Olivier Messiaen fann orgeln tung- och svårspelt; andra och tredje manualerna var mekaniska, första manualen hade barkermaskin. Messiaen lät

---

<sup>12</sup> Il s'agira exactement de même orgue que celui de 1868, mis à part un Nazard à la place de la Doublette au clavier Grand Orgue (Glandaz: 1992-93).

<sup>13</sup> Messiaen misstar sig uppenbarligen när han nämner även att "une première restauration de l'orgue avait été faite par Charles Mutin" (Messiaen, LGO). Mutin var Cavallé-Colls efterföljare och "le scandale de la Trinité" bestod just däri, att arbetet inte anförtröddes honom, utan - av ekonomiska skäl - Société Merklin (Roubinet 1992, 10).

<sup>14</sup> Tidpunkten för arbetet enligt Glandaz: "Deux programmes de 1935 et 1936, retrouvés dans de bureau du Maître (Glandaz: 1992-3). Roubinet anger år 1934 som tidpunkt för arbetet (Roubinet 1992, 10), medan Walter uppenbarligen misstar sig, då han sätter tidpunkten till år 1930 och antar, att arbetet planerats av Messiaens föregångare, Charles Quef (Walter 1978, 264).

bygga in en pneumatisk maskin även för man. II<sup>15</sup> samt tillfogade följande stämmor:

*Récit*: bourdon 16, nazard 2 2/3, cymbale III,  
*Positif*: principal 8, cor de nuit 8, nazard 2 2/3, tierce 1 3/5.

Arbetet utfördes av Société anonyme Pleyel-Cavaillé-Coll (Roubinet 1992, 10). Orgeln hade nu 53 stämmor och, även om Positif fortfarande saknade mixtur, anmärkningsvärt många aliquoter.

## 2.2.4 Elektrifieringen år 1965

När Olivier Messiaen fordrar en elektrifiering av Cavaillé-Colls orgel i Sainte-Trinité-kyrkan är det ett symptomatiskt uttryck för hans evolutionistiska orgelestetik. Tio år tidigare hade firman Beuchet-Debierre byggt ett nytt elektriskt spelbord till orgeln i Saint-Louis des Invalides samt år 1962 ett amerikanskt-inspirerat elektriskt spelbord, på initiativ av Messiaens studiekamrat, Jean Langlais, till orgeln i Sainte-Clotilde, vilken redan under Charles Tournemires tid undergått väsentliga förändringar.

Messiaen framhåller (Messiaen, LGO), att man vid ombyggnaden respekterat alla cavaillé-collska register och bevarat dem på sin ursprungliga plats (i motsats till vad som hände i Sainte-Clotilde).<sup>16</sup> För de nya stämmorna var man dock tvungen till genomgripande förändringar inne i orgeln med nya luftlådor för Positif och Récit (Walter 1978, 264). En del stämmor (se dispositionen) i Positif placerades i svällskåp, repetitionen (la reprise harmonique) av clairon 4 i Récit borttogs, Grand Orgue fick en cymbale och repetitionerna i plein-jeu justerades. Denna orgel, för vilken Olivier Messiaen skrev sina två sista monumentala orgelsviter hade nu 61 stämmor enligt följande disposition:

<b>Pédale</b>		<b>Grand Orgue</b>	
Soubasse	32	Montre	16
Contrebasse	16	Bourdon	16
Soubasse	16	Montre	8
Flûte	8	Flûte harmonique	8
Bourdon	8	Bourdon	8
Violoncelle	8	Gambe	8
Flûte	4	Prestant	4
Plein jeu	IV	Flûte octaviante	4
Bombarde	16	Nazard	2 2/3
Trompette	8	Doublette	2
Clairon	4	Plein jeu	V
		Cymbale	IV

<sup>15</sup> Enligt Olivier Glandaz byggdes två nya Barkermaskiner, en för Positif och en för Récit (Glandaz: 1992-93), medan Messiaen själv endast nämner "une machine pneumatique au positif" (Messiaen: LGO).

<sup>16</sup> Olivier Messiaens respekt för Aristide Cavaillé-Colls stämmor kommer tydligt fram bl.a. i ett brev till Monsier Picaud, den 4 mars 1961, där han, inför om- och tillbyggnaden år 1965 kommenterar de nya planerade stämmorna: "Une fourniture au Positif, n'est pas du tout utile, et j'*interdis absolument* q'on touche aux jeux de Cavaillé-Coll." (En mixtur på Positif är inte alls nödvändig och jag förbjuder absolut, att man rör Cavaillé-Colls stämmor.) (Messiaen 1961a, 266)

		Cornet	V
		Bombarde	16
		Trompette	8
		Clairon	4
<b>Positif</b>		<b>Récit expressif</b>	
Quintaton	16	Bourdon	16
Principal	8	Flûte traversière	8
Flûte harmonique	8	Gambe	8
Salicional	8	Voix céleste	8
Unda Maris	8	Bourdon	8
Prestant	4	Flûte octave	4
Doublette	2	Nazard	2 2/3
Cornet	II-V	Octavin	2
Fourniture	IV	Tierce	1 3/5
Basson	16	Cymbale	III
Trompette	8	Bombarde	16
Clairon	4	Trompette	8
		Basson-Hautbois	8
<b>Positif expressif</b>		Voix humaine	8
Cor de nuit	8	Clairon	4
Flûte octaviante	4		
Nazard	2 2/3		
Flageolet	2		
Tierce	1 3/5		
Piccolo	1		
Clarinette	8		

År 1993 företog Olivier Glandaz en grundlig genomgång av orgeln i Sainte-Trinité. Några dispositionsförändringar skedde emellertid inte; det väsentligaste ingreppet var ombyggnaden av cymbale 4 rangs i Grand orgue till cymbale 2-4 rangs (se bilaga 1).

## 2.3 Övriga viktiga orglar

I likhet med César Franck i Sainte-Clotilde, angav Olivier Messiaen sina registreringsföreskrifter konsekvent utgående från sitt eget instrument, orgeln i Sainte-Trinité. I frågan om registreringen av vissa orgelstycken är det dock väsentligt att känna till även några andra orglar, främst då orgeln i konservatoriet i Paris under Messiaens studietid, samma orgel på 1960-talet samt orgeln i Palais de Chaillot.

### 2.3.1 Orgeln i Pariskonservatoriet

Orgeln i Paris-konservatoriet hade på 20-talet 2 manualer och 22 stämmor. (Torén 1998). År 1951 byggdes orgeln om och utökades.

**Composition de l'orgue du CNSM de Paris**  
(Jacquot-Lavergne)

**Grande-Orgue** (1<sup>er</sup> clavier)  
(61 notes)

Bourdon 16  
Montre 8  
Bourdon 8  
Flûte harmonique 8  
Prestant 4  
Plein-jeu 4 r.

**Récit expressif** (3<sup>e</sup>-clavier)  
(61 notes)

Quintaton 16  
Diapason 8  
Flûte 8  
Gambe 8  
Voix céleste 8  
Flûte 4  
Octavin 2  
Plein-jeu 3 r.  
Basson 16  
Trompette 8  
Basson-Haubois 8  
Clairon 4

**Positif** (2<sup>e</sup> clavier)  
(61 notes)

Cor de nuit 8  
Salicional 8  
Flûte douce 4  
Nasard 2 2/3  
Quarte 2  
Tierce 1 3/5  
Cymbale 3 r.  
Cromorne 8

**Pédale**  
(32 notes)

Soubasse 16  
Basse 8  
Flûte 4  
Basson 16  
Trompette 8  
Clairon 4

Tous les accouplements et tirasses possibles; traction électrique des claviers et des registres; combinateur électronique. (Alla manual- och pedalkopplingar möjliga; elektrisk traktur och registratur samt elektriska kombinationer.)  
(Les classes d'orgue en France. L'Orgue Cahiers et mémoires 1988:1, 39)

### 2.3.2 Trocadéroorgelns förnedring

Det s.k. Trocadéropalatset byggdes till världsutställningen 1878 och i palatsets konsertsal byggde Aristide Cavallé-Coll en fyrmanualig orgel med 60 stämmor. Denna orgel är framför allt känd för att César Franck till orgelns invigningskonsert komponerade *Trois Pièces*, d.v.s. *Fantaisie A-dur*, *Cantabile* och *Pièce héroïque*. På denna orgel uruppförde även Charles-Marie Widor sin sjätte symfoni.

Trocadéropalatset ansågs dock arkitektoniskt misslyckat och revs inför utställningen 1937 och ersattes med en ny byggnad som fick namnet Palais de Chaillot. Orgeln i Trocadéropalatset bevarades, förstörades och elektrifierades. Orgeln placerades i den sal som reserverats för Théâtre National Populaire; den var helt mobil, liksom även spelbordet. Den ombyggda orgeln hade 80 stämmor och stod färdig år 1938. Arbetet utfördes av firma Victor et Fernand Gonzales.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Perrot 1993, 85. I sin artikel berättar Perrot om de omfattande konsertserier vilka arrangerades på Chaillotorgeln, men nämner inte uruppförandet av Messiaens *Les Corps glorieux*.

Disposition till orgeln i Palais de Chaillot:

**Grand-Orgue** (1<sup>er</sup> Clavier)

- 1 Montre 16
- 2 Bourdon 16
- 3 Montre 8
- 4 Violoncelle 8
- 5 Flûte harmonique 8
- 6 Bourdon 8
- 7 Prestant 4
- 8 Flûte douce 4
- 9 Doublette 2
- 10 Nasard 2 2/3
- 11 Tierce 1 3/5
- 12 Plein-jeu 5 r.
- 13 Cornet 5 r.
- 14 Bombarde 16
- 15 Trompette 8
- 16 Clairon 4

**Positif** (2<sup>e</sup>-Clavier)

- 1 Bourdon 16
- 2 Principal 8
- 3 Flûte à fuseau 8
- 4 Salicional 8
- 5 Unda Maris 8
- 6 Flûte octaviante 4
- 7 Prestant 4
- 8 Quinte 2 2/3
- 9 Tierce 1 3/5
- 10 Doublette 2
- 11 Plein-jeu 6 r.
- 12 Trompette 8
- 13 Cromorne 8
- 14 Chalumeau 4

**Pédale**

- 1 Principal 32 (métal)
- 2 Principal 32 (bois)
- 3 Flûte 16
- 4 Contrebasse 16
- 5 Violon basse 16
- 6 Soubasse 16
- 7 Basse 8
- 8 Violoncelle 8
- 9 Flûte 8
- 10 Bourdon 8

**Récit** (3<sup>e</sup>-Clavier)

- 1 Quintaton 16
- 2 Flûte harmonique 8
- 3 Cor de Nuit 8
- 4 Gambe 8
- 5 Voix céleste 8
- 6 Flûte octaviante 4
- 7 Viole 4
- 8 Octavin 2
- 9 Nasard 2 2/3
- 10 Tierce 1 3/5
- 11 Piccolo 1
- 12 Plein-jeu 5 r.
- 13 Cymbale
- 14 Cornet 6 r.
- 15 Bombarde 16
- 16 Trompette 8
- 17 Clairon 4
- 18 Basson-Hautbois 8
- 19 Voix humaine 8

**Solo** (4<sup>e</sup>-Clavier)

- 1 Bourdon 16
- 2 Flûte harmonique 8
- 3 Diapason 8
- 4 Violoncelle 8
- 5 Principal 4
- 6 Octavin 2
- 7 Plein-jeu 5 r.
- 8 Bombarde 16
- 9 Trompette 8
- 10 Clairon 4
- 11 Clarinette 8

- 11 Octave 4
- 12 Mixture 4 r.
- 13 Bombarde 32
- 14 Bombarde 16
- 15 Trompette 8
- 16 Clairon 4
- 17 Basson 16
- 18 Basson 8
- 19 Baryton 4

På 1970-talet försämrades orgelns tillstånd och orgeln såldes till Lyon. Chaillotorgeln demonterades av efterföljaren till Gonzales, Georges Daninon, men endast piporna transporterades till Lyon, resten av orgeln ansågs irreparabel (Perrot 1993, 90).

## 3 Koder i registreringsanvisningarna i Olivier Messiaens orgelmusik

### 3.1 Historiska registreringskoder

En kod är ett sätt att omforma ett meddelande, antingen för att göra det hemligt för oinvigda, d.v.s. personer utan nyckel till koden, utan möjlighet av avkoda meddelandet, eller för att göra t.ex. ett långt meddelande mera hanterligt. Inom alla fack förekommer, förutom en viss fackterminologi, även koder, vilka hanteras och förstås av fackmän.

Inom orgelkonsten är det framför allt registreringar vilka lämpar sig att meddela som koder. En registrering som omfattar 30-40 stämmor, blir ohanterlig om den meddelas explicit, d.v.s. genom att uppräknas samtliga stämmors namn. I stället används korta, koncisa koder, vilka förstås av organister.

Den vanligaste koden är *tutti* - fullt verk, volles Werck, Full Organ, Grand chœur - som betecknar en registrering bestående av orgelns samtliga stämmor. Inte ens denna kod är entydig; det är frågan om stil, det är frågan om stämmor som inte lämpar sig i en tuttiregistrering, det är frågan om koppel. I sin orgelskola definierar Herzog fullt verk på följande sätt:

Under beteckningen "fullt verk" förstår man närmast förekomsten av alla stämsorter som behövs för en likartad klangmassa: labial- tung- och fyllnadsstämmor, emellertid inte alltid utnyttjandet av alla manualer eller alla register.<sup>1</sup>

Under barocken förekom knappast ett reellt tutti i den franska orgelkonsten. Man hade två typer av forteregisteringar: *plein jeu*, som bestod av orgelns principaler och mixturer, samt *grand jeu*, som bestod av orgelns starka lingualstämmor och terser.

Den franska koden *plein jeu* är efter tutti den vanligaste koden och förekommer under barocken i samtliga geografiska orgelskolor: *ripieno* (Italien) *lleno* (Spanien) och *organum plenum* (*organo pleno*) i de tyska språkområdena och framför allt hos J. S. Bach.

I historiens gång uppstår nya koder och gamla koder får nytt innehåll. *Organum plenum*, som under barocken var en principalregistrering, tolkas av 1800-talets tyska organister allt oftare som en tuttiregistrering. För den franska organisten skapar orgelbyggargeniet *Aristide Cavallé-Coll* en ny klangvärld, den symfoniska orgeln med nya registreringskoder: *fonds* och *anches*.

---

<sup>1</sup> Unter der Bezeichnung "Volles Werk" ist zunächst die Vertretung aller zu einer gleichartigen Klangmasse notwendigen Stimmengattungen verstanden: der Labial-Zungen- und Füllstimmen nicht aber immer die Benützung aller Manuale oder aller Register (Herzog 1881, 6-7).

### 3.2 Fonds et anches

Genom sin omvälvande orgelbyggarverksamhet skapade Aristide Cavallé-Coll en instrumenttyp, *l'orgue symphonique*, som fick avgörande betydelse för den franska orgelmusiken under hela 1800-talet och även under det tjugonde århundradets första decennier. Problemet med slejflådans benägenhet till luftbortfall, framför allt i stora instrument, med stora kancellor, löste han med ett sinnrikt bälgssystem samt genom att dela luftlådorna i två avdelningar *fonds* och *anches*. (Rupp 1929, 269) Fonds omfattade samtliga 16, 8, och 4 fots labialstämmor, men även den karakteristiska cavallé-collska tungstämman *basson-hautbois*. Anches omfattade givetvis de kraftiga lingualerna bombarde 16, trompette 8, clairon 4, men även aliquoter och mixturer.

Sålunda uppstod registreringskoden *fonds et anches 16, 8, 4*, med vilken entydigt avses en tuttreregistrering. Registrernamn nämns överhuvud inte, varken de nämnda fottalens eller 2 2/3, 2 fot och mixturer. I César Francks noter nämns alltid fundamentfottalet 8 eller 16 (också i pedalen) men aldrig fottal högre än 4. Det vore givetvis fatalt att utelämna aliquoter och mixturer i Francks musik!

Olivier Messiaens tidigaste orgelkompositioner (*Apparition de l'Église éternelle*, *L'Ascension*, *La Nativité du Seigneur*, *Les Corps glorieux*) är skrivna för en genuin Cavallé-Collorgel och i dem använder sig tonsättaren av de nedärvda 1800-talskoderna.

#### 3.2.1 Fonds

I de franska registreringsanvisningarna på 1800-talet betyder *fonds* alltid, om inte annat anges, samtliga grundstämmor, d.v.s. gedackter (*bourdon*), flöjter, gambor och principaler. I Olivier Messiaens orgelmusik gäller samma sakförhållande i de tidiga verken, medan en tydlig differentiering sker i de senare.

I *La Nativité* registrerar Messiaen flera gånger uttryckligen enbart *montres* (sats VI och sats IX) och i den femte satsen (t. 39) skiljer han mellan *fonds 8* och *gambes*; likaså i början av den sista satsen (t. 4). I det första fallet, där registreringen gäller samtliga manualer, förefaller det logiskt att utesluta *principal 8* på *Positif* och *montre 8* på *Grand orgue*; i det senare fallet, som gäller *Récit*, uppstår inga tolkningsproblem: *fonds 8* kan inte betyda annat än *flûte traversière 8* och *bourdon 8*.

Huruvida Messiaen i sina sista sviter med *fonds* även avser *montres* och *prestants* eller endast *bourdons* och *flûtes* kan endast avgöras från fall till fall. I vissa registreringsanvisningar skriver han uttryckligen: "grundstämmor utan principaler och prestante"<sup>2</sup>

#### 3.2.2 Anches

Termen *anches* har flera betydelser i den franska orgelterminologin. *Anche* betyder tunga på orgelpipan, d.v.s. lingualstämman. *Anches* betyder även den del av luftlådan som innehåller de kraftiga lingualerna och de höga

<sup>2</sup> *fonds sans les montres et sans les prestants* (Messiaen 1973, 26)

labialerna. De register, som är placerade på denna del av luftlådan, kallas *jeux de combinaison*.

I Olivier Messiaens registreringsföreskrifter uppstår sällan tolknings-svårigheter beträffande enskilda lingualregister; de finns alltid nämnda vid namn. Anches i betydelsen av en tuttreregistrering (fonds et anches 16, 8, 4) innehåller dock endast de kraftiga lingualstämmorna och inte de solistiska.

Spara bombarderna för de stora massiven; drag inte voix céleste, inte voix humaine, inte heller clarinette.<sup>3</sup>

### 3.3 Mixtures

Paradoxalt nog är det i de allra första orgelkompositionerna, *Le banquet céleste* och *Diptyque*, som Messiaen först frångår 1800-talsmallerna i sina registreringar. *Le banquet céleste* innehåller inga koder, alla registernamn är utskrivna, medan tonsättaren i *Diptyque* för första gången använder termen *mixtures* (fonds 8, 4, *mixtures*).

I svensk, finsk och tysk orgelterminologi avses med *mixtur* en repeterande korisk stämma, vanligtvis bestående av övertonerna oktav och kvint.

**Mixtur** (av lat. *mixtura*, blandning; fr. *fourniture*) är orgelns viktigaste repeterande blandstämma och förekommer i de flesta orgelverk. Dess uppgift är i första hand att ge ökad glans åt orgelklangen. Termen används även som bet. på blandst. överhuvudtaget (Sohlman 1977, 541).

Den franska terminologin är emellertid vacklande. När Charles Tournemire beskriver sin orgel i Sainte-Clotilde som (det gäller orgeln efter tillbyggnaden år 1933) "... rik på grundstämmor, mixturer och tungstämmor"<sup>4</sup> avser han uppenbarligen med *mixtures* det som man på svenska avser med "mixturer", d.v.s. klangkrona. I sin karakteristik över de viktigaste orgelstämmorna nämner Tournemire "Fourniture ou Mixture" (Tournemire 1936, 13), men skiljer dock på *petites mixtures* (Tournemire 1936, 45) och *grandes Mixtures* (Tournemire 1936, 77). I sina registreringföreskrifter använder Tournemire termen *mixtures* utan att ange hurdana mixturer han avser.

Här en kombination av grundstämmor 8, 4, 2 med mixturerna på tredje manualen, stängt skåp.<sup>5</sup>

eller:

På manualerna grundstämmor 8, 4, mixturer.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Réserver les Bombardes pour les grands empâtements; ne pas tirer la Voix céleste, ni la Voix humaine, pas plus que la Clarinette (Tournemire 1936, 85).

<sup>4</sup> ... riche en fonds, en mixtures et en anches... (Tournemire 1936, 85)

<sup>5</sup> Voici un mélange de Fonds 8.4.2 avec les Mixtures, au III, boîte fermée (Tournemire 1936, 93).

<sup>6</sup> Aux Claviers Fonds 8.4 Mixtures (Tournemire 1936, 66).

Ju mera Messiaen frångår den symfoniska registreringsestetiken till förmån för en differentierat individuell behandling av orgelns register, desto större blir behovet av att i registreringsanvisningarna frångå 1800-talskoderna och utveckla mera detaljerade och tydligare föreskrifter. För en registrering med mixturer eller aliquoter utan lingualer fanns ingen kod, eftersom en dylik plenumregistrering (*grand plein jeu*) inte längre förekom på 1800-talet, och därför måste Messiaen skriva ut *mixtures* när han vill ha en dylik registrering. Termen *mixtures* förekommer även i *La Nativité* (sats IV och sats VII). I *Messe de la Pentecôte* finns *mixtures* i sista satsen och i *Livre d'Orgue* i en explicit tuttiregistrering i den tredje satsen.

Vid elektrifiering av Cavaillé-Collorgeln i Sainte-Trinitébasilikan inbyggdes även ett generalcrescendo, vars tolv steg finns förklarade i partituret till *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Enligt den planen startar crescendot från

n<sup>o</sup> 1: bourdons et flûtes

därefter kommer 4 fots flöjter, montres, prestants och doublettes 2 fot samt

n<sup>o</sup> 7: +les petites mixtures

n<sup>o</sup> 8: +les pleins jeux

(Messiaen 1973, Plan du Grand Orgue).

Messiaen skiljer alltså här mellan petites mixtures och pleins jeux och emedan han inte nämner orgelns aliquoter - 2 2/3, 1 3/5, 1 - förefaller det uppenbart att han med petites mixtures avser just aliquoterna (se Rößler 1978, 96).

I de två sista sviterna skiljer Messiaen noggrant mellan mixtures, plein-jeu, fourniture och cymbale. I inledningsregistreringen till den andra satsen i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* nämner han mixtures och cymbale på Récit, likaså mixtures och fourniture på Positif. I början av den fjärde satsen registreras Positif med fonds 16, 8, 4, mixtures, anches 16, 8, 4 samt Grand orgue med montre 8, prestant 4, plein jeu 5 rangs, cymbale 4 rangs, vilket alltså innebär, att fourniture på Positif inte skall registreras!

I sats IX (*L'Apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine*) i Messiaens sista stora svit *Livre du Saint Sacrement* är utgångsregistreringen på Positif i t. 30.

*Pos: quintaton 16, fonds 8, prestant, 4, fl. 4, nazard 2 2/3, flageolet 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5*

I t. 82 tillkommer fourniture 4 rangs och i t. 94 trompette 8. I takt 101 utgår fourniture och trompette 8 och i t. 105 står registreringföreskriften

*Pos: - prestant et fl. 4 - mixtures*

*Mixtures* kan här inte betyda annat än nazard 2 2/3, flageolet 2 och 3<sup>ce</sup> 1 3/5.

### 3.4 Tous accouplements

Termen *tous accouplements* förekommer för första gången i Olivier Messiaens registreringsföreskrifter i *Messe de la Pentecôte* i den sista satsen, t. 42: "alla manual- och pedalkoppel".<sup>7</sup> Tillägget *et tirasses* anger, att *accouplements* gäller endast manualkoppel.

Föreskriften *tous accouplements* förekommer även på två ställen i *Livre d'orgue*, i den tredje och den sjätte satsen. I de tidigare verken anges manualkoppel enkelt med förkortningar av verkens namn i själva notskriften: RP, RG och GPR. I sviten *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* anges manualkoppel antingen med förkortningar eller med tutti på generalcrescendot: "cresc n<sup>o</sup> 12".

De tre olika sätten att ange manualkoppel betyder dock alltid samma sak. För det första är det alltid frågan om manualkoppel, pedalkoppel anges skilt (förutom "cresc. n<sup>o</sup> 12", vilket givetvis även omfattar pedalkopplen). Ingen av föreskrifterna innebär oktav- eller suboktavkoppel. När Messiaen skrev *Messe de la Pentecôte* hade Trinitéorgeln suboktavkoppel på typiskt cavallé-collskt vis. Detta suboktavkoppel återfinns i Messiaens registreringsföreskrifter en enda gång: för slutackordet i *Messe de la Pentecôte*. Före detta ackord har Messiaen i t. 42 antecknat "tous accouplements et tirasses", vilket alltså innebär endast normalkoppel (8 fots koppel).

I de två sista sviterna, skrivna för den år 1965 elektrifierade Trinitéorgeln, förekommer flera gånger föreskriften *en 16, 8, 4*, vilket betyder användandet av de nya oktav- och suboktavkopplen. Dessa koppel använder Messiaen dock endast i mindre registreringar, mera som ett klangfärgsmedel än som ett dynamiskt tillskott. I de stora forteregistreringarna förekommer varken oktav- eller suboktavkoppel.

### 3.5 Dynamiska beteckningar

Det kan förefalla överraskande, att beteckna dynamiska föreskrifter som koder. Forte betyder starkt och piano svagt och allt annat är nyanser.

I den franska orgelmusikens historia har de dynamiska föreskrifterna dock en delvis annan betydelse och kan inte alltid tolkas explicit. När Cavallé-Coll i sina symfoniska orglar byggde ut den klassiska solomanualen *Récit* till en fullständig manual, ett *Récit expressif*, uppstod ett behov att ange svällluckornas ställning. För denna information använde de franska 1800-talsorganisterna helt enkelt dynamiska beteckningar. *pp* eller *p* betyder stängt svällskåp, *f* eller *ff* öppet.<sup>8</sup> Eftersom dessa dynamiska beteckningar inte hänför sig till registreringarna, kan ett *p* eller t.o.m. ett *pp* betyda en förhållandevis stor registrering med stängda luckor, medan ett *f* vice versa kan betyda en liten, svagt klingande registrering med öppet svällskåp. I César Francks orgelmusik hänför sig samtliga dynamiska beteckningar till svällluckornas ställning; så betyder t.ex. *pp* i Choral III, t. 147, en tuttiregistrering på *Récit* med stängt skåp.

<sup>7</sup> tous accouplements et tirasses (Messiaen 1951, 26).

<sup>8</sup> Die dynamischen Angaben Francks beziehen sich stets auf die Stellung dieser Schwelljalousi, niemals auf die Registrierung (Klotz 1975, 218).

I Olivier Messiaens orgelpartitur är betydelsen av de dynamiska beteckningarna vacklande. Det tydligaste exemplet på de betydelseskiftningar som sker under Messiaens långa verksamhet, finns i de olika versionerna av *Apparition de l'Église éternelle*. I den originala utgåvan är inledningens registreringsföreskrift *R: fonds et anches 16, 8, 4* och den dynamiska beteckningen *pp*. I de reviderade versionerna inleds kompositionen med registreringen *R.: fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbale 3 rangs, bombarde 16, trpt, 8, clairon 4 >* och den dynamiska beteckningen *f*. Även om det reellt sett existerar en viss skillnad mellan de två registreringarna tack vare de vid ombyggnaderna av Trinitéorgeln tillkomna stämmorna, är det dock i princip frågan om samma registrering och samma dynamiska nivå.

I sina tidiga verk använder Messiaen de dynamiska beteckningarna som information om svälluckornas ställning. Där dylik information inte behövs saknas även dynamiska beteckningar (*Diptyque*).

I första satsen till *L'Ascension* betyder *R: Fonds et Anches 8, 4* och *pp* en förhållandevis stark klang med stängt svällskåp. *f* i början av andra satsen är en information om öppet skåp; likaså är *pp* i t. 24 en indikation om stängt skåp. I svitens två andra satser är betydelsen av de dynamiska beteckningarna skiftande. I den fjärde satsen hänför sig de dynamiska beteckningarna till svällskåpet, men fr.o.m. upptakten till t. 29 till registrering och manualbyten. I svitens tredje sats utgör de dynamiska beteckningarna ibland information om svälluckor, ibland om registrering. Dynamiska föreskrifter, vilka implicerar registreringar, förekommer redan i *Apparition de l'Église éternelle* och i finalsatsen till *La Nativité du Seigneur*.

*Più f* är inte en komparativ form (crescendo) hos Messiaen, utan en fast dynamisk nivå mellan *f* och *ff* och bör alltid tolkas i sin kontext. I första satsen till *Messe de la Pentecôte* förekommer fyra dynamiska nivåer: *R. p* (t. 23, stängt svällskåp), *Pos. och G mf*, *R f* och pedal *più f*. I slutet av sats XII i *Livre du Saint Sacrement* (t. 73-98) förekommer olika dynamiska nivåer, vilka dock betecknas lika, emedan beteckningarna i själva verket hänför sig till svälluckornas ställning. Både *PR* och *R* (t.73-80) betecknas *f*, vilket bör tolkas om stängt skåp. *Più f* för *R*, *PR* och *GPR* utgör i paktiken givetvis tre olika nivåer, men har samma beteckning, enär det är frågan om till hälften öppet skåp. Fortissimo förekommer endast i t. 87-88 för *GPR*, vilket betyder helt öppet svällskåp.

De dynamiska beteckningarna i Olivier Messiaen orgelmusik är sällan svåra att tolka. För det mesta utgör de en viktig information för interpreten, även om de inte kan tolkas bokstavligt. Dynamiskt önsketänkande förekommer emellertid ytterst sällan i Messiaens partitur. Som sådant kan man eventuellt beteckna fyra *f* i t. 143 (*Livre du Saint Sacrement*, sats XIII) emedan *fff* i t. 138 redan innebär orgelns tutti, och som önsketänkande kan man förvisso karakterisera de fem *f* i *Apparition de l'Église éternelle*, t. 32-39.

## 4 Registreringarna i Olivier Messiaens orgelmusik

Olivier Messiaen skolades i den franska orgeltraditionen och den symfoniska registreringsestetiken, vilken behandlade orgelns stämmor som grupper och inte som individer. Messiaens orgellärare Marcel Dupré rådde i frågan om registrering, att

...observera de lagar som styr orkestrationen och välja register som man väljer instrument när man skriver ett partitur.<sup>1</sup>

Trots att Messiaen redan i sitt första verk, Messiaens officiella opus 1, *Le Banquet céleste*, visar en klangfantasi som är främmande för de traditionella franska registreringsschablonerna, använder Messiaen sig länge av de gamla registreringskoderna. Under den långa tid Messiaen komponerade orgelmusik, utvecklades dock dessa termer, förändrades i och med den förändrade registreringsestetiken och fick nytt innehåll.

### 4.1 *Le banquet céleste*

Stycket är komponerat år (1928)<sup>2</sup> och den ursprungliga versionen utgavs år 1934. Stycket var då i 3/4-takt - den reviderade versionen går i 3/2-takt - med hälften mindre notvärden. Registrering:

*R: Flûte 8, Bourdon 8, Voix céleste, Gambe*

*P: Prestant 4, Piccolo 1*

*G: Bourdon 8*

*Péd: Tirasse Positif seule*

Samtliga dessa stämmor fanns i orgeln i Trinité år 1934, där Messiaen var organist sedan år 1931.

*t. 12 R: + bourdon 16*

*t. 19; R: - bourdon 16*

*t. 25; Péd: -tir. Pos. + bourdon 8, soubasse, 16 et bourdon 32.*

---

<sup>1</sup> ...observer les lois qui régissent l'orchestration et choisir les jeux comme l'on choisit les instruments lorsqu'on écrit une partition (Dupré 1925, 11).

<sup>2</sup> Beträffande tillkomståret för *Le banquet céleste* uppger Gilles Cantagrel år 1928 och påstår, att årtalet 1926, som Messiaen själv uppgett, är ett misstag (Cantagrel 1991, 561).

De noggrant registrerade dynamiska schatteringarna i den reviderade versionen saknas helt i originalet. Den av Olivier Messiaen själv reviderade versionen av hans "Opus 1" utkom år 1960 med följande registreringsanvisningar:

*R: voix céleste, gambe, bourdon 8*

*Pos: flûte 4, nazard 2 2/3, doublette 2, piccolo 1*

*G: RG/ Péd: tir. Pos. seule*

Registreringsföreskrifterna från år 1960 är exakta, utan tolknings-svårigheter samt betydligt rikare och mera nyanserade än i den äldre versionen. Flûte 8 på Récit är med endast i drygt två takter (slutet av t. 15 samt t. 16 och 17), medan bourdon 8 på Grand orgue utgår helt. (Grand orgue används endast som kopplingsmanual, för att utnyttja orgelns barkermaskin och för att uppnå en bekvämare spelställning.) Även omregistreringarna i pedalen fr.o.m. t. 21 likasom spelföreskriften (*staccato bref, à la goutte d'eau*) saknas i den första versionen.

Diminuendot i pedalen bygger på kombinationstoner: av den ursprungliga registreringen återstår i t. 22 nazard 2 2/3, piccolo 1 samt i t. 23 och 24 nazard 2 2/3, doublette 2. Trots att det betyder i stället för klingande diss<sup>1</sup>, giss<sup>1</sup> (noterat diss, giss), klingande aiss<sup>1</sup>, diss<sup>2</sup>, torde det vara uppenbart, att lyssnaren fortfarande hör kombinationstonerna diss<sup>1</sup>, giss<sup>1</sup>.

## 4.2 Diptyque

*Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse*

*Diptyque* är komponerad och ederad år 1930, samma år som Messiaen blev utsedd till titulaire i Trinité.

### t. 1-120; Modéré

*Réc: Fonds 8,4. Mixtures*

*G.O: Fonds 8.*

*Péd: Fonds 16,8.*

Här möter man för första gången problemet med termen *Mixtures*, en term, som inte normalt används i den cavallé-collska orgeln (Cavallé-Coll använder *plein jeu, fourniture* eller *cymbale*). Det förefaller som om Messiaen med *Mixtures* avsett övertonsregister i allmänhet, d.v.s. 2 2/3, 2, 1 3/5, samt eventuellt 1 fots register, d.v.s. det som Tournemire kallar *petites mixtures* (se ovan s. 20), vilket i så fall skulle betyda, att registreringen inte torde tolkas som ett (neo)klassiskt plenum.

Av satstekniska orsaker - mångstämmiga ackord, toccataliknade sats - kan man anta, att G.O Fonds 8 innebär samtliga 8 fots register på huvudmanualen - inklusive montre 8; ävenså, att Péd: Fonds 16, 8, betyder samtliga 16 och 8 fots register, också Contrebasse 16.

För att crescendo t.f.o.m. t. 99 - *poco cresc.* - skall kunna förverkligas bör svälluckorna vara stängda från styckets början. I t. 102 kompletteras crescendo av föreskrifterna +Fonds 16, 4 för manualen samt +Fonds 4 för pedalen, vilka uppenbarligen gäller Grand orgue, som ju ursprungligen är registrerad med

endast fonds 8. (Messiaen själv tillfogar lingualstämmor i t. 102-117 (Messiaen 1956)).

### **t. 121-151; Très lent**

G: Fl.harm.

R: V.cél.

Tirasse R. seule

Voix céleste används aldrig helt ensam bl.a. för att stämman saknar pipor i stora oktaven och för att den är stämd för att åstadkomma svävning tillsammans med gambe. Tillsammans med voix céleste bör alltså registreras gambe, eventuellt också bourdon 8 (jmf. registreringen till *Le banquet céleste*).

I t. 132 samt i avsnittets slut för Messiaen solostämman utanför Trinité-orgelns omfång. Den logiska lösningen är att spela tonerna ovanför  $g^3$  en oktav lägre med en fyra fots flöjt på en annan manual (flûte douce 4 på Positif), vilket även är det enda sättet att med högra handen samtidigt föra melodistämman och nå tangenterna  $c^3$  (t. 149) och  $a^3$  (t. 151).

## **4.3 Apparition de l'Église éternelle**

Denna komposition, ett av Olivier Messiaens populäraste orgelstycken, skrevs år 1932 och den första versionen utkom två år senare.

### **4.3.1 Original version**

R: Fonds et Anches 16, 8, 4

P: Fonds 16, 8, 4 (anches préparées)

GO: Fonds 16, 8, 4 (anches préparées)

Péd: Fonds 8, 16, 32

Stycket är skrivet året efter det Messiaen tillträtt som organist i Trinité. Ännu då var verken i orgeln i Sainte-Trinité indelade i *fonds* och *anches*; Récitverkets fonds bestod av flûte 8, bourdon 8, gambe 8, voix céleste 8, flûte 4, hautbois 8, voix humaine 8; anches av octavin 2, trompette 8, clairon 4. Dispositionen påminner i sin knapphet om Récit i Cavallé-Colls orgel i Sainte-Clotilde: inget 16 fotsregister, ingen mixtur.

Fonds et anches innebär här alltså ett tutti, där normal registreringspraxis förutsätter utelämnande av svävande register (voix céleste) samt voix humaine och eventuellt även clarinette (Tournemire 1936, 85, cit. s. 20).

Messiaen följer de franska 1800-talskoderna och nämner varken 2 fot eller mixtur. Detta betyder dock icke, att samtliga aliquotregister och mixturer utelämnades, de hör helt enkelt till begreppet *anches* (jmf. s. 19-20). Föreskrivandet av 16 fots register på Récit förtäljer att Messiaen ville ha detta register när stycket utfördes på andra, större orglar och några år senare fick han det även i sin egen orgel.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Enligt Rößler är 16 fot i Récit inte oeftergivligt (Rößler: 1978, 104).

Pedalens registrering innebär exakt de stämmor - fonds - som orgeln har: bourdon 32, contrebasse 16, soubasse 16, flûte 8, bourdon 8, violoncelle 8. Problemet är, att tonsättaren inte indikerat något pedalkoppel. Till praxisen i den symfoniska registreringstraditionen hör, att pedalen är kopplad till den eller de manualer man spelar på (jmf. de reviderade versionerna).

Den dynamiska beteckning *pp* i t. 1 avser stängt svällskåp, *cresc.* i t. 6 öppnande av svällskåp till fullt öppet vid *f* i t. 8. Beteckningen PR i t. 11 indikerar ett manualbyte från man. III (R) till manual II (P), medan man. III är kopplad till man. II. Fonds på positif innebär följande register: quintaton 16, flûte harmonique 8, salicional, 8, unda maris (8), prestant 4, flûte 4. Normal registreringspraxis förutsätter utelämnandet av unda maris. Vid manualbytet torde även pedalkoppel från Positif tillfogas (jmf. de reviderade versionerna).

Dim. i t. 14 betyder stängandet av svällskåpet, som bör vara helt stängt i början av t. 17: *p*.

GPR i t. 18 betyder ett nytt manualbyte, nu till man. I (G), till vilken de två övriga manualerna (RP) är kopplade. Manualbytet torde även åtföljas av tirasse Grand Orgue. *Cresc.* i följande takt indikerar öppnande av svällskåp och Anches P i t. 21 betyder att de stämmor som finns på ancheslådan i positif här tillkommer. Dessa stämmor var: doublette 2, piccolo 1, cornet 2-5 rangs, basson 16, trompette 8, clarinette 8. Huruvida cornet 2-5 rangs hör till denna registrering är osäkert; i allmänhet uteslöts cornetregistret från de stora registreringarna, men positif i Sainte-Trinité fick en mixtur först år 1966 och det är därför möjligt att cornet har fått fungera som ersättare av mixtur, liksom i de nordiska 1800-talsorglarna. Clarinette torde i detta sammanhang vara onödig (Tournemire 1936, 85, cit. s. 20).

I fortsättningen är registreringsanvisningarna i viss mån oklara. Forte-fortissimo i t. 27 torde dock traditionsenligt betyda anches G, vilket även stöds av föreskriften -Anches G i t. 41. Detta skulle i Messiaens orgel betyda följande stämmor: quinte 2 2/3, cornet 5 rangs, plein-jeu 3-6 rangs, bombarde 16, trompette 8, clairon 4; förmodligen med uteslutande av cornet 5 rangs.<sup>4</sup>

Att tonsättaren med *fff* även torde ha avsett pedalens lingualer - bombarde 16, trompette 8, clairon 4 - impliceras av pedaloktaverna i t. 35-37. Dessa toner kräver tunga lingualer.

Diminuendot förverkligas på helt traditionellt sätt. I t. 45 lämnas manual I, vilket även torde betyda, att pedalkopplet från manual I tas bort. -Anches P i t. 51 betyder avstängandet av de stämmor som tillkommit i t. 21. När man i t. 54 går tillbaka till man III bör även pedalkopplet P/Ped utgå. *Più p* i t. 57 kan betyda uteslutandet av någon stämma (jmf. revisionen), men kan även tolkas som rörande enbart svälluckornas ställning. Diminuendot fr.o.m. t. 60 förverkligas enbart med hjälp av svällskåp.

#### 4.3.2 Reviderad version 1

*R: fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbale 3 rangs, bombarde 16, trpt. 8, clairon 4 >*

*Pos: fonds 16, 8, 4, mixtures, fourniture 4 rangs*

*G: fonds 16, 8, 4, 5<sup>te</sup> 2 2/3, doublette 2*

*Ped: sb 32, fonds 16, 8, 4*

*RP, RG, PG/tir. R*

<sup>4</sup> Antagandet att Cornet inte hör till den franska orgelns tutti - *grand chœur* - stöds även av att Messiaen i de reviderade versionerna av *Apparition de l'Église éternelle*, där han explicit nämner varje register vid namn, inte nämner Trinitéorgelns två kornetter.

Den första reviderade versionen utkom på 1980-talet; exakt tryckår anges inte på utgåvan. Notbilden är identisk med den första utgåvan, medan alla registreringsanvisningar är ändrade. Som helhet är det frågan om samma idé: ett stort crescendo, som når sin höjdpunkt i C-durackordet i t. 35-37, samt ett symmetriskt stort diminuendo. Orsaken till den nya versionen är med största säkerhet interpreternas bristande kännedom om Cavallé-Collorgeins jeux de combinaison-system och därmed följande feltolkningar av de dynamiska föreskrifterna.

Den ursprungliga utgåvans *pp* i t. 1 är givetvis inget verkligt pianissimo, utan en kod för en tuttreregistrering på Récit med stängt svällskåp. I den nya versionen är den dynamiska beteckningen forte. Registreringen är en tuttreregistrering på Récit inklusive tir. R.

De ytterst detaljerade registreringsföreskrifterna visar med pinsam tydlighet hur feltolkad Messiaen ansett sig vara. Samtidigt tyder de många nyanserna i de dynamiska beteckningarna - fem *f* på C-durackordet i t. 35-37! - på ett fromt och kanske inte längre helt pragmatiskt önsketänkande.

Den nya versionen löser emellertid som väntat osäkerheten visavi pedalkopplen. Genast i början anges som sagt tir. R. och när manualbytet till Positif sker i t. 9 tillkommer tir. Pos., och tir. G när man i t. 18 byter till huvudmanualen. I konsekvens härtill avlägsnas pedalkopplen vid manualbytena i decrescendot: -tir. G i t. 52 och -tir. Pos i t. 56.

Ett annat problem är platsen för vissa manualbyten och omregistreringar. Den äldre versionen anger det första manualbytet i t. 11, med den nya versionen indikerar detta manualbyte två takter tidigare. I sin inspelning (Messiaen 1956) gör Messiaen detta manualbyte redan i t. 9 och frångår alltså redan då sina egna föreskrifter.

Följande manualbyte sker i båda versionerna, liksom även på inspelningen, i t. 18. I den ursprungliga versionen tillkommer *anches P* i t. 21. Av typografin får man lätt den uppfattningen, att denna omregistrering bör ske i början av takten. I sin inspelning gör Messiaen emellertid registreringen i pausen i t. 21, så att de nya stämmorna klingar först i t. 22, vilket även stöds av registreringsföreskrifterna i den nya versionen.

Decrescendot startar i den ursprungliga versionen i t. 41 med *-anches G*, medan både på inspelningen och i den nya versionen denna omregistrering görs i pausen i t. 39. Manualbytet till Positif sker enligt den äldre versionen i t. 45, medan Messiaen på sin inspelning gör detta byte en takt senare. I den nya versionen förverkligas diminuendot endast medelst registreringar och manualbytet sker först i t. 52. I denna samma takt gör Messiaen på sin inspelning *-Anches P*, vilket i den ursprungliga versionen är indikerat en takt tidigare. Även i det sista manualbytet, till Récit, följer Messiaen den nya versionen och genomför det i t. 56, medan den äldre versionen uppger t. 55.

Olivier Messiaens noggrannhet med sina notutgåvor, en noggrannhet som med tilltagande ålder blev nästan pedantisk, förbjuder oss att tänka, att

föreskrifterna för registreringar och manualbyten i den ursprungliga versionen av *Apparition de l'Église éternelle* skulle vara felaktigt placerade. Tydligt har organisten Messiaen dock övertygat tonsättaren Messiaen om att dessa byten mitt i en fras är svåra att genomföra och mindre praktiska. De sätt på vilka Messiaen genomför dessa omregistreringar på sin inspelning är otvivelaktigt mera praktiska, utan att äventyra den musikaliska meningsfullheten.

### 4.3.3 Reviderad version 2

Denna tredje och sista version av Olivier Messiaens ungdomsverk är tryckt år 1993, d.v.s. ett år efter tonsättarens död. Nottexten är nyskriven, utdragen till 16 system, medan den tidigare nöjer sig med 11. Två fatala tryckfel har insmugit sig i den nya texten, förmodligen icke korrekturläst av tonsättaren: i t. 38, andra fjärdedelen, höger hand finns tonen  $g^2$ , vilken bör utgå och i registreringsföreskriften i t. 63 står  $-8^{ve}$ , bör vara  $-3^{ce}$ .

Registreringsanvisningarna i denna version av *Apparition de l'Église éternelle* är exakt desamma som i den andra versionen (4.3.2).

## 4.4 L'Ascension

*Quatre méditations symphoniques pour orgue*

Den första av Olivier Messiaens orgelsviter är ursprungligen skriven för orkester. Sviten komponerades år 1932, orkestrerades år 1933 och uruppfördes år 1934. År 1933 transkriberade tonsättaren den första och fjärde satsen för orgel och året därpå transkriberade han den andra satsen och komponerade en helt ny tredje sats (Cantagrel 1991, 563).

I *Apparition de l'Église éternelle*, i varje fall i den första utgåvan, är registreringen ännu hållen i den från César Franck och Marcel Dupré nedärvda symfoniska estetiken (Sabatier 1988, 31), men i orgeltranskriptionen av orkestersviten *L'Ascension* beger sig Messiaen delvis in på nya vägar.

I den första och den fjärde satsen försöker orgelregistreringen i stort sätt imitera orkestersatsen, även om t.ex. de båda flûte harmonique-stämmorna i sista satsen bättre imiterar flöjter än stråkinstrument. Den andra satsen, *Alleluias sereins d'une âme qui désire le ciel*, skiljer sig dock avsevärt från orkesterversionen, i själva verket så mycket, att man kan diskutera huruvida musikens mening har förändras. Hatton konstaterar: "Den glada och sorgfria andan är bevarad, men musiken är redan lätt annorlunda."<sup>5</sup>

### 4.4.1 Sats I Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père

R: Fonds et anches 8, 4

P: Fonds 8 (Anches préparées)

G: Fonds 8 (Anches préparées)

Péd: Fonds 16, 8, Tir. R.

<sup>5</sup> L'esprit joyeux et serein est conservé, mais la musique est déjà légèrement différente (Hatton 1992, 23).

Registreringsanvisningarna i denna sats bygger helt på koderna från den cavallé-colliska orgeln (jmf. registreringsanvisningarna till *Apparition de l'Église éternelle*). Huruvida tonsättaren med Fonds 8 i Positif och Grand orgue även avsett de 4 fotsregister som hör till fondslådan - prestant 4 och flûte 4 i båda manualer - är ett mindre väsentligt problem, eftersom det från fall till fall är en avvägningsfråga. Väsentligt är däremot, att Messiaen uttryckligen avstår från 16 fots register i manualerna; dessutom betyder anvisningen för pedalen i t. 21: +16, 8 et Tir G.P. explicit, att anches Pédale inte bör förekomma.

#### 4.4.2 Sats II Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel

##### t. 1-11; *Pas trop modéré et clair*

G.P.R: Flûtes 8, 4, Octavin

Den inledande registreringen: G.P.R: flûtes 8, 4, octavin. är problematisk. I orgeln i Sainte Trinité år 1933 fanns en *octavin* endast i Récit. Positif hade en *doublette 2* och Grand orgue saknade två fots register(!). Bokstavligt tolkad skulle registreringen beyda: G: flûte harmonique 8, flûte 4, P: flûte harmonique 8, flûte 4, R: flûte 8, flûte 4, octavin 2, samtliga manualkoppel. Almut Rösslers registreringsförslag: HW Rohrflöte 8, Nachthorn 4, Oktave 2, Scharf (sic.) tyder på en annan tolkning (Röbler 1978, 105).

##### t. 12-23;

R: Flûtes 8 Octavin *pp*

P: Clarinette

G: Flûte harm. (t. 14)

Flûtes 8 i pluralis för Récit är eventuellt ett tryckfel; den engelska översättningen anger Flute i singularis. Récitverket har endast en 8 fots flöjt.

##### t. 24-36;

R: Flûte 4, Octavin *seuls*

P: Quintaton 16, Flûte 4

Svällskapet bör stå stängt, vilket även indikeras av den dynamiska beteckningen *pp*, för att crescendo fr.o.m. t. 32 skall kunna förverkligas. Det påföljande diminuendot (och rallentandot) är antecknade först i slutet av t. 36; På inspelningen inleder Messiaen emellertid rallentandot mycket tidigare och understryker diminuendot genom att ta bort octavin 2 fr.o.m. sista ackordet i t. 35.

**t. 37-45; *Un peu plus lent et tendre***

*R: V. cé., Gambe, Flûte et Bourdon*

*P: Salicional 8*

I pedalen gäller fortfarande registreringsföreskriften från t. 12: *Tir. R. seule*. På sin skivinspelning (Messiaen 1956) registrerar Messiaen emellertid 16 fot, säkert soubasse.

Ett crescendo och diminuendo i överstämman förverkligas först genom manualbyte (t. 40) till Grand orgue, som är registrerad med sin svagaste stämma, bourdon 8.

I t. 42 - *Animez un peu et progressivement* - tillkommer flûte harmonique och två takter senare gambe båda givetvis på Grand orgue. Diminuendot förverkligas genom borttagande av motsvarande register i omvänd ordning.

Fr.o.m. slutet av t. 41 lämnar pedalen sin roll som bas och spelar sina kvartfigurer med flûte 4 seule.

**t. 50-55; *Un peu plus lent, et tendre***

Fr.o.m. t. 50 återgår musiken till samma klanger som i t. 37. Pedalens registrering anges: *Tir. R. seule*, d.v.s. identiskt med den i t. 37, men även här tillfogar Messiaen 16 fot på sin inspelning.

**t. 56-75; *Un peu plus vif qu'au début***

*P: Prestant 4, Flûte 4, Piccolo 1*

*G: Bourdon 8*

*Péd: Flûte 4, Tir. P.*

För Récit finns ingen registrering angiven, vilket givetvis bör tolkas så, att den senast angivna registreringen, d.v.s. i t. 37. fortfarande gäller.

Denna registrering är synnerligen djärv och uppfinningsrik, även om förebilden kan spåras till Tournemire:

Inget charmantare än ett solo med flöjt 4 i pedalen. Cavallé-Coll, som hade espi sade: ett hornsolo i pedalen.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Rien de plus charmant qu'un Solo de Flûte 4, à la Pédale. Cavaille-Coll, qui avait de l'esprit, disait: "Solo de Cor aux pieds" (Tournemire 1936, 96).

Pas vite

III  
Voix céleste 8  
Gambe 8

Flûte douce de 4

#### 4.4.3 Sats III Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne

*R. P. G: Péd. fff*

Till denna tutregistrering hör uppenbarligen även manualernas 16 fots register.<sup>7</sup> Diminuendot i t. 43 (ad lib.) - *-Anch. G. P.* - samt crescendot vid avsnittets slut (Rall. - - molto) - *+Anch. P.* - bör givetvis förverkligas enligt samma modell som tidigare (se ovan *Apparition de l'Église éternelle*). Fortefortissimo i t. 44 innebär även *+Anch. G.*

Trots att denna sats är nykomponerad och alltså inte ingår i orkestersviten, går registreringen helt tillbaka på 1800-talets symfoniska registreringsetetik. Olivier Messiaens inspelning av denna sats är ur många synpunkter problematisk och intressant. Trots att registreringen är enkelt symfoniskt angiven gör Messiaen flera nyanser än vad som anges i partituret. Registreringen i avsnittet t. 44-57 - *Vif* - som lakoniskt är angiven med den dynamiska beteckningen *fff*, vilken är översatt till engelska med ordet *full*, är på inspelningen ingalunda ett tutti, utan flera av de starkaste stämmorna, bl.a. pedalens lingualer, saknas. Även avsnittet *Plus vif* (t. 58-62) förefaller att inte vara ett fullständigt tutti; detta återkommer i sin fulla styrka först fr.o.m. t. 63 - *Encore plus vif* (Messiaen 1956).

#### 4.4.4 Sats IV Prière du Christ montant vers son Père

*R: Flûte 8, Bourdon 8, Voix céleste, Gamba*

*P: Flûte harm.*

*G: Flûte harm.*

*Péd: Tirasse R. seule*

<sup>7</sup> Man bör dock observera hur Tournemire begränsar användandet av bombarde 16 (Tournemire 1936, 85, cit .s. 20).

Registreringsföreskrifterna är explicita. De dynamiska föreskrifterna hänför sig, åtminstone i början av satsen, helt till Récit expressif. *p* i t. 13 betyder att svällskåpet öppnas en aning i cesuren före takten för att kunna stängas i ett diminuendo i t. 15.

Omregistreringarna i t. 24, 28, 35 och 46 beledsagas av de dynamiska tecknen *p*, *mf*, *f* respektive *più f* (più forte hos Messiaen betyder inte ett crescendo, utan en bestämd, statisk dynamisk nivå - se ovan s. 22). Dessa dynamiska tecken bör lämpligen tolkas som indikationer för svällskåpets ställning, vilken alltså bör vara helt öppen fr.o.m. t. 46.

## 4.5 La Nativité du Seigneur

*Neuf méditations pour orgue*

Detta, Olivier Messiaens första mästerverk är komponerat år 1935, endast två år efter *L'Ascension*. År 1935 hade Messiaen låtit genomföra den första ombyggnaden av orgeln i Sainte-Trinité (ovan s. 13-14). De viktigaste nya stämmorna var förvisso bourdon 16 och cymbale 3 rangs i Récit.

I sitt förord - *Note de l'auteur* - skriver Olivier Messiaen om registreringarna *La Nativité*:

Ur instrumental synpunkt. Varje sats behandlad i breda plan. Klangfärgsekonomi genom alla färger och olika täthet: lingualer med få grundstämmor, grundstämmor utan gambor och flöjter etc. Pedalen lämnar sin roll som bas. Sällan registrerad 16, 8, ofta 4 fot samt mixturer utan 8, sjunger den i sopranen (8:de satsen) eller pryder manualernas lätta carillon med girlander (1:a satsen). Några exceptionella effekter: flûte 4 och nazard ensamma (2:a satsen), basson 16 ensam (7:de satsen), gambe och voix céleste kontrasterande mot mixturer (1:a och 8:de satsen): kontrastera inte blanda.<sup>8</sup>

### 4.5.1 Sats I La Vierge et l'Enfant

*R: flûte 4, nazard pp*

*P: quintaton 16 mf*

Satsens 15 första takter spelas med denna märkliga stämkomposition på Positif, till vilket Récit är kopplat. Förebilden till denna registrering kan mycket väl vara Charles Tournemires kommentar: "Läckert: Nasard 2 2/3 på manual III, kopplad med Bourdon 8 på manual II."<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Au point de vue instrumental. Chaque pièce traitée en larges plans. Economie des timbres par des tutti de couleur et de densité différentes: anches avec peu de fonds, fonds sans gambes ni flûtes, etc. La pédale sort de son rôle de basse. Rarement registrée 16, 8, souvent 4 pieds et Mixtures sans 8, elle chante en soprano (8<sup>e</sup> pièce) ou enguirlande les mains de légers carillons (1<sup>re</sup> pièce). Quelques effets d'exception: flûte 4 et nazard seuls (2<sup>e</sup> pièce), basson 16 seul (7<sup>e</sup> pièce), gambe et voix céleste opposées aux mixtures (1<sup>er</sup> et 8<sup>e</sup> pièces): opposer n'est pas mélanger (Messiaen: 1936, Note de l'auteur).

<sup>9</sup> Délicieux: le Nasard 2 2/3, au III, uni au Bourdon 8, du II. (Tournemire 1936, 97).

**t. 16; Un peu vif**

*R: gambe, voix céel.*

*P: flûte 4, nazard, 3<sup>ce</sup>, piccolo*

*G: montre 8, bourdon 16*

*Péd: flûte 4 et tirasse Pos.*

Här beträder Olivier Messiaen nya vägar, vilket han tydligen - av kommentaren i företalet att döma - är helt medveten om.<sup>10</sup>

**t. 35; Lent**

*R. flûte 8*

Det är här frågan om flûte traversière, byggd år 1868 av Aristide Cavallé-Coll och bevarad genom åren tack vare Messiaens stora omsorg om de cavallé-colliska stämmorna: "...jag förbjuder absolut, att man rör vid Cavallé-Colls stämmor."<sup>11</sup>

**4.5.2 Sats II Les bergers**

*R, flûte 4, nazard*

*P. flûte 8*

Igen kan en förebild spåras hos Tournemire:

<sup>10</sup> Att Messiaen fäste stor vikt vid de nya registreringarna i *La Nativité*, framgår även av hans givetvis ytterst artiga, men samtidigt sunt självmedvetna inbjudan till sin lärare Marcel Dupré inför uruppförandet i Sainte-Trinité den 27 februari 1936: "L'œuvre est très sincère, la registration a été très travaillée et les trois exécutants jouent comme des amours" (Messiaen 1936a, 23).

<sup>11</sup> ... et j'interdis absolument q'on touche aux jeux de Cavallé-Coll. (Messiaen 1961a, 266).

*Assez vif*

III  
Flûte 4  
Octavin 2  
Tierce 1 3/5

II  
Bourdon 8

(Tournemire 1936, 99).

Messiaen använder dock klangen för en helt annan typ av sats.

**t. 11; *Bien modéré***

I dessa girlander låter Messiaen tre olika typer av labialstämmor, salicional (Positif), bourdon 8 (Grand orgue) samt flûte 8 (Positif), samtliga av Cavallé-Coll, kontrastera mot varandra.

**t. 12-104; *Modéré, joyeux***

*P. clarinette et nazard*  
*R. flûte, bourdon 8*  
*Ped. gambe 8*

Registreringen växlar om med:

*R. hautbois et octavin*  
*G. bourdon 8*  
*Ped. violoncelle 8*

Dessa registreringar är uttryck för Messiaens behov att frigöra sig från den mera än 200 år gamla praxisen att alltid kombinera en 8 fots lingual med en 8 fots labial: "Lingualer med få grundstämmor" (Messiaen: 1935, cit. s. 33).

Charles Tournemire ger exempel på liknande idéer:

*Lent*

III  
Voix humaine 8  
Nazard 2 2/3

II  
Bourdon 8

(Tournemire 1936, 96)

Skillnaden i de båda registreringarna i denna sats ligger inte endast i klangfärg, utan kanske mera i dynamisk kontrast. Solot i den första registreringen har den dynamiska beteckningen forte och ackompanjemanget piano, medan motsvarande beteckningar i den senare registreringen är piano respektive pianissimo. Den senare registreringen fungerar alltså som ett slags eko.

Pedalen i Trinitéorgeln hade ingen gambe 8. Tydligt har Messiaen här avsett att koppla gambe 8 från Grand orgue till pedalen.

#### 4.5.3 Sats III Desseins éternels

*P: quintaton 16, cor de nuit 8*  
*R: gambe, voix céel. bourdon 16*  
*Péd: bourdon 32, tirasse R.*

Registreringen till denna korta sats kan i första hand förefalla både enkel och vanlig. En närmare analys visar dock att den innebär en mycket originell, t.o.m. unik kombination av stämmor. Voix céleste-färgen kombinerad med bourdon 16 fot förekommer inte på något annat ställe i Messiaens orgelmusik och soloregistreringen på Positif, quintaton 16, cor de nuit 8 är även den unik. Diminuendot i sluttakterna innebär även förändring i klangfärg emedan endast cor de nuit befinner sig i svällskåp.

#### 4.5.4 Sats IV Le Verbe

*R et P: Fonds 8, 4, Mixtures*  
*G: Fonds 16, 8, 4*  
*Péd: tirasse R seule*

Innehållet i termen "fonds" är inte entydigt. Vilka stämmor avser Messiaen i själva verket med föreskriften G: fonds 16, 8, 4?

I vissa registreringsföreskrifter skriver Messiaen uttryckligen: "grundstämmor utan principaler och utan prestantar,<sup>12</sup> men i många fall är det en avvägningsfråga (se även ovan s. 19). Almut Röbler ger följande registrering:

GO: Bourdon 16, 8, 8, 8, 8, 4, 4,

vilket skulle betyda, att endast montre 16 av huvudverkets principalstämmor utgår (Grand orgue har inalles fyra 8 fotsregister och två 4 fots). Det är dock att observera, att Messiaens registreringsföreskrift hänför sig till orgeln från år 1935, medan Röblers registreringsförslag är utarbetat på den nuvarande orgeln i Sainte-Trinité (Röbler 1978, 106).

I praktiken är detta givetvis en avvägnings- och balansfråga: tillsammans med mixtures i Récit och Positif bör även principalerna (på Positif) klinga, medan stämmornas antal och karaktär på Grand orgue bör anpassas efter den övriga registreringen.

---

<sup>12</sup> fonds sans les montres et sans les prestants (Messiaen 1973, 26).

**t. 8; Lent et puissant**

Fortefortissimo i pedalen kan inte gärna avse annat än pedalens samtliga register (jmf. sats IX, t. 60). Det bör givetvis finnas balans mellan ackordet på Récit och pedalen; enligt Rößler registrerade Messiaen själv clairon 4 på Récit redan från satsens början och tillfogade dessutom trompette 8 i t. 6 (Rößler 1978, 106).

På Messiaens skivinspelning hörs tydligt lingualklangen på Récit i t. 6 respektive t. 20.

**t. 26-39; Modéré**

*R: Fonds et anches 16, 8, 4, Mixt.*

Vid ombyggnaden av Trinitéorgeln år 1935 tillfogades i Récit stämmorna bourdon 16, nazard 2 2/3 samt cymbale 3 rangs. Récit hade emellertid ännu ingen 16 fots lingualstämma; bombarde 16 tillkom vid elektrifieringen år 1965. Registreringsföreskriften bör alltså tolkas som en kod, vilken betyder, att registreringen väl innehåller labial 16 fot, men inte lingual (se även Rößler 1978, 106). *Mixt.* torde tolkas som "petites mixtures", d.v.s. 2 2/3, 2, 1 3/5 utan cymbale (jmf. registreringsanvisningarna till sats VI). Pianissimot i t. 31 betyder stängt svällskåp, inga registerförändringar.

**t. 48-67; Extrêmement lent et solennel**

*P: cornet*

*R: Fonds doux 8*

*Péd: 16, 8*

Récit: Fonds doux 8 torde betyda bourdon och flûte traversière eftersom Messiaen alltid skilt nämner voix céleste och ofta även viole de gambe (se sats V, t. 39). Cornet på Positif räknas som Trinitéorgelns huvudkornett (Messiaen: LGO).

#### **4.5.5 Sats V Les enfants de Dieu**

*R: Fonds et anches 8, 4*

*P et G: Fonds 8, 4 (anches 8, 4 préparées)*

*Péd: 16, 8, tirasse R*

Fonds et anches 8, 4 bör igen uppfattas som en kod för en tuttreregistrering utan 16 fot, vilket betyder att även octavin 2 hör hit.

I 1935 års Trinitéorgel innebar anches Positif: cornet harmonique, doublette 2, piccolo 1, basson 16, trompette 8, clarinette 8. Anches 8, 4 préparées (t. 17) betyder alltså på Positif knappast något annat än trompette 8 (eventuellt tillsammans med doublette 2 och piccolo 1).

Liksom i *Apparition de l'Église éternelle* skriver Messiaen inte ut +anches GO, utan endast *fff* (t. 27). Detta fortissimo innebär givetvis huvudverkets trompette 8 och clairon 4, men huruvida hit även hör plein-jeu är en

tolkningsfråga. Enligt Almut Röblers knapphändig kommentar, har Messiaen inte registrerat mixturerna på Grand orgue (Röbler 1978, 106).

**t. 39; Lent et tendre**

*GPR: Fonds 8, Gambes, Voix célestes*  
*Péd: 16, 8*

De dynamiska beteckningarna i dessa stillsamt avslutande takter - *p* och *pp* - antyder, att Messiaen med fonds 8 avsett varken principal 8 på Positif eller montre 8 på Grand orgue. Däremot kan man med fog anta, att med gambes (pluralis) även avses salicional på Positif och att till voix célestes (även pluralis) också räknas unda maris.

**4.5.6 Sats VI Les anges**

**t. 1-48; Vif et joyeux**

*GPR: Montres 8, 4, 2 et plein jeu du R.*

Mera klassisk i sina registreringar blir Olivier Messiaen aldrig. Här är det frågan om ett rent principalplenum. 8 fots principalen kommer från Positif, 4 fot från Grand orgue och Positif, 2 fot från Positif och Récit, mixturen (cymbale) från Récit (Röbler 1978, 106). 4 fots- och 2 fotsläget fördubblas alltså, däremot inte 8 fotsläget, vilket ytterligare betonar strävan till en ljus, övertonsrik klang.

**t. 49-65; Plus modéré**

*Fonds 16, 8, 4, 2, pleins-jeux*

Inte heller nu är det frågan om en paketlösning, utan stämmorna behandlas individuellt. Alla gambor saknas, desutom saknas enligt Röbler 16 fot på Grand orgue (Röbler, 1978, 107).

**4.5.7 Sats VII Jésus accepte la souffrance**

**t. 1-14; Très lent**

*R: trompette*  
*P: salicional, unda maris*  
*G: Fonds 16, 8, 4*  
*Péd: basson 16 seul*

Trinitéorgeln har endast en stämman vid namn basson 16 och den finns i Positif. Pedalens 16 fots lingual är en bombarde. I själva verket är det fullt möjligt att medelst omregistreringar spela basson 16 kopplad till pedalen. Då uppstår emellertid frågan om varför överhuvudt spelat motivet i pedalen, då man lika gärna kan spela det med vänster hand på Positif! På Messiaens inspelning kan man tydligt höra, att det är frågan om en basson (fagott) och inte en bombarde (basun); detta stöds ytterligare av, att Messiaen uttryckligen nämner registret i företalet: "... basson 16 ensam" (7:nde satsen) (Messiaen 1936, Note d l'auteur cit. s. 33).

#### **t. 15-20; *Douloureux et vif***

*Fonds 8, 4, Mixtures*

Avsnittet spelas på Récit; med Mixtures avses följaktligen verkets aliquoter.

Messiaens registrering på sin inspelning (Messiaen 1956), vilken även refereras av Röβler (Röβler 1978, 107), är häpnadsväckande. Han inleder i t. 15 med hautbois 8, cymbale! Alltså inga fonds, inga mixtures. Klängen blir ihålig, mystisk. I t. 17 tillkommer claron 4 och först i t. 20 bourdon 8 och flûte 8. Dessa registreringar kan tydligt urskiljas på inspelningen. Röβler nämner även, att Messiaen på den andra halvnoten i t. 20 drar trompette 8, vilket dock inte med säkerhet kan avgöras på inspelningen.

#### **t. 21-25; *Très lent***

Inledningens registrering.

#### **t. 26-31;**

*Fonds et anches 16, 8, 4, en cresc.*

Vid den stora ombyggnaden och elektrifieringen av orgeln i Sainte-Trinité år 1965, inbyggdes även ett generalcrescendo, vilket Messiaen utnyttjar helt kritiklöst och använder då uttrycket *sur crescendo* (*Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* s. 8, 13, 38 etc.) Uttrycket *en cresc.* är däremot unikt i Messiaens registreringsföreskrifter. Det är tydligen frågan om att i dessa avslutande takter utnyttja den symfoniska Cavaillé-Coll-orgelns dynamiska smidighet: Récit expressif och jeux de combinaison.

### **4.5.8 Sats VIII Les mages**

#### **t. 1-51; *Rêveur et très modéré***

R: *gambe, flûte 4*

P: *prestant 4, nazard, 3<sup>ce</sup>*

G: *bourdon 16*

Péd: *flûte 4 et tirasse Pos.*

Tack vare registreringens fottal: höger hand 16 fot, vänster hand 8 fot, pedal 4 fot, ligger hela satsen på samma tonhöjdsnivå.

**t. 52-56; *Un peu plus lent***

*P: cor de nuit*

*R: gambe, voix céel.*

*Péd: flûte 4 seule*

I dessa takter, där högra handens ackord ligger på 8 fot, skriver Messiaen dessa ackord betydligt lägre.

**t. 57;**

*R: fl. 8 seule*

*Péd: soubasse 16 seule*

Den dynamiska beteckningen för slutackordet (flûte traversière, soubasse) är pianissimo, medan vänster hand i de föregående takterna (gambe, voix céleste) är betecknad med *ppp*.

#### **4.5.9 Sats IX Dieu parmi nous**

**t. 1-4; *Très modéré - Lent et puissant***

Denna sats, förmodligen Olivier Messiaens mest spelade och bekantaste orgelmusik, inleds utan andra registreringsföreskrifter än fortetissimo för manualen (GPR) och, medan händerna spelar på Récit, rent av fyra *f* för pedalen. Det är givetvis frågan om en tuttklang från 16 fot uppåt i manualen och eventuellt 32 i pedalen.

**t. 4-7; *Lent, avec charme***

*R: Fonds 8, gambe, voix céel.*

Fonds på Récit betyder flûte traversière 8, bourdon 8.

**t. 8-15; *Vif et joyeux, Très modéré - Vif***

*R: Fonds et anches 8, 4*

*G: Montres 8, 4, plein jeu*

*Péd: 18, 8, tirasse R*

Till registreringen på Récit hör eventuellt, förutom trompette 8 och clairon 4, även basson-hautbois 8 (Rößler 1978, 107).

**t. 16-30;**

*PR: Montres 8, 4, 2 plein jeu*

Plein jeu kan i denna registrering inte betyda annat än cymbale på Récit, eftersom Positif fortfarande saknade mixtur.

**t. 31-54; Toujours vif**

*R: Fonds 8, 4, cymbale*

*P et G: Fonds 8, 4*

*Péd: 16, 8, tir. G et R*

Registreringens idé är naturligtvis att uppnå ett slags klockklang i pedalen med Récitverkets cymbale, vilken tack vare täta repetitioner (se bilaga 1), ligger högt även i låga lägen. Utgående från den år 1965 om- och tillbyggda orgeln, har tonsättaren utvidgat registreringen till att bl.a. omfatta pedalens plein-jeu (Röbler 1978, 107).

**t. 55-104; Très modéré - Lent - Vif et puissant**

*Fonds et anches 16, 8, 4*

Olivier Messiaen anger hädanefter inga explicita registreringar i denna sats, utan endast dynamiska beteckningar. Hur dessa registreringsmässigt bör interpreteras kan väl aldrig med säkerhet fastslås, bl.a. för att Messiaen själv på den ombyggda Trinitéorgeln förverkligade dessa schatteringar med hjälp av det nybyggda generalcrescendot (Röbler 1978, 107).

Det är omöjligt att i detalj höra registreringarna på Messiaens skivinspelning, men det är tydligt, att registreringen i t. 55-58 är svagare än registreringen fr.o.m. t. 59. De dynamiska beteckningarna *ff*, *mf* och *fff* står i ett korrekt förhållande till varandra.

Utgångsläget i t. 59 och 60 (fortefortissimo för manualen och *ffff* för pedalen) är helt givet en tuttiregistrering - fonds et anches. Mezzoforte i t. 77 (piano för pedalen) kunde förverkligas genom -anches i samtliga verk. Det påföljande crescendot fr.o.m. t. 80 genom +anches R (i denna takt) samt öppnandet av svällskåp i t. 82 och samtliga anches i t. 83. Manualbyten bör knappast förekomma.

På skivan kan man höra hur Messiaen stänger svälluckorna i början av t. 79; crescendot i t. 82 är förhållandevis obetydligt och överraskande nog koppelas anches GO till på taktens två sista toner.

Diminuendot fr.o.m. t. 92 kan tänkas förverkligas på samma sätt på en Cavaillé-Coll-orgel, d.v.s. t. 92: -anches GO, t. 94: -anches Pos, t. 95 stängt svällskåp, 96 öppnandet av svällskåp, t. 97 i åttondelspausen +anches Pos samt vid övergången till t. 98: +anches GO. I något skede bör även pedalens anches tas bort; lämpligen tar man dem tillbaka i t. 98 på pedalens fjärdedels-paus.

Även detta crescendo förverkligar Messiaen på sin inspelning förhållandevis anspråkslöst och övergången till t. 83 innebär ett stort dynamiskt hopp.

En fungerande mall för dessa dynamiska schatteringar kunde motsvarande passager i *L'Ascension*, sats III, t. 43 (s. 32) utgöra.

## 4.6 *Les Corps glorieux*

*Sept visions brèves de la vie des Ressuscités*

Denna cykel, komponerad år 1939, avslutar Olivier Messiaens första kreativa period. Det skulle dröja mer än tio år innan han återvände till orgeln. *Les Corps glorieux* är en pendang till *La Nativité*, skriven endast några år senare. Tonspråket är dock mera avancerat, med intryck från gregoriansk sång och hinduiska rytmer resulterande i en rytmisk komplexitet som saknar föregångare. I *Les Corps glorieux* möter vi den mogna Messiaen - endast fågelsången saknas (Halbreich 1980, 276-277).

Även registreringarna är avancerade och exempel på en klangfantasi, som helt frigjort sig från den symfoniska estetiken i de cavallé-colliska "paquets sonores". Problemet är dock för vilken orgel dessa registreringar är tänkta. På grund av kriget fick *Les Corps glorieux* vänta på sitt uruppförande ända till år 1945; den 15 april detta år uruppförde Olivier Messiaen den nya sviten i Palais de Chaillot, på palatsets stora orgel (Zinke-Bianchini 1949, 12).

*Les Corps glorieux* är dock ederad år 1942, året efter Messiaens hemkomst från krigsfångenskapen, vid en tidpunkt då tonsättaren knappast kunde förutse, att uruppförandet skulle ske på någon annan orgel än på den för några år sedan renoverade och tillbyggda Trinitéorgeln. Trots det upptar registreringsföreskrifterna många stämmor, vilka Trinitéorgeln saknar.

Registreringsföreskrifterna i de tre första satserna kan till bokstaven förverkligas i Sainte-Trinité. De följande satserna innehåller dock register vilka saknas i Trinité:

sats IV: plein-jeu på Positif, 32 fots lingualstämma i pedalen, unda maris och salicional på Récit (dessa stämmor finns på Positif i Trinité),

sats V: montre 16 på Positif,

sats VI: quintaton 16 på Récit, igen montre 16 på Positif samt diapason 8 på Grand orgue. Dessutom cromorne 8 och bourdon 16 på Positif, viole 8 och piccolo på Récit.

Registreringsföreskrifterna är även inkonsekventa; i den tredje satsen föreskrivs quintaton 16 på Positif och bourdon 16 på Récit (som förhållandet är i Trinité), medan registreringen är motsatt i den sjätte satsen, d.v.s. quintaton på Récit och bourdon på Positif. I tredje satsen anges clarinette på Positif, medan stämman kallas cromorne i den sjätte satsen.

Det förefaller uppenbart, att dessa "främmande" register stammar från orgeln i Palais de Chaillot. Orgeln hade fyra manualer (se disposition s. 17) och 80 stämmor. Messiaen räknar i sina registreringsföreskrifter konsekvent med tre manualer. På Positif fanns en sexkorig plein-jeu och i pedalen en bombarde 32 fot. Däremot finns unda maris och salicional på Positif liksom i Trinité (och i allmänhet i Cavallé-Colls orglar). Registreringarna i femte och sjätte satsen med montre 16 på Positif förblir dock en gåta; däremot fanns bourdon 16 på Positif och quintaton 16 på Récit i Chaillotorgeln. Likaså fanns ett 8 fots cromorne på Positif. Även registret diapason 8 fanns i Chaillotorgeln, dock inte på Grand orgue, som Messiaen föreskriver, utan i fjärde manualens soloverk.

#### 4.6.1 Sats I Subtilité des Corps glorieux

G: *cornet f*  
P: *cornet mf*  
R: *cornet p*

Récitverket i Trinitéorgeln saknar register vid namn *cornet*, och saknade möjlighet att registrera en s.k. *cornet décomposable*: emedan Récitverket inte hade någon tersstämma. Tierce 1 3/5 tillkom vid ombyggnaden år 1965.

#### 4.6.2 Sats II Les eaux de la Grâce

R: *voix céleste, gambe*  
P: *cor de nuit 8, nazard et tierce*  
G: *bourdon 16*  
Péd: *flûte 4*

Även om idén med fyra fot i pedalen ursprungligen kommer från Tournemire, är detta en registrering som saknar förebild och som på ett alldeles speciellt sätt bär fram musikens mening. Halbreich talar om "ett beslöjat mysterium" (Halbreich 1980, 278).

#### 4.6.3 Sats III L'Ange aux parfums

**t. 1-24; Modéré, un peu lent, rêveur**

Pos: *clarinette et nazard*

*Clarinette* och *nazard* placerades i svällskåp för Positif vid ombyggnaden år 1965; förutsåg Messiaen detta då han föreskrev ett slutdiminuendo?

**t. 25-28; Bien modéré**

R: *flûte 4 et cymbale*  
P: *quintaton 16 et cor de nuit 8*  
G: *flûte 8*  
Péd: *tir. R seule*

Den tätt repeterande cymbalestämman ger en skimrande timbre över de tre låga manualregistren (jmf. registreringen i *La Nativité*, sats IX, t. 31-54).

**t. 29-52; Modéré, en peu lent, rêveur**

R: *gambe, voix céleste*  
P: *fl. 4, nazard, tierce et piccolo*  
Péd: *flûte 4 et tir. Pos.*

Messiaen har gett pedalen en mycket viktig roll med sina på fyra fot baserade registreringar och förverkligar i svitens andra och tredje sats sin idé från *La Nativité*: "Pedalen lämnar sin roll som bas" (Messiaen 1936, Note de l'auteur cit. s. 33).

Även användandet av voix céleste-registreringen i den nästan toccata-artade satsen är helt unikt.

#### **t. 53-98; *Presque très vif***

*R: bourdon 16, octavin*

*G: bourdon 8*

Messiaen har försett detta rökelsemättade bicinium med den dynamiska föreskriften pianopianissimo för båda stämmorna, vilket torde vara mera ett uttryck för en känsla än en förverkligningsbar registrering. Bourdon 8 i Grand orgue klingar givetvis alltid på samma dynamiska nivå.

#### **4.6.4 Sats IV *Combat de la mort et de la vie***

##### **t. 1-35;**

*R: fonds et anches 16, 8, 4, plein jeu*

*P: basson 16, trompette, plein-jeu*

*G: fonds 16, 8, 4*

*Péd: fonds 32, 16, 8, 4, tir. GR*

Fr.o.m. denna sats börjar inkonsekvenserna i Messiaens registreringsföreskrifter. Positif hade ingen plein-jeustämma; en dylik stämma tillkom först år 1965 under namnet *fourniture*.

Registreringen i *Récit* antyder en förändring av registerkodernas innehåll. Fonds et anches 16, 8, 4 betyder inte längre explicit en tuttiregistrering, utan Messiaen tillägger för klarhetens skull *plein-jeu*. (Jmf. registreringen till *La Nativité*, sats V, ovan s. 37-38). Detta är en naturlig följd av förändringen i tanke sättet: orgeln behandlas inte längre som en orkester i instrument-registergrupper, utan stämmorna behandlas individuellt.

Registreringen på Positif är även den klagjord i detalj: tre stämmor, basson, trompette, *plein-jeu*. Rößler antyder en förändring i tonsättarens uppfattning av dessa tre temainsatser och anger registreringen basson 16 seul för t. 1-2, +petites mixtures för t. 13-17 samt +trompette för t. 30-34 (Rößler 1978, 109). *Plein-jeu* nämns inte, vilket igen tyder på, att registreringsföreskrifterna i partituret är gjorda för en annan orgel.

##### **t. 35-48; *au Mouvt. Plus vif***

*Pos: fonds et anches 16, 8, 4, plein-jeu*

*G: +trompette 8*

*Péd: +tirasses et bomb. 16*

I sina registreringar frångår Messiaen allt oftare de av Tournemire kritiserade paketlösningarna (Tournemire 1936, 85) och nyanserar även forteregistreringarna; stämmorna nämns var och en vid namn och även koder som fonds et anches förtydligas med tillägget *plein-jeu*.

**t. 49;**

*G: +anch. 16, 8, 4 et plein-jeu*

Trompette 8 är dragen redan i t. 35; det är alltså frågan om huvudverkets bombarde 16, clairon 4 och *plein-jeu* 5 rangs. Här är det verkligen frågan om det, som Tournemire kallar "les grands empâtements" - de stora massiven (Tournemire 1936, 85, cit. s. 20).

**t. 52-61; Plus large, très modéré**

*Ped: +anch. 32, 16, 8, 4*

Trots att Messiaen uppnår ett fullständigt tutti i t. 49 med den dynamiska beteckningen *fff*, noterar han i den pedalfösa t. 52 fyra *f*. Huruvida det är meningsfullt att spara något manualregister till t. 52, eller om denna stegring bör ske endast med speltekniska hjälpmedel är en avvägningsfråga, en fråga om instrumentresurser och akustik.

Diminuendot fr.o.m. t. 58 kan förmodligen realiseras på samma sätt som motsvarande diminuendon i sista satsen av *La Nativité* (ovan s. 41). Likaså kan crescendo i t. 60 förverkligas med *jeux de combinaison-systemet*; detta bör givetvis ske medan pedalens Ciss klingar.

**t. 62-103; Extrêmement lent, tendre, serein**

*R: unda maris et salic.*

*P: flûte harm.*

*G: flûte harm.*

*Péd: bourdons 16 et 32, tir. R.*

Meningen med registreringen är klar och tydlig; terminologin föranleder dock frågor. Varken orgeln i Sainte-Trinité eller orgeln i Palais de Chaillot hade stämmorna *unda maris* och *salicional* på *Récit* utan i båda orglarna fanns dessa stämmor på *Positif*. Chaillotorgelns *Positif* hade emellertid ingen *flûte harmonique*, utan en *flûte à fuseau* (ett slags spetsflöjt), vilket skulle ha tvingat Messiaen att spela de två *flûte harmonique*-stämmorna omväxlande på *Grand orgue* och *Récit* och ackompanjemanglet på *Positif*.

Ingendera orgeln hade heller register vid namn *bourdon 16* och *32* i pedalen.

*Diptyque* kan ses som en föregångare till denna sats; även registreringen till avsnittet *Très lent* påminner om denna registrering.

Diminuendot i sluttakterna går inte att förverkliga på Trinitéorgeln, som inte hade *Positif expressiv*.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Inte heller i den nuvarande Trinitéorgeln finns *Flûte harmonique* i svällskåp (Glandaz till förf. Paris 1997).

#### 4.6.5 Sats V Force et agilité des Corps glorieux

##### **t. 1-87; Vif**

*R: anches 8, 4*

*P: montres 16, 8, 4, 2*

*G: montres 16, 8, 4, 2, plein-jeu*

Eftersom Messiaen skilt nämner plein-jeu t.ex. i inledningsregistreringen för Récit till föregående sats, bör R: anches 8, 4 uppfattas bokstavligen, d.v.s. = trompette 8, clairon 4. Av samma orsak torde montres uppfattas explicit - inga flöjter, gedackter eller gambor. Det är skäl att notera, att Trinitéorgeln saknade 2 fots principal i Grand orgue; doublette 2 tillbyggdes år 1965.

##### **t. 87-91;**

*-RG et PG*

*Pos: +anches 8, 16*

Efter att manualkopplarna tagits bort klingar i Grand orgue ett helt klassiskt plenum, grand plein jeu. Det framgår inte huruvida Récit bör vara kopplat till Positif (GPR i satsens början förutsätter inte RP) och därför är det mest logiskt att utgå från att detta manualkoppel inte förekommer, vilket även ger tid att registrera om Récit.

##### **t. 92-94;**

*Pos: montres 8, 4, 2, nazard, 3<sup>ce</sup> et piccolo*

*R: voix hum., bourd. 8, gambe, v. cé. et trém.*

Denna registrering är i sin tur i detalj realiserbar på Trinitéorgeln. Medan Messiaen i föregående sats, *Extrêmement lent*, anger unda maris och salicional för Récit, anger han här gamba och voix céleste.

#### 4.6.6 Sats VI Joie et clarté des Corps glorieux

##### **t. 1-22; t. 35-58; t. 71-93; Vif et gai**

*R: voix hum. (sans trémolo), cymbale, quintaton 16, clairon 4*

*P: trompette 8, corne et montre 16*

*G: diapason 8*

*Péd: flûtes 16 et 32, tir R*

Denna registrering är otvivelaktigt avsedd för ett annat instrument än orgeln i Sainte-Trinité. Solot på Positif har den dynamiska beteckningen *ff* och bör vara mycket starkt. På orgeln i Trinité registrerade Messiaen detta solo med G:

montre 16, cornet, trompette, clairon samt P: quintaton 16, cornet, trompette, G+P (Röbler 1978, 109).

Messiaen gör inte heller misstaget att blanda ihop flûte och bourdon (vilket man kan finna i César Francks noter!) och Trinitéorgeln hade ingen 16 fots flöjt i pedalen. Dessutom saknar orgeln helt en diapason.

**t. 23-30; t. 59-66; Plus lent**

P: cromorne, bourdon 16, ~~3<sup>ce</sup>~~

R: hautbois, quintaton 16, ~~3<sup>ce</sup>~~ et piccolo

G: diapason 8

Satsen är uppbyggd som ett rondo enligt schemat a-b-a-b-a. I dialogen mellan Positif och Récit i b-avsnitten bör Positif vara forte, Récit mezzoforte.

**t. 31-34; t. 67-70;**

G: cornet

R: viole 8

tir. R. seule t. 70: (Péd: + flûte 16)

Chaillotorgelns Récit hade en viole 4 och dessa ackord kan väl spelas en oktav lägre, vilket skulle förklara denna registrering.

Pedalen hade hela fyra 16 fots register, av vilka ett var en flûte 16.

#### **4.6.7 Sats VII Le mystère de la Sainte Trinité**

R: bourdon 16 et octavin

P: flûte 8

Péd: bourdon 32, tir. R

Registreringen är tydligen avsedd för Trinité; bourdon 16 registreras i Récit, medan stämman i föregående sats registreras i Positif.

Diminuendot i satsens slut kan eventuellt förklaras som önsketänkande; detta önsketänkande förverkligas till en viss mån i de registreringar Röbler meddelar, där flera 8 fots register används för att ge mellanstämman dynamisk elasticitet (Röbler 1978, 110).

## 4.7 Messe de la Pentecôte

Efter ett decennium med stora verk för olika besättningar - *Quatour pour la fin du temps* (1940-1941), *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948) etc. - återvänder Olivier Messiaen till orgeln i två sviter, vilka båda utgör en höjdpunkt i Messiaens oeuvre för orgel och en klimax i vårt århundrades orgelkonst. Den första av dessa sviter, *Messe de la Pentecôte*, tillkom år 1949-1950 och uruppfördes av Messiaen själv år 1951 (Cantagrel 1991, 573).

Trots att det mesta som Olivier Messiaen komponerade, däribland all orgelmusik, är uttryck för tonsättarens kristna tro och teologiska tankar, är *Messe de la Pentecôte* hans enda liturgiska komposition. Messiaen sade själv om denna mässa, att den är "en resumé av alla hans förenade improvisationer", vilket ingalunda betyder att musiken skulle vara improvisatoriskt lös. Tvärtom är det frågan om en sofistikerat utarbetad sats, vilket gör den till mästerverket i Messiaens orgelmusik.<sup>14</sup> Fågelsången utgör en av nyheterna i denna musik, vilket även har en viss konsekvens för registreringen. I denna mässa lämnar Messiaen definitivt den symfoniska registreringsestetiken till förmån för en individuell behandling av orgelns stämmor. Fr.o.m. detta verk är han också helt trogen sin egen orgel i Sainte-Trinité, registreringsföreskrifterna uttrycks oftast explicit med registernamn och även de koder Messiaen använder är förhållandevis entydiga.

### 4.7.1 Sats I Entrée (les langues de feu)

*R: bourdon 16 et cymbale*

*Pos quintaton 16 et 3<sup>ce</sup>*

*G: montre 8 et 5<sup>te</sup>*

*Péd: clairon 4 seul*

De extrema registreringarna i Récit och Positif ger klangen än säregen lyster, medan pedalens 4 fots clairon cirklar runt det fem gånger upprepade g<sup>1</sup> i Grand orgue. Den noterade oktaven - g i pedalen, g<sup>1</sup> i manualen - blir tack vare registreringen en prim.

### 4.7.2 Sats II Offertoire (les choses visibles et invisibles)

Det synliga och det osynliga! Men dessa ord innehåller allt!

---

<sup>14</sup> un résumé de toutes ses improvisations réunies (Cantagrel 1991, 573). Hans-Peter Reiß företar en mycket inträngande analys av mässans komplexa struktur (Reiß 1972, 239-243).

Messiaen utrop<sup>15</sup> utgör nyckeln till denna sats, mässans längsta. Registreringarna är utomordentligt utarbetade och får ofta rent deskriptiva uppgifter.

**t. 1-10; *Bien modéré***

*R: bourdon 16 et octavin 2*

*Pos: prestant 4 et flûte 4*

*G: bourdons 8 et 16*

*Péd: flûte 4 et tirasse Pos.*

Pedalens 4 fots registrering lyfter in pedalstämman i 16 fots ackordet på Grand orgue.

**t. 11-20; *Modéré***

*Pos: quintaton, cor de nuit, 3<sup>ce</sup>*

Monodin är besläktad med många gregorianska citat med cornettregistrering; cornetten sätts dock in som förstärkning av tersklangen först i biciniumvariationen i t. 48-56.

**t. 21-24; *Vif***

*R: hautbois, bourdon 16*

*Pos: basson 16 seul*

*G: montre 16, bourdons 16 et 8, flûtes 8 et 4*

*Péd: fonds 16, 8, 4, 32 et tirasse R*

Den dunkla registrering - hautbois med bourdon 16 - anslår genast stämningen i denna kontrapunktiska betraktelse av det jordiska och det syndiga.

**t. 25-47; *Presque vif - Bien modéré***

*R: +octavin 2*

Ett överflöd av låga register - 32 fot i pedalen 16 i manualen - målar mörkret och syndens värld. Stora C med basson 16 representerar enligt tonsättaren "vildjurets underjordiska rytande i Uppenbarelseboken."<sup>16</sup>

**t. 48-56;**

*Pos: Cornet, quintaton 16, cor de nuit, 3<sup>ce</sup>*

*G: Bourdon 8, Flûte 4, 5<sup>te</sup>*

---

<sup>15</sup> Les chose visibles et invisibles! Mais il y a tout dans ces mots! (Cantagrel 1991, 574).

<sup>16</sup> l'aboiement souterrain du monstre de l'Apocalypse (Cantagrel 1991, 574).

Monodin från t. 11-20 varierar i ett bicinium; registreringen är förstärkt med cornet.

**t. 57-60; Vif**

Se t. 21-24.

**t. 61-100; Presque vif - Bien modéré**

Avsnittet utgör en utveckling av avsnittet i t. 25-47. Vilddjuret från Uppenbarelseboken återkommer medan den övriga registreringen växer i ett behärskat registercrescendo.

*R: +Trompette 8, Clairon 4 et Octavin 2*

Den dynamiska beteckningen för Récit, *f*, kan inte här tolkas som en indikation för svälluckornas ställning, utan bör ställas i förhållande till *mf* på Grand orgue. Uppenbarligen bör Récit vara stängt för att crescendot fr.o.m. t. 82 skall kunna förverkligas. *ff* i t. 86 för Récit och Pédale kan alltså tolkas som öppet svällskåp. Crescendot underbyggs ytterligare med cymbale på Récit (t. 95) och trompette (t. 96) samt clairon 4 (t. 98) i pedalen.

**t. 101;**

(Pos:) *clarinette et nazard*

Efter vilddjurets vrål gör sig den underjordiska världen ännu hörd.

**t. 102-114;**

*R: gambe et voix céleste*

*Pos: flûte 4, piccolo 1, 3<sup>ce</sup>*

*G: bourdon 8*

*Péd: flûte 4 seule*

Den andliga världen innehåller vattendroppar - staccato goutte d'eau - och fågelsång mot fonden av den himmelska rösten - voix céleste. Vattendroppsstaccatot på Positif fångas upp av pedalens 4 fots flöjt. Fåglarnas sång gör entré i Messiaens orgelmusik; samtliga sjunger med bourdon 8.<sup>17</sup>

**t. 115-123;**

En återblick på inledningen.

---

<sup>17</sup> Fåglarna har identifierats som koltrast, rödhake och trädgårdssångare (Cantagrel 1991, 575).

**t. 124-132;**

I codan återkommer kort olika motiv med sina respektive registreringar. slutackordet speglas på

*R: Bourdon 8, trémolo*

**4.7.3 Sats III Consécration (le don de Sagesse)**

**t. 1-2; Modéré**

*R: bourdon 16, gambe, octavin 2*

*Pos: quintaton 16 et 3<sup>ce</sup>*

*G: bourdons 8 et 16*

*Péd: clairon 4 seul*

Registreringen påminner starkt om registreringen i första satsen: positivets och pedalen registreringar är identiska. Denna registrering återkommer i tredje satsens alla sex modéréavsnitt. De dynamiska nyanserna i manualerna rör sig från *pp* över *p* till *f*, medan Messiaen för pedalen har antecknat *più f*, vilket alltså är en statisk dynamisk nivå och innebär, att pedalen bör klinga kraftigast.

Tonsättaren talar om en *resonansmelodi* och en *klangfärgsmelodi*:

Bland klangfärgerna figurerar bourdon 8 och 16, quintaton 16 och ters, bourdon 16, gambe, octavin. Alla dessa ackord och alla dessa klangfärger förvandlar varje ton från clairon 4 i pedalen, frambringande en resonansmelodi och en klangfärgsmelodi.<sup>18</sup>

**t. 3-5; Un peu plus allant**

*Pos: clarinette, nazard, quintaton 16*

Denna monodi, som går tillbaka på pingstdagens *alleluia* omväxlar med modéréavsnittet.

**4.7.4 Sats IV Communion (les oiseaux et les sources)**

Fågelsången inspirerar Messiaen till allt färgstarkare och mera individuella registreringar. I denna sats nämner Messiaen några av de bevingade gästartisterna vid namn: näktergal och trast. De andra fåglarna, endast betecknade med *oiseau*, är eventuellt imaginära fåglar, skrivet som fågelsång, utan att avse någon speciell fågel.

---

<sup>18</sup> Dans les timbres figurent bourdons 8' et 16', quintaton 16' et tierce, bourdon 16', gambe, octavin. Tous ces accords et tous ces timbres transforment chaque son du clairon 4' de pédale, engendrant une mélodie de résonances et une mélodie de timbres (Cantagrel 1991, 575).

**t. 1-3; Modéré**

*R: Hautbois*

Oboe ensam i en mycket kraftig dynamisk båge, från *pp* till *ff* och tillbaka till *pp*, förverkligat endast med Récit expressif.

**t. 4-8; Lent**

*R: gambe et voix céleste*

*G: bourdon 8*

*Péd: soubasse 16 et 32, tirasse R*

Atmosfären i detta avsnitt, liksom registreringen påminner om slutet av avsnittet Un peu lent, t. 102-114 i den andra satsen. Även där återges fågelsång med bourdon 8.

**t. 9-13; Un peu vif**

*R: flûte 4, cymbale*

*Pos: flûte 4, piccolo 1, 3<sup>ce</sup>*

*G: bourdon 8*

Näktergalens sång återges med tre olika registreringar på fyra dynamiska nivåer.

**t. 14-27; Modéré, librement**

*R: bourdon 16 et octavin 2*

*Pos: flûte 8*

*G: bourdon 8*

Vattendropsstaccatot på Récit utgör en bakgrund - *pp* - till fågelsången omväxlande på flöjt och gedackt. Fr.o.m t. 20 återges trastens sång med enbart flûte 4 på Positif.

**t. 28-32; Lent**

En exakt upprepning av t. 4-8.

**t. 33; Un peu vif**

Efter näktergalens två repliker, denna gång endast betecknade med *oiseau* går musiken in i en ny fas.

**t. 35-47; Vif**

*R: gambe, voix céleste*

*Pos: quintaton 16 et cor de nuit 8*

*Péd: soubasses 16 et 32, tirasse R*

Strukturen i detta avsnitt gör, att melodien på Positif, trots att den är registrerad med 16 fot, nästan hela tiden ligger ovanför 8 fots ackompanjemanget på Récit. Undantag utgörs av slutet av t. 46 där Messiaen med pedalens hjälp utvidgar det i allmänhet trestämmiga ackompanjemanget till femstämmigt. Tonerna *fiss*<sup>1</sup>, *e*<sup>1</sup> (klingande *fiss* och *e*) samt *giss*<sup>1</sup> och *ciss*<sup>2</sup> (klingande *giss* och *ciss*<sup>1</sup>) hämtar dock inget nytt till harmoniken eftersom dessa toner redan ligger i Récitackompanjemanget.

**t. 48-49; Un peu vif**

En kort replik av näktergalen, med samma registrering som tidigare, för till det synnerligen raffinerade slutet.

**t. 50-52; Très lent**

*R: bourdon 8, trémolo*

*Pos: Piccolo 1 seul*

*G: Flûte 4 seule*

*Ped: soubasses 16 et 32, tirasse R*

Mot bakgrunden av vänstra handens ackord på Récits bourdon 8 spelar högra handen vattendroppsliknande staccaton, vilka från D på flûte 4 (klingande d), via piccolo 1 förs till orgelns näst högsta tangent, *fiss*<sup>3</sup>. Mot detta svarar pedalen på orgelns lägsta tangent C. Detta ger i höger hand klingande *fiss*<sup>6</sup> och i pedalen klingande C<sub>2</sub> - ett avstånd på över nio oktaver!

#### **4.7.5 Sats V Sortie**

**t. 1-17 Très Vif - Vif - Très vif**

*R, Pos, G: fonds et anches 16, 8, 4, mixtures*

*Péd: fonds 16, 8, 32, tirasses*

Förståelsen för de cavallé-coliska koderna håller på att försvinna och Messiaen tillfogar uttryckligen *mixtures* till koden *fonds et anches*. *Mixtures* torde här uppfattas som inkluderande alla övertonsregister, alltså även de repeterande koriska stämmorna - det är med andra ord frågan om en tuttreregistrering.

Diminuendot på ackordet i t. 7 förverkligas medelst *jeux de combinaison* samt genom att ta bort manualkopplet mellan Grand orgue och Récit. Crescendot förverkligas på konsekvent sätt med *+anches Pos.* i t. 10 och *+anches G* i följande takt. I denna takt bör även kopplet G/R vara med.

**t. 18-40; Vif**

R: fonds et anches 16, 8, 4, mixtures

Pos: prestant 4, flûte 4, cornet, mixtures et piccolo

G: fonds 16, 8, 4, plein-jeu

Péd: tirasse Pos. seule

Termen *mixtures* för Récitverket finner vi första gången i *Diptyque* (Fonds 8, 4, Mixtures) (se ovan s. 25), där med mixtures uppenbarligen avses verkets aliquotstämmor - 2 2/3, 2, 1 3/5 - eftersom verkets egentliga mixtur - cymbale - tillbyggdes först år 1935. I fjärde satsen i *La Nativité* föreskriver Messiaen Fonds 8, 4, Mixtures för Récit och Positif. Positif fick sin furniture först år 1965, men denna registrering kan innehålla Récitverkets cymbale.

Det förefaller här logiskt att anta, att registreringen inkluderar cymbale; vid tiden för komponerandet av *Messe de la Pentecôte* saknade Récit emellertid 16 fots lingualstämman, vilket även kan tolkas, eventuellt bör tolkas så, att denna Récitregistrering inte bör ha 16 fots lingual. I varje fall måste en eventuell lingualstämman vara mycket diskret.

Positivets cornet är en s.k. cornet harmonique, 2-5 rangs, vilket betyder, att den börjar som tvåkorig, 2 2/3 + 2, på C, en oktav högre, på c, kommer tersen 1 3/5 samt på c<sup>1</sup> 8 och 4 fot (Walter 1978, 263). Detta skulle i praktiken betyda, att pedalens toner e<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, ciss<sup>1</sup> och c<sup>1</sup> klingar på 8 fots grund, medan de övriga klingar på 4 fot. Uppenbarligen avser Messiaen här en fyra fots registrering

Tack vare manualstämmans (cœur des alouettes) registrering med 16 fot och pedalens med 4 fot sjunger de två stämmorna en duett där manualstämman ofta går under pedalstämman.

I registreringsföreskrifterna för satsens coda (t. 42 - Vif) förekommer för första gången i Messiaens orgelmusik uttrycket *tous accouplements*. Emedan orgeln i Sainte-Trinité hade, förutom vanliga 8 fots koppel, även 16 fots koppel, inställer sig frågan huruvida tonsättaren även avsett detta koppel. Det entydiga svaret förfaller vara ett nej. I sista takten till denna sats finns antecknat föreskriften +8<sup>ve</sup> grave G, vilket ju vore onödigt om detta koppel fanns med redan fr.o.m. t. 42. Senare, i de två sista stora sviterna, använder sig Messiaen även av oktav- och suboktavkoppel, men då angivet med uttrycket *en 16, 8, 4*.

## 4.8 Livre d'orgue

*Sept pièces pour orgue*

Även *Livre d'Orgue*, komponerad år 1951, kan betecknas som en av höjdpunkterna i Olivier Messiaens produktion för orgel. Ur kompositions- mässig synpunkt är det frågan om Messiaens mest i detalj utarbetade orgel- musik, i den första satsen en rent spekulativ struktur med tydliga ekon från den berömda pianokompositionen *Mode de valeurs et d'intensités* (Cantagrel 1991, 577). Även registreringarna är synnerligen delikata, fjärran från det symfoniska grupptänkandet; ofta använder Messiaen ett enda register och i kombinationerna av flera stämmor strävar han mestadels till extrema kombinationer som bourdon 16 och cymbale. 8 fots läget saknas ofta och i den tredje satsen möter för första gången en registrering helt utan fundament: tierce 1 3/5, piccolo 1 (om man inte räknar med registreringen i slutet av sats IV i *Messe de la Pentecôte*).

*Livre d'Orgue* är komponerad på olika orter, vilket enligt tonsättaren starkt påverkat musikens estetik och valet av klangfärger (timbre). Sats I, II, och VI tillkom i Paris, sats III och V och VII på olika platser i Dauphinéalperna samt sats IV i skogen i Saint-Germain-en-Laye (Halbreich 1980, 287).

### 4.8.1 Sats I Reprises par interversions

*R: bourdon 16, hautbois 8, cymbale*

*Pos: prestant 4, nazard 2 2/3, tierce 1 3/5, piccolo 1*

*G: bourdon 16, bourdon 8, flûte 4*

*Péd: bombarde 16 seule*

Musiken består av tre hinduiska rytmer, *pratâpaçekhara*, *gajajhampa* och *sârasa*, vilka behandlas som rytmiska personligheter.<sup>19</sup>

Varje rytm har sin egen klangfärg: *pratâpaçekhara* spelas på Récit, *gajajhampa* på pedal och Positif, *sârasa* på Grand orgue.

De fyra klangfärgerna utgör en av musikens tre parametrar; den andra parametern är det melodiska nätverk som uppstår ur den dodekafoniska satsen och den tredje de rytmiska personligheterna.

### 4.8.2 Sats II Pièce en trio

*R: cymbale 3 rangs*

*Pos: quintaton 16, cor de nuit 8, nazard 2 2/3*

*G: bourdon 16, flûte 4*

*Péd: soubasse 16, contrebasse 16, tirasse R*

<sup>19</sup> - traités en personnages rythmiques (Messiaen 1951, 1).

Alla tre stämmor registreras med "ihåliga" registreringar utan fundamentregister, d.v.s. utan 8 fot.

Cymbale 3 rangs från Récit klingar på grund av repetitionerna (se bilaga 1) ständigt mycket högt, utan att i egentlig mening förmedla exakt tonhöjd utan endast som ett klangfärgande element.

### 4.8.3 Sats III Les mains de l'abîme

#### t. 1-11; *Bien modéré*

*Tutti fff/ G, P, R: fonds et anches 16, 8, 4, mixtures*  
*Péd: Fonds et anches 16, 8, 4, 32*  
*tous accouplements et tirasses*

Mycket tydligare kan väl en tuttiregistrering inte indikeras.

#### t. 12-13; *Presque lent*

*R: voix humaine (avec trémolo), nazard 2 2/3, bourdon 16*  
*Pos: quintaton 16, nazard 2 2/3, tierce 1 3/5*  
*G: flûte 8*  
*Péd: flûte 4 seule*

#### t. 14-22; *Très lent*

*R: voix humaine (avec trémolo) nazard 2 2/3, bourdon 16*  
*Pos: tierce 1 3/5 et piccolo 1 (tout seuls)*  
*G: bourdon 8*

Tonsättaren utnyttjar orgelns funktion som transponerande instrument genom registreringen på Positif. Stämman klingar med ifrågavarande fottal mera än tre oktaver högre än notationen, d.v.s. på den första tangenten d<sup>2</sup> klingas intervallet fiss<sup>4</sup> - d<sup>5</sup> etc.

#### t. 23-24; *Presque lent*

Upprepning av t. 12-13

#### t. 25-35 *Lent*

*R: voix humaine (avec trémolo) nazard 2 2/3, bourdon 16*  
*Pos: tierce 1 3/5, et piccolo 1 (tout seuls)*  
*G: bourdon 8*  
*Péd: contrebasse 16, soubasse 16, bourdon 32 et tirasse R.*

Duon från t. 14-22 utvidgas till en trio genom att cantus firmus - *la profondeur* - spelas i pedalen och höger hand kommenterar med huvudverkets gedackt. I vänster hand förs den transponerande stämman mycket högt.

**t. 36-45; *Un peu vif, librement - Bien modéré***

Inledningens tutti återkommer och efter en fri löpning även avgrundsskriet.

**4.8.4 Sats IV Chants d'oiseaux**

I denna sats slår Messiaen fast några viktiga registreringar för sin förtoning av fågelsång. Både koltrasten och taltrasten sjunger på 4 fots höjd, medan näktergalens sång realiseras med en 16 fots gedackt under 4 och 2 fots register. Taltrastens autoritära registrering - *plein jeu, clairon 4* - återkommer även i de två sista sviterna.

Den fjärde satsen i *Livre d'Orgue* är uppbyggd av två element:

1: en ritornell, uppbyggd med dodekafonisk teknik av den hinduiska rytmformeln *miçra varna*; ritornellen upprepas fyra gånger varierad.

*R: cymbale, bourdon 16*

*Pos: clarinette et quintaton 16*

*G: bourdon 8*

*Péd: flûte 4 seule*

2: fågelsång (a): dialog mellan tre fåglar: koltrast, näktergal och taltrast, (b): stort solo av koltrasten, (c): ny dialog mellan de tre fåglarna, vilken avslutas med ett virtuost inlägg av rödhake, (d): coda med näktergalen.

De fyra fåglarna registrerar Messiaen sålunda:

koltrast: *Pos: flûte 4, nazard 2 2/3, tierce 1 3/5*

näktergal: *R: flûte 4, octavin 2, bourdon 16*

taltrast: *G: plein jeu, clairon 4*

rödhake: *G: flûte 4 seule*

En ostinat figur i pedalen registreras med

*Péd: violoncelle 8*

Taltrastens registrering är problematisk på grund av repetitionerna i huvudverkets *plein jeu*. Den nuvarande *plein jeu*-stämman, som tillkom år 1965, repeterar till 8 fot på  $f^1$ , varefter den inte längre repeterar (se bilaga 1). Den ursprungliga huvudverksmixturern var en *plein jeu harmonique 3 à 6* rangs, vilket torde betyda, att den låg på  $5 \frac{1}{3}$  fot fr.o.m.  $c^1$  och på 8 fot fr.o.m.  $c^2$  (bilaga 2).

På Messiaens skivinspelning (Messiaen 1956) kan man tydligt höra dessa problem, i det att t.ex. intervallet  $b^1 - a^2$  i t. 12, d.v.s. en stor septim, låter som en fallande sekund och nonan i t. 59 klingar som en sekund. Att orgeln var obehagligt ostämd vid inspelningen gör det svårt att exakt avgöra tonhöjder.

#### 4.8.5 Sats V Pièce en trio

R: bourdon 16, voix humaine 8 (sans trém.), nazard 2 2/3, octavin 2

Pos: quintaton 16, principal 8, nazard 2 2/3, tierce 1 3/5

G: prestant 4, flûte 4, plein jeu

Här möts man igen av förhållandet mellan 16 fot i manualen och 4 fot i pedalen. Pedalstämman fungerar som ett slags cantus firmus - *mélodie principale* - vilket även betonas av de dynamiska föreskrifterna: *mf* för de två manualstämmorna och *più f* för pedalen.

#### 4.8.6 Sats VI Les yeux dans les roues

*Tutti fff*

G, P, R: fonds et anches 16, 8, 4, mixtures

Péd: fonds et anches 16, 8, 4, 32

tous accouplements et tirasses

Registreringen är bokstavligt densamma som i fortissimoavsnitten i tredje satsen. Förvånande och lite gåtfull är Röblers kommentar "Huvudverk: nästan allt, utom 16".<sup>20</sup>

#### 4.8.7 Sats VII Soixante-quatre durées

R: bourdon 16, bourdon 8, octavin 2

Pos: clarinette, nasard 2 2/3, quintaton 16

G: bourdon 16, bourdon 8, flûte 4, quinte 2 2/3

Péd: flûte 4 seule

Registreringens timbre kompletteras av de dynamiska schatteringarna: *pp* på Récit, *mf* på Grand orgue och *f* på Positif. Därtill kommer crescendo och diminuendo på Récit, vilka tonsättaren noterar med *mf* respektive *pp*. Mezzoforte torde tolkas som öppna luckor, pianissimo som stängda. I de flesta fall kan inte spelaren själv sköta öppnandet och stängandet av luckorna, utan måste få hjälp av en assistent. Detta gäller crescendot i t. 16, medan spelaren eventuellt själv kan hinna stänga luckorna i t. 20. För *mf* på sista sextondelen i t. 31 måste assistenten snabbt öppna luckorna samt igen stänga dem i t. 33. Även *mf* i slutet av t. 53 respektive *pp* i slutet av t. 55 måste förverkligas av assistenten. Däremot förefaller det mest praktiskt, att spelaren själv sköter luckorna i t. 113-114. Samtliga dynamiska förändringar på Récit måste ses som en väsentlig del av satsens klangfärgsidé.

---

<sup>20</sup> HW fast voll ohne 16 (Röbler 1978, 113).

#### 4.9 Verset pour la fête de la Dédicace

Detta orgelstycke, komponerat år 1960, är Olivier Messiaens enda orgelkomposition under perioden 1951-69 och intar sålunda platsen av ett intermezzo mellan å ena sidan *Messe de la Pentecôte* och *Livre d'Orgue* och å andra sidan *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* och *Livre du Saint Sacrement*. I detta verk överger tonsättaren de spekulativa undersökningarna från de två tidigare kompositionerna. I *Verset pour la fête de la Dédicace* finner vi varken de två föregående verkens stränga intellektualism eller asketiska harmonik (Halbreich 1980, 293).

*Verset pour la fête de la Dédicace* är ett beställningsverk för en orgeltävling vid Konservatoriet i Paris i slutet av år 1960. Att verket är skrivet för en annan orgel än orgeln i Sainte-Trinité, märks framför allt genom omfånget: taltrasten sjunger ända upp till tangenten c<sup>4</sup>, vilket alltså motsvarar konservatorieorgelns omfång (se disposition ovan s. 16). Även 4 fots pedalkopplet och möjligheten att registrera *Pos. en 16, 8, 4*, saknades ännu år 1960 i Trinitéorgeln. Konservatorieorgeln har även, förutom *Récit expressif* även *Positif expressif*, vilket Messiaen utnyttjar på flera ställen. Kompositionen är uppbyggd som en rad återkommande avsnitt.<sup>21</sup>

##### t. 1-15; *Modéré*

*Pos: cromorne et nazard 2 2/3*

*G: bourdons 8 et 16*

*Péd: tir. Pos. seule*

Tacksägelsedagens halleluja - Alleluia de la Dédicace - som här upprepas tre gånger i en av tonsättaren transformerad form, citerar Messiaen senare även i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (sats II) samt i *Livre du Saint Sacrement* (sats XIV). Med utnyttjande av positivets svällskåp varieras dynamiken från *f* till *pp*.

I t. 12 övertar pedalen positivets cromorne för att ge plats för en kommentar på Grand orgue.

##### t. 16-21; *Lent, berceur*

*R: voix céleste et gambe*

*G: bourdon, flûte harm., montre*

*Péd: flûte 4, tir G en 4*

Messiaen anger inget fottal för manualstämmorna, men uppenbarligen är det frågan om 8 fots register och därmed en 4 fots registrering i pedalen. Tack

---

<sup>21</sup> ... une succession d'épisodes évocateurs (Cantagrel 1991, 580).

vare 4 fots pedalkopplet kan Messiaen registrera fyra 4 fots register för att åstadkomma en mycket vokal linje i pedalen.

**t. 22-26; Très modéré**

*Pos: cor de nuit 8*

*G: bourdon 8*

Messiaens registreringar blir allt mera sparsmakade, här spelar han ut två täckta stämmor mot varandra i en mycket lågmäld nyans - *comme une consolation!*

Pianopianissimo på Positif innebär att positivets svällskåp bör vara stängt.

**t. 27-77; Un peu vif**

*Pos: flûte 4 et tierce 1 3/5 (Pos. en 16, 8, 4)*

Taltrasten sjunger ett långt, virtuost solo. I *Livre d'Orgue* uppträder en mycket autoritär taltrast, här hör vi en betydligt gladare fågel - trots oktavkopplen.

Föreskriften Pos. en 16, 8, 4 innebär både oktav- och suboktavkoppel. Rent teoretiskt klingar då följande fottal: 8, 4, 3 1/5, 2, 1 3/5, 4/5. I praktiken är registreringen emellertid problematisk. Taltrastens sång är skriven mycket högt, mestadels i två- och trestrukna oktaven, och emedan de två registren, flûte 4 och tierce 1 3/5 inte är utbyggda över c<sup>4</sup>, faller oktaveringsseffekten bort för alla toner som spelas i trestrukna oktaven. Det här ger registreringen ett irrationellt drag (ett problem som återkommer i de två sista sviterna, sedan dessa koppel inbyggts i Trinitéorgeln) och en analys av satsen ger inget svar på huruvida Messiaen överhuvud beaktat detta faktum.

Även taltrastens dynamik nyanseras med hjälp av Positif expressif.

**t. 78-105;**

De tre avsnitten över Alleluia de la Dédicace upprepas något varierade.

**t. 106-123; Modéré**

*R: fonds 8 et trompette 8*

*G: fonds 8 (R G)*

*Péd: tir, R seule*

De dynamiska förskrifterna - *ff* och *più ff* - bör ses i förhållande till varandra. Svällluckornas ställning indikeras av *crescendot* och *diminuendot* i t. 110-112, d.v.s. luckorna bör vara stängda vid avsnittets början trots den dynamiska beteckningen *ff*. Huruvida *crescendot* i avsnittets sista takter - *Modéré*, *rall.* *Bien modéré* - bör understrykas med register, är en fråga om det föreliggande instrumentets resurser.

**t. 124-181; Un peu vif**

Taltrasten sjunger med samma registrering som i t. 27-77.

**t. 182-192; Modéré**

En ny transformation av Alleluia de la Dédicace.

**t. 193-197; Très lent**

Pos: Cor de nuit 8

Den franska täckta stämman Cor de nuit är en mycket tonsvag stämma,<sup>22</sup> vilket Messiaen ytterligare understryker med den dynamiska beteckningen *PPP*.

#### **4.10 Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité**

En orsak till att Olivier Messiaen inte skrev annan orgelmusik än *Verset pour la fête de la Dédicace* under 50- och 60-talet, var otvivelaktigt Trinitéorgelns dåliga skick. På den inspelning Messiaen gjorde år 1956 av sin hela dåvarande produktion, kan man med pinsam tydlighet förnimma orgelns förnedringstillstånd. Klangens är ojämn och orgeln är förfärligt ostämmd och gör överhuvud ett vanskött intryck.<sup>23</sup>

Inför ombyggnaden på 60-talet demonterades orgeln helt och var obrukbar i drygt tre år (Glandaz: 1992-93).

För invigningen av den ombyggda orgeln i Sainte-Trinité den 23 november 1967 planerade Messiaen en stor predikoserie i tre avsnitt, vilka alla avslutades med en orgelimpromvisation. Det var ur dessa predikningar och improvisationer som det nya verket föddes (Cantagrel 1991, 581) och när tonsättaren, vid den 60-årsfest som arrangerades i Düsseldorf år 1968, lovade Almut Röblier att skriva ett nytt verk för orgel, kunde han tryggt göra denna utfästelse, enär stora delar av Trinitésviten redan var skrivna. Förmodligen fanns en stor del av "impromvisationerna" noterade redan vid invigningsgudstjänsten (Schlee 1984, 60-61).

Invigningsgudstjänsten gick under namnet *Le Mystère de Dieu* och hade följande innehåll:

- I - improvisation à l'orgue
- II - le Père, le Fils, l'Esprit, révélés par l'histoire du salut
- III - improvisation à l'orgue
- IV - Dieu est amour; relations et unité
- V - improvisation à l'orgue
- VI - la Trinité habite en nous
- VII - improvisation à l'orgue

---

<sup>22</sup> *Cor de nuit*. Bourdon plein de douceur, d'une grande luminosité (Tournemire 1936, 12).

<sup>23</sup> L'orgue, sans doute déjà fatigué (Roubinet 1992, 10).

(Messiaen: handskrivet programutkast, cit. enlig Schlee 1984, 62).

Trots att hela den nya sviten förelåg färdig år 1969 hemlighöll tonsättaren dess existens i två års tid! Orsaken till detta hemlighetsmakeri har väl aldrig helt klarnat; eventuellt innebar den nya idén med *le langage communicable* (se Schlee 1984, 1-53) ett osäkerhetsmoment - det ytterst spektakulära och långsökta i att med noter skriva en verbal latinsk text i fransk översättning medelst tyska notnamn har påpekats av flera skribenter - eventuellt behövde Messiaen helt enkelt tid för att lära in den drygt en timme långa sviten. Olivier Messiaen uruppförde nämligen *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* själv, dock inte i sin egen kyrka på den nyombyggda orgeln, utan den 20 mars 1973 i USA vid orgeln i National Shrine of the Immaculate Conception, Washington D.C. (Schlee 1984, 63). Senare spelade Messiaen in sviten på orgeln i Sainte-Trinité och samtliga registreringsanvisningar utgår från detta instrument.

#### 4.10.1 Sats I Le Père inengendré<sup>24</sup>

##### t. 1-6; Lent

(cresc. n<sup>o</sup> 12)

G P R: fonds 16, 8, 4 - anches 16, 8, 4 - mixtures

En för registreringen viktig nyhet i den elektrifierade orgeln är generalcrescendot, rullsvällaren. Detta typiskt tyska hjälpmedel accepterar Messiaen på ett helt okritiskt sätt, planerar dock svällaren så, att man för varje steg exakt vet vilka register som klingar (Messiaen 1973, Plan du Grand Orgue).<sup>25</sup> Cresc. n<sup>o</sup> 12 betecknas som *tutti fff*.

##### t. 7-28; Lent

R: fonds 16, 8, 4 - anches 18. 8. 4 - cymbale 3 rangs <

Pos: fonds 16, 8, 4, fourniture 4 rangs <

G: fonds 16, 8, 4, avec montre 16 - PG.

Satsens - och svitens - inledande tema - Le Père des étoiles - spelas i vänster hand på Grand orgue med grundstämmor och mixtur (från Positif), medan höger hand spelar en kontrapunkt på Récits tutti. Uppenbarligen implicerar

---

<sup>24</sup> När *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* gavs ut år 1973 saknade de nio satserna namn. Varje sats föregås av en verbal introduktion, vilken för in i satsens musikaliska och andliga värld. Senare gav Messiaen dock - förmodligen av praktiska skäl - satserna namn, rubriker, vilka här återges.

<sup>25</sup> Messiaen använder generalcrescendot nästan uteslutande som en kombination: (sur "cresc.") (cresc. n<sup>o</sup> 9), (cresc. n<sup>o</sup> 8) etc. Vissa problem uppstår dock emedan samtliga explicita registreringsföreskrifter inte alltid stämmer överens med generalcrescendogradens innehåll. Endast tre gånger - i slutet av sats I samt i t. 12-19 respektive t. 118-125 i finalen - använder Messiaen generalcrescendot som ett dynamiskt spelhjälpmedel. I *Livre du Saint Sacrement* nämns inte generalcrescendot.

avec montre 16, att G: fonds 16, 8, 4 innefattar varken montre 8 eller prestant 4. Huruvida principal 8 på Positif bör dras är givetvis en avvägnings- och balansfråga. Det förefaller dock naturligt att principalen hör till denna registrering, som ju är ett vanligt plenum, med positivets nybyggda mixtur, fourniture 4 rangs.

#### t. 29-50 Lent

(*cresc. n<sup>o</sup> 9*)

R: fonds 16, 8, 4 - anches 16, 8, 4 - cymbale 3 rangs <

Pos: fonds 16, 8, 4 - trp. 8 - fourniture 4 rangs <

G: fonds 16, 8, 4 - plein-jeu 5 rangs

Ped: fonds 16, 8, 32 - bombarde 16, trp. 8 - 3 tir.

En jämförelse med Messiaens karta över generelcrescendot<sup>26</sup> visar, att 16 fots lingualstämorna kommer först vid *cresc. n<sup>o</sup> 11*, medan Messiaen i noterna föreskriver R: anches 16, 8, 4. Även cymbale 4 rangs på Grand orgue utgör ett problem; enligt kartan kommer les petites mixtures vid *cresc. n<sup>o</sup> 7* och les pleins jeux vid *cresc. n<sup>o</sup> 8*. Dock nämns cymbale inte i nottexten.

Att fonds här även innebär principalerna (även 2 fot!) torde dock vara klart, när dessa tillkommer i generalcrescendot enligt: *n<sup>o</sup> 4* +les montres, *n<sup>o</sup> 5* +les prestants 4, *n<sup>o</sup> 6* +les doublettes 2.

#### t. 51-107; Un peu vif

Pos: clarinette, quintaton 16, cornet 5 rangs - Pos en 16, 8, 4 <

G: bourdon 16, fl. harm., bourdon 8, fl. 4, doublette 2

Trots att samtliga register explicit nämns vid namn, är registreringen inte helt oproblematiske. Messiaen använder här för första gången på orgeln i Sainte-Trinité oktav- och suboktavkoppel: Pos en 16, 8, 4 (jmf. *Verset pour la Fête de la Dédicace* s. 60), vilket innebär att positivets language communicable-stämorna klingar två oktaver lägre än noterat (quintaton 16 klingar även som 32 fot). Klangens domineras dock av clarinette, som alltså klingar både som 8 fot och 16 fot samt i mellanregistret även som 4 fot; detta 16 fots läge, respektive 32 fots läge faller dock bort på tangenten D (vilken står för bokstaven T) emedan stämmorna inte är utbyggda nedanför stora oktaven. Av samma tekniska orsak faller 4 fots läget bort på samtliga noterade toner uppåt fr.o.m. giss<sup>2</sup>. På Messiaens inspelning av denna svit (Messiaen 1972) är det t.ex. nästan omöjligt att uppfatta oktavsprånget  $e^2 - e^3$  (t. 53-54), när på grund av kopplen  $e^3$  klingar redan på noterad  $e^2$ , och  $e^2$  klingar på noterad  $e^3$  medan pipor för tonen  $e^4$  inte finns.

Problemet med oktavkopplen blir ännu mera komplicerat när kornetten kommer med. Cornet på Positif är nämligen femkorig först fr.o.m.  $c^1$ . Det är frågan om en cornet harmonique 2-5 rangs, som på C har fottalen 2 2/3, 2, på c kommer tersen 1 3/5 och på  $c^1$  8 och 4 fot (Walter 1978, 263).<sup>27</sup>

<sup>26</sup> ... les 12 degrés de la pédale de crescendo (Messiaen 1973, Plan du Grand Orgue)

<sup>27</sup> Cornet 5 rangs på Grand orgue börjar på franskt manér från  $c^1$  (Walter 1978, 263), ett skäl till att den används endast solistiskt och inte i tuttiregistreringar.

**t. 108-124; Très modéré**

(cresc. n<sup>o</sup> 9)

R: fonds 16, 8, 4 - anches 16, 8, 4 - cymbale 3 rangs <

Pos: fonds 16, 8, 4 - trp. 8 - fourniture 4 rangs <

G: fonds 16, 8, 4

Ped: fonds 16, 8 - 3 tirasses

Problemet är generalcrescendots inexacthet. Samma cresc. n<sup>o</sup> 9 upptar i t. 29-50, förutom de ovan nämnda registren, även plein-jeu på Grand orgue samt bombarde 16 och trompette 8 i pedalen. Det är givetvis skäl att följa den föreskrivna registreringen, d.v.s. ingen mixtur i huvudmanualen, inga lingualer i pedalen.

**t. 125-130; Vif**

(cresc. n<sup>o</sup> 10)

Hittills har generalcrescendot endast använts som en kombination, d.v.s. för en viss, fixerad registrering. I dessa takter använder Messiaen *la pédale de crescendo* för första gången enligt registerhjälpmedlets namn, för att åstadkomma ett crescendo.

För cresc. n<sup>o</sup> 10 finns endast uppgiften *ff*. För de takter det här är frågan om (t. 125-128), vilka spelas först på Récit (t. 125), sedan på Positif med tillkopplat Récit (t. 126) samt t. 127-129 på Grand orgue med alla manualkoppel, tillkommer Trompette 8 på Positif och Grand orgue samt plein-jeu på Grand orgue.

I t. 129 (cresc. n<sup>o</sup> 11) tillkommer 16 fots lingualerna och i t. 130 (cresc. n<sup>o</sup> 12) 4 fots lingualerna d.v.s. clairon 4 i Positif och Grand orgue samt eventuellt cymbale på Grand orgue.<sup>28</sup>

**t. 131-132; Extrêmement lent**

G P R: tutti

Ped: fonds 32, 16, 8, 4 - bomb. 16, trp. 8, clairon 4 - 3 tir.

Satsen avslutas med att pedalen i language communicable utropar ordet *inengendré*.

Orgeln i Sainte-Trinité fick vid ombyggnaden år 1965 en pedalmixtur, plein-jeu 4 rangs, vilken Messiaen dock inte nämner i denna tuttiregistrering. Eftersom pedalens samtliga övriga register nämns, förefaller det klart att Messiaen medvetet uteslutit pedalmixturen. Redan inför ombyggnaden av orgeln uttalade sig Messiaen avvärjande om denna stämma: "...nej, tillfogandet av en fyrkorig mixtur i pedalen förefaller mig inte outhärligt."<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Generalcrescendot drar varken oktav- eller suboktavkoppel (Glandaz till förf. 1997).

<sup>29</sup> ...non, l'ajout d'un Plein Jeu de 4 rangs à la pédale me ne paraît pas indispensable (Messiaen 1961a, 266).

#### 4.10.2 Sats II La sainteté de Jésus Christ

Satsen består av två kongruenta avsnitt och en coda. Registreringarna i de båda avsnitten är identiska och behandlas därför simultant.

##### **t. 1-9; t. 49-57; *Presque vif***

*R: fonds 16, 8, 4 - mixtures, cymbale 3 rangs - bombarde 16, trp. 8, clairon 4 <*  
*Pos: fonds 16, 8, 4, mixtures, fourniture 4 rangs - (RP) <*  
*G: fonds 16, 8, 4, mixtures, plein-jeu 5 rangs - (RG, PG)*  
*Ped: sb. 32, fonds 16, 8, tir. R.*

Här stöter vi igen på Messiaens lite förvirrande sätt att använda termen mixtures. Det är alltså inte frågan om mixturer i den mening man avser på tyska eller svenska, d.v.s. ett flerkorigt repeterande register, en s.k. klangkrona. Med mixtures avser Messiaen här och på många andra ställen de register som ligger mellan fonds 16, 8, 4 och plein-jeu, fourniture, cymbale, d.v.s. 2 2/3, 2, 1 3/5 och 1 fot.

Det är alltså frågan om uttryckliga tuttregreringar - på Récit med lingualer, på Positif och Grand orgue utan. Ett resultat av denna registrering är ett utomordentligt effektivt diminuendo i avsnittets slut.

##### **t. 10-15; t. 21-33; t. 58-63; t. 69-81; *Presque lent***

Dessa avsnitt spelas på Récit och Pédale med samma registrering som de föregående.

##### **t. 16- 20; t. 64-68; *Un peu vif***

*Pos: doublette 2, 3<sup>oe</sup> 1 3/5, piccolo 1, fourniture 4 rangs <*

Gärdsmygens registrering består enbart av övertonsregister. På grund av repetitionerna i fourniture får registreringen ett irrationellt drag.

##### **t. 34-38; t. 82-88;**

*G: flûte harm. 8, flûte 4*

Koltrastens melodiska registrering kontrasterar mot de andra övertonsrika fågelregistreringarna (och kontrasterar även mot den betydligt ettrigare koltrasten i fjärde satsen i *Livre d'Orgue*).

##### **t. 39; t. 89; *Bien modéré, etc.***

*R: bourdon 16, 3<sup>oe</sup> 1 3/5, cymbale 3 rangs >*

Den extrema registreringen, med en lucka på flera oktaver tillsammans med svällverkets dynamiska sensibilitet, ger bofinkens sång en säregen expressivitet.

**t. 40-46, t. 90-95; Un peu vif**

*Pos: quintaton 16, fl. 8, cor de nuit, prestant 4, 3<sup>ce</sup> 1 3/5 <*

Medan de andra fåglarna i denna sats, trots både cymbale och fourniture, är rätt lågmälda och lyriska (framför allt koltrasten) ger Messiaen trädgårds-sångarens två stora solon en ganska kraftig klangfärg med klart profilerad tonhöjd.

**t. 47, t. 96-97; Bien modéré**

*R: bourdon 8 >*

*G: fl. 4, 5<sup>te</sup> 2 2/3, doublette 2*

Svarthättans miljö utgörs av ett A-durackord med tillfogad sext på Récits gedackt med stängt skåp. Kvint 2 2/3 tillsammans med 4 fots flöjt kan skapa kombinationstoner, vilket ger klangfärgen ytterligare ett irrationellt drag.

**t. 98-101; Presque vif**

*R: fonds 16, 8, 4 - mixtures, cymbale 3 rangs - bombarde 16, trp. 8, clairon 4 <*

*Pos: fonds 16, 8, 4, mixtures, fourniture 4 rangs - (RP) <*

*G: fonds 16, 8, 4, mixtures, plein-jeu 5 rangs - (RG, PG)*

Codan inleds med en erinring av det inledande Alleluiatemat med inledningens registrering.

**t. 102-110; Un peu lent**

*R: gambe, voix céleste*

*Pos: quintaton 16, nazard 2 2/3*

*G: bourdon 16, 5<sup>te</sup> 2 2/3*

I sina två sista sviter återkommer Messiaen ofta till denna registrering och han beskriver dessa register med all den poetiska kraft han är mäktig:

Det återstår för mig, att tala om positivets quintaton: det är orgelns originellaste och mest poetiska klangfärg. Förenad med nazard 2 2/3 i det höga registret, ger den solon av ojämförbar skönhet; melodiska arabesker, de mest fantasifullt teckande voluter får med detta register en unik charm och sötma, en förtrollande kraft.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Il me reste à parler du quintaton 16 du Positif: c'est le timbre le plus original et le plus poétique de l'orgue. Marié au nazard 2 2/3 dans le registre aigu, il donne des soli d'une incomparable beauté; les arabesques mélodiques, les volutes le plus fantaisistement dessinées, prennent sur ce jeu un charme, une douceur, une force d'envoûtement uniques (Messiaen LGO).

Dessa två register tillhör olika epoker i Trinitéorgelns historia. Quintaton 16 är en original Cavaillé-Collstämman, medan nazard 2 2/3 tillfogades vid om- och tillbyggnaden år 1935. Trots att det alltså sedan tillkomsttiden för *La Nativité du Seigneur* har varit möjligt att kombinera dessa två register, förekommer denna kombination endast i de två sista sviterna. Ibland kan man rent av få den uppfattningen, att Messiaen undviker denna kombination; t.ex. i första satsen i *La Nativité* kopplar han nazard 2 2/3 från Récit till positivets quintaton 16 i stället för att använda den nya nasatstämman i Positif.

I *Messe de la Pentecôte* kombinerar Messiaen flera gånger quintaton 16 med tersregistret på samma manual (i sats I ensam och i sats II med cor de nuit som utfyllnad). I *Livre d'Orgue* finns för första gången kombinationen quintaton 16, nazard 2 2/3, men även där med 8 fots utfyllnad (i sats II med cor de nuit och i sats VII med clarinette).

Den nya mjukhet och subjektivitet som kunde skönjas i Olivier Messiaens tonspråk redan i *Verset pour la fête de la Dédicace* och som blomstrar i de två sista sviterna, sätter sina spår även i registreringen. Trots att både *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* och i synnerhet *Livre du Saint Sacrement* innehåller både radikala och rent deskriptiva registreringar, förekommer även oerhört mjuka och söta registreringar.

#### **t. 11-112; Bien modéré**

*Pos: nazard 2 2/3, flageolet 2, piccolo 1*

Gulsparven, vars uppgift det är att avsluta flera satser, ävensom hela sviten, uppträder här för första gången. Den sjunger sina 7 + 1 toner mot fonden av Récits tidigare registrering (voix céleste, gambe), nu med den dynamiska beteckningen pianopianissimo.

#### **4.10.3 Sats III La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence**

Rubriken till denna sats utgörs av hela den mening Messiaen tonsatt enligt sina regler för le langage communicable.

*R: bombarde 16, trp. 8, clairon 4, et tous les fonds 16, 8, 4 - <*

*Pos: et G: fonds 16, 8, 4 - PG -*

*(sans les montres et sans les prestants)*

*Ped: fonds 16, 8, sb. 32 - tir. Pos et G*

Trots Messiaens försök att vara så tydlig som möjligt finns det möjligheter att tolka denna registrering på olika sätt. Registreringen på Récit är helt entydig; frågan om huruvida gambe bör räknas till fonds saknar intresse eftersom de tre lingualerna helt dominerar klangen.

I manualregistreringen uppstår frågan om principal 8 på Positif hör till fonds eller montres och i pedalregistreringen samma fråga beträffande contrebasse 16. I praktiken är det givetvis i första hand en fråga om balans,

men även en fråga om tydlighet - satsen är mycket kompakt och det är svårt att få vänstra handens och pedalens hinduiska deçî-tålasrytmer tydliga.

#### 4.10.4 Sats IV Je suis, Je suis!

Messiaens klangfärgsfantasi firar triumfer i denna sats, men registreringsanvisningarna är tydliga och lättavkodade. Emedan flera avsnitt upprepas, likaså registreringarna, behandlas dessa simultant.

**t. 1-5; t. 11-15; t. 29-34; t. 78-84; Vif - Un peu lent**

*R: fonds 16, 8 - bombarde 16, trp. 8 - <*

*Pos: fonds 16, 8, 4, mixtures, anches 16, 8, 4 <*

*G: montre 8, prestant, 4, plein jeu 5 rangs, cymbale 3 rangs*

*Ped: fonds 16, 8, 32 - tir. R.*

De egendomliga klangfärgerna och den utvalda fågelsången bör frambesvärja en okänd dimension.<sup>31</sup>

För första gången uppträder i Olivier Messiaens orgelmusik andra fåglar än sångfåglar: hackspetten utstöter sitt skri och ugglan sitt hoande, allt färgat av sällsamma registreringar för att frambesvärja en "okänd dimension".

**t. 6-7; t. 88-90; Très modéré t. 8-10; Bien modéré**

*R: fl., bourd., gambe >*

*Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit 8 - <*

*G: fl. harm., bourdon 8, bourdon 16*

En trast (merle à plastron) och en ugglan (chouette de Tengmalm) fortsätter att frambesvärja den okända dimensionen. Diminuendot i t. 10 (flûte harmonique utgår) beskriver hur ugglan flyger sin väg.

**t. 16-19; t. 23-28; t. 85-87; Un peu vif - Un peu lent**

*R: fl. 4, nazard 2 2/3, octavin 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, cymbale 3 rangs <*

*G: bourdon 8 seul*

Den starka kontrasten mellan ackorden - "musique concrète" (Schlee 1984, 218) - betonas av anslag, tonavstånd, speltid och registrering.

---

<sup>31</sup> L'étrangeté des timbres et des chants d'oiseaux choisis doit évoquer quelque dimension inconnue ... (Messiaen 1973, 29).

**t. 20-22; Un peu lent**

Pos: clarinette, flageolet 2 <sup>3<sup>de</sup></sup> 1 3/5, piccolo 1 - Pos. en 16, 8, 4 >  
Péd: violoncelle, flûte 4

Denna korta, den Heliga Treenigheten åkallande trio, registreras både i manual och pedal på 8 fots fundament, men p.g.a. 16 fots kopplet i manualen klingar manualsatsen konsekvent en oktav lägre än den är noterad, vilket medför stämkorrigering mellan vänster hand och pedal.

**t. 35-77; Un peu vif etc.**

R. bourdon 16, bourdon 8, nazard 2 2/3, octavin 2 >  
Pos. fl. 4, nazard 2 2/3, flageolet 2, <sup>3<sup>de</sup></sup> 1 3/5, piccolo 1 <  
G: plein jeu 5 rangs, clairon 4

I detta egendomliga avsnitt, som domineras av taltrastens stora solo, räknar Messiaen med fyra klangfärger, i det att han opererar med stängt och öppet svällskåp och räknar dessa två nyanser som skilda (Schlee 1984 s. 232).

Taltrastens registrering - clairon 4, plein-jeu - är här densamma som i *Livre d'Orgue*, sats IV. I *Verset pour la fête de la Dédicace* sjunger taltrasten tvåstämmigt och registreringen är en helt annan.

**t. 91-99; Bien modéré etc.**

sur "cresc." cresc. n<sup>o</sup> 12

Det kan förefalla som all musik i den fjärde satsen funnes till endast för detta apokalyptiska utbrott. Messiaen betonar ytterligare behovet av dynamisk massa med den dynamiska beteckningen fyra *f!*

**t. 100-102; Bien modéré**

G: flûte harm., bourdon 8, bourdon 16  
R: bourdon 16, bourdon 8 >

Efter en paus - "très long" - återkommer ugglan med sin kommentar. Förnimmelsen av att fågeln flyger bort är denna gång ännu starkare än i t. 9, genom att det upprepade hoandet spelas *ppp* på Récit. "Ugglan avlägsnar sig, uttryckande vår ringhet, förkrossad av återskenet av det heliga."<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> La Choette de Tengmalm s'éloigne, exprimant notre petitesse accablée par la fulgurance du Sacré (Messiaen 1973, 29).

#### **4.10.5 Sats V Dieu est Immense, Éternel, Immuable - Le souffle de l'Esprit - Dieu est Amour**

Den femte satsen är svitens centrala sats, både musikaliskt och innehållsmässigt. "Här mediteras framför allt över de gudomliga egenskaperna, d.v.s. vad Gud är."<sup>33</sup>

**t. 1-2; t. 13-14; Très lent**

*Pos: basson 16 seul <*

I dessa meditationer får vissa registreringar även en symbolisk betydelse. T.ex. basson 16 på Positif, vilken Messiaen bl.a. karakteriserat som symbol för vilddjuret i Uppenbarelseboken (Messiaen LGO), får nu symbolisera djupet i mysteriet med den omätlige Guden.

"Gud är omätlig", närvarande överallt: denna frånvaro av begränsad plats, denna fullständiga allestädesnärvaro förblir ett djupt mysterium - jag har vänt mig mot orgelns djup med basson 16 fortissimo.<sup>34</sup>

**t. 3-4; t. 15-16; t. 75-79; Très modéré**

*R: bombarde 16, Trp. 8, clairon 4, et cymbale 3 rangs <*

Det är inte endast positivets basson 16 som får fungera som klangfärg för de gudomliga egenskaperna; även Récitlingualerna, med eller utan cymbal 3 rangs, får en närmast profetisk funktion (se även t. 26-27 och t. 80-81).

**t. 5-8; t. 17-20; Très lent**

*G: tous les fonds 16, 8, avec montre 16 et montre 8  
Ped: sb. 32, cb. 16, sb. 16, tir. G*

Även denna registrering är synnerligen "profond". I Grand orgue bör förutom de nämnda stämmorna dras bourdon 16 och 8, gambe 8 och flûte harmonique 8.

**t. 9-12; t. 21-25; Modéré, un peu vif etc.**

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures, tous les plein-jeux  
Ped: fonds 16, 8, anches 16, 8, 3 tirasses  
(cresc. n<sup>o</sup> 8 < <)*

---

<sup>33</sup> Ici sont médités surtout les attributs Divins, c'est à dire ce que Dieu est (Messiaen 1973, 37).

<sup>34</sup> "Dieu est immense", present partout: cette absence de lieu déterminé, cette ubiquité totale, restent un profond mystère - je me suis adressé au grave de l'orgue, avec le basson 16 fortissimo (Messiaen 1973, 37).

I denna mer eller mindre klassiska plenumregistrering bör till fonds även räknas samtliga principalstämmor (i manualerna även 2 fot: mixtures!).

Cresc. n<sup>o</sup> 9 i t. 10/22 *Bien modéré* betyder enligt crescendokartan +8 fots lingualer. Trots det anger Messiaen i t. 12/25 *Vif* för cresc. n<sup>o</sup> 10 +anches 8, 4, du R.

### **t. 26-29; Lent**

*R: bombarde 16, trp. 8, clairon 4 <*

*G: montre 8 fl. 8, bourdon, gambe*

*Ped: fonds 16, 8, 32, tir. R.*

Trots att Messiaen inte anger något fottal för bourdon på Grand orgue, är det uppenbarligen frågan om en 8 fots registrering och dragandet av bourdon 16 vore ologiskt.

I sitt förord till den femte satsen nämner Messiaen inte denna registrering, men det är knappast långsökt att se ett samband mellan den kraftiga, nakna lingualklangen och rubriken *le Père tout puissant*.

### **t. 30-74; Bien modéré - pressez - Très vif - etc**

*sur "cresc." cresc. n<sup>o</sup> 12 < <*

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures, anches 16, 8, 4*

*Ped: fonds 16, 8, 4, 32, anches 16, 8, 4, 3 tir.*

Registreringsanvisningarna är i viss mån ologiska. T. 30 inleds med den dynamiska beteckningen *ff*, i slutet av takten finns beteckningen *cresc.* och litet senare dessutom en crescendovinkel som för till den dynamiska beteckningen *fff* i följande takt. Trots det anges *cresc. n<sup>o</sup> 12*, på crescendokartan betecknat som *tutti fff*, och bägge svällskåpen öppna, som registrering. Crescendomöjligheterna är alltså begränsade till anslaget.

Manualregistreringen som anges i t. 31 är givetvis ett *tutti*, medan Messiaen igen i pedalregistreringen utelämnar pedalens *plein-jeu*.

Diminuendot i slutet av toccatan är endast angivet med crescendo-grader, vilka kan tolkas på följande sätt:

**t. 71:** *cresc. n<sup>o</sup> 10:* -lingualer 16 och 4 fot,

**t. 72:** *cresc. n<sup>o</sup> 9:* -lingualer 8 fot

**t. 73:** *cresc. n<sup>o</sup> 8:* -mixturer (*plein-jeu, furniture, cymbale*)

### **t. 88-107; Lent - Bien modéré**

*R: gambe et voix céleste < 1/2*

*G: bourdon 8*

*Ped: sb. 16, bourdon 8, tir. R.*

Codan är en meditation över Gud som kärleken, där Messiaen av *Récit*registreringen kräver dynamiska nyanser från *ppp* till *f*. Gulsparven, som avslutar även denna sats, får här och i fortsättningen en melodisk registrering,

vilket gör att dess toner dess<sup>2</sup> och ess<sup>2</sup> mycket effektivt skär in i G-durtreklängen på Récit.

#### 4.10.6 Sats VI Le Fils, Verbe et Lumière

Satsen är enkelt uppbyggd i två kongruenta avsnitt; det senare är en varierad repetition av det förra.

**t. 1-22; t. 33-55; Un peu vif etc.**

*R: bourdon 16, fonds 8, fl. 4, nazard 2 2/3, octavin 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, cymb. 3 rangs, htb., v. humaine (sans trém:) clairon 4 <*

*Pos: quintaton 16, fonds 8, fl. 4, nazard 2 2/3, flageolet 2, 3<sup>ce</sup>-1 3/5, fourniture 4 rangs (RP) <*

*G: montre 16, bourdon 16, fonds 8, prestant 4, fl. 4, 5<sup>te</sup> 2 2/3, doublette 2, plein jeu 5 rangs, trp. 8 (RG, PG)*

*Ped: sb. 32, fonds 16, 8 tir. R.*

Denna registrering, "ovanlig och mycket personlig",<sup>35</sup> är antecknad med stor noggrannhet, liksom i protest mot de "paquets sonores" vilka general-crescendot erbjuder. Registreringen på Récit, med clairon och cymbale som dominerande färger, påminner om registreringen i sats VI i *Les corps glorieux* och huvudverkets registrering står mycket nära ett barocktida 16 fots plenum - grand plein jeu.

Registreringen förändras inte i hela avsnittet, med undantag av att pedalerna fungerar som hjälp för vänster hand i t. 19-20/52-53 (vilket inte innebär någon klangfärgsförändring), men genom att ständiga manualbyten och genom utnyttjandet av Récitverkets svällmöjligheter varierar klangen och vitaliserar musiken.

**t. 23-32; t. 56-65; Très modéré**

*sur "cresc." cresc. n<sup>o</sup>12*

*+tir. Pos. et G.*

Satsens båda avsnitt avslutas med en meditation i tutti över Trettondagens halleluja - Alleluia de l'Épiphanie.

#### 4.10.7 Sats VII Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous

Den sjunde satsen är byggd i en a-b-a-form, där den centrala b-delen är komponerad som language communicable. Liksom i tredje satsen har Messiaen låtit hela den förtonade meningen utgöra satsens rubrik.

---

<sup>35</sup> ... insolite et très personnelle (Cantagrel 1991, 584)

**t. 1-16; t. 39-54; Un peu lent - Modéré**

*R: bourdon 16, bourdon 8, nazard 2 2/3, octavin 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5 >*  
*Pos: quintaton 16, fourniture 4 rangs, piccolo 1 <*  
*G: bourdon 16, montre 8, fl. harm., bourdon 8*  
*Ped: sb. 32, sb. 16, bourdon 8, tir. R.*

Tre aliquotregister samt avsaknaden av 4 fot ger dessa sju ackord en mystisk aura. Trots att Messiaen ansåg, att "orgel och orkester är två saker utan samband" (Glandaz 1993, 15, cit. s. 7) hänvisar han då och då till orkesterinstrument eller -spelsätt i sina orgelnoter. "Comme des cors" (liksom valthorn, t. 11/49) ger en klar antydning om avsedd klangfärg.

Den anonyma fågeln i t. 3-9/41-47 har Messiaen antecknat i skymningsmörkret i Persepolis (Cantagrel 1991, 585). Registreringen påminner om bofinkens registrering i sats II (t. 39/89), men är betydligt strävare i klangen p.g.a. att positivets fourniture är en lägre stämma än cymbale på Récit och p.g.a. quintatonregistrets säregna klangfärg.

**t. 17-38; Un peu vif**

*R: trompette 8 et bourdon 16 <*  
*Pos: quintaton 16, flûte 4, nazard 2 2/3, piccolo 1 <*  
*Ped: sb. 16, bourdon 8, flûte 4*

Både till registrering och struktur är det här frågan om en klassisk triokoral där mellanstämmen i language communicable fungerar som cantus firmus. Messiaen karakteriserade själv stämman som "quasi Choral" (Schlee 1984, 344) och genom att registrera all tre stämmor självständigt och ge speciellt pedalen en klassiskt enkel registrering, utan koppel och fördubblingar, framhäver tonsättaren ytterligare den klassiska karaktären.

#### **4.10.8 Sats VIII Dieu est simple**

Satsen inleds med två nästan helt likadana avsnitt, vilka båda innehåller täta registerbyten.

**t. 1-5; t. 22-26; Un peu vif**

*Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit*

Den åttonde satsen innehåller några av Messiaens mest typiska och omhuldade registreringar och till dem hör gregorianska citat på positivets cornet (Schlee 1984, 353).

**t. 6-8, t. 27-32; Très modéré**

*G: bourdon 16, bourdon 8, fl. harm. 8, fl. 4*

Denna flöjt-gedacktregistrering kontrasterar i sin mjukhet mot de omgivande, övertonsrika registreringarna.

**t. 9-11; t. 33-35; Bien modéré**

R: htb., clairon 4, bourdon 16, octavin 2, nazard 2 2/3 <

Pos: clarinette, quintaton 16, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, piccolo 1 <

Faderns, Sonens och den helige Andes teman hör till le langage communicable. I denna svit citeras de flera gånger med olika registreringar. När dessa teman återkommer i *Livre du Saint Sacrement* (sats XI, t. 127-135), återges de emellertid exakt med registreringen ovan.

**t. 12-16; t. 36-41; Lent - Modéré**

R: htb., bourdon 16, fl., bourdon, gambe, nazard 2 2/3 >

Pos: clarinette, quintaton 16, nazard 2 2/3 <

Ped: bourdon 32, sb. 16, C.B. 16, tir. R.

Som motto för dessa takter citerar Messiaen i partituret en mening ur Paulus brev till romarna: "O, vilket djup av rikedom och vishet och kunskap hos Gud!"<sup>36</sup>

Alldeles tydligt är det djupet - profondeur - som inspirerar till denna registrering. Klarinetten ritar sin linje nere i stora okaven och dess C övertas av pedalen med bourdon 32 som fundament (med bourdon avser Messiaen givetvis soubasse).

**t. 17-21; t. 42-46; Bien modéré**

G: montre 8, flûte 8, bourdon 8

Genom att ta bort montre 8 i t. 20/45 och flûte harmonique 8 i t. 21/46 uppnår Messiaen ett diminuendo, som avslutar sektionen och förbereder repriserna, respektive det tredje avsnittet.

**t. 47-70 Un peu vif**

R: gambe, fl., bourdon < 1/2

Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit <

G: bourdon 8 (RG)

Ped: bourdon 8, tir. GR

Avsnittet utgörs av en harmonisering av Alleluia de la Toussaint, som två gånger (t.1-5; t. 22-26;) klingat som en monodi. Pedalens registrering är ovanlig och kan eventuellt ses som en återhållsamhet för att betona 32 fots läget i följande avsnitt.

---

<sup>36</sup> Ô profondeur des richesses de la sagesse et de la science de Dieu (Romain 11:33) I den nya franska översättningen, *La Bible de Jérusalem*, Paris 1998, är "profondeur" ersatt med "abîme".

**t. 71-77 Très lent**

*R: gambe, voix céleste >*  
*Pos: quintaton 16, nazard 2 2/3 <*  
*G: bourdon 16, 5<sup>te</sup>-2 2/3*  
*Ped: sb. 32, sb. 16, tir. R.*

Olivier Messiaens "nya älsklingsregistrering" kommer för andra gången i denna svit (se sats II. t. 102-110; s. 66-67). Messiaen använde sig ofta av denna registrering, som även förekommer i *Livre du Saint Sacrement*, vid sina improvisationer i Sainte-Trinitékyrkans gudstjänster - t.o.m. för Sortie (Schlee 1984, 353).

**t. 78-93 Modéré etc.**

*R: gambe, voix céleste*  
*G: bourdon 8 seul*  
*Ped: sb. 32, sb. 16, tir. R.*

Den forna ackompanjemangsregistreringen får huvudrollen och gulsparvens trestrukna dess och ess på huvudverkets bourdon 8 sticker välfästigt håll i Récits C-durtreklång.

**4.10.9 Sats IX Je suis Celui qui suis**

Den sista satsen, finalen i denna enorma svit, är uppbyggd enligt formen a-b-a<sub>1</sub>. b-avsnittet är en stor, virtuos toccata och a<sub>1</sub>-avsnittet tar upp flera element ur a-avsnittet.

**t. 1-4 Lent**

*sur "cresc." cresc. n<sup>o</sup>12*

Gudstemat - "thème de Dieu" - i fullt verk inleder finalen.

**t. 5-6, t. 11; t. 126; t. 130; Un peu vif**

*Pos: quintaton 16, fl. 8, cor de nuit, prestant 4, 3<sup>ce</sup> 1 3/5 <*

Finalsatsen samlar upp en del material ur de tidigare satserna.

Trädgårdssångarens virtuosa solon spelas med samma registrering som i den andra satsen.

**t. 7-10; t. 127-130; t. 131; Bien modéré**

*R: bourdon 8*  
*G: fl. 4, 5<sup>te</sup>-2 2/3, doublette 2*

Även svarhättan uppträdde redan i sats II men får här en betydligt större roll. Registreringen är densamma.

**t. 12-18; Modéré**

sur "crescendo" cresc. n<sup>o</sup> 6  
G P R: fonds 16, 8, anches R  
Ped: fonds 16, 8, 32, 3 tir.

I denna sektion använder sig Messiaen för andra gången i sviten av generalcrescendot som ett spelhjälpmedel för ett crescendo. I t. 10 går han till cresc. n<sup>o</sup> 7, i följande takt till cresc. n<sup>o</sup> 8 och på sektionens sista ackord till cresc. n<sup>o</sup> 9.

Utgångsregistreringen stämmer dock dåligt överens med crescendo-tabellen, enligt vilken 4 fots flöjterna kommer redan vid cresc. n<sup>o</sup> 3, 4 fots prestanterna vid cresc. n<sup>o</sup> 5 och 2 fot vid cresc. n<sup>o</sup> 6. det är givetvis skäl att följa den av tonsättaren antecknade registreringen, d.v.s. en förhållandevis mörk klang, utan 4 och 2 fots register. Detta ger även större möjligheter till ett effektivt crescendo.

Cresc. n<sup>o</sup> 7 betyder enligt tabellen +les petites mixtures, d.v.s. aliquoter-na, cresc. n<sup>o</sup> 8 +les pleins jeux och cresc. n<sup>o</sup> 9 +les anches 8.

**t. 19-22; Lent**

cresc. n<sup>o</sup>12

Gudstemat på nytt med orgelns fulla kraft.

I den påföljande toccatan, som är finalatsens centrala sektion, är det hela tiden frågan om stora registreringar. Messiaen varierar dock dessa ständigt och rör sig på crescendoskalan mellan 8 och 12. En analys av registreringsföreskrifterna visar, att Messiaen i löpningar - *guirlandes* (Schlee 1984, 394) - undviker lingualstämmor, medan mångstämmiga ackord får kraft av lingualer.

**t. 23-24, t. 33-34; t. 105-106; Vif**

G P R: fonds 16, 8, 4, plein-jeu  
cresc. n<sup>o</sup> 8

Dessa enstämmiga, virtuosa löpningar spelas konsekvent med en plenumregistrering utan tungstämmor.

**t. 25, t. 35; Modéré**

R: fonds et anches 16, 8, 4, cymbale 3 rangs <  
cresc. n<sup>o</sup>10

Trots anvisningen "cresc. n<sup>o</sup> 10" är det här frågan om en tuttreregistrering på Récit.

**t. 26-32; t. 36-54; Un peu vif**

G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures

Ped: fonds 16, 8, trp., 3 tir.

cresc. n<sup>o</sup>9

Enligt kartan för generalcrescendot kommer 8 fots lingualerna vid cresc. n<sup>o</sup> 9. Trots det är de här klart frågan om en plenumregistrering utan lingualer, där pedalstämman får en särskild profil tack vare pedalens trumpet.

**t. 55-68; t. 90-104; Un peu vif etc.**

(G P R:)+*tous les plein-jeux*

(Ped) +*anches 16, 8*

cresc. n<sup>o</sup>10

En jämförelse med registreringen i t. 25 och 35 kan innebära att beteckningen *ff* i crescendotabellen för cresc. n<sup>o</sup>10 kunde betyda +orgelns två cymbale-register, vilket skulle förklara föreskriften +*tous les plein-jeux*.

+*anches 16, 8* för pedalen är ologiskt eftersom pedalens enda 8 fots lingual, trompette 8, redan är dragen.

Crescendot i t. 66 för till en tuttiregistrering och än en gång kan noteras, att Messiaen inte nämner pedalens *plein-jeu*, men väl +*anches 16, 8, 4*.

**t. 107; Modéré**

cresc. n<sup>o</sup> 9 n<sup>o</sup>10, n<sup>o</sup>11, n<sup>o</sup>12

Crescendokartan ger inte tillräcklig upplysning om hur dessa registreringar bör förverkligas: Cresc. n<sup>o</sup> 9: +*les anches 8*, n<sup>o</sup>-10 *ff*, n<sup>o</sup>-11: +*les anches 16*, n<sup>o</sup>-12: tutti *fff*. Eventuellt kan man föreställa sig att till "*tutti fff*" hör även register som hautbois, clarinette och cornet.

**t. 108-117; Lent**

cresc. n<sup>o</sup>12

Fr.o.m. t. 107 förbereder Messiaen avslutningen av den monumentala sviten. Gudstemat klingar i fullt verk.

**t. 118-125; Modéré**

GPR: Fonds 16, 8, *anches R*.

Ped: Fonds 16, 8, 32, 3 tir.

Cresc. n<sup>o</sup> 8

Detta diminuendoavsnitt är en logisk omvändning av crescendot i t. 12-18. Den angivna inledningsregistreringen är betydligt mörkare än cresc. n<sup>o</sup> 8, vilken

bl.a. innehåller mixturerna (men inga lingualer!). Slutregistreringen i t. 125 - cresc. n<sup>o</sup> 3 består av flöjter, gedackter och gambor 16, 8, 4.

**t. 132-133; *Bien modéré***

*Ped: flûte 4 seul*

Mot A-durackordets fond (med den tillfogade sexten fiss) sjunger gulsparven för sista gången sina 7 + 1 toner, nu med pedalens 4 fots flöjt.

## 4.11 *Livre du Saint Sacrement*

I sitt sista orgelverk, *Livre du Saint Sacrement*, fullbordat år 1984, återvänder Olivier Messiaen till det teologiska ämne han behandlade i sin första orgelkomposition, nästan 60 år tidigare, *Le banquet céleste*, nattvarden, eucharistin. *Livre du Saint Sacrement* tillkom under en period då tonsättaren avslutat sitt stora, åtta år långa arbete med operan *Saint François d'Assise* och är en mycket personlig bok. Det yttre incitamentet till denna svit var en beställning från The American Guild of Organists och staden Detroit, där Almut Rößler uruppförde sviten den 1 juli 1986, men var måhända inte den inre motivationen till detta verk. Att återvända till orgeln efter femton år representerade för Messiaen en personlig andaktsutövning (Cantagrel 1991, 586).

Men samtidigt som Boken om det heliga sakramentet är en personlig andakt, är den även resultatet av en tonsättares och organists nästan 60-åriga erfarenhet av sitt instrument, orgeln i Sainte-Trinitébasilikan i Paris.

Orgel- och registreringsteknik, modalitet, fågelsång, användandet av gregoriansk, rytmisk utarbetning, alla dessa element är integrerade i ett språk, som tonsättaren här talar med en naturlig perfektion.<sup>37</sup>

Registreringarna i *Livre du Saint Sacrement* är för det mesta angivna med yttersta noggrannhet, ofta nämns varje enskilt register med både namn och fottal och de koder som Messiaen ärvde från 1800-talets franska orgelkonst förekommer mycket sparsamt. Tonsättaren har också avstått från det år 1965 inbyggda generalcrescendot, vilket han ofta använde i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. I *Livre du Saint Sacrement* nämns generalcrescendot inte.

Ofta är registreringarna dock helt traditionella fonds etanches-registreringar, även om de anges med annan terminologi; Messiaens nya "älsklingsregistrering" - voix céleste som ackompanjerar quintaton och nazard återkommer även flera gånger. Inte sällan blir registreringarna emellertid deskriptiva, såsom clarinette och nazard beskrivande ökenvinden i den sjätte satsen, och i dem är Messiaen djärvt nyskapande och originell.

*Livre du Saint Sacrement* är den enda av sina orgelkompositioner, förutom *Verset pour la fête de la Dedicace*, som Messiaen själv inte spelat in på skiva. Den första inspelningen av sviten gjordes av den brittiska organisten Jennifer Bate på orgeln i Sainte-Trinité och "i tonsättarens närvaro".<sup>38</sup>

Dubbelcd:n från år 1987 är en viktig audiell källa, men har givetvis inte den autentiska status som Messiaens egna inspelningar har.

---

<sup>37</sup> Technique de l'orgue et de la registration, modalité, chants d'oiseaux, recours au plainchant, élaboration rythmique, tous ces éléments sont intégrés dans une langue que le compositeur parle maintenant avec un parfait naturel (Cantagrel 1991, 587).

<sup>38</sup> in the presence of the composer (Bate 1987).

#### 4.11.1 Sats I Adoro Te

*R: bourdon 16, flûte 8, bourdon 8, gambe, flûte 4, nazard 2 2/3, octavin 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, cymbale 3 rangs, bombarde 16, trompette 8, clairon >*

*Pos: quintaton 16, fonds 8, prestant 4, flûte 4*

*G: montre 16, bourdon 16, fonds 8, prestant 4, flûte 4*

*Ped: sb 32, CB 16, sb 16, fl. 8, bourdon 8, violoncelle 8*

*PG, RG, RP*

*tirasses G, P, R*

Registreringen på Récit är en tuttregring, där Messiaen, förutom voix céleste och voix humaine, även utelämnar basson-hautbois.

Fonds 8 på Positif och Grand orgue torde här inbegripa samtliga 8 fots labialstämmor (givetvis inte unda maris) - även montre 8 och gambe - eftersom montre 16 och prestant 4 uttryckligen nämns vore det ologiskt att utelägna montre 8.

#### 4.11.2 Sats II La Source de vie

*R: gambe, voix céleste >*

*Pos: quintaton 16, nazard 2 2/3*

*G: bourdon 16, 5<sup>te</sup> 2 2/3*

*Ped: tir. R en 4 seule*

*(N.B.: Dans toute cette pièce, la pédale doit sonner une octave plus haut que la notation.)*

Tack vare pedalens 2-3-stämmiga sats, som alltså klingar en oktav högre än noterat, ackompanjeras här Olivier Messiaens "älsklingsolister" - quintaton 16 respektive bourdon 16 tillsammans med 2 2/3 - av en kompakt 5-6-stämmig ackordisk sats. T.ex. det första ackordet klingar därför på följande sätt:



#### 4.11.3 Sats III Le Dieu caché

Den tredje satsen består av två likadana avsnitt samt en coda.

**t. 1-5; t. 22-27; Modéré, un peu vif - Bien modéré**

*R: hautbois, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, R en 16, 8, 4 >*

*Pos: clarinette, nazard 2 2/3, Pos en 16, 8, 4 >*

*G: flûte harm. seule*

Även om Messiaen inte längre använder sig av generalcrescendot, använder han dock den elektrifierade orgelns oktav- och suboktavkoppel. I dessa gregorianska citat (Alleluia de la Fête Dieu) klingar både oktav- och suboktavläget fullständig tack vare melodins begränsade omfång.

**t. 6-9; t.28-30; Un peu vif**

*Pos: quintaton 16, flûte 4, nazard 2 2/3, flageolet 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5 <*

Samtliga fåglar i sviten om nattvarden är noterade "på ort och ställe", d.v.s. i Israel, platsen för Jesu jordiska liv.<sup>39</sup> Registreringarna påminner dock ofta om fågelsångsregistreringarna i de tidigare verken; denna registrering (Etourneau de Tristram/Sinaiglansstare) är uttryck för Messiaen förkärlek för fågelsångsregistreringar utan 8 fot - utan "notes réelles" (Schlee 1984, 164).

**t. 10-21; t. 31-42; Un peu lent**

*R: bourdon 16, flûte 8, bourdon 8, octavin 2 >*

*Ped: sb 32, sb 16, tir. R*

Den här typen av registrering, övertonsregister ovanför en 16 och 8 fots registrering utan 4 fot, återfinns ofta för mystiska mångstämmiga ackord (se t.ex. *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* sats VII t. 1/39).

**t. 43-49; Un peu vif**

*R: hautbois 8, cymbale 3 rangs >*

Denna färgstarka fågelsångsregistrering (Hypolaïs pâle/Eksångare) är ny och annorlunda.

**t. 50; Très lent**

*R: bourdon 8 seul >*

*Péd: sb 16, tirasse R*

Den synnerligen enkla registreringen, endast en bourdon 8, klingande *ppp*, stödd av subbasens E (E<sub>1</sub>), betonar det enkelt sublima i musiken.

---

<sup>39</sup> sur le terrain (Cantagrel 1991, 587).

#### 4.11.4 Sats IV Acte de foi

*R: fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbale 3 rangs, bombarde 16, trompette 8, clairon 4 <*

*Pos et G: fonds 16, 8, 4*

*Ped: fonds 16, 8*

*PG, RG,*

*tirasse G, P, R*

I denna registrering återgår Messiaen delvis till de gamla koderna. Eftersom det är frågan om en forteregistrering, den dynamiska beteckningen är *ff*, bör fonds 16, 8, 4 tolkas som omfattande samtliga labialregister, även principallerna. Mixtures på Récit måste här betyda petites mixtures (emedan cymbale uttryckligen nämns), d.v.s. nazard 2 2/3, octavin 2 och tierce 1 3/5.

#### 4.11.5 Sats V Puer natus est nobis

Även denna sats är uppbyggd i tre avsnitt, av vilka det andra är en varierad version av det första och det tredje en coda, dominerad av fågelsång (Hypolaïs des oliviers/Olivsångare).

**t. 1-2; t. 7-8, t. 24-25, t. 30-31; t. 60-61; *Bien modéré***

*Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit 8 <*

De två första tonerna i juldagens introitus spelas på orgelns huvudkornett som en glad fanfar.

**t. 3-6; t. 26-29; *Un peu vif***

*G: bourdon 16, bourdon 8*

*Ped: flûte 4 seule*

Trots den mörka manualregistreringen är satsen genomskinlig tack vare vare vare manualstämmornas höga läge.

**t. 9-10; t.32-22; *Bien modéré***

*R: octavin 2 et cymbale 3 rangs seuls >*

Registreringen är mycket irrationell p.g.a. repetitionerna i cymbale. Tonhöjden i dessa ackord förhåller sig mer eller mindre slumpmässigt till den noterade tonhöjden; så klingar den noterade nonen  $c^2 - d^3$  som en kvint (!) med tonerna  $g^3$  och  $d^4$  som lägsta toner. På varje tangent klingar givetvis fyra pipor - octavin 2 +cymbale 3 rangs - men inte alltid fyra toner, enär octavin 2 ofta bildar en prim med 2 fots koret i cymbale, vilket klingar fr.o.m.  $f^1$  (se bilaga 1).

**t. 11; t. 34-35; Un peu vif**

G: bourdon 16, montre 8, flûte 8, bourdon 8, gambe, flûte 4

Messiaen frångår här sin vana att registrera gregorianska citat med cornet och spelar i stället juldagens introitus med en av 8 fots läget dominerad labial-registrering.

**t. 12-23; t. 36-56; Un peu lent - Modéré**

R: hautbois, bourdon 16, nazard 2 2/3 >  
Pos: clarinette, quintaton 16, nazard 2 2/3 <1/2  
G: bourdon 16, montre 8, fl. harm. 8, bourdon 8  
Ped: sb 32, sb 16, violoncelle 8

Registreringen erinrar tydligt om registreringen i sats VIII, t. 12-21; 30-46 i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Även i denna sats spelas ett gregorianskt citat - Alleluia de la Toussaint - med cornet och cor de nuit på Positif.

Svällskåpets ställning på Positif, halvt öppet, påverkar förutom tonstyrkan, även klangfärgen, emedan quintaton inte står i det år 1965 tillbyggda svällskåpet och alltså inte är dynamiskt påverkbar.

**t. 20/53; G +montre 16, t.21/54; G: -montre 8, -montre 16; t. 22/55;**  
G: -flûte 8

Även dessa omregistreringar påminner om omregistreringarna i den sjunde satsen i *Méditations*, t. 17-21/42-46.

**t. 57-59; Un peu vif**

Pos: flûte 4, nazard 2 2/3, flageolet 2 <

Denna olivsångarens registrering förekommer inte exakt likadan annorstädes, men står mycket nära koltrastens registrering i *Livre d'orgue*, sats IV.

**t. 62-67; Un peu lent - Lent - Très lent**

R: gambe, voix céleste >  
Pos: quintaton 16, nazard 2 2/3  
G: bourdon 16, 5<sup>te</sup> 2 2/3  
Ped: sb 32, sb 16, tirasse R

En diatonisk harmonisering av introitusmelodin, spelad på "älsklings-registreringen".

#### 4.11.6 Sats VI La manne et le pain de vie

Jesus ord om sig själv som livets bröd och hans hänsyftning på mannat i öknen (Joh. 6:48-51) inspirerar Messiaen till en målerisk ökenmusik, där registreringarna blir rent deskriptiva. Satsens avsnitt är korta, placerade efter varandra i typisk messiaensk juxtaposition.

**t. 1-4; t. 6-7; t. 16-19; Un peu lent**

*R: cymbale 3 rangs seule >*

Med denna höga, repeterande stämman blir den exakta tonhöjden oväsentlig och klangens mening enbart suggestiv.

**t. 32-38; t. 50-57; Un peu lent - Un peu vif etc.**

*R: cymbale 3 rangs >*

*G: bourdon 16, montre 8, fl. harm. 8, bourdon 8*

Användandet av cymbale 3 rangs ensam är irrationellt emedan stämmans repetitioner gör att de noterade tonhöjderna klingar mer eller mindre slumpmässigt. T.ex. i t. 6 och t. 18 klingar på de noterade noterna  $ass^1$  och  $ass^2$  på grund av stämmans repetitioner på  $f^1$ ,  $c^2$  och  $f^2$ , exakt samma tonhöjder:  $ass^3$ ,  $ess^4$  och  $ass^4$ . Den exakta tonhöjden är här inte väsentlig, utan den klangfärg stämman frambringar och därmed den ökenstämning tonsättaren strävar efter.

De gälla ackorden på recits trekoriga cymbale framkallar öknens stillhet och frid.<sup>40</sup>

**t. 34/56; G: -montre 8, t. 36/57; G: -fl. harm. 8**

**t. 5; t. 20-21; t. 58-60; Modéré**

*G: bourdon 16, bourdon 8*

*Péd: tirasse G seule*

Den impressionistiska ökenbilden kompletteras av uppåtstigande ackord med kontrasterande låga register.

**t. 8-9; t. 22-23; t. 39-41; t. 67-68; t. 77-80, Vif - Lent**

*Pos: clarinette et nazard 2 2/3 > (Pos en 16, 8, 4)*

---

<sup>40</sup> Des accords suraigus sur la cymbale 3 rangs du Récit évoquent le silence et la paix du désert (Messiaen 1989, Introduction).

Messiaen använder sig av samma registrering för en fågels sång (Traquet deuil/Sorgstenskvätt) och den drill som frambesvärjer ökenvinden.<sup>41</sup> Oktav- och suboktavkopplen ger drillen kraft och crescendot effekt.

**t. 10-15; t. 24-31;**

*Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit <*

Cor de nuit finns i positivets svällskåp och för att denna tonsvaga stämma över huvud skall ha någon effekt tillsammans med kornetten, bör svällskåpet stå öppet.

**t. 42-43; t. 81-82; Modéré, un peu vif**

*R: gambe seule >*

*Ped: flûte 4 seule*

Ackordet på gambe ensam bör klinga pianissimo, en vanlig nyans i denna sats, medan pedalens kvintsprång profileras en grad starkare: piano.

**t. 44-49; t. 83-88; Modéré, un peu lent**

*R: nazard 2 2/3, octavin 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, tout seuls > 1/2*

Messiaen karakteriserar denna fågels sång (l'Ammomane du désert/Sten-ökenlärka) som "hackig, monoton, typisk för Judeens öken."<sup>42</sup>

Registreringen, utan fundamentregister, med nazard 2 2/3 som lägsta stämma, ger ett irrationellt och ödsligt intryck och betonar, tillsammans med det måttliga tempot, fågelsångens tröstlösa monoton.

**t. 61-66, t. 69-75, Un peu vif**

*R: flûte 8, bourdon 8, gambe >*

*Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit 8 <*

*G: bourdon 8*

*Ped: tirasse G et R seules*

Monodin från t. 10-15 harmoniseras och utvecklas. Både sättet att komponera och registreringen är bekanta från tidigare, t.ex. sats VIII i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.

---

<sup>41</sup> I Olivier Messiaens eget handskrivna partitur har tonsättaren över dessa takter (t. 40, 78, 79) antecknat *trille extrêmement long*.

<sup>42</sup> haché, monotone, typique du désert de Judée (Messiaen 1989, Introduction).

**t. 89-92; Lent**

*R: gambe seule <*  
*Pos: salicional seul <*  
*Ped: tirasse R seule*

**t. 93-95;**

*R: gambe, flûte 8, bourdon 8 <*  
*Pos: salicional (RP)*  
*Ped: violoncelle et sb 16*  
*tir. Pos, tir R*

Satsen avslutas i mycket mjuka klanger och lågmälda nyanser. De angivna dynamiska nyanserna - *f*, *mf*, *pp* - kan inte tolkas reellt, utan i förhållande till varandra, d.v.s. den dynamiska skillnaden mellan *f* (gambe, flûte 8, bourdon 8 tillsammans med positivet salicional) och *pp* (gambe ensam) är förhållandevis liten.

**t. 96; Un peu lent**

*R: bourdon 16, octavin 2 >*  
*G: bourdon 16, fl. harm. , bourdon 8*  
*Ped: sb 32, sb 16, tir. R*

**t. 97; G: -fl. harm.**

Satsen avslutas på samma sätt och i samma tonart - E-dur - som sats III; registreringen är dock mera komplicerad med octavin 2 för att ännu ge en impression av öknens ensamhet och stillhet.

#### **4.11.7 Sats VII Les ressuscités et la lumière de vie**

**t. 1-7; t. 51-57; Lent**

*GPR: tutti ffff*  
*Ped: fonds 32, 16, 8, 4, anches 16, 8, 4, 3 tirasses*

Ordet *résurrection* utropas i satsens inledning och slut i language communicable med orgelns fulla kraft, utom pedalens *plein-jeu*.

**t. 8-9; t. 18-20; t. 30-33; Un peu vif**

*R: fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbale 3 rangs <*  
*Pos: fonds 16, 8, 4, mixtures, fourniture 4 rangs <*  
*G: fonds 16, 8, 4, 5<sup>te</sup> 2 2/3, doublette 2, plein jeu 5 rangs*

Mixtures på Récit och Positif måste här tolkas som övertonsstämmorna 2 2/3, 2, 1 3/5, 1. Att registrera doublette 2 på Grand orgue är egentligen onödigt, emedan stämman ingår i plein-jeu 5 rangs.<sup>43</sup>

**t. 10-17, t. 34-50; Très modéré - Un peu vif - Lent**

*R: fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbale 3 rangs, bombarde 16, trompette 8, clairon 4 <*

*Pos: fonds 16, 8, 4, mixtures, fourniture 4 rangs <*

*G: fonds 16, 8, 4, 5<sup>te</sup> 2 2/3, doublette 2, plein jeu 5 rangs*

*Ped: fonds 32, 16, 8, 4, 3 tirasses*

I manualregistreringen tillkommer Récitverkets lingualer, eljest är registreringen exakt densamma som den föregående.

I t. 14 tillkommer även positivets lingualer - basson 16, trompette 8, clairon 4 - och i t. 17 utgår samtliga lingualstämmor.

I fortsättningen är registerförändringarna antecknade endast med *+anches 16, 8, 4, au R* (t. 21), eller *-anch R, -anch Pos* (t. 29), eller *au R: +bombarde 16, trompette 8, clairon 4* och som en extra säkerhet *3 tirasses* (t. 33).

Den vacklande terminologin gör inte registreringsanvisningarna otydliga, men visar att koderna har förlorat sin exakta betydelse.<sup>44</sup>

#### **4.11.8 Sats VIII Institution de l'Eucharistie**

Satsen består av två på varandra följande likadana avsnitt med exakta musikaliska detaljer symboliserande nattvardens instiftande.

**t. 1- 4; t. 16-19; t. 37-38; Lent - Un peu lent**

*R: gambe seule <*

*Pos: flûte 8 et cor de nuit*

Det saknas anteckning om positivets svällskåp Cor de nuit placerades i ett skilt svällskåp vid ombyggnaden år 1965, medan flûte harmonique 8 inte kunde dynamiskt påverkas (Messiaen 1973, Plan du Grand Orgue) - men i t. 3 finns crescendovinkeln <, vilken visar att skåpet bör vara öppet. Ett noggrant förverkligande av de dynamiska schatteringarna är här ytterst väsentligt.

I satsens sista takt utgår flûte 8 och det sista Ass-durackordet spelas på orgelns svagaste stämman, cor de nuit, medan svälluckorna sakta stängs.

<sup>43</sup> Glandaz till förf. Paris '97.

<sup>44</sup> I t. 40 i Messiaens eget omsorgsfullt handskrivna partitur står antecknat: *Poco rall...*

**t. 5-12; t. 20-29: t. 32-36; Très lent etc.**

*R: bourdon 16, octavin 2, tierce 1 3/5, hautbois <*

*Pos: cor de nuit seul*

*G: flûte 4, quinte 2 2/3, doublette 2*

*Ped: sb 16, tirasse Pos.*

Inte heller i denna registreringsföreskrift antecknar Messiaen positivskåpets ställning, utan gör det först i t. 20, där crescendovinklarna visar, att Positif bör vara stängt, Récit öppet.

Högra handens ackord i mode 3 symboliserar instiftelseorden.

De mirakulösa orden anförtros oboe på recit, med bourdon 16, octavin och ters.<sup>45</sup>

Näktergalen som hörs är registrerad exakt som svarhättan i sats II och IX i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (s.19, 24, 77 och 89).<sup>46</sup>

**t. 13-15; t. 30-31: Un peu lent**

*Pos: flûte 8 et cor de nuit 8, t. 14; Pos: +salicional, t. 15; Pos: +principal 8*

Den grekiska rytmen bachius - kort-lång-lång - harmoniseras dissonant och varierar dynamiskt på skalan *mf - f - più f*.

#### 4.11.9 Sats IX Les Ténèbres

**t. 1-14; Lent**

*R: fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbale 3 rangs, bombarde 16, trompette 8, clairon 4*

*Pos: fonds 16, 8, 4, Trompette 8*

*G: fonds 16, 8, 4*

*Ped: fonds 32, 16, 8, bombarde 16, trompette 8, clairon 4*

*RP*

*tirasses G, P, R*

**t. 6; Pos: -trompette 8, t. 13; Pos: +trompette 8**

I tre avsnitt frambesvärjer Messiaen tre olika sorts mörker.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Les mots miraculeux sont confiés au hautbois du Récit, avec bourdon 16, octavin, tierce (Messiaen 1989, Introduction).

<sup>46</sup> Cantagrel påpekar försynt, att Messiaen här gjort sig skyldigt till en historisk-ornitologisk förvrängning; näktergalen existerade inte i Palestina på Jesu tid (Cantagrel 1991, 589).

<sup>47</sup> Trois espèces de ténèbres (Messiaen: 1989, Introduction).

I den första arten, "mörkrets makt" (Luk. 22:53) får registreringen deskriptiva funktioner i kompakta, clusterliknande ackord. De register som dras på Grand orgue finns enbart för att fördjupa klangen i pedalens toner.

**t. 15-24; Lent**

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixturs, pleins-jeux, avec anches 16, 8, 4, au Récit, et trompette 8 au Pos.*

*Ped: fonds 32, 16, 8, 4 PG, RG*

*3 tirasses*

**t. 17; +basson 16 et clairon 4 au Pos. t. 20; +trompette 8 du G**

Det andra slaget av mörker, korsfästelsen, förtonas i ett stort crescendo i den dynamiska skalan *ff*, *più ff*, *fff* samt i t. 23, *Très lent*, slutligen *ffff*. För detta fyrdubbla forte finns ingen registreringsanvisning; de register som ännu inte är dragna är huvudverkets bombarde 16, clairon 4 och cornet.

**t. 25-26; Lent**

*Pos: clarinette, quintaton 16, nazard 2 2/3 <*

Satsens tredje avsnitt beskriver i en enstämig atonal melodi hur mörkret utbreder sig över jorden (Matt. 27:45). Exakt samma registrering används i monodierna - "neumes plain-chantesques" - i tredje satsen i *Messe de la Pentecôte*.

**t. 27;**

*R: bourdon 16, bourdon 8*

*Ped: sb 32, tir R*

Ett trettonstämigt clusterackord från G i pedalen (klingande G<sub>2</sub>) till g i manualen bekräftar mörkrets makt.

#### **4.11.10 Sats X La résurrection du Christ**

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures, pleins-jeux, anches 16, 8, 4*

*PG, RG*

*Ped: fonds 32, 16, 8, 4, anches 16, 8, 4*

*tirasses G, P, R*

Hela satsen spelas på denna explicita tuttiregistrering, där emellertid pedalens plein-jeu saknas.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Denna sats är inspirerad av Uppståndelsen i Matthias Grünewalds Isenheimaltare. Vid det franska uruppförandet av *Livre du Saint Sacrement* berättade tonsättaren följande bakgrund: "Il

#### 4.11.11 Sats XI L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine

I denna centrala sats i nattvardens bok beskriver Olivier Messiaen med en pedantisk och naiv noggrannhet scenen med mötet mellan Maria från Magdala och den uppståndne Jesus på påskdagens morgon (Joh. 20:11-17). Musiken är starkt deskriptiv, teatralisk, skriven av en tonsättare som just fullbordat sin opera (Cantagrel 1991, 590).

##### **t. 1-13; Modéré**

*R: bourdon 16, bourdon 8, gambe >*  
*Pos: clarinette, nazard 2 2/3, quintaton 16 >*  
*G: bourdon 16, flûte 8, bourdon 8 RG*  
*Ped: sb 32, sb 16, tir. R*

Registreringarnas uppgift är följaktligen också deskriptiv och det är knappast någon tillfällighet, att inledningens registrering, beskrivande morgondunklet, är nästan helt densamma som i slutet av den nionde satsen, *Les ténèbres*.

**t. 14; R: +flûte 8**  
**Ped: +CB16 +tir G**

Fr.o.m. denna takt spelas på Grand orgue, d.v.s. de register som nämns på Grand orgue i satsens början klingar först här.

**t. 18; G: +gambe 8, t. 22; G: +montre 8**

Trots att Messiaen inte registrerar högre fottal än 8 fot, blir crescendoet effektivt tack vare att den ackordiska satsen förs upp i tvåstrukna oktaven.

##### **t. 26-29; t. 110-117; Très lent**

*R: bourdon 16, gambe, nazard 2 2/3 >*  
*Ped: sb 32, sb 16, CB 16, flûte 8, bourdon 8, tir. R*

I sin synnerligen subjektiva och vackert inlevelsefulla beskrivning av denna musik kallar Gilles Cantagrel denna registrering sinnlig.<sup>49</sup>

Pedalkopplet från Récit är här en slentrian; C i takt 29/117 klingar redan i manualen och något koppel är alltså inte nödvändigt.

---

y a dans le retable d'Issenheim, de Mathias Grünewald, un Christ ressuscité qui s'envole littéralement du tombeau; son suaire le suit, et de son corps émanent des lumières vertes, violettes et rouges qui colorent le suaire. C'est extraordinaire, parce que les lumières sortent du corps du Christ et illuminent tout le tableau, y compris le suaire. J'ai essayé de faire quelque chose d'analogue, extraordinairement sonore, puissant, mais surtout extraordinairement coloré" (Cantagrel 1991, 590).

<sup>49</sup> ...une registration charnelle (Cantagrel 1991, 590).

**t. 30-70; Très lent - Bien modéré etc.**

*R: bourdon 16, fonds 8, fl. 4, nazard 2 2/3, octavin 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, trompette 8 >*

*Pos: quintaton 16, fonds 8, prestant 4, fl. 4, nazard 2 2/3, flageolet 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5 <*

*G: bourdon 16, fonds 8, prestant 4, fl. 4*

*Ped: tirasses GPR seules*

*RP, RG, PG*

F.o.m. t. 30 inleds ett stort crescendo och accelerando, vilket skildrar Marias glädje när hon känner igen den uppståndne.<sup>50</sup>

De 40 första takterna bygger Messiaen upp crescendot med hjälp av svällskåp och manualbyten; fr.o.m. t. 71 följer även registertillägg.

**t. 71; R: +cymbale 3 rangs t. 78; R: +bombarde 16, t. 80; R: +clairon 4,**

**t. 82; Pos: +fourniture 4 rangs, t. 94; Pos: +trompette 8, t. 95;**

**5 rangs, t. 97; G: +trompette 8**

Registreringen når aldrig ett fullständigt tutti; 16 fots och 4 fots lingualerna i Positif och Grand orgue saknas och pedalen, utan egna stämmor, fungerar endast som ett tekniskt spelhjälpmedel, som en utvidgning av manualsatsen.

**t. 101; G: -plein jeu et trpt. 8, Pos: -fourniture et trpt 8, t. 102; G: -prestant 4 et**

**fl. 4, t. 105; Pos: -prestant 4 et fl. 4, -mixtures, Ped: +sb 32, sb 16, CB 16, fonds 8, t. 107; R: -cymbale**

Diminuendot sker betydligt snabbare än crescendot och svällskåpet används först i avsnittets slut.

Registreringsföreskriften i t. 104, Pos: -mixtures visar tydligt, att Messiaen med termen mixtures avser övertonsstämmor. Positifregistreringen i t. 30 upptar positivets samtliga labialregister från 16 - 1 3/5 fot, därefter tillkommer i t. 82 fourniture 4 rangs och i t. 94 trompette 8. Dessa två register utgår samtidigt i t. 101 och registreringsföreskriften för t. 105: -prestant 4 et fl. 4, -mixtures kan inte tolkas på annat sätt än: -4, 4, 2 2/3, 2, 1 3/5.

**t. 118-120; R: + flûte 8, bourdon 8, fl. 4, octavin 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, +hautbois 8 >**

**Ped: +violoncelle 8**

Samtidigt som musiken igen associerar till satsen *Les Ténèbres* är registreringen ett bevis för Messiaens yttersta noggrannhet i valet av register: Récitregistreringen blir komplett, från 16 fot till 1 3/5 fot med hautbois och i pedalen tillkommer det enda icke ännu använda 8 fots registret, violoncelle.

---

<sup>50</sup> elle s'écria: Rabbouni! (Messiaen 1989, 68).

**t. 122-125;**

*Pos: quintaton 16, principal 8, salicional 8, fl. 4, nazard 2 2/3*

*Ped: +plein jeu 4 rangs*

*+RP, +tir. Pos*

Även denna registrering är utomordentligt sparsmakad. Messiaen utelämnar positivets flûte harmonique 8 och prestant 4, vilket i och för sig kan förefalla ologiskt, men vilket utan tvekan måste ses som en medveten strävan efter en speciell klangfärg.

Till det ovanliga i registreringen bidrar givetvis även pedalens plein-jeu, som tonsättaren nu nämner för första gången och alltså registrerar tillsammans med pedalens 32, 16 och 8 fots register, utan octave 4.

Fr.o.m. t. 127 inleds ett helt annorlunda avsnitt i denna märkliga sats. Olivier Messiaen återgår till le language communicable, den teknik han skapade för *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* och använder den tematik han då gjorde för orden Père och Fils. Avsnittet kulminerar i t. 138 där med orgelns fulla kraft utslungas ordet apocalypse i language communicable.

**t. 127; t. 132; Modéré, un peu vif**

*Pos: clarinette, quintaton 16, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, piccolo 1*

*G: prestant 4 et doublette 2, seuls*

**t. 129; t.134-135; Modéré, un peu vif**

*R: hautbois, clairon 4, bourdon 16, octavin 2, nazard 2 2/3 <*

*G: prestant 4 et doublette 2, seuls*

Dessa två teman återfinns på flera ställen i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* och utgör en viktig beståndsdel i Messiaens language communicable. Även registreringarna är hämtade ur den tidigare sviten (sats VIII, t. 9-11, ovan s. 74).

Faderns och Sonens teman kontrapunkteras glatt av en fågel (Iranie à gorge blanche/Vitstrupig näktergal) på 4 fots höjd tillsammans med doublette 2 på huvudmanualen.

Registreringen i t. 134-135 är densamma som registreringen för Faderns tema, temat är dock Gudstemat, som är hämtat ur den sista satsen i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.

**t. 128; t. 133; Un peu vif**

*G: montre 16, bourdon 16, montre 8, fonds 8, prestant 4, fl. 4*

Denna registrering kunde uttryckas med den gamla koden *fonds 16, 8, 4*.

**t. 130-131; t. 136-137; Un peu lent**

*R: fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbale, bombarde 16, trompette 8, clairon 4 <*

*Pos. et G: fonds 16, 8, 4, mixtures, pleins jeux*

*Ped: sb 32, fonds 16, 8*

*RG, PG, tirasses G, P, R*

I denna fortissimoregistrering innebär fonds samtliga labialregister, mixtures samtliga aliquoter och pleins jeux samtliga mixturer, d.v.s. plein-jeu och cymbale på Grand orgue samt fourniturer på Positif.

I t. 137, som spelas på Récit, är *più f* en svagare nyans än *ff*.

**t. 138-139 Très lent**

*GPR: tutti ffff Ped: tutti ffff*

*RG, PG, tirasses G, P, R*

Även i denna passage är pedalkopplarna mer eller mindre slentrianmässigt registrerade och drar endast tangenter som även spelas i manualen.<sup>51</sup>

**t. 140-155; Modéré - Bien modéré**

*R: bourdon 16, flûte 8, bourdon 8, gambe <*

*Pos: clarinette, nazard 2 2/3, quintaton 16 <*

*G: bourdon, montre 8, fl. 8, bourdon 8, gambe RG*

*Ped: sb 32, sb 16, CB, 16, tir. GR*

**t. 146; G: -montre 8, t. 150; G: -gambe**

Inledningens registreringar återkommer, men kraftigare och tydligare. De ackordiska avsnitten spelas samtliga på huvudmanualen.

**t. 156-159; Très lent**

*R: bourdon 16, bourdon 8 >*

*Ped: sb 32, sb 16, CB 16, tir R*

Pedalkopplet är också här onödigt.

Genom utelämnandet av några register, framför allt nazard 2 2/3, blir klangen mörkare, mindre sinnlig och mera mystisk. I partituret har Olivier Messiaen antecknat ovanför dessa sista takter "uppenbarelser försvinner".<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Med befintliga pedalkopplar behöver dessa manultangenter inte spelas, vilket givetvis gör passagen utförandemässigt enklare.

<sup>52</sup> *l'apparition s'évanouit* (Messiaen 1989, 81).



registrens repetitioner (se bilaga 1), men eventuellt även för att det för Messiaen var väsentligt att denna registrering var tillräckligt tonstark (Röbler: 1978, 112).

**t. 72-96; Bien modéré**

*R: flûte 8, bourdon 8, gambe, trompette 8 >*  
*Pos: principal 8, fl. harm., cor de nuit, salicional*  
*G: montre 8, fl. harm., bourdon 8, gambe*  
*tous accouplements*

**t. 97; R: -trompette +hautbois <, t. 98; R: -hautbois >**

Registreringen är exceptionell, bestående av Trinitéorgelns samtliga labiala 8 fots stämmor - eiva stycken! - tillsammans med trompette på Récit, som ger de dynamiska förändringarna effekt. Tous accouplements betyder endast 8 fots koppel (se ovan s. 22).

De dynamiska beteckningarna måste tolkas så, att det inledande *f* är ett forte på de kopplade manualerna Récit och Positif, medan *fi* t. 75 ett forte på Récit allena, alltså ett svagare forte. Forte betyder dock inte här öppet svällskåp; att svällluckorna bör vara stängda är indikerat i registreringsanvisningarna.

Förhållandet mellan *più f* i t. 81 och t. 82 - svällskåpet öppet till hälften - är detsamma, d.v.s. *più f* i t. 82 är svagare än *più f* i t. 81. Ett tredje *più f* kommer i t. 85, där alla tre manualerna är kopplade.

Fortissimo, d.v.s. helt öppet svällskåp, förekommer endast i två takter, t. 87-88, varefter den dynamiska nivån återgår till *più f* tack vare till hälften stängt svällskåp. I avsnittets två sista takter förverkligas diminuendo genom utbyte av trompette mot hautbois och åter öppnande av skåpet (t. 97) samt slutligen genom uteslutande av hautbois och stängt skåp - *pp*.

**t. 100-104; Très lent**

*R: gambe, voix céleste >*  
*Pos: quintaton 16, nazard 2 2/3 <*  
*G: bourdon 16, 5<sup>te</sup> 2 2/3*  
*Ped: sb 32, sb 16, tirasse R*

Denna registrering, som förekommer endast i de två sista sviterna, understryker satsens stilistiska brokighet.

**4.11.13 Sats XIII Les deux murailles d'eau**

**t. 1-26; Modéré, un peu vif - Modéré - Bien modéré - Presque vif,**  
**t. 41-63; t. 99-126; Presque vif**

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures, pleins-jeux, anches 16, 8, 4*

*Ped: fonds 32, 16, 8, 4*  
*tous accouplements*  
*3 tirasses*

Dessa tre avsnitt är satsens egentliga toccataavsnitt med briljanta ackord i manualen och långa, kraftiga toner i pedalen. I motsats till den franska toccatatraktionen registrerar Messiaen inte pedalens lingualer.

**t. 27-40; t. 64-83; *Un peu vif***

*R: fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbale <*  
*Pos et G: fonds 16, 8, 4*  
*PG, RG*

Både denna fågel (Hypolaïs polyglotte/polyglottsångare) och satsens andra fågel (Rousserolle Turdoïde d'Égypte/östlig trastsångare) sjunger med synnerligen kraftiga registreringar, påminnande om lärkornas kör i *Messe de la Pentecôte* (se ovan s. 53-54).

**t. 84-98; *Modéré, un peu vif***

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures, pleins-jeux, anches 16, 8, 4*  
*tous accouplements*

Registreringen är samma tuttiregistrering som i toccataavsnitten.

**t. 127-136; *Un peu vif***

*R: fonds, 16, 8, 3, mixtures, cymbale 3 rangs, anches 16, 8, 4 <*  
*Pos et G: fonds 16, 8, 4, mixtures, pleins-jeux*  
*tous accouplements*

Rousserolle Turdoïde d'Égypte sjunger med orgelns tutti - förutom lingualstämmorna på Positif och Grand orgue - betonande ytterligare kraften och våldsamheten i denna sats. Varken musik eller registreringar tillåter någon andhämtning.

**t. 137-149; *Bien modéré - Très modéré***

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures, pleins-jeux, anches 16, 8, 4*  
*Ped: fonds 32, 16, 8, 4, plein-jeu, anches 16, 8, 4*  
*tous accouplements*  
*3 tirasses*

Trots att det snabba tempot ritarderas betyder den stora registreringen, nu även med pedalens lingualer och plein-jeu, att musikens våldsamma karakter ytterligare förstärks ända till katastrofen i det clusterliknande slutackordet.

Fortefortissimo i t. 138 innebär redan en tuttreregistrering och för den dynamiska föreskriften fyra *f* från t. 143 finns inga register kvar. På Jennifer Bates cd märks ingen dynamisk skillnad mellan *fff* och *ffff* (Bate 1987).

#### 4.11.14 Sats XIV Prière avant la communion

... denna bön är ett mycket enkelt stycke, med en nästan cisterciensk självförsakelse.<sup>53</sup>

Satsen består av monodiska gregorianska citat, följda av ackordiska meditationer. De gregorianska citaten spelas omväxlande på Positif och Grand orgue.

*Pos: quintaton 16, nazard 2 2/3, flageolet 2, tierce 1 3/5 >*  
*G: bourdon 16, fl. 4, quinte 2 2/3, doublette 2*

##### **t. 1; Modéré, un peu vif**

Positif öppnar satsen med ett citat ur *Alleluia de la Dédicace*, ett tema som Messiaen använt även i tidigare verk (se ovan s. 59).

##### **t. 6; Modéré, un peu vif**

Grand orgue upprepar citatet exakt.

##### **t. 11-12; Modéré, un peu vif**

Grand orgue fortsätter, nu med ett citat ur *Lauda Sion*.

##### **t. 17-18; Modéré, un peu vif - Très Modéré**

Efter en dialog mellan Positif och Grand orgue i Epifaniagraduale, citerar Positif de sista tonerna ur *Alleluia de la Dédicace*.

##### **t. 2-5; t. 7-10; t. 13-16; Très lent, t. 19-21; Extrêmement lent**

*R: gambe, voix céleste >*  
*Ped: tirasse R seule*

Pedalens funktion är endast att fungera som tekniskt hjälpmedel för manualen; tack vare pedalen är satsen 6-8-stämmig.

I t. 15 tar Messiaen till bourdon 8 i pedalen - registret utgår i följande takt - vilket innebär en profilering av stämman och ger den en cantus firmus-aktig funktion.

---

<sup>53</sup> ...cette prière est une pièce toute simple, d'un dépouillement quasi cistercien (Cantagrel 1991, 592).

#### 4.11.15 Sats XV La joie de la Grâce

**t. 1-2; t. 7-8; t. 13-14, t. 18-19; t. 24-25; t. 31-32; t. 40; Modéré - Modéré, un peu vif**

*Pos: quintaton 16, flûte 4, nazard 2 2/3, flageolet 2, tierce 1 3/5 <*  
*G: plein jeu 5 rangs, cymbale 4 rangs, clairon 4, avec bourdon 8*

De tre fåglar som besjunger nådens glädje har samtliga förekommit tidigare i *Livre du Saint Sacrement* och registreringarna påminner starkt om varann.

Etourneau de Tristam sjöng redan i tredje satsen och dess registrering på Positif är exakt samma i dessa båda satser.

Bubul des jardins förekommer i tolfte satsen, där registreringen är densamma på Grand orgue, förutom den nu tillkomna bourdon 8, trots tonsättarens kommentar:

I registreringen lägger man märke till avsaknaden av 8 fot samt överflödet av mixturer och aliquoter.<sup>54</sup>

Avsikten med denna stämma är oklar; eventuellt har tonsättaren velat överbrygga repetitionerna i plein jeu (se s. 57); någon skillnad i klang kan man inte höra på Jennifer Bates inspelning (Bate 1987).

**t. 3-6; t. 9-12; t. 15-17; t. 20-23; t. 26-30; t. 33-39; t. 41; Un peu vif**

*R: flûte 4, nazard 2 2/3, octavin 2, tierce 1 3/5 >*  
*Pos: flûte 4, nazard 2 2/3, flageolet 2, tierce 1 3/5 > 3/4*  
*G: prestant 4, flûte 4, quinte 2 2/3, doublette 2*

Iranie à gorge blanche sjunger i satsen om Maria från Magdala (se s. 92) registrerad med prestant 4 och doublette 2 på Grand orgue. I den femtonde satsen blir denna fågels sång mycket rikare behandlad med dynamiska skiftningar på orgelns tre manualer. Uppenbarligen har Messiaen strävat efter en likartad klangfärg i de tre registreringarna - registreringarna på Positif och Récit är helt identiska - endast s.a.s. försökt fånga fågeln i flykten.

#### 4.11.16 Sats XVI Prière après la communion

*R: gambe, voix céleste >*  
*Pos: quintaton 16, nazard 2 2/3 <*  
*G: bourdon 16, 5<sup>te</sup> 2 2/3*  
*Ped: sb 32, sb 16, tirasse R*

Messiaen citerar Bonaventura, som talar om sötma (douceur) och ljuvhet (suavité), vilket denna registrering frambär perfekt.

---

<sup>54</sup> On remarquera, dans la registration, l'absence des 8 pieds, et l'abondance du plein-jeu et des petites mixtures (Messiaen 1989, Introduction).

#### **4.11.17 Sats XVII La présence multipliée**

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures, pleins-jeux, anches 16, 8, 4*  
*Ped: fonds 32, 16, 8, 4, plein-jeu, anches 16, 8, 4*  
*tous accouplements, 3 tirasses*

En explicit tuttiregistrering för att bära fram mysteriet med den allestädes närvarande Guden.

#### **4.11.18 Sats XVIII Offrande et Alleluia final**

##### **t. 1-6; Modéré, un peu vif**

*Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit <*

Förutom denna monodi, spelad på positivets cornet och påminnande om de motsvarande enstämmiga citaten t.ex. i sats III och VI, består svitens sista sats av olika avsnitt, vilka upprepas varierade. Registreringsanvisningarna i denna sats är även uttryck för Olivier Messiaens noggrannhet beträffande registreringar och registreringsanvisningar.

##### **t. 7-9; t. 25-30; t. 43-45; t. 57; Un peu vif**

*G P R: fonds 16, 8, 4, mixtures, pleins-jeux, anches 16, 8, 4*  
*Ped: fonds 32, 16, 8, 4, anches 16, 8, 4*  
*tous accouplements, 3 tirasses*

Dessa avsnitt spelas med ett fullständigt tutti - förutom pedalens plein-jeu, som inte nämns.

##### **t. 11-15; t. 31-35; t. 46-56; Vif**

I de egentliga toccataavsnitten tar Messiaen bort pedalens lingualer i kongruens med t.ex. motsvarande avsnitt i sats XIII (ovan s. 95-96).

##### **t. 16-24; t. 36-42; Un peu vif**

*R: fonds 16, 8, 4, nazard 2 2/3, octavin 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, cymbale 3 rangs <*  
*Pos: fonds 16, 8, 4, nazard 2 2/3, flageolet 2, doublette 2, 3<sup>ce</sup> 1 3/5, fourniture 4 rangs <*  
*G: bourdon 16, fonds 8, prestant, 4, fl. 4, 5<sup>te</sup> 2 2/3, doublette 2, plein jeu 5 rangs*

Registreringen till denna monodi i oktaver för båda händerna omfattar samtliga labialregister på Positif och Récit. Uteslutandet av montre 16 på Grand orgue kan förmodligen implicit tolkas så, att fonds 8 på Grand orgue även innefattar montre 8, vilket även eljest är naturligt i denna plenumregistrering.

**t. 58-71; Vif**

Toccatan fortsätter utan lingualer på Grand orgue och utan pedalens 32 fot (pedalens lingualer utgick redan i t.46).

I t. 60, 64 och 69 anger Messiaen 3 tirasses för att understryka, att samtliga pedalkoppel bör dras trots att händerna spelar på Récit.

**t. 72-79; Bien modéré**

Registreringen är densamma, d.v.s. tutti på Récit och Positif medan Grand orgue klingar utan lingualer, vilket Messiaen ytterligare understryker i t. 77; (toujours sans les anches G).

**t. 80-109; Lent -Un peu vif etc.**

+anch G

Ped: +sb 32

+anch Ped

sempre 3 tirasses

I och med ordet la joie utropat i language communicable är tuttiregistreringen igen fullständig (utom pedalens plein-jeu, som inte nämns) och detta tutti för satsen och med den hela sviten till sitt slut.

## 5 Tillämpning

### 5.1 Om musikens ontologi och arkeologi

Identifieringen av ett konstverk, svar på frågor som "vad?" och "var?" utgör en estetisk problematik, vilken ofta förefaller mycket främmande för den praktiskt utövande konstnären.<sup>1</sup> Frågan om var ett konstverk finns kan ju med en viss sannolikhet besvaras när det gäller bildande konst, men blir genast betydligt mera komplicerad i frågan om konst som kräver ett återgivande, som t.ex. teater, film och musik.

Ett musikstycke kan identifieras (1) antingen som ett partitur, d.v.s. av en tonsättarens nedskrivna noter, eller (2) som en organiserad klingande gestalt.<sup>2</sup>

I synnerhet i frågan om äldre musik blir punkt (1), notbilden, komplicerad p.g.a. olika kopior och ederade utgåvor. I de flesta fall förekommer minst två notbilder: tonsättarens manuskript och den tryckta utgåvan.

Även den klingande gestalten kan uppträda i olika former: (a) ett unikt uppförande, som börjar vid en viss tidpunkt och slutar vid en senare tidpunkt, utan att något av uppförandet finns bevarat (utom i lyssnarens minne); (b) ett på något sätt bevarat utförande, vanligtvis en skiva.

I detta arbete har Olivier Messiaens orgelmusik definierats via den ederade notbilden<sup>3</sup> samt de inspelningar som tonsättaren själv gjort på orgeln i Sainte-Trinité, kompletterade med Jennifer Bates inspelning av *Livre du Saint Sacrement*, på samma orgel och i tonsättarens närvaro.

Notbilden är i de flesta fall entydig och pålitlig. Av de flesta verk existerar det endast en utgåva och tryckfel förekommer ytterst sällan. Av *Le banquet céleste* finns två utgåvor och av *Apparition de l'Église éternelle* tre. Då dessa utgåvor skiljer sig från varandra och då de även kan sättas i relation till de existerande inspelningarna uppkommer en analys, som kunde kallas en musikens arkeologi, där man upptäcker olika tidsskikt av ett och samma musikverk. För den utövande musikern är det givetvis i högsta grad väsentligt vilken version som utgör hans arbetsmaterial och för åhöraren är det viktigt att det klingande resultatet ger en sann bild av musikens mening.<sup>4</sup>

Problemen vid förverkligandet av Olivier Messiaens registreringsföreskrifter på andra orglar, t.ex. orglar av nordeuropeisk typ har delvis behandlats av Almut Röβler i flera artiklar. Hennes slutledningar är dock mycket pragmatiska och gäller strängt taget endast de instrument hon själv

---

<sup>1</sup> Wollheim 1987, 133-156.

<sup>2</sup> Scruton 1997, 97-117.

<sup>3</sup> Tonsättarens manuskript har inte undersökts emedan pro primo: jag inte har haft tillgång till dem, pro secundo: de tryckta utgåvorna är den praktiske organistens arbetsmaterial (och detta är ett praktiskt arbete).

<sup>4</sup> Termen "musikens mening" används här för samma begrepp som i den musikestetiska teorin om musikens mening och betydelse (Bengtsson 1977, 300-303).

spelar på, i första hand Beckerathorgeln i Johanneskirche i Düsseldorf. Rößler accepterar helt okritiskt tonsättaren-organisten Olivier Messiaen som suverän auktoritet och tillmäter inte konstverket *in se*, den fullbordade, nedskrivna och ederade kompositionen något egenvärde, vilket betyder, att hon definierar samtliga Messiaens orgelkompositioner medelst de senaste versionerna.

I detta kapitel har jag närmat mig denna problematik ur principiell synvinkel, utan att applicera Messiaens registreringsföreskrifter på någon speciell orgel eller orgeltyp. Utgångspunkten för denna diskurs är, att registreringsföreskrifterna är en integrerad del av konstverket och att dessa bör förverkligas på ett sätt som bär musikens struktur och mening. Fullständigt kan registreringarna förverkligas endast på den orgel de är gjorda för, d.v.s. orgeln i Sainte-Trinitébasilikan i Paris.<sup>5</sup>

Det säger sig självt att alla framföranden av en orgelkomposition är olika och alltid beroende av hurudan orgel och akustik som finns där utförandet sker. Trots detta kan man alltid känna igen musiken och dess klangfärgspektrum, eftersom registreringarna alltid strävar att återge de klanger, som är förenliga med verkets stilhistoriska konventioner, eller dem som tonsättaren meddelat i sina registreringsanvisningar. Det klingande resultatet kan bli en kompromiss, men endast om utförandet sker på en klangligt eller stilistiskt otillfredsställande orgel. Alla goda orglar har en själ, d.v.s. utgör ett klangligt ideal i det rum och i den akustik de är byggda och av orgelbyggaren intonerade. Ett fulländat framförande är resultatet av spänningen mellan instrumentet och musiken; så länge denna spänning håller sig inom ramarna för normal uppförandepraxis, d.v.s. orgelns klang är en medarbetare till musiken, inte en motarbetare, utgör denna spänning det fält av inspiration där det sanna återskapandet sker.

## 5.2 Fottal och tonhöjd

På grund av att endast en del av orgelns stämmor är 8 fots register, uppstår det ofta skillnader mellan den noterade tonhöjden och den klingande tonen. I den traditionella orgelmusiken, d.v.s. ända fram till början av 1900-talet, är dessa skillnader sällan dramatiska. Den vanligaste divergensen är pedalstämman, som i en traditionell sats vanligtvis klingar på 16 fots fundament, d.v.s. en oktav lägre än noterat. Redan tidigt byggde orgelbyggarna i stora orglar även 16 fots manualstämmor och t.ex. den klassiska franska plenumregistreringen, *grand plein jeu*, är en 16 fots registrering, d.v.s. hela satsen klingar en oktav lägre än noterat. Tack vare många övertonsregister upplevs satsen dock icke som en komposition för kontrabas, utan 16 fots fundamentet ger klang, bredd och festivitas.

Till de vanligaste oktavförskjutningarna i traditionell orgelmusik hör *cantus firmus*-spel i pedalen. Redan hos Samuel Scheidt (*Tabulatura nova III*) kan pedalen överta vilken stämma som helst i flerstämmig sats och bör då registreras med rätt fottal för att klinga på korrekt tonhöjd - trots att den är noterad i basklav.

---

<sup>5</sup> I sträng mening kan ifrågasättas huruvida de kompositioner, som är skrivna före orgelns elektrifiering år 1965, helt och i detalj fortfarande kan registreras så som tonsättaren ursprungligen avsett.

### 5.2.1 16 fot och 4 fot

Olivier Messiaens orgel i Sainte-Trinitébasilikan i Paris hade exceptionellt många 16 fots manualregister. Grand orgue hade två 16 fots labialstämmor (montre och bourdon) samt en linguaistämma (bombarde). Positif hade en quintaton 16 och en basson 16 medan Récit fick en bourdon 16 vid ombyggnaden år 1935 och dessutom en bombarde 16 trettio år senare.

Messiaen föreskriver 16 fot i de flesta fortregistreringar, t.o.m. trots att orgeln saknar dessa register (*Apparition de l'Église éternelle: R: Fonds et Anches 16, 8, 4*). Almut Röblers uppfattning, att 16 fot i Récit här inte är oeftergivligt (Röbler 1978, 104) bygger säkert på det faktum, att Trinitéorgeln vid styckets tillkomst saknade 16 fots register i Récit, men kan förmodligen utvidgas till en tes att i en orgel, som är byggd och intonerad för att klinga vackert i ett 8 fots forte (tutti), 16 fot inte är oeftergivligt (Röbler 1974, 63).

I hur hög grad man kan tänka sig att utföra orgelmusik av Olivier Messiaen på orglar som saknar 16 fots manualregister är givetvis en konstnärlig samvetsfråga, men även en fråga om instrumentets kvalitet och rummets akustik. Det är antagligen ytterst sällan man finner dylika orglar. En orgel som saknar 16 fots manualregister är förhållandevis liten och har därför knappast heller övriga resurser för att återge Messiaens musik på ett musikaliskt övertygande sätt. Emellertid måste det vara fel att påstå, att Messiaens orgelmusik är beroende av 16 fots register.

I många registreringar förbinder Messiaen 16 fot i manualen med 4 fot i pedalen. I dessa registreringar uppstår fel i stämföringen om de inte förverkligas exakt. I den andra satsen i *L'Ascension*, t. 56-73 klingar pedalens cantus firmus på 4 fots höjd, medan de ackompanjerande manualstämmorna ligger på 8 fots nivå. Registreringen blir betydligt mera komplicerad i *La Nativité*, sats I, t. 16-34, där pedalens 4 fots stämman beledsagas av vänster hand på Récit med 8 fot samt höger hand på Grand orgue på 16 fots fundament. I denna sats är 16 fot i högra handens stämman - forte! - oeftergivligt; vid avsaknad av 16 fot kan stämman eventuellt spelas en oktav lägre med 8 och 4 fots registrering. Detsamma gäller även den inledande manualregistreringen, t. 1-15. Om detta avsnitt spelas med 8 fots fundament, t.ex. 8, 2, 1 1/3, bör det spelas en oktav lägre (jmf. t. 35-41).

I *Les mages* är höger hand registrerad på 16 fots grund, vänster hand på 8 och pedalen på 4 fot. Även i denna registrering är 16 fot oeftergivligt. Messiaen har skrivit högra handens ackord konsekvent i tvåstrukna oktaven medan vänstra handens ackord ligger i ettstrukna oktaven, vilket tack vare registreringen betyder att de klingar på samma tonhöjd. Då manualerna, Récit och Grand orgue, dessutom är kopplade, uppstår en kontrapunkt och en klangfärg som inte kan ersättas utan att musikens mening förändras.

Trots att det är i företalet till *La Nativité* som Messiaen skriver: "Pedalen lämnar sin roll som bas" (Messiaen 1936, Note d l'auteur, cit. s. 33) är det i den påföljande sviten, *Les Corps glorieux*, som Messiaen allt oftare använder pedalen som 4 fots cantus firmus.

Registreringen till svitens andra sats, *Les eaux de la grâce*, som starkt påminner om registreringen till *Les mages* med 4 fot i pedalen, 8 fot i vänster hand och 16 fot i höger hand, hör utan tvekan till de registreringar som måste förverkligas bokstavligen visavi fundamentfottalen. Eftersom högra handens ackord och pedalens linje mycket ofta rör sig i likadana notvärden, åttondelar, bildar de tillsammans en fyrstämig harmonikedja, som inte förverkligas om högra handen spelas på 8 fots grund.

I denna sats är det förhållandevis lätt att vid behov spela högra handens ackord en oktav lägre.

I *Bien modéré*-avsnitten (t. 25-28; t. 94-100) i den tredje satsen, *L'ange aux parfums*, finns exakt samma fottalsförhållande: 16 fot i höger hand, 8 fot i vänster hand och 4 fot i pedal. Likaså är det nödvändigt för ett korrekt återgivande, att dessa förhållanden bibehålls. Även i dessa avsnitt är det möjligt att spela högra handens ackord en oktav lägre.

I de båda 50-talsverken, *Messe de la Pentecôte* och *Livre d'Orgue* är registreringarna radikala, färgstarka, ofta emellertid irrationella, så att musikens mening och struktur inte är direkt beroende av tonhöjd och fottal.

I Pingstmässans första sats är det givetvis helt klart, att pedalens 4 fot och huvudmanualens 8 fot bör förverkligas, dessa stämmor klingar alltså båda i ettstrukna oktaven. Däremot kan registreringarna i *Positif* och *Récit* även byggas på 8 fots fundament, utan att musikens mening går förlorad. Det väsentliga är här extrema och annorlunda klangfärger; viktigt synes ock vara, att de båda registreringarna hålls på samma nivå, d.v.s. inte den ena på 16 fot och den andra på 8 fot (se t.ex. t. 33-35).

Att återge den andra satsen på en orgel utan tillräckligt många 16 fots register är mycket problematiskt, men trots att Messiaen i *Offertoire* använder Trinitéorgelns samtliga labiala 16 fots stämmor, är musikens struktur inte beroende av dessa register. De signalartade tonerna i pedalen i *Bien modéré*-avsnitten (t.ex. t. 1-2) har en så stark självständighet - även dynamiskt - att de inte upplevs som harmoniska beståndsdelar av manualens ackord, vilka därför mycket väl fungerar även utan 16 fot. Inte heller störs kontrapunkten i biciniet (*Modéré*, t. 48-56) om quintaton 16 saknas; kornetten, förstärkt av *cor de nuit* och *tierce* ger en stark hörselupplevelse av 8 fot.

Av samma skäl är pedalstämman - *clairon 4* - i *Modéré*-avsnitten i *Consécration* inte harmoniskt beroende av manualackorden; viktigt är att ackorden klingar på samma nivå, 16 fot eller 8 fot, och att de dynamiska förskrifterna realiserar noggrant.

Däremot blir notbilden inkorrekt återgiven i det berömda avsnittet *Chœur des alouettes* i den sista satsen (t. 18-40) om inte registreringarna förverkligas bokstavligen, d.v.s. 16 fot i båda manualerna och 4 fot i pedalen. Endast med denna registrering fungerar kontrapunkten mellan överstämman och pedalen - det första intervallet är en liten sekund:  $e^2$  i pedalen och  $diss^2$  i manualen - och endast med 16 fots fundament klingar vänstra handens ackord, vilka förs upp ända i trestrukna oktaven.

Liksom César Franck i slutet av *Grande pièce symphonique* skriver manualens ackord mycket högt när suboktavkopplet är draget, skriver Messiaen Pingstmässans slutackord högt. Detta tiostämmiga ackord klingar alltså tack vare samtliga 16 fots manualregister och suboktavkopplet, på 32 fots nivå. På en orgel som saknar suboktavkoppel kan man eventuellt spela vänstra handens ackord en oktav lägre.

I de två stora sviterna, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* och *Livre du Saint Sacrement*, vilka är skrivna för den elektrifierade, ombyggda orgeln i Sainte-Trinité, blir registreringsproblemen på samma gång exaktare och svårare. Messiaens registreringsföreskrifter är i dessa sviter för det mesta noggranna och lättolkade; samtidigt är registreringarna en helt integrerad del av musiken och eventuella avvikelser leder lätt till skiftningar i musikens mening.

I första satsen i *Méditations* föranleder de två bicinierna - t. 7-27 samt t. 51-105 - problem. Båda avsnitten är registrerade på 16 fots fundament (båda stämmor), i det senare är överstämman dessutom kopplad *en 16, 8, 4*; då

därtill kommer variationerna i positivets cornet harmonique (se ovan s. 63) blir registreringen irrationell och omöjlig att exakt förverkliga på någon annan orgel. I det senare biciniet kan stämman clarinette tas som utgångspunkt. Genom att registrera en stark 8 fots lingual och komplettera den med en svagare 16 fots lingual kan man komma rätt nära den avsedda klangen.

Liknande problem, om än icke lika svårlösta, uppstår i fjärde satsen, t. 20-22. Registreringen är en 8 fots registrering, men p.g.a oktav- och suboktavkopplen klingar hela avsnittet på 16 fots höjd, men även på 8 och 4 fots nivå. Fyrafots läget kan här anses mindre viktigt, i synnerhet som faderstemats två första toner diss<sup>3</sup> och ciss<sup>3</sup> inte klingar som fyra fot. Däremot är 16 fots läget oeftergivligt för att förverkliga stäm korsningarna mellan manual och pedal (som klingar på 8 fots nivå).

Femte satsens tema - Dieu est immense - kan givetvis inte spelas på någon annan registrering än en 16 fots lingualstämman. Positivets basson 16 i Trinitéorgeln är en stark stämman och på en mindre orgel kan det vara skäl att spela detta tema i pedalen med basun eller fagot 16. På en kraftigt intonerad orgel i lämplig akustik torde det vara möjligt att spela resten av satsen utan 16 fot i manualen respektive 32 fot i pedalen.

Detsamma kan förmodligen påstås om den sjätte satsen, även om tonsättarens noggrant och detaljerat utarbetade registrering kräver stor sensibilitet hos interpreten och väl intonerade stämmor hos orgeln. Vid spel på två manualer samtidigt - t. 15-20/48-55 - bör båda manualerna registreras på samma nivå.

Hela sjunde satsen kan spelas utan 16 fot i manualen, i synnerhet den klassiskt skrivna trion - t. 17-37 - fungerar utmärkt med väl valda 8 fots registreringar.

Avsaknaden av 16 fot i manualen och 32 fot i pedalen är förvisso en brist vid registrering av den åttonde satsen, men dessa register kan ändå inte anses vara oeftergivliga. Vissa manualpassager kan eventuellt spelas en oktav lägre än noterat (t. 9-11/33-35).

Under förutsättning att den förefintliga orgeln har tillräckligt "tung" klang kan även finaltoccatan i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* spelas utan 16 fots manualregister. För att betona tyngden i klangen kan man eventuellt spela vänster hand en oktav lägre i vissa stora ackord: t. 21, 68, 110, 113, 116. För ackorden i t. 71, 74, 78-79 registrerar Messiaen inte 16 fot.

Registreringarna i *Livre du Saint Sacrement* följer mycket stilen i *Méditations* och samma slutsatser beträffande 16 fots lägets umbärlighet i stora forteklanger kan dras.

När det gäller svitens fågelsångsregistreringar är 16 fot i de flesta fall inte ett oeftergivligt krav. Étourneau de Tristram, t. 6-9/28-30 i sats III, kan väl spelas med 8 fots fundament, i så fall eventuellt med utelämnandet av 4 fots läget för att betona klangens ihållighet. Registreringen för traquet deuil i sats VI är mera problematisk p.g.a. oktav- och suboktavkopplen. Dessutom skall samma registrering fungera för ökenvindsdrillarna (t. 40, 78, 79), vilket förutsätter en viss dynamisk styrka. Huruvida man kan spela vänster hand en oktav lägre i drillarna på en orgel som saknar suboktavkoppel och 16 fot, beror på intonation och akustik.

Förhållandet mellan pedalens 4 fot och manualens 16 fot (tourterelle maillée) i sats XII (t. 21, 22, 26-29, 59-64) är givetvis detsamma som i liknande registreringar i *La Nativité du Seigneur* och *Les Corps glorieux* (ovan s. 43), d.v.s. pedalstämman utgör cantus firmus (sopran) och klingar konsekvent högre än manualen. Det är dock här även en fråga om klangfärg och balans. Om pedalen registreras starkt (*f*) och manualen får en mjukare, fondartad

klang (*mf*) upplevs inte harmoniska gestaltningen som felaktig, och pedalen behåller sin funktion som cantus firmus trots att manualen registreras utan 16 fot.

För fågelsångsregistreringarna i den trettonde satsen - hypolaïs polyglotte och rousserolle Turdoïde d'Égypte - kan tillämpas samma teorier som för forterregistreringar i allmänhet: 16 fot är inte oeftergivlig.

För registreringen av *étourneau de Tristram* i sats XV gäller samma påstående som för fågelns registrering i sats III: med en registrering på 8 fot kan det vara skäl att utelämna 4 fot.

Registreringen i sats II, där pedalens 2-3-stämmiga sats konsekvent bör klinga en oktav högre än noterat, är utomordentligt svår att förverkliga på någon annan orgel än Trinitéorgeln. På en orgel som saknar 4 fots pedalkoppel kan man försöka lösa problemet på olika sätt (hela satsen registreras med 4 fot och vänster hand spelar en oktav lägre än noterat, eller pedal med 8 fots koppel en oktav högre och tangenten *fiss*<sup>1</sup> med vänster hand); helt oeftergivligt är, att satsen klingar så som Messiaen avsett (se exempel ovan s. 80).

Förhållandet mellan 16 fot och 4 fot i ritornellerna (t. 3-5/26-28) i sats V bör givetvis respekteras. I nödfall kan manualen spelas en oktav lägre än noterat. Däremot förändras endast färgen om ritornellerna i sats VI (t. 5, 20, 21, 58-60) spelas på 8 fots nivå.

Är 16 fots registreringen på Grand orgue i trion i sats XII (t. 1-15/31-52) oeftergivlig? I förstahand förefaller det som om svaret vore jakande, men en närmare analys visar att på Grand orgue spelas endast två toner: C och Fiss och oberoende om dessa toner ligger i kontraoktaven eller i stora oktaven, ligger de övriga stämmorna, inklusive pedalens 4 fot, högre. Felaktiga stäm korsningar uppstår alltså inte och skillnaden mellan en oktav plus en liten septim respektive en liten septim (t. 38) är inte väsentlig för stämföringen.

### 5.2.2 Övertonsregister

Med övertonsregister avses här ickerepeterande oktav-, kvint- och tersregister, dock icke 4 fot, som räknas till fonds. Trinitéorgeln var ovanligt rikt utrustad med övertonsregister, mixtures, eller petites mixtures, som Messiaen kallar dem: Grand orgue: quinte 2 2/3, doublette 2, Positif: nazard 2 2/3, doublette 2, flageolet 2, tierce 1 3/5, piccolo 1, Récit: nazard 2 2/3 octavin 2, tierce 1 3/5. Den i nordeuropeiska orglar vanliga kvinten 1 1/3 saknas i Trinitéorgeln.

Övertonsregister kombinerade med 16, 8 eller 4 fots fundament har givetvis främst klangfärgsfunktion. Den reella tonhöjden är mindre väsentlig, t.o.m. i Messiaens "älsklingsregistrering" quintaton 16, nazard 2 2/3. I avsaknad av nazard 2 2/3 kan en nasal 4 eller 2 fots flöjt fungera bättre än en vass kvint 2 2/3 (för att inte tala om en principal 2).

Det intressanta och problematiska med övertonsregister i Olivier Messiaens registreringar är när han använder dem utan fundament. När han föreskriver 1 3/5 och 1 - är då tonhöjden exakt förutsatt eller är det frågan om en irrationell klangfärgsregistrering?

Första gången föreskriver Messiaen övertonsregister utan fundamentstäm i sitt officiella opus 1, *Le banquet céleste*. Pedalens utgångsregistrering är flûte 4, nazard 2 2/3, doublette 2, piccolo 1. I t. 21 utgår doublette 2 - återstår 4, 2 2/3, 1, vilket betyder ett diminuendo, utan egentlig klangfärgs-

förändring. I följande takt utgår flûte 4 - återstår  $2 \frac{2}{3}$ , 1 och i t. 23 byts piccolo 1 mot doublette 2 - återstår  $2 \frac{2}{3}$ , 2. Eftersom tonerna i pedalen hela tiden är desamma upprepade - diss, giss - är det knappast tonsättarens avsikt att åhöraren skall höra en tonhöjdsförändring, utan enbart ett diminuendo, d.v.s. att registreringarna  $2 \frac{2}{3} + 1$ , respektive 2, ger kombinationstonen 4 fot.

Dessa registreringsföreskrifter finns i den reviderade versionen från år 1960. I originalversionen sker inga registerförändringar i pedalen (prestant 4, piccolo 1).

Det är dock i 50-talets radikalism som de egentliga irrationella övertonsregistreringarna uppträder. I slutet (t. 50-52) av den fjärde satsen i *Messe de la Pentecôte* registrerar Messiaen högra handens stigande vattendroppar med piccolo 1 och för stämman upp till  $fiss^3$ , d.v.s. klingande  $fiss^6$ ! Samtidigt klingar pedalens 32 fot på  $C_2$ . Musikens mening är dock det enorma avståndet i tonhöjd och de kontrasterande klangfärgerna. 32 fot och 1 fot är förvisso utomordentligt önskvärda, men knappast helt oeftergivliga. 16 fot i pedalen ger en en oktav högre klingande ton, men även  $C_1$  är en mycket låg ton. 1 fots registret kan ersättas med  $1 \frac{1}{3}$ , ett vanligt register i nordiska orglar, under förutsättning att högra handen transponeras en kvart uppåt. Eftersom tangenten  $h^3$  inte finns måste man i slutackordet nöja sig med en kompromiss:

G: Flûte 4 seule

Pos: 1  $\frac{1}{3}$

The image shows a musical score for Flute 4. It consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with various notes and rests. Above this staff, there is a label 'G: Flûte 4 seule' and 'Pos: 1 1/3'. A downward-pointing arrow is positioned above a specific note in the melodic line. The middle staff is in treble clef and contains a bass line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a few notes at the end of the piece. The score is enclosed in a large rectangular frame.

En dylik kompromiss kan försvaras med, att man i fem- och sexstrukna oktaven rör sig vid hörselgränsen och tonhöjdsmedvetandet blir mycket vagt.

Detsamma gäller högra handens registrering tierce  $1 \frac{3}{5}$  och piccolo 1 i orgelbokens *Les mains de l'abîme*. Även här är det frågan om stora kontraster. Först kontrasterar högra handen mot vänstra handens bourdon 16 och voix humaine (t. 14-22), senare (t. 25-35) mot samma stämmor, vilka kopplats till pedalens 16 och 32 fots register.  $1 \frac{3}{5}$  och 1 fot är inte oeftergivliga; dock förefaller det som om något av den irrationella stämningen skulle gå förlorad om högra handens stämman spelas med oktavregister - hellre  $2 \frac{2}{3}$  än 2 fot.

De flesta fågelsångsregistreringar har åtminstone ett 4 fots fundament. I den sjätte satsen i *Livre du Saint Sacrement* registreras dock stenökenlärkans hackiga sång (t. 44-48/83-87) med endast  $2 \frac{2}{3}$ , 2 och  $1 \frac{3}{5}$ . Av samma orsaker, som påtalas i frågan om registreringen i *Les mains de l'abîme*, är det

här svårt att se hur man skulle kunna ändra på denna registrering. Trots att den tvåstämmiga satsen klingar en och en halv oktav högre än noterat, är  $2\frac{2}{3}$  dock en så låg stämma, att lyssnaren helt är medveten om tonhöjden. Att ersätta  $2\frac{2}{3}$  med 4 eller 2 förtar den irrationella karaktären och ett ännu högre fundament, t.ex.  $1\frac{1}{3}$  förändrar musikens mening och ger fågelsången en klarhet som inte är avsedd.

### 5.2.3 Repeterande register

Den irrationella karaktären i Olivier Messiaens registreringar förstärks ytterligare genom hans sätt att använda de repeterande registren, orgelns mixturer. Problemen hopas även på grund av att Trinitéorgeln ombyggdes flera gånger och mixturernas sammansättning ändrades. Ursprungligen hade Cavallé-Colls orgel i Sainte-Trinité endast en mixturstämma, *plein-jeu harmonique 3 à 6 rangs* i Grand orgue. Plein-jeu harmonique är i själva verket en ickerepeterande stämma, som startar som trekorig på C, nya kor tillfogas i de högre oktaverna (Bilaga 2). I samband med orgelns elektrifiering år 1965 gjordes även en modernisering av plein-jeustämman (Bilaga 1).

De övriga mixturstämmorna tillbyggdes under Messiaens tjänstetid och delvis på Messiaens initiativ, delvis trots hans protester.<sup>6</sup> Vid tillbyggnaden år 1935 fick Récit en trekorig cymbale, vilken får viktiga uppgifter i de två sviterna från slutet av 30-talet. Vid elektrifieringen år 1965 förändrades inte enbart plein jeu på Grand orgue. Huvudverket fick ytterligare en cymbale 4 rangs, positivet en fourniture 4 rangs och pedalen en plein jeu 4 rangs.

Huvudverkets plein jeu förorsakar svårlösta problem i Messiaens registrering *plein jeu, clairon 4*. Emedan plein jeu harmonique klingar på  $5\frac{1}{3}$  fot fr.o.m.  $c^1$  och på 8 fot fr.o.m.  $c^2$  uppstår oförutsedda kast i intervallsprången (se ovan s. 57). Messiaen synes ha varit medveten om dessa problem. I samma brev till Monsieur Picaud, där han strängt förbjuder att röra vid Cavallé-Colls stämmor (cit. s. 13, 33), förhåller han sig mycket positivt till en ombyggnad av plein jeu.<sup>7</sup> Efter ombyggnaden av plein jeu, förekommer samma registrering oförändrad i *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (sats IV, t. 35-76); det är frågan om samma fågel som i *Livre d'orgue*, taltrasten. I *Livre du Saint Sacrement* förekommer registreringen två gånger för trädgårdsbulbyl: i sats XII, nu emellertid utvidgad med *cymbale 4 rangs*, samt i sats XV, men nu dessutom med tillägget *avec bourdon 8*.

Eftersom den ombyggda plein-jeustämman klingar på 8 fot fr.o.m.  $f^1$  (fiss<sup>1</sup>? Walther 1978, 270) kan man fråga sig om det över huvud här är fråga om en 4 fots registrering.

Två saker förefaller vara väsentliga vid förverkligandet av denna klang. Pro primo: registreringen bör klinga starkt, auktoritärt (Messiaen 1951, 13. Röbler 1978, 112), pro secundo: 4 fots trumpetklangen är viktig, i synnerhet på de låga tonerna. Om repetitionerna i mixturerna fordrar det, kan en diskret 8 fots stämma tillfogas för att överbrygga dem.

<sup>6</sup> Une fourniture au Positif, n'est pas de tout utile (Messiaen 1961a, 266).

<sup>7</sup> compléter le, plein-jeu du Grand orgue: oui - tout à fait d'accord (Messiaen 1961a, 266).

Liknande problem beträffande registreringens exakta tonhöjd uppstår då en repeterande stämma kombineras med övertonsregister. I *Méditations*, sats II, t. 16-19/64-57, ger Messiaen följande registrering för gärdsmygen: doublette 2, tierce  $1\frac{3}{5}$ , piccolo 1, furniture 4 rangs. Vid en första anblick förefaller det klart, att det är frågan om en registrering som klingar två oktaver högre än noterat. Furniturestämmen repeterar emellertid till  $2\frac{2}{3}$  redan på f, till 4 på f<sup>1</sup> och till  $5\frac{1}{3}$  på f<sup>2</sup>, vilket gör registreringen helt irrationell, utan specifik tonhöjd. Igen är det klangfärgen som är det viktiga, inte tonhöjden.

I samma svit, fjärde satsen, t. 23-27/85-87, förekommer en liknande registrering: flûte 4, nazard  $2\frac{2}{3}$ , octavin 2, tierce  $1\frac{3}{5}$ , cymbale 3 rangs. Det är här frågan om cymbale på Récit, vilken är mycket hög genom hela registret; först på f<sup>2</sup> går lägsta koret till 4 fot, men aldrig därunder, vilket betyder att denna registrering bör förverkligas helt bokstavig, klingande en oktav högre än noterat.

Detsamma gäller Récitregistreringen octavin 2, cymbale 3 rangs i femte satsen i *Livre du Saint Sacrement*, t. 9/32. Ackorden ligger så lågt, att cymbelns repetitioner inte påverkar tonhöjden, som alltså ligger exakt två oktaver över den noterade. Ackordens funktion är dock irrationell, mystisk och det förefaller som om 2 fots läget inte vore oefftergivligt.

I samma svit registrerar Messiaen Récitcymbeln helt allena (sats VI t. 1-3/6/16-18). Här är det givetvis frågan om en helt irrationell klang, där tonhöjden saknar betydelse - så länge den är tillräckligt hög. Med hjälp av repetitionstabellen (bilaga 1) kan man räkna ut vilka toner som klingar, men detta förefaller dock synnerligen oväsentligt. Detsamma gäller när ackorden på cymbale fungerar som fond till vänstra handens ackord i t. 32-37/50-57; klangfärg och balans är väsentliga, högra handens tonhöjd oväsentlig.

### 5.3 Ändrade registreringar

Olivier Messiaens registreringsanvisningar och -föreskrifter är noterade med den professionelle organistens kunnande och tydlighet. I synnerhet i de två sista stora sviterna är registreringsföreskrifterna för det mesta detaljerade och entydiga. I några fall, detta gäller de tidigare verken, finns väl dokumenterade förändringar i tonsättarens registreringsföreskrifter: å ena sidan i de verk som föreligger i flere utgåvor, å andra sidan i facklitteratur och inspelningar.

#### 5.3.1 Reviderade versioner

##### 5.3.1.1 *Le banquet céleste*

Olivier Messiaens officiella opus 1, *Le banquet céleste* utkom i en första utgåva år 1934 (ovan s. 24). Registreringsföreskrifterna är klara och entydiga och hänför sig antagligen till orgeln i Sainte-Trinité, där Messiaen var organist sedan år 1931.

År 1960 utkom en av tonsättaren reviderad version av detta förstlingsstycke. Taktarten är ändrad från 3/4 till 3/2, notvärdena följaktligen dubbelt större, registreringarna mycket mera detaljerade med tillhörande dynamiska beteckningar. Dessutom förekommer poetiserande spelföreskrifter som *legatissimo*, *staccato bref*, *à la goutte d'eau*, *stacc. long*, *irisé*, *poétique* etc.

Frågan om vilken version interpreten bör spela är givetvis synnerligen teoretisk, eftersom utgåvan från år 1934 inte längre är tillgänglig (att utgåvan såldes ut var med all sannolikhet incitamentet till utgåvan från år 1960). Registreringarna i den reviderade versionen följer i princip registreringarna i originalversionen. För att åstadkomma en större dynamisk stegring tas i den nya versionen flûte 8 med endast i styckets höjdpunkt (t. 15-17); i originalet är flöjten med från början till slut. I originalet förekommer inte heller förändringar i pedalens "vattendropsregistrering" (registreringen behandlas på s. 25).

Det förefaller svårt att finna någon orsak att gå tillbaka till originalet från år 1934 (1928). Originalregistreringen är enklare, kanske mera approximativ, medan den reviderade registreringen framstår som en sensitiv tolkning av originalet. Då det ändå är ytterst sällan som en interpret har möjlighet att exakt realisera registreringsföreskrifterna, torde den reviderade utgåvans föreskrifter vara den ledtråd som för fram till det klingande resultatet. På en orgel, där antalet 8 fots register inte helt räcker till, kan det vara skönt för det konstnärliga samvetet att veta, att omregistreringen med flûte 8 inte förekommer i originalet.

### 5.3.1.2 Apparition de l'Église éternelle

Registreringsföreskrifterna i originalutgåvan av *Apparition de l'Église éternelle* bygger på de symfoniska registerkoderna och något approximativa dynamiska beteckningar (ovan s. 26-27). I de reviderade utgåvorna (ovan s. 27-29) är registreringen detaljerat noterad, med alla register nämnda vid namn. De dynamiska beteckningarna är inte, som i originalet, koder för svälluckorna, utan betecknar reella dynamiska nivåer (om femfaldigt forte kan kallas reellt!). Sättet att notera registreringarna medför i sak ingenting nytt. På samma sätt som i *Le banquet céleste* är det frågan om en mera omsorgsfull, t.o.m. pedantisk utformning av registreringen, delvis helt säkert motiverad av organisternas bristande kännedom om de symfoniska registerkoderna.

Viktigare än sättet att notera registreringsföreskrifterna är placeringen av vissa omregistreringar och manualbyten (se ovan s. 28). Då dessa omregistreringar och manualbyten är betydligt mera praktiska än motsvarande ställen i den första utgåvan, och då Messiaen själv redan på sin inspelning av detta stycke (Messiaen 1956) följer föreskrifterna från de reviderade versionerna, finns det inget skäl att besvära sig med den onekligen obekväma originalversionen.

Det väsentliga vid förverkligandet av registreringen i detta extatiska stycke är ett skickligt utnyttjande av den förhandenliggande orgelns dynamiska resurser så, att ett stort crescendo byggs upp, utan kraftiga språng och stora förändringar i klangfärg.

### 5.3.2 Registreringsuppgifter från andra källor

I sviten *La Nativité du Seigneur* finns två ställen där Messiaen i sin inspelning avviker från de i noterna antecknade registreringsföreskrifterna. I den fjärde

satsen, *Le Verbe*, tillfogas trompette 8 i Récit för ackorden i t. 6-11, 20-25 och 41-47 (se ovan s. 36). I den sjunde satsen, *Jésus accepte la souffrance*, registrerar Messiaen hautbois 8, cymbale fr.o.m. t. 15, drar clairon 4 i t.17, bourdon 8, flûte 8 i början av t. 20 samt eventuellt trompette 8 i på samma takts andra halvnot (se ovan s. 38-39).

I *Le Verbe* är det uppenbart en fråga om balans mellan Récit och Pédale, även om det samtidigt innebär en kraftig kontrast i klangfärg mellan ackorden i t. 5,19, respektive 40, vilka spelas utan lingual, och det påföljande ackordet med trumpet. Det förefaller på Messiaens inspelning, som om han även i t. 41 går till Récit (med trompette) men med stängt svällskåp.

För interpreten innebär denna trumpet knappast någon förpliktelse. Viktigt är kontrasten mellan manualackordet och pedalmotivets *fff*. Ackordet är förvisso en fond, men bör dock höras. Den dynamiska beteckningen *pp* i t. 41 bör upfattas som en indikation om stängt svällskåp, inte som ett reellt pianissimo.

Olivier Messiaens registreringsändringar i *Jésus accepte la souffrance* är häpnadsväckande och betydligt mera problematiska. Registreringen hautbois och cymbale använder Messiaen i *Livre du Saint Sacrement* för att återge eksångarens sång (sats III, t. 43-48), eljest förekommer denna kombination aldrig i Messiaens musik. Inte heller kombinationen hautbois, clairon 4, cymbale förekommer på andra ställen i Messiaens orgelmusik. Klangbilden, som med den noterade registreringen, fonds 8, 4, mixtures, är förhållandevis kompakt och otvivelaktigt lämpad för dessa trestämmiga stegvisa paralleller, blir med den nya registreringen ihålig, nästan grotesk. Det förefaller som om Messiaen med dessa unika klanger velat beskriva Jesu dödsångest inför lidandet.

Man kan alltså lägga två aspekter på dessa registreringar:

(1) Den ursprungliga, i noterna antecknade registreringen är musikaliskt och idiomatisk motiverad och med den är det lätt att spela dessa böljande staccatogångar. Kontrasten mot Récits trumpetregistrering i t. 22 blir även tydlig.

(2) Den nya registreringen kan tolkas som en deskriptiv, målande registrering, vars uppgift mera är att frambesvärja en viss ödesmättad stämning, än att bära den musikaliska strukturen. Denna registrering visar därmed framåt mot de ofta deskriptiva klangerna i de sista stora sviterna.

## Sortie

I synnerhet i den symfoniska franska registreringstraditionen ligger det nära till hands att jämföra orgel och orkester. Men som Olivier Messiaen konstaterat: "Orgel och orkester är två saker utan samband" (cit. s. 6).

En väsentlig skillnad mellan den romantiska/moderna symfoniorkestern och den romantiska/moderna orgeln är, att medan alla orkestrar - amerikanska, japanska, europeiska - i stort sätt är lika och en symfoni av Sibelius eller ett orkesterstycke av Messiaen klingar lika oberoende var, eller med vilken orkester det spelas, är alla orglar olika och ett orgelstycke, oberoende av hur noggranna registreringsföreskrifter tonsättaren försett det med, klingar alltid olika på olika orglar. Detta gäller inte enbart de olika geografiska orgelskolorna. Messiaen ansåg, att "Till och med när man hör tre orglar i Paris är de alla olika".<sup>1</sup>

En tonsättares registrering kan alltså inte ur denna synpunkt jämföras med en tonsättares orkestrering. Orkestreringen går alltid att förverkliga bokstavligt, registreringen måste "översättas", tillämpas. En förutsättning för en översättning som når musikens mening, är att interpreten förstår originalspråket, d.v.s. vad tonsättaren avsett med sina registreringar. Först när man har förstått vilken klangbild som avses kan man ge sig på spaning efter denna klangbild på den förefintliga orgeln. Som praktiskt utövande konsertorganist var Messiaen givetvis medveten om denna problematik:

När man spelar på en orgel av annan framställning, måste man naturligtvis söka motsvarande klanger, vilka liknar klangerna i min orgel - det är fullständigt möjligt - och man måste rentav ha mod att ändra alla mina registreringsanvisningar för att nå en liknande effekt.<sup>2</sup>

Detta mod att ändra, kan man få endast genom förstå sambandet mellan registrering och musik.<sup>3</sup>

Almut Rößler ger flera definitioner hur en orgel måste vara beskaffad för att man på den skall kunna spela Olivier Messiaens orgelmusik, även om hon

<sup>1</sup> Selbst wenn Sie in Paris drei Orgeln hören, sind sie alle verschieden (Ernst 1980, 320).

<sup>2</sup> Wenn man auf einer Orgel anderer Herstellung spielt, muß man natürlich entsprechende Klänge suchen, die den Klängen meiner Orgel ähneln - das ist durchaus möglich - und man muß sogar den Mut haben, alle meine Registrierungsanweisungen zu ändern, um den gleichen Effekt zu erzielen (Ernst 1980, 320-321).

<sup>3</sup> Almut Rößler ger några exempel på dylika ändrade registreringar. I sats II ur *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* registrerar hon fauvette à tête noir (t.47/96) Flöte 2, Quinte 1 1/3, Sifflöte 1 (Messiaen: fl. 4, 5te 2 2/3, doublette 2) och för fauvette des jardins (t.40-46/90-95) Oktave 4, Quinte 1 1/3, Sesquialter (Messiaen: quintaton 16, fl. 8, cor de nuit, prestant 4, 3ce. 1 3/5). Den senare registreringen är bekant från *Livre d'orgue*, sats IV, merle noir (Rößler 1978, 101).

medger, att "man kan spela honom (Messiaen) på varje god orgel, om den bara är tillräckligt stor."<sup>4</sup>

Vad är då "tillräckligt stor"?

Utän en 1 fot i orgeln skall man inte spela satsen.<sup>5</sup>

Röblers uttalande gäller den fjärde satsen i *Messe de la Pentecôte*, där Messiaen registrerar piccolo 1 seul i slutackordet (jmf ovan s. 107). För ett framförande av *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* fordrar Röbler en viss storlek av både orgeln och rummet:

Det betyder i praktiken: Orgeln måste ha minst 45 register, tillräckliga tungstämmor och ett 32 fots register i pedalen (i nödfall även ett syntetiskt), men framför allt en vital klanglig volym.<sup>6</sup>

Antalet stämmor är förvisso det vanligaste måttet på en orgels storlek. Det är dock mycket riskabelt att uttala sig om en orgels lämplighet som instrument för Messiaens musik utgående från antalet stämmor. Många orglar, vilka byggdes enligt orgelreformens estetiska principer, i synnerhet på 60-, 70-, ja t.o.m. på 80-talet, splittrades ofta upp i för många verk och saknar därför tyngd i klangen och kan ha överraskande brister i de klangliga resurserna (t.ex. få 16 fots register) trots många stämmor. Å andra sidan kan en orgel med betydligt färre antal stämmor, tack vare intonation, disposition och rumsakustik (en synnerligen viktig faktor) lämpa sig ypperligt för åtminstone vissa av Messiaens orgelkompositioner.

Messiaen anpassade sig snabbt och professionellt till de befintliga orglarnas möjligheter och klangkaraktär (Röbler 1978, 100). Han utnyttjade raffinerat orgelns resurser och han registrerade inte mot dess karaktär.<sup>7</sup>

Vad som är väsentligt i all registreringskonst, att lyssna på orgeln och registrera enligt dess karaktär, att inte påtvinga den en för instrumentet främmande klangvärld - allt detta gäller i högsta grad vid återgivandet av Olivier Messiaens orgelmusik. Interpreten bör respektera tonsättarens registreringsanvisningar, men ha det mod, som Messiaen själv efterlyste, att avvika från bokstaven för att nå anden, att registrera orgelns själ för att nå musikens mening.

---

<sup>4</sup> ...kann ihn auf jeder guten Orgel spielen, wenn sie groß genug ist (Röbler 1978, 103).

<sup>5</sup> Ohne einen 1' auf der Orgel sollte man das Stück nicht spielen (Röbler 1978, 111).

<sup>6</sup> Das heißt praktisch: die Orgel sollte mindestens 45 Register, ausreichende Zungstimmen und ein 32'-Register im Pedal (notfalls auch ein synthetisches) besitzen, zumal aber ein vitales klangliches Volumen (Röbler 1974, 75)

<sup>7</sup> Er wünscht keine künstliche romantische Registrierung mit einer barocken Orgeldisposition, sondern versucht, die Idee des Klanges dem entsprechenden Instrument gerecht zu realisieren (Röbler 1978, 63).

# 1 Källor och litteratur

## 1.1 Noter

- Couperin, François 1690: *Pièces d'orgue*. B. Schott's Söhne, Mainz, 1969.
- Franck, César 1987: *Organ Works*. Mineola, N.Y.
- Dupré, Marcel 1925: *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue*. 2<sup>e</sup> vol. Traité d'Improvisation à l'Orgue. Leduc Paris.
- Herzog, Johann Georg 1881: *Orgelschule*. Vierte Auflage. Erlangen.
- Messiaen, Olivier 1930: *Diptyque*. Durand Paris
- \_\_\_\_\_ 1934: *Le banquet céleste* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1934: *Apparition de l'Église éternelle* Lemoine Paris
- \_\_\_\_\_ 1934: *L'Ascension* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1936: *La Nativité du Seigneur* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1942: *Les Corps glorieux* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1951: *Messe de la Pentecôte* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1953: *Livre d'Orgue* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1960: *Le banquet céleste* Nouvelle Edition, revue par l'Auteur Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1961: *Verset pour la fête de la Dédicace* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1973: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1980?: *Apparition de l'Église éternelle* Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur Lemoine Paris
- \_\_\_\_\_ 1989: *Livre du Saint Sacrement* Leduc Paris
- \_\_\_\_\_ 1993: *Apparition de l'Église éternelle* Lemoine Paris
- Scheidt, Samuel 1624: *Tabulatura nova III*. Samuel Scheidt Werke Band VII utgivet av Christhard Mahrenholz Hamburg/Leipzig 1953. Företal (faksimil).
- Tournemire, Charles 1936: *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'orgue*. Paris Éditions Max Eschig.

## 1.2 Skivor

- Bate, Jennifer 1987: *Livre du Saint Sacrement*, orgeln i Sainte-Trinité, Paris. Unicorn-Kanchana DKP(CD)9067-8.
- Messiaen, Olivier 1956: *Messiaen par lui-même*. Olivier Messiaens inspelningar på orgeln i Sainte-Trinité av *Le banquet céleste, Diptyque, Apparition de l'Église éternelle, L'Ascension, La Nativité du Seigneur. Les Corps glorieux. Messe de la Pentecôte, Livre d'orgue*. EMI FRANCE. 1992.
- \_\_\_\_\_ 1972: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, orgeln i Sainte-Trinité, Paris. Erato ECD 71594.
- Schlee, Thomas Daniel 1995: Olivier Messiaen: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, orgeln i Sainte-Trinité, Paris inspelning från *festival messiaen* Éditions JADE.

### 1.3 Otryckta källor

Glandaz, Olivier 1992-1993: *Le grand orgue symphonique de l'église de la Sainte Trinité à Paris*. Opublicerad artikel, skriven i samband med den grundliga reparationen av orgeln år 1992-1993.

\_\_\_\_\_ 1997: Muntlig information till författaren, Paris hösten 1997

Torén, Torvald 1998: *Brev till förf.* 12.10.1998.

### 1.4 Litteratur

- Archimbaud, Michel 1985: *Entretien avec Olivier Messiaen*. Réalisé en décembre 1985 et diffusé sur FR 3 et France-Musique lors d'une émission musicale produite par Georges Bessonnet. Utskrift.
- Bengtsson, Ingmar 1977: *Musikvetenskap*. En översikt. Andra upplagan. Esselte Studium AB, Stockholm.
- Bibeln* Svenska bibelsällskapets edition. London 1951.
- Le Bible de de Jérusalem* Traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Paris 1998.
- Cantagrel, Gilles 1991: "Olivier Messiaen", i verket Cantagrel, Gilles (red.) *Guide de la musique d'orgue*. Fayard. s. 556-593.
- Douglass, Fenner 1980: *Cavaillé-Coll and the Musicians*. A documented account of his first thirty years in organ building. Raleigh : At the Sunbury.
- Ernst, Karin 1980: *Der Beitrag Olivier Messiaens zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts*, Diss. phil. Freiburg, Hochschulverlag.
- Fellot, Jean 1965: Cavaillé-Coll et l'école d'orgue française i *Orgues Historiques* no 11, St Michel de Provence, s. 29.
- Forsman, Folke 1980: "César Francks klangvärld", i verket Seppo Murto, Markku Heikinheimo (red.) *Pro Organo pleno*. Helsingfors Sibelius-Akademins publikationsserie A nr 2. s. 185-192.
- Glandaz, Olivier 1993: *Olivier Messiaen et l'orgue*. L'Orgue 224/1993 s. 15-23.
- Halbreich, Harry 1980: *Olivier Messiaen*. Paris. Fayard/ Fondation SACEM.
- Hatton, Jean-François 1992: *Orchestration et registration à l'orgue*. Deux exemples: La Symphonie en Ré mineur de César Franck L'Ascension d'Olivier Messiaen. Orgues méridionales, Issue 39, France. s. 3-34.
- Heikinheimo, Markku 1985: *Urkutaiteen historia I*. Helsinki 1985. Toinen, korjattu painos (1986).
- Jacob, Friedrich 1971: *Die Orgel*. Hallwag AG Bern.
- Klotz, Hans 1975: *Romantische Registrierkunst. César Franck an der Cavaillé-Coll-Organ*. Musik und Kirche, 45 Jg No 5. Bärenreiter: Kassel und Basel.
- Landale, Susan 1988: *Olivier Messiaen. Étude de son langage musical à travers l'œuvre d'orgue*. L'Orgue n° 208 s. 1-25. Paris.
- Messiaen, Olivier 1936a: Brev till Marcel Dupré, i Susan Landale: *Olivier Messiaen. Étude de son langage musical à travers l'œuvre d'orgue*. L'Orgue n° 208. Paris. s. 23.
- \_\_\_\_\_ 1961a: Brev till Monsieur Picaud i Rudolf Walter: *Die Orgel von Ste. Trinité in Paris und Olivier Messiaen*. Musik und Kirche XLVIII/6 1978 s. 266 Västtyskland

- \_\_\_\_\_ (LGO) *Les Grandes Orgues de l'Église de la Sainte Trinité à Paris.*  
Pour Yvonne Loriod.
- Perrot, Jean 1992: *Au Palais de Chaillot. L'Orgue Cahier et Mémoires Norbert Dufourcq (1904-1990)* Paris. s. 85-94.
- Raiß, Hans-Peter 1972: "Olivier Messiaen: Messe de la Pentecôte für Orgel (1950).", i verket Hans Vogt (red.), *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. s. 239-243.
- Roubinet, Michel 1992: "Olivier Messiaen Oeuvre pour orgue." Texthäfte till *Messiaen par lui-même* 1992 EMI France s. 5-11.
- \_\_\_\_\_ 1992b: *A propos de la discographie d'Olivier Messiaen.* L'Orgue September-December 1992 Paris s. 46-54.
- Rupp, Emile 1929: *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst.* Einsiedeln. Verlagsanstalt Benziger & Co. A-G.
- Rößler, Almut 1974: "Verset pour la Fête de la Dédicace", i verket H. Oppenberg (red.) *Das Orgelwerk Messiaens.* Duisburg 1976 Gilles & Francke Verlag s. 51-53.
- \_\_\_\_\_ 1974: "Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité", i verket H. Oppenberg (red.) *Das Orgelwerk Messiaens.* Duisburg 1976 Gilles & Francke Verlag s. 54-75
- \_\_\_\_\_ 1974b: Olivier Messiaen und die deutsche Orgel. i verket *Festschrift für Michael Schneider zum 65. Geburtstag.* Berlin: Merseburger s. 62-63.
- \_\_\_\_\_ 1978: *Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens.* Duisburg Gilles & Francke Verlag
- \_\_\_\_\_ 1984; *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens:* mit Original-Texten des Komponisten. Duisburg Gilles & Francke Verlag
- Sabatier, François 1988: *Disques.* L'Orgue No 206 s. 27-35. Paris.
- Samuel, Claude 1967: *Entretiens avec Olivier Messiaen.* Paris.
- Schlee, Thomas Daniel 1984: *Olivier Messiaen: Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Dissertation zur Erlangung des Doktorsgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.
- Scruton, Roger 1997: *The Aesthetics of Music.* Clarendon Press. Oxford.
- Sohlmans musiklexikon, Nr 4.* Andra reviderade och utvidgade uppl. Stockholm 1977. Mixtur s. 541.
- Walter, Rudolf 1978: *Die Orgel von Ste. Trinité in Paris und Olivier Messiaen.* Musik und Kirche XLVIII/6 1978 Västtyskland s. 261-72.
- Westblad, Gösta 1962: *Kyrkoorgeln.* Oskarshamn.
- Wollheim, Richard 1987: Ovatko taideteokset aineellisia objekteja, i verket Markus Lammenranta, Arto Haapala (red.) *Taide ja filosofia.* Oy Gaudeamus Ab. Helsinki.
- Zinke-Bianchini, Virginie 1949 (red.): *Olivier Messiaen Compositeur de musique et rythmicien.* L'Emancipatrice, Paris.

## Bilaga 1

De repeterande registren i orgeln i Sainte-Trinité

### Grand orgue: **Plein-jeu 5 rangs**

C					2	1 1/3	1	2/3	1/2
f			4	2 2/3	2	1 1/3			
f1	8	5 1/3	4	2 2/3	2				

### Grand orgue: **Cymbale 4 rangs**

C						1/2	1/3	1/4	1/6
c						2/3	1/2	1/3	1/4
f					1	2/3	1/2	1/3	
c1				1 1/3	1	2/3	1/2		
fiss1			2	1 1/3	1	2/3			
c2		2 2/3	2	1 1/3	1				
fiss2	4	2 2/3	2	1 1/3					
c3	5 1/3	4	2 2/3	2					

Repetitionstabellen ovan för cymbale 4 rangs är hämtad ur Walter 1978, 269.

Vid genomgången av Trinitéorgeln år 1993 byggdes cymbalestämman om och har nu följande sammansättning (Glandaz till förf., Paris 1997):

### Grand orgue: **Cymbale 2-4 rangs 1993**

C						1/2	1/3
c						2/3	1/2
f					1	2/3	
c1				1 1/3	1		
g1			2	1 1/3	1		
c2		2 2/3	2	1 1/3			
f2	4	2 2/3	2				
c3	5 1/3	4	2 2/3	2			

**Positif: Fourniture 4 rangs**

C				2	1 1/3	1	2/3
f			2 2/3	2	1 1/3	1	
f1		4	2 2/3	2	1 1/3		
f2	5 1/3	4	2 2/3	2			

**Récit: Cymbale 3 rangs**

C						1/2	1/3	1/4
c					2/3	1/2	1/3	
f				1	2/3	1/2		
c1			1 1/3	1	2/3			
f1		2	1 1/3	1				
c2		2 2/3	2	1 1/3				
f2	4	2 2/3	2					

**Pédale: Plein-jeu 4 rangs**

C				2 2/3	2	1 1/3	1
c			4	2 2/3	2	1 1/3	
c1		5 1/3	4	2 2/3	2		

Samtliga repetitionstabeller har meddelats förf. av orgelbyggaren Olivier Glandaz, Paris 1997.

## Bilaga 2

Exempel på en **Fourniture harmonique 2-5 kor.**

C				4	2 2/3
c <sup>0</sup>			5 1/3	4	2 2/3
c <sup>1</sup>		8	5 1/3	4	2 2/3
c <sup>2</sup>	10 2/3	8	5 1/3	4	2 2/3

(Douglass 1980, 148.)

Exempel på en **Plein-jeu harmonique 3-6 kor.**

C				2 2/3	2	1 1/3
c <sup>0</sup>				4	2 2/3	2
c <sup>1</sup>			5 1/3	4	2 2/3	2
c <sup>2</sup>		8	5 1/3	4	2 2/3	2

(Follet 1965, 29)

## Kyrkomusikavdelningens publikationer

1. Pentti Pelto: Urkujenkäyttäjän käsikirja. 1989 (2. p. 1990).
2. Reijo Pajamo: Hymnologian peruskurssi. 1991.
3. Asko Rautioaho: Urkujen rakenteen ja historian perusteet. 1991.
4. Juhani Haapasalo: Tekstimotetista kantaattiin. 1992.
5. Reijo Pajamo (hrsg.): Kirchenmusik in Finnland. 1993.
6. Reijo Pajamo (toim.): Näkökulmia Suomen kirkkomusiikkiin. 1994.
7. Enzo Forsblom: Mimesis. 1993.
8. Erkki Tuppurainen: Suomalaisten urkureiden Bach-soitto ja sen esikuvat 1920-1950. 1994.
9. Pentti Pelto (toim.): Tabulatura 1994. Vuosikirja 1994.
10. Erkki Tuppurainen (toim.): Tabulatura 1995. Vuosikirja 1995.
11. Pentti Pelto (toim.): Ikkunoita Suomen urkuhistoriaan. 1996.
12. Reijo Pajamo ja Peter Peitsalo (toim.): Tabulatura 1996. Vuosikirja 1996.
13. Cantate Cantica Socii. Liturgy and Music in Finland. Ed. Pentti Miettinen and Reijo Pajamo. 1997.
14. Erkki Tuppurainen (toim.): Tabulatura 1997. Vuosikirja 1997.
15. Kai Maasalo: Armas Maasalo (1885-1960). Johdatus hänen elämäänsä ja musiikkiuraansa. 1998.
16. Soikaa urut, laulakaa klaveerit. Juhlakirja Pentti Pellon 60-vuotispäivänä 26.8.1998. Toim. Päivi-Liisa Hannikainen. 1998.
17. Virsin, lauluin, psalttarein. Juhlakirja Reijo Pajamon 60-vuotispäivänä 27.9.1998. Toim. Erkki Tuppurainen. 1998.
18. Erkki Valanki: Suomen urut ja niiden rakentajat 1500-luvulta vuoteen 1970. Uud. toim. Pentti Pelto. 1999.
19. Folke Forsman: Registrering i Olivier Messiaens orgelmusik. Instrument - koder - tillämpning. 1999.



FÖRFATTAREN VID ORGELN I SAINTE-TRINITÉ,  
PARIS. FOTO: NAJI HAKIM.

REGISTRERING ÄR EN LEVANDE DEL AV ALL ORGELKONST. FÖRST MED ETT KONSTNÄRLIGT TRÄFFSÄKERT OCH STILHISTORISKT RIKTIGT VAL AV REGISTER KAN ORGANISTEN FÖRMEDLA MUSIKENS MENING OCH INNEHÅLL. I DETTA ARBETE UNDERSÖKER FOLKE FORSMAN REGISTRERINGARNA I DEN FRANSKE TONSÄTTAREN OLIVIER MESSIAENS (1908-1992) ORGELMUSIK, EN PRODUKTION SOM STRÄCKER SIG NÄSTAN ÖVER HELA DET TJUGONDE SEKLET. REGISTRERINGARNA BELYSES MOT BAKGRUNDEN AV DE ORGLAR DE ÄR AVSEDDA FÖR OCH I EN DISKURS BEHANDLAR FÖRFATTAREN PROBLEMEN MED ATT ÖVERFÖRA DESSA REGISTRERINGAR PÅ ANDRA ORGLAR.

OLIVIER MESSIAENS MUSIK HAR INTAGIT EN CENTRAL STÄLLNING I FOLKE FORSMANS KARRIÄR. FORSMAN HAR FÖR FÖRSTA GÅNGEN I FINLAND FRAMFÖRT SVITERNA *Les Corps glorieux* och *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* SAMT ÄVEN SKRIVIT FLERA ARTIKLAR OM MESSIAENS ORGELMUSIK. ÅR 1990 TILLDELADES FOLKE FORSMAN ORGANUMSÄLLSKAPETS PRIS FÖR SITT ARBETE FÖR MESSIAENS ORGELMUSIK. FOLKE FORSMAN ÄR LEKTOR I ORGELMUSIK VID SIBELIUS-AKADEMIN OCH ORGANIST I OLAUS PETRI KYRKA I HELSINGFORS.



ISSN 0787-7838

