

Pekka Piironen

Marcel Dupré (1886–1971) ja *Variations Sur un Noël* op. 20

S-KM25 Kirjallinen työ

Pekka Piironen

Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kuopion yksikkö

Syksy 2021

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Marcel Dupré (1886–1971) ja <i>Variations Sur un Noël</i> op. 20	67
Tekijän nimi	Lukukausi
Pekka Piironen	Syksy 2021
Aineryhmän nimi	
Kirkkomusiikin ja urkujen aineryhmä	
<p>Kirjallisessa työssäni esittelen ranskalaisen urkurin, säveltäjän ja pedagogin Marcel Duprén (1886–1971) elämänvaiheita, uraa ja näkemystä uruista soittimena sekä analysoin hänen teostaan <i>Variations Sur un Noël</i> op. 20.</p> <p>Pyrin teosanalyysissäni selvittämään muunnelmateosten yleisiä piirteitä ja teeman suhdetta siitä johdettaviin muunnelmiin. Analyysissäni sovellan Duprén käsityksiä teemoista ja hänen muunnelmatyyppeiden luokitteluaan. Vertailukohdaksi nostan Duprén aikalaisen, itävaltalais-unkarilaisen säveltäjän Arnold Schönbergin esittämiä näkemyksiä samasta teostyyppistä. Käsittelen myös muunnelmien välisiä kontrasteja luovia karakteristisiä ominaisuuksia sekä urkujen rekisteröinnin ja sävelletyn tekstuurin välisiä suhteita.</p> <p>Tutkimusaiheena ovat lisäksi Duprén teoksen <i>Fifteen Pieces</i> op. 18 (1919) ja <i>Variations Sur un Noël</i> op. 20 (1922) väliset rekisteröintien erot. Kansainvälisen uransa alettua 1920-luvun alussa Dupré kohtasi Britanniassa ja Pohjois-Amerikassa moderneja soittimia, joiden sointivärit vaikuttivat hänen myöhempään urkusävellyksien tuotantonsa. Op. 20 on ilmeisesti ensimmäisiä hänen urkuteoksistaan, jossa modernien soittimien kohtaaminen näkyy.</p> <p>Analyysin tuloksia sovellan lyhyisiin nuottiesimerkkeihin, jotka voivat toimia pienimuotoisina ideoina säveltämistä tai urkuimprovisaatiota varten. Esimerkit ovat sävelkieleltään moderneja mutta niissä näkynee Duprén op. 20:n kaltaista tekstuuria sekä viittauksia muuhun urkukirjallisuuteen.</p> <p>Kirjallinen työ on eräällä tavalla seurausta osallistumisesta urkujensoiton mestarikursseille vuonna 2019, joilla sain samaan aikaan ohjausta sekä <i>Variations Sur un Noël</i> -teokseen että improvisaatioon liittyen. Yleisellä tasolla työn päämäärä voi liittyä kysymykseen, mitä ja millä tavoin sävelletystä teoksesta voi oppia. Toiseksi on esillä kysymys, kuinka opittua ja oivallettua tietoa voi soveltaa esimerkiksi omaan sävellystuotantoon tai improvisaatioon.</p>	
Hakusanat	
Urkumusiikki, urkurit, urkujen rekisteröinti, Dupré, improvisaatio, sävellys, 1900-luku, Ranska	
Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkastusjärjestelmällä	
22.11.2021 Timo Kiiskinen	

Title	Number of Pages
Marcel Dupré (1886–1971) and <i>Variations Sur un Noël</i> op. 20	67
Author	Semester
Pekka Piironen	Autumn 2021
Department	
Church music	
Abstract	
<p>This thesis studies the lifespan and the carrier of the French organist, composer and pedagogue Marcel Dupré (1886–1971). His vision about the organ as an instrument is a part of the studies, as is the analysis of Dupré's composition <i>Variations Sur un Noël</i> op. 20.</p> <p>In the analysis there is an aim to clarify the general features belonging to the form of a theme and variations, and which kind of relations there are between the theme and the variations. Dupré's conceptions about a theme and his classifications of variations types, as his contemporarian Austro-Hungarian composer Arnold Schönberg's views at the same topic are the basics of the analysis. The differences between the characters of the variations and the relations between the registration and musical texture are also processed.</p> <p>The studies also include the differences between the registrations of Dupré's <i>Fifteen Pieces</i> op. 18 (1919) and <i>Variations Sur un Noël</i> op. 20 (1922) both based on the theme of the same origin. When Dupré's international carrier began in the early 1920's, he encountered modern instruments in Great Britain and North America. The timbres of those instruments affected to Dupré's organ compositions since then. His op. 20 is obviously one of his first organ works, where the effect of encountering modern organs is detectable.</p> <p>The results of the analysis are used in short examples of music, which can serve as preliminary ideas for composing and organ improvisation. Those examples are modern by their musical language but some hints about the texture in Dupré's op. 20 may be found as some references to other organ literature.</p> <p>The thesis is in one way a consequence for participating a couple of organ master classes in the year 2019. In those master classes I got guidance about Dupré's op. 20 and improvisation. In the latter I tried to use some of textures of that work as a model. In general level there is a question, in which way one can learn about a written work, and how once learned or realized knowledge can be transferred to one's own composition or improvisation work.</p>	
Keywords	
Organ music, organists, organ registrations, Dupré, improvisation, composition, 20 th century, France	
This work has been checked in the plagiarism detection program Turnitin	
22.11.2021 Timo Kiiskinen	

Sisällysluettelo

Johdanto	5
1 Marcel Duprén elämästä ja urasta	7
1.1 Lapsuudesta aikuisuuteen	7
1.2 Kansainvälisen konserttiurkurin ura	9
1.3 Ensimmäinen improvisoitu urkusinfonia ja <i>Symphonie-Passion</i>	10
1.4 Dupré opettajana	11
1.5 Dupré kirkon virassa	13
1.6 Duprén tuotannosta	14
2 <i>Variations Sur un Noël</i> op. 20	16
2.1 Duprén näkemys uruista soittimena	16
2.2 Teema ja muunnelmat musiikillisena muotona	19
2.2.1 Marcel Duprén näkemyksiä	19
2.2.2 Arnold Schönbergin näkemyksiä	23
2.3 <i>Variations Sur un Noël</i> -teoksen teema	24
2.4 <i>Ave, maris stella</i> -hymni teoksessa <i>15 Versets pour les Vêpres du Commun des Fêtes de la Sainte Vierge</i> op. 18	26
2.5 <i>Variations Sur un Noël</i> -teoksen analyysiä	31
2.5.1 Teema	31
2.5.2 Ensimmäinen muunnelma	32
2.5.3 Toinen muunnelma	34
2.5.4 Kolmas muunnelma	35
2.5.5 Neljäs muunnelma	36
2.5.6 Viides muunnelma	37
2.5.7 Kuudes muunnelma	40
2.5.8 Seitsemäs muunnelma	42
2.5.9 Kahdeksas muunnelma	43
2.5.10 Yhdeksäs muunnelma	44
2.5.11 Kymmenes muunnelma	46
3 Sovelluksia säveltämiseen tai improvisointiin	50
3.1 Teema	50
3.2 Kontrapunktisia muunnelmia	51
3.3 Melodinen muunnelma	55
3.4 Rytminen muunnelma	57
3.5 Harmoninen muunnelma	59
4 Diskussio	62
Lähdeluettelo	66
Kuvaluettelo	67

Johdanto

Kirjallisessa työssäni esittelen ranskalaisen Marcel Duprén (1886–1971) elämänvaiheita, uraa, hänen näkemyksiään uruista soittimena sekä hänen teostaan *Variations Sur un Noël* op. 20 uruille. Analysoin teosta ja esitän analyysin havaintojen sekä siinä käytettyjen keinojen kautta lyhyitä esimerkkejä sävelletyistä tai improvisoiduista muunnelmatyypeistä.

Työn aihe on osittain peräisin osallistumisesta Leipzigin seitsemänteen eurooppalaiseen urkuakatemiaan kesällä 2019. Yhdelle urkuakatemian lukuisista mestarikurssimoduuleista harjoittelemani teos oli Duprén *Variations Sur un Noël*. Improvisointi oli saman urkuakatemian toisen mestarikurssin aihe. Tuolloin sain idean etsiä Duprén teoksesta mallia modernien muunnelmien improvisointiin.

Saman vuoden syksynä tein Sibelius-Akatemiassa urkuimprovisointi 2 -tasosuorituksen. Myös tutkinnossa yhtenä tehtävänä olivat modernit muunnelmat. Lautakunnan palautteesta muistan, kuinka se toivoi erilaisuutta muunnelmien välille. Selvitän analyysin ja sovellusten kautta, millaisia piirteitä muunnelmateoksissa on yleisesti. Analysoin teosta Duprén esittämien neljän muunnelmatyyppin sekä säveltäjä Arnold Schönbergin näkemysten perusteella. Sovellan Schönbergin näkemyksiä muunnelmien pituudesta ja mittasuhteista verrattuna teemaan. Myös motiivien käyttö ja muunnelmien karakterit ovat hänen näkemyksistään esillä analyysin keinoina.

Työn tarkoituksena on myös selvittää, pystyykö analyysin avulla tarkentamaan ja laajentamaan omaa käsitystä muunnelmateosten ominaisuuksista. Ymmärrys tämän tyyppisten teosten ominaispiirteistä on lähtökohta niiden käyttämiseen säveltämisessä ja improvisoinnissa. Luvussa 3 on lyhyiden luonnosten kaltaisia esimerkkejä, kuinka analyysissä käytettyjä keinoja ja niiden kautta saatuja havaintoja pystyy soveltamaan omaan työhön. Lyhyesti esitettynä kysymys on, millä tavoin teemaa voi muunnella.

Duprén henkilöhistorian kautta välittyy kuva 1900-luvun suuresta ranskalaisesta urkumusiikin hahmosta, joka oli samalla kosmopoliitti. Hänen suurta merkitystään urkutaiteilijana, säveltäjänä ja pedagogina ei sovi unohtaa. Ajankohta on juuri nyt erityisen otollinen Duprén muistelemiseen.

Tätä kirjoitettaessa vuonna 2021 hänen kuolemastaan on kulunut viisikymmentä vuotta. Työn kiinnostuksen aiheina ovat myös Duprén kansainvälisen uran alussa kohtaamat modernit urut, jotka vaikuttivat hänen myöhempään urkusävellyksiinsä (Steed 1999, 24). Tämän vuoksi *Variations Sur un Noël* -teoksen muunnelmia vertaillaan muutamaa vuotta kansainvälistä läpimurtoa aiemmin syntyneisiin samaan juurisävelmään perustuvien säkeistöjen teoksessa *Fifteen Pieces* op. 18 kanssa (mt. 17, 24).

Duprén henkilöhistoriaa koskevat keskeiset lähde-tekot ovat olleet hänen omat muistelmansa englanniksi ja saksaksi käännettynä sekä Michael Murrayn kirjat ”Marcel Dupré, the work of a master organist” ja hänen Dupréta käsittelevä esseensä teoksessa ”French masters of the organ”. *Variations Sur un Noël* -teoksen analyysissä olen käyttänyt lähteinä pääasiassa Duprén teoksen *Traité d’Improvisation à l’Orgue* englanninkielistä käännöstä ”Organ improvisation”, Graham Steedin kirjaa ”The organ works of Marcel Dupré”, Arnold Schönbergin teosta ”Fundamentals of musical composition” ja Larry Lynn Rhoadexen väitöskirjaa ”Theme and variation in twentieth-century organ literature: analyses of variations by Alain, Barber, Distler, Dupré, Duruflé, and Sowerby”.

Aineiston hankkiminen on ollut paikoin varsin hankalaa. Oman kirjakokoelmani lisäksi vain kaksi lähde-tekosta on sijainnut Suomen kirjastoissa. Useat ensisijaiset lähteet sijaitsevat ainoastaan Ranskan kansalliskirjaston ja kenties Saint Sulpicen katolisen seurakunnan arkistossa. Kiitokset ovat paikallaan MuT Jan Lehtolalle työn ohjauksen ohella lähteiden hankinnassa avustamisesta. Kiitän myös The Diapason -lehden päätoimittaja Stephen Schnurria. Hän lähetti sähköpostissa yhden digitoimattoman lehtiartikkelin omasta kokoelmastaan sillä aikaa, kun etätyösuosituksen takia muihin digitoimattomiin artikkeleihin lehden omassa arkistossa ei tätä kirjoitettaessa ollut pääsyä.

1 Marcel Duprén elämästä ja urasta

1.1 Lapsuudesta aikuisuuteen

Marcel Dupré syntyi 3.5.1886 Rouenissa Luoteis-Ranskassa. Hänen vanhempansa olivat muusikoita, isä musiikinopettaja ja urkuri, äiti pianisti ja sellisti. Sukuun kuului muitakin muusikoita. Toinen isoisistä oli urkuri, toinen kuoronjohtaja. Lisäksi Marcelin sisar oli laulajatar. Kodin täyttivät sävelet, koska miltei jatkuvasti joku perheenjäsenistä joko soitti, lauloi tai opetti musiikkia (Murray 1998, 133–134.)

Marcelin isä Albert alkoi opettaa hänelle pianonsoittoa kesällä 1893, kun poika oli seitsemänvuotias. Urkutunnit isän johdolla alkoivat seuraavana talvena. Ensimmäiset sävellyksensä Marcel teki kymmenen vuoden iässä. (Murray 1998, 135–136, 139.) Hänen aikuisen iän keskeiset elämäntehtävänsä, urkujensoitto ja säveltäminen alkoivat siis jo varhain. Marcelin säveltämä kantaatti *La Vision de Jakob*, josta käytetään myös nimeä *Le Songe de Jakob*, sai ensiesityksensä tämän 15-vuotispäivänä hänen syntymäkotinsa musiikkihuoneessa (Murray 1985, 27–28, 242). Teos sai osakseen huomattavaa ihailua. Dupré kertoo, kuinka erään ranskalaisen säveltäjän sisar lahjoitti hänen perheelleen rahaa flyygelin hankkimiseksi Marcelille (1981, 34). Soittimeksi isä Albert valitsi ranskalaisen Erard-flyygelin, saman yksilön, jota kuuluisa puolalainen pianisti ja myös Puolan presidenttinäkin toiminut Ignaz Paderewski oli käyttänyt konserttikiertueillaan (mt.). Näihin aikoihin urkuri, säveltäjä ja Pariisin konservatorion urkujensoiton professori Alexandre Guilmant valitsi Marcelin konservatorion pianonsoiton opiskelijaksi. Kuudentoista ja kahdenkymmenen ikävuotensa välillä Marcel omistautuikin pianonsoitolle. Tästä huolimatta hän jatkoi yksityistuntejaan urkujensoitossa Guilmant'n johdolla. (Murray 1998, 140.)

Lapsuusiässä alkaneet soiton ja sävellyksen opinnot palkittiin aikuisuuden kynnyksellä akateemisessa maailmassa. Murray kertoo, että vuonna 1905 Marcel voitti juryn yksimielisesti myöntämän ensimmäisen palkinnon, *premier prix'n*, Pariisin konservatorion pianokilpailussa (1998, 141). Vuosina 1905–1906 hän osallistui Guilmant'n urkuluokan opetukseen kuunteluoppilaana, ja vuoden 1906 syksynä hänestä tuli yksi sen varsinaisista opiskelijoista.

Samoihin aikoihin Marcel saattoi loppuun kontrapunktin opinnot ja opiskeli neljättä suurta elämäntehtäväänsä urkuimprovisointia Louis Viernen johdolla. (Mt. 141–142.) Vuonna 1907 Marcel voitti Pariisin konservatorion urku- ja improvisointikilpailun (Dupré 1981, 101). Murray kuvaa Duprén artikkelia *Reminisceres of Loius Vierne* The Diapason -aikakauslehdessä huhtikuussa 1939 (1985, 42). Siinä Dupré muistelee Viernen luonnehdintoja kilpailusta. Duprén suoritus oli ohittanut tämän mukaan kaiken tähän saakka kilpailuissa kuullun. Jo ensimmäinen improvisaatio gregoriaanisesta sävelmästä kaanoneineen sopraanon ja basson välillä sekä väliäänien sulava kontrapunkti vakuuttivat Viernen voitosta. Improvisoitu fuuga kontrasubjekteineen ja strettoineen vaikutti valmiiksi sävelletyltä. Vapaa improvisaatio oli täynnä runoutta, ja Guilmant'n A-duuri-sonaatin päätösosa todisti ilmiömäistä virtuoosisuutta. (Mt.)

Dupré opiskeli sävellystä seitsemän vuotta Charles Maria Widorin johdolla (Murray 1998, 143). Widor oli Saint Sulpicen katedraalin urkuri vuosina 1870–1934, urkusinfonioistaan tunnettu säveltäjä ja Pariisin konservatorion urkujensoiton ja sävellyksen professori (Raugel & Thomson 2001). Samaan aikaan Duprén kanssa opiskelivat tulevat nimekkäät säveltäjät Milhaud, Honegger ja Varése. Opettajan arvostuksesta opiskelijaansa kohtaan kertoo Widorin Duprén St. Sulpice'n katedraalin apulaisurkuriksi nimeäminen vuonna 1906. (Murray 1998, 143.) Vuonna 1909 Dupré voitti kolmannen konservatorion myöntämän *premier prix*'n fuugan säveltämisen kilpailussa neliäänisellä f-molli-fuugallaan. Opettajansa ihanteiden mukaisesti se on mallikappale muodon hallinnasta ja lyyrisyydestä. Saman vuoden aikana Dupré lähetti Widorin arvioitavaksi muun muassa lauluja, pianoteoksia, jousikvartetton osia ja myöhemmin opusnumeron viisi saaneen viulusonaatin. (Mt. 144.) Murray kuvaa Duprén kertomusta radiohaastattelussa, kuinka tämän Fantasia pianolle ja orkesterille saivat Widorin taivuttelemaan opiskelijaansa ottamaan osaa sävellyskilpailuun Roomassa (1985, 57, 238). Voiton tämä saavutti oopperallaan *Psyché* op. 4 vuonna 1914 (mt. 57). 1910-luvun alkupuolella syntyivät myös tunnetut kolme preludia ja fuugaa uruille op.7, joita pidettiin yksimielisesti alkaneen vuosisadan hienoimpina urkuteoksina (Murray 1998, 145).

Vuoden 1907 urkukilpailun voiton aikoihin Dupré muisti Murrayn mukaan ulkoa Bachin kymmenen preludia ja fuugaa (1998, 147). Murray viitanee tässä Edition Petersin toiseen osaan, joka sisältää

preludit ja fuugat BWV 534, 536 ja 541–548¹. Murray jatkaa, että tuolloin ovat saattaneet syntyä ensimmäiset ajatukset koko Bachin tuotannon esittämisestä ulkomuistista (mt.). Duprélle ulkoa osaaminen näyttää olleen tulos luontaisen kykyjen myötävaikutuksella tehdystä järjestelmällisestä työstä. Prosessi eteni ilmeisesti niin, että hän opetteli ensin yhden tahdin. Kun se sujui riittävän monen toiston jälkeen virheettömästi ulkoa, hän siirtyi seuraavaan. Sitten toistuivat muutaman tahdin ryhmät, kunnes koko teos oli muistissa. Työ huipentui Duprén esittäessä koko Bachin urkutuotannon kymmenessä perättäisessä konsertissa. Konsertit sijoittuivat perättäisiin perjantai-iltoihin tammi–maaliskuussa vuonna 1920. (Mt. 147–148.) Konserttisarjan myötä Duprésta tuli yksi Ranskan tunnustetuimmista musiikillisista hahmoista (Steed 1999, 23). Varsin pian konserttisarjan jälkeen alkoi hänen kansainvälinen uransa.

1.2 Kansainvälisen konserttiurkurin ura

Marcel Duprén ensimmäinen konsertti Ranskan ulkopuolella oli Lontoossa vuoden 1920 joulukuussa (Murray 1985, 69). Murray toteaa yleisöä olleen yhdeksän tuhatta mukaan lukien kuninkaallisia (mt.). Toisaalla luku on yli viisi tuhatta (Murray 1998, 148). Dupré itse puhuu ylitäydestä salista, jossa oli yhdeksän tuhatta ihmistä (1981, 54). Tungoksen voi kuvitella, koska Lontoon Albert Hallissa on istumapaikka hieman alle 5300:lle ja yleisön maksimimäärä seisomapaikat mukaan luettuna on noin 5900 (Royal Albert Hall 2021).

Yhdysvaltojen debyytti toteutui New Yorkissa joulukuussa 1921 (Murray 1985, 77). Ensimmäinen Pohjois-Amerikan kiertue ajoittuu vuosiin 1922–1923, jolloin Dupré soitti kuudessa kuukaudessa 92 konserttia. Toisella kiertueellaan hänellä oli samassa ajassa 110 konserttia. (Murray 1998, 148–149.) Yhdysvaltain rannikolta toiselle ja myös Kanadaan ulottuneita kiertueita hän teki kaikkiaan yhdeksän, joista viimeinen ajoittuu vuosiin 1948–49 (Murray 1985, 192). Dupré itse laskee 1940-luvun lopun kiertueen olleen hänen kymmenentensä (1981, 103). Lyhyempiä konserttimatkoja Dupré teki Yhdysvaltoihin vielä myöhemminkin. New Yorkissa hän konsertoi viimeisen kerran vuonna 1957. Neljä viimeistä konserttia Yhdysvalloissa ajoittuvat vuoteen 1961. (Murray 1985, 207, 211.)

¹ Bach, J.S. *Orgelwerke*. Band II. Frankfurt: C.F. Peters.

Murray mainitsee Duprélla olleen konserttikiertue Afrikassa vuonna 1937 (1985, 160). Myös aikomuksesta mahdolliseen maailmankiertueeseen on viitteitä (mt. 168). Juuri toisen maailmansodan alla 1939 Dupré kiersi konsertoimassa Australiassa (mt. 169, 171).

Kaikkiaan Marcel Dupré piti uransa aikana miltei 2180 konserttia. Hän aloitti kansainvälisen uransa Lontoossa, ja siellä hän sen myös eräällä tavoin päätti. Viimeisen kerran Dupré nähtiin konserttilavalla, tällä kertaa kunniavieraan roolissa noin puoli vuosisataa ensimmäisen Lontoon konserttinsa jälkeen Albert Hallissa vuoden 1971 huhtikuussa. (Murray 1985, 211, 224).

1.3 Ensimmäinen improvisoitu urkusinfonia ja Symphonie-Passion

Marcel Dupré kuului improvisoijana niihin harvoihin musiikin historian hahmoihin, joiden mieli ja fysiologia toimivat saumattomasti yhdessä. Tämä ominaisuus salli musiikillisten ideoiden ja ilmaisun virtaamiseen esteittä. (Murray 1985, 80.) Murray toteaa, kuinka Duprén ensisilmäys hänelle annettujen teemojen luontaisiin ominaisuuksiin kuten muotoon, rytmiin ja tonaalisuuteen liittyen herättivät näkemyksen teeman antamista mahdollisuuksista (mt.). Tästä kokonaisnäkemyksestä syntynyt improvisointi oli sisällöltään niin ilmaisuvoimaista ja muodoltaan moitteetonta, että lopputulos vaikutti kirjoitetulta sävellykseltä. Samassa yhteydessä Murray kertoo, ettei Dupré kuitenkaan juuri koskaan harjoitellut improvisaatioitaan. (Mt.).

César Franck oli teoksellaan *Grande Pièce Symphonique* (1863) ensimmäisen urkusinfonian säveltäjä. Häntä seurasivat Widor kymmenellä ja Vierne kuudella urkusinfoniallaan. Dupré puolestaan vei lajiperinnettä edelleen eteenpäin improvisoidessaan niitä. (Steed 1999, 31.)

Kansainvälisen uransa alussa Dupré improvisoi konserteissaan eurooppalaisissa pääkaupungeissa ja luonnollisesti myös Pariisissa preludeita, fuugia, chaconneja, passacaglioita ja triosonaatteja (Murray 1998, 149). Ennen ensimmäistä Pohjois-Amerikan kiertuettaan hän ei kuitenkaan improvisoinut julkisesti suurimuotoista urkusinfoniaa. Kun Dupré vielä opiskeli Pariisin konservatoriossa, hän sai Alexandre Guilmant'ltä vuoden verran ohjausta tämän vaativan

teostyyppin improvisointiin. Kuitenkaan edes Guilmant ei koskaan ollut improvisoinut kokonaista urkusinfoniaa konsertissa. (Murray 1985, 79.)

Joitain viikkoja ennen ensimmäisen Pohjois-Amerikan kiertueensa alkua Dupré oli ehdottanut managerilleen Alexander Russelille, että hän voisi improvisoida urkusinfonian kiertueen viimeisessä konsertissa. Tähän manageri oli viisaasti vastannut, että urkusinfonia kuuluu jo ensimmäiseen konserttiin. Marraskuun 1921 New Yorkin debyyttistä improvisoidun sinfonian kanssa tulikin metropolissa etusivun uutinen. (Murray 1985, 79–80.)

Kahta viikkoa myöhemmin Duprélle tuotiin Philadelphian konsertissa improvisaatiota varten gregoriaanisia sävelmiä (Steed 1999, 31). Dupré kuvaa, kuinka näistä tuli hänelle välähdyksenomainen ajatus neliosaisesta sinfoniasta aiheinaan maailma ennen Vapahtajaa, tämän lapsuus, ristiinnaulitseminen ja ylösnousemus (1981, 63–64). Tästä improvisaatiosta syntyi sävellys *Symphonie-Passion* op. 23, jonka ensiesitys oli vuoden 1925 loppupuolella (Steed 1999, 31).

Steed puhuu Duprén hämmästyttävästä kyvystä herättää uruilla eläväksi kuvia (1999, 31). Dupré itse kertoo, kuinka jo varhaisen *La Vision de Jacob* -teoksen taustalla oli Gustave Dorén raamattukuvitus (1981, 34) Steed jatkaa Duprén kyvystä ilmaista uskonnollisia tuntemuksia musiikin kautta ja että soittimista ehkä vain uruilla voi kertoa *Symphonie-Passionin* tarinan (1999, 37). Hän kertoo edelleen keskustelusta Saint Sulpicén seurakuntamestarin kanssa pian Duprén kuoleman jälkeen. Tämän mukaan Dupré improvisoidessaan rukoili, kun toiset urkurit vain improvisoivat mutta eivät rukoilleet. (Mt.).

1.4 Dupré opettajana

Murray kuvaa, kuinka useiden merkittävien säveltäjien kuten J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin ja Rahmaninov, toiminnan vaikutus jälkipolviin on nähtävissä etupäässä heidän sävellyksiensä eikä niinkään heidän opiskelijoidensa menestyksen kautta (1985, 116). Murray pohtii myös Wagnerin kykyä opettaa (mt.). Mikäli suuren oopperasäveltäjän luona opiskelijoita ylipäätään vieraili, tämän

luonteen mukaisesti he olisivat todennäköisesti musertuneet hänen omahyväisen myrkyllisestä palautteestaan (mt.).

Franz Lisztiä ja Marcel Dupréta sen sijaan yhdistää intohimo opettamiseen (Murray 1985, 116). Suhtautumisessa opetustyöhön näillä kahdella virtuoosilla ja säveltäjällä vaikuttaa olevan siinä määrin yhtäläisyyttä, että Murray kutsuu Duprén kotia Meudonissa Lisztiin viitaten ”toiseksi Weimariksi” (mt.). Ikään kuin Dupré olisi urkujensoiton lisäksi opettanut samassa yhteydessä myös opettamista ja kasvattamista. Kasvatuksen tehtäviä ovat muun muassa tietojen, taitojen ja arvojen siirtäminen sukupolvelta toiselle sekä kulttuurin uusintaminen että uudistaminen (Siljander 2014, 47–48). Murray jatkaa, että opiskelijoita saapui Duprén luokse liki kaikista läntisen maailman valtioista (1985, 116). Palattuaan kotimaihinsa he seurasivat opettajansa esimerkkiä välittämällä häneltä saamaansa taitoa ja kulttuuriperintöä myös seuraavalle urkurien sukupolvelle (mt.).

Opetustyön syvyys ja kulttuuriperinnön välittäminen eteen päin näyttävät olleen erottamaton osa Duprén persoonaa, jota hänen vanhempansa ja lapsuuden opettajansa olivat muovanneet. Murray kuvaa Juliette Hacquardin tekemää artikkelia erääseen katoliseen aikakauslehteen toukokuussa 1966 (1985, 117). Siinä Dupré kertoo, kuinka hän oli aina rakastanut opettamista. Hän arvelee, että tuo suhtautuminen saattoi olla peräisin hänen vanhemmiltaan ja opettajiltaan. Dupré kuvaa, kuinka hän tunsu aamuisin herätessään heidän läsnäolonsa ja kuinka he olivat osa häntä. Duprén pyrkimyksenä oli jatkaa heidän aloittamaansa työtä ja välittää jatkuvuutta omille opiskelijoilleen. (Mt.)

Dupré valittiin Pariisin konservatorion urkujensoiton professoriksi vuonna 1926 Eugene Gigoutin kuoleman jälkeen (Dupré 1981, 70–71, 102). Murrayn mukaan Duprén opetuksen kiteytyä löytyy eräästä tämän artikkelista (1985, 117). Siinä Dupré esittää, että tekninen osaaminen yhdessä henkisten voimavarojen kanssa muodostaa säveltäjän, improvisoijan tai ohjelmistosoittajan käsityötaidon sekä luo yhteyden muusikon ja kuulijoiden välille (1965). Tavoitteen saavuttamiseksi täydellisyyttä etsittiin hellittämättömällä tarmolla. Ohjelmistosoiton yhteydessä Dupré tavalla tai toisella korjasi ja paransi pienimmätkin heikkoudet. Improvisaation opettamisessa hän kokeili kaikkea säveltäjän tietämystään kreikkalaisista moodeista akustiikan perusteisiin ja orkestraatiosta erilaisten ihmisäänien äänialoihin. (Murray 1985, 117–118.)

Samaan aikaan sekä vaativana että pitkämielisenä professorina Dupré vaikutti opiskelijoihinsa syvästi. Murray kuvailee keskusteluaan Jean-Jaques Grunenwaldin ja Françoise Renet'n kanssa (1985, 118) Nämä Duprén johdolla aikanaan opiskelleet urkurit kuvasivat opettajaansa hellävaraiseksi, rohkaisevaksi, auttavaiseksi ja kärsivälliseksi isän kaltaiseksi hahmoksi. Jean Langlais muisteli kirjoituksessaan Murrayn mukaan vielä neljänkymmenen vuoden jälkeen Duprén opetuksen vaikutusta, sen tarkkuutta, järjestystä ja intohimoa kauneutta kohtaan. (Mt.) Opiskelijat omaksuivat urkujensoittoon liittyvän tekniikan, historian, ohjelmiston ja improvisaation lisäksi Duprén kaiken kattavan musiikki- ja taidekäsityksen (mt. 119–120). Kuri oli Dupréille opetuksessa kaikki kaikessa muttei koskaan voimakkaampana kuin hänen tuntemansa kunnioitus musiikillisia perinteitä kohtaan (mt. 126). Niiden Dupré Murrayn mukaan eräässä artikkelissaan halusi elävän opiskelijoissa kuin puutarhana, jossa voi kehittyä ihmisenä. Duprén urkuopiskelijoita Pariisin konservatoriossa olivat vain jokunen ranskalainen mainittuna Jehan Alain, Jean Langlais, Olivier Messiaen, Marie-Claire Alain, Gaston Litaize, Jeanne Demessieux, Jean-Jaques Grunenwald, Pierre Cochereau, Jean Guillou ja urkujensoiton professorina Dupréta seurannut Rolande Falcinelli. (Mt. 126, Sabatier 2001².)

Dupré oli Pariisin konservatorion urkujensoiton professori vuoteen 1954. Tämän jälkeen hän palveli konservatorion rehtorina vielä kaksi vuotta. (Dupré 1981, 102–103.) Lisäksi Dupré piti talvisin oppitunteja Pariisin *École Normale de Musique*ssa. Vuodesta 1926 lähtien hän opetti kesäisin yhdysvaltalaisessa Fontainebleaun konservatoriossa. (Murray 1985, 117.) Hän toimi myös tämän oppilaitoksen rehtorina vuonna 1946 (Dupré 1981, 103).

1.5 Dupré kirkon virassa

Pariisin Saint Sulpicen katedraalin urkurina oli kokonaista 64 vuotta Charles Maria Widor (Raugel & Thomson, 2001). Pitkän ajanjakson ohella yllättää tieto, että hänellä oli koko tämän ajan ranskalaisen nimityksen *l'organiste titulaire*, vakituinen urkuri, sijaan *provisoire*, väliaikainen (Dupré 1981, 39). Widor herätti ihmetystä nimittäessään Marcel Duprén Saint Sulpicen apulaisurkuriksi vuonna 1906 (Murray 1998, 143). Oletettavasti työhön valittavalta odotettiin

² Viitaus Sabatierin artikkeliin Rolande Falcinellista.

konservatorion urkujensoiton *premier prix*'n haltijaa. Widor kuitenkin arvioi kaukokatseisesti opiskelijansa saavan tunnustuksen pian. (Dupré 1981, 38.) Kuten sivulla 7 todettiin, *premier prix*'tä tarvitsi odottaa nimityksestä vain vuoden verran (mt. 101). Saint Sulpicen lisäksi Dupré oli apulaisurkurina Pariisin Notre-Damessa vuosina 1916–1920 (Sabatier 2001). Duprén keskeisten elämäntehtävien tapaan myös kirkon urkurina toimiminen alkoi jo varhain. Ensimmäisen nimityksen urkuriksi hän sai Saint Vivienin katedraaliin lapsuuden kotikaupungissaan Rouenissa 12-vuotiaana (Murray 1985, 26).

Vuoden 1933 lopussa 89-vuotias Widor ilmoitti vetäytymisestään urkurin virastaan (Dupré 1981, 42–43). Tammikuussa 1934 Duprésta tuli Saint Sulpicen katedraalin vakituinen urkuri, *l'organiste titulaire*. Tehtävää Dupré hoiti aina helluntaihin 30.5.1971 saakka. Soitettuaan samaisena aamuna messussa hieman poissa olevan tuntuisena hän palasi kotiinsa Meudoniin ja nukkui siellä illansuussa rauhallisesti pois. Dupré oli ollut Saint Sulpicen apulaisurkurina 28 vuotta ja vakituksena urkurina 37 vuotta eli palvellut Pariisin katolista seurakuntaansa yhteensä 65 vuotta. (Murray 1985, 155, 222–223.)

1.6 Duprén tuotannosta

Marcel Duprén ura säveltäjänä kesti lapsuudesta aina vuoteen 1969 saakka (Murray 1985, 27, 216). Hänen teosluettelonsa kattaa 65 opusnumeroa. Näistä runsaat neljäkymmentä on sävellyksiä uruille. Hän sävelsi teoksia myös uruille ja orkesterille sekä pianolle ja orkesterille, uruille ja pianolle, soolopianolle sekä pari teosta sinfoniaorkesterille. Lisäksi hänen tuotannossaan on kamari- ja laulumusiikkia sekä yksi teos urkuharmonille. Ilman opusnumeroa Duprélla on sovituksia soolouruille sekä uruille ja orkesterille, kuten myös puolenkymmentä sovitusta urkujen ja pianon yhdistelmälle. (Murray 1985, 239–243.)

Duprén laajamittaisin työ editoijana liittyy Bachin koko urkutuoannon julkaisuun. Vaikka Dupré Murrayn mukaan oli soittanut tämän kaiken ulkomuistista vuonna 1920, ajatus oman edition teosta lienee herännyt vasta vuosia myöhemmin (Murray 1985, 162). Ilmeisesti Duprélle tuli hänen opetustyönsä myötä tarve luoda editio, joka auttaisi opiskelijoiden lisäksi myös häntä itseään (mt.). 1940–1960 -lukujen aikana hän jatkoi editoijan työtään, jolloin hänen tutkivan

katseensa alla olivat muun muassa Lisztin, Mendelssohnin ja Schumannin teoksia. Erityisen tyytyväinen hän vaikuttaa olleen Franckin sävellysten editointityöstä. (Mt. 163–164.)

Levytysnimikkeiden lista kattaa Murrayn teoksessa seitsemän sivua (Murray 1985, 232–238). Varhaisimmat äänitteensä Dupré oli soittanut eräänlaisille urkurullille Yhdysvalloissa vuonna 1922 (mt., 89). Vuonna 1926 syntyivät ensimmäiset tallenteet äänilevyille. Levytysten listassa on runsaasti 1960-luvun puoliväliin sijoittuvia nimikkeitä, ja viimeiset konserttiäänitteet ovat ilmestyneet 1970-luvun alussa. (Mt. 136, 232–238.)

Dupré kirjoitti useita urkujensoittoa, improvisointia ja säveltämistä käsitteleviä kirjoja. Näistä tunnetuimpia lienevät 1920-luvun jälkipuoliskolla ilmestyneet improvisoinnin oppikirja *Traité d'improvisation à l'orgue* ja urkujensoiton opas *Méthode d'orgue* (Sabatier 2001). Teoksessaan *Philosophie de la Musique* (1949) Dupré kokoaa yhteen musiikin filosofiaan liittyvät näkemyksensä ja niiden yhtymäkohdat psykologiaan, sosiologiaan, etiikkaan, estetiikkaan, symbolismiin ja taiteen opettamiseen (Murray 1985, 187–188, 243).

2 *Variations Sur un Noël* op. 20

Marcel Dupré sävelsi teoksensa *Variations Sur un Noël* op. 20 Pohjois-Amerikan ensimmäisen konserttikiertueensa aikana vuonna 1922. Junamatkat konserttipaikkojen välillä kestivät pari kolme päivää, jolloin säveltäminen oli hyödyllistä ajankäyttöä. (Steed 1999, 23). Teosta pidetään yhtenä Duprén tunnetuimmista (Torén 2021), ja sen avulla voi esitellä likimain kaikki urkujen ja soittajan ominaisuudet alle viidessätoista minuutissa (Steed 1999, 23).

2.1 Duprén näkemys uruista soittimena

Murray kertoo Duprén konserttiohjelmalehtisistä, jossa tämä kuvaa *Variations Sur un Noël* -teoksen sointivärien olevan synteisiä hänelle entuudestaan tuntemattomien urkujen kohtaamisesta (Murray 1985, 91). Näihin soittimiin Dupré tutustui konsertoidessaan Britanniassa, Yhdysvalloissa ja Kanadassa (mt.). Millainen siis oli Duprén näkemys uruista soittimena, ja kuinka modernien urkujen kohtaaminen vaikutti siihen?

Urkujen tehtävät sekä sakraalitulissa että maallisessa konserttisalissa olivat Duprélle yhtä tärkeitä. Soitettava musiikki sovitettiin kulloiseenkin tilanteeseen. Dupré halusi urkujen olevan soittimena suuren yleisön ja tulevien säveltäjäsukupolvien silmissä yhtä arvostettu pianon, viulun ja sinfoniaorkesterin kanssa. (Murray 1985, 129–130.) Hänellä oli myös ihanteita urkujen ominaisuuksista. Murray kertoo, kuinka Dupré kuvasi hänelle ideaalista soitinta vuonna 1926 *The Diapason* -lehdessä (mt. 130, 245). Ihanteelliset urut antoivat mielikuvitukselle eniten vapautta ja laajuutta. Tällaisella soittimella pystyi välittömästi sekä reagoimaan syntyviin ideoihin, että toteuttamaan ne. (Mt. 130.)

Murray kuvaa, kuinka Dupré kertoi käsityksistään vuonna 1924 *The Diapason* -aikakausilehdessä liittyen urkujen tuolloiseen kehitykseen (1985, 91). Uusi harmoninen kieli ja orkesterimaiset sointivärit kiehtoivat. Tästä huolimatta urkujen perusluonteeseen kuului edelleenkin, että sille sävelletään kontrapunktia sisältävää tekstuuria. (Mt.) Käsitys, jonka mukaan uruilla oli luonteenomaista soittaa polyfonista sävelkudosta, näkyi myös Duprén opetustyössä. Hän korosti

polyfonian tarvitsemaa selkeyttä säveltäjästä tai aikakaudesta riippumatta (Murray 1985, 121). Tätä taustaa vasten on kiintoisaa havaita, millainen Murrayn käsitys Duprésta säveltäjänä on. Hän pitää tätä hahmona, jolle kontrapunktinen sävellystapa on luonteenomaista (1998, 154). Murray näkee myös Duprén lineaaristen harmonioiden olevan seurausta tämän kontrapunktisesta ajattelusta (mt.).

Dupré varttui ranskalaisten soittimien, etenkin Cavaillé-Coll -urkujen vaikutuspiirissä (Murray 1998, 149). Duprélla näyttää olleen läheinen suhde urkurakentaja Aristide Cavaillé-Coll'in. Dupré oli lapsuudestaan lähtien tekemisissä tämän rakentamien soittimien kanssa ja soitti niillä kirjaimellisesti elämänsä loppuun saakka.

Ensi kosketus Cavaillé-Coll -urkuihin tapahtui Duprén ollessa alle nelivuotias. Tuolloin Marcelin isä Albert vei hänet katsomaan urkurakentajien työtä lapsuuden kotikaupunkinsa Rouenin Saint Ouenin katedraalissa. (Murray 1998, 134.) Albert tilasi myöhemmin Cavaillé-Coll'ta urut myös kotiinsa. Alle kymmenvuotiaana Marcel osallistui niiden suunnitteluun yhdessä isänsä ja Aristide Cavaillé-Coll'in kanssa. Urkujen pystytys Marcelin lapsuudenkotiin ajoittuu vuoteen 1896 (Murray 1998, 137– 138.)

Murray kuvaa Duprén kirjoitusta *l'Orgue de Demain*, jossa tämä kutsuu Aristide Cavaillé-Coll'ia urkujen historian nerokkaimmaksi urkurakentajaksi (1985, 133). Duprén suhdetta Cavaillé-Coll'in kuvaa myös Norbert Dufourqin Murraylle lähettämä kirje. Siinä Murray kertoo Dufourqin kutsuneen Dupréta Cavaillé-Collin urkujen suureksi puolestapuhujaksi aikana, jolloin neoklassismi asettui vastustamaan romanttista urkuihannetta (1985, 38–39, 134.)

Myös Duprén oma instrumentti hänen kodissaan Meudonissa Pariisin lähistöllä oli Cavaillé-Coll'in valmistama. Urut oli alkuaan rakennuttanut Duprén opettaja Alexandre Guilmant kotisoittimekseen vuonna 1900. (Steed 1999, 238.) Dupré hankki opettajansa urut vuonna 1925 samoihin aikoihin, kun hänen kotiinsa rakennettiin urkusalia (Dupré 1981, 68–70).

Dupré osallistui niin ikään Cavaillé-Coll -urkujen kunnostukseen. Trocadéron konserttisali oli rakennettu vuoden 1878 maailmannäyttelyä varten, ja samassa yhteydessä Cavaillé-Coll'n

urkurakentamo oli valmistanut sinne urut (Dupré 1981, 41). Näitä Dupré piti Ranskan konserttisalien häikäisevimpänä (Murray 1985, 132).

Vuonna 1926 Trocadéron soittimen kunto vaati pikaista korjausta. Dupré työskenteli hellittämättä saadakseen projektiin rahoitusta. Hän piti Trocadérossa konsertin keräämällä pääsylipputuloja ja lahjoitti myös omia varojaan kohteeseen. Korjaustyön suoritti lopulta Cavaillé-Collin urkurakentamo. Murray mainitsee, että onnistuminen Trocadéron urkujen korjausprojektissa tuotti Duprélle erityistä tyydytystä. (1985, 127–129.)

Pariisin Saint Sulpicen katedraalin urkurina Duprén soittimena olivat Cavaillé-Coll'in valmistamia uruista poikkeuksellisen suuret (Klotz 2001). Dupré oli keskustellut Saint Sulpicen instrumentista Aristide Cavaillé-Coll'in kanssa jo kahdeksanvuotiaana (Murray 1985, 134). Suhde tähän soittimeen säilyi Duprélla läpi elämän jatkuen lapsuuden keskusteluista nuoruusiän nimitykseen Saint Sulpicen apulaisurkuriksi ja edelleen hyvinkin kypsään aikuisikään saakka, jolloin hänet nimitettiin vakituiseksi urkuriksi. Viimeisen kerran hän oli soittimen ääressä kuolinpäivänään. (Mt. 155, 222–223, Murray 1998, 143.)

Dupré oli siis käytännössä kasvanut ja elänyt Cavaillé-Coll -urkujen keskellä tutustuessaan pohjoisamerikkalaisiin ja englantilaisiin moderneihin urkuihin 1920-luvun alussa (Murray 1998, 149, Steed 1999, 23–24). Modernien urkujen uudet mahdollisuudet kuitenkin kiehtoivat Dupréta. Kun perinteisissä soittimissa rekisteröintejä ei voinut vaihtaa nopeasti, sähköistäminen teki sen uusissa mahdolliseksi. (Murray 1985, 91, Steed 1999, 24.) Steed kertoo, että Dupré huomioi sävellystyössään uruille vuodesta 1922 lähtien modernien urkujen ominaisuudet (1999, 24). Steed esittelee urkujen kehitystä samana vuonna syntyneen *Variations Sur un Noël* op. 20:en viitaten (mt.) Ilmeisesti tämä on ensimmäinen Duprén urkuteoksista, jossa soittimen kehitys näkyy sävellystyössä.

Jotkut Duprén kohtaamista pohjoisamerikkalaisista uruista ylittivät selvästi Saint Sulpicen katedraalin urkujen koon (Steed 1999, 24). Miltähän urkurista on mahtanut tuntua istua valtavan pohjoisamerikkalaisen soittimen ääressä? Cavaillé-Coll -urut Saint Sulpicessa olivat tuohon aikaan sentään Euroopan suurimmat sadalla äänikerrallaan ja viidellä sormiollaan (mt., Klotz 2001).

Dupré ihaili yhdysvaltalaisen E.M.Skinnerin urkurakennusta ja tämän instrumenttien sointivärejä. Vuodesta 1924 Skinner alkoi rakentaa soittimiinsa myös mikstuuroita ja yläsäveläänikertoja. Tämän johdosta Duprésta hänen instrumenttinsa sopivat täydellisesti kaikkeen urkumusiikkiin barokin aikakaudesta alkaen. Myös Skinnerin urkujen erinomainen mekaniikka, konsoleiden ergonomia ja kombinaatioiden helppokäyttöisyys vaikuttivat häneen. Suurena pohjoisamerikkalaisen urkurakennuksen edistysaskeleena Dupré piti sähköpneumatiikkaa. Ilmeisesti itse Aristide Cavaillé-Coll oli aikanaan otaksunut sähköisen koskettimien toiminnan olevan tulevaisuudessa yksi vallitsevista urkujen toimintaperiaatteista. (Murray 1985, 92, 133.)

Moderneista uruista vaikuttanut Dupré järkyttyi kuitenkin Cavaillé-Coll -urkujen muuttamisesta. Samalla kun Trocadéron sali purettiin, Duprén myötävaikutuksella kunnostettu soitin siirrettiin Palais de Chaillot'iin vain kymmenen vuotta korjaustyön jälkeen. Ranskan konserttisalien häikäisevintä Cavaillé-Coll -soitinta myös muutettiin sen uutta sijoituspaikkaa varten. Duprélle urkujen muutostyöt tuntuivat samalla korvaamattoman soittimen menetykseltä sekä traagiselta erehdykseltä. (Murray 1985, 132, 159–160, Dupré 1975, 100.) Puhtaiden esteettisten arvojen lisäksi hänen käsityksiään lienee vahvistanut Widorin perintö. Tämä nimittäin oli Rothin mukaan vannottanut Dupréta olla muuttamatta mitenkään Saint Sulpicen soitinta (2000).

2.2 Teema ja muunnelmat musiikillisena muotona

Tässä luvussa esittelen, kuinka Marcel Dupré tarkasteli teemaa ja muunnelmia musiikillisena muotona. Vertailukohdaksi nostan Duprén aikalaisen Arnold Schönbergin eräitä näkemyksiä. Näitä tarkasteluja käytän *Variations Sur un Noël* -teoksen analyysissä. Tällöin tutkin muunnelmatyyppejä op. 20:ssa ja millaisia ovat teoksen teeman ja muunnelmien väliset mittasuhteet.

2.2.1 Marcel Duprén näkemyksiä

Dupré esittää, että muunnelmien perustana olevalla teemalla voi olla kolme muotoa. Teema voi olla passacagliaan tai chaconneen viittaava kahdeksan tahdin pituinen fraasi tarkoittaen säeparia. Teema voi koostua myös kahdesta säeparista, jotka voidaan kerrata. Dupré esittää aarioiden,

gavottien ja 1700-luvun ranskalaisten joululaulujen edustavan juuri tätä rakennetta. Kolmanneksi hän kertoo kahdenpuoleista muodosta, josta voi tehdä laajoja muunnelmia. Dupré puhuu myös teeman vaikutuksesta siitä johdettuihin muunnelmiin. Teeman luonne vaikuttaa hänen mukaansa muunnelmateoksen piirteisiin sen pituutta enemmän. Toisaalta teeman pituudella on merkitystä. Kolmen fraasin pituinen teema sopii laajoihin muunnelmiin, ja lyhyestä teemasta on puolestaan mahdollista johtaa lukumääräisesti paljon muunnelmia. (Dupré 1973, 102–103.)

Dupré mainitsee, että kansansävelmät sopivat erityisen hyvin muunnelmateoksen teemaksi (1973 115). Myös improvisaatiota varten kannattaa valita teema joko liturgisen musiikin tai kansansävelmien parista. Kuulijaa viehättävät teemoina ehkä eniten juuri kansansävelmät. (Mt. 31.)

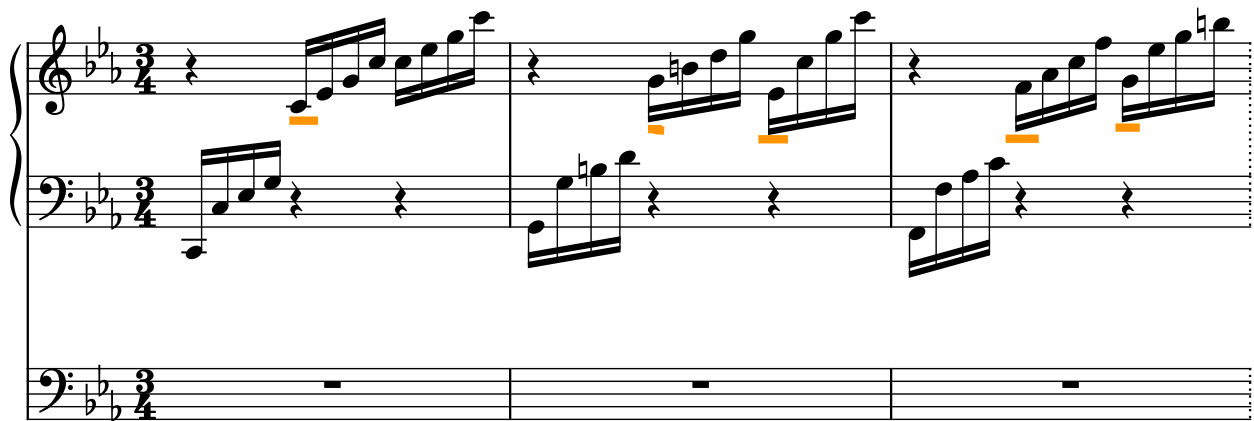
Muunnelmat Dupré luokittelee neljään kategoriaan suhteessa niissä luonteenomaisena ilmeneviin musiikin peruselementteihin. Muunnelmatyyppejä hänen mukaansa ovat rytmisen, melodinen, harmoninen ja kontrapunktinen muunnelma (Dupré 1973, 103).

Rytmissä muunnelmassa toistuu säännöllisesti jokin luonteenomainen rytmisen kuvio (Dupré 1973, 103). Tätä voi kutsua myös rytmiseksi motiiviksi. Kuviota toistetaan yleensä samassa harmonisessa ympäristössä, joka on ollut teemassa (mt.). Toisto voi olla suoraviivaista kuten *Variations Sur un Noël* -teoksen wieninvalssia muistuttavassa yhdeksännessä muunnelmassa. Jäljittelyyn perustuvasta toistosta Dupré antaa esimerkiksi J.S. Bachin Passacaglia c-mollin BWV 582 viidennen muunnelman (mt. 106).



Kuva 1. J.S. Bach: Passacaglia c-molli BWV 582, viidennen muunnelman alku³. Teeman säveliä jalkiossa merkitty värillä.

Melodisessa muunnelmassa teemaa käsitellään alkuperäistä vapaammin. Melodian fraaseja voidaan ornamentoida, toistaa tai vahvistaa. Selkeä melodinen muunnelmä on Duprén *Fifteen Pieces* -teoksen *Ave, maris stella* -hymnin ornamentoitu muunnelmä op. 18 nro 8. *Variations Sur un Noël* -teoksessa tämän kaltaista tyyppiesimerkkiä ei löydy mutta tulkitaisin sen toista ja kenties myös seitsemättä muunnelmaa lähinnä melodiseksi. Dupré kutsuu Bachin Passacaglian 15:ttä muunnelmaa melodiseksi (1973, 107).



Kuva 2. J.S. Bach: Passacaglia c-molli BWV 582, 15:n muunnelman alku⁴. Teeman säveliä merkitty värillä.

Harmonisessa muunnelmassa teema esiintyy yleensä alkuperäisessä asussaan. Sen harmonisointi kadenssit mukaan lukien on kuitenkin muunneltu (Dupré 1973, 103). *Variations Sur en Noël* -

³ Bach, J.S. *Orgelwerke*. Band I. Frankfurt: C.F. Peters, s. 77.

⁴ Mt. s. 80.

teoksessa varsin selkeä harmoninen muunnelmä on neljäs. Duprélla yksi esimerkki Bachin Passacaglian harmonisista muunnelmista on sen ensimmäinen (mt. 107).



Kuva 3. J.S. Bach: Passacaglia c-molli BWV 582, ensimmäisen muunnelman alku⁵. Teema on jalkiossa alkuperäisen kaltaisena.

Kontrapunktisen muunnelman ominaispiirteinä Dupré pitää tasaisiin aika-arvoihin jakautuvaa vapaata kudosta, kontrasubjektin eli vasta-aiheen läsnäoloa sekä kanonista jäljittelyä (1973, 103). *Variations Sur un Noël* -teoksen kaanonmuunnelmien ja fugaton lisäksi kontrapunktisia muunnelmia vasta-aiheineen ovat nähdäkseni myös ensimmäinen ja viides muunnelmä. Duprén mukaan Bachin Passacagliassa esimerkiksi kolmas muunnelmä on kontrapunktinen katkelmallisine vasta-aiheineen (mt. 104, 107).



Kuva 4. J.S. Bach: Passacaglia c-molli BWV 582, kolmannen muunnelman alku⁶. Teema on jalkiossa alkuperäisen kaltaisena.

⁵ Bach, J.S. *Orgelwerke*. Band I. Frankfurt: C.F. Peters, s. 76.

⁶ Mt.

2.2.2 Arnold Schönbergin näkemyksiä

Arnold Schönberg (1874–1951) oli itävaltalais-syntyinen säveltäjä ja musiikinteorian sekä sävellyksen opettaja. Samoihin aikoihin 1920-luvun alkupuolella, kun Dupré sävelsi teostaan *Variations Sur en Noël*, Schönberg oli kehittänyt uuden sävellysmenetelmän, dodekafonian. (Neighbour 2001, Murray 1985, 239.)

Schönberg kirjoitti useita kirjoja musiikinteoriasta ja säveltämisestä, muun muassa soinnutusta käsittelevän vuonna 1911 julkaistun *Harmonielehre* -teoksen (Neighbour 2001). Schönbergin kuoleman jälkeen julkaistu kirja *Fundamentals of Musical Composition* (1967) sisältää hänen näkemyksiään erilaisista musiikillisista muodoista kuten teemasta ja siitä johdetuista muunnelmista.

Schönberg esittää, että muunnelmien perustana olevan teeman pitäisi jakautua rakenteeltaan selviin jaksoihin. Useimmiten muunnelmateoksen teemassa on kaksi- tai kolmiosainen muoto. Passacagliaan viittaava yksi kahdeksan tahdin mittainen säepari on Schönbergin mukaan poikkeustapaus. (Schönberg 1967, 167–168.) Samankaltaisia ajatuksia teeman muodon suhteen on myös Duprélla (1973, 103).

Muunnelmat ovat Schönbergin mukaan pääasiassa tutun aineksen kertaamista (1967, 167). Kuulijan mielenkiinto muunnelmiin säilyy, kun yksinkertaiseen teemaan pystytään lisäämään kerta toisensa jälkeen uusia piirteitä. Kansansävelmät mainitaan useiden klassisten muunnelmateosten teemoina. Yksinkertainen teema helpottaa, monimutkainen vaikeuttaa siitä johdettavien muunnelmien tekemistä. Kun teema on pitkä ja monimutkainen, muunnelmien lukumäärä on niukka. Tästä Schönberg nostaa esimerkiksi Beethovenin 6 muunnelmaa F op. 34. (mt. 167–168.) Lyhyen, kahdeksan tahdin pituisen teeman ja siitä johdettujen lukuisien muunnelmien esimerkkinä pidän Beethovenin 32 muunnelmaa c-molli WoO 80, joka voi olla esimerkki myös Duprén ajatuksille lyhyestä teemasta (1973, 103)

Schönberg korostaa teeman tunnistettavuutta siitä johdetuissa muunnelmissa (1967, 168). Teemassa fraaseilla on tietty pituus ja järjestys. Fraasien välisten mittasuhteiden ja järjestyksen pitäisi säilyä läpi muunnelmien. Muunnelmissa teeman luonne saattaa muuttua, tahtilaji tai tempo

vaihtua tai tahtimäärä esimerkiksi kaksinkertaistua. Kuitenkin teeman pääpiirteiden ja rakenteellisten suhteiden säilyminen sitoo sen muunnelmiin näissäkin tapauksissa. (Mt. 168–169)

Muunnelmiin kuuluu Schönbergin mukaan olennaisesti karakteri, joka luo niiden välille tarvittavaa kontrastia (1967, 174). Toinen olennainen käsite on motiivi, joka tuo muunnelmalle sen yhtenäisyyden (Mt. 169). Käytännössä motiivina toimii esimerkiksi rytmisen muunnelman läpi toistuva kuvio.

Esitellessään kontrapunktin osuutta muunnelmateosten historiassa Schönberg toteaa yleisesti, että näissä voi tavata suunnilleen kaikkia kontrapunktiseen sävellystapaan kuuluvia keinovaroja (1967, 172). Kontrapunktinen menettelytapa voi olla myös muunnelman lähtökohtana. Tällöin rakenteelliset muutokset suhteessa teemaan ovat huomattavia, esimerkkinä siitä johdetusta aiheesta sävelletty fuuga. (Mt.)

Fuuga, coda ja finaali voivat esiintyä muunnelmateoksen päätösjaksona. Coda ja finaali kumpuavat joskus teoksen viimeisestä muunnelmasta. Teoksen päättävä muunnelmä näyttäisi kaipaavan ainakin jonkinlaista pidennystä, vaikkakaan laajennettua viimeistä muunnelmaa aina ei tavata. (Schönberg 1967, 167, 174.)

2.3 *Variations Sur un Noël* -teoksen teema

Muunnelmateoksen teemana on Steedin mukaan ranskalainen joululaulu *Noël Nouvelet* (1999, 23). Rhoades puolestaan kuvaa Duprén puolisolta saamaansa kirjettä (1973, 33). Siinä kerrotaan säveltäjän käyttäneen *Noël Nouvelet* -sävelmää lähteenään sekä ilmaisseen tämän epävarmuuden sävelmän ajoituksesta. Rhoades pitää ilmeisimpänä, että teema on johdettu 1400–1700 -lukujen välille ajoittuvasta sävelmästä. (Mt.). Suomalaisen virsikirjan lisävihko (2015) ajoittaa sävelmän virren 941 kohdalla 1400-luvulle.

Joululaulujen käyttäminen sävellysten teemoina ei Ranskassa ole mitenkään tavatonta. Ranskalaisena klassisena aikakautena Louis-Claude Daquin (1694–1772) sävelsi kaksitoista



Kuva 6. *Variations Sur un Noël* -teema yksiaänisenä⁹. Ensimmäinen A-osa tahtit 1–8, jälkimmäinen tahtit 17–24. B-osa tahtit 9–16.

Duprén teemassa ja suomalaisen virsikirjan sävelmässä on siis eroja. Molemmat ovat muodoltaan kahdenpuoleisia mutta niiden A- ja B-osien käsittely eroaa toisistaan. Virressä ensimmäisen A-osan neljä ensimmäistä tahtia toistuu kahdesti samanlaisena. Duprélla vastaava kahdeksan tahtin säe parin ensimmäinen säe on kuin kysymys ja jälkimmäinen vastaus. Virressä B-osa on vain neljän tahtin mittainen mutta Duprélla on jälleen säe pari kysymys – vastaus -asettelussa. Myös Duprén B-osan sävelmä on erilainen. Aivan kuin Dupré aloittaisi jo teemassa motiivisen työskentelyn yhtenäistääkseen sitä. Rytmisesti Duprén teema pysyy samanlaisena A- ja B-osien välillä, kun virsikirjan sävelmässä A- ja B-osien rytmi eroaa toisistaan. A-osan kertauksessa Duprélla toistuvat teeman ensimmäiset kahdeksan tahtia, virsikirjassa neljä.

2.4 Ave, maris stella -hymni teoksessa *15 Versets pour les Vêpres du Commun des Fêtes de la Sainte Vierge* op. 18

Ave, maris stella -hymnin neljä säkeistöä ovat Duprén teemana teoksessa *15 Versets pour les Vêpres du Commun des Fêtes de la Sainte Vierge* op. 18. Tämä teos on vuodelta 1919 eli kolme vuotta ennen *Variations Sur un Noël* op. 20:n syntyä. (Steed 1999, 24, Murray 1985, 239.) Britanniassa op. 18 on julkaistu nimellä *Fifteen Pieces* (Murray 1985, 68). Teemojen yhtäläisyyden vuoksi säkeistöt voi nähdä edeltävänä, kenties alitajuisena työskentelynä op. 20:n kaltaiselle laajalle muunnelmateokselle (Steed 1999 17, 24).

⁹ Dupré, M. *Variations Sur un Noël pour Grand Orgue* op. 20. Paris: A. Leduc, s. 1.

Fifteen Pieces op. 18 perustuu Duprén improvisaatioihin Notre-Damen katedraalissa Pariisissa elokuussa Marian taivaaseen ottamisen päivänä vuonna 1919. Dupré kuvaa samaansa kirjettä, jossa Rolls-Roycen toinen perustaja ja ensimmäinen toimitusjohtaja Claude Goodman Johnson pyysi katedraalissa kuulemiaan improvisaatioita nuotinnettuna tuntuvaan rahallista korvausta vastaan. Dupré suostui vastaten, että kirjoitetut sävellykset eivät välttämättä olisi improvisaatioiden nuotintarkkoja kopioita mutta niiden yleisluonne kuitenkin säilyisi. (Dupré 1975, 68, Murray 1985, 68.)

Fifteen Pieces -teoksessa kiinnostaa op. 20:ta ajatellen erityisesti *Ave, maris stella* -hymnin ensimmäinen ja neljäs säkeistö. Niiden tekstuuria muistuttavat *Variations Sur en Noël* -teoksen 8. muunnelmä sekä 10. muunnelman päätösjakso. *Ave, maris stella* -hymnin toisessa säkeistössä on osittain samaa asetelmaa op. 20:n ensimmäisen muunnelman kanssa. Lisäksi on kiintoisaa verrata Duprén rekisteröintimerkintöjä vuodelta 1919 ja 1922, ennen ja jälkeen moderneihin urkuihin tutustumisen.

Ensimmäisessä säkeistössä op. 18 nro 6 hymni alkaa *Grand-Orgue'*lla¹⁰. Jalkiossa seuraa kvarttikaanon. Vasen käsi soittaa *Recit'*llä kontrapunktista väliääntä¹¹. Kirjoitettu improvisaatio muistuttaa Duprén esittämää improvisoidun kolmiäänisen kanonisen urkukoraalin mallia (1973, 56). Siinä *cantus firmus* alkaa oikealla kädellä ¼ -nuotein, ja vasen soittaa vapaata 1/16 -nuottien kudosta. Jalkioon sijoitetaan sopraanoa kaanonissa seuraava *cantus firmus*. (Mt.) Samantapainen asetelma on op. 20:n kahdeksannessa muunnelmassa. Siinä tosin jalkio aloittaa, oikea käsi seuraa sekuntikaanonissa ja vasen soittaa 1/16-kvintolien väliääntä¹². Lisäksi Duprélla on esimerkki *Ave maris stella* -hymnin asettamisesta kaanoniin (1973, 56). Esimerkissä *cantus firmus* esiintyy op. 18 nro 6:n tapaan kvarttikaanonissa. Dupré havainnollistaa samassa yhteydessä *cantus firmus* -kaanoneihin liittyvää katkelmallisuutta. (Mt. 55–56.)

Ensimmäisen säkeistön rekisteröintinä on *Grand-Orgue'*lla ja *Positif'*lla *Fonds* 4', 8' ja 16' yhdistettynä *Recit'*hin, jossa merkintänä on *Fonds et Anches* kaappi suljettuna¹³. Jalkion

¹⁰ Dupré, M. *Fifteen Pieces* op. 18. Miami: H.W.Gray, Belwin, s. 17. Myöhemmin lyhenteenä MDFP.

¹¹ Mt.

¹² Dupré, M. *Variations Sur un Noël pour Grand Orgue* op. 20. Paris: A. Leduc, s. 12. Myöhemmin lyhenteenä MDVN.

¹³ MDFP. s. 17.

rekisteröintinä on Fonds 8', 16' ja 32' yhdistettynä *Grand-Orgue*'n kanssa¹⁴. Duprén termein ensimmäistä säkeistöä voi varsin selkeästi pitää kontrapunktisena muunnelmana, jossa on selkeää kanonista jäljittelyä ja vapaata kudosta väliäänessä. Esitysmerkintänä on *très modéré*¹⁵.



Kuva 7. *Ave maris stella. I op. 18 nro 6. Tahdit 1–2*¹⁶.

Toisessa säkeistössä Dupré sijoittaa *cantus firmuksen* tenoriin, jota soitetään *Positif*lla¹⁷. Tätä säestävät kaksoisjalkion pitkät sävelet ja oikean käden kaksoisäänten 1/8 -osaliike *Recit'*llä¹⁸. Rekisteröintinä *Positif*lla on Cromorne ja Flûte 4', *Recit'*llä hieman yllättävästi pelkkä Quintaton 16' ja jalkiossa Bourdon 8'¹⁹. Esitysmerkintänä on *lento*²⁰.

Tulkitsen Duprén sijoittavan melodialle vasta-aiheen kahteen ylimpään ääneen ja että kyse olisi kontrapunktisesta muunnelmasta. Yhteyttä on nähtävillä myös *Variations Sur un Noël* -teokseen. Vasta-aiheen tapaan liikkuvaa 1/8-kulkua ja teeman sijoitusta tenoriin tavataan op. 20:n niin ikään kontrapunktiseksi tulkittavassa ensimmäisessä muunnelmassa²¹.

¹⁴ MDFP. s. 17.

¹⁵ Mt.

¹⁶ Mt.

¹⁷ Mt. s. 19.

¹⁸ Mt.

¹⁹ Mt.

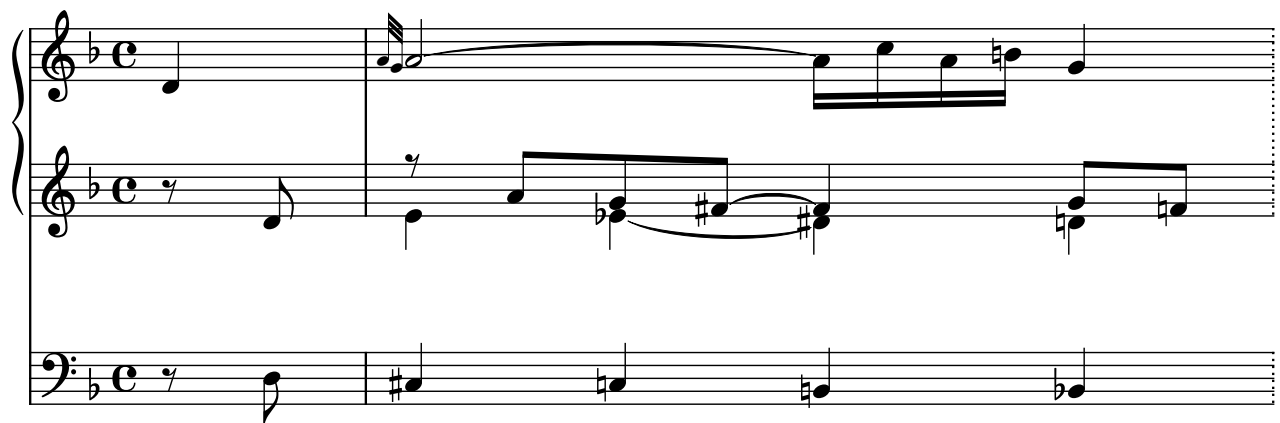
²⁰ Mt.

²¹ MDVN. s. 2.



Kuva 8. Ave maris stella II. Op. 18 nro 7, tahdit 1–5²².

Kolmannen säkeistön Dupré on otsikoinut J.S. Bachin tapaan ornamentoiduksi koraaliksi²³. Tällaista melodiaa ornamentoivaa muunnelmaa ei suoraan löydy op. 20:ssa. Oikea käsi soittaa koloroitua melodiaa *Récit'*ltä kornettirekisteröinnillä²⁴, vasen väliääniä *Positif*lta rekisteröintinä Bourdons ja Flûtes 8', ja jalkiossa ovat Bourdons 16' ja 8' *Positif*in yhdistettynä²⁵. Esityserkintänä on adagio²⁶. Tämä olisi tyypiesimerkki melodisesta muunnelmasta, jossa teema on koristeltu.



Kuva 9. Ave maris stella III. Opus 18 nro 8, tahti 1²⁷.

²² MDFP. s. 19.

²³ Mt. s. 21.

²⁴ Mt.

²⁵ Mt.

²⁶ Mt.

²⁷ Mt.

Neljäs säkeistö *Amen* op. 18 nro 9 on teoksen finaali²⁸. Ranskalaisen toccatan tapaan *Grand-Orgue*'lla on jatkuvassa liikkeessä oleva motiivinomainen ostinatokuvio²⁹, jollainen hieman toisenlaisena tavataan op. 20:n kymmenennen muunnelman päätösjaksossa³⁰. Kummassakin melodia soi jalkiossa. Op. 18 nro 9:ssä sävelmä esiintyy lisäksi sormiolla tahdista 7 alkaen, josta seuraa vuoropuhelua basson ja sopraanon kesken³¹. Finaalin alkuosa muistuttaa harmonista muunnelmaa, jossa teema on alkuperäisen kaltaisena erilaisessa harmonisessa ympäristössä. Ehkä jo tahdista 7 mutta varsinkin tahdista 12 alkaen muunnelmaa voi tulkita myös kontrapunktisesta lähtökohdasta. Sopraanossa ja bassossa esiintyy tällöin jäljittelyä ja väliäänissä on vapaata kudosta.

Rekisteröintinä *Grand-Orgue*'lla, *Positif*'lla ja *Recit*'llä on Fonds ja Mixtures tarkoittaen Fonds-äänikertojen lisäksi yli nelijalkaisia äänikertoja mukaan lukien yläsäveläänikerrat ja Anches sormiot yhdistettynä ja jalkiossa Fonds et Anches 4', 8', 16' ja 32', joihin sormiot yhdistetään³². Esitysmarkintana on animato³³.

sempre staccato

The musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of staccato chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The dynamic marking 'fff' is indicated in both hands.

Kuva 10. *Ave maris stella* IV op. 18 nro 9. Tahdit 1–2³⁴.

28 MDFP. s. 23.

29 Mt. s. 23–29.

30 MDVN. s. 22–25.

31 MDFP. s. 24–29.

32 Mt. s. 23.

33 Mt.

34 Mt.

Steed kuvaa *Ave, maris stella* -hymnin neljän säkeistön op. 18:ssa olevan keskenään tyystin erilaisia (1999, 17). Kolme ensimmäistä ovat suunnilleen saman pituisia mutta viimeinen säkeistö on laajempi (mt.). Erilaiset säkeistöjen karakterit ja niiden keskinäiset pituussuhteet muistuttavat muunnelmateoksen piirteistä.

2.5 *Variations Sur un Noël* -teoksen analyysiä

Steed esittää, että Duprélla oli sävellystyötä tehdessään esikuvina klassisia muunnelmateoksia kuten J.S. Bachin *Goldberg*-muunnelmat (1999, 24). Tämän teoksen kolmessakymmenessä muunnelmassa joka kolmas on kaanon viimeistä lukuun ottamatta. Bachin kaanonit alkavat kolmannen muunnelman unisonokaanonista intervallisuhteiden laajetessa asteittain 27. muunnelman noonikaanoniin saakka³⁵. Viittauksena Bachin teokseen saattavat olla Duprén joka kolmannen muunnelman kaanonit, joista kolmas on kaanon oktaavissa, kuudes yhtä aikaa kvartissa ja kvintissä sekä yhdeksäs sekunnissa³⁶. Steed jatkaa, että barokin mestariin viitanee myös kymmenennen muunnelman fugato (1999, 24).

2.5.1 Teema

Teoksen avaavassa teemassa Steed kiinnittää huomiota Duprén kauniiseen soinnutukseen (1999, 24). Rekisteröintinä *Récit*'llä on Gamba 8'³⁷. Teeman pituus on siis 24 tahtia. Esitysmerkintänä on moderato, metronomimerkintänä $\text{♩} = 69$.³⁸

³⁵ Bach, J.S. *Goldberg-Variationen*. München: G. Henle, s. 9–10, 13–14, 18, 22–23, 28–29, 34, 38, 42–43, 48–49.

³⁶ MDVN. s. 4, 8–9, 12–14.

³⁷ Mt. s. 1.

³⁸ Mt.



Kuva 11. Variations Sur un Noël. Teeman tahdit 1–4³⁹.

2.5.2 Ensimmäinen muunnelmä

Ensimmäisessä muunnelmassa melodia kulkee vuorotellen tenorissa ja sopraanossa *Récit'illä*⁴⁰. Sormion kaksiaäninen säestys *Positif'illa*⁴¹ vaihtaa sijaintia ylimmistä äänistä väliääniksi sävelmän sijoituksen mukaan. Ylempi säestävistä äänistä on motiivin tapaan jatkuvassa 1/8 -liikkeessä. Steed kuvaa säestävien äänien liikettä kontrapunktiseksi (1999, 24). Rekisteröinti *Récit'illä* on Trompette, *Positif'illa* Fonds 8' ja 4' ja jalkiossa Bourdon 16' ja 8'⁴². Steed mainitsee *Positif'*in rekisteröinniksi Flûtes 8' ja 4' (mt.). Esitysmarkintana on *larghetto*, metronomimerkintänä $\text{♩} = 96$ ⁴³. Piirteitä muunnelman 1/8-liikkeestä ja melodian sijoituksesta tenoriin muistuttaa op. 18 nro 7.

Muunnelmassa kahdeksan tahdin mittainen teeman A-osa on hieman varioitu. Molemmat neljän tahdin säkeet ovat muunnelmassa samanlaisia suomalaisen virsikirjan sävelmän tapaan. Vaihtelua kertaukseen tuo sen sijoitus eri ääneen. Melodialla on kontrapunktiseen muunnelmaan viittaava vasta-aihe, joka toistuu A-osassa melodian sijoituksesta riippuen joko sopraanossa ja altossa tai altossa ja tenorissa samanlaisena. Teeman B-osa on lyhentynyt kahdeksasta neljään tahtiin. Muunnelmassa se alkaa kuin teeman ensimmäinen B-osan säe mutta päättyy jälkimmäisen tavoin.

³⁹ MDVN. s. 1.

⁴⁰ Mt. s. 2.

⁴¹ Mt.

⁴² Mt.

⁴³ Mt.

Melodian päätössävelen Dupré on pidentänyt kahden tahdin mittaiseksi. Muunnelmassa on yhteensä 21 tahtia.

Pos.
Réc.
Ped.

The image shows a musical score for three parts: Pos. (Positivo), Réc. (Récitativo), and Ped. (Pedal). The music is in 3/4 time and B-flat major. The Pos. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The Réc. part consists of a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The Ped. part provides a bass line with quarter notes.

Kuva 12. *Variations Sur un Noël*. Ensimmäisen muunnelman tahdit 1–2⁴⁴.

Réc.
Pos.
Ped.

The image shows a musical score for three parts: Réc. (Récitativo), Pos. (Positivo), and Ped. (Pedal). The music is in 3/4 time and B-flat major. The Réc. part features a melodic line with quarter notes and a trill. The Pos. part consists of a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The Ped. part provides a bass line with quarter notes.

Kuva 13. *Variations Sur un Noël*. Ensimmäisen muunnelman tahdit 5–6⁴⁵.

⁴⁴ MDVN, s. 2.

⁴⁵ Mt.

2.5.3 Toinen muunnelma

Teeman ja ensimmäisen muunnelman tasajakoisten tahtilajien sijaan toisessa se on $6/8$ ⁴⁶. Ensimmäisen muunnelman $1/8$ -duolien liike jatkuu nyt triolimotiivina, ja tiheämpi liike korostaa Steedin mukaan nopeutunutta tempoa (1999, 24). Rekisteröinti *Grand-Orgue'*lla, *Positif'*lla ja *Recit'*llä on Flûtes 8' sormiot yhdistettynä⁴⁷. Jalkioon on vaihtunut ensimmäisen muunnelman Bourdonien tilalle Flûtes 16' ja 8'⁴⁸. Urkujen sointi on siis samankaltainen koko sävelkudoksessa. Esitysmerkintänä on poco animato⁴⁹, metronomimerkintänä pitäisi Steedin mukaan olla $\text{♩} = 84$ mutta piste puuttuu merkinnästä (1999, 24).

Toisen muunnelman tahtimäärä on sama kuin teemassa eli 24. Melodian säveliä pystyy löytämään mutkikkaasta mutta leimallisesti harmonisesta kudoksesta. Muunnelmatyyppin määrittely on varsin hankalaa. Harmonisessa muunnelmatyypissä teema esiintyy useimmiten sellaisenaan (Dupré 1973, 103) mutta toisessa muunnelmassa sävelmän tunnistaminen on varsin vaikeaa (Steed 1999, 24). Rhoadexen mukaan melodian kaarrokset seuraavat teeman fraaseja (1973, 38.). Kontrapunktisen muunnelman vasta-aihetta tai jäljittelyä ei selkeästi esiinny. Tasainen $1/8$ -liike ei liene riittävän luonteenomainen rytmisen muunnelmatyyppin kuvio. Ilmeisesti kyseessä on melodinen muunnelma, jossa harmoninen kudoksesta on erityisen rikas. Rekisteröinti taas osaltaan korostaa harmonioiden soinnillista yhtenäisyyttä ja että melodia ei ole ensimmäisen muunnelman tapaan selvästi erotettavissa.

⁴⁶ MDVN., s. 3.

⁴⁷ Mt.

⁴⁸ Mt.

⁴⁹ Mt.



Kuva 14. *Variations Sur un Noël*. Toisen muunnelman tahdit 1–2⁵⁰. Melodian säveliä värillä merkittynä.

2.5.4 Kolmas muunnelma

Kolmas muunnelma on ensimmäinen teoksen kaanonmuunnelmista. Tässä kaanon on oktaavissa oikean käden *Grand-Orgue*'n ja jalkion välillä⁵¹. Vasemman käden säestys *Recit*'llä liikkuu paikoitellen sopraanon teeman yläpuolella⁵². Rekisteröintinä *Grand-Orgue*'lla on Fonds 8', *Recit*'llä Voix céleste ja jalkiossa Fonds 8' yhdistettynä molempiin sormioihin⁵³. Esitysmerkintänä on *cantabile*, metronomimerkintänä $\text{♩} = 76$ ⁵⁴. Kontrapunktisen muunnelman piirteinä esiintyvät kanoninen jäljittely ja väliäänten vapaa sävelkudos.

Sopraanon melodian molemmat neljän tahdin säkeet ovat samanlaisia ensimmäisessä A-osassa, paitsi h on alennettu b:ksi. Lopussa neljän tahdin säe esiintyy vain kerran. B-osa toistuu kuten alkuperäisessä teemassa. Basson kaanonissa esiintyy jonkin verran modifiointia. Kaanonista huolimatta tahtimäärä on sama kuin teemalla eli 24. Muunnelma on kontrapunktista tyyppiä, jossa on kanoninen imitaatio ja vapaata kudosta tasaisin aika-arvoin. Vasta-aiheeksi voi tulkita vasemman käden 1/8-kulun. Esitysmerkintään viitaten basson rekisteröinti kerää yhteen sopraanon yksiäänistä kuoroa ja säestyksen laulajan vibratoa muistuttavat sointivärit.

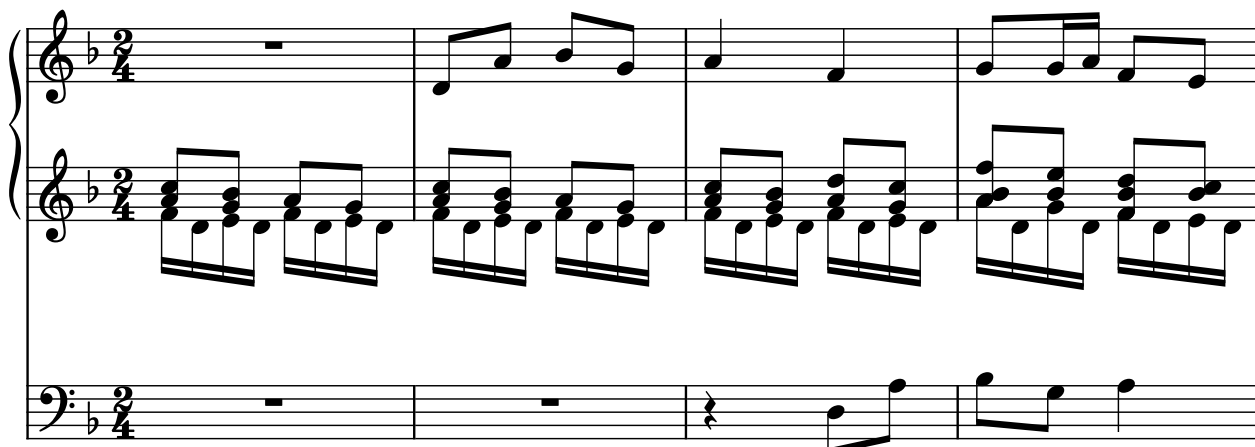
⁵⁰ MDVN. s. 3.

⁵¹ Mt. s. 4.

⁵² Mt.

⁵³ Mt.

⁵⁴ Mt.



Kuva 15. *Variations Sur un Noël*. Kolmannen muunnelman tahtit 1–4⁵⁵.

2.5.5 Neljäs muunnelma

Neljännessä muunnelmassa melodia toistuu alkuperäisen teeman tavoin. Tämän vuoksi fraasien rakenne ja tahtien lukumäärä ovat alkuperäisen teeman kaltaiset. Melodiaa soittaa jalkio. *Recit´n* säestyksessä⁵⁶ kiinnittyy huomio rinnakkaisiin intervaleihin. Esimerkiksi ensimmäisessä tahtissa soivat sekstit, kvartit ja noonit. Tämä rinnakkaisliike tuo mieleen erikoisissa suhteissa liikkuvat yläsäveläänikerrat. *Recit´n* rekisteröinniksi Dupré on merkinnyt Mixtures⁵⁷. Jalkion rekisteröinti on Subbass 16' ja Bourdon 8', joihin värikäs *Recit* yhdistetään⁵⁸. Kolmen legatomuunnelman jälkeen neljäs soitetaan eräitä teeman pitkiä säveliä lukuun ottamatta staccatona (Steed 1999, 25).

Esitysmerkintänä on Vif ja metronomimerkintänä $\downarrow = 92$ ⁵⁹.

Muunnelma on selkeästi harmonista tyyppiä. Alkuperäisen kaltaisena toistuvalla teemalla on luotu uusi ja jännittävä harmonisointi. Yläsäveläänikertojen yhdistäminen säestävään sointukudoksen tekstuuriin luo aivan erityisen sointiväriä (Van Oosten 2019). Sointukudos sellaisenaan tuo mieleen yksiäänisen sävelkulun, kun rekisteröintinä on useita erilaisia yläsäveläänikertoja. Olisiko säveltäjä joskus kokeillut yläsäveläänikertojen yhteistä sointiväriä, joita Saint Sulpicen soittimen viides soolosormio tuottaa? Sen disposition kuuluvat muun muassa Grosse quinte 5 1/3', Grosse

⁵⁵ MDVN. s. 4.

⁵⁶ Mt. s. 5.

⁵⁷ Mt.

⁵⁸ Mt.

⁵⁹ Mt.

Tierce 3 1/3', Quinte 2 2/3' ja Septième 2 2/7' (Steed 1999, 236). Rekisteröinnin ja tekstuurin yhdistelmä vaikuttaa omintakeiselta ja on kirpeä kontrasti sekä edeltävälle että seuraavalle muunnelmalle.



Kuva 16. Variations Sur un Noël. Neljännen muunnelman tahdit 1–2⁶⁰.

2.5.6 Viides muunnelma

Viidennen muunnelman tekee erityisen nopeaksi oikean käden *Positif*lla soittama 1/16-triolimotiivi tahtilajissa 6/8⁶¹. Kun oikea käsi soittaa legatossa, vasen käsi *Recit*'llä ja jalkio soittavat staccato⁶². *Positif*in rekisteröinti on Flûte 8', *Recit*'in Fonds 8' ja 4' sekä jalkion Bourdon 16' yhdistettynä *Recit*'hin⁶³. Esityserkintänä on vivace ja metronomimerkintänä ♩. = 63⁶⁴.

Melodian olemassaolosta muunnelmassa on eri näkemyksiä. Steed esittää, ettei sitä löydy (1999, 25). Rhoades sen sijaan kertoo melodian sijaitsevan mukailtuna jalkiossa (1973, 52). Teeman A-osan säeparista jälkimmäinen säe on muunnelman alussa hieman karsittuna ja kuuden tahdin mittaisena. B-osaa on modifioitu hieman enemmän. Säepari kattaa kuitenkin yhteensä alkuperäiset kahdeksan tahtia. Rekisteröinti tukee melodiaa bassossa, jossa soivat 16-, 8- ja 4-jalkaiset äänikerrat. Samaan aikaan muualla sävelkudoksessa on vähemmän oktaavikerrannaisia.

⁶⁰ MDVN. s. 5.

⁶¹ Mt. s. 6.

⁶² Mt.

⁶³ Mt.

⁶⁴ Mt.

Lopun A-osaa on modifioitu enemmän kuin alussa. Se on pidentynyt yhdeksän tahdin mittaiseksi. Tämä modifiointi on lähemmin tarkasteltuna teeman tahtien 3 ja 7 tai 19 ja 23 eli A-osan molempien säkeiden kolmannen tahdin toisto. Kuva 18 nämä ovat tahdit 3–6. Ikään kuin säveltäjä viittaisi tällä tavoin säepariin ja pidentäisi päätössävelen ensimmäisen muunnelman tapaan kahden tahdin mittaiseksi. Muunnelmassa päättävät tahdit ovat 22–23, Kuva 18 tahdit 8–9. Yhteensä muunnelmassa on siis 23 tahtia. Melodia näyttää esiintyvän jonkin verran muunneltuna, ja oikean käden aihetta voi pitää sille vastakkaisena. Muunnelmatyyppi vaikuttaisi olevan kontrapunktinen.

pp 3 3 3 3 3 3

2

3 3 3 3 3 3

Kuva 17. Variations Sur un Noël. Viidennen muunnelman tahdit 1–2⁶⁵.

⁶⁵ MDVN. s. 6.



Kuva 18. *Variations Sur un Noël*. Viidennen muunnelman tahdit 15–23⁶⁶.

2.5.7 Kuudes muunnelma

Kuudes muunnelma on kaksoiskaanon. Oikea käsi soittaa melodiaa *Positif*lla, vasen kvarttikaanonia *Grand-Orgue*’lla ja jalkio kaanonia kvintissä⁶⁷. Sopraanossa melodia soi kuten teemassa ja väliääni seuraa tarkasti kaanonissa. Bassossa esiintyy joitain modifiointeja. Rekisteröintinä *Positif*lla on Clarinette ja *Grand-Orgue*’lla Violoncelle⁶⁸. Jalkion rekisteröinnissä on huomattavaa, että siellä on osa edellisen muunnelman rekisteröinnissä. Jalkion omana äänikertana on Bassoon 16’ yhdistettynä *Recit*’hin, jonka rekisteröinti on Fonds 8’ ja 4’⁶⁹. Esitysmerkintänä on plus modéré, metronomimerkintää ei ole⁷⁰.

Koska melodia on sama kuin alkuperäisessä teemassa, myös tahtien määrä pysyy sitä lähellä. Kaanonien päätöksistä seuraa kaksi tahtia lisää. Jalkion kvinttikaanon jäljittelee melodiaa toiseksi viimeisessä tahdissa vielä oktaavissa. Tahtimäärä on siis yhteensä 26.

Rekisteröinnissä on selkeästi erottuvia äänikertoja, kieliäänikertoja ja kapea huuliäänikerta. Tämä on ehkä seurausta Duprén selkeyden vaatimuksista polyfonisen kudoksen suhteen (Murray 1985,

⁶⁶ MDVN. s. 7–8.

⁶⁷ Mt. s. 8.

⁶⁸ Mt.

⁶⁹ Mt.

⁷⁰ Mt.

121). Kaksoiskaanon on erityistä selvyttä vaativaa polyfoniaa. Luonnollisesti muunnelma on kontrapunktista tyyppiä, jossa kanoninen jäljittely toistuu kaksinkertaisena.

Toisaalta jää pohtimaan, miksi jalkiossa soi 16-jalkaisen kieliäänikerran lisäksi 8- ja 4-jalkaisia tasoja. Rekisteröintimerkinnän vahvistaa Steed (1999, 25). 4-jalkainen taso menee useasti ristiin väliäänien kanssa ja tahdissa 12 jopa ylä-äänien kanssa. Millaisia tavoitteita säveltäjällä on ollut sointivärien suhteen? *Positif*in ja *Grand-Orgue*'n äänikerrat tuottavat runsaasti yläsäveliä. Toimisivatko jalkioon yhdistetyt *Recit*'in äänikerrat ehkä samassa tarkoituksessa? Vai haluaako Dupré basson erityisesti erottuvan? Ainakin rekisteröinti on omintakeinen yhdistettynä tekstuuriin.



Kuva 19. *Variations Sur un Noël*. Kuudennen muunnelman tahdit 1–2⁷¹.

⁷¹ MDVN, s. 8.

2.5.8 Seitsemäs muunnelma

Seitsemännelle muunnelmalle ovat luonteenomaisia oikean käden appoggiaturat (Steed 1999, 25).

Rekisteröinti *Recit* 'lle on Bourdon 16' ja Flûte 4' sekä jalkiolle Subbass 16' ja Flûte 4'⁷².

Esitysmerkintänä on vivace, metronomimerkintänä $\text{♩} = 126$ ⁷³.

Rhoades esittää melodiasta olevan vihjeitä oikeassa kädessä (1973, 56). Kuitenkin etupäässä muunnelman harmoniat sitovat sen hänen mukaansa teemaan (mt.). Voi pohtia, ovatko toistuvat appoggiaturat riittävän luonteenomaisia rytmiselle muunnelmalle vai ovatko ne enemmänkin melodian koristelua. Tahdeissa 17–24 sekä 33–41 on myös kontrapunktiseen muunnelmaan viittaavia vasta-aiheen omaisia sävelkulkuja sopraanon ja basson välillä⁷⁴. Leimallista muunnelmalle lienee oikean käden muunneltu, korusävelin varustettu melodianomainen kulku, ajoittaiset vasta-aiheet ja Rhoadexen mukaan harmonisen ympäristön säilyminen teeman kaltaisena (1973, 56, 58). Tällöin muunnelmatyypin olisi lähinnä melodista tai mahdollisesti sekoitus melodista ja kontrapunktista muunnelmaa.

Muunnelman ensimmäinen A-osa on 16 tahtia pitkä eli kaksinkertainen. Samassa suhteessa kahdeksantahtinen B-osa vaikuttaa olevan teeman B-osan jälkimmäinen säe. Rhoades puhuu tässä yhteydessä alkuperäisen teeman neljää tahtia vastaavasta osuudesta (1973, 58). Muunnelman jälkimmäisen A-osan 17 tahdistä Steed sekä Rhoades tulkitsevat yhdeksän viimeistä codaksi (Steed 1999, 25, Rhoades 1973, 58–59). Fraasien systemaattinen kaksinkertaistaminen säilyttää sen mittasuhteet (Schönberg 1967, 168–169). Rhoades huomauttaa ehkä muunnelman 41:n tahtiin viitaten, että muunnelman tempomerkintä $126 = \text{♩}$ on liki kaksinkertainen teemaan verrattuna (1973, 57).

Rekisteröinti on sekä *Recit* 'llä että jalkiolla samanlainen sisältäen 16- ja 4-jalkaiset tasot⁷⁵. Steed pitää rekisteröintiä kiehtovana (1999, 25). Myös Widor käytti viidennen urkusinfoniansa

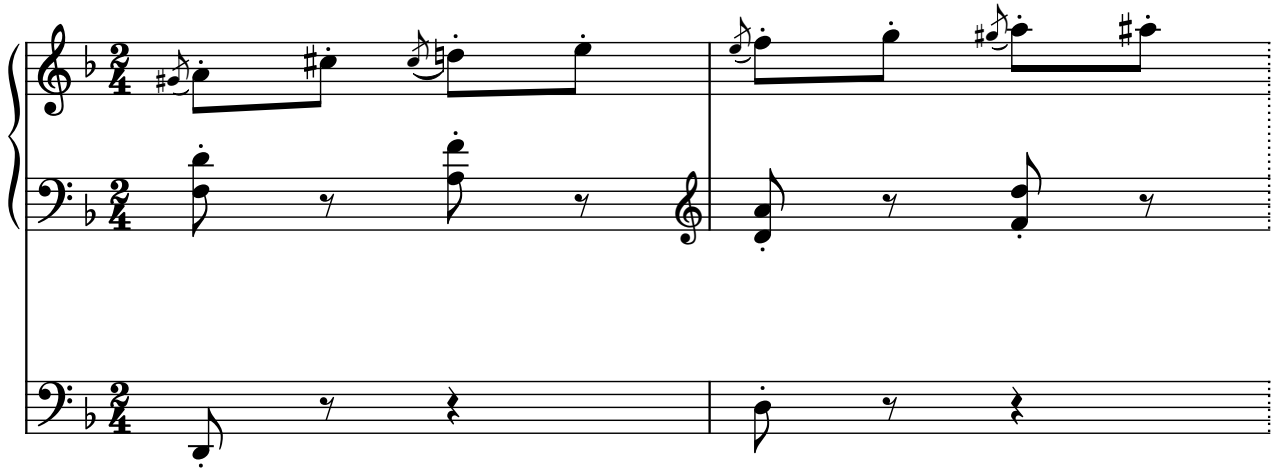
⁷² MDVN. s. 10.

⁷³ Mt.

⁷⁴ Mt. s. 9–10.

⁷⁵ Mt. s. 10.

ensimmäisen osan kolmannessa muunnelmassa *Recit'*n aukollista 16- ja 4-jalkaisten tasojen yhdistelmää mutta *Positif'*lle ja jalkiolle hän rekisteröi vain 8-jalkaisen tason⁷⁶.



Kuva 20. Variations Sur un Noël. Seitsemännen muunnelman tahdit 1–2⁷⁷.

2.5.9 Kahdeksas muunnelma

Kahdeksas muunnelma on sekuntikaanon jalkion ja *Recit'*llä soittavan oikean käden välillä⁷⁸. Vasemmassa kädessä *Positif'*lla on 1/16-kvintolien pyörivä motiivinomainen kuvio säestämässä⁷⁹. Rekisteröintinä *Recit'*llä on Voix Humaine, *Positif'*lla Violes Célestes ja jalkiossa Bourdon 16' yhdistettynä *Recit'*hin⁸⁰. Esityserkintänä on *cantabile* ja metronomimerkintänä $\text{♩} = 72$ ⁸¹.

Teeman A-osan jälkimmäinen säe toistuu sekä alussa että lopussa kahdesti, B-osan jälkimmäinen säe niin ikään kahdesti. Basson melodia toistaa teemaa uskollisesti, paitsi että A-osan h on alennettu. Sopraanon sekuntikaanonissa on pieni modifikaatio tahdissa 17. Päätävä A-osa pitenee kahdella tahdilla sopraanon kaanonin laskeutuessa unisonoon basson kanssa, joten tahtimääräksi

⁷⁶ Widor, C-M. *Symphonie pour Orgue op. 42 no 5 en Fa*. Paris: J. Hamelle, s. 6–7.

⁷⁷ MDVN. s. 10.

⁷⁸ Mt. s. 12.

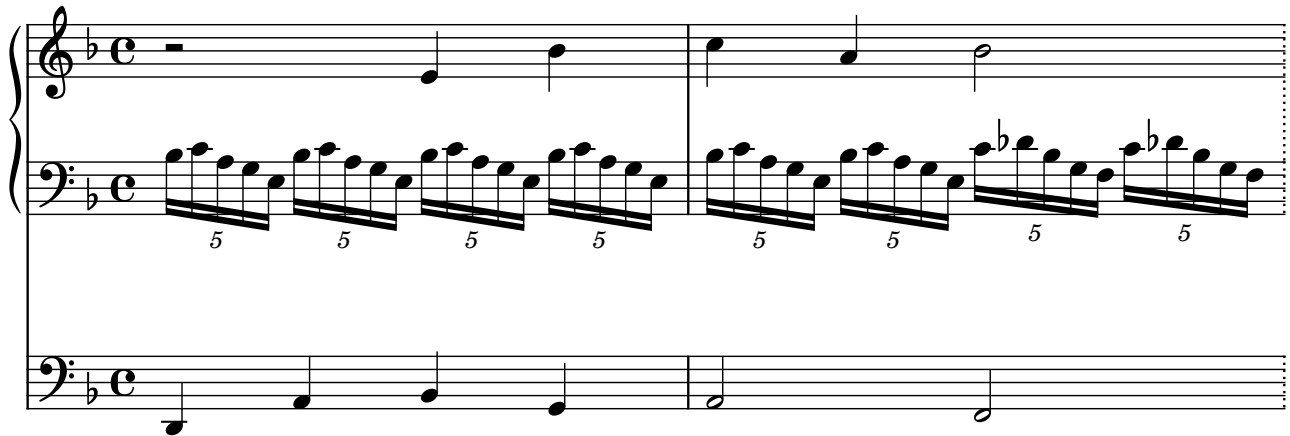
⁷⁹ Mt.

⁸⁰ Mt.

⁸¹ Mt.

tulee 26. Muunnelma on kontrapunktista tyyppiä kanonisine jäljittelyineen ja tasaisin aika-arvoin liikkuvine väli-äänineen. Samaa tekstuurin mallia muistuttaa Duprén op. 18 nro 6.

Muunnelman laulamiseen liittyvä esitysmerkintä näkyy myös rekisteröinnissä. Melodiaa soittavilla *Recit'*llä ja jalkiolla on ihmisääntä ja sen vibratoa jäljittelevä *Voix Humaine* yhdistettynä perinteisesti tremoloon. Huojuntaa tuottaa myös väliäänien *Violes Célestes*.



Kuva 21. *Variations Sur un Noël*. Kahdeksannen muunnelman tahdit 1–2⁸².

2.5.10 Yhdeksäs muunnelma

Yhdeksäs muunnelma tuo mieleen wienivalssin (Van Oosten 2019). *Positif*lla⁸³ oikeassa kädessä on Steedin mukaan ikiliikkujamainen kaksoisotekuvio (1999, 26). Vasen käsi toistaa *Grand-Orgue'*lla rytmistä motiivia⁸⁴. Jalkiossa basson sävelet toistuvat ensimmäisillä tahtiosilla⁸⁵. Rekisteröintinä *Positif*lla on Clarinette, *Grand-Orgue'*lla Grosse Flûte tarkoittaen Steedin mukaan Flûte Harmonique'ta ja jalkiossa soivat Bourdon 16' ja 8'⁸⁶ (mt.). Esitysmerkintänä on animé ja metronomimerkintänä $\text{♩} = 76$ ⁸⁷.

⁸² MDVN. s. 12.

⁸³ Mt. s. 15–17.

⁸⁴ Mt.

⁸⁵ Mt.

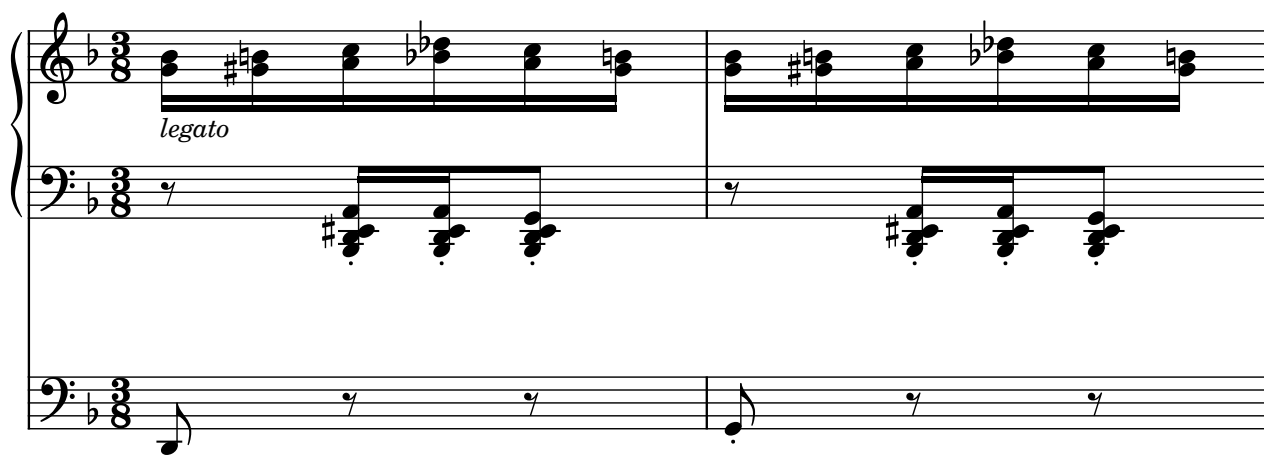
⁸⁶ Mt. s. 15.

⁸⁷ Mt.

Rhoadexen mukaan yhdeksäs muunnelmä on seitsemännen tapaan yhteydessä teemaan lähinnä harmonioiden kautta (1973, 61). Myös Steed toteaa, että melodia tuskin on jäljitettävissä (1999, 26). Kyseessä on ilmeisesti rytmisen muunnelmä. Luonteenomainen rytmisen kuvio syntyy jalkion ja vasemman käden vuorottelussa.

Teeman A-osan säeparia vastaa muunnelmassa 16 tahtia ja B-osan säeparia toiset 16. Jälkimmäinen A-osa sisältää kolmen tahdin pidennyksen takia teeman A-osan jälkikäyttä vastaten 11 tahtia. Yhteensä tahteja on siis 43. Teeman säeparien ja yksittäisen säkeen mittasuhteet säilyvät systemaattisen kaksinkertaistamisen takia samoina (Schönberg 1967, 168–169).

Steed pitää oikean käden kaksoisotekuvion rekisteröintiä yhtenä Duprén omaperäisimmistä ratkaisuista (1999, 26). Enemmänkin sooloissa kuin kaksoisäänissä käytetyn Clarinette -äänikerran erityisen sointivärin ja pianistisen tekstuurin yhdistelmä on samalla oivallinen esimerkki Duprén musiikillisesta mausta. Voi kuvitella, kuinka tällainen yhdistelmä on voinut välähtää hänelle yhtäkkiä. Tämän kaltaisten omaperäisten ideoiden välitön toteutus oli mahdollista sivulla 16 kuvatulla ideaalisioittimella.



Kuva 22. Variations Sur un Noël. Yhdeksännen muunnelman tahdit 1–2⁸⁸.

⁸⁸ MDVN. s. 15.

2.5.11 Kymmenes muunnelma

Teoksen päättävä kymmenes muunnelma alkaa fugatona *Recit'*llä⁸⁹ edeten vähitellen kohti molempien käsien siirtymistä *Grand-Orgue'*lla tahdissa 42⁹⁰. Jalkiolle yhdistetyn *Recit'*in⁹¹ lisäksi siihen yhdistetään *Grand-Orgue* tahdissa 26⁹². *Positif*in yhdistämisen paikkaa ei ole merkitty. Rekisteröinti on siis *Grand-Orgue'*lla, *Positif'*lla ja *Recit'*llä Mixtures ja Fonds 8' ja 4', ja sormiot on yhdistetty toisiinsa⁹³. Jalkion alkuperäinen rekisteröinti on Fonds 8' ja 4'⁹⁴. *Recit'*in yhdistäminen jalkioon on merkitty tahtiin 13⁹⁵, jolloin fugaton teema siellä alkaa. Rekisteröintiä kasvatetaan tahdistta 42 tahtiin 70, jossa on merkintä *fff*⁹⁶ tarkoittaen täysiä (Steed 1999, 26) tai liki täysiä urkuja. Fugaton esitysmerkintänä on non troppo vivace, metronomimerkintänä puolinuotille 92⁹⁷.

Kun muunnelman lähtökohtana on kontrapunktinen menettelytapa, rakenteelliset muutokset voivat olla suuria (Schönberg 1967, 172). Vaikka fugaton aihe on teemasta johdettu, sen käsittely noudattaa fuugan taitteiden lainalaisuuksia. Fugato kestää 73 tahtia, jota seuraa 66:n tahdin mittainen ranskalainen toccata finaali-jaksona. Toccatan esitysmerkintänä on presto, metronomimerkintänä $\text{♩} = 138$ ⁹⁸.

Fuuga ja finaali ovat usein muunnelmateosten päätösoosina (Schönberg 1967, 167). *Variations Sur un Noël* -teoksessa päätös on näiden yhdistelmä. Piirre pidennetystä päätösoosasta (mt.) toteutuu Duprélla rakenteellisena laajenemisena. Fugatossa sen aihe augmentoituu nelinkertaiseksi ensimmäistä kertaa tahdeissa 26–32. Huomionarvoista tahdeissa 34–41 on, että niissä on yhtä aikaa sekä alkuperäisellä nopeudella sekä kaksin- että nelinkertaisessa augmentaatioissa (Kuva 24).

⁸⁹ MDVN. s. 17.

⁹⁰ Mt. s. 20.

⁹¹ Mt. s. 18.

⁹² Mt. s. 19.

⁹³ Mt. s. 17.

⁹⁴ Mt.

⁹⁵ Mt. s. 18.

⁹⁶ Mt. s. 21.

⁹⁷ Mt. s. 17.

⁹⁸ Mt. s. 22.

Finaalin toccatassa teeman A-osa on tahdeissa 74–89 alkuperäiseen verrattuna tahtimäärältään kaksinkertainen eli 16:n tahdin pituinen. Tulkitsen Duprén kehittelevän B-osan säeparia toisen 16:n tahdin jakson tahdeissa 90–105. Finaalin päättävissä tahdeissa 106–139 Dupré käsittelee jälkimmäistä A-säeparia peräti 36 tahtia kahden tahdin loppupidennyksen kanssa. Teeman säepari on siis laajentunut lopulta nelinkertaiseksi, ja toccatan tahtimääräksi tulee yhteensä 66.

Kuva 23. Variations Sur un Noël. Fugaton tahdit 1–4⁹⁹.

⁹⁹ MDVN. s. 17.

legato

stacc.

stacc.

4

Kuva 24. *Variations Sur un Noël*. Fugaton tahdit 34–37¹⁰⁰. Fugaton aiheen jälkimmäinen puolisko vasemmassa kädessä alkuperäisellä nopeudella, koko aihe alkaa jalkiossa kaksinkertaisessa augmentaatiossa ja melodia oikeassa kädessä nelinkertaisessa augmentaatiossa.

100 MDVN. s. 19.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves. The top two staves are grouped together by a brace on the left, indicating they are the right and left hands of the piano. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both are in 2/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The top staff begins with a *fff* dynamic marking. The music features a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with a 'y' symbol. The bottom staff is a single bass clef line, also in 2/4 time and one flat, containing a simple melodic line.

Kuva 25. Variations Sur un Noël. Kymmenennen muunnelman päätösjakson alku. Tahdit 74–76¹⁰¹.

101 MDVN. s. 22.

3 Sovelluksia säveltämiseen tai improvisointiin

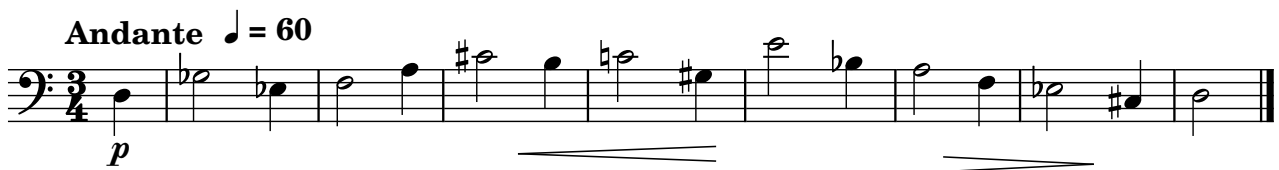
Tässä luvussa luonnostelen, mihin tapaan Duprén neljää muunnelmatyyppeä voisi käyttää säveltämisessä tai improvisoinnissa. Esillä on lyhyt teema ja luonnoksia kustakin muunnelmatyypistä. Niitä ei ole tarkoitettu sen paremmin yhdeksi kokonaisuudeksi kuin sävellyksen osaksi, vaan ainoastaan idean luonnosmaiseen esittelyyn. Esimerkiksi passacaglian muunnelmien välistä siltaa, jossa seuraava muunnelma alkaa jo edeltävän päättyessä, ei niissä ole huomioitu. Soveltaminen on paikoin varsin vapaata modernista sävelkielestä johtuen.

Ranskalais-romanttiseen soittimeen olen tutustunut neljällä mestarikurssilla Blois'ssa, jonka Saint-Louis'n katedraalissa on Aristide Cavaillé-Collin aikalaisen, Joseph Merklinin rakentama soitin. En ole tähän mennessä vierailut Keski-Porin kirkossa mutta kuvittelen sen ranskalais-romanttisen disposition kautta sointivärejä (Pori Organ 2021). Joihinkin vastaavista äänikertayhdistelmistä olen tutustunut Blois'ssa sekä muiden vähemmän ranskalais-romanttiselle urkuperinteelle uskollisten urkujen ääressä. Mikäli rekisteröinti ei toimisi, sitä muutettaisiin. Jollain toisella instrumentilla tilanne voi tarkoittaa toisenlaisia ratkaisuja. Esimerkiksi jos alkuperäiseen teemaan haluaisi 16-jalkaisen sormion hiljaisen kieliäänikerran, niin sellaisen puuttuessa teeman voi soittaa 8-jalkaisella kieliäänikerralla oktaavia alemmaa. Olen kuullut urkujensoiton mestarikurssilla, että Dupré oli hyvin joustava rekisteröintiensä suhteen (Mantoux 2018). Keskustellessaan Murrayn kanssa Dupré oli todennut, että kulloinkin edessä olevaan instrumenttiin tulisi suhtautua kuin se olisi uruista ainoa (Murray 1985, 92).

3.1 Teema

Teemana on kahdeksasta tahdista koostuva säepari. Tämä mitta on sekä Duprén että Schönbergin esittämistä lyhyin, joka viittaa passacaglian ja chaconnen kaltaisiin basso-ostinatoon perustuvien muunnelmien teemaan (Dupré 1973, 103, Schönberg 1967, 168). Alla olevassa teemassa on 12-säveljärjestelmää sekä tonaalisuutta. Sen ensimmäisen puoliskon hahmoon otin mallia J.S. Bachin Passacaglian BWV 582 teemasta.

Rekisteröinniksi voisi valita joko jalkiosta Basson 16':n ja Soubasse 16':n tai *Positif* lta Cor anglais 16':n ja Quintaton 16':n. *Positif* yhdistettäisiin jalkioon, jolloin dynaamiset vaihtelut olisivat mahdollista *Positif* in paisutuskaapin avulla.



Kuva 26. Kahdeksan tahdin teema. Pekka Piironen 2021.

3.2 Kontrapunktisia muunnelmia

Ensimmäisessä kontrapunktisessa muunnelmassa jalkion teema saa vasta-aiheen oikean käden 1/8-kulusta. Vasta-aiheessa on teeman säveliä lomasävelten kera inversiossa kvintillä transponoituna. Vasen soittaa tasaista ¼-sävelkulkua, jossa teema on krapuliikkessa.

Rekisteröintiin voisi etsiä toisistaan erottuvia äänikertoja, jotta kolmiääninen kudos kuulostaisi selkeältä. Jos jalkiossa ovat sen omat äänikerrat Basson 16' ja Soubasse 16', oikealle kädelle voisi kokeilla *Recit'*llä rekisteröintiä Fonds 8' ja 4', vasemmalle joko *Positif* n Salicional 8':a tai *Grand-Organ* n Violoncelle 8':a. Mikäli jalkion teemaan halutaan dynaamista vaihtelua, sille yhdistettäisiin *Positif* n Cor anglais 16' ja Quintaton 16'. Tällöin oikea käsi soittaisi edelleen *Recit'*llä rekisteröintinä Fonds 8' ja 4', ja vasen *Grand-Organ* 'lla rekisteröintinä esimerkiksi Violoncelle 8'. Tempo pysyisi samana kuin teemassa.

Kuva 27. Kontrapunktinen muunnelmä, jossa on teeman vasta-aihe ylimmällä viivastolla. Pekka Piironen 2021.

Toisessa kontrapunktisessa muunnelmassa on kanonista jäljittelyä sekunti-intervallissa. Kaanonista johtuen tahtimäärä kasvaa teemaan verrattuna yhdellä. Vapaasti soveltaen Schönbergiä, jonka mukaan myös motiivi johdetaan teemasta, sijoitan väli-ääneen teeman tahdeista kaksi ja kolme johdetun kuvion (1967, 169). Tekstuurin malli ääriäänten sekuntikaanonin ja vapaan väliäänen kudoksen kanssa on Duprélla *Variations Sur un Noël* -teoksen kahdeksannessa muunnelmassa.

Rekisteröinnissä ja esitysmarkinnässä voisi seurata saman muunnelman mallia. Koska Keski-Porin soittimessa sekä Voix Humaine että Voix Celeste sijaitsevat *Recit'*llä, voisi kokeilla kahta vaihtoehtoa. Ensimmäisessä oikean käden soittamalle *Recit'*lle valitaan Voix Humaine tremolon kanssa. *Recit'* yhdistetään jalkioon, jonka omana äänikertana on Soubasse 16'. *Positif'*n säästyksen

rekisteröinti olisi *Salicional 8'* yhdistettynä tremoloon tai mahdollisesti *Unda marikseen 8'*. Toinen tapa olisi rekisteröidä *Positif*lle oikean käden osuus. Tällöin valittaisiin *Clarinette 8'* tremolon kanssa, ja nämä yhdistettäisiin jalkion *Soubasse 16'* kanssa. Vasemman säestys olisi *Recit'*llä, jossa valittaisiin *Voix céleste*. Mikäli kyseinen äänikerta ei olisi kaksikuoroinen, valittaisiin lisäksi *Viole de Gambe 8'*.

Cantabile

Musical score for measures 1-2. The piece is in 3/4 time. The right hand starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2. The left hand plays a continuous eighth-note pattern: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5. The bass line consists of a whole note G2 in measure 1 and a whole note F2 in measure 2.

3

Musical score for measures 3-4. The right hand plays a half note G4 in measure 3 and a half note A4 in measure 4. The left hand continues the eighth-note pattern. The bass line consists of a whole note G2 in measure 3 and a whole note F2 in measure 4.

6

Musical score for measures 5-6. The right hand plays a half note G4 in measure 5 and a half note A4 in measure 6. The left hand continues the eighth-note pattern. The bass line consists of a whole note G2 in measure 5 and a whole note F2 in measure 6.

9

Musical score for measures 7-8. The right hand plays a half note G4 in measure 7 and a half note A4 in measure 8. The left hand continues the eighth-note pattern. The bass line consists of a whole note G2 in measure 7 and a whole note F2 in measure 8.

Kuva 28. Kontrapunktinen muunnelmä sekuntikaanonissa. Pekka Piironen 2021.

3.3 Melodinen muunnelma

Melodisessa muunnelmassa teemaa koristellaan oikeassa kädessä. Säestyksenä on teeman peili, johon on lisätty lomasäveliä. Valitsisin nopealiikkeisiin kuvioihin hyvin soveltuvan Sesquialtera -tyyppisen rekisteröinnin *Positif*'lta. Yhdistelmään kuuluisivat Flûte 8', Nasard 2 2/3' sekä Tierce 1 3/5'. Vasemman käden säestykseen voisi etsiä Sesquialtera -tyyppisestä rekisteröinnistä hyvin erottuvaa kieliäänikertaa. 16- sekä 8-jalkaisia mahdollisuuksia on sekä *Grand-Orgue*'lla että *Récit*'llä. Ensimmäisenä mielessä olisi *Récit*'n Basson et Hautbois, ja mikäli se jäisi *Positif*'n verrattuna liian hiljaiseksi, voisi kokeilla joko *Récit*'n tai *Grand-Orgue*'n voimakkaampia kieliäänikertoja.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G4 with an orange underline. The second measure has a quarter note F4 with an orange underline, followed by a quarter note E4 with an orange underline. The third measure has a quarter note D4 with an orange underline, followed by a quarter note C4 with an orange underline. The fourth measure has a quarter note B3 with an orange underline, followed by a quarter note A3 with an orange underline. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music. The first measure has a quarter note G2 with an orange underline. The second measure has a quarter note F2 with an orange underline, followed by a quarter note E2 with an orange underline. The third measure has a quarter note D2 with an orange underline, followed by a quarter note C2 with an orange underline. The fourth measure has a quarter note B1 with an orange underline, followed by a quarter note A1 with an orange underline.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G4 with an orange underline, followed by a quarter note F4 with an orange underline. The second measure has a quarter note E4 with an orange underline, followed by a quarter note D4 with an orange underline. The third measure has a quarter note C4 with an orange underline, followed by a quarter note B3 with an orange underline. The fourth measure has a quarter note A3 with an orange underline, followed by a quarter note G3 with an orange underline. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music. The first measure has a quarter note G2 with an orange underline, followed by a quarter note F2 with an orange underline. The second measure has a quarter note E2 with an orange underline, followed by a quarter note D2 with an orange underline. The third measure has a quarter note C2 with an orange underline, followed by a quarter note B1 with an orange underline. The fourth measure has a quarter note A1 with an orange underline, followed by a quarter note G1 with an orange underline.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains two measures of music. The first measure has a quarter note G4 with an orange underline. The second measure has a quarter note F4 with an orange underline. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure has a quarter note G2 with an orange underline. The second measure has a quarter note F2 with an orange underline.

Kuva 29. Melodinen muunnelmä. Teeman säveliä on merkitty värillä. Pekka Piironen 2021.

3.4 Rytminen muunnelma

Rytmisessä muunnelmassa teema korvataan toistuvalla lyhyellä ja luonteenomaisella kuviolla. Tämä kuvio voi toistua myös jäljittelyssä. Yleensä kuviota toistetaan samassa harmonisessa ympäristössä, jossa se on ollut teemassa. (Dupré 1973, 103.)

Alla olevassa muunnelmassa teema esiintyy rytmisen motiivin kautta jalkiossa. Oikeassa kädessä on teeman tai sen peilin osia transponoituna suurella sekunnilla. Vasen käsi jäljittelee oikeaa, sen transponointisuhde teemaan on suuri terssi.

Rekisteröinneissä tulevat mieleen huiluille sopivat kuvioinnit. Muunnelman tempo voisi myös olla teemaa huomattavasti vauhdikkaampi. Tekisi mieli kokeilla, kuinka oikea käsi toimisi *Positif*lla, jossa olisi aukollinen rekisteröinti Flûte douce 4' sekä Piccolo 1', vasen soittaisi *Grand-Orgue*'lla rekisteröintinä Flûte harmonique 8' ja jalkiossa continuon tapaan olisi Violoncelle 8'.

Musical score for the first system, measures 1-4. It features a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line has some notes highlighted with orange bars below them.

5

Musical score for the second system, measures 5-8. It features a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 6/8. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line has some notes highlighted with orange bars below them.

Kuva 30. Rytminen muunnelmä. Teeman säveliä on merkitty värillä. Pekka Piironen 2021.

3.5 Harmoninen muunnelma

Harmonisessa muunnelmassa teema toistuu useimmiten alkuperäisen kaltaisena mutta sen soinnutus on muuttunut (Dupré 1973, 103). Alla olevan muunnelman harmonisointi on peräisin teemasta itsestään. Tahdeissa 1–2 kierrätetään sormiolla kymmentä säveltä, jotka toistuvat hieman eri päin tahdeissa 3–4. Yhdistettynä jalkion teemaan saman sävelen toistumista yhden tahdin aikana esiintyy kylläkin tahdissa 2. Tahdeissa 4–8 esiintyvät sormiolla myös 11. ja 12. sävel, jotka ovat olleet jalkiossa tahdeissa 3–4.

Rekisteröinniksi voisi valita enemmänkin yhteissointia kuin yksittäistä ääntä korostavan rekisteröinnin G.P.R. -Fonds 8' mukaan lukien *Récit'n Basson et Hautbois 8'*, jolloin sormiot yhdistettäisiin sekä toisiinsa että jalkioon. Tempo olisi teeman kaltainen.



Kuva 31. Harmoninen muunnelma. Pekka Piironen 2021.

3.6 Finaalijakso

Esillä on ollut neljä luonnosta muunnelmiksi. Näissä on ollut erilaisten muunnelmatyypin esimerkkejä, joiden pohjalta niitä voisi kehittää lisää. Duprén *Variations Sur un Noël* -teoksen kymmenennessä muunnelmassa havaitsimme, että se koostuu sekä teeman rakenteita ravistelevasta fugatosta että toccatasta.

Muunnelmien päätökseksi teemasta voisi kehitellä fugaton sekä toccatamaisen finaalin. Tällaisessa päätösosassa rekisteröinti kasvaisi Duprén esikuvan mukaan. Fugaton alussa rekisteröinti olisi kaikilla sormioilla ja jalkiossa Fonds 8' ja 4' sekä Mixtures. Fugato alkaisi *Récit*'ltä ja siirtyisi vähitellen kohti *Grand-Orgue*'ta. Jalkioon yhdistettäisiin fugaton aikana ensin *Récit* ja lopulta kaikki sormiot. Toccatajaksoon mennessä rekisteröintiä olisi kasvatettu niin, että siinä soisivat täydet tai liki täydet urut. Fugatossa tempo voisi olla teemaa nopeampi, ja toccataan saavuttaessa sitä voisi edelleen nopeuttaa.



Kuva 32. Esimerkki fugaton alusta. Pekka Piironen 2021.

Kuva 33. Esimerkki teeman tahdeista 2–3 oikeaan ja 4–5 vasempaan käteen johdetusta toccatan kuviosta. Teema on jalkiossa. Pekka Piironen 2021.

4 Diskussio

Johtopäätöksenä Marcel Duprén elämästä ja urasta voi todeta, että se on kaikin tavoin häikäisevä. Dupré oli Pariisin Saint Sulpicen katedraalin urkuri, maailmaa kiertänyt konserttiurkuri, improvisoiija, säveltäjä, pedagogi, Pariisin konservatorion urkujensoiton professori, saman oppilaitoksen rehtori, sävellysten editoija ja urkujensoittoon sekä musiikkiin yleisesti liittyvien teosten kirjoittaja.

Kirkon urkurina hänen uransa hämmästyttää kestollaan. Kasvettuaan lapsesta varhaisnuoreksi hän otti vastaan ensimmäisen virkansa 12-vuotiaana. Saint Sulpicen urkurina 65:n vuoden pituinen ura päättyi hänen viimeisenä elinpäivänään 85-vuotiaana. (Murray 1985, 26, 222–223.) Kuinka moni olisi tuossa iässä työkykyinen, jos tuon tapainen elinikäinen virka olisi saavutettavissa?

Konserttiurkurina Dupré piti lähes 2180 konserttia (Murray 1985, 224). Yhtäjaksoisesti tämä tarkoittaa konserttia liki kuuden vuoden ajan jokaisena päivänä. Saatavilla olleen aineiston valossa Duprélla oli konserttikiertueita neljässä maanosassa. Ainoastaan vierailusta Aasiaan ei löydy suoranaista viitettä, vaikka maailmankiertue on aineistossa esillä (Murray 1985, 168–169, 171, Dupré 1981, 75–78).

Improvisoijana Dupré ilmeisesti ylitti aiemmat ranskalaisten improvisoijien sukupolvet, myös opettajansa Alexandre Guilmant'n, taidoillaan (Murray, 1985, 79). Improvisaatiot olivat toisinaan sävellysten alkuperä kuten *Symphonie-Passion* op. 23:ssa (Steed 1999, 31). Urkusinfonioiden improvisoinnin lisäksi *Symphonie-Passion* kirjoitettuna sävellyksenä yhdessä *Deuxième Symphonien* op. 26 kanssa merkitsivät valtavaa edistysaskelta Widorin ja Viernen perinteessä (mt. 44). Kaikkiaan Duprén sävellystuotanto 65:llä opuksellaan, joista noin kaksi kolmasosaa on urkusävellyksiä, on laaja (Murray 1985, 239–243).

Opettajana Dupré vertautuu lähinnä Lisztiin (Murray 1985, 116). Siinä missä monen musiikin historian kuuluisan säveltäjän opetus on hädin tuskin kannatellut seuraavaa sukupolvea, Duprén vaikutus näkyy sukupolvien yli (mt.). Duprén opetustyöhön voi kernaasti laskea hänen

sukupolvesta toiseen aikaa kestävätkin urkujensoittoa ja musiikin estetiikkaa käsittelevät kirjalliset teoksensa (Dupré 1981, 108, Murray 1985, 187–189).

Variations Sur un Noël -teos oli Murrayn esittämän Duprén ohjelmalehtisen mukaan sointiväreiltään synteesiä hänen konserttikiertueillaan kohtaamista moderneista uruista (1985, 91). Dupré oli kasvanut sekä Aristide Cavaillé-Collin rakentamien instrumenttien kanssa, että tuntenut tämän henkilökohtaisesti lapsuudesta saakka (Murray 1985, 134, Murray 1998, 134, 138). Duprén näkemyksestä uruista soittimena voi ehkä todeta, että hän oli pohjimmiltaan Cavaillé-Coll -urkujen romanttisten ihanteiden sisäistänyt (Murray 1985, 133). Modernien, edes Duprén arvostamien Skinnerin soittimien kohtaaminen ei näytä syrjäyttäneen ihailua Cavaillé-Collin urkurakennusta kohtaan (mt.). Tämän rakentamien urkujen muuttamisesta Dupré lähinnä tyrmistyi (Murray 1985, 160). Kuitenkin on ilmeistä, että modernien urkujen uudet mahdollisuudet vaikuttivat syvästi häneen, teokseen *Variations Sur un Noël* op. 20 ja koko sitä seuranneeseen urkusävellysten tuotantoon (Steed 1999, 24).

Duprén motto urkujen rakennukseen ja korjaukseen saattaisi olla: säilytä historia mutta rakenna parasta ja edistysellisintä mahdollisinta uutta. Cavaillé-Coll -urkujen äänitys oli Duprélle ylittämätön instrumentin piirre, jota ei saanut muuttaa (Murray 1985, 138). Cavaillé-Coll'in mekaniikkaa hän kuitenkin ryhtyi kehittämään omassa instrumentissaan Meudonissa (mt.). Duprélle historiallisten urkujen mahdollinen muuttaminen merkitsi nähtävästi niiden ainutlaatuisten ominaisuuksien säilyttämistä teknisen kehityksen suomilla mekaanisilla parannuksilla täydennettyinä. Olikohan Meudonissa se Duprén ideaalisointi? Siis urut, joilla voi toteuttaa välittömästi syntyvät ideat, jollaisena hän Murrayn mukaan tällaista soitinta kuvasi *The Diapason* -lehdessä v. 1926 (1985, 130, 245). Ilmeisesti historiallinen ainutlaatuisuus kohtaa modernin mekaniikan Duprén omassa instrumentissa. Aivan kuin näkemyksenä, millaiset tulevaisuuden urut voisivat parhaimmillaan ja ideaalisimmillaan olla, Dupré kutsui soitintaan vuonna 1934 muutostöiden jälkeen vuoden 2000 uruiksi (mt. 138).

Verratessa teosten *Fifteen Pieces* op. 18 *Ave, maris stella* -säkeistöjen ja *Variations Sur un Noël* op. 20 rekisteröintejä yleisenä piirteenä on omintakeisten rekisteröintien lisääntyminen. Aivan tavanomainen rekisteröinniltään ei tosin ole toinen *Ave, maris stella* -säkeistö mutta op. 20:ssa

neljäs, kuudes, seitsemäs, kahdeksas ja yhdeksäs muunnelma vievät tekstuurin ja rekisteröinnin yhdistelmiä vielä omintakeisempaan suuntaan.

Variations Sur un Noël -teoksen teema on kahdenpuoleinen, mikä mahdollistaa laajojen muunnelmien säveltämisen (Dupré 1973, 103). Teoksen muunnelmat vaikuttavat säilyttävän teeman rakenteelliset suhteet. A- ja B-säkeiden järjestys ei muutu, vaan muunnelmat säilyttävät alkuperäisen teeman kahdenpuoleisen rakenteen. Muunnoksia tosin esiintyy. Välillä teeman tahtimäärä kaksinkertaistuu ja välillä säeparista on esillä vain puolet. Kymmenennen muunnelman fugaton lähtökohtana ovat sävellystyyppin omat lainalaisuudet, jotka muuttavat rakenteellisia suhteita (Schönberg 1967, 172). Toccatamaisessa finaalissa mittasuhteet laajenevat teoksen loppua kohden, varsinkin kun jälkimmäistä A-säeparia käsitellään lopulta nelinkertainen tahtimäärä alkuperäiseen teemaan verrattuna.

Teoksessa on löydettävissä kaikki neljä Duprén mainitsemaa muunnelmatyyppiä (1973, 103). Kymmenes muunnelma ei ole yksistään teoksen päättävä fuuga tai finaali, vaan se sisältää molemmat eli fugaton ja toccatamaisen finaalin. Laajoihin muunnelmiin sopivat nähdäkseni tempojen vaihtelut kokonaisuutta rikkomatta, ja op. 20:n jokainen muunnelma onkin saanut oman esityserkintänsä. Karakterien vaihtelua muunnelmien välillä tuovat motiivisen työskentelyn lisäksi muunnelmatyyppien, tempojen ja esityserkintöjen lisäksi kosketustavan vaihtelu ja tekstuurin ja rekisteröinnin yllättävät yhdistelmät.

Johdannossa esitettiin kysymys, kuinka teemaa voi muunnella. Duprén muunnelmatyypit antavat yhdenlaisen vastauksen. Jos teema halutaan säilyttää muunnelmassa sellaisenaan, varioidaan sen harmonisointia tai luodaan sille vasta-aihe taikka asetetaan teema kaanoniin vapaine väliäänineen. Näin menetellään harmonisessa ja kontrapunktisessa muunnelmatyyppissä. Rytmisessä muunnelmassa teema muuntuu toistuvan rytmisen motiivin kautta, joka koskettaa harmonisesti teeman kaltaisena pysyvän kudoksen lisäksi melodiaa. Melodisessa muunnelmassa melodia ei siis toistu teeman kaltaisena, vaan sitä tyyppiesimerkkinä koristellaan koloroidun urkukoraalin tapaan. (Dupré 1973, 103.) Kuten Duprén op. 20:ssa huomattiin, melodinen muunnelmatyyppi voi olla hyvinkin toisenlainen rikkaine harmonioineen koskien toista muunnelmaa. Myös muunnelmatyyppien sekoittumista oli havaittavissa seitsemännessä muunnelmassa, jolloin melodiseksi tulkittavassa muunnelmassa oli läsnä kontrapunktinen vasta-aihe.

Auttoivatko analyysin havainnot ja siinä käytetyt keinot sävellys- tai improvisaatiosovelluksien teossa? Kysymys viittaa yhdensuuntaiseen syy–seuraus -kulkuun. Auttoivat kyllä. Sovelluksia teki tietoisemmin, miten ja millä keinoin on muuntelemassa teemaa umpimähkäisyyden sijaan. Kuitenkin niiden tekeminen vaikutti myös analyysiin, ja tarkempi analyysi uudelleen sovelluksiin. Lyhyitä tietyn tyyppiseksi tarkoitettuja luonnoksenomaisia sovelluksia tehdessä joutui lukemaan kerta toisensa jälkeen Duprén tiiviitä määritelmiä muunnelmatyypeistä. Lopulta osa op. 20:n analyysistä joutui näiltä osin uudelleen arvioitavaksi, koska niissä oli yhtäkkiä nähtävillä aiemmin havaitsemattomia piirteitä. Esimerkiksi ensimmäinen muunnelma näyttäytyi lopulta kontrapunktisena, ja tämän havainnon takia sovelluksiin tuli toinen kontrapunktinen muunnelmaesimerkki.

Sovellusten tarkoituksena on antaa ideoita ja laajentaa säveltämisen tai improvisoinnin mahdollisuuksia. Toisin sanottuna säveltäjä tai improvisoija voi olla analyysissä käytettyjen keinojen avulla tietoisempi, mitä on tekemässä ja millaisia keinoja muunnelmien teossa voi käyttää. Olennaista vaikuttaisi olevan, että yhdessä muunnelmassa keskittyy teeman muuntamiseen valitun elementin eli rytmin, harmonian, melodian tai kontrapunktin kautta. On myös syytä kiinnittää huomiota teemaan verrannollisiin mittasuhteisiin ja luoda kuhunkin muunnelmaan yhtenäisyyttä sekä eroja muunnelmien välille motiivisen työskentelyn ja karakterien kautta. Ehkä kahdeksan tahdin mittaisesta lyhyestä teemasta johdetuissa muunnelmissa kannattaa yhtenäisyyden takia säilyttää pitkälti sama tempo mutta vaihtelua voi silti kokeilla. Kunkin muunnelman tekstuurin ominaisuuksia voi tukea rekisteröinnin, ehkä omaperäisenkin kautta, jolloin muunnelman karakteriä määrittää muiden musiikin peruselementtien kanssa myös sointiväri.

Lähdeluettelo

- Dupré, M. (1981). *Erinnerungen*. (H. Steinhaus, käänt.) Berlin: Merseburger.
- Dupré, M. February 1965. On improvisation. *The Diapason*(3).
- Dupré, M. (1973). *Organ improvisation*. (J. Fenstermaker, käänt.) Suffolk, United Kingdom: Leduc.
- Dupré, M. (1975). *Recollections*. (R. Kneeram, käänt.) Melville, N.Y: Belwin-Mills.
- Klotz, H. (2001). *Cavaillé-Coll, Aristide*. Haettu 1.11.2021 Grove Music Onlinen web-sivustolta: <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.05199>
- Mantoux, C. (9.–13.7.2018). 7^e *Académie Internationale d'Orgue*. Blois.
- Murray, M. (1985). *Marcel Dupré, the work of a master organist*. Boston: Northeastern University Press.
- Murray, M. (1998). *French Masters of the Organ*. New Haven: Yale University Press.
- Neighbour, O. (2001). *Schoenberg, Arnold (Franz Walter)*. Haettu 1.11.2021 Grove Music Onlinen web-sivustolta: <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024>
- Pori Organ. (2021). *Keski-Porin kirkon Paschen Kiel-urkujen dispositio*. (Pori Organ) Haettu 1.11.2021 Pori Organin websivustolta: <https://poriorgan.fi/21/dispositio>
- Raugel, F. & Thomson, A. (2001). *Widor, Charles-Marie(-Jean-Albert)*. Haettu 1.11.2021 Grove Music Onlinen web-sivustolta: <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.30261>
- Rhoades, L. (1973). *Theme and variation in twentieth-century organ literature: analyses of variations by Alain, Barber, Distler, Dupré, Duruflé, and Sowerby*. The Ohio State University. Väitöskirja.
- Roth, D. (2000) Keskustelu MuT Jan Lehtolan kanssa.
- Royal Albert Hall. (2021). *Royal Albert Hall*. Haettu 1.11.2021 Royal Albert Hallin web-sivustolta: <https://www.royalalberthall.com/about-the-hall/the-charity/about-the-charity/governance/>
- Sabatier, F. (2001). *Dupré, Marcel*. Haettu 1.11.2021 Grove Music Onlinen web-sivustolta: <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.08363>
- Sabatier, F. (2001). *Falcinelli, Rolande*. Haettu 4.11.2021 Grove Music Onlinen websivustolta: <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.42582>
- Schönberg, A. (1967). *Fundamentals of musical composition*. London: Faber and Faber.
- Siljander, P. (2014). *Systemaattinen johdatus kasvatustieteeseen*. Tampere: Vastapaino.
- Steed, G. (1999). *The organ works of Marcel Dupré*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press.
- Taruskin, R. (2010.). *Oxford History of Western Music*. Haettu 1.11.2021 Oxford History of Western Musicin web-sivustolta: <https://www-oxfordwesternmusic-com.ezproxy.uniarts.fi/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-002005.xml?rskey=hKvj7b&result=1>
- Torén, T. September 2021. Marcel Dupré 1886-1971. *Orgelforum*(3).
- Van Oosten, B. (2019, 7 31). *Französische Orgelsymphonik. Meisterkurse im 7. Europäische Orgelakademie*. Leipzig: HMT für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy".

Kuvaluettelo

Kuva 1. J.S. Bach: Passacaglia c-molli BWV 582, viidennen muunnelman alku. Teeman säveliä jalkiossa merkitty värillä.	21
Kuva 2. J.S. Bach: Passacaglia c-molli BWV 582, 15.:n muunnelman alku. Teeman säveliä merkitty värillä.	21
Kuva 3. J.S. Bach: Passacaglia c-molli BWV 582, ensimmäisen muunnelman alku. Teema on jalkiossa alkuperäisen kaltaisena.	22
Kuva 4. J.S. Bach: Passacaglia c-molli BWV 582, kolmannen muunnelman alku. Teema on jalkiossa alkuperäisen kaltaisena.	22
Kuva 5. Ave, maris stella -hymnin alku.	25
Kuva 6. Variations Sur un Noël -teema yksiaänisenä. Ensimmäinen A-osa tahdit 1–8, jälkimmäinen tahdit 17–24. B-osa tahdit 9–16.	26
Kuva 7. Ave maris stella. I op. 18 nro 6. Tahdit 1–2.	28
Kuva 8. Ave maris stella II. Op. 18 nro 7, tahdit 1–5.	29
Kuva 9. Ave maris stella III. Opus 18 nro 8, tahti 1.	29
Kuva 10. Ave maris stella IV op. 18 nro 9. Tahdit 1–2.	30
Kuva 11. Variations Sur un Noël. Teeman tahdit 1–4.	32
Kuva 12. Variations Sur un Noël. Ensimmäisen muunnelman tahdit 1–2.	33
Kuva 13. Variations Sur un Noël. Ensimmäisen muunnelman tahdit 5–6.	33
Kuva 14. Variations Sur un Noël. Toisen muunnelman tahdit 1–2. Melodian säveliä värillä merkittynä.	35
Kuva 15. Variations Sur un Noël. Kolmannen muunnelman tahdit 1–4.	36
Kuva 16. Variations Sur un Noël. Neljännen muunnelman tahdit 1–2.	37
Kuva 17. Variations Sur un Noël. Viidennen muunnelman tahdit 1–2.	39
Kuva 18. Variations Sur un Noël. Viidennen muunnelman tahdit 15–23.	40
Kuva 19. Variations Sur un Noël. Kuudennen muunnelman tahdit 1–2.	41
Kuva 20. Variations Sur un Noël. Seitsemännen muunnelman tahdit 1–2.	43
Kuva 21. Variations Sur un Noël. Kahdeksannen muunnelman tahdit 1–2.	44
Kuva 22. Variations Sur un Noël. Yhdeksännen muunnelman tahdit 1–2.	45
Kuva 23. Variations Sur un Noël. Fugaton tahdit 1–4.	47
Kuva 24. Variations Sur un Noël. Fugaton tahdit 34–37. Fugaton aiheen jälkimmäinen puolisko vasemmassa kädessä alkuperäisellä nopeudella, koko aihe alkaa jalkiossa kaksinkertaisessa augmentaatioissa ja melodia oikeassa kädessä nelinkertaisessa augmentaatioissa.	48
Kuva 25. Variations Sur un Noël. Kymmenennen muunnelman päätösjakson alku. Tahdit 74–76.	49
Kuva 26. Kahdeksan tahdin teema. Pekka Piironen 2021.	51
Kuva 27. Kontrapunktinen muunnelma, jossa on teeman vasta-aihe ylimmällä viivastolla. Pekka Piironen 2021.	52
Kuva 28. Kontrapunktinen muunnelma sekuntikaanonissa. Pekka Piironen 2021.	54
Kuva 29. Melodin muunnelma. Teeman säveliä on merkitty värillä. Pekka Piironen 2021.	56
Kuva 30. Rytmisen muunnelma. Teeman säveliä on merkitty värillä. Pekka Piironen 2021.	58
Kuva 31. Harmoninen muunnelma. Pekka Piironen 2021.	59
Kuva 32. Esimerkki fugaton alusta. Pekka Piironen 2021.	60
Kuva 33. Esimerkki teeman tahdeista 2–3 oikeaan ja 4–5 vasempaan käteen johdetusta toccatan kuviosta. Teema on jalkiossa. Pekka Piironen 2021.	61