



CD-464 STEREO

digital

Olivier Messiaen

THE COMPLETE ORGAN MUSIC — VOLUME 5

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité



HANS-OLA ERICSSON

The Grönlund Organ of Luleå Cathedral, Sweden

MESSIAEN, Olivier (b. 1908)**Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité** (*Leduc*) **78'13**

1	Méditation no I	8'57
2	Méditation no II	11'43
3	Méditation no III	2'10
4	Méditation no IV	6'15
5	Méditation no V	11'13
6	Méditation no VI	8'49
7	Méditation no VII	6'39
8	Méditation no VIII	11'07
9	Méditation no IX	9'59

HANS-OLA ERICSSON

**The 1987 Grönlund Organ of Luleå Cathedral (Luleå
Domkyrka), Sweden**

Registrant: Kerstin Johansson



Figure 1: The 'language communicable'



Figure 2: The verbs 'to be' and 'to have'



Figure 3: The 'God' theme

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité

Music is an equivocal means of expression. A composer or a musician can rarely be sure that people will understand that which he seeks to express in the manner he intended. Numerous groups of listeners may feel that a given piece of music is permeated by a certain atmosphere — but it is not certain that everyone will perceive it thus. Musical philosophy and aesthetics have long wrangled with this question, of whether music can transmit a definite thought — and if music in itself can express something extramusical. Is music anything more than simply music?

The nine movements for organ by **Olivier Messiaen** recorded on this disc are musical meditations on the mystery of the Holy Trinity — one of Christianity's most important ideas, but also one of the most difficult to express. Several of the expressive means employed by Messiaen in earlier works occur in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*; among them are a plasticity of melodic movement, rhythms influenced by non-European music, influences — and even, in this case, long quotations — from Gregorian chant, and a use of harmony which exceeds the limits of classical tonality. In the *Méditations* our attention is especially drawn by Messiaen's attempt to create a musical correspondence between spoken and written language. This plays an important rôle in the work: it is a coded musical language providing the key to comprehension, a key given by the composer's own explanations, a means of expression which Messiaen calls a communicable language, a language by means of which we can communicate.

As was his wont, Messiaen has provided comments on the work — not only on the music but also on the ideas expressed by the nine movements. The fact that Messiaen should have made theological comments upon music dealing with theological subjects is remarkable in itself. If the so-called radical aesthetic of autonomy is correct, music can never present ideas of the type here under discussion; music is simply music, and music itself can never express anything extramusical, something alien to its nature. We can observe that Olivier Messiaen has not been guided by such a conception of the nature of music, and this

observation is important in its simplicity. This confirms our image of a composer who, while being at the centre of experimental development in matters of musical form and while constantly seeking to surpass musical limitations, is fundamentally dominated by theories which reveal a marked dependence on an earlier aesthetic tradition. Messiaen's tendency to write what he calls simply 'programme music' is directly related to, for example, Liszt and Debussy. For Messiaen, music can indeed illustrate and express relationships beyond its own confines.

On the other hand we rarely find that Messiaen's music itself can convey that which he wishes to express. Messiaen presupposes that the listener will have access to the titles of the works and of their movements — and to his own commentaries. Absorbing these titles and theological and philosophical commentaries is supposed to be more or less a part of the listening process: the listener (like the performer) has to know what the music is about. This can be seen as a slightly different perspective from that of, for example, representatives of the so-called Second Viennese School such as Ernst Krenek, who philosophized about music's semi-linguistic nature, and who referred to music as a 'pre-logical' language — a real language, but one on a different, more elemental plane than that of everyday, logical and comprehensible language. For Messiaen, music is like a symbolic language which only functions as such when we speak of that which it 'says'.

The Theological Subject of the Work

In his compositions Messiaen frequently returns to the subject which underlies the *Méditations*: the Holy Trinity, God the Father, Son and Holy Spirit. Examples are the last movement of *Les Corps glorieux* (1939; BIS-CD-442) entitled *Le Mystère de la Sainte Trinité*, or the fifth movement (*Trio*) of the *Livre d'orgue* (1951; BIS-CD-441).

The texts which Messiaen quotes in relation to the nine Trinity meditations are drawn from the Bible, from the great medieval theologian Thomas Aquinas and from the liturgy. Sometimes his attention has been drawn by a biblical passage

upon which he 'comments' musically and sometimes by a statement about the Trinity by Saint Thomas Aquinas in the *Summa Theologiae*. Once we find a quotation from the *Gloria* of the Mass, a passage speaking of the glory of Christ: 'Thou alone art holy, thou alone art Lord; thou alone art on high, Jesus Christ'.

The biblical texts correspond in part to the liturgy from the Trinity Sunday, the feast in the liturgical year dedicated to the meditation of the Trinity. Here we find the exclamation by Paul in his Epistle to the Romans: 'O the depth of the riches and wisdom and knowledge of God...' (Rom. 11:33), set to music just like an exclamation in the eighth movement. Other New Testament passages which have been central in explaining who is Christ — i.e. he who is the Son, the second 'person' of the Trinity — recur in Messiaen's commentaries: 'In the beginning was the Word... In him was life, and the life was the light of men...' (John 1,1/4). 'Come to me, all who labour and are heavy laden... For my yoke is easy, and my burden is light.' (Matt. 11:28/30 — in fact this text is part of the Allelujah, the melody of which is quoted in the eighth movement). 'The Son is the glory of God and bears the very stamp of his nature' (cf. Heb. 1:3).

The fourth movement is entirely based on texts from Exodus, the passage where God reveals himself to Moses in a burning thicket and says: 'I am who I am' (Exod. 3:14). Messiaen writes: 'Everything we may know about God is summarized in these words, at the same time so rich and so simple: *he is.*' Man will never have more than a vague idea of the person who is God; all statements about Him have a limited validity. We can, however, affirm with all the weight contained within those simple words: HE IS; existence in the most complete sense of the word is to be found in Him. He is the highest and most real of realities.

Messiaen quotes and even spells out musically certain passages from Thomas Aquinas's principal work, the *Summa Theologiae*. These are perhaps not easily accessible for the listener, but they were important in Messiaen's own thinking. Saint Thomas's definitions basically agree with the manner of speaking of the Holy Trinity and with the relationship between Father, Son and Holy Spirit in the

divinity that we find as early as Saint Augustine. The latter's doctrine concerning the Trinity has occupied an important place in Western Christian tradition through the ages. The first quotation from Thomas holds that God the Father was not born, i.e. that His origins were not outside Himself (first movement); the second (in the third movement) states that God's divinity is identical to the relationships between the Father, the Son and the Holy Spirit — this is spelt out musically by Messiaen. The third quotation says that the love between the Father and Son, and for mankind, is a love which is the Holy Spirit (seventh movement).

The Gregorian melodies quoted in the second, sixth and eighth movements derive from three feasts in the liturgical year. It can scarcely be a coincidence that Messiaen thought of precisely these three feast days. At Epiphany, we celebrate the revelation of God to the world by means of the new-born child, the Son. On All Saints' Day we look up to Heaven where God in three persons is praised by the saints. The Dedication Mass is celebrated at each anniversary of the consecration of a church and its liturgy invites meditation upon the church, temple of the actual presence of God.

The number 3 has fascinated the composer and many of his works have structures related to this number: 3 parts, three movements, 3 sections of a movement, 3 musical developments and so on. These numbers often conceal extensive symbolism. They refer discreetly to the idea of the Trinity which is, in short, the subject of the *Méditations* — a work with nine (3×3) movements, where several sections expressing theological opinions are in three parts.

The Music

From a musical point of view, *Méditations* is a development along the paths traced by Messiaen in the decades preceding its appearance. The music passes between levels of expression with as much liberty and fantasy as the composer associates with the theological thought in his commentaries — from potent majesty, sometimes almost brutal, sometimes brilliant and radiant, to music that is intimate, discreet, ethereal and lyrical.

The Gregorian melodies occupy a central place in the *Méditations*, starting from the quotation in the second movement of the Alleluiah melody from the Dedication Mass. (The end of the quotation with the reproduction of the repercussions of chant, repeated notes, corresponds in a special way to the 'quotation' of the yellow hammer, heard several times at the beginning of the second movement and also in the closing bars of the last movement.)

Rhythmically, Messiaen pursues his experiments with the ancient Greek and Indian rhythms which have characterized his music since the 1930s. The effect of this free, varied rhythm is in line with the theological aims of the composer in the *Méditations*: to turn aside from mankind, to turn towards the divine, a change which presupposes the interruption of the regular pulse of ordinary existence and that man surpasses himself.

Continuity by the pursuit of development is also present in the harmony (intimately related to the melodic aspect with its special harmonic character). In *Méditations* too, Messiaen uses the 'modes of limited transposition' (i.e. combinations of tones extracted from the dodecaphonic scale which can only be transposed a limited number of times); he had already explained this system in his very earliest works. Certain high points in this work are emphasized by radiant chords which sound to the listener like C major, E minor (even if Messiaen did not conceive them in terms of major or minor keys).

Birdsong is centrally important in these musical meditations. Since his childhood, Messiaen has carefully noted down the calls of birds, and this has permitted him to quote numerous calls, thereby giving life and profile to the music. In the second movement alone we encounter several birds: the wren, the blackbird, the chaffinch, the warbler...

The *Méditations* also employ a special means of expression which helps to translate the theological and biblical subjects treated therein into music: a system of spelling words with the help of musical notes. In order to function, every language must possess certain agreements or conventions. So that a word may have the

same meaning for the speaker and for the listener, there must be a form of understanding about precisely this denotation. We can, by association, develop non-verbal languages, non-linguistic means of communication based upon conventions or agreements. Inspired by, for example, the Wagnerian Leitmotiv technique (recurrent motifs expressing given thoughts and associations), Messiaen has used such a language in the *Méditations*, a communicable language. He uses it to make the music 'say' that which, in itself, it is probably incapable of saying.

Figure 1 shows how Messiaen attributes to various pitches (with their own note values) the meaning of letters, with the help of which he can subsequently 'spell' words in music. Certain other elements complete the system. Various grammatical forms are given special motifs. Moreover, Messiaen allows two themes (Figure 2) to express two essential verbs: 'to be' and 'to have'. Even the name of God is expressed by a particular theme (Figure 3), presented in its original form as well as in rhythmic and melodic inversion.

Anders Ekenberg

Hans-Ola Ericsson was born in Stockholm in 1958. He received organ tuition as a child, and as a member of the Stockholm Boys' Choir laid the foundation of his coming musical career. His first teacher was the organist, choir conductor and composer Torsten Nilsson; with him Hans-Ola Ericsson studied counterpoint, composition and organ interpretation. He wrote his first compositions in 1974 and in the same year made his first public appearance as an organist.

In 1976 he started to study church music at the Stockholm College of Music but the following year he went to Freiburg im Breisgau, Germany, to carry on his education at the Staatliche Hochschule für Musik. There he studied composition with Klaus Huber and Brian Ferneyhough, the piano with Edith Picht-Axenfeld and the organ with Zsigmond Szathmary. In 1979 he returned to Stockholm to conclude his studies of church music and he qualified as a musical director in 1981. Thereupon he returned to Freiburg to complete his composition studies in 1983 and take his soloist's examination with Szathmary. In spring 1984 he studied with the composer Luigi Nono in Venice.

Even in his student years, Hans-Ola Ericsson made a number of radio recordings and concert tours as an organist throughout Europe and the U.S.A.. In this way he became known as a sympathetic interpreter of music old and new, and he has appeared at a number of festivals throughout Europe. He has also directed rehearsals of the Swedish Radio Choir, the Swedish Radio Chamber Choir and the Stockholm Philharmonic Choir. In 1981, along with Ole Lützow-Holm and Richard P. Scott, he was awarded the Karl Sczuka Prize by South-West German Radio.

Over the years he has received many scholarships and commissions as a composer. In spring 1987 he accompanied the Swedish Radio Symphony Orchestra to Japan as a soloist. Since autumn 1984 he has taught the interpretation of modern organ music at the Stockholm, Gothenburg and Malmö Colleges of Music. In autumn 1986 he was appointed Principal Instructor of Organ Playing at the Piteå Music College (in which town he has lived since 1988), and in 1989 he became Professor of Organ at the same institution. He also teaches Solo Organ Playing at the Malmö and Gothenburg Colleges of Music. He is recording the Complete Organ Music of Olivier Messiaen for BIS (already released: BIS-CD-409, 410, 441, 442).

The cover pictures chosen to illustrate the organ music of Olivier Messiaen are from the bird book of Olof Rudbeck. Work on this book started in 1693 and the author's aim was to produce a complete book of Swedish birds. He was granted the King's permission to shoot birds all over the country to use as models for his pictures, which were made in real size. During the period 1727-29, Olof Rudbeck used these pictures to illustrate zoology lectures at the University of Uppsala. One of his students was Carl von Linné, who was later to use Rudbeck's pictures as a basis for the description of types in his very important works *Fauna Svecica* and *Systema natura*. Olof Rudbeck's classic work remained however unpublished until 1985! Rudbeck was a great connoisseur of nature with a special predilection for birds. This love of birds is also highly characteristic of Messiaen's music. Some of

the types of birds represented in his works were therefore chosen as cover pictures for this production. By choosing Rudbeck's pictures, two great artists are united — each of whom, in his own way, depicted something very close to the human heart: nature and the birds. ***Dr. Gustaf Aulén*** (*Director, Swedish Ornithological Society*)

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité

Die Musik ist ein vielseitiges Ausdrucksmittel. Ein Komponist oder Musiker kann sich dessen nur selten sicher sein, dass das, was er zum Ausdruck bringen wollte, auch tatsächlich von den Hörern in der beabsichtigten Weise aufgefasst wird. Grosse Hörergruppen können empfinden, dass eine Musik von einer bestimmten Stimmung geprägt wird oder eine bestimmte Atmosphäre schafft — wobei es nicht sicher ist, dass alle sie auf dieselbe Art auffassen. Die Musikphilosophie und die Musikästhetik haben sich lange mit der Frage beschäftigt, ob die Musik ein gewisses Gedankengut zu vermitteln imstande ist — und ob Musik überhaupt etwas nicht musikalisches zum Ausdruck zu bringen vermag. Ist Musik etwas mehr als schlicht und einfach Musik?

Jene neun Sätze, die das auf dieser Platte aufgenommene Orgelwerk von **Olivier Messiaen** (geb. 1908) bilden, sind musikalische Meditationen über das Mysterium der heiligen Dreifaltigkeit — einer der wichtigsten aber zugleich am schwierigsten auszudrückenden Teile des christlichen Gedankengutes. Viele der von Messiaen in früheren Werken verwendeten Ausdrucksmittel werden in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* wieder eingesetzt. Dies trifft beispielsweise auf die plastische melodische Bewegung, den von aussereuropäischer Musik beeinflussten Rhythmus, Einflüsse — hier sogar lange Zitate — von der Gregorianik, und eine über die Grenzen der klassischen Tonalität hinausstrebende Harmonik zu. Besonders auffallend in den *Méditations* ist aber der in diesem Werk eine wichtige Rolle spielende Versuch, ein musikalisches Gegenstück zur gesprochenen und geschriebenen Sprache zu schaffen: eine musikalische Kodensprache, bei der die Schlüssel in den eigenen Erklärungen des Komponisten gegeben sind, ein Ausdrucksmittel, das Messiaen selbst eine kommunikable Sprache nennt (*langage communicable*), eine Sprache, durch die man sich verständigen kann.

Messiaen hat dem Werk, wie auch in früheren Fällen, Kommentare beigelegt, nicht nur der eigentlichen Musik, sondern auch jenen Gedanken, die durch die

neun Sätze ausgedrückt werden. Die Tatsache allein ist bemerkenswert, dass Messiaen stets die von ihm geschriebene, theologisch fundierte Musik auch mit theologischen Kommentaren versehen hat. Falls die radikale sogenannte Autonomieästhetik recht hat, kann Musik niemals Gedanken der hier aktuellen Art vermitteln; Musik ist ausschliesslich Musik, und die Musik selbst kann niemals Aussermusikalisches zum Ausdruck bringen, etwas, das ausser ihrer selbst liegt. Wir können die einfache aber wichtige Feststellung machen, dass Olivier Messiaen dieser Musikauffassung fern steht. Diese Feststellung bestätigt das Bild eines Musikschöpfers, der — zur gleichen Zeit als er mitten in der experimentellen Entwicklung der musikalischen Form steht und ständig die Grenzen der Musik auszudehnen versucht hat — letzten Endes von Annahmen über die Musik beherrscht wird, die eine starke Abhängigkeit von der älteren ästhetischen Tradition verraten. Es gibt eine Linie rückwärts von Messiaen Tendenzen, das, was vielleicht am einfachsten als Programmmusik bezeichnet werden kann, zu schreiben, bis beispielsweise Liszt oder Debussy. Für ihn kann die Musik wahrhaftig veranschaulichen, auswärtige Verhältnisse zum Ausdruck bringen.

Andererseits finden wir bei Messiaen selten den Gedanken, dass die Musik ganz von selbst das vermitteln kann, was er durch sie ausdrücken möchte. Messiaen setzt voraus, dass die Werktitel, die Satztitel — und seine eigenen Kommentare bekannt sind. Das Aneignen dieser Titel und theologisch-philosophischen Werkkommentare wird mehr oder weniger als Teil des Aktes des Anhörens vorausgesetzt: der Hörer (wie auch der Interpret) erfährt, wovon die Musik handelt. Dies ist eine etwas andere Betrachtungsweise als beispielsweise jene, die man bei Vertretern der zweiten Wiener Schule findet (Ernst Krenek u.a.), die über den eigenen halbsprachlichen Charakter der Musik philosophiert und dabei die Musik als „prälogische“ Sprache bezeichnet haben — eine wirkliche Sprache, aber eine Sprache auf einer anderen, elementarerer Ebene als die gewöhnliche, logische und begriffliche Sprache. Die Musik erscheint für Messiaen als Symbolsprache, funktioniert aber als solche erst wenn man erzählt, was sie „sagt“.

Der theologische Stoff des Werkes

Messiaen kehrte in seinem Musikschaffen oftmals zu jenem Stoff zurück, der das Fundament der *Méditations* bildet: die göttliche Dreifaltigkeit, Gott als Vater, Sohn und Heiliger Geist. Als Beispiele können erwähnt werden der letzte Satz, „Le mystère de la Sainte Trinite“, in *Les Corps glorieux* (Die verklärten Körper, 1939) und dem fünften Satz, „Trio“, aus dem *Livre d'Orgue* (Orgelbuch, 1951).

Die von Messiaen in Bezug auf die neun Meditationen über die Dreifaltigkeit zitierten Texte sind teils der Bibel, teils den Schriften des grossen mittelalterlichen Theologen Thomas ab Aquino, teils den Texten der Liturgie entnommen. Hier interessierte er sich für eine Bibelstelle, die er in musikalischer Form gewissermassen kommentiert, dort hat er eine Aussage aus Thomas' Erörterungen der Dreifaltigkeit in der *Summa theologiæ* als Ausgangspunkt genommen. Bei einer Gelegenheit wird jener Abschnitt aus dem *Gloria* der Messe zitiert, der Christi Herrlichkeit besingt: „Du allein bist heilig, du allein der Herr, du allein der Höchste, Jesus Christus“ (= Tu solus sanctus...).

Die Bibeltexte hängen teilweise mit der Liturgie des Trinitatisfestes zusammen, jenem Fest, das eben dem Mysterium der Dreieinigkeit gewidmet ist. Dazu gehört der in Messiaens Werkkommentaren mehrmals zitierte Ausruf aus dem Römerbrief: „O Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes!...“ (Röm 11:33), musikalisch wie eben ein Ausruf gestaltet, im achten Satz. Andere Sprüche aus dem Neuen Testament, die eine zentrale Rolle gespielt haben, um auszudrücken wer Christus ist — das heisst der Sohn, die zweite „Person“ in der Dreieinigkeit — sind in Messiaens Kommentaren zu finden: „Im Anfang war der Logos... In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen.“ (Joh 1:1,4) „Eine grössere Liebe hat niemals als die, dass er sein Leben hingibt für seine Freunde.“ (Joh 15:13). „Kommt zu mir alle, die ihr müde seid und beladen... denn gut zu tragen ist mein Joch, und meine Bürde ist leicht.“ (Mt 11:28,30; dieser Text ist übrigens Teil jenes Hallelujas, dessen Melodie in Satz 8 zitiert wird). „Der Sohn ist Abglanz von Gottes Herrlichkeit und Abbild seines Wesens“ (vgl. Hebr 1:3).

Der gesamte vierte Satz baut auf einem Text aus dem Exodus, die Szene in der sich Gott im brennenden Dornbusch offenbart und sagt: „Ich bin, der ich bin“ (Ex 3). Messiaen schreibt: „Alles, was wir über Gott wissen können, wird in diesen zugleich so vielsagenden und schlichten Worten zusammengefasst: *er ist*.“ Der Mensch vermag nie mehr als ahnen wer Gott ist; sämtliche Aussagen über ihn sind nur begrenzt gültig. Die eine Aussage kann aber gemacht werden, mit der ganzen Wucht dessen, was in dem einfachen Zeitwort liegt: er IST, eine Existenz im vollsten Sinne des Wortes ist in und bei ihm vorhanden. Er ist die höchste und wirklichste Wirklichkeit.

Messiaen zitiert und buchstabiert sogar musikalisch gewisse Abschnitte aus der Hauptarbeit des Thomas ab Aquino, *Summa theologiae*. Sie mögen vielleicht für den Durchschnittshörer nicht so leicht zugänglich sein, haben aber für Messiaens Betrachtungen eine wesentliche Rolle gespielt. Die Formulierungen des Thomas stimmen sachlich mit der bereits bei Augustinus vorhandenen Art, von der göttlichen Dreifaltigkeit und vom Verhältnis zwischen Vater, Sohn und Geist in der Gottheit zu sprechen, überein; dessen Lehre von der Dreifaltigkeit spielte im Laufe der Jahrhunderte eine wichtige Rolle in der abendländischen christlichen Tradition. Das erste Zitat vom Thomas deutet an, Gott Vater sei der Ungeborene, d.h. derjenige, der seinen Ursprung nicht in irgend etwas ausserhalb seiner selbst hat (Satz 1); das zweite (im dritten Satz) bringt zum Ausdruck, dass Gottes Göttlichkeit mit jenen Relationen identisch ist, die zwischen Vater, Sohn und Geist bestehen — etwas, das Messiaen musikalisch buchstabiert; das dritte Zitat spricht davon, dass Vater und Sohn einander und die Menschen mit einer Liebe lieben, die der Geist ist (Satz 7).

Die im zweiten, sechsten und achten Satz zitierten gregorianischen Melodien gehören zu drei Festen des Kirchenjahres. Es ist kaum ein Zufall, dass Messiaen an gerade diese Feste gedacht hat. Zum Dreikönigsfest wird gefeiert wie sich Gott der Welt in dem neugeborenen Kind, durch den Sohn offenbarte. Zu Allerheiligen wird der Blick gen Himmel gerichtet, wo Gott der Dreifaltige von den Heiligen

geehrt wird. Die Kirchenmesse wird alljährlich zum Jahrestag der Einweihung einer Kirche gefeiert (häufig von Kirchweih, Kirmes u. dgl. begleitet), und ihre Liturgie fordert zur Betrachtung des Kirchengebäudes als Stätte der Gottes Gegenwart auf.

Sogar die Zahl 3 an sich übte stets auf den Komponisten eine Faszination aus und in etlichen seiner Werke finden wir Strukturen, die sich auf diese Zahl beziehen: drei Stimmen, drei Sätze, drei Teile eines Satzes, drei musikalische Verläufe usw. Mitunter sind diese Zahlen symbolisch geladen. Sie weisen gewissermassen diskret auf jenen Dreifaltigkeitsgedanken hin, der in geballter Form das Thema der *Méditations* ist — eines Werkes mit neun (also dreimal drei) Sätzen, in welchem mehrere Abschnitte in theologischer Absicht dreistimmig gestaltet sind.

Die Musik

Musikalisch gesehen sind die *Méditations* eine Weiterentwicklung in jenen Bahnen, in denen sich Messiaens Musik bereits in den Jahrzehnten vor der Entstehung des Werkes bewegt hatten. Während sich der theologische Gedankengang beim Komponisten und seinen Kommentaren assoziativ verläuft, bewegt sich die Musik ebenfalls frei und phantasievoll zwischen verschiedenen Ausdrucksebenen — vom kraftvoll Majestätischen, hier nahezu Brutalen, dort Glänzenden und Strahlenden, bis zum Innigen, Diskreten, Schwebenden und Lyrischen.

Gregorianische Melodien spielen in den *Méditations* eine zentrale Rolle, beginnend mit dem bereits erwähnten Zitat der Halleluja-Melodie im zweiten Satz. (Der Schluss des Zitates mit der Wiedergabe der Reperkussionen, Tonwiederholungen des Gesanges entspricht in eigenartiger Weise dem „Zitat“ der Goldammer, das wir mehrmals finden, am Schluss des zweiten Satzes, aber auch in den allerletzten Takten des letzten Satzes.)

In der Rhythmik baut Messiaen auf jenen Experimenten mit alten griechischen und indischen Rhythmen weiter, die sein Musikschaffen seit den 1930er Jahren gekennzeichnet haben. Die durch diese sehr freie und variierte Rhythmik erzielte

Wirkung entspricht der theologischen Absicht des Komponisten mit den *Méditations*: den Blick vom Menschen selbst zum Göttlichen abzuwenden, was voraussetzt, dass der regelmässige Puls der gewöhnlichen Existenz unterbrochen wird und dass der Mensch über sich selbst hinausgeht.

Auch in der Harmonik (mit der Melodik eng verbunden, die einen besonderen harmonischen Charakter hat) herrscht inmitten der Weiterentwicklung eine Kontinuität. Wie öfters früher verwendet Messiaen in den *Méditations* jene „begrenzt transponierbaren Modi“ (d.h. verschiedene, aus der Zwölftonleiter geholte Tonkombinationen, die eine begrenzte Anzahl Male transponiert werden können), die er bereits in seinen frühesten Werken entwickelte. Manche Höhepunkte im Werk werden durch strahlende Akkorde markiert, die vom Hörer als C-Dur, E-Dur usw. aufgefasst werden (obwohl sie für Messiaen selbst nicht Teile eines herkömmlichen Denkens in Dur- und Moll-Kategorien sind).

Der Vogelgesang spielt in diesen musikalischen Meditationen eine zentrale Rolle. Genauestes Niederschreiben von Vogelstimmen seit Messiaens Kindheit liegt hinter den vielen Zitaten von Vogelgesang, die die Musik beleben und profilieren. Im zweiten Satz allein kommen etliche Vögel vor: Zaunkönig, Amsel, Buchfink, Gartengrasmücke...

In den *Méditations* kommt aber auch ein besonderes Ausdrucksmittel vor, das als Hilfe dient, um die theologischen und biblischen Gegenstände des Werkes musikalisch zu interpretieren: ein System, durch das man mit der Hilfe von Tönen Wörter buchstabieren kann. Jede Sprache baut, um funktionieren zu können, auf bestimmten Vereinbarungen oder Konventionen. Damit ein Wort sowohl für den Sprecher als auch für den Hörer denselben Sinn haben soll, muss eine Art diesbezügliche Vereinbarung existieren. Dementsprechend kann man nicht-verbale Sprachen, nicht-sprachliche Mitteilungsmittel entwickeln, die auf Konventionen oder Vereinbarungen beruhen. In den *Méditations* hat Messiaen unter Einfluss u.a. der Wagnerschen Leitmotivtechnik eine solche Sprache eingesetzt, eine *langage communicable*. Er setzt sie ein um die Musik das „aussagen“ zu lassen, was eine Musik an sich vermutlich nie aussagen kann.

Das Beispiel 1 zeigt wie Messiaen verschiedenen Tonhöhen (mit dazugehörigen Notenwerten) die Bedeutung von Buchstaben zuteilt, mit deren Hilfe er dann in der Musik Wörter „buchstabieren“ kann. Dieses System wird von einigen anderen Elementen ergänzt. Ausserdem lässt Messiaen zwei Themen (Beispiel 2) zwei zentrale Zeitwörter ausdrücken: „sein“ und „haben“. Gottes eigener Name wird durch ein besonderes Thema ausgedrückt (Beispiel 3), das sowohl in der Grundform als in rhythmischer und melodischer Umkehrung vorkommt.

Anders Ekenberg

Hans-Ola Ericsson wurde 1958 in Stockholm geboren. Als Kind erhielt er Orgelunterricht und sein Mitwirken im Stockholmer Knabenchor wurde zum Grundstein seiner musikalischen Karriere. Sein erster Lehrer war der Organist, Chorleiter und Komponist Torsten Nilsson. Bei ihm studierte Hans-Ola Ericsson Kontrapunkt, Komposition und Orgelinterpretation. 1974 schrieb er seine erste Komposition und trat im selben Jahr zum ersten Mal öffentlich als Organist auf.

1976 begann er, an der Stockholmer Musikhochschule Kirchenmusik zu studieren. Doch im folgenden Jahr ging er nach Freiburg im Breisgau in Deutschland, um seine Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik fortzusetzen. Hier studierte er Komposition bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough, Klavier bei Edith Picht-Axenfeld und Orgel bei Zsigmond Szathmary. 1979 ging er nach Stockholm, um seine Kirchenmusikstudien abzuschliessen und um sich als Musikdirektor zu qualifizieren. Daraufhin kehrte er nach Freiburg zurück, wo er 1983 sein Kompositionsstudium abschloss und sein Konzertexamen erhielt. Im Frühjahr 1984 studierte er bei dem Komponisten Luigi Nono in Venedig.

Schon während seiner Studienjahre machte Hans-Ola Ericsson eine Reihe von Rundfunkaufnahmen und Konzertreisen als Organist durch ganz Europa und in die USA. Auf diese Weise wurde er als einfühlsamer Interpret neuer und alter Musik bekannt, und er trat anlässlich verschiedener Festivals in Europa auf. Darüberhinaus übernahm er Einstudierungen des Schwedischen Rundfunkchors, des Schwedischen Rundfunkkammerchors und des Stockholmer Phil-

harmonischen Chors. 1981 wurde ihm zusammen mit Ole Lützow-Holm und Richard P. Scott der Karl Sczuka Preis des Südwestfunks in Deutschland verliehen.

Im Laufe der Jahre erhielt er viele Stipendien und Kompositionsaufträge. Im Frühjahr 1987 begleitete er als Solist das Schwedische Radiosymphonieorchester nach Japan. Seit dem Herbst 1984 lehrt er Interpretation zeitgenössischer Orgelmusik an den Musikhochschulen in Stockholm, Göteborg und Malmö. Seit dem Herbst 1986 unterrichtet er an der Musikhochschule Piteå, wo er auch seit 1988 lebt. Dort erhielt er 1989 auch die Professur für Orgel. Darüberhinaus unterrichtet er an den Musikhochschulen Malmö und Göteborg. Für BIS nimmt er das gesamte Orgelwerk Messiaens auf.

Das Titelbild, das gewählt wurde, um Olivier Messiaens Orgelmusik zu illustrieren, stammt aus dem Vogelbuch von Olof Rudbeck. Der Autor begann 1693 mit der Arbeit zu diesem Buch und er beabsichtigte, ein Buch mit sämtlichen schwedischen Vögeln herzustellen. Ihm war die Erlaubnis des Königs zuteil geworden, Vögel überall im Land zu schießen, um sie als Modelle für seine Bilder zu verwenden, die in Originalgrösse gemacht wurden. Während der Jahre 1727-29 illustrierte er mit Hilfe dieser Bilder seine zoologischen Vorlesungen an der Universität Uppsala. Einer seiner Studenten war Carl von Linné, der später Rudbecks Bilder als Grundlage seiner Beschreibung der Arten in seinen überaus wichtigen Werken *Fauna Svecica* und *Systema natura* verwendete. Olof Rudbecks klassisches Werk blieb jedoch bis 1985 unveröffentlicht. Rudbeck war ein grosser Kenner der Natur mit einer besonderen Vorliebe für Vögel. Diese Liebe zu den Vögeln ist auch für Messiaens Musik sehr charakteristisch. Einige Arten der Vögel, die auch in seinem Werk dargestellt werden, wurden daher als Titelseiten für diese Produktion gewählt. Durch die Wahl von Rudbecks Bildern wurden zwei grosse Künstler vereint: jeder von ihnen, doch jeder auf seine eigene Art, beschrieb etwas, was dem menschlichen Herzen sehr nahe liegt: Natur und Vögel.

Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité

La musique est un moyen d'expression équivoque. Un compositeur ou un musicien peut rarement être sûr que ce qu'il a voulu exprimer est compris de la même façon. De nombreux groupes d'auditeurs peuvent sentir qu'une certaine musique est imbuë d'une atmosphère quelconque ou crée une certaine atmosphère — mais ce n'est pas certain que tout le monde la comprenne ainsi. La philosophie et l'esthétique de la musique ont été longtemps aux prises avec cette question, à savoir si la musique peut transmettre une pensée définie — et si la musique peut, somme toute, exprimer quelque chose de non-musical. La musique est-elle quelque chose de plus que tout simplement de la musique?

Les neuf mouvements de l'œuvre pour orgue d'**Olivier Messiaen** (1908-) enregistrée sur ce disque sont des méditations musicales sur le mystère de la Sainte Trinité — une des pensées de la chrétienté les plus importantes mais aussi les plus difficiles à exprimer. Plusieurs des moyens d'expression musicaux employés par Messiaen dans des œuvres antérieures se retrouvent dans *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Ce sont, par exemple, le mouvement mélodique plastique, la rythmique influencée par la musique non-européenne, des influences — et même dans ce cas-ci, de longues citations — du chant grégorien, une harmonique qui déborde les limites de la tonalité classique. Ce qui saute particulièrement aux yeux dans *Méditations* est toutefois la tentative de créer une correspondance musicale à la langue parlée et écrite qui tient un rôle important dans cette œuvre: une langue codée musicale fournissant la clé nécessaire à la compréhension, clé donnée par les explications mêmes du compositeur, un moyen d'expression que Messiaen appelle un langage communicable, un langage au moyen duquel on peut communiquer.

Comme il en avait l'habitude, Messiaen a commenté l'œuvre, non seulement la musique mais aussi les pensées exprimées par les neuf mouvements. Le fait que Messiaen ait continuellement commenté théologiquement la musique aux sujets théologiques qu'il a écrite est remarquable en lui-même. Si la dite radicale

esthétique de l'autonomie a raison, la musique ne peut jamais présenter des idées du genre dont il est ici question; la musique n'est que musique, et la musique même ne peut jamais exprimer quelque chose de non-musical, quelque chose qui lui soit étranger. On peut constater qu'Olivier Messiaen n'a pas été guidé par une telle conception de la musique et cette constatation est importante dans sa simplicité. Ceci confirme l'image d'un compositeur qui — pendant qu'il est au milieu du développement expérimental en ce qui a trait à la forme de la musique et qui a toujours cherché à dépasser les bornes de la musique — dans le fond est dominé par des théories qui font disparaître un fort besoin de tradition esthétique vieillie. La tendance de Messiaen à écrire ce qu'on appellerait peut-être tout simplement de la musique à programme est reliée directement à Liszt et à Debussy par exemple. Pour Messiaen, la musique peut vraiment illustrer, exprimer des relations hors d'elle-même.

D'un autre côté, on ne découvre pas souvent chez Messiaen que la musique puisse, à elle seule, transmettre ce qu'il veut lui faire exprimer. Messiaen suppose l'accès aux titres des œuvres et de leurs mouvements — et à ses propres commentaires. L'addition de ces titres et des commentaires d'œuvres théologiques et philosophiques est supposée être plus ou moins une partie de l'écoute elle-même: l'auditeur (ainsi que l'exécutant) peut savoir ce dont traite la musique. Cela se présente comme une perspective un peu différente de, par exemple, ce que l'on trouve chez des représentants de la dite seconde école de Vienne (Ernst Krenek entre autres), qui ont philosophé sur le propre caractère à demi parlant de la musique et qui ont parlé de la musique comme d'un langage "pré-logique" — une langue réelle mais une langue sur un niveau différent et plus élémentaire que celui de la langue courante, logique et compréhensible. Pour Messiaen, la musique apparaît comme un langage symbolique qui ne fonctionne pourtant comme tel que lorsque l'on parle de ce qu'il "dit".

Le sujet théologique de l'œuvre

Au cours de ses compositions, Messiaen revint plusieurs fois sur le sujet à la base des *Méditations*: la divine Trinité, Dieu le Père, Fils et Saint-Esprit. Nommons par exemple le dernier mouvement de *Les Corps glorieux* (1939; BIS-CD-442) intitulé *Le Mystère de la Sainte Trinité* et le cinquième mouvement du *Livre d'orgue* (1951; BIS-CD-441), *Trio*. Les textes que Messiaen cite en relation avec les neuf méditations sur la Trinité sont tirés soit de la bible, soit de Thomas d'Aquin, le grand théologien du moyen âge, soit de la liturgie. Parfois c'est un passage de la bible qui a capté son attention et qu'il "commente" sous forme musicale, parfois c'est un énoncé des exposés de saint Thomas d'Aquin sur la Trinité dans *Summa theologiae*. A une occasion, on trouve une citation du *Gloria* de la messe, passage qui chante la gloire du Christ: "Toi seul es saint, toi seul es Seigneur, toi seul es le Très-Haut, Jésus Christ".

Les textes de la bible correspondent en partie à la liturgie du dimanche de la Sainte Trinité, la fête de l'année liturgique dédiée à la méditation sur le mystère de la Trinité. C'est ici que l'on trouve l'exclamation de Paul dans son épître aux Romains citée plusieurs fois dans les commentaires de Messiaen sur ses œuvres: "O abîme de la richesse, de la sagesse et de la science de Dieu..." (Rom 11:33), mise en musique justement comme une exclamation dans le 8^e mouvement. D'autres passages du Nouveau Testament qui ont occupé une place centrale pour exprimer qui est le Christ — c'est à dire lui qui est le Fils, la seconde "personne" de la Trinité — reviennent dans les commentaires de Messiaen: "Au commencement le Verbe était... De tout être il était la vie et la vie était la lumière des hommes..." (Jn 1: 1, 4). "Venez à moi, vous tous qui peinez et ployez sous le fardeau... Oui mon joug est aisé et mon fardeau léger." (Mt 11: 28, 30; au fait, ce texte fait partie de l'Alléluia dont la mélodie est citée dans le mouvement no 8). "Le Fils est le resplendissement de la gloire de Dieu et l'effigie de sa substance" (cf He 1: 3).

Le quatrième mouvement repose entièrement sur un texte de l'Exode, le passage où Dieu se révèle à Moïse dans un buisson ardent et dit: "Je suis celui qui

suis” (Ex 3: 14). Messiaen écrit: “Tout ce qu’on peut savoir sur Dieu est résumé dans ces mots à la fois si riches de sens et si simples: *il est.*” L’homme n’aura jamais tout au plus qu’une vague idée de la personne de Dieu; tous les énoncés sur lui ont une validité limitée. Mais on peut affirmer, avec tout le poids contenu dans le verbe tout simple: il EST, que l’existence dans le sens le plus complet du mot se trouve en lui. Il est la plus haute et la plus réelle des réalités.

Messiaen cite et même épelle musicalement certains passages de l’ouvrage principal de Thomas d’Aquin, *Summa theologiae*. Ils ne sont peut-être pas très accessibles à l’auditeur moyen mais ils n’en ont pas moins été importants pour les réflexions de Messiaen. Les exposés de saint Thomas concordent dans le fond avec la façon de parler de la Sainte Trinité et avec la relation entre le Père, le Fils et l’Esprit dans la divinité que l’on trouve déjà chez saint Augustin; la doctrine de ce dernier sur la Trinité a occupé une place majeure dans la tradition chrétienne occidentale à travers les âges. La première citation de Thomas formule que Dieu le Père n’a pas eu de naissance, c’est à dire qu’il n’a pas son origine hors de lui-même (mouvement 1); la seconde (dans le mouvement 3) énonce que la divinité de Dieu est identique aux relations entre le Père, le Fils et l’Esprit — ce qui est écrit musicalement par Messiaen; la troisième citation dit que l’amour entre le Père et le Fils et pour les hommes est un amour qui est l’Esprit (mouvement 7).

Les mélodies grégoriennes citées dans les second, sixième et huitième mouvements proviennent de trois fêtes de l’année liturgique. Il peut à peine s’agir d’une coïncidence que Messiaen ait justement pensé à ces trois jours de fête. A l’Épiphanie, on célèbre la révélation de Dieu dans le monde au moyen de l’enfant nouveau-né, le Fils. A la Toussaint, le regard se porte vers le ciel où le Dieu en trois personnes est loué par les saints. La messe de la dédicace est célébrée à chaque anniversaire de la consécration d’une église et sa liturgie invite à la méditation sur l’église, temple de la présence même de Dieu.

Le nombre 3 a fasciné le compositeur et plusieurs de ses œuvres ont des structures relatives à ce nombre: 3 voix, 3 mouvements, 3 sections d’un

mouvement, 3 développements musicaux, etc. Ces nombres trinaires recèlent souvent beaucoup de symbolisme. Ils renvoient discrètement à la pensée trinitaire qui, en condensé, est le sujet des *Méditations* — une œuvre en 9 (c'est à dire 3 fois 3) mouvements et où plusieurs sections aux vues théologiques sont à trois voix.

La musique

Du point de vue de la musique, *Méditations* est un développement dans les voies tracées par la musique de Messiaen des décennies précédant la survenue de l'œuvre. La musique passe d'un niveau d'expression à l'autre avec autant de liberté et de fantaisie que la pensée théologique est associative chez le compositeur et dans ses commentaires — de la majesté puissante, parfois presque brutale, parfois brillante et rayonnante, à l'intime, au discret, au vague et au lyrique.

Les mélodies grégoriennes occupent une place centrale dans les *Méditations* à partir de la citation, dans le second mouvement, de la mélodie d'Alléluia de la messe de la dédicace. (La fin de la citation avec la reproduction des répercussions du chant, des répétitions de notes, correspond d'une façon spéciale à la "citation" du bruant jaune entendue plusieurs fois au début du second mouvement mais aussi dans les toutes dernières mesures du dernier mouvement.)

Du point de vue rythme, Messiaen poursuit ses expériences avec les anciens rythmes grecs et indiens qui ont caractérisé ses compositions depuis les années 30. L'effet obtenu par cette rythmique libre et variée s'enligne sur les fins théologiques du compositeur avec *Méditations*: se détourner de l'humain pour se tourner vers le divin, une conversion qui présuppose la rupture du pouls régulier de l'existence ordinaire et l'autodépassement de l'homme.

La continuité au milieu de la poursuite du développement se trouve aussi dans l'harmonie (intimement reliée à l'élément mélodique au caractère harmonique spécial). Ici aussi dans *Méditations*, Messiaen utilise les "modes à transpositions limitées" (c'est à dire des combinaisons tonales qui sont extraites de la gamme dodécaphonique et qui ne peuvent être transposées qu'un nombre limité de fois); il avait déjà élaboré ce système dans ses toutes premières œuvres. Certains

sommets dans cette composition sont soulignés d'accords radieux qui sonnent à l'auditeur comme do majeur, mi majeur (même si Messiaen lui ne les a pas pensés en fonction des tonalités majeures et mineures).

Le chant d'oiseaux occupe une place centrale dans ces méditations musicales. Depuis son enfance, Messiaen a soigneusement noté les cris des oiseaux, ce qui lui permet de citer de nombreux chants d'oiseaux, donnant vie et profil à la musique. Rien que dans le second mouvement, on rencontre plusieurs oiseaux: troglodyte, merle noir, pinson, fauvette...

Il existe aussi dans *Méditations* un moyen d'expression spécial qui aide à traduire en musique les sujets théologiques et bibliques traités dans l'œuvre: un système d'épellation de mots à l'aide de notes. Chaque langue repose, pour pouvoir fonctionner, sur certaines ententes ou conventions. Pour qu'un mot ait une même signification et pour l'orateur et pour l'auditeur, il doit y avoir un genre d'entente sur juste cette dénotation. On peut en correspondance développer des langues non-verbales, des moyens de communication non-linguistiques reposant sur des conventions ou des ententes. Inspiré entre autres par la technique wagnérienne de "Leitmotive" — motifs conducteurs qui transmettent certaines pensées et associations — Messiaen s'est servi d'un tel langage dans *Méditations*, un langage communicable. Il l'utilise pour faire "dire" à la musique ce qu'elle, en elle-même, ne peut probablement jamais dire.

Fig. 1 montre comment Messiaen attribue à diverses hauteurs de sons (avec les valeurs de notes leur appartenant) la signification de lettres à l'aide desquelles il peut ensuite "épeler" des mots en musique. Quelques autres éléments complètent le système. Des formes grammaticales variées reçoivent leurs motifs spéciaux. De plus, Messiaen permet à deux thèmes (*fig. 2*) d'exprimer deux verbes centraux: le verbe "être" et le verbe "avoir". Le nom même de Dieu est exprimé au moyen d'un thème particulier (*fig. 3*) qui est présenté dans sa forme originale ainsi que rythmiquement et mélodiquement en rétrograde.

Anders Ekenberg

Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il reçut ses premières leçons d'orgue alors qu'il n'était encore qu'un enfant et le chœur d'enfants de Stockholm est à la base de sa carrière. Son premier professeur fut l'organiste, chef de chœur et compositeur Torsten Nilsson. Hans-Ola Ericsson étudia avec lui le contrepoint, la composition et l'interprétation à l'orgue. Il commença à composer en 1974 déjà — l'année même de ses premiers concerts publics comme organiste.

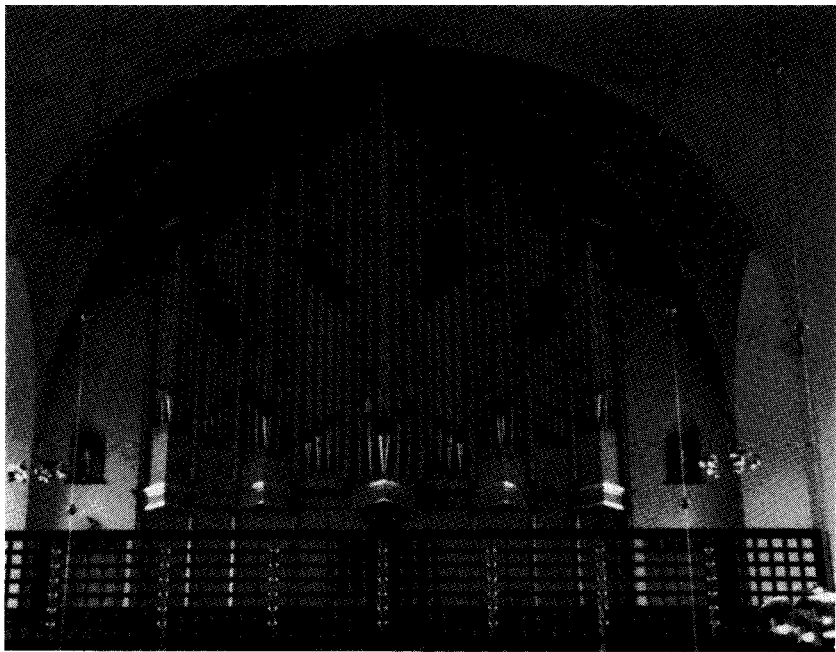
En 1976, Hans-Ola Ericsson entreprit des études de musique sacrée au Conservatoire de Stockholm mais, un an plus tard, il se rendait à Freiburg im Breisgau, Allemagne de l'Ouest, pour y poursuivre son éducation à la Staatliche Hochschule für Musik. Il y travailla la composition avec Prof. Klaus Huber et Prof. Brian Ferneyhough, le piano avec Prof. Edith Picht-Axenfeld et l'orgue avec Prof. Zsigmond Szathmary.

En 1979, il revint à Stockholm y achever ses études en musique sacrée et y passer l'examen d'organiste et maître de chapelle en 1981. Suivit un nouveau séjour à Freiburg et, en 1983, il termina ses études de composition et passa l'examen de soliste dans la classe de Szathmary. Au printemps de 1984, il fut l'élève du compositeur Luigi Nono à Venise, Italie.

Durant ses années d'études déjà, il fit plusieurs enregistrements radiophoniques et des tournées de concerts comme organiste en Europe et aux Etats-Unis. Grâce à ces activités, Hans-Ola Ericsson s'est fait connaître comme un excellent interprète de musique ancienne et moderne et il a participé à plusieurs festivals partout en Europe. Il a même travaillé comme répétiteur au Chœur de la Radio, au Chœur de Chambre et au Chœur Philharmonique de Stockholm. En 1981, il recevait, ainsi que ses collègues Ole Lützow-Holm et Richard P. Scott, le prix Karl-Sczuka distribué par Südwestfunk. Au cours des années, il gagna plusieurs bourses et recut des commandes de compositions. Au printemps de 1987, il se rendit au Japon comme soliste avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise.

En automne 1984, il commença à travailler comme professeur d'interprétation de musique d'orgue contemporaine aux conservatoires de Stockholm, Gothembourg et Malmö. Depuis l'automne 1986, il est le principal professeur d'orgue solo au Conservatoire de Piteå et il y détient une chaire de professeur depuis 1989; il s'installa à Piteå en automne 1988 et il enseigne l'orgue aux conservatoires de Malmö et de Gothembourg. Il enregistre l'intégrale des œuvres pour orgue de Messiaen (BIS-CD-409, 410, 441 et 442 sont déjà sur le marché).

Les images des couvertures que nous avons choisies pour illustrer la musique d'orgue d'Olivier Messiaen sont tirées du livre d'oiseaux d'Olof Rudbeck. Le travail sur ce livre fut commencé en 1693 et l'auteur avait pour but de produire un livre couvrant la faune ailée de Suède. Il reçut du roi la permission de tirer des oiseaux partout dans le pays afin d'avoir des modèles lors de la réalisation des planches faites grandeur nature. Dans les années 1727-29, Olof Rudbeck se servit de ces planches lors de conférences en zoologie à l'université d'Upsal. Un de ses jeunes élèves d'alors était Carl von Linné qui devait ensuite utiliser les dessins de Rudbeck comme point de départ pour sa distinction des espèces dans les œuvres innovatrices *Fauna Svecica* et *Systema natura*. Les travaux classiques d'Olof Rudbeck ne furent cependant pas imprimés avant 1985! Rudbeck était un grand adepte des sciences naturelles avec une prédisposition spéciale pour les oiseaux. Cet amour des oiseaux se fait aussi énormément sentir dans la musique d'Olivier Messiaen. C'est pourquoi nous avons laissé certaines des espèces d'oiseaux que Messiaen a rendues dans ses œuvres décorer les couvertures de cet album musical. Grâce au choix des illustrations de Rudbeck, nous avons associé deux grands artistes qui, chacun à sa manière, a rendu quelque chose qui nous tient au cœur, soit la nature et les oiseaux.





The Organ of Luleå Domkyrka (Luleå Cathedral)

Built 1984-1987 by Grönlunds Orgelbyggeri, Gammelstad, Sweden. The organ-builders, Anders and Jan-Olof Grönlund, were present at the recording sessions for this CD and — at the suggestion of Hans-Ola Ericsson — changed the intonation of the instrument, thereby increasing its suitability for the performance of Messiaen's music.

61 stämmor, 3 manualer och pedal. Disposition:

HUVUDVERK (I)

Principal 16' (ljudande i fasaden); Gedackt 16'; Dubbelflöjt 8'; Gamba 8'; Principal 8' (ljudande i fasaden); Oktava 4'; Blockflöjt 4'; Kvinta 2 2/3'; Oktava 2'; Mixtur II; Mixtur V-VI; Grand Cornet V; Trumpet 16'; Trumpet 8'; Trumpet 4'; Cymbelstjärna.

ÖVERVERK (II)

Principal 8'; Spetsgamba 8'; Gedackt 8'; Koppelflöjt 4'; Oktava 4'; Oktava 2'; Nasat 1 1/3'; Siffelflöjt 1'; Sesquialtera II; Scharf IV; Dulcian 16'; Cromorne 8'; variabel tremulant.

SVÄLLVERK (III)

Borduna 16'; Fugara 8'; Flûte harmonique 8'; Italiensk Principal 8'; Voix céleste 8'; Kvint 5 1/3'; Flûte traversière 4'; Oktava 4'; Ters 3 1/5'; Spetskvint 2 2/3'; Oktava 2'; Ters 1 3/5'; Mixtur IV; Terscymbel III; Bombarde 16'; Trompette harmonique 8'; Oboe 8'; Vox humana 8'; Trumpet 4'; Eufon 8'; variabel tremulant.

PEDAL

Untersatz 32'; Principal 16'; Violon 16'; Subbas 16'; Oktavbas 8' (ljudande i fasaden); Borduna 8'; Oktava 4' (ljudande i fasaden); Nachthorn 2'; Mixtur IV; Kontrafagott 32'; Basun 16'; Trumpet 8'; Trumpet 4'.

Tonomfång: Man. C—c''''', ped. C—g'.

Koppel: HV/ÖV, HV/SV, ÖV/SV, P/HV, P/ÖV, P/SV.

Mekanisk traktur och registratur.

Självjusterande mekanik.

200 Setzer-kombinationer.

Disposition och avsyning: Professor Gotthard Arnér, Stockholm.

Intonatörsteam: Anders Grönlund, Jan-Olof Grönlund, Rune Rönqvist, Håkan Lundbäck.

Fasadutformning: Grönlunds Orgelbyggeri i samarbete med arkitekt Bertil Franklin, Luleå.

Målningsarbetet utfört av Lindbergs Måleri, Töre.

Recording data: 1989-10-18/20 at Luleå Cathedral (Luleå Domkyrka), Sweden
Recording engineer: Siegbert Ernst
2 × Schoeps CMC541 and 2 × Neumann KM130 microphones; SAM82 mixer;
Technics SV-260A digital tape recorder

Producer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Anders Ekenberg

English translation: Andrew Barnett

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover picture: from Olof Rudbeck's Bird Book (Yellow Hammer)

Organ photographs: Grönlunds Orgelbyggeri AB

Type setting, lay-out: Andrew & Kyllikki Barnett, Compact Design Ltd., England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1989 & 1991, BIS Records AB

BIS would like to thank Grönlunds Orgelbyggeri, Gammelstad, Sweden, for invaluable help in the making of this production.



Hans-Ola Ericsson and Olivier Messiaen