

 **BIS**
CD-410 STEREO

Oliver Messiaen

digital



**THE COMPLETE
ORGAN MUSIC —
VOLUME 2**

*La Nativité
du Seigneur*

**HANS-OLA
ERICSSON**

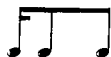
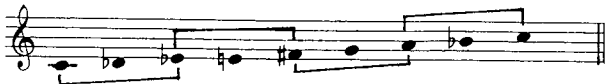
*Playing the
Grönlund Organ,
Luleå Cathedral,
Sweden*

Modus 2

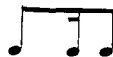


1

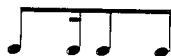
Modus 3



Bakchios



Antibakchios



Epitrit II

2



Râgavardhana



Candrakalâ

MESSIAEN, Olivier (b. 1908)

La Nativité du Seigneur, 9 méditations pour orgue (1935)

(Leduc)

61'13

1

La Vierge et l'Enfant

Conçu par une Vierge un Enfant nous est né, un Fils nous a été donné. Sois transportée d'allégresse, fille de Sion! Voici que ton roi vient à toi, juste et humble. (Livres des Prophètes Isaïe et Zacharie)

5'29

2

Les Bergers

Ayant vu l'Enfant couché dans la crèche, les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu. (Évangile selon Saint Luc)

7'46

3

Desseins éternels

Dieu, dans son amour, nous a prédestinés à être ses fils adoptifs, par Jésus-Christ, à la louange de la gloire de sa grâce. (Épître de Saint Paul aux Ephésiens)

5'30

4

Le Verbe

Le Seigneur m'a dit: Tu es mon Fils. De son sein, avant que l'aurore existât, il m'a engendré. Je suis l'Image de la bonté de Dieu, je suis le Verbe de vie, dès le commencement. (Psaumes 2 et 109, livre de la Sagesse, 1^{re} Épître de Saint Jean)

12'54

5

Les Enfants de Dieu

A tous ceux qui l'ont reçu, le Verbe a donné le pouvoir de devenir enfants de Dieu. Et Dieu a envoyé dans leur cœur l'Esprit de son Fils, lequel crie: Père! Père! (Évangile selon Saint Jean et Épître de Saint Paul aux Galates)

4'17

6

Les Anges

L'armée céleste louait Dieu et disait: Gloire à Dieu au plus haut des cieux! (Évangile selon Saint Luc)

3'08

7

Jésus accepte la Souffrance

Le Christ dit à son Père en entrant dans le monde: "Vous n'avez agréé ni holocaustes, ni sacrifices pour le péché, mais vous m'avez formé un corps. Me voici!" (Saint Paul, Épître aux Hébreux)

5'11

8

Les Mages

Les Mages partirent, et l'étoile allait devant eux. (Évangile selon Saint Matthieu)

6'58

9

Dieu parmi nous

Paroles du communicant, de la Vierge, de l'Église toute entière: Celui qui m'a créée a reposé dans ma tente, le Verbe s'est fait chair et il a habité en moi. Mon âme glorifie le Seigneur, mon esprit a tressailli d'allégresse en Dieu mon Sauveur. (Ecclésiastique, Évangiles selon Saint Jean et Saint Luc)

8'54

HANS-OLA ERICSSON playing the 1987 Grönlund Organ of Luleå Cathedral

LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR

Olivier Messiaen's organ cycle *La Nativité du Seigneur* was written in Grenoble in 1935. "The majestic mountains of Grenoble," according to Messiaen himself, "have without doubt inspired the composer in at least the fourth and fifth movements. The other movements are many-coloured, like windows of medieval cathedrals."

At that time Messiaen had been principal organist at the Church of La Trinité in Paris for five years. He had taken up this position after concluding very successful studies (which began at the age of 11) at the Paris Conservatory. He also had a series of compositions behind him: apart from the earliest, unpublished works there existed a number of vocal works, examples of piano and chamber music, three orchestral compositions and the four organ works *Le Banquet céleste*, *Diptyque*, *Apparition de l'Eglise éternelle* and *L'Ascension* (the first organ cycle). (All four works are available on BIS-CD-409, played by Hans-Ola Ericsson.) Messiaen's own, characteristic musical language is present in these early pieces; *La Nativité* can perhaps be described as one of Messiaen's first great masterpieces.

The composer seems to have been convinced of the importance of *La Nativité* for his musical career. He provided the score with a preface concerning the compositional technique here employed, the manner of using the organ and the theological thinking behind the music. Like Messiaen's other works, especially those for organ, this music springs from meditation on different aspects of the Catholic faith, a faith which the composer affirms profoundly. Messiaen's roots in the Catholic tradition and his vision of the liturgy as the true frame of organ music are as evident here as in the earlier works.

THE HARMONY

La Nativité is based on the harmonic system developed by Messiaen himself, a system present also in the earlier works. He has developed this art of harmony still further — an art based on the "Modes of limited (possibility of) transposition" i.e. various combinations of notes drawn from the twelve-tone scale which can only be transposed a certain number of times (see Fig. 1). These modes characterise both the melodies and the chord structures. As in the earlier works there is no avoidance of sounds which strike the listener as traditional "major" or "minor": Messiaen does not perceive harmony in these traditional categories, but in contrast to contemporary twelve-tone composers he has not yet fully taken up the difference between consonance and dissonance.

Messiaen's comments reveal the extent to which he sees sounds and chords as colours. The concept of "colour" is more than just an image — Messiaen is convinced of a genuine inner relationship between sound and colour. His manner of expression when referring to various chords as colours stems from the hardly everyday experience which he himself has described: various sounds and chords have given him visual impressions, have caused him to see certain colours. (And vice versa: impressions of colour have been converted into music.) The different modes correspond to different colours: Mode 1 is red-violet, Mode 4 dark purple and so on. This characteristic was to become even stronger during the 1940s.

THE RHYTHM

The most striking thing about *La Nativité* from the point of view of compositional technique and musical

history is not, however, the harmonic aspect: it is the rhythm. In Messiaen's earliest organ works we may notice traces of his studies of (for example) ancient Greek and Indian rhythms: these works bear witness to a desire to overcome the enclosed nature of rhythm in music. In *La Nativité* we can see the first ripe fruit of this striving towards the further development of rhythm. This unfolding of rhythm is based on thorough theoretical reflection and thorough studies.

The assorted metrical forms of ancient Greek poetry are mentioned in Messiaen's comments on *La Nativité*: bacchios, antibacchios, epitrite, doctic rhythm and so on. We observe Messiaen's special interest in those rhythms which are based on odd numbers. He has examined how these rhythms can be combined, extended and manipulated. These studies have led to both a singular conception of rhythm and a unique rhythmic technique. In this technique an important rôle is played by the alteration of rhythmic figures by addition (of a note, a pause, a stop) and subtraction (the opposite).

Messiaen has concerned himself with Indian, Hindu rhythms even more intensively than with Greek ones. He mentions some in his comments on *La Nativité*: *vasanta* and *candrakalâ*. Books gave him guidance on the complex rhythmic structures of traditional Hindu music, and his own musical work was largely concerned with examining the possibilities of composing upon this basis and of altering these many-sided rhythms.

This work is linked to Messiaen's overall view of life. He has strived consciously to overcome the closed nature and predictability of traditional European music — features which, according to Messiaen, stop the music from "touching God". In other words, the use of Indian, Hindu and other rhythms is based on the intention of doing justice to the Christian faith. Messiaen has been concerned with expressing the very openness of the world for God of which he as a Christian is convinced.

The various rhythms which are used and related to each other in *La Nativité* (see Fig. 2) play a decisive rôle in the piece. Later, Messiaen was to unfold a sort of personification of different rhythmic figures: the figures play different rôles like the characters in a play. The idea of treating rhythm thus seems to have arisen from Messiaen's analysis of Stravinsky's *Rite of Spring*. In the major work *Livre d'orgue* (1951) rhythm becomes the dominant element in the music: melody, harmony and tonal colours play a subordinate rôle as means of communicating the rhythm to the listener. In *La Nativité* things have not yet gone so far, but already we can understand why Messiaen wanted to call himself a "composer and rhythm writer".

THE USE OF THE ORGAN

Messiaen uses the organ in a creative manner. He has learned much from César Franck and his successors in the French organ tradition. He has himself testified to his debt to Charles Tournemire and Marcel Dupré — the former's art of registration and lyrical handling of the organ, the latter's technical perfection and overwhelming grandiosity. But from the point of view of sound Messiaen has renewed the art of organ writing significantly. His precise indications of registration — related to his own Cavallé-Coll organ in the church of La Trinité — describe these sonic discoveries. For example he lets the pedal bear the melody, like the manuals (and also uses it in the manner of bells). This technique is not in itself new, but in Messiaen's music it creates new sounds and combinations of sounds.

With this creative way of using the organ, Messiaen became after some decades the teacher of a whole new generation of musicians. His method of treating the organ set unavoidable standards for organ music, standards followed by, among others, Bengt Hambraeus, Gerd Zacher and György Ligeti.

MUSICAL MEDITATIONS

The theological thematic material of the Christmas cycle has been explained in detail by the composer. His summary of the "Nine Meditations" is as follows:

The works is intended to be for Christmas and is based on the following five ideas:

1. *Our predestination, realised by the incarnation of the Word. (Desseins Eternels)*
2. *God, who lives among us (Dieu parmi nous) and suffers with us (Jésus accepte la souffrance).*
3. *The threefold birth — the eternal birth of the Word (Le Verbe), the temporal birth of Christ (La Vierge et l'Enfant) and the spiritual birth of the Christians (Les Enfants de Dieu).*
4. *Presentation of certain figures who lend a special poetry to the Christmas and Epiphany festivals — angels (6th movement), shepherds (2nd movement), wise men (8th movement).*
5. *All nine movements are intended as a homage to the motherhood of Mary.*

The work is lent variety by alternating the movements concerning the great theological themes with those depicting the well-known Christmas characters. The cycle opens with the meditation at the crib about the Virgin and her Child. The order of movements 3, 4, 5, 7 and 9 is logical from a theological point of view: first the mystery of salvation is treated at its very beginning (3), then in connection with the person who will bring salvation to mankind (4), and then in relation to the future partner — humanity (5). Then we reflect on the necessary continuation and consequence of the incarnation, the Passion of Christ (7) and finally on the remaining reality which has come about through all of this (9). The order of the movements depicting people (2, 6 and 8) seems to be determined by the liturgy. In the first Christmas Mass we hear the Gospel of the Annunciation to the Shepherds (Lk 2, 1-14); in the Mass on Christmas Morning we hear of the song of the angels (Lk 2, 15-20) and then in the Epiphany Mass we hear of the Wise Men (Mt 2, 1-12). It is all an act of homage to the blessed Virgin Mary, the Mother of Christ, and has the effect of a combination of deep theological meditation and more easily assimilated, folk-like elements — just like the traditional Christmas festival itself. The work is based on a number of the most important Bible texts used as readings in the Christmas liturgy or in liturgical songs, and on related Biblical passages. In Messiaen's commentary the texts are reproduced quite freely and are related to each other.

THE THEOLOGICAL THOUGHT PROCESS

The first movement to treat a theological theme, *Les desseins éternels* (3) is a meditation on some verses at the beginning of the letter to the Ephesians (1, 5-6). This text, so to speak, answers a question which occurs when considering the Child and Mother and the message to the shepherds: Why does this happen? What is the reason for what happens here? The answer goes deep into the secret of God, at the beginning of time: "We were predestined..." Behind the Christmas story there is a divine plan. Consideration of this plan, which exceeds all human understanding, takes the musical form of an infinitely long, singing phrase.

At Christmas, the church celebrates the realisation of this plan in history by means of the birth of Christ.

A necessary precondition, however, is that — in order to have the importance which the church attaches to it — the birth must be of a very special person, not just any normal human being. *Le Verbe* (4) circles around this secret, which has its roots in the idea that the Son of God (in St. John's Gospel also referred to as "The Word") is "born from the Father before all time", as it is expressed by the Nicean Credo. Messiaen stresses that this secret is really not possible to grasp: it can only be perceived vaguely. This vague perception is expressed in a two-part movement which should lead our thoughts partly towards the powerful, inconceivable birth and partly towards "The Word" itself — the Son of God.

The fifth movement, *Les Enfants de Dieu*, takes up a theme which for Messiaen is profoundly connected with the themes of the first and fourth movements. The eternal "birth" of the Word, the birth of Christ on earth and the spiritual "birth" of the Christians are related to each other: they all belong to the festive content of Christmas. This combination of thoughts has extremely old origins: it crops up with the Church Fathers, who allow their contemplation of the birth of the Son of God before and in time lead to their contemplation of the constantly renewed "birth" of Christ in the hearts of the believers and their "rebirth", i.e. their renewed relationship with God. Messiaen indicated that this movement should be played "extremely slowly and inwardly".

In the movement *Jésus accepte la souffrance* (7), a theme is treated which may at first glance seem to have nothing to do with Christmas. For Messiaen, however, it is profoundly related to the Christmas story. In general we may say that Messiaen's music depicts primarily the "positive" aspects of Christian belief — the birth of Christ, his resurrection from the dead, the glorification of the world, eternal bliss, joy, delight and eternal peace. He has depicted distress and suffering less frequently and he has distanced himself from the concept that art should depict first and foremost emptiness and pain, chaos and violence — a thought which we encounter from many other modern composers. And yet the image of Christian belief which Messiaen gives us cannot be described as "smoothed out". Consciousness of evil and of guilt is there and is sometimes also depicted, and the suffering and death of Christ is not absent. But why does of all things the Christmas cycle contain a movement about Christ accepting his suffering? The composer explains this by referring to a text from the New Testament (Heb 10, 5-7) which speaks of the entry of Christ into the world. This text is traditionally associated with Christmas and belongs to the feast of the Annunciation in modern Roman Catholic liturgy. As Messiaen himself puts it, "Behind the Angels at the Annunciation, behind the crib we can already see the cross."

Messiaen's comment on the concluding movement, *Dieu parmi nous*, puts together three Bible quotations like a collage expressing the durable result of the events of Christmas. Here Messiaen talks of three current and living realities of Catholic faith: the Holy Communion, Mary and the Church. All of these show in different ways that the world has become and remains the home of God, because God took on himself flesh and blood.

THE NINE PIECES

1. *La Vierge et l'enfant*

"For to us a child is born, to us a son is given. Rejoice greatly, O daughter of Zion! Lo, your king comes to you. (just and) humble" (Is 9,6; Zech 9,9).

A happy, bright piece in ABA form, in which the middle section employs and ornaments the Gregorian Christmas Day Introit, *Puer natus est*.

2. *Les bergers*

"(And when they saw it) the shepherds returned, glorifying and praising God" (Lk 2,20).

A scintillating, colourful introduction leads to a melody reminiscent of French Christmas songs, *Noëls*.

3. *Desseins éternels*

"He destined us in love to be his sons through Jesus Christ, to the praise of his glorious grace" (Eph 1,5-6).

A meditation of what lies behind the Christmas story; a long, inward phrase.

4. *Le Verbe*

"He said to me. You are my son. From his lap he has conceived me before the morning star. I am the image of God's goodness, the Word of life, from the very beginning." (Ps 2,7; Ps 110,3; Wis 7,26; 1 Jn 1,1).

The main theme of the first part expresses the inconceivable and grandiose event of which the Bible texts speak: "a long, descending movement in the pedal which recalls the fearful fortissimo of the trumpets in Michelangelo's representation of the Last Judgement but which also recalls certain of Wagner's trombone themes." The second section describes the Word, the Son of God, born of the Father. It is "a long cornet solo, the sequences of which remind us of Gregorian song, the character of which reminds us of Hindu ragas and the ornamentation of the solemn melody of which reminds us of Bach's chorales".

5. *Les enfants de Dieu*

"But to all who received him, he gave power to become children of God. God has sent the Spirit of his Son into our hearts, crying: Abba! Father" (Jn 1,12; Gal 4,6).

The deep alteration in the existence of humanity which is here expressed is formed as a huge crescendo over a dominant pedal point up to a "shout", and then a gentle melodic movement over a tonic pedal point.

6. *Les anges*

"...the heavenly host praising God and saying: Glory to God in the highest!" (Lk 2,13-14).

A song of jubilation, *Gloria in excelsis Deo*, played throughout in high register. Expression of the liberated, pure spirituality of the angels who live near God.

7. *Jésus accepte la souffrance*

"When Christ came into the world, he said: Sacrifices and offerings thou hast not desired, but a body hast thou prepared for me. Lo, I have come" (Heb 10,5-7).

Christmas points forward to the cross. The first spiritual step of the Incarnate is the affirmation of the sacrifice which he must make. "The unique sacrifice, announced by the two opening chords, is soon answered and affirmed in low register, Bassoon 16'. The stepwise enlargements and reductions of the intervals describe realistically the tensions at the crucifixion. At the end Jesus cries "I have come"."

8. *Les mages*

"...they went their way; and ... the star ... went before them" (Mt 2,9).

A colourful, but peaceful and dignified caravan moves towards Bethlehem, guided by the star. "Near the end the registration becomes gentle and mystic: the three Holy Kings kneel before the Child."

9. *Dieu parmi nous*

"Words of the communiant, of the blessed Virgin, of the whole Church: He who made me remains in my tabernacle. And the Word became flesh and dwelt among us. My soul magnifies the Lord, and my spirit rejoices in God my Saviour" (Sir 24,8; Jn 1,14; Lk 1,46-47).

The piece consists of a toccata in E major, prefaced by an introduction with three themes. The first should depict the descent of the Son into the world, the second the love of God that is present in the Eucharist, and the third — a birdsong theme — the song of praise of Mary.

Anders Ekenberg



OLIVIER MESSIAEN

LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR

Der Orgelzyklus Olivier Messiaens *La Nativité du Seigneur* wurde 1935 in Grenoble komponiert. „Die majestätischen Gebirge Grenobles haben“, nach Messiaens eigenen Worten, „ohne Zweifel den Komponisten wenigstens zum vierten und neunten Satz angeregt. Die übrigen Sätze sind vielfarbig, wie die Fenster der mittelalterlichen Kathedrale.“

Zu jener Zeit war Messiaen seit fünf Jahren Hauptorganist der Dreifaltigkeitskirche in Paris. Diese Aufgabe hatte er nach Abschluss der mit elf Jahren angefangenen, sehr erfolgreichen Studien am Pariser Konservatorium erhalten. Zu jener Zeit hatte er auch schon eine Reihe von Kompositionen hinter sich — ausser den frühesten, nie veröffentlichten Werken eine Anzahl Gesangsstücke, Klavier- und Kammermusikwerke, drei Orchesterwerke und die vier Orgelkompositionen (alle auf BIS-CD-409 mit Hans-Ola Ericsson) *Le banquet céleste*, *Diptyque*, *Apparition de l'église éternelle* und *L'Ascension* (den ersten Orgelzyklus). Schon in diesen Frühwerken ist Messiaens eigene, charakteristische Tonsprache da. *La Nativité* kann vielleicht als eines der ersten grossen Meisterwerke Messiaens bezeichnet werden.

Der Komponist scheint sich dessen bewusst gewesen zu sein, welche Bedeutung auf seinem musikalischen Weg *La Nativité* innehatte. Er hat die Partitur mit einem Vorwort versehen, das von der hier verwendeten Kompositionstechnik, der Art und Weise, die Orgel zu behandeln, und von den dem Werk zugrundeliegenden theologischen Gedanken handelt. Wie die übrigen Werke Messiaens, insbesondere die Orgelwerke, geht es hier um eine Musik, die der Meditation über verschiedene Aspekte des vom Komponisten innig bejahten katholischen Glaubens entspringt. Messiaens Verankerung in der katholischen Überlieferung und seine Sicht von der Liturgie als den eigentlichen Rahmen der Orgelmusik tritt hier gleich deutlich wie in den früheren Werken zutage.

DIE HARMONIK

La Nativité baut auf dem von Messiaen selbst entwickelten harmonischen System auf, das schon in den früheren Orgelwerken vorhanden war. Er hat hier diese harmonische Kunst noch weiter entwickelt — eine harmonische Kunst, die von „Modi begrenzter Transposition“ Gebrauch macht, d.h. von verschiedenen aus der Zwölftonleiter hergeleiteten Tonkombinationen, die nur einige Male transponiert werden können (vgl. Abb.1). Diese Modi prägen sowohl die Melodik wie die Akkordbildung. Ebensovienig wie in den früheren Werken ist aber auch hier die Verwendung dessen ausgeschlossen, was sich dem Zuhörer als gewöhnliches Dur und Moll darstellt. Messiaen hat die Harmonik nicht in diesen traditionellen Kategorien aufgefasst, aber im Unterschied zu den zeitgenössischen Zwölftonkomponisten hat er den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz noch nicht völlig aufgehoben.

Die Erläuterungen Messiaens zeigen, wie sehr er Klänge und Akkorde als Farben auffasst. Der Begriff „Farbe“ ist in diesem Zusammenhang mehr als ein Bild; Messiaen ist von einem wirklichen inneren Zusammenhang zwischen Klang und Farbe überzeugt. Seine Ausdrucksweise, wenn er von verschiedenen Akkordbildungen als verschiedenen Farben spricht, rührt von der gewiss nicht alltäglichen Erfahrung her, die er selbst beschrieben hat: verschiedene Klänge und Akkorde haben ihm visuelle Eindrücke gegeben, sie haben ihn dazu veranlasst, verschiedene Farben zu sehen. (Und umgekehrt: Farbeindrücke sind bei ihm in Musik umgewandelt worden.) Die verschiedenen Modi repräsentieren

verschiedene Farben: Modus 1 Rotviolett, Modus 4 dunkles Purpurrot usw. Dieser Zug bei Messiaen wurde in den 40er Jahren noch stärker.

DER RHYTHMUS

Das in kompositionstechnischer und musikgeschichtlicher Hinsicht am meisten Bemerkenswerte bei *La Nativité* ist aber nicht das harmonische, sondern das rhythmische Element. In den früheren Orgelkompositionen Messiaens sind schon die Ergebnisse seiner Studien u.a. altgriechischer und indischer Rhythmen zu einem gewissen Mass spürbar; schon diese Werke geben von einer Bestrebung Zeugnis, rhythmische Geschlossenheit der Musik zu überwinden. In *La Nativité* sind die ersten reifen Früchte dieses Bestrebens nach Weiterentwicklung des Rhythmus da. Diese Entfaltung des Rhythmus baut auf eingehender theoretischer Reflexion und eingehenden Studien.

Die verschiedenen Versmasse der altgriechischen Poesie werden im Kommentar Messiaens zu *La Nativité* genannt: Bakchios, Antibakchios, Epitrit, dokmischer Rhythmus usw. Bei Messiaen kann ein besonderes Interesse an solchen Rhythmen, die auf unebenen Zahlen aufbauen, beobachtet werden. Er hat untersucht, wie sich diese Rhythmen kombinieren, ergänzen und manipulieren lassen. Dieses rhythmische Suchen hat sowohl zu einem eigenen Rhythmusbegriff wie auch zu einer eigenartigen rhythmischen Technik geführt. In der rhythmischen Technik Messiaens spielt nicht zuletzt die Veränderung von rhythmischen Figuren durch Addition (Zufügung eines Tons, einer Pause oder eines Punktes) bzw. Diminution (das entgegengesetzte Verfahren) eine grosse Rolle.

Noch intensiver als mit der griechischen Metrik hat sich Messiaen aber mit indischen, hinduistischen Rhythmen beschäftigt. In seinen Kommentaren zu *La Nativité* werden einige solcher rhythmischen Figuren genannt: Vasante und Candrakalā. Die Handbücher unterrichteten ihn von der komplexen rhythmischen Struktur traditioneller hinduistischer Musik, und seine eigene weitere musikalische Arbeit bestand zu einem grossen Teil darin, die Möglichkeiten zu untersuchen, auf dieser Grundlage zu komponieren und diese vielgestaltigen Rhythmen zu verändern. Bei Messiaen ist diese Arbeit in einem lebensanschaulichen Zusammenhang hingestellt gewesen. Messiaen hat bewusst danach gestrebt, die Geschlossenheit und Voraussichtlichkeit traditioneller europäischer Musik zu überwinden — eine Geschlossenheit, durch welche die Musik, nach Messiaen, damit aufhört, „Gott zu betasten“. M.a.W.: die Verwendung u.a. indischer, hinduistischer Rhythmen gründet sich auf die Absicht, dem christlichen Glauben gerecht zu werden. Es ist Messiaen darum gegangen, jener Offenheit der Welt für Gott auszuweichen, von der Messiaen als Christ überzeugt gewesen ist.

Die verschiedenen Rhythmen, die in *La Nativité* angewandt und auf einander bezogen werden (vgl. Abb.2), spielen eine entscheidende Rolle im Werk. Später wird Messiaen eine Art Personifikation verschiedener rhythmischer Figuren entfalten: verschiedene Figuren spielen verschiedene Rollen, wie die Gestalten in einem Drama. Die Idee, den Rhythmus in dieser Weise zu behandeln, scheint aus Messiaens Analyse von Strawinskys *Le Sacre du printemps* herzurühren. Im grossen Orgelbuch, *Livre d'orgue* (1951) wird der Rhythmus zum beherrschenden Element der Musik; Melodik, Harmonik und Klangfarben spielen eine eher untergeordnete Rolle als Vermittler des Rhythmus an den Zuhörer. So weit ist die Entwicklung hier noch nicht gegangen, aber schon *La Nativité* macht es begreiflich, warum Messiaen sich

selbst als „Komponisten und Rhythmiker“ hat beschreiben wollen.

DIE VERWENDUNG DER ORGEL

Die Orgelbehandlung Messiaens ist schöpferisch. Er hat gewiss vieles von César Franck und seinen Nachfolgern in der französischen Orgelkunst gelernt. Er hat selbst betont, wie viel er Charles Tournemire und Marcel Dupré schuldet: der Registrierungskunst und der lyrischen Orgelbehandlung Tournemires, der technischen Perfektion und überwältigenden Grandiosität Duprés usw. Aber Messiaen hat die Orgelkunst nach der klanglichen Seite hin erheblich erneuert. Seine genauen Registrierungsvorschriften — die an seine eigene Cavaillé-Coll-Orgel in der Dreifaltigkeitskirche anknüpfen — beschreiben diese klanglichen Entdeckungen Messiaens. Er lässt u. a. das Pedal neben den Manualen als Melodiestimme auftreten (und verwendet es u. a. auch als Glockenspiel). Diese Technik als solche ist gewiss nicht neu, aber sie erzeugt in seiner Musik neue Klänge und Klangkombinationen.

Mit dieser schöpferischen Art und Weise, die Orgel zu verwenden, wurde Messiaen nach einigen Jahrzehnten zum Lehrmeister einer neuen Musikergeneration. Seine Orgelbehandlung macht eine unerlässliche Voraussetzung für die Orgelmusik aus, die z. B. Bengt Hambraeus, Gerd Zacher und György Ligeti geschaffen und gespielt haben.

MUSIKALISCHE MEDITATIONEN

Die theologische Thematik des Weihnachtszyklus ist vom Komponisten selbst ausführlich erläutert worden. Seine Zusammenfassung des Inhalts dieser „neun Meditationen“ lautet wie folgt:

Das Werk ist für die Weihnachtszeit gemeint und gründet auf den folgenden fünf Hauptgedanken:

1. *Unsere Vorherbestimmung, die durch die Fleischwerdung des Wortes realisiert wird (die ewigen Ratschlüsse).*
2. *Gott, der unter uns lebt (Gott unter uns) und der mit uns leidet (Jesus nimmt das Leiden auf sich).*
3. *Die dreifache Geburt: die ewige Geburt des Wortes (Das Wort), die zeitliche Geburt Christi (Die Jungfrau und das Kind), die geistige Geburt der Christen (Die Kinder Gottes).*
4. *Darstellung einiger Gestalten, die dem Weihnachtsfest und dem Dreikönigsfest eine besondere Poesie verleihen: Engel (Satz 6), Hirten (Satz 2), Weise (Satz 8).*
5. *Alle neun Stücke sind als Huldigung an die Mutterschaft Mariens gedacht.*

Das Werk wird dadurch abwechslungsreich, dass diejenigen Abschnitte, die grossen theologischen Themen gewidmet sind, durch Abschnitte abgelöst werden, die die wohlbekannten Weihnachtsgestalten malen. Der Zyklus fängt mit der Meditation an der Krippe über die hl. Jungfrau und ihr Kind an. Die Reihenfolge der Sätze 3, 4, 5, 7 und 9 ist in theologischer Hinsicht logisch: das Heilsmysterium wird zuerst in seinem Uranfang betrachtet (3), danach im Hinblick auf den, der das Heil der Menschen zustandebringen soll (4), und dann im Hinblick auf den entgegennehmenden Partner, den Menschen (5): sodann wird die notwendige Fortsetzung und Konsequenz der Menschwerdung des Sohnes Gottes betrachtet: das Leiden Christi (7), und zum Schluss kommt eine Meditation über die durch dies alles zustandgekommene, bleibende Wirklichkeit (9). Die Reihenfolge der personenbeschreibenden Sätze 2, 6 und 8 scheint von der Liturgie bedingt zu sein: in der ersten Weihnachtsmesse wird das Evangelium von der

Botschaft an die Hirten verkündigt (Luk 2, 1-14), in der Messe am Morgen des Weihnachtstages das Evangelium vom Engelsgesang (Luk 2, 15-20), und dann in der Messe des Dreikönigfestes das Evangelium von den Weisen (Matth 2, 1-12). Das Ganze wird als eine Huldigung der seligen Jungfrau Maria, der Mutter Christi, dargebracht, und das Ganze wirke wie eine Kombination tiefer theologischer Meditation und mehr zugänglicher, volkstümlicher Elemente — genau wie die traditionelle Weihnachtsfeier selbst. Das Werk baut auf einer Anzahl der wichtigsten in der Weihnachtsliturgie als Lesungen oder in liturgischen Gesängen vorkommenden Bibeltexten und verwandten biblischen Textstellen auf. Die Texte werden in den Kommentaren Messiaens ziemlich frei wiedergegeben und aufeinander bezogen.

DER THEOLOGISCHE GEDANKENGANG

Der erste Satz, der ein theologisches Thema behandelt, *Les desseins éternels* (Die ewigen Ratschlüsse, Satz 3), ist eine Meditation über einige Verse am Anfang des Epheserbriefes (1, 5.6). Dieser Text beantwortet sozusagen eine Frage, die sich bei der Betrachtung über das Kind und seine Mutter und über die Botschaft an den Hirten anmeldet: Warum geschieht dies? Was ist der Grund dessen, was hier geschieht? Die Antwort führt tief in das Geheimnis Gottes hinein, am Anfang der Zeiten: „Er hat uns im voraus dazu bestimmt...“ Hinter dem Weihnachtsgeschehen steckt ein Plan, eine göttliche Absicht. Die Betrachtung dieses Heilsplanes, der allen Menschenverstand übertrifft, nimmt in der Musik die Gestalt einer unendlich langen, singenden Phrase an.

An Weihnachten feiert die Kirche die Verwirklichung dieses göttlichen Ratschlusses in der Geschichte durch die Geburt Christi. Notwendige Voraussetzung dafür, dass dieser Geburt jene Bedeutung beigemessen werden könne, die ihr die Kirche beimisst, ist nun aber, dass derjenige, der geboren wird, mehr als nur ein Mensch ist. *La Verbe* (Das Wort, Satz 4), kreist um dieses Geheimnis herum, das seinen Grund darin hat, was das sog. nizänisch-konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis so ausdrückt, dass der Sohn Gottes (der im Johannesevangelium ebeb „das Wort“ genannt wird) „geboren aus dem Vater vor aller Zeit“ ist. Messiaen betont, dass dieses Geheimnis eigentlich nicht fassbar ist; es kann nur geahnt werden. Diese Ahnung wird in der Musik Messiaens zu einem zweiteiligen Satz, der die Gedanken teils an das gewaltige, unvorstellbare Werden des Wortes, teils an das Wort selbst, den Sohn Gottes, leiten soll.

Der Satz, der den Titel *Les enfants de Dieu* trägt (Die Kinder Gottes, Satz 5), nimmt ein Thema auf, das für Messiaen mit dem Thema der Sätze 1 und 4 aufs innigste verbunden ist. Die ewige „Geburt“ des Wortes, die Geburt Christimhies auf Erden und die geistliche „Geburt“ der Christen werden aufeinander bezogen; sie gehören alle zum Festinhalt des Weihnachtsfestes. Diese Gedankenkombination hat uralte Wurzeln; sie begegnet uns schon bei den Kirchenvätern, die die Betrachtung der Geburt des Sohnes Gottes vor und in der Zeit zur Betrachtung der immer erneuten „Geburt“ Christi im Herzen der Gläubigen und ihrer „Neugeburt“, d.h. ihrer erneuten Beziehung zu Gott, führen lassen. Messiaen gibt an, dass der Satz „äußerst langsam und innig“ gespielt werden soll.

Im Satz *Jésus accepte la souffrance* (Jesus nimmt das Leiden auf sich, Satz 7) wird ein Thema behandelt, das vielleicht auf den ersten Blick nichts mit Weihnachten zu tun haben scheint. Für Messiaen ist es jedoch aufs innigste eben mit Weihnachten verbunden. Ganz allgemein darf festgehalten werden,

dass Messiaen in seiner Musik vor allem die „positiven“ Elemente des christlichen Glaubens ausgedrückt hat: die Geburt Christi, seine Auferstehung von dem Tod, die Verherrlichung der Welt, die ewige Seligkeit, die Freude, die Verzückung und den ewigen Frieden. Er hat in seiner Musik eher selten Not und Leiden ausgedrückt, und er hat vom Gedanken Abstand genommen, die Kunst solle vor allem Leere und Schmerzen, Chaos und Gewalt ausdrücken — ein Gedanke, der uns ja bei vielen anderen modernen Komponisten begegnet. Aber das Bild des christlichen Glaubens, das durch die Kompositionen Messiaens vermittelt wird, darf kaum als geglättet bezeichnet werden. Das Bewusstsein vom Bösen und von der Schuld ist da und wird bisweilen auch musikalisch gestaltet, und das Leiden und Tod Christi ist nicht abwesend. Warum enthält nun gerade der Weihnachtszyklus einen Satz, der davon handelt, wie Christus sein Leiden bejaht und auf sich nimmt? Der Komponist erklärt dies mit einem Hinweis auf einen neutestamentlichen Text, im Hebräerbrief (10, 5.7), der vom Eintritt Christi in die Welt spricht. Dieser Text wurde traditionell mit Weihnachten verknüpft: er gehört in der jetzigen römisch-katholischen Liturgie dem Fest der Verkündigung Mariens an. Wie es Messiaen selbst ausdrückt: „Hinter dem Engel der Verkündigung, hinter der Weihnachtskrippe ist schon das Kreuz da.“

Die Erläuterung Messiaens zum abschliessenden Satz, *Dieu parmi nous* (Gott unter uns, Satz 9), fügt wie in einer Collage drei Bibelzitate zusammen, die das bleibende Ergebnis des Weihnachtsgeschehens ausdrücken. Messiaen spricht hier von drei im katholischen Glaubensleben aktuellen und lebendigen Wirklichkeiten: von der hl. Eucharistie, von Maria und von der Kirche. Alle diese drei zeugen in verschiedener Weise davon, wie die Welt dadurch, dass Gott Fleisch und Blut angenommen hat, Wohnung Gottes geworden ist und bleibt.

DIE NEUN SÄTZE

1. *La Vierge et l'enfant* (Die Jungfrau und das Kind)

„Von einer Jungfrau empfangen ist ein Kind uns geboren, ein Sohn ist uns geschenkt. Freue dich, Tochter Zion! Siehe, dein König kommt zu dir, er ist gerecht und demütig“ (Jes 9, 5; Sach 9, 9).

Ein frohes und helles Stück in ABA-Form, in dem der mittlere Abschnitt den gregorianischen Intrositus des Weihnachtstages, *Puer natus est*, anwendet und ornamentiert.

2. *Les Bergers* (Die Hirten)

„Nachdem die Hirten das Kind in der Krippe gesehen hatten, kehrten sie zurück, rühmten Gott und priesen ihn“ (Luk 2; 20).

Auf eine schillernde, vielfarbige Einleitung folgt eine Melodie, die an französische Weihnachtslieder, *Noëls*, erinnert.

3. *Desseins éternels* (Die ewigen Ratschlüsse)

„Gott hat uns aus Liebe im voraus dazu bestimmt, seine Söhne zu werden durch Jesus Christus, zum Lob seiner herrlichen Gnade“ (Eph 1, 5.6).

Eine Betrachtung darüber, was dem Weihnachtsgeschehen zugrunde liegt; eine lange, innige Phrase.

4. *Le Verbe* (Das Wort)

„Der Herr sprach zu mir: Mein Sohn bist du. Aus seinem Geschoss hat er mich gezeugt vor dem

Morgenstern. Ich bin das Bild der Güte Gottes, ich bin das Wort des Lebens, vom Anfang an“ (Ps 2, 7; Ps 110, 3; Weish 7, 26; 1 Joh 1, 1).

Das Grundthema des ersten Teiles drückt das unfassbare, gewaltige Geschehen aus, von dem die Bibeltexte handeln: „eine langsame, hinabsteigende Bewegung in den Rohrstimmen des Pedals, die an das schreckenerregende Fortissimo der langen Trompeten in der Darstellung des jüngsten Gerichts von Michelangelo, aber auch an gewisse Posaunenthemen bei Wagner erinnert“. Der zweite Abschnitt bezeichnet das Wort, den Sohn Gottes, der vom Vater geboren ist. Er ist „ein langes Cornet-Solo, das mit seinen Teilen an die Sequenzen des gregorianischen Gesanges, charaktermässig an die hinduistischen Ragas und durch seine Ornamentation der feierlichen Melodie an die ornamentierten Choräle Bachs erinnert“.

5. *Les enfants de Dieu* (Die Kinder Gottes)

„allen, die ihn aufnahmen, gab das Wort Macht, Kinder Gottes zu werden. Gott sandte den Geist seines Sohnes in ihr Herz, den Geist, der ruft: Vater! Vater!“ (Joh 1, 12; Gal 4, 6).

Die tiefgreifende Veränderung in der Existenz des Menschen, die hier zum Ausdruck kommt, wird gestaltet als ein grosses Crescendo über einem Dominant-Orgelpunkt hin zu einem „Schrei“, und danach eine sanfte melodische Bewegung über einem Tonika-Orgelpunkt.

6. *Les anges* (Die Engel)

„Das himmlische Heer lobte Gott und sprach: Ehre sei Gott in der Höhe!“ (Luk 2, 13-14).

Ein Jubelgesang, *Gloria in excelsis Deo*, durchgehend in hoher Lage gespielt — Ausdruck der befreiten, reinen Geistigkeit der Engel, die in der Nähe Gottes leben.

7. *Jésus accepte la souffrance* (Jesus nimmt das Leiden auf sich)

„Christus spricht bei seinem Eintritt in die Welt: An Brand- und Sündopfern hast du kein Gefallen, doch, einen Leib hast du mir geschaffen. Siehe, ich bin da!“ (Hebr 10, 5.7)

Weihnachten weist im voraus nach dem Kreuz hin. Die erste seelische Bewegung des Menschen gewordenen ist die Bejahung des Opfers, das er darbringen muss. „Das einmalige Opfer, das von den zwei ersten Akkorden angekündigt wird, wird bald in niedriger Lage, Fagott 16', beantwortet und bejaht. Die schrittweisen Vergrösserungen und Verkleinerungen der Intervalle beschreiben realistisch die Anspannung bei der Kreuzigung. Am Ende des Stücks schreit Jesus im Fortissimo: Siehe, ich bin da!“

8. *Les mages* (Die Weisen)

„Die Weisen machten sich auf den Weg. Und der Stern zog vor ihnen her“ (Matth 2, 9).

Eine farbenreiche, aber stille und würdige Karawane, die, vom Stern geleitet, nach Bethlehem schreitet. „Gegen Ende wird die Registrierung sanft und mystisch: die heiligen drei Könige knien vor dem Kind.“

9. *Dieu parmi nous* (Gott unter uns)

„Worte des Kommunizierenden, der sel. Jungfrau, der ganzen Kirche: Der, der mich geschaffen, ruht in meinem Tabernakel. Das Wort ist Fleisch geworden, und es wohnt in mir. Meine Seele preist die Grösse des Herrn, und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter“ (Sir 24, 8; Joh 1, 14; Luk 1, 46-47).

Das Stück besteht aus einer Toccata in E-Dur, die durch eine Einführung mit drei Themen vorbereitet

wird. Das erste Thema soll das Hinabsteigen des Sohnes in die Welt veranschaulichen, das zweite die Liebe Gottes, die in der Eucharistie gegenwärtig ist, das dritte — ein Vogelgesang — den Lobgesang Mariens.

Anders Ekenberg

LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR

La cycle pour orgue *La Nativité du Seigneur* d'Olivier Messiaen (1908-) fut composé à Grenoble en 1935. "Les montagnes majestueuses de Grenoble ont sans doute influencé le compositeur, au moins en ce qui a trait aux quatrième et neuvième mouvements", dit Messiaen lui-même. "Les autres mouvements sont multicolores, comme les vitraux des cathédrales médiévales."

Lors de la survenue de *La Nativité*, Messiaen était organiste titulaire de l'orgue de l'église de la Sainte-Trinité à Paris depuis cinq ans déjà. Il avait obtenu ce poste à la fin de ses études très réussies en piano, orgue, matières théoriques et composition au conservatoire de la capitale française, études qu'il avait commencées à l'âge de 11 ans. Il avait aussi à cette époque une longue série de compositions à son actif — en plus des toutes premières, jamais publiées, un nombre de chansons, d'œuvres pour piano et de musique de chambre, trois œuvres pour orchestre et les quatre compositions pour orgue *Le Banquet Céleste*, *Diptyque*, *Apparition de l'Église Éternelle* et *L'Ascension* (le premier cycle pour orgue) (BIS-CD-409). On peut entrevoir dans ces œuvres de jeunesse comment le langage musical caractéristique, propre à Messiaen prit forme. *La Nativité* peut peut-être être désignée comme un de ses premiers grands chefs-d'œuvre.

Messiaen semble avoir lui-même été conscient de quel pas en avant dans sa carrière musicale *La Nativité* signifiait; il a nanté la composition d'une apostille sur la musique même (technique de composition), la façon d'utiliser les ressources sonores de l'orgue et les idées théologiques qui dirigent l'œuvre. Tout comme dans les autres compositions de Messiaen, surtout celles pour orgue, il s'agit d'une musique qui repose sur la méditation et exprime celle-ci sous différents aspects de la foi catholique qu'il professe de tout son cœur. Son enracinement dans la tradition spirituelle et théologique catholique et sa manière de voir la messe comme le cadre véritable de la musique pour orgue sont aussi prononcés ici que dans les œuvres précédentes.

L'HARMONIE

La Nativité est construite selon le système harmonique inventé par Messiaen lui-même et déjà rencontré dans les œuvres pour orgue antérieures. Il a ici développé encore plus cet art harmonique qu'il utilise ce qu'il appelle "les modes à transpositions limitées", c'est-à-dire différentes combinaisons tonales extraites de la gamme chromatique qui ne peuvent être transposées qu'un nombre limité de fois (Fig. 1). Ces modes décident de la conduite de la mélodie et de la construction d'accords. Tout comme dans les pièces précédentes, Messiaen laisse volontiers certains passages être entendus comme majeurs et mineurs par l'oreille moyenne. Messiaen ne conçoit pas les harmonies dans ces catégories mais plutôt à partir de la "modalité" qu'il décrit. Mais, à l'encontre des compositeurs dodécaphoniques contemporains, il n'a pas aboli en pratique la différence entre consonnance et dissonnance (ce qui sera pourtant le cas dans des œuvres ultérieures), et son harmonie peut être considérée comme un remaniement en profondeur et un développement de l'harmonie occidentale établie plutôt que comme une totale rupture d'avec elle.

Les commentaires que Messiaen donne à *La Nativité* (comme aux autres œuvres) montrent qu'il considère les sonorités et les accords en termes de couleurs. Le mot "couleur" est plus qu'une image pour

lui dans ce contexte; il est convaincu d'un lien intérieur véritable entre sonorité et couleur. ce qui explique sa façon de s'exprimer: "On passe du vert et jaune au bleu, violet foncé alternant avec orange", "couleur blanche aux reflets dorés" etc. Cela provient d'une expérience assez rare que Messiaen a décrite lui-même: différents accords et sonorités lui ont donné des impressions visuelles, lui ont fait voir des couleurs variées. (Inversement, des impressions de couleur ont pu être transformées en musique pour lui.) Les différents modes sont accouplés à diverses couleurs: mode 1 rouge-violet, mode 4 pourpre, et ainsi de suite. Ce trait fut nettement prononcé dans les années 1940.

LE RYTHME

Le plus remarquable dans *La Nativité*, des points de vue technique de composition et histoire de la musique, n'est pourtant pas l'harmonie mais le rythme. Dans les œuvres antérieures pour orgue de Messiaen, le résultat de ses études des rythmes de la Grèce antique et de l'Inde entre autres a pu être remarqué en quelque sorte et la musique a déjà commencé à témoigner d'un effort pour s'éloigner d'une rythmique fermée. Dans *La Nativité*, nous voyons les premiers fruits mûrs de cet effort de culture et de développement du rythme. Ce développement est théoriquement profondément réfléchi et repose sur des études minutieuses.

Les différents pieds de la poésie (et par là de la musique) de la Grèce antique sont nommés à plusieurs reprises dans les commentaires en note de *La Nativité*: nous rencontrons des termes comme rythme de bacchios, d'antibacchios, d'épitríte et doctmique. Dans la musique de Messiaen, nous percevons un intérêt spécial pour les rythmes aux nombres impairs. Il a examiné comment ces rythmes peuvent être combinés, prolongés et manipulés. Cette recherche rythmique est à la source d'une notation rythmique propre et d'une technique rythmique homogène — une technique où la possibilité de modifier les rythmes par addition (d'une note, d'un silence ou d'un point) ou par diminution (l'opération contraire correspondante) est de grande importance.

Messiaen travailla cependant avec les rythmes indiens, hindous, encore plus intensivement qu'avec la métrique grecque. Le commentaire sur *La Nativité* en nomme quelques-uns: *vasanta* et *candrakālā*. Les manuels lui donnèrent un aperçu de la structure rythmique complexe dans la musique hindoue traditionnelle et une grande partie de son travail musical ultérieur consista à explorer les possibilités de composition à partir de leurs rythmes variés et à les transformer. Chez Messiaen, ce travail a été l'expression d'un effort à triompher du caractère clos et de prédiction dans la musique européenne traditionnelle — une musique qui, à cause de cette fermeté, selon Messiaen, cesse de "toucher à Dieu". En d'autres termes, l'utilisation de rythmes indiens et hindous entre autres est justifié par le désir de rendre justice à la foi chrétienne, à l'ouverture du monde au divin que Messiaen veut exprimer dans sa musique et auquel il croit fermement, dans la tradition de la foi chrétienne.

Les différents rythmes travaillés et combinés dans *La Nativité* (voir Fig. 2) tiennent un rôle décisif dans l'œuvre — ou des rôles décisifs. Avec le temps, Messiaen en vint à développer une sorte de personnification des différents rythmes: ils apparaissent côte à côte comme les différents caractères d'une pièce de théâtre. Messiaen semblerait être venu à cette façon de traiter le rythme après une analyse du

Sacre du Printemps de Stravinsky. Dans le grand *Livre d'orgue* de 1951, le rythme est devenu l'élément de support dans la musique; mélodie, harmonie et sonorités n'occupent qu'un rang subalterne comme intermédiaires entre le rythme et l'auditeur. Le développement n'en était pas encore rendu là dans *La Nativité* mais l'œuvre rend tout à fait compréhensible que Messiaen ait voulu se décrire comme "compositeur et rythmicien".

LE TRAITEMENT INSTRUMENTAL

Le traitement de l'orgue par Messiaen est réorganisateur. Cela ne veut pas dire qu'il n'ait rien appris ou rien transmis de ses prédécesseurs dans la tradition française d'orgue de César Franck et de ses successeurs. Il a lui-même rappelé sa dépendance de Charles Tournemire et de Marcel Dupré: de l'art de la registration de Tournemire et de son talent à utiliser l'orgue pour exprimer un sentiment lyrique, et de la perfection technique de Dupré et de son talent à utiliser les ressources de l'orgue pour jouer avec grandeur et triomphe. Mais Messiaen a arraché à l'orgue des sonorités jusqu'alors inconnues. Ses minutieuses indications de registration — qui se rapportent à son orgue Cavaillé-Coll à la Sainte-Trinité — décrivent ces découvertes sonores. Par exemple, Messiaen laisse la pédale porter la mélodie à côté des claviers manuels. (Il l'utilise aussi, entre autres, comme carillon.) La technique n'est aucunement neuve en soi mais, dans la musique de Messiaen, elle est à la source de nouvelles sonorités et combinaisons sonores.

Grâce à cette façon originale de traiter l'orgue, Messiaen devint peu à peu un maître pour la génération musicale future sans pour autant avoir eu de vrais disciples pendant plusieurs décennies. Son traitement de l'instrument est à la base de la musique pour orgue écrite et exécutée par Bengt Hambraeus, Gerd Zacher et György Ligeti par exemple.

MÉDITATIONS MUSICALES

La thématique théologique illustrée dans *La Nativité* est commentée en détail par le compositeur. Il résume ainsi le contenu conceptuel de ces "neuf méditations", se rapportant à chaque titre de mouvement:

L'œuvre est destinée au temps de Noël et repose sur les cinq idées principales suivantes:

1. Notre prédestination réalisée par l'Incarnation du Verbe (Desseins Éternels).
2. Dieu vivant au milieu de nous (Dieu parmi nous), Dieu souffrant (Jésus accepte la souffrance).
3. Les trois naissances: éternelle du Verbe (Le Verbe), temporelle du Christ (La Vierge et l'Enfant), spirituelle des chrétiens (Les Enfants de Dieu).
4. Description de quelques personnages donnant aux fêtes de Noël et de l'Épiphanie une poésie particulière: les Anges (no 6), les Bergers (no 2), les Mages (no 8).
5. Neuf pièces en tout pour honorer la maternité de la Sainte Vierge.

Messiaen a varié l'œuvre en alternant les mouvements exprimant les grandes pensées théologiques et ceux qui se rapportent aux personnages bien connus de la Nativité. Le cycle commence naturellement par la méditation sur la Vierge et l'Enfant dans la crèche. L'ordre des mouvements 3, 4, 5, 7 et 9 suit une logique théologique: le mystère du salut est contemplé d'abord à sa source (3), mettant en foyer celui qui rendait possible le salut du genre humain (4), puis l'accent est mis sur le receveur, les hommes (5); on

médite ensuite sur le prolongement nécessaire et la conséquence de l'Incarnation, la passion du Christ (7) et, finalement, sur la réalité permanente de ce qui fut rendu possible grâce à tout cela (9). L'ordre de description des personnages des mouvements 2, 6 et 8 semble dicté par la liturgie: l'évangile de la nuit de Noël raconte l'annonce de la naissance du Messie aux bergers (Lc 2:1-14); celui du matin de Noël décrit le chant des anges (Lc 2:15-20) et celui de l'Épiphanie parle "des Mages", des hommes de science qui étudiaient les étoiles (Mt 2:1-12). Le tout est un hommage à la Vierge Marie dont la mission centrale est d'être la mère du Christ. L'œuvre en entier apparaît comme une combinaison de méditation théologique profonde et d'éléments plus accessibles, plus populaires — tout comme les célébrations de Noël ont l'habitude d'être vécues. L'œuvre s'élève sur certains textes bibliques les plus importants de la liturgie de Noël (comme les lectures ou les chants liturgiques) et les passages bibliques qui s'y rapprochent. Ils sont assemblés et tressés d'une façon qui donne assez souvent lieu à une citation plutôt libre dans les commentaires de Messiaen.

LA PENSÉE THÉOLOGIQUE

Le premier mouvement au contenu dense, *Desseins éternels* (3^e méditation) repose sur un passage du début de l'épître aux Ephésiens (1:5,6). Le texte répond à la question éveillée dans la méditation sur l'Enfant et la mère à la crèche et sur celle des bergers qui reçoivent l'annonce de la naissance du Sauveur: Pourquoi cela arrive-t-il? Qu'y a-t-il en-dessous de cet événement? La réponse se trouve avant le commencement des temps: "Il nous a prédestinés..." Il existe un plan, une intension divine en-dessous de la manifestation de Noël. La méditation sur ce plan de la rédemption, qui dépasse l'entendement humain, prend dans la musique la forme d'une phrase chantante infiniment longue.

A la fête de Noël, la chrétienté célèbre la réalisation concrète de ce plan dans l'histoire grâce à la naissance du Christ. Mais cette naissance a l'importance que l'Eglise lui attribue à la condition que le nouveau-né soit plus qu'un simple humain. *Le Verbe* (4^e méditation) met l'accent sur ce mystère qui repose sur ce que le Credo nicéen exprime dans l'article que le Fils (appelé le Verbe dans l'évangile selon saint Jean) est "né du Père avant tous les siècles". Messiaen souligne que ce mystère est en fait impossible à exprimer: sa signification ne peut qu'être pressentie. Cette intuition prend, en musique, la forme d'un mouvement bipartite qui fait penser d'une part à l'extraordinaire et incompréhensible naissance dont il s'agit ici, d'autre part au Verbe lui-même, c'est-à-dire au Fils de Dieu, lui qui tire son origine de Dieu le Père.

La méditation intitulée *Les Enfants de Dieu* (5^e méditation) reprend un thème qui, pour Messiaen, est intimement relié aux mouvements 4 et 1 et à leurs thèmes. La "naissance" éternelle du Verbe, la naissance du Christ sur la terre et la "naissance" spirituelle des chrétiens forment un tout et font toutes partie du contenu de Noël. Cette association d'idées provient de vieilles souches: on la retrouve déjà chez les pères de l'Eglise qui laissent la méditation sur la naissance du Fils engendré par le Père et la naissance du Christ dans l'histoire se prolonger dans la "naissance" continuellement répétée du Christ dans l'âme des croyants et ainsi dans leur "renaissance", c'est-à-dire leur nouvelle relation avec Dieu. La pensée se reflète également d'ailleurs dans le livre de cantiques suédois: "Tu acceptas de naître. Seigneur, d'une humble

mère humaine et devins le frère des hommes, dissimulant ta majesté. O, que tu naisses aussi dans mon cœur et y demeures, dissimulant ta majesté.” (Livre de cantiques suédois 1937: 36:2; le verset 1 du même cantique parle de la naissance du Fils engendré par le Père: “Christ, qui tires ton origine éternelle du sein de ton Père...”). Messiaen indique que le mouvement doit être joué “(très) lent et tendre”.

Jésus accepte la souffrance (7^e méditation) touche à un sujet qui peut sembler ne rien avoir à faire avec Noël mais que Messiaen associe intimement à la Nativité. Généralement parlant, Messiaen a commenté, dans sa musique, les côtés positifs du contenu de la foi chrétienne: la naissance du Christ, sa résurrection, la glorification du monde, le salut éternel, la joie, les transports de joie et la paix. Messiaen a dépeint plus rarement la détresse et la souffrance et il n'est pas d'opinion que la musique doive d'abord et avant tout refléter le vide et la souffrance, le chaos et la violence — une pensée rencontrée chez plusieurs autres compositeurs modernes. Mais l'image du contenu de la foi chrétienne donnée par Messiaen peut à peine être considérée comme joyeuse; la connaissance du mal et du péché existe et y est parfois présentée et, dans l'image musicale du Christ, sa passion et sa mort sont présentes. Le compositeur explique pourquoi le cycle de Noël renferme un mouvement où le Christ accepte sa passion par un renvoi à un texte du Nouveau Testament justement sur la venue du Christ dans le monde, dans l'épître aux Hébreux (10:5,7). Ce texte est traditionnel dans la préparation à Noël (il est lu dans la liturgie catholique romaine à l'Annonciation). Messiaen déclare: “Derrière l'ange de l'Annonciation, derrière la crèche de Noël se dresse déjà la croix.”

Le commentaire du 9^e et dernier mouvement, *Dieu parmi nous*, rassemble trois citations bibliques en un collage qui exprime le résultat durable de l'avènement de Noël. Chose assez caractéristique, Messiaen l'associe à trois réalités actuelles et vivantes de la foi catholique: l'Eucharistie, Marie, l'Eglise. Toutes trois, chacune à sa façon, montrent comment le monde est devenu et continue d'être une demeure pour Dieu lui-même après que Dieu se fût fait chair et sang.

LES NEUF PIECES

1. *La Vierge et l'Enfant*

“Concu par une Vierge un Enfant nous est né, un Fils nous a été donné. Sois transportée d'allégresse, fille de Sion! Voici que ton roi vient à toi, juste et humble.” (Is 9:5 et Za 9:9).

Un morceau clair, rempli de joie, de forme ABA où la section médiane utilise et ornemente l'introït grégorien du jour de Noël, *Puer natus est*.

2. *Les Bergers*

“Ayant vu l'Enfant couché dans la crèche, les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu.” (Lc 2:20).

Après une introduction scintillante et colorée suit une mélodie rappelant les noëls français ruraux.

3. *Desseins éternels*

“Dieu, dans son amour, nous a prédestinés à être ses fils adoptifs, par Jésus-Christ, à la louange de la gloire de sa grâce.” (Ep 1:5,6).

Méditation sur ce qui est à la base des événements de Noël: une longue phrase tendre et chantante.

4. *Le Verbe*

"Le Seigneur m'a dit: Tu es mon Fils. De son sein, avant que l'aurore existât, il m'a engendré. Je suis l'Image de la bonté de Dieu, je suis le Verbe de vie, dès le commencement." (Ps 2:7; Ps 110:3; Sg 7:26; 1Jn 1:1).

Le thème principal dans la première partie exprime le fait inconcevable et grandiose raconté dans les textes bibliques: "un mouvement lent descendant aux anches de la pédale qui fait penser au fortissimo terrifiant des longues trompettes de la description de Michelangelo du jugement dernier et même à certains thèmes de trombones chez Wagner." La deuxième section décrit le Verbe, le Fils de Dieu, né du Père. C'est "un long solo de Cornet qui, avec ses séquences en chant grégorien et son caractère, rappelle les ragas hindoues et qui, avec ses enjolivements de la mélodie solennelle, fait penser aux chorals ornements de Bach".

5. *Les Enfants de Dieu*

"A tous ceux qui l'ont reçu, le Verbe a donné le pouvoir de devenir enfants de Dieu. Et Dieu a envoyé dans leur cœur l'Esprit de son Fils, lequel crie: Père! Père!" (Jn 1:12, Ga 4:6).

Le changement révolutionnaire dans la vie de l'homme exprimé ici a la forme d'un grand crescendo sur une pédale de dominante jusqu'à un "cri" suivi d'un doux mouvement mélodique sur une pédale de tonique.

6. *Les Anges*

"L'armée céleste louait Dieu et disait: Gloire à Dieu au plus haut des cieux." (Lc 2:13-14).

Un chant de joie, *Gloria in excelsis Deo*, joué d'un bout à l'autre dans le registre aigu — une expression de la vie libérée, purement spirituelle des anges en présence de Dieu.

7. *Jésus accepte la souffrance*

"Le Christ dit à son Père en entrant dans le monde: Vous n'avez agréé ni holocaustes, ni sacrifices pour le péché, mais vous m'avez formé un corps. Me voici!" (He 10:5,7).

Noël annonce la croix, le premier pas spirituel de l'Incarné est d'accepter le sacrifice qu'il doit présenter. "L'unique sacrifice, annoncé par les deux premiers accords, est accepté immédiatement par la réponse du Basson 16' dans le grave. Les augmentations et diminutions graduées des intervalles décrivent avec réalisme les tensions et contractions lors de la crucifixion. A la fin du morceau, Jésus s'écrit en fortissimo: Me voici!"

8. *Les Mages*

"Les Mages partirent, et l'étoile allait devant eux." (Mt 2:9)

Une caravane solennelle dépeinte en musique comme somptueuse mais calme qui, guidée par l'étoile, se dirige vers Bethléem. "A la fin, la registration devient douce et mystique, les trois saints rois s'agenouillent devant l'Enfant."

9. Dieu parmi nous

“Paroles du communiant, de la Vierge, de l'Eglise tout entière: Celui qui m'a créée a reposé dans ma tente, le Verbe s'est fait chair et il a habité en moi. Mon âme glorifie le Seigneur, mon esprit a tressailli d'allégresse en Dieu mon Sauveur.” (Si 24:8; Jn 1:14; Lc 1:46-47)

Le morceau consiste en une toccate en mi majeur précédée d'une introduction à trois thèmes: un premier qui doit illustrer la descente du Fils dans le monde, un second qui exprime la présence de l'amour de Dieu dans l'Eucharistie et un troisième, un chant d'oiseau, le chant de louanges de Marie.

Anders Ekenberg

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*)

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.

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 recut 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.

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, West 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 Szathmáry. 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 Szathmáry. 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. Since autumn 1986 he has been Principal Instructor of Organ Playing at the Piteå Music College (in which town he has lived since 1988). He also teaches Solo Organ Playing at the Malmö and Gothenburg Colleges of Music.

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 Westdeutschland, 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 Szathmáry. 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 Rundfunkorchesters und des Stockholmer Philharmonischen 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 1984 unterrichtet er an der Musikhochschule Piteå, wo er auch seit 1988 lebt. Auch an den Musikhochschulen Malmö und Göteborg unterrichtet er Orgel.

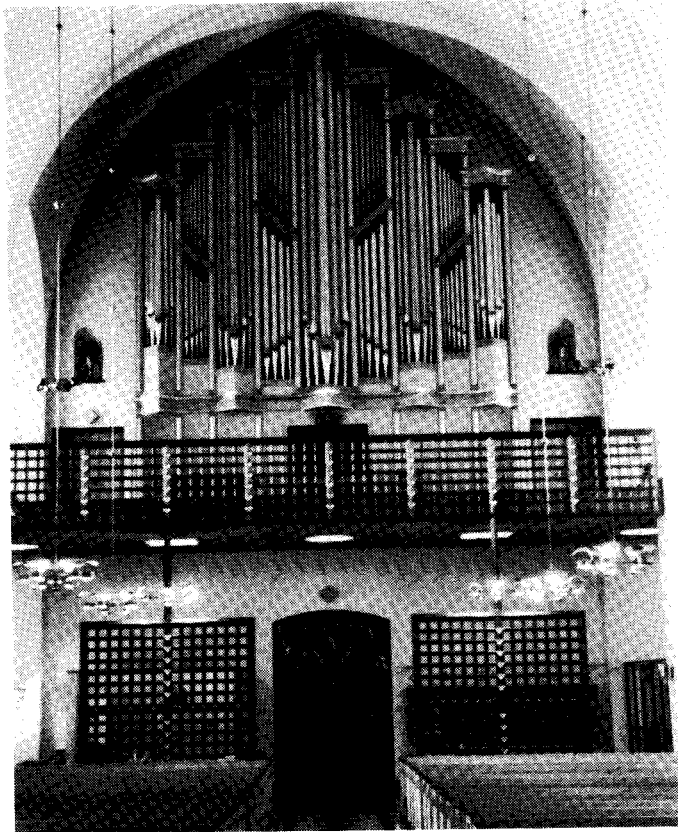
Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il recut ses premières leçons d'orgue alors qu'il n'était encore qu'un enfant et le chœur d'enfants de Stockholm est à la base de sa carrière. Son premier professeur fut l'organiste, chef de chœur et compositeur Torsten Nilsson. Hans-Ola Ericsson étudia avec 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.

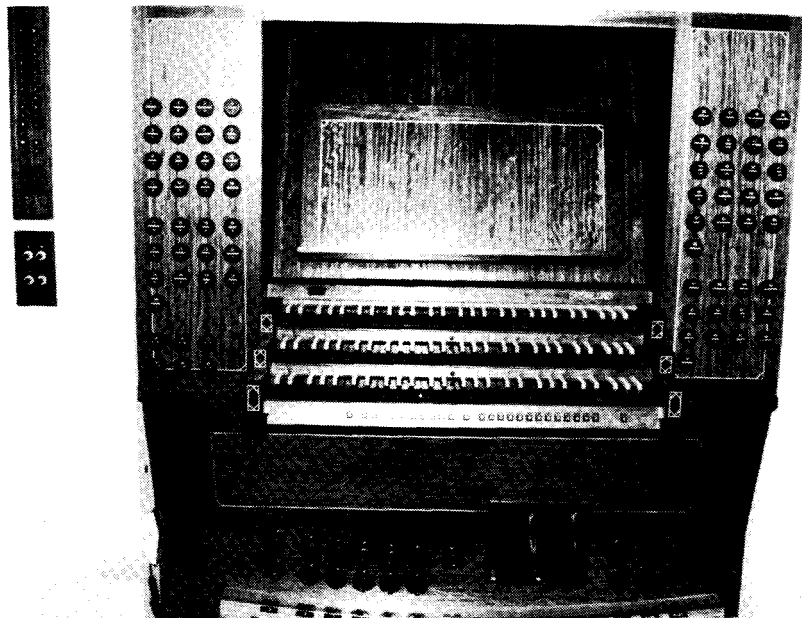
En 1976, Hans-Ola Ericsson entreprit des études de musique sacrée au Conservatoire de Stockholm mais, un an plus tard, il se rendait à Freiburg im Breisgau, Allemagne de l'Ouest, pour y poursuivre son éducation à la Staatliche Hochschule für Musik. Il y travailla la composition avec Prof. Klaus Huber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

En 1979, il revint à Stockholm y achever ses études en musique sacrée et y passa 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 Szathmari. 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, Gothenbourg et Malmö. Depuis l'automne 1986, il est le principal professeur d'orgue solo au Conservatoire de Piteå; il s'installa à Piteå en automne 1988 et il enseigne l'orgue aux conservatoires de Malmö et de Gothenbourg.





The Organ of 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'; Siffelöjt 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: 1988-08-01/03 at Luleå Cathedral, Sweden
Recording engineer: Siegbert Ernst
Digital editing: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 digital recording equipment, 2 Schoeps CMC541 and 2 Sennheiser
MKH105 microphones, SAM82 mixer

Producer: Siegbert Ernst

Cover text: Anders Ekenberg
English translation: Andrew Barnett
German translation: Anders Ekenberg
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Cover picture: from Olof Rudbeck's Bird Book
Hans-Ola Ericsson photograph: Mark Falsjö
Organ photograph: Grönlunds Orgelbyggeri AB
Type setting: Andrew Barnett
Lay-out: Andrew Barnett

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

© & © 1988 & 1989, BIS Records AB

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



Hans-Ola Ericsson