



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

BLÅORANGE LAVA OCH TURKOSA PLANETER

EN STUDIE AV OLIVIER MESSIAENS HARMONISKA SPRÅK

ELIAS HÄLLQVIST

*Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,
inriktning improvisation
Vårterminen 2015*

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning
improvisation
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2015

Författare: Elias Hällqvist
Arbetets titel: Blåorange lava och turkosa planeter. En studie av Olivier
Messiaens harmoniska språk.
Handledare: Per Anders Nilsson
Examinator: Dan Olsson

Nyckelord: Messiaen, komposition, harmonik, tonalitet, modalitet

ABSTRACT

Syftet med detta arbete är att utveckla mitt harmoniska språk genom att studera och analysera kompositören Olivier Messiaens musik. Med hjälp av verktyg från musikteoretisk litteratur som behandlar Messiaens musik har jag gjort en egen harmonisk analys av stycket Le Banquet céleste och komponerat egna stycken där jag inkorporerar en del av Messiaens harmoniska tekniker och idéer.

Innehåll

1 Inledning	2
1.1 Inledande text	2
1.2 Problemformulering, syfte och mål	2
1.3 Metod	3
2 Bakgrund	3
2.1 Om Olivier Messiaen	3
2.2 Definitioner	4
3 Begrepp och teoretiska verktyg	4
3.1 Begränsat transponerbara modus	4
3.1.1 Messiaens 7 modus	4
3.1.2 Mer om symmetri i skalor	7
3.1.3 Ackord baserade på modus	9
3.2 Karaktäristiska ackord	10
3.3 Resonanseffekter	14
3.4 Ackordprogressioner	16
3.5 Grupper	17
4 Resultat	20
4.1 Harmonisk analys av <i>Le banquet céleste</i>	20
4.1.1 Styckets bakgrund	20
4.1.2 Form	20
4.1.3 Harmonik	21
4.1.4 Pedalgrupp	23
4.1.5 Kommentar	24
4.2 Egna kompositioner	24
4.2.1 Rastplats jorden	24
4.2.2 Maskinen som började drömma	24
4.2.3 Etyd för vilsna fingrar	25
5 Diskussion	27
Bilagor	29
Noter: Le Banquet céleste	29
Noter: Rastplats jorden	34
Noter: Maskinen som började drömma	36
Noter: Etyd för vilsna fingrar	38

*My secret desire of enchanted gorgeousness
in harmony has pushed me toward those
swords of fire, those sudden stars, those
flows of blue-orange lavas, those planets of
turquoise, those violet shades, those garnets
of long-haired arborescence, those
wheelings of sounds and colors in a jumble
of rainbows...*

OLIVIER MESSIAEN

1 Inledning

1.1 Inledande text

Musik har alltid varit närvarande under min uppväxt. Båda mina föräldrar var kyrkomusiker så jag kom tidigt i kontakt med klassisk och sakral musik. Mitt egna musikaliska utövande har varit en brokig resa. Det började med motvilligt medverkande i domkyrkans gosskör och fortsatte med musikskolans mussekombo-ensemble, black metal på ungdomsgårdar, ungdomssymfoniker, bitpop på gameboys tills jag till slut hittade kontrabasen och jazzen någon gång på gymnasiet. Jag har alltid haft ett intresse för den teoretiska aspekten av musik. Gymnasieårens musikaliska aktivitet innehöll en del udda intressen, som fyrstämig sats och kontrapunkt.

Första gången jag kom i kontakt med Olivier Messiaens musik var på en orgelkonsert i Uppsala Domkyrka någon gång i gymnasiet. Stycket var *Combat de la Mort et de la Vie* från verket *Les Corps Glorieux*. Det var på samma gång en mäktig och märklig upplevelse. Titeln betyder "kamp mellan döden och livet" och precis som titeln antyder växlar musiken mellan att vara våldsamt, mörkt och lugnt, hoppfullt. Där finns intensiv rytmik med kärva klusterackord, men också vackra, lugna och drömska partier. Det liknade ingenting jag hört tidigare, och sedan dess har jag alltid varit fascinerad av Messiaens musikaliska värld.



Figur 1: Utdrag ur *Combat de la Mort et de la Vie*.

Efter nyss nämnda konsert var jag nyfiken på hur musiken var komponerad, och letade rätt på noterna. Dessvärre gav jag upp ganska omgående. Melodierna och klangerna var för mig obegripliga och slumpmässiga. Med detta examensarbete har jag tänkt att ändra på detta, och få en djupare teoretiskt förståelse för Messiaens musik.

1.2 Problemformulering, syfte och mål

När jag komponerar fastnar jag i, och återkommer till, samma typer av harmoniska förlopp. Det är framför allt ackordprogressioner som jag hört i klassisk musik och jazz, och som jag sedan transkriberat, analyserat och "vridit och vänt" på i mina egna kompositioner. Gemensamt för dem är att de har en ganska stark funktionsharmonisk koppling, och jag känner mig ganska säker på de musikteoretiska grunderna för klassisk funktionsharmonik. Jag har hittills uppskattat den typen av utforskande

av funktionsharmonikens möjligheter, men nu vill jag bredda mitt harmoniska språk och komma bort från, eller i alla fall inte begränsa mig till, ett funktionsharmoniskt tänkande.

För att lära mig ett nytt förhållningssätt till harmonik kommer jag i detta arbete att undersöka Olivier Messiaens harmoniska språk, för att sedan integrera en del av hans musikaliska idéer i mitt egna komponerande. Messiaens harmonik är karaktäristisk och omisskänlig. Mycket komplexa och dissonanta ackord kan följas av enkla treklanger och för mig som lyssnare kan denna kontrast ge en splittrad, men också väldigt spännande, upplevelse. Hur tänkte Messiaen när han byggde upp sina klanger och harmoniska förlopp?

Frågeställningarna jag utgår ifrån är: Vad kan jag som kompositör och improvisator lära mig av Olivier Messiaens harmoniska språk? Hur förändras mina kompositioner under arbetets gång och hur skiljer sig dessa från det jag tidigare komponerat?

1.3 Metod

I arbetets inledning studerade jag tillgänglig litteratur som behandlar Messiaens kompositionstekniker. Därefter gjorde jag en harmoniska analys av ett av Messiaens verk. Under hela arbetets gång har jag komponerat egna stycken och inkorporera idéer och tekniker som jag tillgodogjort mig genom litteraturen och min egna analys.

2 Bakgrund

2.1 Om Olivier Messiaen

Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen var en fransk kompositör som föddes 1908 i Avignon. Under åren 1919-1930 studerade han på konservatoriet i Paris, där han senare också blev professor. Han hade ett betydande inflytande på sin egen generations, och efterkommande generationers, kompositörer och bland hans elever fanns bland andra Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen och Iannis Xenakis. Stilen han utvecklade var mycket distinkt och genomsyrades av symmetriska skalor, grekiska och indiska rytmer, gregoriansk sång, och imitationer av fågelsång.¹

1931 anställdes Messiaen som organist i Sainte Trinité-församlingen i Paris. Under andra världskriget tog Messiaen värvning i armén som sjukvårdare, men togs som krigsfånge av tyskarna 1940 och internerades på fånglägret Stalag VIII-A. Det var i detta fångläger han skrev sitt mest kända verk *Quatuor pour la fin du temps* (sv. *Kvartett för tidens ände*), och det var också här det hade premiär, framförd av andra krigsfångar. Året därpå frigavs han, och han kunde återvända till Paris för att undervisa på konservatoriet. Han fortsatte även som organist i Sainte Trinité, en tjänst han behöll fram till sin död 1992.²

Messiaen hade synestesi, vilket är ett neurologiskt tillstånd där två eller fler sinnen är sammankopplade, i hans fall synen och hörseln. Det innebar att han såg färger och former när han hörde toner och ackord, och i hans egna texter finns säregna

¹P. Griffiths and R. Nichols, Messiaen, Olivier, *The Oxford Companion to Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t114/e4377> – hämtad 15 Maj, 2015.

²Ibid.

beskrivningar av vilka synintryck olika klanger kunde ge upphov till (se till exempel det inledande citatet i denna uppsats.)

2.2 Definitioner

Begreppen *skala* och *modus* har genom historien haft (och har fortfarande, beroende på sammanhang) olika innebörder. En vanlig definition är att en skala är en uppsättning av stegvis ordnade toner, och att en skala kan innehålla flera modus beroende på vilken av skalans toner som utgör grundtonen.³ Till exempel utgör de vita tangenterna på ett piano en C-dur-skala (C-D-E-F-G-A-B), och med dessa toner kan man få flera olika modus; utgår man t.ex. från skalans andra steg får man moduset D-dorisk (D-E-F-G-A-B-C.) När Messiaen använder ordet modus för att beskriva sitt koncept "begränsat transponerbara modus" så är dock innebörden en uppsättning av toner, oavsett vilken ton man utgår ifrån. Tonföljden C-Db-Eb-E-F#-G-A-Bb utgör alltså enligt denna innebörd samma modus som Db-Eb-E-F#-G-A-Bb-C. I denna uppsats använder jag begreppen "skala" och "modus" synonymt.

Tonalitet är ett begrepp för att beskriva den organisering av tonmaterial kring ett tonalt centrum i musiken, tonikan, som var fullt etablerad i konstmusiken från 1600-talet och framåt.⁴ Skalans toner och dess treklanger ordnas hierarkiskt i förhållande till det tonala centrumet, där t.ex. dominanten respektive subdominanten är de viktigaste elementen i den harmoniska strukturen. I *modal* musik är musiken organiserad utifrån ett visst modus.⁵

En *diatonisk* skala innehåller 7 toner organiserade med 5 heltonsintervall och 2 halvtonsintervall. Halvtonsintervallen är utplacerade på två eller tre stegs avstånd (ett halvtonsintervall följs aldrig av ytterligare ett halvtonsintervall.)⁶ I tonala sammanhang används termen för att beskriva tonmaterial som består uteslutande av toner från den diatoniska skala som utgör styckets eller passagens tonart. Med andra ord, om en passage innehåller toner "främmande" för tonarten är den inte diatonisk, men den behöver inte vara atonal.

3 Begrepp och teoretiska verktyg

3.1 Begränsat transponerbara modus

3.1.1 Messiaens 7 modus

Messiaen har själv skrivit om sin kompositionsteknik i boken *Technique de mon langage musical*⁷. I denna introducerar han begreppet begränsat transponerbara modus

³P. Scholes et al., scale, *The Oxford Companion to Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t237/e9288> – hämtad 5 maj 2015.

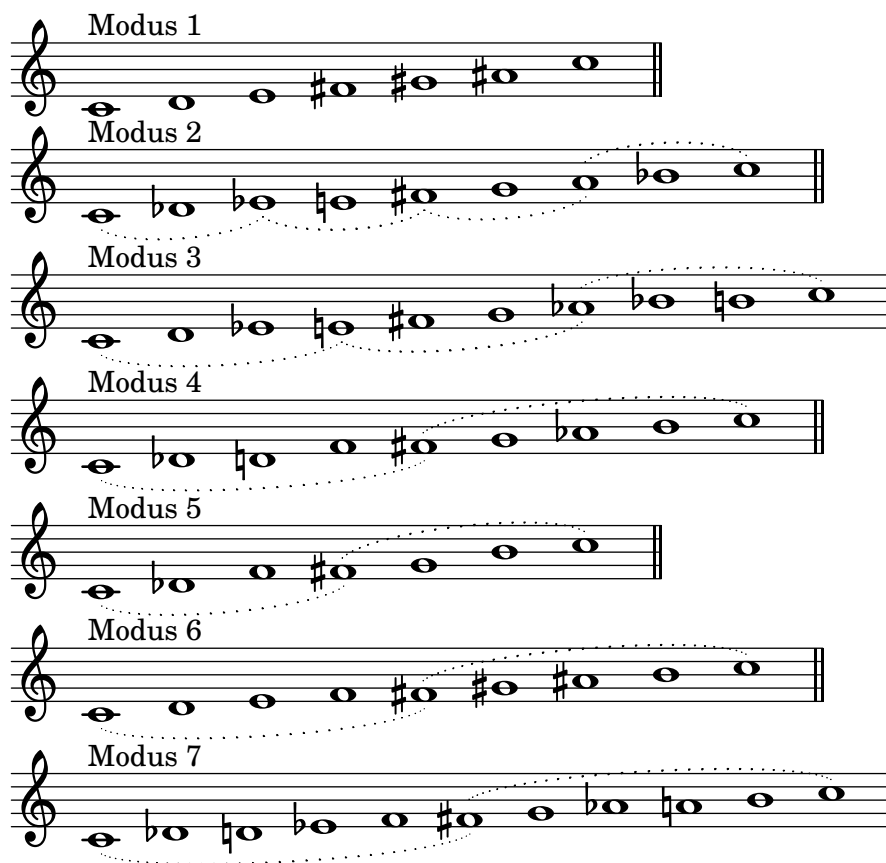
⁴A. Whittall, tonality, *The Oxford Companion to Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t237/e9288> – hämtad 5 maj 2015.

⁵L. Perry (2011), 'From Modality to Tonality: The Reformulation of Harmony and Structure in Seventeenth-Century Music'.

⁶W. Drabkin, diatonic, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/07727> – hämtad 5 maj 2015.

⁷O. Messiaen (1956), *The technique of my musical language*, Volume 1, (Paris: Alphonse Leduc).

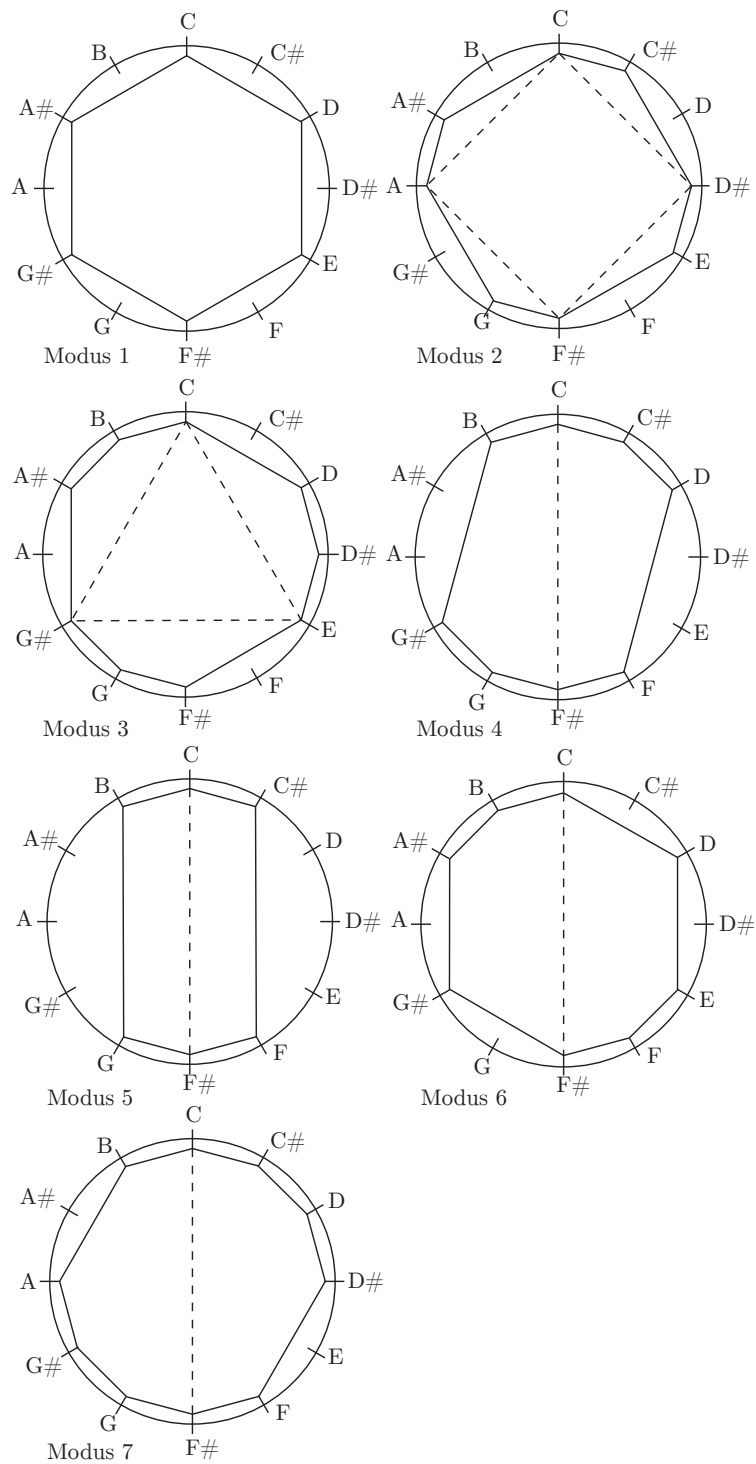
(fr. modes à transposition limitée.) De är 7 till antalet, och att de är begränsat transponerbara innebär att om de transponeras kromatiskt kommer exakt samma tonmaterial återkomma efter ett antal steg. Hur många steg beror på modusets uppbyggnad; modus 1 (C-D-E-F#-G#-A#) kan transponeras en halvton upp (C#-D#-F-G-A-B), men transponerar man den två halvtoner, till D, återkommer samma tonmaterial (D-E-F#-G#-A#-C.) Ett exempel på motsatsen, en obegränsat transponerbart modus, är den joniska skalan, alltså den "vanliga" dur-skalan. Transponerar man den skalan kromatiskt från t.ex. C, återkommer inte samma tonmaterial förrän man är tillbaka till just C. Figur 2 visar Messiaens 7 modus.



Figur 2: Messiaens 7 begränsat transponerbara modus.

Figur 2 visar Messiaens 7 modus. De sträckade bågarna visar modusens uppdelning i intervallmässigt identiska enheter. Ett annat sätt att visualisera modus är genom cirkulära figurer (figur 3). Med denna grafiska framställning blir symmetrin i skalorna uppenbar.

Modus 1 kallas vanligtvis heltonsskalan, och är välanvänd i både jazz och klassisk musik. Den delar in 12-tonskalan i 6 lika delar. Messiaen använder denna skala



Figur 3: Messiaens 7 begränsat transponerara modi.

i rätt liten utsträckning, och när han gör det är det i kombination med andra modus. Kanske beror det på att skalan redan hade används i hög utsträckning, framför allt av Debussy⁸. Denna skala kan bara transponeras en gång (en halvton) innan samma tonmaterial återkommer.

Modus 2 är den skala Messiaen använder mest⁹. Även denna är välanvänd i både jazz och klassisk musik. I jazzsammhang kallas den "dim-skalan", eller "halv-heltonsskala", och i klassiska sammanhang kallas den ofta "oktatoniska skalan" (eftersom den innehåller åtta toner.) Denna skala användes redan på 1800-talet i bl.a. rysk romantisk musik, som ett sätt att skapa en exotisk atmosfär¹⁰. I traditionell jazz används den ofta som improvisationsmaterial över dim-ackord, eller andra dominantiska funktioner, såsom 7b9-ackord. Notera att Messiaen inte gör någon skillnad på halv-heltonsskalan och hel-halvtonsskalan, eftersom det är samma skala på en halvtons avstånd (en halv-heltonsskala från C innehåller samma toner som en hel-halvtonsskala från Db.) Som vi ska se längre fram bergänsar inte Messiaen sin användning av detta modus till varken rent atmosfäriskt grepp eller att dominantiska funktioner.

Modus 4, 5, 6 är enligt Robert Sherlaw Johnson nedskalade varianter av modus 7.¹¹ Detta eftersom samtliga toner i de förstnämnda modusen finns i någon transponering av modus 7 (Johnson nämner inte, av någon anledning, att detsamma gäller för modus 1.) En anledning till att Messiaen listar dessa modus för sig kan vara att tonerna i dem bildar särskilda, karaktäristiska, ackord.¹² Jag återkommer till detta längre fram.

Enligt Messiaen är det matematiskt omöjligt att hitta fler begränsat transponerbara modus inom ramen för vårt 12-tonssystem.¹³ Detta är ett märkligt påstående eftersom modus 4, 5, 6 i någon mening är godtyckliga urval av toner från modus 7. Med ett annorlunda urval av toner skulle fler modus kunna konstrueras, till exempel C, C#, D, F, F#, G, G#, B.

3.1.2 Mer om symmetri i skalor

Messiaens 7 modus är kan sägas vara rotationssymmetriska. Rotationssymmetri innebär att en figur förblir oförändrad om den roteras ett visst antal grader.¹⁴ Om vi till exempel roterar vår cirkulära figur av modus 2 90 grader (eller valfri multipel av 90 grader), sammanfaller den med originalfiguren. Rotation motsvarar här transponering, och att skalorna är rotationssymmetriska är bara ett annat sätt att säga att de är begränsat transponerbara.

Värt att notera är att det finns skalor som är symmetriska, men inte begränsat transponerbara. Ett exempel är det arabiska moduset hijaz kar (figur 4). Den är bilateralt symmetrisk, eller spegelsymmetrisk, vilket innebär att man kan dela upp en

⁸R. S. Johnson (1989), *Messiaen*, (Berkley and Los Angeles, California: Univ of California Press), 16.

⁹P. Borum and E. Christensen (1977), *Messiaen, en håndbog*, (Egtved: Edition Egtved), 44.

¹⁰A. Whittall and A. Latham, octatonic scale, *The Oxford Companion to Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t114/e4806> – hämtad 11 Mars, 2015.

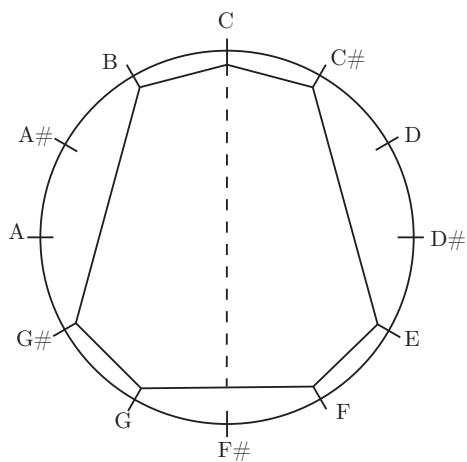
¹¹Johnson (1989) (som i n. 8), 17.

¹²Ibid.

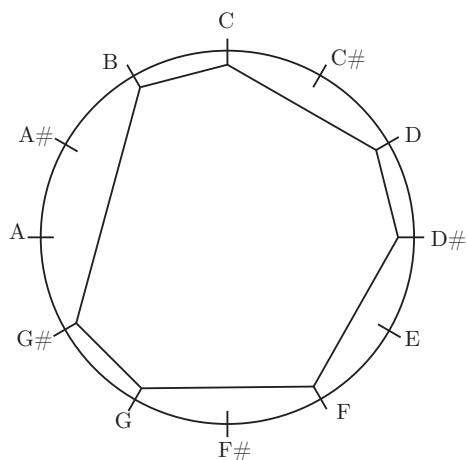
¹³Messiaen (1956) (som i n. 7), 58.

¹⁴J. P. Moulton, rotation, *The Gale Encyclopedia of Science*, <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CCX3418501979&v=2.1&u=gu&it=r&p=GURL&sw=w&asid=39ab9674ed5a198a4723138e23a291e3> – hämtad 12 Mars, 2015.

figur längs en central linje, varvid man får två identiska, fast spegelvända, delar (andra exempel på bilateral symmetri är människokroppen och bokstaven "M").¹⁵ Även den joniska skalan (den vanliga dur-skalan) kan i någon mån sägas vara bilateralt symmetrisk, om man delar upp den vid skalans andra steg. Ett exempel på en helt asymmetrisk skala är den harmoniska moll-skalan.



Figur 4: Hijaz Kar, exempel på en bilateralt symmetrisk skala



Figur 5: Harmonisk moll, exempel på en asymmetrisk skala

¹⁵L. Gilman, symmetry, *The Gale Encyclopedia of Science*, <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CCX3418502242&v=2.1&u=gu&it=r&p=GVRL&sw=w&asid=cdbef5f016f5c1ebf7c8e45f0e9d29d0> - hämtad 12 Mars, 2015.

3.1.3 Ackord baserade på modus

Utifrån sina modus kan Messiaen bygga en rik flora av ackord. Ett sätt att bilda ackordföljder att parallellföra stämmor inom ett modus. Om vi tar modus 2 och börjar med en vanlig durklang och stegvis flyttar stämmorna uppstår följande ackord:



Figur 6

Utifrån denna enkla idé får vi 4 stycken dur-treklanger (C, Eb, F#/Gb och A), och korresponderande moll-treklanger i andra omvändningen (F#m, Am, Cm och Ebm.) Ett exempel på samma tillvägagångssätt, fast med en karaktäristisk fyrklang som utgångspunkt:



Figur 7

De två slags klanger som uppstår skulle kunna beskrivas som ett add#11-ackord i andra omvändningen, respektive ett 6/7-ackord utan kvint. Men ju mer komplexa klangerna blir, desto mindre meningsfullt blir det att beskriva dem utifrån dur/moll-tonalitet. Messiaen fick kritik för vad många såg som harmonisk inkonsekvens, att enkla treklanger kunde åtföljas av komplexa och kärva klanger¹⁶. Men ur ett modalt perspektiv är det inte särskilt märkligt. Messiaen själv beskrev sina modus som färgskalor, ur vilka han fritt kunde välja nyanser ur.¹⁷ Därför är det heller inte förvånande att enkla klanger blandas av komplexa, "obegripliga", klanger. I många fall är de helt enkelt olika tillämpningar, eller "färger", av ett och samma modus.

Låter man två stämmor röra sig i motsatt riktning uppstår ännu fler klanger (figur 8.)

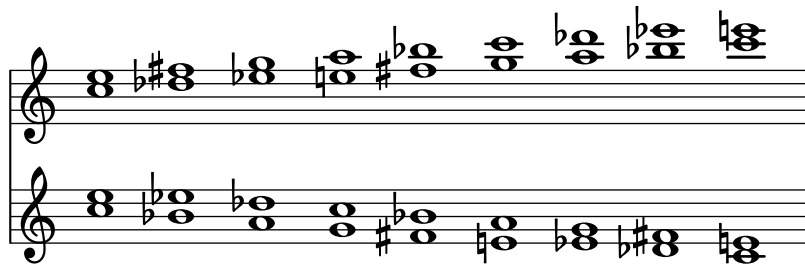
Lyssnar man på dessa ackordföljder, blir det uppenbart att moduset saknar ett tonalt centrum. En dur-skala har genom sin asymmetri en strävan mot skalans grundton, och utifrån detta kan man bygga en funktionell harmonik där varje ackord har en viss relation just grundtonen.¹⁸ De begränsat transponerbara modusen har genom sin symmetri en mer statisk karaktär.

Modus 3 delar upp tolvtonsskalan i tre lika delar. Om vi på liknande sätt som med modus 2 börjar med en durtreklang och låter stämmorna röra sig parallellt stegvis får vi sex stycken durackord (C, Eb, E, G, G# och B), samt tre stycken b5-ackord (D, F# och A#.)

¹⁶Johnson (1989) (som i n. 8), 19.

¹⁷Borum and Christensen (1977) (som i n. 9), 43.

¹⁸Ibid.



Figur 8: Modus 2 med stämmor motrörelser



Figur 9

Figur 10 visar samma sorts parallella rörelse, men med utgångspunkt i ett för Messiaen mer karaktäristiskt ackord. Skulle man beskriva ackorden i diatonala termer skulle man kunna beskriva dem som m13b9-ackord respektive m9b5. Men återigen, att beskriva de mer komplexa ackorden på detta sätt blir inte särskilt meningsfullt.



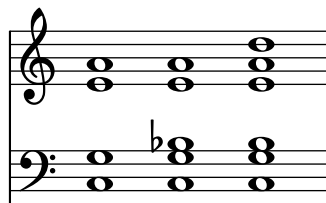
Figur 10

3.2 Karaktäristiska ackord

I *Technique de mon langage musical* skriver Messiaen om "adderade toner". Det är helt enkelt toner som läggs till durtreklanger, och den mest använda är den tillagda sexten. Rameau var den första som formaliserade ackordet, och det användes sedan av Chopin, Wagner m.fl. Särskilt Debussy och Ravel använde det flitigt.¹⁹ Messiaen använder adderad sext även sexten till septim och non-ackord.

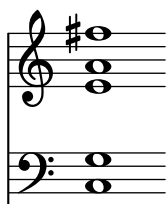
En vanligt adderad ton är den höjda kvarten, alltså F# om det är ett C-ackord. Denna ton härleder Messiaen från deltonserien, där den höjda kvarten är den tioende övertonen (eller elfte deltonen.) Figur 12 visar ett ackord med både tillagd sext och höjd kvart.

¹⁹Messiaen (1956) (som i n. 7), 47.



Figur 11

Tritonusintervallet har en särskild plats i Messiaens harmonik och melodik. Traditionellt har intervallet behandlats som en dissonans som upplöses genom halvtönsrörelse, uppåt eller nedåt. Messiaen behandlar tritonusen som en naturlig färgning (utifrån deltonserien) av grundtonen, och låter den helt enkelt lösas upp genom en tritonusrörelse tillbaka till grundtonen.²⁰ Detta märks särskilt tydligt i hans melodier, där tritonuserintervall är mycket vanliga.



Figur 12

“Ackordet på dominanten” är ett ackord som innehåller durskalans alla toner. Trots benämningen använder inte Messiaen ackordet som en dominant. Kanske kommer benämningen från att alla toner kan härledas från tersstapling ovanpå på ett dominantseptackord.²¹ Messiaen lägger ofta till förslag (appoggiatura) på de översta tonerna, vilket ger ackordet ytterligare färg.



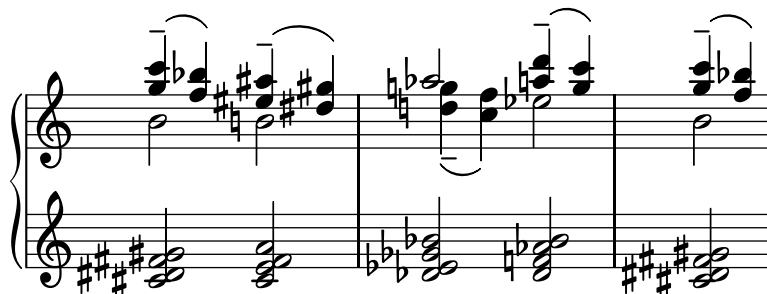
Figur 13: Ackordet på dominanten. Med och utan förslag

Messiaen ger exempel på hur ackordet kan transponeras och arrangeras i olika inversioner (“roteras”) över en gemensam baston (C# eller Db), för att, uttryckt med

²⁰Messiaen (1956) (som i n. 7), 47.

²¹Borum and Christensen (1977) (som i n. 9), 44.

hans säregna terminologi, ge en ”effekt av ett målat glasfönster”²² (figur 14.) Första ackordet är ett C#, som sedan transponeras till B, Ab och Eb, för att slutligen återkomma till C#.



Figur 14: Ackordet på dominanten, i flera transponeringar och inversioner

Figur 15 visar ett arpeggierat ”ackord på dominanten”. Exemplet är från *Kvartett för tidens ände* och spelas av en klarinet. Tonerna A och D motsvarar förslagen i föregående exempel.



Figur 15

Kvartsackordet består av staplade höjda respektive rena kvarter.²³ Ackordet innehåller samtliga toner från modus 5. Det finns även gott om exempel på ackord som bygger på rena och förminskade kvinter (se figur 17 och 18.)



Figur 16: Kvartackordet

Resonansackordet innehåller de 15 första tonerna i deltonsserien, med dubblade toner utelämnade.²⁴ Messiaen kan, på liknande sätt som med ackordet på dominanten, transponera och invertera ackordet över en gemensam baston. Figur 21 visar tre

²²Messiaen (1956) (som i n. 7), 50.

²³Ibid.

²⁴Borum and Christensen (1977) (som i n. 9), 46.

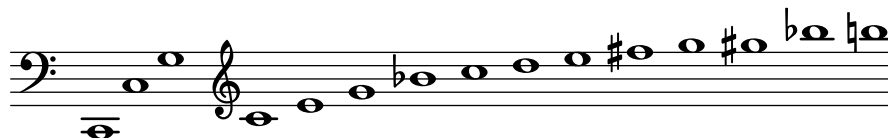


Figur 17



Figur 18

resonansackord (C#, A, och Gb) över bastonen C# / Db. Messiaen skriver att resonansackordet ger alla toner i modus 3²⁵, men detta är fel, då den tredje tonen i moduset ("molltersen") fattas.



Figur 19: De 15 första tonerna i deltonsserien



Figur 20: Resonansackordet

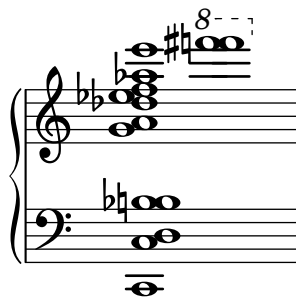
Messiaen använder sig även av tolvtonsackord, alltså ackord bestående av tolvtonsskalans alla toner. Figur 22 visar slutackordet i *Oiseaux exotiques*.²⁶

²⁵Messiaen (1956) (som i n. 7), 50.

²⁶Borum and Christensen (1977) (som i n. 9), 47.



Figur 21: Resonansackordet, i flera transponeringar och inversioner



Figur 22: Tolvtonsackord

3.3 Resonanseffekter

Resonanseffekter är toner eller ackord som läggs till melodier eller ackord, med syftet att påverka klangfärgen, eller melodins *timbre*²⁷. Termen har Messiaen fått från Paul Dukas, men själva tekniken användes redan av Debussy.²⁸ Resonansen kan vara underliggande (i ett lägre register än den primära tonen), eller överliggande (i ett högre register).²⁹ Messiaen understryker att den adderade resonansen inte behöver motsvara en faktiskt resonerande delton hos den primära tonen; resonans i sammanhanget ska förstås som en analogi till den naturliga resonansen.³⁰ För överliggande resonans spelas de adderade tonerna i en svagare nyans än de primära. För underliggande resonans spelas de adderade tonerna starkt. De adderade tonerna behöver inte konsekvent ligga på samma intervall från de primära tonerna, utan olika meloditoner kan ges olika klangfärg³¹

Traditionellt har harmoni och klangfärg varit två åtskilda koncept, men för Messiaen blev det två sidor av samma mynt, särskilt i hans senare verk³² Figur 23 visar ett exempel på överordnad resonans. De primära tonerna markerad med en stark nyans, *fff*, medan klarinetterna spelar i *p*. På så upplevs inte klarinetterna som självständiga harmoniska element, istället smälter de samman med brassets timbre.

²⁷Johnson (1989) (som i n. 8), 17.

²⁸Ibid., 18.

²⁹Borum and Christensen (1977) (som i n. 9), 46.

³⁰Messiaen (1956) (som i n. 7), 51.

³¹Johnson (1989) (som i n. 8), 18.

³²Ibid.

Clas.
 Hn., B.Trb.
 2 T.Trbs.

p > *ppp* *p* > *ppp*
fff > *mf* *fff* > *mf*

Figur 23: Överliggande resonans ur *Couleurs de la Cité céleste*

För Messiaen kan resonans adderas, och ändras, även efter att en primär ton har anslagits. I figur 24 spelas ett ackord i *f* och därefter adderas resonansklanger i ett högre register i *p* och *pp*. Denna fras är också ett bra exempel på polymodalitet, det vill säga, användandet av flera modus samtidigt. Resonansklangerna i den översta och mellersta raden kommer från modus 6 respektive modus 2.

f *p* *pp*

9/16

Figur 24: Överliggande resonans från *Préludes 6*

3.4 Ackordprogressioner

Messiaen använder sig ofta av *reella harmoniska sekvenser* i sina ackordprogressioner.³³ En sekvens är en upprepning av en passage i en annan tonhöjd. Att en sekvens är reell innebär att inga intervall varieras i upprepningen.³⁴ Messiaens harmoniska sekvenser kan variera rytmen, men behålla samma harmoniska innehåll. Figur 25 visar en sådan sekvens. De två klamrarna markerar sekvensens två segment, som har samma harmoniska innehåll, men lite olika rytm. Det andra segmentet ligger en halvton lägre än det första.



Figur 25: Harmonisk sekvens från *Amen de l'agonie de Jésus*

Det finns även exempel på harmoniska sekvenser där Messiaen använder sig retrograd rörelse.³⁵ I figur 26 är sekvensens andra segment omvänd, och på en liten ters avstånd från första segmentet.

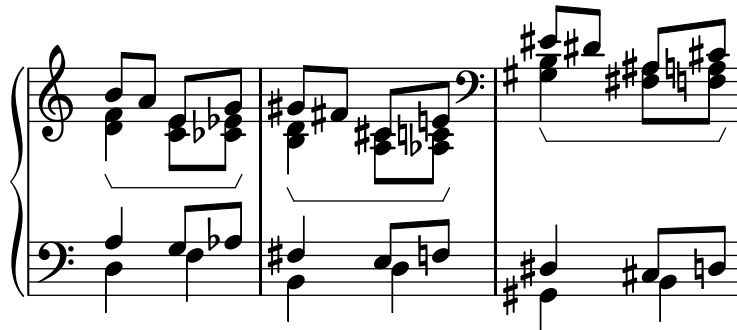


Figur 26: Harmonisk sekvens med retrograd rörelse

³³Messiaen (1956) (som i n. 7), 53.

³⁴M. Kennedy, sequence, *The Oxford Dictionary of Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t237/e9288> – hämtad 3 april 2015.

³⁵Messiaen (1956) (som i n. 7), 53.



Figur 27: Harmonisk sekvens utan rytmisk variation

3.5 Grupper

Messiaens symmetriska modus, där tonerna saknar inbördes hierarki (modus saknar tonal centrum) kan ge upphov till en statisk harmoni. Detta har konsekvenser för den musikens form och struktur, som traditionellt har byggt på relationen mellan de olika funktionerna (tonika, subdominant, dominant osv.) och spänning och upplösning (dissonans, konsonans.) Messiaen skriver:³⁶

“With our complicated chords, is a dissonance possible? And, in this multitude of added notes what becomes of the old foreign notes: pedal, passing note, embellishment, appoggiatura? They are indispensable to the expressive and contrapuntal life of music; let us preserve them by enlarging them. The pedal will become the pedal group; the passing note, the passing group; the embellishment, the embellishment group.”

Med andra ord tar Messiaen fyra traditionella sätt att inkorporera dissonanser i musik (pedaltoner, ledtoner, ornament och appoggiatura), och förstörar koncepten till något han kallar pedalgrupp, ledtonsgrupp, ornamentgrupp, och “upptakt–accent–ändelse” (*anacrusis–stress–désinence.*), där varje grupp kan innehålla flera toner, och ha självständig rytmik.³⁷

I en pedalgrupp ersätts en enskild uthållen pedalton med upprepning av musikaliskt material som är självständig från övriga stämmor. Gruppen är inte begränsad till basregistret utan kan även förekomma ovanför, eller mitt ibland, andra stämmor. Figur 28 visar en pedalgrupp som spelas i högerhanden. Gruppen upprepar ett en takt långt segment vars tonmaterial kommer från modus 3. Vänsterhanden spelar en melodi med ackord från modus 2. Messiaen skriver själv om passagen, att den är helt och hållet i A dur, samtidigt som den är polymodal³⁸ Här har han alltså inte helt frångått tanken på ett tonalt centrum i stycket.

Ledtonsgruppen fungerar på samma sätt som en ledton, det vill säga, det är ett element som kopplar samman musikaliskt material genom stegvis rörelse. Men istället

³⁶Messiaen (1956) (som i n. 7), 55.

³⁷Johnson (1989) (som i n. 8), 19.

³⁸Messiaen (1956) (som i n. 7), 55.

8

pp

mf

8

mf

8

5

f

3

ff

Figur 28: Översta stämman utgör en pedalgrupp. Takt 2-6 från *Huit Préludes, No. 5: Les sons impalpables du rêve*

för att göra detta genom en enskild ledton består en ledtonsgrupp av flera toner. Även i ledtonsgruppen använder sig Messiaen av upprepning, men till skillnad från pedalgruppen, flyttas materialet i tonhöjd och bildar alltså en sekvens. I figur 29 består både översta och understa stämman av ledtonsgrupper, fast i olika riktningar. Den översta gruppen leder uppåt och den understa leder nedåt. Mittenstämman utgörs av en pedalgrupp.³⁹

Figur 29: Ledtonsgrupper i nedersta och översta stämman.

Ornamentgruppen fungerar som ornament, det vill säga en utsmyckning av en ton. Men till skillnad från ett vanligt ornament kan ornamentgruppen sträcka sig över flera takter och över ett stort register, ibland flera oktaver.

“Upptakt–accent–ändelse” är ett koncept där musiken, i en upptakt, ökar i intensitet, kulminerar i en accentuerad dissonans, och löses upp och klingar av i en ändelse. Eftersom distinktionen dissonans/konsonans, i traditionell mening, inte riktigt är meningsfull i Messiaens harmoniska system blir dynamik, rytm och melodisk rörelse desto viktigare för att skapa intensitet, spänning och upplösning.

³⁹Messiaen (1956) (som i n. 7), 56.

4 Resultat

4.1 Harmonisk analys av *Le banquet céleste*

4.1.1 Styckets bakgrund

Le banquet céleste är ett kort stycke för orgel, skrivet 1928.⁴⁰ Det är 25 takter långt och skrivet i 3/2-takt; angivet tempo är ♩= 52 vilket innebär att speltiden landar runt 6-7 minuter. Det långsamma tempot, dess föredragsbeteckningar (*lointain, mystérieux*), dess svaga dynamik och förhållandevis statiska dynamik ger stycket en meditativ karaktär.

4.1.2 Form

Messiaen skriver om olika former i *Technique de mon langage musical*. Där beskriver han *binär* form på följande sätt: 1. tema – kommentar – halvkadens 2. tema – kommentar – kadens.⁴¹ "Kommentar" betyder en utveckling av temat, där motiv återupprepas och behandlas rytmiskt, melodiskt och harmoniskt. "Halvkadens" och "kadens" ska inte tolkas strikt vad gäller det exakta toninehållet, utan snarare som en riktning i musiken där första delen avslutas på ett öppet sätt som leder in till andra delen, som i sin tur avslutas på ett mer konkluderande sätt. *Le banquet céleste* är skrivet i denna binära form.

Binär form	Tema	Taktnummer	Dynamik
I	Exposition 1	1-4	<i>pp</i>
	Exposition 2	5-11	<i>peu à peu p</i> (takt 5) <i>cresc.</i> (takt 8) <i>mf</i> (takt 10) <i>peu à peu f</i> (takt 10-11)
II	Exposition 3	12-25	<i>f</i> <i>dim. poco à poco</i> (takt 20) pedal: <i>mf</i> (takt 20) pedal: <i>p</i> (takt 22), manual: <i>pp</i> (takt 22) pedal och manual: <i>pp</i> (takt 25)

Som framgår av tabellen spelas temat tre gånger. Den tredje gången läggs det till en pedalgrupp som är närvarande hela vägen till slutet, och det är förekomsten av denna grupp som definierar styckets binära form.⁴² Dynamiskt är formen ganska enkel, stycket börjar i *pp* och ökar i dynamik fram till ett klimax i *f*, takt 12-20, för att sedan successivt gå tillbaka till *pp*.

⁴⁰Johnson (1989) (som i n. 8), 25.

⁴¹Ibid., 22.

⁴²Ibid., 25.

4.1.3 Harmonik

Messiaen har gjort en intressant kommentar kring stycket, att det använder sig av modus 2 i dess tre transponeringar ”i anknytning till de tre grundfunktionerna: tonika, dominant, subdominant”. Jag kommer härnäst att specificera transpositionen av de olika modusen med en punkt och en extra siffra. Modus 2.2 är alltså modus 2, andra transponeringen.

Figur 30 visar samtliga harmonier, bortsett från pedalgruppen som kommer analyseras för sig längre fram. Notbilden är förenklad, vissa toner har oktaverats och oktavdubblingar har uteslutits.

Första takten börjar med ett för stycket karaktäristiskt ackord som skulle kunna beskrivas som ett C#7 med tillagd sext och med sjuan i basen. Även sista ackordet i stycket är ett C#7-ackord, vilket ger en antydning om att stycket, trots att det har tonarten F# durs förtecken, främst bör analyseras i modala termer, snarare än tonala. Första takten fortsätter med en G-durtreklang (notera tritonusrelationen), tillbaka till C#, och därefter tillbaka till G via en E-durtreklang. Samtliga klanger härleds från modus 2.2, och spelas över den gemensamma bastonen b.

Andra takten skiftar modus. Samtliga toner kan härledas från modus 2.1, med undantag för tonen E#, som tillsammans med övriga toner bildar ett F#maj7-ackord (med tersen i basen). Man kan se på detta på två sätt: antingen som ett diatoniskt inslag av F#-dur, eller som en främmande färgningston till modus 2.1 som löses upptill E i slutet av takten. Med tanke på att det längre fram i stycket finns längre passager som är rent diatoniska (i F#-dur) verkar det rimligt att betrakta det som att Messiaen blandar sina begränsat transponerbara modus med diatonik. Harmoniken i resten av takten växlar mellan F#-dur och C-dur (samma slags tritonusrelation som i första takten) Takt 3 och 4 är en upprepning av det harmoniska förloppet, modus 2.2 respektive 2.1.

I takt 5 6 och 7 återkommer temat från de tre första takterna, med identiskt harmoniskt innehåll. Takt 8 är i modus 2.1 (precis som takt 4), men melodin är annorlunda och ett nytt motiv introduceras. Takt 9-11 är en kommentar till temat, där nyss nämnda motiv repeteras. Takt 9 sticker ut harmoniskt sett, där man kan se det som att olika transponeringar av modus 2 avlöser varandra: 2.1 – 2.3 – 2.1 – 2.3 – 2.1 – 2.3 – 2.1. Men lyssnar man på takten för sig själv, låter faktiskt mest som en dominant i G#-moll, med sjuan i basen. Takt 10 och 11 använder sig uteslutande av modus 2.1 med mestadels parallellt förda stämmor (likt de i figur 7)

I takt 12-14 återkommer temat, identiskt med de två tidigare expositionerna, fast en oktav högre och med en utsmyckande pedalgrupp i pedalen (som vi ska återkomma till längre fram.) Takt 15 är precis som sina två parallellställen i modus 2.1.

Takt 16-17 är en sekvenslik passage med ökad intensitet. Den harmoniska rytmen ökar, och ackorden är grupperade i grupper om 2 fjärdedelar, med gemensam baston (med undantag för sista fjärdedelen i takt 16.) Passagen börjar i modus 1.3 (med inslag av en diatonal klang i F#-dur) med mestadels stegvist uppåtgående stämmor. I taktens sista halvnot skiftar harmoniken till modus 1.2. Takt 17 är passagens klimax, och är uteslutande i modus 1.1. De övre stämmorna byter riktning och går stegvis nedåt, medan basen fortsätter sin uppåtgående rörelse (den skiftar dock oktav.)

I takt 18 landar musiken i ett F#-dur, och motivet från första temats kommentar återkommer. Hela takten är i modus 2.1 med undantag för det näst sista ackordet,

Figur 30: Samtliga harmonier i *Le banquet céleste*. Se bilaga för fullständig notbild

som har en dominantisk karaktär på grund av sin dim-struktur med ledtoner som kromatiskt faller tillbaka till ett F#-dur i taktens sista fjärdedel. Trots att takten är



Figur 31: Välanvänt motiv

i samma modus som takten innan, åstadkommer den en betydande avspänning, på grund av en vilande baston och mestadels konsonanta dur- och mollklanger i de övre stämmorna.

Nästa takt, 20, minskar intensiteten ytterligare, samma melodiska struktur som i föregående takt återkommer, fast nu med diatonal harmonik (med undantag för en ledton, på samma plats i takten som "dominanten" i takten innan.) Takt 21 och 22 är nästintill identiska och är helt och hållet diatonala. Motivet förekommer två gånger per takt, först i sin ursprungliga form, och därefter i augmenterad form⁴³

Takt 21 återupprepar motivet i augmenterad form, och därefter upprepas motivets två sista toner ända fram till slutet. Harmoniseringen av de två meloditonerna följer formeln spänning (på meloditonerna D#) – avspänning (på C#). Spänningen åstadkoms med kromatiska ledtoner. I mitten av takt 22 augmenteras melodin ytterligare, och stycket slutar i takt 25 i ett C#7-ackord.

4.1.4 Pedalgrupp

Pedalstämman introduceras upptakt i takt 11, som är en upptakt till en melodi som kan beskrivas som en slags pedalgrupp. Messiaen instruerar utförandet med beteckningen "staccato bref, à la goutte d'eau", alltså "kort staccato, som vattendroppar", vilket skapar en kontrast till de långa, utdragna tonerna i manualen. Viktigt att nämna är att enligt noterna ska pedalens registrering bestå av 4-, 2²/₃-, 2 och 1-fotsstämmor, vilket innebär att den klingar en oktav högre än noterat. Pedalen har alltså inte funktionen av en basstämma.

Första motivet upprepas i 6 takter, med viss variation. I takt 18-19 varierar melodin, i ett motiv som rör sig nedåt. Från och med takt 20 fram till slutet återkommer fragment från första motivet, som blir kortare och kortare för varje takt. Harmoniskt sett följer pedalstämman samma skiftningar i modus som övriga stämmor, men dess självständiga rörelse gör att det då och då skapas rätt skarpa dissonanser.



Figur 32: Pedalgruppens första motiv.

⁴³Augmentation innebär förlängning av notvärden, i detta fall en fördubbling.

4.1.5 Kommentar

Le banquet céleste är ett bra exempel på ett Messiaen-stycke, som “på papperet” ser mycket komplext ut, men med de rätta teoretiska verktygen blir fullt begripligt. Det blir rentav ganska lätt. Det är intressant att se hur Messiaen väver samman tonalitet och modalitet på ett ganska fritt sätt. Stycket visar också vilken stor mängd möjligheter ett enda modus ger.

4.2 Egna kompositioner

4.2.1 Rastplats jorden

“Rastplats jorden” (lyssningsexempel 1) är den första låten som jag medvetet försökte inkorporera idéer från Messiaens musik. Formen är AB där A-delen är tydligt tonal, den börjar i Db-dur för att sedan modulera till Bb-dur. B-delen är modal och jag har uteslutande använt mig av modus 2.1, med undantag för de tre sista takterna. Här tvingade jag mig själv att tänka mer horisontellt, och låta melodin och basstämman röra sig ganska självständigt.



Figur 33: Motiv i B-delens melodi

Bastonerna harmoniserades med enkla treklanger inom moduset, medan valet av meloditoner härleddes från melodins motiv med dess nedåtgående rörelse. Om melodins tonnehåll i A-delen är en tydlig konsekvens av ackorden och deras strukturella funktioner, är förhållandet i B-delen snarare tvärtom: melodin följer sin egen inneborende logik, och den harmonik som uppstår är sekundär. Detta blir extra tydligt när skarpa dissonanser uppstår, som i takt 24 när kompet spelar ett G-dur medan melodin ligger kvar på ett A#.

4.2.2 Maskinen som började drömma

Med “Maskinen som började drömma” (lyssningsexempel 2) ville jag prova att skriva helt och hållet modalt. Jag hade ett citat av Messiaen färskt i minnet: “Knowing that music is a language, we shall seek at first to make melody *speak*. The melody is the point of departure. May it remain sovereign!” Detta inspirerade mig att börja med att skriva en melodi, något jag annars sällan gör. Vanligtvis börjar jag med att skriva en ackordprogression, eller en basfigur, så trots att jag skrivit låtar i flera år var detta en ganska ovan situation. Jag bestämde mig för att skriva A-delens melodi i modus 2.1 över en pedaltton (C.) Att utgå från ett modus var både lätt och svårt. Det underlättar att ha ett på förhand bestämt tonförråd att laborera med, men det kan också vara svårt att skapa variation och undvika en melodi som känns statisk.

När melodin skulle harmoniseras försökte jag återigen släppa tanken på strukturell harmonik. Pedaltönen gjorde redan att det harmoniska förloppet i någon mån

var statistiskt så det fanns alla möjligheter att tänka mer koloristiskt, att ackorden är en färgning av melodin. Även detta moment var både lätt och svårt på samma gång. Det var kul och inspirerande att släppa tanken på ackord, att vissa toner "skulle" vara med osv., med andra ord en slags frihetskänsla. Men när jag då och då körde fast var det ovant att inte ha någon teori eller några principer att falla tillbaka på, och jag fick helt och hållet lita på mitt gehör.



Figur 34: Takt 21-23. Harmonisk sekvens i modus 3

I B-delen tar pianot över melodin och de 6 första takterna består av en uppåtgående sekvens i modus 2.1 med parallellförda stämmor. Takt 20 är låtens klimax och här inleds en nedåtgående sekvens i modus 3.1. Moduset upprepar sig på en stor ters avstånd och därför var det lämpligt att låta sekvensen upprepa sig på samma avstånd (takt 22 och 23 innehåller samma tonmaterial som takt 21, fast transponerat en stor ters respektive en liten sext.)

Modus 3 är ett modus som jag upplever är ganska svårt att komponera med, i det avseende att de många tonerna inte ger så många begränsningar att arbeta med som t.ex. modus 2. Med 9 toner är det bara 3 utelämnade toner som skiljer den från en kromatisk skalan. Det innehåller bara en ton mer än modus 2, men antalet halvtonssteg är hela 6 st (modus 2 har 4 st.) Ett sätt som jag tycker underlättar komponerandet är att arbeta med symmetrin i skalan, t.ex. genom just sekvenser.

4.2.3 Etyd för vilsna fingrar

Denna etyd (lyssningsexempel 3) skrev jag som en pianoövning till mig själv, och tanken var att jag skulle utforska ännu fler modus. Den är väldigt inspirerad av de 8 preludier Messiaen skrev 1929. Formen är ternär, enligt den typ som Messiaen beskriver i *Technique*, det vill säga A (tema och svar) B (kommentar och svar) A (tema och svar.)⁴⁴

Melodin börjar i modus 5.1 för att i takt 2 övergå i modus 2.1. I denna takt introduceras ett motiv (vi kan kalla det A-motivet) som jag i olika former återkommer till genom hela stycket (figur 35.) I takt 6 kommer passage i modus 3.1, och melodin harmoniseras med mestadels dur-treklanger. I takt 7 upprepar högerhanden takt 6, fast i retrograd. I takt 8-10 återkommer nyss nämnda motiv, vilket avslutar temat.

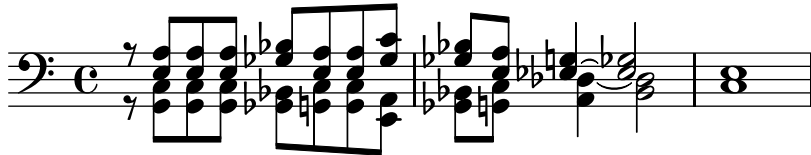
I takt 11 inleds temats svar. Melodin i modus 5.1 från styckets tre första takter återkommer. I takt 12 stannar melodin upp på tonen F, och följs av en variant av A-motivet, med harmonier från just modus 5.1. Därefter spelas melodifrasen i sin helhet, och motivet från takt 12 upprepas, fast nu harmoniserad med ackord från modus 2.2. I

⁴⁴Messiaen (1956) (som i n. 7), 38.



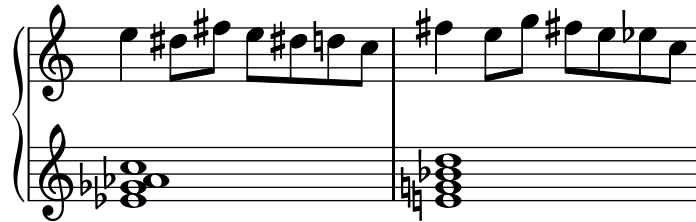
Figur 35: Motiv

takt 18-21 bearbetas A-motivet ytterligare, i modus 2.1, och med spegelvända stämmor (se figur 36.)



Figur 36: Takt 19-21. Spegelvända stämmor ger symmetri runt tonerna C och E

I takt 22 inleds B-delen, och i och med detta skiftar modaliteten till modus 3.1, som hela B-delen är skriven i med undantag för de två sista takterna. Ett nytt motiv introduceras, som först förflyttas stegvis inom moduset och därefter tas över av basstämman. I dessa två takter (24 och 25) spelar högerhanden ackord som "roteras" kring en gemensam ton (B) i likhet med exemplet i figur 14.



Figur 37: Takt 25-26. Stegvis förflyttade ackord i modus 3



Figur 38: Takt 27-28

B-delen avslutas med en sekvens som i sitt klimax (takt 32) skiftar till modus 2.2. Därefter återkommer A-delen. Ovanpå det avslutande ackordet spelas melodifrasen som inledde stycke, denna gång med en överliggande resonanseffekt som utgörs av en extra stämma på en duodecimas avstånd.

5 Diskussion

Arbetet med denna uppsats har gett mycket konkreta resultat för mitt eget musikska-pande och min syn på musik. Den största skillnaden är förstås att jag fått helt nya verktyg för att hantera harmonik. Innan arbetet påbörjades skrev jag musik som var tonal och funktionsharmoniskt orienterad, och melodiken var i huvudsak diatonisk med inslag av kromatiska ledtoner. De första stapplande stegen togs med B-delen i låten "Rastplats jorden". Idén var mycket enkel, och jag komponerade i ett modus som jag redan tidigare varit i kontakt med (modus 2, eller "dim-skalan".) Trots det skrev jag på ett för mig nytt sätt, dels att moduset användes som grund för en hel del i en låt (och inte bara som ett övergående element i t.ex. en dominant), dels att melodi och ackompanjemang var mer självständiga i förhållande till varandra. "Maskinen som började drömma" var min första helt modala komposition, och jag började använda mig av sekvenser för att skapa ackordprogressioner. "Etyd för vilsna fingrar" var även den helt modal och jag utforskade ännu fler modus i ett och samma stycke, och använde mig av fler tekniker för att skapa progressioner såsom inversion och retrograd rörelse. Jag fick även tillfälle att pröva att skriva med resonanseffekter.

Med de begränsat transponerbara modusen som grund var jag tvungen att hitta nya sätt att bygga upp ackord och ackordföljder. Men det är inte bara de nya tonförråden som inspirerar till ett nytt sorts musikaliska material, det är också den inställning till harmonik som Messiaen ger uttryck för som påverkat mitt komponerande. Framförallt är det sättet att använda harmonik som ett rent koloristiskt element, som kan användas för att ge melodi en viss färgklang. Teoriundervisningen på de skolor jag gått på har i hög utsträckning behandlat harmoniken som ett fundament, och melodi som en överbyggnad. Det finns mycket i Messiaens musik som jag upplever bryter med det tankesättet.

Ett sådant tankesätt har också gjort att jag tillåtit mig själv att skriva mer "statiskt" ur en harmonisk synvinkel, att använda harmonik för att bygga en viss stämning utan att tänka att ackord är något som ska vara en del av en progression i musiken. De begränsat transponerbara modusen lämpar sig väldigt bra för just statiska, kontemplativa element i musiken. Där t.ex. kyrkotonarterna är asymmetriska och har en tydlig tyngdpunkt, har Messiaens modus, med sin asymmetri, inga eller flera tyngdpunkter. Är målet istället en dynamisk och en progressiv harmonik kan modusen vara en försvårande omständighet, något som Robert Sherlaw Johnson påpekat⁴⁵.

En annan aspekt av modusens symmetri är den tonala musikens hierarki mellan toner omkullkastat. I tonal musik har t.ex. en meloditon nästan alltid en tydlig relation till harmoniken, den kan till exempel vara grundtonen och då upplevs den som vilande, eller en liten sjua och då har den en dragning nedåt i skalan osv. De symmetriska modusens många tyngdpunkter (eller brist på tyngdpunkt) gör att det inte riktigt finns någon grundton i skalan och följderna av det, enligt mig, är att det inte heller finns någon grundton i de ackord man skapar utifrån moduset. I tonal musik finns det alltid en grundton i ackorden (ljudlig eller tänkt) på vilken man tänker sig ha byggt på en ters, kvint, sjua osv. (ett undantag skulle möjligtvis kunna vara dim-ackordet som är, just det, symmetriskt!) I ett symmetriskt modus blir tonernas relationer mer eller

⁴⁵Johnson (1989) (som i n. 8), 19.

mindre jämlika. Detta gör också att det inom ett modus blir oproblematiskt att skriva polyfont, det vill säga med flera självständiga musikaliska skeenden samtidigt, något som Messiaen också gör i stor utsträckning. När jag komponerar med (och lyssnar) på modusen upplever jag att man kan låta melodiska linjer skapa rätt dissonanta intervaller och klanger, utan att man för den sakens skull upplever det som en spänning som måste lösas upp, då linjerna är olika uttryck av ett och samma modus.

För Messiaen var ackord och klangfärg två sidor av samma mynt. Detta i sig är för mig en inspirerande tanke. Med detta i bakhuvudet har studierna också förändrat hur jag lyssnar på Messiaens musik. Som musikstuderande kan det lätt bli så att man tänker i termer av ackord och stämmor även när man lyssnar på musik, men gör man det kan Messiaens musik bli onödigt svårlyssnad. När gränsen mellan harmoni och klangfärg suddas ut, blir ackorden, som Johnson uttrycker det, "sound entities", och med detta hamnar Messiaens musik, i alla fall för mig, i ett nytt ljus.

Det harmoniska språket i Messiaens produktion sträcker sig hela vägen från enkla modala stycken till mycket komplex musik som angränsar till spektral musik. Jag har hittills bara skrapat på ytan av alla möjligheter som hans idéer och tekniker ger. Trots det har jag redan fått nya perspektiv på harmonik, och dessutom konkreta verktyg för att omsätta teorin i praktik.

Referenser

- Borum, P. and Christensen, E. (1977), *Messiaen, en håndbog*, (Egtved: Edition Egtved).
- Drabkin, W., diatonic, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/07727> – hämtad 5 maj 2015.
- Gilman, L., symmetry, *The Gale Encyclopedia of Science*, <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CCX3418502242&v=2.1&u=gu&it=r&p=GURL&sw=w&asid=cdbef5f016f5c1ebf7c8e45f0e9d29d0> – hämtad 12 Mars, 2015.
- Griffiths, P. and Nichols, R., Messiaen, Olivier, *The Oxford Companion to Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t114/e4377> – hämtad 15 Maj, 2015.
- Johnson, R. S. (1989), *Messiaen*, (Berkley and Los Angeles, California: Univ of California Press).
- Kennedy, M., sequence, *The Oxford Dictionary of Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t237/e9288> – hämtad 3 april 2015.
- Messiaen, O. (1956), *The technique of my musical language*, Volume 1, (Paris: Alphonse Leduc).
- Moulton, J. P., rotation, *The Gale Encyclopedia of Science*, <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CCX3418501979&v=2.1&u=gu&it=r&p=GURL&sw=w&asid=39ab9674ed5a198a4723138e23a291e3> – hämtad 12 Mars, 2015.

- Perry, L. (2011), 'From Modality to Tonality: The Reformulation of Harmony and Structure in Seventeenth-Century Music',.
- Scholes, P. et al., scale, *The Oxford Companion to Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t237/e9288> – hämtad 5 maj 2015.
- Whittall, A., tonality, *The Oxford Companion to Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t237/e9288> – hämtad 5 maj 2015.
- Whittall, A. and Latham, A., octatonic scale, *The Oxford Companion to Music*, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t114/e4806> – hämtad 11 Mars, 2015.

LE BANQUET CÉLESTE

Nouvelle Edition, revue par l'Auteur

"Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui"

(Evangile selon Saint Jean)

OLIVIER MESSIAEN

R: voix céleste, gambe, bourdon 8
Pos: flûte 4, nazard 2²/₃, doublette 2, piccolo 1
G: R G | Ped: tir. Pôs. seule

Très lent, extatique (♩ = 52)
(lointain, mystérieux)

MANUEL

GR } *pp legatissimo*

(peu à peu *p*)

cresc.

mf (peu à peu *f*)

f
(stacc. long)

PÉDALE

(R: + bourdon 16)
(chantant)

f

(clair)

f
(staccato bref, à la goutte d'eau)

(R: + flûte 8)

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The music features a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff. A large slur covers the first two measures of the top staff.

Second system of musical notation, continuing from the first. It consists of three staves with the same key signature and clefs. The melodic line in the top staff continues with various chords and intervals. The bottom staff provides a steady rhythmic accompaniment.

(R: - flûte 8)

(R: - bourdon 16)

Third system of musical notation. It consists of three staves with the same key signature and clefs. The top staff begins with a series of chords, indicated by a downward arrow from the text "(R: - flûte 8)". The middle staff has a melodic line with a slur. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment. A second downward arrow from the text "(R: - bourdon 16)" points to a specific measure in the top staff.

(Pos: - doublette 2)

(dim. poco a poco)

mf
(stacc. un peu plus long)

(Pos: - flûte 4)

(Pos: - piccolo 1, + doublette 2)

pp

p
(stacc. long)

p
(irisé, poétique) *(court)*

Rall.

Rall. molto

(long)

pp

p
(plus long)

pp
(très profond)

(Ped: - tir. Pos., + bourdon 8, soubasse 16 et bourdon 32)

WESTMINSTER CITY LIBRARIES

Rastplats jorden

A ♩=60

Sax

Piano

$E\flat^{13}(SUS4)$ $D\flat/F$ $G\flat m(maj7)$ $E\flat m^{13}$

simile...

5

$D\flat/F$ $B\flat m^9$ $E\flat m^{13}$ $D\flat/F$ $G\flat m(maj7)$

10

$F/D\flat$ $B\flat m/D\flat$ Cm^{13} $B\flat maj7/D$ $E\flat maj7$ Cm^{13} $B\flat maj7/D$

simile...

B

14

G $D\flat/A\flat$ E/B $B\flat/D$ G $D\flat/A\flat$ E/B $B\flat/D$

18 G Db/A \flat E/B B \flat /D G Db/A \flat

22 E/B B \flat /D G Db/A \flat E/B

26 B \flat /D

Maskinen som började drömma

♩=70 *Rubato*

Basklarinett

ppp

Piano

6

11

Musical score for measures 1-19. The score is in 2/4 time. It features a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a single treble clef line. The bass line contains notes: Bb, Bb, Ab, Bb, Ab, G, F, E, D, C. The grand staff contains notes: Bb, G, Ab, Ab, Bb, Ab, G, F, E, D, C. The single treble clef line contains notes: Bb, G, Ab, Ab, Bb, Ab, G, F, E, D, C. The score includes dynamic markings such as *trm* and *trmm*.

20 **accel.** **rit.**

Musical score for measures 20-24. The score is in 2/4 time. It features a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a single treble clef line. The bass line contains notes: G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The grand staff contains notes: G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The single treble clef line contains notes: G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The score includes dynamic markings such as **accel.** and **rit.**

Etyd för vilsna fingrar

$\text{♩} = 60$

Piano

4/4

4

4/4

7

4/4

11 *8va*

4/4

2

15

Musical notation for measures 15-17. Measure 15: Treble clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 16: Treble clef, 2/4 time, chords of B \flat , A \flat . Bass clef, 2/4 time, chords of B \flat , A \flat . Measure 17: Treble clef, 4/4 time, whole rest. Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat .

18

Musical notation for measures 18-20. Measure 18: Treble clef, whole rest. Bass clef, 7/8 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 19: Treble clef, whole rest. Bass clef, 7/8 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 20: Treble clef, whole rest. Bass clef, 7/8 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat .

21

Musical notation for measures 21-23. Measure 21: Treble clef, whole rest. Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 22: Treble clef, notes G \sharp 4, A4, B4, C5. Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 23: Treble clef, notes D5, C5, B4, A4. Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat .

25

Musical notation for measures 25-27. Measure 25: Treble clef, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 26: Treble clef, whole rest. Bass clef, 6/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 27: Treble clef, notes G \sharp 4, A4, B4, C5. Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat .

28

Musical notation for measures 28-31. Measure 28: Treble clef, notes G \sharp 4, A4, B4, C5. Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 29: Treble clef, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 30: Treble clef, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat . Measure 31: Treble clef, notes G \sharp 4, A4, B4, C5. Bass clef, 4/4 time, chords of B \flat , A \flat , G \flat , F \flat .

32 D.C. al Coda ³

Musical score for measures 32-36. The piece is in 3/4 time. Measure 32 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter notes: B-flat, A, G, F. The bass line has a whole note chord of B-flat and D. Measure 33 has a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The melody consists of quarter notes: D, E, F-sharp, G. The bass line has a whole note chord of D and F-sharp. Measure 34 has a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The melody consists of quarter notes: A, B, C, D. The bass line has a whole note chord of D and F-sharp. Measure 35 has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter notes: D, C, B, A. The bass line has a whole note chord of B-flat and D. Measure 36 has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of a whole note chord of B-flat and D. The bass line has a whole note chord of B-flat and D. A dynamic marking of *pp* is placed below the bass line.

37

Musical score for measures 37-39. Measure 37 has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of a whole note chord of B-flat and D. Measure 38 has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter notes: D, E, F, G. The bass line has a whole note chord of B-flat and D. Measure 39 has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter notes: A, B, C, D. The bass line has a whole note chord of B-flat and D. A dynamic marking of *pp* is placed below the bass line. A bracket spans across measures 37, 38, and 39, with a circled cross symbol above it.