

Minna Poutanen

**F. LISZTIN TRAUERODE JA SEN ESITTÄMINEN  
OULUN TUOMIOKIRKON PÄÄURUILLA**

**F. LISZTIN TRAUERODE JA SEN ESITTÄMINEN  
OULUN TUOMIOKIRKON PÄÄURUILLA**

Minna Poutanen  
Opinnäytetyö  
Kevät 2019  
Musiiikin tutkinto-ohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Musiikin tutkinto-ohjelma, kirkkomusiikin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Minna Poutanen

Opinnäytetyön nimi: F. Lisztin Trauerode ja sen esittäminen Oulun tuomiokirkon pääuruilla

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2019

Sivumäärä: 31 + 9

---

Opinnäytetyön suurin innoittaja oli aihe itsessään: Franz Lisztin sävelkieli ja kiehtova taiteellinen oivallus musiikin ja runouden yhteydestä. Tavoitteenani oli tuoda esiin Lisztin tuntemattomampaa urkutuotantoa. Henkilökohtaisempaan tavoitteena oli syventää konserttiohjelmani tuntemusta ja laajentaa musiikillista ymmärrystäni.

Tutkielmassani keskityn Lisztin musiikin ja Hugues-Félicité Robert de Lamennais'n tekstin väliseen yhteyteen. Lisztin hengellistä sävellystuotantoa ja muita urkusävellyksiä käsitelen vain taustatietotasolla. Esittelen tarkemmin teoksen syntyvaiheita ja erityisesti sävellyksen ja runon yhteyttä. Pääasiallisina lähteinä olen käyttänyt Paul Munsonin artikkelia, Jennifer Hund-Kingin ja Galia Hanochin pro gradu -tutkielmia, David Henning Plylarin filosofian tohtorin väitöskirjaa sekä luonnollisestikin Lisztin nuottimateriaalia. Tutkielmani lopuksi esittelen urku-, orkesteri- ja pianosovituksista oman esitykseni kannalta keskeisimpiä näkökulmia.

Lähestyin tutkimukseni kohdetta sekä kuulokuvan, nuottikuvan, tutkimuksellisen tiedon että oman musiikin kautta. Työskennellessäni vuorottelin näitä lähestymistapoja siten, että esimerkiksi tutkituani sovitusten nuottikuvia kuuntelin niitä kaikkia tai luettuani kirjallista lähdeaineistoa soitin itse urkusovitusta ja pyrin linkittämään tietoa musiikkiin. Opettelin liittämään runon säkeet musiikkiin niin tiiviisti, että olin itse soittaessani koko ajan tietoinen siitä, mitä runon säettä tulkitsen.

Työhöni liittyi taiteellisena osiona teoksen esittäminen Oulun tuomiokirkon pääuruilla. Konkreettisenä tuloksena syntyi dokumentti urkusovituksen ja runon suomenkielinen teksti yhteydestä. Tämä muotoutui jo aivan alkuvaiheessa ja oli koko työskentelyn ajan perusta taiteelliselle osiolle. Myös tutkielma kokonaisuutena on musiikillisen osion syvälle luotaava pohja.

---

Asiasanat: Liszt, Trauerode, Les Morts, Lamennais, urut, hengellinen urkumusiikki

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music, Option of Church Music

---

Author: Minna Poutanen

Title of thesis: F. Liszt's Trauerode and Performing it at the Main Organ of Oulu Cathedral

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2019

Number of pages: 31 + 9

---

The greatest inspirer of this thesis was the topic itself: the musical language of Franz Liszt and his fascinating artistic idea to bring music and poetry together. The aim of the thesis was to introduce a less known piece of Liszt's organ music. The more personal aim was to deepen the knowledge of the forthcoming concert program and to widen my musical understanding.

The focus of this thesis was in the connection between the music by Liszt and the poem by F. Lamennais. Liszt's religious music and his other organ works are briefly discussed as background information. The origin of the composition and especially the interaction between the composition and the poem in question is presented more in detail. The major sources for this thesis were the article by Paul Munson, dissertations by Jennifer Hund-King, Galia Hanoch and David Henning Plylar and, naturally, the scores for all three arrangements of the composition. At the end of the thesis, the most essential aspects of my performance based on the findings and ideas from the arrangements for organ, orchestra and solo piano are presented in the study.

The approach to the piece was through hearing, musical notation, research material and my own musical experience. Throughout the work, the main working methods were studying the notation of the arrangements and then listening to them or after reading the research material playing the piece myself and then trying to link the academic knowledge into the music. The lines to the music were connected in my mind so intensively that I was all the time aware about the poem while playing.

The artistic part of the thesis was to perform the composition, *Trauerode*, at the main organ of Oulu Cathedral. As a concrete result, there is a document introducing the connection between the organ arrangement and the poem translated into Finnish. This was formed at the very early stage and was a base for the artistic part throughout the work. Furthermore, this thesis in its entirety is the profound basis to the implementation of the musical piece in question.

---

Keywords: Liszt, Trauerode, Les Morts, Lamennais, organ, religious organ music

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
2	LISZTIN HENGELLISEN MUSIIKIN PIIRTEITÄ .....	8
3	LISZT URKURINA .....	10
4	TRAUERODE - LES MORTS .....	11
4.1	Keskeisimmät motiivit .....	15
4.2	Muotorakenteen yhteys runon tekstiin .....	18
4.3	Muita huomioita .....	20
5	TRAUERODEN ESITTÄMINEN OULUN TUOMIOKIRKON PÄÄURUILLA SOVITUSTEN JA TEKSTILÄHTÖISYYDEN POHJALTA .....	22
5.1	Ensimmäinen säkeistö: tahdit 1–27 .....	22
5.2	Toinen säkeistö: tahdit 28–51 .....	23
5.3	Kolmas säkeistö: tahdit 52–71 .....	25
5.4	Neljäs ja viides säkeistö: tahdit 72–132 .....	26
5.5	Kuudes säkeistö: tahdit 133–160 .....	27
6	POHDINTA .....	29
	LÄHTEET .....	31
	LIITTEET .....	32

# 1 JOHDANTO

*Trauerode* valikoitui urkuohjelmistooni etsiessäni romantiikan osastosta uutta soitettavaa. Viehätyn kuulokuvan perusteella teoksen draamasta ja rikkaasta sointivärytyksestä. En ollut aikaisemmin soittanut Lisztiä ja lisäksi kappale sopi erinomaisesti tulevan konserttini teemaan. Harjoittelun alkuvaiheessa kuuntelin sävellyksestä vain urkuversioita, piano- ja orkesterisovituksiin tutustuin vasta myöhemmässä vaiheessa. Omat mielikuvani musiikin ilmaisusta olivat aluksi hyvinkin maallisia ja konkreettisia: kuinka alussa kolkon ja sumuisen suomalaisen keskellä virtaa hyytävän kylmä musta joki, kuinka leijailevan sumun keskeltä välillä näyttäytyy kalman hahmo ja häipyy taas paksuun sumuun, kuinka kuolema hiipii vääjäämättömästi lähemmäs eikä sinulla ole pakopaikkaa, kuinka lopulta viikatemies hyökkää ja kuoleman syöverit imaisevat sinut ikaikaisella voimalla mukaansa, kuinka jäljelle jää vain hiljaisuus ja toivo jostain äärettömän kauniista, jossakin kuoleman kauhujen toisella puolella.

Konserttiohjelman kokoamisen alkuvaiheessa tutustuin kaikkien kappaleiden taustoihin vielä tarkemmin, ja tässä vaiheessa *Traueroden* tausta ja hengellinen sisin tulivat esiin. Teos alkoi kiehtoa minua niin voimakkaasti, että alkuperäinen suunnitelmani koko konsertista tutkimuskohteena rajautui lopulta vain tähän sävellykseen. Tutustumismatkasta tuli todella mielenkiintoinen ja syvällinen kokemus.

Tutkielmassani keskityn erityisesti musiikin ja tekstin väliseen yhteyteen. Lisztin hengellistä sävellystuotantoa ja muita urkusävellyksiä käsittelen vain taustatietotasolla. Teoksen orkesteri- ja pianosovituksista sekä sävellyksen taustalla olevan F. Lamennais'n runotekstin suhteesta sävelkieleen on tehty joitakin laajamuotoisiakin tutkielmia. Nimenomaan urkusovitukseen keskittyviä tutkielmia tai suoria lähdetietoja en löytänyt, joten oletettavasti moniulotteisempi orkesterisovitus ja Lisztin omalle instrumentille sävelletty pianosovitus ovat tutkimuksellisesta näkökulmasta jollakin tasolla mielenkiintoisempia. Pääasiallisesti olen käyttänyt musiikin professori Paul Munsonin artikkelia, kahden yhdysvaltalaisen musiikin opiskelijan pro gradu -tutkielmia ja niin ikään yhdysvaltalaisen David Henning Plylarin filosofian tohtorin väitöskirjaa sekä luonnollisesti Lisztin nuottimateriaalia. Suomenkielistä lähdemateriaalia en löytänyt, ja oma johtopäätökseni on, että juuri tästä Lisztin teoksesta ei ole tehty ainakaan uusia opinnäytetöitä tai muita tutkielmia. Siitä näkökulmasta aiheeni on tuore, vaikkakin työni laajempi tutkimuksellinen arvo jäänee kohtuullisen pieneksi. Opinnäytetyöni aihe oli lähtökohtaisesti hyvin henkilökohtainen, joten työlläni ja sen tuloksilla on näin ollen

suuri henkilökohtainen painoarvo. Mahdollisuuksia nimenomaan *Traueroden* laajempaan ja syvä-  
lisempäänkin tutkielmaan oman arvioni mukaan kuitenkin on. Oman tutkielmani olen sopeuttanut  
ammattikorkeakoulun opinnäytetyön laajuuteen.

Useimmiten urkurit soittavat Lisztin suuria teoksia ja monet hänen pienimuotoisimmista sävellyk-  
sistään jäävät ehkä jopa täysin tuntemattomiksi. *Trauerode* on oman kokemukseni mukaan erin-  
omainen lisä kirkkomuusikon urkuohjelmaan. Teos on selvästi tuntemattomampi sekä urkureille  
että kuulijoille, ja niinpä sillä voi rikastuttaa konserttiohjelmaa ja rakentaa ohjelmakokonaisuutta  
mielenkiintoisemmaksi. Se sopii erittäin hyvin esimerkiksi pyhäinpäivän konserttiohjelmaan. Teok-  
sen esittäminen toiminee hyvin erityyppisillä uruilla, vaikka se onkin alun perin sävelletty kolmesor-  
mioiselle soittimelle. Itse esitin *Traueroden* Oulun tuomiokirkon lisäksi Vetelin kirkossa ja Kokkolan  
kaupungin kirkossa, joissa kaikissa on isot kolmesormioiset ranskalaisromantiikan tyylliset urut.

Tavoitteenani oli syventää konserttiohjelmistoni tuntemusta ja laajentaa musiikillista ymmärrystäni.  
Lisztin syvälle luotaava hengellinen ulottuvuus sekä sävellyksen vahva tekstilähtöisyys tukivat ta-  
voitettani enemmän kuin osasin ennalta aavistaakaan. Urkurille koraalit ja niiden tekstilähtöisyys  
ovat kyllä tuttuja, mutta sukeltaminen vapaiden urkuteosten sisimpään syntyy yleensä muuta  
kautta. Opinnäytetyöni kokonaisuutena vahvisti myös esiintymisvalmiuksiani niin instrumentin hal-  
linnassa kuin intensiivisemmässä läsnäolossa musiikin äärellä.

*”Olenko kertonut sinulle, että olen ollut kiireinen säveltäessäni instrumentaaliteosta, jota olen miet-  
tinyt jo pidemmän aikaa, ja jonka nimeksi tulee Les Morts?” (Plylar 2001, 11.)*

## 2 LISZTIN HENGELLISEN MUSIIKIN PIIRTEITÄ

*"All this music is groaning, singing, and praying within my soul."* (Munson 1997, 106.)

Vuosien 1858 ja 1863 välinen aika oli Franz Lisztille muutosten ajanjakso, jonka aikana hän luopui vaikutusvaltaisesta ja keskeisestä musiikkielämän asemastaan Weimarissa ja muutti Roomaan, jossa hän loppuaikoina eli apottina eristäytyneenä julkisuudesta. Liszt oli kohdannut hyvin vaikeita jaksoja sekä muusikon urallaan että yksityiselämässään. Hänen poikansa Daniel kuoli vain 20-vuotiaana vuonna 1858 ja toinen hänen tyttäristään, Blandine, 27-vuotiaana vuonna 1862. Isä ja poika olivat hyvin läheisiä toisilleen, ja Lisztin kerrotaan kuvanneen Danielin kuolemaa elämänsä suurimmaksi kärsimykseksi. Monien musiikkielämän myllerrysten ja niistä aiheutuneiden ongelmien seurauksena Liszt luopui kapellimestarin työstään Weimarin suurherttuakunnassa ja muutti Roomaan rakastettunsa, prinsessa Carolyne von Sayn-Wittgensteinin luokse. Carolyne oli vihdoinkin, kymmenen vuoden odotuksen jälkeen, saamassa katoliselta kirkolta luvan avioliittonsa mitättöimiseen. Pariskunnan oli määrä avioitua Roomassa, mutta päivää ennen vihkiseremoniaa paavi peruikin suostumuksensa. Molemmat jäivät Roomaan, mutta elivät siellä erillään. Monien raskaiden koettelemusten jälkeen Liszt kaipasi rauhaa niin sielulleen kuin musiikilleen. Rooman vuosien aikana hän kirjoittikin monet tärkeimmistä hengellisistä sävellyksistään. (Hanoch 1996, 64–66.)

Lisztin kiinnostus kuoleman merkitykseen oli hänen taiteelleen runsas innoituksen lähde. Liszt oli vakuuttunut siitä, että jotakin suurta ja ihmeellistä odottaa toisella puolella. (Munson 1997, 106.) Lisztin musiikkityyli pohjaa monenlaisiin vaikutteisiin. Lähtökohtina hänen sävelkielelleen olivat unkarilainen mustalaismusiikki, saksalainen musiikkiperintö, romanttisen aikakauden ooppera, Berliozin ohjelmallisuus, Paganinin virtuositeetti, gregoriaaninen musiikki sekä maailmankirjallisuuden klassikot. Lähes jokainen Lisztin sävellys sisältää jollakin tasolla ohjelman tai runollisen ulottuvuuden, ja usein hänen musiikkinsa on suorastaan retorisen julistuksellista. Lisztin musiikki pyrkii luonnehtimaan, kuvailemaan ja kertomaan sekä vaikuttamaan kuulijaan eritellyillä tunnelmilla ja havainnollisella tarinallisuudella. Tämän voi kuulija kokea myös säveltäjän hengellisessä musiikissa. Itse asiassa Lisztin koko tuotannosta voi löytää ihmisen henkisen olemuksen pohdintaa sekä lohdutuksen etsintää erityisesti uskonnosta. (Murtomäki, viitattu 4.3.2019.) Munson lisää Lisztin hengellisen musiikin tunnusmerkeiksi myös modaalisen harmonian ja taidokkaan kromatiikan yhdistelmät. (1997, 108.)



Munsonin artikkelissa kuvataan Lisztin hengellisen mentorin Hugues-Félicité Robert de Lamennais'in oppia viimeisten aikojen tapahtumista näin: "Elävät kärsivät lävitse Kristuksen kiroaman maailman ja samaan aikaan he kulkevat lakkaamatta kohti Jumalaa. Heidän tekonsa seuraavat heitä kuolemaan ja ne, joiden teot olivat hyviä, laulavat: 'Te Deum' (Sinua, Jumala, me ylistämme). Ne, joiden teot eivät olleet hyviä, laulavat: 'De Profundis' (Syvyydestä minä huudan sinua, Herra)." (1997, 103.) Lamennais oli merkittävä henkilö 1800-luvun filosofian ja uskonnon aloilla, vaikkakin hän herätti laajalti pahennusta ja kiihkeitä keskusteluja kiistanalaisilla kirjoituksillaan. Yksi hänen vaikuttavin kirjoituksensa oli "Paroles d'un croyant" (1834), jolla oli voimakas vaikutus myös Lisztiin. Luettuaan tämän kokoelman tekstejä Liszt aloitti Lamennais'n kanssa kirjeenvaihdon ja vietti myöhemmin kuukauden tämän luona Ranskassa. Monet Lisztin ajatukset taitelijan ja musiikin roolista uskonnossa ja yhteiskunnassa muotoutuivat ja vahvistuivat tuona aikana. Hän seurasi Lamennais'n kirjoituksia vielä usean vuoden ajan vierailunsa jälkeen, mutta käytti suuresti arvostamansa mentorin runoa musiikissaan vasta kuusi vuotta Lamennais'n kuoleman jälkeen. (Hund-King 1998, 7–9.)

### 3 LISZT URKURINA

Ensimmäiset urkukokemuksensa Lisztillä on tiettävästi vuodelta 1836, jolloin hän asui Sveitsissä. Tuolloin hän hämmästytti kuulijoitaan urkuimprovisaatioillaan. (Murtomäki, viitattu 4.3.2019.) Ei ole kuitenkaan sattumaa, että Lisztin suurempi kiinnostus urkuihin syntyi juuri Weimarissa, jossa hän työskenteli hovikapellimestarina vuosina 1847–1861. Kaupungissa oli Johann Sebastian Bachin jättämänä perintönä voimakas urkuperinne. Muutamia vanhoja kirkkourkuja oli säilynyt Bachin aikaisessa kunnossa ympäri Thüringen maakuntaa, ja Liszt matkustikin usein eri kaupunkeihin etsimään näitä kunnioitettavia soittimia urkuoppilaansa Alexander Gottschalgin kanssa. Weimarissa Liszt myös viimeisteli pianotranskriptionsa Bachin kuudesta urkupreludista ja fuugasta. Tämä työ on arvatenkin opettanut hänelle paljon sekä urkumusiikista että uruista instrumenttina. Gottschalgin mukaan Liszt oli kunnioitettava urkuri, vaikkakin hänen jalkiotekniikkansa on puutteellinen. Rekisteröinteihin Lisztillä sen sijaan oli epätavanomaisiakin ideoita. Hän kuuli Gottschalgin soittavan Bachin d-molli Toccataa ja fuugaa yhdeltä sormiolta täydellä *pleno*-rekisteröinnillä, kuten tuohon aikaan oli Saksassa yleisesti tapana. Gottschalgin mukaan Lisztin kommentti soittoon oli:

Teknisesti tuo on täysin tyydyttävää, mutta missä on sielu? Tuskinpa Bach itse soitti teoksiaan tuolla tavalla; hän, jonka rekisteröinnit olivat niin ihailtuja aikalaisten keskuudessa! Jos kerran soitat kolmesormioisella instrumentilla, miksi kaksi muuta sormiota pitäisi jättää huomioimatta? (Walker 2001, viitattu 7.2.2019, oma käännös.)

Vaikka Liszt ei ollutkaan varsinaisesti urkuri, kuuluvat hänen tietyt urkusävellyksensä romantiikan parhaimmiston. Näissä laajoissa teoksissa Liszt kehitti omaa kromaattista sävelkieltään, yhdisti sen Bachin nerokkaaseen harmoniaan sekä toteutti uutta jaksollista muotokäsitystään. Liszt omisti erityisesti keski- ja myöhäiskaudellaan paljon aikaansa uruille ja käsitteli instrumenttia sävellyksissään asiantuntevasti sekä romantiikan orkesterimaisuuteen pyrkien. Tiedetään, että Lisztillä oli myös pedaalipiano. Lisztin tärkeimpiin urkuteoksiin kuuluvat Fantasia ja fuuga koraalista "Ad nos, ad salutarem undam" sekä Preludi ja fuuga nimestä B-A-C-H. (Murtomäki, viitattu 4.3.2019.) Walker toteaaakin, että näiden laajamittaisten urkuteosten kautta Liszt ohjasi urut kirkosta konserttisaaliin. Suurten teosten lisäksi Lisztillä on useita kymmeniä erimittaisia urkukappaleita ja -sovituksia. (2001, viitattu 4.3.2019.) Kaikkiaan Liszt sävelsi 52 urkuteosta (Murtomäki, viitattu 4.3.2019).

## 4 TRAUERODE - LES MORTS

*"He ovat myös kulkeneet tämän maan päällä:  
he ovat menneet alas pitkin ajan virtaa;  
heidän äänensä kuultiin sen rannoilla,  
ja sitten mitään ei enää kuulunut.  
Missä he ovat? Kuka kertoo sen meille?  
Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina!"  
(Hugues-Félicité Robert de Lamennais<sup>1</sup>)*

Liszt sävelsi *Trois odes funèbres* -sarjan vuosien 1859 ja 1866 aikana (Arnold 2002, 151). Sarjan ensimmäisen osa *Les Morts* (Kuolleet) valmistui kuusi tai seitsemän kuukautta hänen poikansa Danielin kuoleman jälkeen. Liszt omisti teoksen tyttärelleen Cosimalle, joka oli huolehtinut veljestään tämän viimeisinä elinkuukausina. Danielin kuolema on ilmeisesti ollut tärkein motivaatio sävellyksen valmistumiseen, sillä kyseessä oli teos, jota Liszt oli jo kauan pohdiskellut: instrumenttisoitus ranskalaisen Lamennais'n kirjoittamaan saman nimiseen runoon vuodelta 1831. (Pylar 2001, 13–14). Hund-Kingin mukaan Lisztin ensimmäinen viite *Les Morts*'iin on kirjeessä, joka on päivätty syyskuulle 1837. Vaikka säveltäjä ei mainitse runoa eikä Lamennais'ta erikseen, tuovat Lisztin sanavalinnat vahvan yhtäläisyyden *Les Morts*'n ollakseen pelkkää sattumaa:

*"Minne olen menossa? Mikä minusta tulee?...Minusta tulee mikä tahansa Jumalaa miellyttää...Vaikka mitä tapahtuisi, aion luottaa johdatukseen."*

Lisztin käyttämät kysymykset viittaamassa huoleen oman elämän tuntemattomasta tulevaisuudesta ovat selkein rinnasteisuus kirjeen ja runon välillä. Hienovaraisempi yhtäläisyys on Lisztin painotus siitä, kuinka tärkeää on luottaa omaan uskoon ja Jumalaan epäilysten, ahdistuksen ja epävarmuuden aikoina, sekä tämän uskon tuoma rauha ja luottamus. (1998, 12–13.) Runon keskeinen toiveikkuus on luultavasti tuonut Lisztille lohtua suruun. Myös muistutus omasta kuolevaisuudesta on saattanut johdattaa säveltäjän takaisin hänen nuoruusajoiltaan tärkeän henkilön kirjoitusten pariin. Lisztin valitsemat runonsäkeet sarjan ensimmäiseen lyyriseen hautajaisrunoelmaan ovat merkittävä silmäys taaksepäin eri aikakauteen, jolloin hänen oman elämänsä kulku

---

<sup>1</sup> Oma suomennos alkuperäisestä ranskankielisestä runosta

näytti selkeämmältä. Vaikka Liszt kirjoitti hengellisiä sävellyksiä koko elämänsä ajan, on 1860-luvun alussa nähtävissä selvä painopisteen muutos maallisesta hengelliseen. (Pylar 2001, 14.)

Runon historiallisesta taustasta tiedetään vain vähän. Se sisältyi Lamennais'n kokoelmaan *Oeuvres complètes*. Runo on epäilemättä Lamennais'n vähemmän tunnettua tuotantoa, eikä hänellä kirjoituksella saattanut alulle julkista kiistelystä, kuten monilla muilla kirjoituksillaan. *Les Morts* on lyyrinen runo, jossa on kahdeksan eri mittaista säkeistöä (liite 1). Runossa ei ole tiettyä rakennetta loppusoinnuissa. Jokainen säkeistö päättyy lauseeseen: "Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!" (Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina!). Runon kertoja kuvailee elämän eri vaihteita, joissa ihmetellään tulevaa elämää ja aavistellaan kuolemaa, jolloin kaikki kyseleminen loppuu ja ihminen saa tietää iankaikkisen olevaisuutensa. Runon sisältö vuorottelee niiden ihmisten pelon kanssa, jotka maailman "suuruus, rikkaus ja hekumallisuus" ovat kietoneet valtoihinsa, ja niiden ihmisten rauhan kanssa, jotka ovat seuranneet "kaukaista ristiä". Toistuvan "Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina" -kertosäkeen kautta runo korostaa uskon välttämättömyyttä rauhan ja ikuisen onnellisuuden saavuttamiseen kuoleman jälkeen. (Hund-King 1998, 9–10.) Arnoldin mukaan Liszt on toukokuussa 1863 kertonut äidilleen:

*Mutamia kuukausia Danielin kuoleman jälkeen luin uudelleen säkeitä Lamennais'n runosta "Les Morts". Jokainen säe kohoo tähän yksinkertaiseen ja ylevään huudahdukseen: Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina. Tämä on Jumalan armon kaiku ihmisen sielussa sekä elämän ja kuoleman mysteerin ilmestys Hänen rakkautensa äärettömän autuuden kautta. Lukiessani Lamennais'n säkeitä minä käänsin ne tahtomattani musiikiksi. (2002, 151, oma käännös.)*

Sarjan teoksista ainoastaan *Les Morts* sisältää laulettua tekstiä tai nuottikuvaan kirjoitettua tekstiä. Sävellyksestä on viisi sovitusta eri instrumentaatioina (taulukko 1), joista ensimmäisen version oletetaan yleisimmin olleen kirjoitettu Lisztin omimmalle instrumentille, soolopianolle. Pylar tulee tutkielmansa lopussa kuitenkin siihen tulokseen, että piano- ja orkesterisovituksiin verrattuna yksinkertaisempi, ja ehkäpä vähemmän hienostunut, urkusovitus olisikin ensimmäinen Lisztin säveltämistä versioista. Tätä johtopäätöstä tukee se, että urkusovitus on ensimmäinen hautajaisarjan sävellyksistä eikä sen virallinen nimi ole muiden versioiden mukaisesti *Les Morts*, vaan näistä poikkeavasti *Trauerode*. Urkusovituksen nuottikuvassa ei myöskään ole tekstiä, kuten muissa versioissa. Myös piano- ja orkesterisovitusten rytmisten arvojen lähempi vertailu antaa viitteitä siitä, että ne ovat myöhäisempiä kehittäjiä yksinkertaisemmasta urkusovituksesta, jonka Liszt on saattanut

muokata sopimaan Lamennais'n runosta valitsemiinsa säkeisiin. Urkusovituksen aikaisempaa sävellysajankohtaa tukevat myös merkittävät poikkeamat eri versioiden dynamiikassa. (2001, 13, 52–53.)

TAULUKKO 1. Vertailu *Les Morts* -sovitusten säveltämisjärjestyksestä (Plylar 2001, 13, 53)

New Grove Dictionaryn mukaan		Pylarin mukaan	
Sävellys- vuosi	Versio	Sävellys- järjestys	Versio
1859–60	Piano	1	Trauerode (urut)
1860	Piano nelikätinen	2	Les Morts (orkesteri)
1860	Urut	3	Les Morts (piano)
1860	Orkesteri	4	Les Morts (orkesteri ja mieskuoro)
1866	Orkesteri ja mieskuoro		

Liszt päätti tuoda esiin impulssinsa musiikin kirjoittamisesta *Les Morts* -runoon pohjautuen omaleimaisella tavalla. On epäselvää, miksi hän ei käyttänyt jo alun alkaen tekstiä myös ääneen lausuttuna. Osassa runon jaksojen tekstejä on piirteitä, joiden tavutus sopii rytmisesti yhteen niihin nuotteihin, joiden yläpuolelle teksti on sijoitettu (nuottiesimerkki 1). Voidaankin päätellä, että sävellyksessä on alusta asti ollut tiivis yhteys musiikin ja tekstin välillä: *Les Morts* on todellakin Lamennais'n runon ”lausuntaa”, paikoin kirjaimellisesti, ja sisällöllisesti läpi koko teoksen. Tavurytmien ja nuottikuvan yhteys näkyy selkeimmin piano- ja orkesterisovituksissa; urkusovituksessa on näihin verrattuna pieniä rytmisiä eroavaisuuksia, mutta tekstiyhteys on silti hyvin havaittava. (Plylar 2001, 15–16, 20–21.)

Où sont-ils? Qui nous le dira? Heu - reux les

morts qui meurent dans le Seigneur!

*NUOTTIESIMERKKI 1. Ensimmäinen resitatiivijakso urkusovituksen mukaan ja runon alkuperäisen ranskankielisen tekstin yhteys nuottikuvaan (Liszt, Trauerode ja Les Morts -orkesterisovitus, tahdit 19–27)*

Vuonna 1866 Liszt lisäsi orkesterisovitukseen mieskuoron. Sävellyksen muoto oli kuitenkin määritetty kaikkien oleellisten rakenneosien kannalta jo kuusi vuotta aiemmin. Kuoron lisäys on nähtävä sävellystä täydentävänä osana, ei uudistuksena tai aiempien versioiden korjauksena. Lisztin motivaation lisätä laulettua tekstiä arvellaan liittyvän hänen äitinsä kuolemaan aiemmin samana vuonna. Liszt sovitti mieskuorolle latinankielisiä tekstejä Ilmestyskirjasta ja psalmeista 130 ja 150. Hänen valitsemansa tekstimateriaali täsmää hyvin Lamennais'n runoon (taulukko 2). (Plylar 2001, 33–34.) Hanoch huomioi lisäksi, että latinankielisten tekstien lisääminen on hyvin merkityksellistä, koska se heijastaa myös Lisztin omassa elämässään käymää muutosta: konkreettinen muutto Weimarista Roomaan sekä muutos maallisesta uskonnollisuuteen. Ranskankielinen teksti oli peräisin oman aikansa vallankumoukselliselta ja uskonnolliselta filosofilta, jolla oli ollut nuoren Lisztin elämässä suuri vaikutus, kun taas latinankielinen teksti oli valittu historiallisista ja pyhistä kirkon teksteistä. (1996, 70–71.)

TAULUKKO 2. Orkesterisovitukseen lisätyn mieskuoron tekstit (Hanoch 1996, 70)

Lamennais	Latinankielinen vastine
<i>"Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!"</i> Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina!	<i>"Beati mortui qui in Domino morientur."</i> Siunattuja ne, jotka kuolevat Herran omina.
<i>"Du fond de l'abîme j'ai crié vers vous, Seigneur."</i> Kuulun pohjalta olen huutanut sinua, Herra.	<i>"De profundis clamavi ad te, Domine."</i> Syvyydestä minä huudan sinua, Herra.
<i>"Nous vous louons, ô Dieu! Nous vous bénissons: Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu des armées! La terre et les cieux sont remplis de votre gloire."</i>  Me ylistämme Sinua, oi Jumala! Me kiitämme Sinua: pyhä, pyhä, pyhä on Herra, Jumala Sebaot! Maa ja tai- vaat täyttyvät Sinun kunniastasi.	<i>"Te Deum laudamus, te Dominus confitemur, Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna, Hosanna, Hosanna!"</i>  Me ylistämme sinua, Jumala: me tunnustamme sinut Herraksi. Pyhä, pyhä, pyhä Herra Sebaot! Taivas ja maa täyttyvät sinun kunniastasi.

#### 4.1 Keskeisimmät motiivit

*"Heidän kulkiessaan, tuhat tyhjää varjoa näyttäytyi heidän katseilleen;  
Jumalan kiroama maailma näytti heille suuruutensa, rikkautensa, hekumallisuutensa;  
he näkivät sen, ja yhtäkkiä he näkivät vain ikuisuuden.  
Missä he ovat? Kuka kertoo sen meille?  
Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina!"*  
(Hugues-Félicité Robert de Lamennais<sup>2</sup>)

*Les Morts'*n ydinrakenteen määritteli runon muotoilu. Teoksen jokainen jakso on tiukasti rakennettu ja järjestetty pääasiallisesti teoksen alussa esiteltujen viiden temaattisen motiivin ja niiden variaatioiden ympärille (nuottiesimerkki 2). Temaattiset motiivit ovat keskenään toisiinsa liittyviä: vaikka ne säilyttävät yksilölliset identiteettinsä, motiivit ikään kuin kietoutuvat toisiinsa. Esimerkiksi motiivi A on melodinen osa motiivia C ja motiivi D on itse asiassa jäsennelty uuskokoonpano motiivista A. (Plylar 2001, 36–37.) Motiivi A on teoksen perusmotiivi, jonka esiintyessä ensimmäisen kerran alkaa myös runon teksti (liite 2). Motiivi A toistuu ja kehittyy läpi koko kappaleen painottaen sen rakenteellista merkitystä. Se esiintyy usein paksumpaan sointutekstuuriin kirjoitetun motiivin C

<sup>2</sup> Oma suomennos alkuperäisestä ranskankielisestä runosta

kanssa. (Hund-King 1998, 19.) Lamennais päättää jokaisen runon säkeistön samaan lauseeseen: "Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina." Lisztin musiikissa tätä kuvaa kertosäkeenomainen kaudensaallinen sointujakso, joka esiintyy teoksessa neljä kertaa lähes samanlaisessa muodossa kuin nuottiesimerkissä 1. Liszt vältti sointujaksossa täyskadenssia, joka olisi heikentänyt laajempaa musiikillis-dramaattista perustetta. Hän päätti jakson useimmissa tapauksissa kunkin sointujakson toonikan käännökseen. Kolmea ensimmäistä jaksoa edeltää runon mukaisesti kaksi kysymystä:

*"Ou sont-ils? Qui nous le dira?"*

*"Missä he ovat? Kuka kertoo sen meille?"*

Tämä kysymysmotiivi vastaa niin tarkasti nuottikuvaa, että sanat olisivat laulettavissa perässä olevan sointujakson loppuun saakka. Lamennais asetti ihmisen henkilökohtaisen uskon tärkeimmäksi valaistumisen lähteeksi kuoleman kohtalossa. Ikään kuin todistuksena siitä, että Liszt oli hänen kanssaan samaa mieltä ja tavoitteli sille musiikillista ilmentymää, on sointujaksoon kirjoitettu Lisztin tonaalinen ristimotiivi (nuottiesimerkki 3). (Plylar 2001, 19, 20, 31.) Munson toteaa Lisztin samais-taneen itse tämän melodisen kuvion ristimotiiviksi Elisabeth-oratorion partituurin jälkitekstissä (1997, 107). Tämä motiivi, jota Liszt käytti useissa hengellisissä sävellyksissään, on erityisen tarkoituksenmukainen *Les Morts*'ssa ajatellen sitä, että myös runon teksti kuvaa ristin esiintymisen sekä symbolisesti säkeistöjen loppulauseissa että konkreettisesti kolmannen säkeistön alussa: "Niin kuin valonsäde korkeudesta, ilmestyi risti kaukaisuuteen opastamaan heidän kulkuaan." Tätä tekstiä vastaavassa musiikillisessa jaksossa ristimotiivi esiintyy hiukan muunnettuna (nuottiesimerkki 4). (Hanoch 1996, 78; Plylar 2001, 31.)



Sehr langsam

Motivi B      Motivi A      Motivi C

b1

b2      a1      a2      a2

Motivi D  
(käänteinen versio motiivista A)

Motivi E

19

24

NUOTTIESIMERKKI 2. Keskeisten motiivien ensimmäiset ilmentymät (Liszt, Trauerode, tahdit 6–12, 19–20, 22–24) (Pylar 2001, 36–37)



NUOTTIESIMERKKI 3. Lisztin ristimotiivi ”Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina” -jaksossa (Liszt, Trauerode, tahdit 23–26)



NUOTTIESIMERKKI 4. Lisztin ristimotiivin muunnelma (Liszt, Trauerode, tahdit 53–57)

## 4.2 Muotorakenteen yhteys runon tekstiin

*”Tuntemattomista paikoista, joissa joki katoaa, kohoaa lakkaamatta kaksi ääntä:*

*Toinen sanoo: Kuilun pohjalta olen huutanut Sinua Herra.*

*Ja toinen: Me ylistämme Sinua, oi Jumala!*

*Me kiitämme Sinua: Pyhä, pyhä, pyhä on Herra, Jumala Sebaot!*

*Maa ja taivaat täyttävät Sinun kunniastasi.”*

*(Hugues-Félicité Robert de Lamennais<sup>3</sup>)*

<sup>3</sup> Oma suomennos alkuperäisestä ranskankielisestä runosta

*Les Morts* on onnistuneesti muotoiltu elegia, jossa yhdistyy tyyllisesti valitus ja riemu. Se on kirjoitettu ABA-muotoon, jossa on runon tekstisisältöä vastaava voitonriemuinen keskiosa. Tässä osassa musiikki jäljittää tekstiä ennemminkin lähelle laulun säestystä kuin ohjelmallista esitystä. Teoksen musiikillisessa kokonaisuudessa on kuusi osaa, jotka vastaavat runon kuutta säkeistöä (liite 2). Jokaisessa jaksossa musiikillisten fraasien määrä vastaa runon säkeistöjen lauseiden määrää, aivan kuten yksittäiset musiikilliset karakterit vastaavat runon sisältöä. Musiikilliset fraasit ovat pääasiassa lyhyitä ja puheenomaisia. Ne rakentuvat esimerkiksi 2 esitellyille lyhyille motiiveille ja niiden muunnelmille. (Hanoch 1996, 68, 72–73.)

Runon ensimmäisen säkeistön teksti on kuin valituslaulua kuoleman edessä ja kuvaa sitä ihmetystä ja suurta kunnioitusta, jotka elävät kohtaavat kuoleman lopullisen hiljaisuuden edessä. Musiikki on tummaa ja haudankavavaa; se kulkee matalassa rekisterissä ja on pirstoutunut odottamattomilla dynaamisilla ja harmonisilla muutoksilla, fermaateilla ja synkopoinnilla. Harmonia on kyllästetty kroaattisilla vaihdoksilla, mollisoinnuilla ja vähennetyillä soinnuilla. ”Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina” -teema tulee jokaisessa jaksossa silmiinpistäväenä kontrastina kaikelle sen edellä olevalle musiikille.

Toista säkeistöä vastaava musiikki seuraa läheisesti ensimmäistä säkeistöä, mutta on tekstuuriltaan rikkaampi, kulkee korkeammassa rekisterissä ja on dynamiikaltaan voimakkaampi symboloiden näin runon tekstiä: ”näytti heille suuruutensa, rikkautensa, hekumallisuutensa”. (Hanoch 1996, 76, 79.) Teoksen sävy ja tunnelma muuttuvat kolmatta säkeistöä vastaavassa jaksossa. Merkittävimmät muutosta kuvaavat elementit ovat korkeampi rekisteri *pianissimo*, heikot tahdin 1. iskut, jakson yleinen nuottiarvojen monitulkintaisuus, orkesterisovituksessa harpun käyttö sekä uusi ristimotiivin muunnelmaan pohjautuva melodinen linja. (Hund-King 1999, 25). Neljännen säkeistön musiikki eroaa sekin kaikista kolmesta edeltävästä jaksosta: teksti on epätäydellinen eikä jakso pääty kertosaäkeeseen. Tämä jakso on siirtymä teoksen B-osaan dynamiikan kasvaessa, tempon kiihtyessä ja rekisterin noustessa (liite 2). (Hanoch 1996, 79.)

Riemukas B-osa linkittyy Lamennais'n tekstiin enemmän sanoman kuin tekstin ja musiikin rytmillisen vastaavuuden kautta (Pylar 2001, 40). Hanoch korostaa B-osan luonnetta Jumalan ylistyslauluna. Jakso on täydellinen kontrasti sen ympärillä oleville A-osille: erilainen orkestraatio (orkesterisovitus), rekisteröinti (urkusovitus), dynamiikka, tempo, tekstuuri, rakenne ja rytmi. Orkesterisovitukseen on kirjoitettu fanfaarimaiset vaskisoittimet ja rumpujen jyrinää, jotka ovat yleisesti riemulaulun symboleja. *Les Morts*'ssa ne symboloivat uskonnollisesta näkökulmasta ristin hyväksymistä,

kuoleman pelastuksellista piirrettä sekä siirtymistä kuoleman pimeydestä ylösnousemuksen valoon. Viimeistä säkeistöä vastaava päätösosa on tunnelmaltaan teoksen alun kaltainen. (1996, 81, 84.)

### 4.3 Muita huomioita

*”Ja myös me, mekin menemme sinne  
mistä nuo valitukset tai ylistyslaulut tulevat.  
Missä me olemme? Kuka kertoo sen meille?  
Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina!”  
(Hugues-Félicité Robert de Lamennais<sup>4</sup>)*

Eroavaisuudet *Les Morts*’n eri sovitusten välillä voidaan nähdä valaisevina, koska versiot eivät ole reduktioita toisistaan: jokainen on mukautettu sille instrumentille, jolle ne on sävelletty. Tämä antaa käsityksen niihin näkökulmiin, joita Liszt erityisesti arvosti teoksissaan. Tekstin muuttuminen kuvastuu merkityksellisimmin pianosovituksessa: erityisesti resitatiivijaksojen erot pianosovituksessa viittaavat siihen, että se on saattanut olla kaikista läheisimmin sidottu Lamennais’*n* runoon tai ainakin se saattaa olla kaikista vivahteikkain versio. Myös sovitusten dynamiikassa on joiltakin osilta merkittäviä eroja. Tämä taas viittaa saman runon vaihtoehtoihin tulkintoihin: Liszt tuntuu lukevan runoa uudestaan jokaisessa versiossa, antaen suuremman painoarvon teoksen alaotsikolle ”Oraison”, rukous. (Plylar 2001, 20–21, 47.)

Teos päättyy sävellajiin, jolla on suuri merkitys Lisztin hengellisessä musiikissa: E-duuri on Kristuksen ja kaikkien pyhien sävellaji. *Les Morts*’ssa se on autuaitten kuolleiden sävellaji, heidän, jotka laulavat ylistystä Jumalan edessä. Juuri tällä sävellajilla Lisztillä on tapana ilmaista meissä olevaa jumalallisen läsnäolon tunnetta. *Les Morts* on paljon enemmän kuin esimerkki Lisztin hautajaismusiikista, vaikka teos kuuluukin hautajaisrunoelmien sarjaan. Se on kokonaisuutena myös erinomaisen selkeä arkkityyppi hänen hengellisestä musiikistaan ja sisältää useita musiikillisia elementtejä, jotka ovat luonteenomaisia Lisztin hengelliselle tyylille. (Munson 1997, 104, 107, 108.)

*Trois odes funèbres* -sarjan teoksiin Liszt sijoitti useilla eri kielillä kirjoitettuja tekstejä, joita ei kuitenkaan koskaan artikuloida puheena tai lauluna. Lausumattoman tekstin käyttäminen partituurissa on Lisztiltä taiteellinen idea, joka murtaa totunnaisten rajoitetun käsityksen siitä, että musiikki on

---

<sup>4</sup> Oma suomennos alkuperäisestä ranskankielisestä runosta

vain auditiivinen taidemuoto. Lisztin työn tärkeyden näki myös hänen rakastettunsa, prinsessa Carolyne von Sayn-Wittgensein. Kirjeessään Lisztin ensimmäisen elämäkerran kirjoittajalle hän kuvailee lausumattoman tekstin käyttöä *Les Morts* -teoksessa:

Sinun täytyy myös tietää, että hän kirjoitti Danielin kuoleman jälkeen aivan uudella tavalla, merkitsemällä instrumenttikappaleeseen tiettyjä sanoja nuottien lomaan. Sanat ovat Lammennais'n."

Myös Liszt itse on ollut tietoinen tekemisensä merkittävydestä. Musiikin ja runouden läheisempi liitos oli aina hänen taiteellinen päämääränsä. Liszt kokeili uusia musiikillisia muotoja suhteellisella vapaudella moniin muihin saman aikakauden säveltäjiin verrattuna. Runous ja draama olivat hänen ohjaavia näkökulmiaan, ei sovinnaisuus. (Pylar 2001, 10–11.) *Les Morts* oli Lisztille hyvin henkilökohtainen sävellys, joka kunnioitti hänen poikansa ja äitinsä muistoa ja jonka orkesterisovituksen Liszt toivoi esitettäväksi omissa hautajaisissaan. Toive ei kuitenkaan toteutunut. Teoksen musiikki kertoo meille enemmän säveltäjän musiikillisesta ja hengellisestä ajattelusta kuin mikään kirjallinen testamentti voisi tehdä. Teos ei ole ainoastaan musiikkikappale, vaan myös psykologinen dokumentti, joka auttaa meitä ymmärtämään Lisztiä miehenä ja muusikkona. (Hanoch 1996, 71–72.)

*"Beati mortui qui in Domino morientur."*

*"Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina."*

## 5 TRAUERODEN ESITTÄMINEN OULUN TUOMIOKIRKON PÄÄURUILLA SOVITUSTEN JA TEKSTILÄHTÖISYYDEN POHJALTA

Teoksen säveltämisen aikaan vuonna 1860 Liszt oli vielä Weimarissa, joten oletettavaa on, että hän sävelsi *Traueroden* jollekin sen alueen uruille. Lisztin käyttämät äänikerrat kertovat sen, että kyseessä on saksalaisromanttiset urut. Nuottiin merkityt rekisteröintiohjeet eivät täsmää kuitenkaan Merseburgin tuomiokirkon urkujen dispositioon, vaikkakin Liszt on säveltänyt tälle instrumentille laajamuotoisimmat urkuteoksensa. (Hintsala, keskustelu 13.3.2019.) Ei siis ole tietoa, mille uruille Liszt sävelsi *Traueroden*. Myöskään Weimarin lähialueiden isojen urkujen dispositioiden vertailu ei antanut vastausta tähän kysymykseen.

Mielestäni Lisztin tavanomaisuudesta poikkeavat rekisteröinti-ideat näkyvät *Trauerodessa*. Nuottiin on merkitty oletettavasti tarkalleen Lisztin rekisteröintiohjeet, jotka tuovat hienosti esille sävellyksen mystiikkaa ja musiikillisen kielen sisintä. Minulla ei ollut mahdollisuutta esittää teosta saksalaisromanttisilla uruilla. Rekisteröintiä hiottiin Ismo Hintsalan johdolla urkutuntien yhteydessä orkesterisovituksen, pianosovituksen ja Lamennais'n runon tekstiyhteydestä nousseiden ajatusten pohjalta. Tavoitteena oli etsiä Lisztin ”runotulkintojen” kautta oma henkilökohtainen yhteys teokseen ja sen musiikillis-runolliseen kokonaisuuteen. Esittelen tässä teoksen soinnin ja musiikillisen ilmaisun kannalta oleelliset rekisteröinnit Oulun tuomiokirkon pääuruilla (dispositio liitteessä 3). Sovitusten vertailuissa on käytetty Petrucci Music Libraryn nuottiversioita.

### 5.1 Ensimmäinen säkeistö: tahdit 1–27

Resitatiivisessa alkuosassa soittavat orkesterisovituksessa alttoviulun ja sellon lisäksi myös klarinetti, tosin vain kahden ensimmäisen sävelen ajan (taulukko 3). Sello soittaa koko alkufraasin. Urku- ja pianosovituksen alkuosan dynamiikka on *piano*, kun taas orkesteriversiossa se on *mezzoforte*. Halusin vahvistaa urkusovituksen kaikissa resitatiiviosuoksissa sellon ja fagotin sävyjä, ja niinpä I-sormiolle lisättiin 8-jalkainen Principal minore. Myös säkeistöjen loppupuolen resitatiivijaksoja (motiivi D) vahvistettiin lisäämällä I-sormiolle kaksi 8-jalkaista äänikertaa. Mielenkiintoista on, että sävellyksessä ikään kuin kertosäkeinä toistuvien ”Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina” -jaksojen orkesterisovituksessa soittimet lisääntyvät loppuosassa, kun taas urkusovituksessa rekisteröintiä vähennetään. Uruilla sointia voimistetaan avaamalla kaappia, mutta itse sointiväri ei

muutu samalla tavalla kuin orkesteriversiossa. Orkesterisovituksessa mieskuoron laulama "Beati mortui qui in Domino moriuntur" luo tähän versioon aivan oman, hyvin syvällisen piirteen. Kuoro jatkaa resitatiivinomaisesti *a capella* vielä kolme tahtia sen jälkeen, kun orkesteri on hiljentynyt.

TAULUKKO 3. Vertailu urkusovituksen rekisteröinnistä ja muiden sovitusten dynamiikkamerkinnoistä suhteessa runon tekstiyhteyteen ensimmäisessä säkeistössä

	Oulun tuomiokirkko		Urkusovitus	Pianosovitus	Orkesterisovitus
	<b>1. säkeistö</b>		<i>Tahdit 1–8: "He ovat myös kulkeneet tämän maan päällä"</i>		
I	Corno camoscio 8'		<i>p, pp</i>	<i>p</i>	<i>mf cl., fag., vla., vc.</i>
II	Principal minore 8'	I	Dulciana 8'		
	Quintadena 8'	II	Dolce 8'		
	Salicionale 8'		Quintatön 8'		
III	Flauto camino 8'	III	Äoline 8'		
	Flauto cuspido 8'		Gedackt 8'		
P	Subbass 32'	P	Lieblich gedackt 16'		
	Bordone amabile 16'		Untersatz 32' (sehr schwach!)		
	II+I		II+I		
	III+I		III+I		
	III+II		III+II		
			<i>Tahdit 9–11: "he ovat menneet alas pitkin ajan virtaa"</i>		
III	-Flauto camino 8' +Quinta conica 2 2/3' +Ottaviane 2'	III	+Harmonia aethera 3f	<i>f</i>	<i>f cl., fag. mf str. con sordino</i>
			<i>Tahdit 12–14: "heidän äänensä kuultiin sen rannoilla"</i>		
III	+Flauto camino 8' -Quinta conica 2 2/3' -Ottaviane 2'	III	-Harmonia aethera 3f		<i>mf cl., fag., cor. pp tb., timp.</i>
			<i>Tahdit 15–17: "ja sitten mitään ei enää kuulunut"</i>		
III	-Flauto Cuspido	III	-Äoline 8'	<i>p sotto voce</i>	<i>p cl., fag., str. pizz.</i>
			<i>tahdit 18–21: "Missä he ovat? Kuka kertoo sen meille?"</i>		
I	+Ottava 8' +Flauto 8' +Bordone 8'	III	+Äoline 8'	<i>mf</i>	<i>p cl., fag., cor. con sordino, vla, vc., cb.</i>
P	-Subbass 32'	P	-Untersaz 32'		
			<i>Tahdit 22–23: "Autuaita ne"</i>		
III	+Voce céleste 8'	III	<i>molto tranquillo</i> +Voix céleste 8'	<i>dolcissimo</i>	<i>dolcissimo fl.</i>
			<i>Tahdit 24–27: "jotka kuolevat Herran omina!"</i>		
III	-Flauto camino 8' -Flauto cuspido 8'	III	-Gedackt	<i>pp</i>	<i>pp fl., ob., cl., fag., cor., str.</i>

## 5.2 Toinen säkeistö: tahdit 28–51

Toisessa säkeistössä on kenties suurimmat erot sovitusten dynamiikassa (taulukko 4). Piano- ja orkesterisovitusten dynamiikka on *forte* ja urkusovituksessa *mezzoforte*. Näin ilmaistuna ero ei näyttäydy suurena, mutta kuulokuvana dynamiikat ovat huomattavan erilaiset. Erityisesti tahdeissa

35–41 runon tulkinta urkusovituksessa on päinvastainen muihin sovituksiin verrattuna: piano ja orkesteri soittavat *crescendoa*, kun taas uruissa vähennetään rekisteröintiä. Tämän eroavaisuuden tulkinnassa tulin siihen tulokseen, että nuotista puuttuu sormionvaihdos ja tahteissa 35–36 vasemman käden on tarkoitus soittaa I-sormiolta (nuottiesimerkki 5).

The image shows a musical score for piano and organ. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The organ part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'pp sostenuto' and 'mf a tempo', and performance instructions like 'III Gedackt 16' Harm. aeth. 3 fach' and 'Ped. Untersatz 32' an'. A red box highlights a specific note in the piano part.

**NUOTTIESIMERKKI 5.** Mahdollisesti urkusovituksen C. F. Petersin editiosta puuttuva sormionvaihdos (Liszt, *Trauerode*, tahdit 32–36)

Motiivi C toistuu toisessa säkeistössä muunneltuna, ja mielenkiintoista on, että orkesteriversiossa motiivin toisto soitetaan vaskilla puupuhaltimien vahvistamana eikä jousia ole mukana lainkaan. Ensimmäisellä kerralla motiivin C soittavat klarinetti, fagotti ja jouset. Urkuversiossa Lisztin rekisteröinti on merkitty 16-jalkaisen Gedacktin lisäystä lukuun ottamatta ensimmäisen jakson kaltaisesti. Oulun tuomiokirkon pääuruilla lisättiin tähän jaksoon 8-jalkainen Voce celeste. Tahtien 38–41 draamaa vahvistettiin lisäämällä I-sormiolle nelijalkaisia äänikertoja ja II-sormiolle kieliäänikertoja.



TAULUKKO 4. Vertailu urkusovituksen rekisteröinnistä ja muiden sovitusten dynamiikkamerkin-  
nöistä suhteessa runon tekstiyhteyteen toisessa säkeistössä

	Oulun tuomiokirkko		Urkusovitus	Pianosovitus	Orkesterisovitus
	<b>2. säkeistö</b>		<i>Tahdit 28–31: "Heidän kulkiessaan, tuhat tyhjää varjoa näyttäytyi"</i>		
I	Ottava 8'	I	<i>mf un poco più mosso</i>	<i>crescendo &lt; f</i>	<i>f espressivo fl., ob., cl., fag., cor., str. pizz.</i>
	Flauto 8'	II	Dulciana 8'		<i>p tb., timp.</i>
	Bordone 8'		Dolce 8'		
	Corno camiscio 8'		Quintatön 8'		
II	Principal minore 8' *	III	Äoline 8'		
	Quintadena 8'		Gedackt 8'		
	Salicionale 8'	P	Lieblich gedackt 16'		
III	Flauto camino 8'		II+I		
	Flauto cuspido 8'		III+I		
P	Subbass 16'		III+II		
	Bordone amabile 16'		II/P		
	II+I		III/P		
	III+I				
	III+II				
			<i>Tahdit 32–34: "heidän katseilleen, Jumalan kiroama maailma"</i>		
III	+Voce celeste 8'	III	<i>pp sostenuto</i>	<i>f marcato</i>	<i>pesante marcato cor., tr., trbn</i>
	+Quinta conica 2 2/3		+Harmonia aetheria 3f		
	+Flauto ottaviane 2'		+Gedackt 16'		
	+Bordone amabile 16'				
			<i>Tahdit 35–37: "näytti heille suuruutensa, rikkautensa ja heikullisuutensa"</i>		
III	-Voce celeste 8'	III	<i>mf</i>	<i>crescendo - diminuendo</i>	<i>crescendo ob., cl. f fl., ob., cl., fag., cor., str. pizz.</i>
	-Quinta conica 2 2/3		-Harmonia aetheria 3f		
	-Flauto ottaviane 2'		-Gedackt 16'		
			<i>Tahdit 38–41: "he näkivät sen, ja yhtäkkiä he näkivät vain ikuisuuden"</i>		
I	+Ottava 4'	I	+Quintatön 8'	<i>f marcato</i>	<i>f cor., tr., trbn, tb.</i>
	+Flauto cuspido 4'		+Gemshorn 8'		
	+Corno notte 4'	III	+Harmonia aetheria 3f		
II	-Principal minore 8'		+Voix celeste 8'		
	+Kromorne 8'		+Gedackt 16'		
	+Dolciano 16'	P	+Untersaz 32'		
III	+Voce celeste 8'		-II/P		
	+Quinta conica 2 2/3'		-III/P		
	+Flauto ottaviane 2'				
P	+Subbass 32'				

### 5.3 Kolmas säkeistö: tahdit 52–71

Sävellyksen tiivis yhteys Lamennais'n runoon nousee aivan erityisellä tavalla esille kolmannessa säkeistössä. Musiikki synnyttää aivan kuin unenomaisen kuvan, kangastuksen, runon tekstistä. Orkesterisovituksessa tämä tunnelman muutos toteutuu mielestäni selkeimmin, kun mukaan tulee harppu ja viulut soittavat pehmeää tremoloa (taulukko 5). Äänikertojen valinnassa Oulun tuomiokirkon pääuruilla pitäydettiin kuitenkin lähellä Lisztin rekisteröintiä. Kahdesta aiemmasta säkeistöstä poiketen on orkesterisovituksessa tämän säkeistön kertosäkeen alkuosassa myös alttoviulu ja lopuosassa puhaltimista vain klarinetti, fagotti ja trumpetti, jotka soittavat hiljaa pitkiä ääniä. Tämä

kertosäe on selkeästi pehmeämpi kuin kaksi ensimmäistä. Urkusovituksessa kertosäkeitten hienostuneet erot toteutetaan pääasiassa paisutuskaapin monipuolisella käytöllä.

TAULUKKO 5. Vertailu urkusovituksen rekisteröinnistä ja muiden sovitusten dynamiikkamerkin-  
nöistä suhteessa runon tekstiyhteyteen kolmannessa säkeistössä

	Oulun tuomiokirkko		Urkusovitus	Pianosovitus	Orkesterisovitus
	<b>3. säkeistö</b>		<i>Tahdit 52–61: "Niin kuin valonsäde korkeudesta, ilmestyi risti kaukaisuuteen opastamaan heidän kulkuaan; mutta kaikki eivät katsoneet sitä."</i>		
II	Kromorne 8' Bordone conico 8' Quintadena 8' Salicionale 8'	II	<i>ppp tranquillo</i> Dolce 8' Quintatön 8' Cor anglais 8' Gedackt 8' (teema II <i>pp espressivo</i> )	<i>pp</i> teema/solo <i>mf es-</i> <i>pressivo</i>	<i>pp dolcissimo, aber</i> <i>etwas markiert</i> fl., ob., cl., fag. <i>p arp.</i> <i>ppp tremolo vl.</i> <i>p dolce quieto vla</i> <i>mf espressivo vc.</i> (teema) <i>p un poco marcato cb.</i>
III	Flauto camino 8' Flauto cuspido 8'	III	Äoline 8' Gedackt 8'		
P	Subbass 32' Bordone amaible 16' II+I III+I III+II	P	Lieblich gedackt 16' II+I III/P III+I III+II		
			<i>Tahdit 68–71: "jotka kuolevat Herran omina!"</i>		
			-Gedackt	<i>pp</i>	<i>pp fl., ob., cl., fag.</i> <i>ppp chiaro tr.</i> <i>dolcissimo str.</i>

#### 5.4 Neljäs ja viides säkeistö: tahdit 72–132

Neljännän ja viidennen säkeistön kattavan B-osan dynamiikassa ei ole sovitusten välillä juurikaan eroja: alun lyhyen resitatiivijakson jälkeen alkaa *poco a poco crescendo* -jakso, joka johtaa urku- ja orkesterisovituksissa *tuttiin* ja pianosovituksessa *fortississimoon* (taulukko 6). Omaan esitykseni pitkä *crescendo* päätettiin rakentaa rekisteröimällä (nuottiesimerkki 6). Suurissa uruissa on mahdollista valita useampia tahdinosia, joissa äänikertoja voi lisätä. Pienemmissä uruissa lisättävissä olevien äänikertojen määrä rajaa *cresendon* tiheyden.



NUOTTIESIMERKKI 6. Rekisteröinnin kasvattamiseen valitut tahdinosat *poco a poco crescendo* -jaksossa (Liszt, Trauerode, tahdit 81–88)

TAULUKKO 6. Urkusovituksen rekisteröinti Lisztin mukaan ja muiden sovitusten dynamiikkamerkinät suhteessa runon tekstiyhteyteen neljännessä ja viidennessä säkeistössä

	Urkusovitus	Pianosovitus	Orkesterisovitus
<b>4. ja 5. säkeistö</b>	Tahdit 72–80: ”Tuntemattomista paikoista, joissa joki katoaa, kohoaa lakkaamatta kaksi ääntä: Toinen sanoo: Kuilun pohjalta olen huutanut sinua, Herra.”		
<b>I</b>	Dulciana 8'	<i>p</i>	<i>f</i> vc.
<b>II</b>	Dolce 8' Cor anglais 8' Quintatön 8' Gedackt 8'	<i>vas. pp tremolando</i> <i>teema espressivo</i>	<i>mf</i> fag. <i>p</i> tb. <i>pp</i> str., timp. <i>ff</i> cl., fag., cor., vl.
<b>III</b>	Äoline 8' Gedackt 8' Gemshorn 8' Flüte d'amour 8' Quintatön 8' Viola 8' Gedackt 16'		
<b>P</b>	Lieblich gedackt 16'		
	Tahdit 89–132: ”Ja toinen: Me ylistämme, Sinua Oi Jumala! Me kiitämme Sinua: pyhä, pyhä, pyhä on Herra, Jumala Sebaot!”		
	<i>ff maestoso assai</i> < <i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>fff tutti</i>

## 5.5 Kuudes säkeistö: tahdit 133–160

Ylistyksellisen säkeistön jälkeen palataan teoksen alun resitatiivimaiseen kerrontaan. Heti viimeisen säkeistön alussa runon kertojan ääni muuttuu henkilökohtaisempaan me-muotoon. Tässä taitteessa on jälleen suuret erot sovitusten dynamiikassa: piano ja orkesteri soivat joko *forte* tai *mezzoforte*, kun vastaavassa kohdassa uruille on merkitty *piano pianissimo* (taulukko 7). Tekstin tulemista ikään kuin kertojaa tai kuulijaa lähemmäksi korostettiin myös rekisteröinnissä vahvistamalla

II-sormiota kahdella 8-jalkaisella äänikerralla. Päätösoosan kertosäe alkaa orkesteriversiossa muita säkeistöjä vahvemmin klarinetin ja alttoviulun kanssa, mutta loppuosassa on muita ohuempi orkestraatio. Harppu korostaa vielä viimeisessä kertosäkeessä Lamennais'n taivaan ihanuutta. Urkusovituksessa herkkyyttä korostettiin paisutuskaapin rohkealla käytöllä.

TAULUKKO 7. Vertailu urkusovituksen rekisteröinnistä ja muiden sovitusten dynamiikkamerkin-  
nöistä suhteessa runon tekstiyhteyteen kuudennessa säkeistössä

	Oulun tuomiokirkko		Urkusovitus	Pianosovitus	Orkesterisovitus
	<b>6. säkeistö</b>		<i>Tahdit 133–134: "Ja myös me, mekin menemme sinne,"</i>		
II	Bordone conico 8' Quintadena 8' Salicionale 8' (teema II-sormiolla)	II	<i>pp</i> Dolce 8'	<i>f espressivo</i> <i>diminuendo</i>	<i>mf cl.</i> <i>mf espressivo fag.</i> (teema)
III	Voce celeste 8' Flauto cuspido 8' Flauto camino 8' Principale italiano 8' III/II	III	Äoline 8' Gedackt 8' Gemshorn 8' III+II		<i>f vl., vls</i> <i>f espressivo vc. (teema)</i> <i>marcato cb.</i>
			<i>Tahdit 143–144: "Autuaita ne"</i>		
III	+Voce celeste 8' +Flauto camino 8'	III	<i>molto tranquillo</i> -Quintatön 8' +Gedackt 8' +Voix céleste 8'	<i>dolcissimo</i>	<i>dolcissimo fl., 2.vl., vla</i> <i>con sordino</i> <i>pp vc.</i>
			<i>Tahdit 145–160: "jotka kuolevat Herran omina!"</i>		
III	-Flauto camino 8'	III	-Gedackt <i>pp &lt; ppp</i>	<i>pp</i>	<i>pp fl., ob., cl., fag., cor.</i> <i>dolcissimo arp., str. con</i> <i>sordino</i> <i>diminuendo ppp-pppp</i>

## 6 POHDINTA

Pääasiallisena tavoitteenani oli syventää konserttiohjelmistoni tuntemusta ja laajentaa musiikillista ymmärrystäni. Tätä tavoittelin perehtymällä syvällisemmin yhteen ohjelmistoni teokseen. Menetelmäni valikoitui taiteellisenä osiona teoksen esittäminen Oulussa, Vetelissä ja Kokkolassa sekä kirjallisenä osiona tutkielma teoksen taustalla olevan runon ja Lisztin musiikin välisestä yhteydestä. Opinnäytetyöhön rajasin esittämispaikoista vain Oulun. Tutkielman kautta avautui syvä yhteys Lisztin teokseen. Lamennais'n runon hengellinen mystiikka kietoutui kiehtovalla tavalla Lisztin musiikkiin, ja tämä maaginenkin yhteys auttoi minua myös saavuttamaan paremmin läsnäolon musiikin äärellä esiintymistilanteissa. Esiintymistaitojen kehittäminen ei ollut varsinainen tavoitteeni, joten olen iloinnut suuresti tästä odottamattomasta tuloksesta.

Esitin teoksen 19.3.2019 Urkumaraton-konsertissa Oulun tuomiokirkossa. Kuulijat tiesivät ennen esitystä vain sen, että teos kertoo kuolemasta. Esityksen jälkeen kysyin viideltä kuulijalta WhatsApp-viesteillä millaisia mielikuvia, tunteita tai olotiloja musiikki oli heissä herättänyt. Tähän kysymykseen vastaamisen jälkeen annoin heille luettavaksi Lamennais'n runon ja kerroin lyhyesti sävellyksen ja runon taustoista sekä pyysin kuulijaa kertomaan omia ajatuksia tästä yhteydestä.

Ajattelin siinä aika pitkään kappaleen alusta lähtien, että se on sitä kuolemaan valmistautumista ja sen kohtaamista. Sen jälkeen tuli semmoinen suvantovaihe, jonka ehkä koin eräänlaisena ”välitilana”. Sitten tuli se ylösnouseminen, joka kuvastui minusta siitä musiikista hyvin. (Kuulija 1, kokemus ilman taustatietoja.)

En ollut aikaisemmin kuullut teosta. Se oli sellainen kuvaileva, impressionistinen, jännittävä teos. Salaperäinen, hitaasti meni tunnelmasta toiseen. Niin kuin olisi kuvannut jotain maailmausta. Tuntui väreilyä kehossa. Forte-kohdassa tapahtui räjähdys; ehkä auringon nousu, joka sitten hiipui hiljaisesti. (Kuulija 4, kokemus ilman taustatietoja.)

Hund-Kingin mukaan Liszt korosti Lamennais'n runon sisältöä musiikkinsa kautta ja tarjosi näin keinon, jonka avulla kuulija ei vain näe ja kuule tekstiä, vaan myös kokee Lisztin käsityksen tekstin tarkoituksesta. Persoonana, jonka Liszt loi musiikin ja tekstiyhteyden kautta, koettaa vakuuttaa kuulijaa hengelliseen kääntymiseen korostamalla muutosprosessia pysymättömyydestä pysyvyyteen ja toistamalla ”Autuaita ne, jotka kuolevat Herran omina” -säettä. Liszt lienee pyrkinyt varmistamaan, että teos esitetään niin kuin hän itse sen ymmärsi lisäämällä valitsemansa runon säkeistöt

orkesterisovituksen partituuriin. Kapellimestari toimii näin säveltäjän välittäjänä käyttämällä yksityiskohtaista tietämystään tekstistä ja sen vuorovaikutuksesta musiikin kanssa ja auttaa kuulijaa saavuttamaan selkeämmän ja syvemmän ymmärryksen Lisztin omasta käsityksestä. (1998, 29, 31.) Koin itse, että myös sooloesiintyjänä minulla on sekä etuoikeus että vastuu pyrkiä luomaan kuulijalle se kokemus, jonka Lisztin musiikki ja Lamennais'n runo itselleni antavat.

Olin soittanut teosta jo jonkin aikaa, ennen kuin itse luin Lamennais'n runon. Kokemus oli hämentävä, sillä teksti ikään kuin imeytyi musiikkiin jo ensilukemalta. Luin kuin lumoutuneena runon monta kertaa alusta loppuun ihmetellen sen syvyyttä ja Lisztin musiikin mystiikkaa. Jo pelkästään lukemalla runoa kuulin musiikin ja pystyin hämmästyttävän hyvin yhdistämään tekstin tiettyihin musiikillisiin jaksoihin. Myös oman esitykseni kuulijat löysivät musiikin ja tekstin välisiä yhteyksiä.

No voisin kuvitella, että tuo keskimäinen kappale on se, jonka olen ajatellut sinä suvantovaiheena. (Kuulija 1, runon lukemisen jälkeen.)

Vaikuttavaa! Olisi ollut hienoa, jos tuo runo olisi lausuttu ennen ja jälkeen musiikin. Musiikki kuvasi tuota runoa ja kyllä minulle tuli hyvin voimallinen kokemus vakavasta mystiikasta. Varsinkin siinä forte-kohdassa ja sitten, kun musiikki hiipui siitä loppuun. (Kuulija 4, runon lukemisen jälkeen.)

Tekstin lukeminen vaikutti kyllä ja nimenomaan selvensi sitä rakennetta. Mitä tulee siihen, että osasinko sijoittaa tekstin oikealla lailla tuohon musiikkiin, niin se "Missä he ovat"-kohta löytyi helpoiten itse päättelämällä. Samoin se ylistyskohta...Semmoinen kokonaiskuva on jäänyt, että kyseessä on musiikkia, jossa on syvempiä merkityksiä. Jokainen kuuntelukerta ja taustatiedon saaminen on avannut kuuntelukokemusta. (Kuulija 5, runon lukemisen jälkeen.)

Lähdeaineistoni on osaltaan yli 20 vuotta vanhaa, mutta arvioin niiden olevan sisällöllisesti merkityksellisiä eikä käsiteltävä tieto ole laadultaan vanhentunutta. Tutkielmani antaa tietoa suuren säveltäjän tuntemattomammasta hengellisestä urkumusiikista ja esittelemäni tieto tukee *Traueroden* esittämistä ranskalaisromanttisilla uruilla. *Les Morts* -orkesterisovitukseen lisätty mieskuoro syventää musiikin tekstilähtöisyyttä ja entisestään korostaa Lamennais'n runon keskeistä sanomaa. Olisi mielenkiintoista sovittaa mieskuoro myös urkuversioon.

*"Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth!"*

## LÄHTEET

Arnold, B. 2002. *The Liszt Companion*. Westport, CT: Greenwood Press.

Hanoch, G. 1996. *The shadow of death in the original works of Franz Liszt*. The City University of New York. ProQuest Dissertations Publishing. Saatavissa Taideyliopiston e-aineistona.

Hund-King, J. 1998. *Franz Liszt and his Trois odes funèbres: A Philosophy of Music, Art and Literature*. The Florida State University. ProQuest Dissertations Publishing. Saatavissa Taideyliopiston e-aineistona.

Hintsala, I. 2019. Urkumusiikin lehtori, Oulun ammattikorkeakoulu. Keskustelu 13.3.2019.

Liszt, F. 1860–1866. *Les Morts*. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Petrucci Music Libraryn e-aineisto.

Liszt, F. 1860. *Les Morts*. Editio Musica, Budapest. Petrucci Music Libraryn e-aineisto.

Liszt, F. 1860. *Trauerode*. C. F. Peters, Leipzig. Petrucci Music Libraryn e-aineisto.

Munson, P. 1997. *Les Morts as a Paradigm of Liszt's Religious Music*. *Journal of the American Liszt Society* (41), 102–110.

Murtomäki, V. Artikkelisarjat: Romantiikan piano- ja urkumusiikki. Viitattu 4.3.2019, [http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom\\_piano6](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_piano6).

Plylar, D. 2008. *The Dynamic Contextual Nexus and the Composition of Self Franz Liszt's Trois odes funèbres: A Case Study in Intertextuality*. University of Rochester. ProQuest Dissertations Publishing. Saatavissa Taideyliopiston e-aineistona.

Walker, A. 2001. Grove Music Online. Liszt, Franz. Viitattu 7.2.2019, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp.oamk.fi:2048/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265>.

(Liszt, F. 1860–1866. Les Morts. Breitkopf &amp; Härtel, Leipzig)

Les Morts	The Dead
<p>Ils ont aussi passé sur cette terre: ils ont descendu le fleuve du temps; on entendit leur voix sur ses bords, et puis l'on n'entendit plus rien. <i>Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!</i></p>	<p>They have also passed over this earth; they have gone down the river of Time; their voices were heard on its banks, and then nothing more was heard. <i>Where are they? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!</i></p>
<p>Pendant qu'ils passaient, mille ombres vaines se présentèrent à leurs regards; le monde que le Christ a maudit leur montra ses grandeurs, ses richesses, ses voluptés; ils le virent, et soudain ils ne virent plus que l'éternité. <i>Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!</i></p>	<p>Whilst they were passing, a thousand vain shadows presented themselves to their sight; the world that Christ has cursed showed to them its grandeur, riches, voluptuousness; they saw it, and suddenly they only saw Eternity. <i>Where are they? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!</i></p>
<p>Semblable à un rayon d'en haut, une croix, dans le lointain, apparaissait pour guider leur course. mais tous ne la regardaient pas. <i>Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!</i></p>	<p>Like a light from above a cross in the distance appeared to guide their course; but all did not behold it. <i>Where are they? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!</i></p>
<p><u>Il y en avait qui disaient: Qu'est-ce que ces flots qui nous emportent? Y a-t-il quelque chose après ce voyage rapide? Nous ne le savons pas, nul ne le sait. Et comme ils disaient cela, les rires s'évanouissaient. Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!</u></p>	<p><u>There were those that said: What is that stream that carries us away? Is there anything after this rapid voyage? We do not know, nobody knows. And as they said that, the laughing vanished. Where are they? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!</u></p>
<p><u>Il y en avait aussi qui semblaient, dans un recueillement profond, écouter une parole secrète: et puis, l'oeil fixé sur le couchant, tout à coup ils chantoient une aurore invisible et un jour qui ne finit jamais. Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!</u></p>	<p><u>There were also those who seemed to hearken, in a profound meditation, to an inward word; and then, with eye fixed on the setting sun, they sang all at once of an invisible dawn and of a day that never ends. Where are they? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!</u></p>
<p><u>Entraînés pêle-mêle, jeunes et vieux, tous disparaissaient tels que le vaisseau que chasse la tempête. On compterait plutôt les sables de la mer que le nombre de ceux qui se hâtoient de passer. Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!</u></p>	<p><u>Swept away pell-mell, young and old, all disappeared like to the vessel chased by the storm. One could sooner count the sands of the sea than the number of those that hastened to pass. Where are they? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!</u></p>
<p><u>Ceux qui les virent ont raconté qu'une grande tristesse étoit dans leur Cœur: l'angoisse soulevoit leur poitrine, et comme fatigués du travail de vivre, levant les yeux au ciel, ils pleuroient. Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!</u></p>	<p><u>Those that saw them have said that there was a great sadness in their hearts: anguish upheaved their chest and, as if tired of the work of living, lifting their eyes to Heaven, they wept. Where are they? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!</u></p>
<p>Des lieux inconnus où le fleuve se perd, deux voix s'élèvent incessamment: L'une dit: Du fond de l'abîme j'ai crié vers vous, Seigneur: <u>Seigneur, écoutez mes gémissements, prêtez l'oreille à ma prière. Si vous scrutez nos iniquités, qui soutiendra votre regard? Mais près de vous est la miséricorde et une redemption immense.</u> Et l'autre: Nous vous louons, ô Dieu! nous vous b'enissons: Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu des armées! La terre et les cieux sont remplis de votre gloire.</p>	<p>From the unknown places where the river loses itself two voices arise unceasingly: The one says: From the bottom of the abyss I have cried to Thee, Lord; <u>Lord, listen to my wailing, lean ear to my prayer. If Thou searchest our iniquity, who will look well in Thy sight? But near Thee is mercy and unbounded redemption.</u> And the other: We praise Thee, O God! we bless Thee: holy, holy, holy is the Lord God of Armies! The earth and the heavens are filled with Thy glory.</p>
<p>Et nous aussi nous irons là d'où partent ces plaintes ou ces chants de triomphe. <i>Où serons-nous? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!</i></p>	<p>And we also, we shall go whence those wailings or those songs of triumph come. <i>Where shall we be? Who will tell us? Happy the dead that die in the Lord!</i></p>
<p>F. Lamennais</p>	<p>Englanninkielinen käännös J. Köttgen.</p>
<p>Alleviivatut säkeet eivät ole Lisztin sävellyksessä mukana.</p>	



Nuottimateriaali: Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/2\\_Vortragsst%C3%BCcke,\\_S.268\\_\(Liszt,\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/2_Vortragsst%C3%BCcke,_S.268_(Liszt,_Franz))

Teksti: oma suomennos

Franz Liszt: Trauerode

He

ne, jotka kuolevat Herran omina! Heidän kulkiessaan,

24

tuhat tyhjää varjoa näyttäytyi heidän katseilleen; Jumalan kiroama maailma näytti heille suuruutensa,

30

rikkautensa, heikumallisuutensa; he näkivät sen, ja yhtäkkiä he näkivät vain ikuisuuden. Missä he

36

ovat? Kuka kertoo sen meille? Autuaita ne, jotka kuolevat

43

kohoa lakkaamatta kaksi ääntä: Toinen sanoo: "Kuulun pohjalta olen huutanut Sinua Herra!"

74

81

86

Ja toinen: "Me ylistämme

Sinua, me kiitämme sinua, oi Jumala!"

91

94 "Pyhä!" "Pyhä!" "Pyhä!"

97 on Herra, Jumala Sebaot!

100

103

"Maa ja taivaat täyttyvät Sinun kunniasasi!"

106

Musical score for measures 106-108. The system 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#). Measure 106 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 107 continues with similar rhythmic complexity. Measure 108 shows a melodic line in the top staff and a sustained chord in the middle staff.

109

Musical score for measures 109-111. The system 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. Measure 109 has a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the middle staff. Measure 110 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 111 features a melodic line in the top staff and a sustained chord in the middle staff.

112

Musical score for measures 112-114. The system 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. Measure 112 has a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the middle staff. Measure 113 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 114 features a melodic line in the top staff and a sustained chord in the middle staff.

115

Musical score for measures 115-117. The system 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. Measure 115 has a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the middle staff. Measure 116 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 117 features a melodic line in the top staff and a sustained chord in the middle staff.

119

Musical score for measures 119-122. The system 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 three sharps (F#, C#, G#). Measure 119 features a melodic line in the treble and a bass line with a trill. Measures 120-121 show a continuation of the melodic line with a large slur. Measure 122 ends with a final chord.

123

Musical score for measures 123-124. The system 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 three sharps. Measure 123 features a melodic line in the treble and a bass line with a trill. Measure 124 continues the melodic line with a large slur. The word "trillo" is written above the bass line in measure 123.

125

Musical score for measures 125-126. The system 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 three sharps. Measure 125 features a melodic line in the treble and a bass line with a trill. Measure 126 continues the melodic line with a large slur. The word "trillo" is written above the bass line in measure 125.

127

Musical score for measures 127-130. The system 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 three sharps. Measure 127 features a melodic line in the treble and a bass line with a trill. Measure 128 continues the melodic line with a large slur. Measure 129 features a melodic line in the treble and a bass line with a trill. Measure 130 ends with a final chord. The word "trillo" is written above the bass line in measure 127.

129

Ja myös me, mekin menemme sinne, mistä nuo valitukset tai ylistyslaulut tulevat.

132

Autuaita ne,

138

Missä me olemme? Kuka kertoo sen meille?

jotka kuolevat Herran omina!

144

152

## OULUN TUOMIOKIRKON PÄÄURKUJEN DISPOSITIO

LIITE 3

(Suomen urut. Viitattu 24.3.2019, <https://suomenurut.fi/oulu/oulu-tuomiokirkko/>)

Rakennusvuosi 1939

Kangasalan Urkutehdas opus 452

62+3/III spn

- I      Principale 16', Quintadena 16', Ottava 8', Flauto 8', Corno camoscio 8', Bordone 8',  
Ottava 4'v, Flauto cuspidor 4'v, Corno note 4', Superottava 2', Flautino 2', Sesquialtera  
2 2/3'+1 3/5', Mixtura 4-6f v, Tromba 8'
- II<    Principale minore 8', Bordone conico 8', Quintadena 8', Salicionale 8', Ottava monire 4'v,  
Flauto camino 4', Nasardo 2 2/3', Flauto conico 2', Terza 1 3/5', Superquinta 1 1/3',  
Flauto cuspidor 1', Cimbalo 4-5f 1/2', Dolciano 16', Cromorne 8', Regale 4', Vibratore,  
Kellot A-e1
- III<    Bordone amabile 16'v, Principale italiano 8', Flauto cuspidor 8', Flauto camino 8', Voce  
celeste 2f 8', Ottava italiano 4', Flauto armonico 4', Bordone 4', Quinta conica 2 2/3' v,  
Ottava 2', Flauto ottavante 2', Zuffalo 1', Mixtura 4-6f 2', Mixtura acuta 4-5f 1', Fagotto  
16', Tromba armonica 8', Oboe 8', Clarino 4', Vibratore
- P      Subbasso 32', Principale 16', Subbasso 16', Corno camoscio 16', Bordone amabile 16'  
(III), Ottava 8', Flautobasso 8', Nasardo 5 1/3', Ottava 4'v, Flauto 4'v, Corno notte 2',  
Mixtura 2f 2 2/3', Trombone 16', Fagotto 16' (III), Tromba 8', Cornetto 4', Kellot
- Koppelit      II/I 16'+8'+4', III/I 8'+4', I 4', III/II 8'+4', II 16'+4', III 16'+4', Supressione III, I/P 8',  
II/P 8', III/P 8'