

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Bert Mooiman

Olivier Messiaen und die französische Harmonik

Eine Studie zur Verwandtschaft zwischen der französisch-romantischen Orgelschule und dem Frühwerk Olivier Messiaens¹

Untersucht wird der Einfluss der französisch-romantischen Orgelschule auf das Frühwerk Olivier Messiaens. Aus methodologischen Gründen – mit Blick auf das Spannungsverhältnis zwischen musikhistorischen, -analytischen und ästhetischen Urteilen – wird sich diversen Traktaten der Harmonie- und Improvisationslehre (Durand, Dupré, Koechelin) sowie Messiaens eigenen musiktheoretischen Schriften zugewendet. Erörtert werden die dort dargelegten Akkordtypen und deren unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten, die sich durch eine Fokussierung auf den Einzelklang und das Entbinden von den Erfordernissen einer funktionalen Harmonik auszeichnen. Sie eignen sich dadurch in besonderem Maße für die Improvisation, die insofern als der Urgrund für alle stilistischen Affinitäten gelten kann. Überlegungen zur Verwandtschaft zwischen der französisch-romantischen Orgelschule auf dem Frühwerk Olivier Messiaens auf dem Gebiet des Rhythmus, der Satzweise und dem theologischer Implikationen runden die Untersuchung ab.

This article examines the influence of the French-Romantic organ school on the early works of Olivier Messiaen. For methodological reasons having to do with the tension between music-historical, analytical, and aesthetic judgements, emphasis will be placed both on various harmony and improvisation treatises (Durand, Dupré, Koechelin) and Messiaen's own music-theoretical writings. The types of chords described therein and their various possibilities for combination, which are distinguished by a focus on the single chord and the exoneration of the requirements of functional harmony, will be discussed. Such chords are particularly appropriate for improvisation, which may be taken as the ultimate basis for all stylistic affinities. This examination concludes with reflections on the relationship between the French-Romantic organ school and Messiaen's early works in regard to rhythm, manner of composition, and theological implications.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Akkordtypen; chord types; Dupré; Durand; französisch-romantische Orgelschule; French-Romantic organ school; Improvisation; improvisation; Koechelin; Messiaen; rhythm; Rhythmus; Theologie; theology

1 Übersetzung: Hans-Ulrich Kretschmer (2002).

1. ›Unwissenschaftliche‹ Einleitung

1.1 Zielsetzung der Arbeit

Ein Baum, der einsam in der Landschaft steht, der sich hoch erhebt und seine Zweige frei entfalten kann, der mit seiner Blätterkrone die Landschaft beherrscht – ein solcher Baum zieht das Auge des Vorübergehenden an, er kann uns in Erstaunen oder Entzücken versetzen. Sein Stamm, der über das Feld aufragt, ist für den Wanderer wie ein Wegzeichen; zugleich wissen wir aber auch, dass der für uns unsichtbare Teil des Baumes – seine Wurzeln, die sich unter der Erde verästelten – genauso umfangreich ist wie derjenige Teil, der sich über die Erde emporhebt.

Der Komponist Olivier Messiaen (1908–1992) war solch eine einzigartige Gestalt in der musikalischen Landschaft des zwanzigsten Jahrhunderts; »einen modernen mittelalterlichen Menschen« nennt ihn der niederländische Musikwissenschaftler Leo Samama.² In seiner Einleitung zum posthum herausgegebenen *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*³ zählt Messiaens Schüler Pierre Boulez verschiedene Aspekte des Komponisten auf, denen immer reichlich Aufmerksamkeit geschenkt wurde: sein Werk als Pädagoge, als Komponist, als Musiktheoretiker. Boulez geht aber auch auf eine meines Wissens weniger bekannte Seite Messiaens ein, nämlich auf seine lebenslange Tätigkeit als Organist an der *Église de la Sainte-Trinité* in Paris – eine Tätigkeit, die gewöhnlich, und das bestimmt auf Veranlassung von Messiaen selbst, mit dem Attribut ›bescheiden‹ versehen wird. Worauf Boulez in seiner Einleitung vor allem Nachdruck legt, ist das Bild des Organisten, der hoch oben auf der Orgelempore in völliger Einsamkeit musiziert. Tatsächlich ließ Messiaen nur anfangs Schüler auf die Empore, schottete sich aber später gänzlich ab, um sich besser konzentrieren zu können. Es ist ein prächtiges, beinahe biblisches Bild: Der Organist, der emporsteigt – ein Gang, der ihn bei zunehmendem Alter eine halbe Stunde kostete – um oben, gleichsam näher beim lieben Gott, in Einsamkeit die Gottheit mit seiner Musik zu ehren – eine Musik, welche »schlussendlich nichts anderes ist als Gestammel« (so Messiaen in seiner Einleitung zum *Quatuor pour la fin du temps*) – und die Herzen der Gläubigen zu erwärmen.

2 Samama 1986, 11.

3 Messiaen 1996, Bd. 3, V.

Wie einzigartig Messiaen auch war, freilich hatte auch er seine Wurzeln. In den vielen Interviews, die er gegeben hat, sowie in seinem 1944 erschienenen Werk *Technique de mon langage musical*, äußerte er sich des Öfteren über diejenigen Einflussquellen, deren er sich bewusst war: Häufig erwähnt er seine Mutter, die Dichterin Cécile Sauvage, sowie Claude Debussy, dessen *Pelléas et Mélisande* bei dem jungen Messiaen einen tiefen Eindruck hinterließ, aber auch Modest Moussorgsky mit seiner Oper *Boris Godounov* und Igor Strawinskys *Sacre du Printemps*. Relativ wenig sprach er hingegen über die Tatsache, dass er auch Student der Improvisationsklasse von Marcel Dupré (1886–1971) gewesen war, welcher ab 1926 am Conservatoire unterrichtete. Und doch steht Messiaen durch Dupré und durch seine (frühe) Anstellung als Organist an einer der großen romantischen Orgeln von Paris in der Tradition der französisch-romantischen Orgelschule, die sich nach César Franck an verschiedenen Pariser Musikeinrichtungen entfaltete.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich diesen Teil von Messiaens Hintergrund näher untersuchen. Inwiefern wurzelt der frühe Stil Messiaens – sein Werk bis ungefähr zum zweiten Weltkrieg, also die Periode, in welcher der Großteil seiner Orgelwerke entstand – in der Tradition der französisch-romantischen Orgelschule? Eine Reihe von Parallelen ist, vor allem unter Orgelliebhhabern, bereits zur Genüge bekannt, und diese werde ich daher hier nur kurz anreißen. Eine große Herausforderung besteht jedoch darin, die Übereinstimmungen auch musiktheoretisch zu belegen. Dazu werde ich mich auf das Gebiet der Harmonik beschränken, im Bewusstsein, dass man die Harmonik eigentlich nicht isolieren sollte – vor allem nicht bei einem Komponisten wie Messiaen, dessen Akkordrepertoire u.a. eng mit der Klangfarbe verbunden ist.

1.2 Über die Methode

Musikalische Einflüsse nachzuweisen, ist eine ziemlich heikle Angelegenheit. Grob gesagt, kann auf zweierlei Art und Weise vorgegangen werden. Entweder man wählt einen musikgeschichtlichen Einstieg, der sich wahrscheinlich vor allem auf historisch verifizierbare Verbindungslinien konzentrieren wird, wie das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler oder auf andere Beziehungen persönlicher oder beruflicher Art. Solche Verbindungslinien werden einen biographischen Charakter haben und vor allem die Umstände betreffen, unter welchen ein Werk entstand, nicht so sehr aber seinen Inhalt (ohnehin glaube ich, dass wir im Allgemeinen die Neigung haben, hinsichtlich solcher Einflusslinien unkritischer zu werden, je weiter sich der Gegenstand unseres Interesses in der Vergangenheit

befindet). Oder man geht musikanalytisch ans Werk und entscheidet sich dafür, den Notentext zum Ausgangspunkt zu nehmen, um auf dessen Grundlage Übereinstimmungen zu formulieren. Aber auch hier lauern methodische Fallstricke: Zum ersten besteht die Gefahr der Willkür, sofern solche Übereinstimmungen, die wir zu sehen bzw. zu hören glauben, weniger deutlich sind als direkte Zitate (wie z.B. die Vivaldi-Zitate bei Bach, oder die freien Wagner-Zitate bei Bruckner). Deswegen kann eine musikalische Einflussnahme allenfalls durch eine große Menge Beispiele glaubhaft gemacht werden, mittels eines statistischen Beweises (wobei ein jedes Gegenbeispiel die Überzeugungskraft dieses ›Beweises‹ freilich verringern wird). Zum zweiten behaupten wir mit der Einflussnahme eines Komponisten auf einen anderen etwas, das den Kompositionsprozess als Ganzes betrifft, während wir unsere Behauptung auf die Partitur stützen, also auf das Notat, welches nur das Endresultat dieses Prozesses festhält und insofern über den Prozess als Ganzes nur bedingt Aussagen zulässt.

Ein Mittelweg zwischen einem musikgeschichtlichen und einem musikanalytischen Ansatz besteht in der Berufung auf ein Selbstdokument wie Messiaens *Technique de mon langage musical*. Einerseits bieten die Aussagen des Komponisten historisch glaubhafte Informationen über diejenigen Komponisten, deren Einfluss er sich bewusst war, andererseits wird ein solches Verhältnis musikanalytisch illustriert. Die Einwände, die von einem Außenstehenden behauptete Querverbindungen gemeinhin aufrufen, scheinen hier nicht zu greifen, denn ein Komponist sollte doch wahrhaftig wissen, *wie* er ein Stück komponiert hat. Aber so einfach ist das nicht. Betrachten wir einmal eine der Einflussquellen, die Messiaen in seiner *Technique* erwähnt, im Detail: In Kapitel VIII zeigt er, wie ein Motiv aus *Boris Godunov* eine eigene melodische Kadenzformel beeinflusst hat.⁴ Nachdenklich stimmt hier, dass dieser für Messiaen so selbstverständliche Zusammenhang mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit einem Außenstehenden niemals aufgefallen wäre. Damit berühren wir meines Erachtens einen sehr wesentlichen Punkt: Der Stellenwert des Resultats einer Forschung ist personal gebunden, und in Belangen der Kunst heißt das: abhängig vom ästhetischen Urteil des Einzelnen. Hierauf zielt eine Sentenz bei Søren Kierkegaard, der *Enten-eller*, sein philosophisches Hauptwerk, worin Mozarts Oper *Don Giovanni* eine große Rolle spielt, mit folgendem Satz beschloss: »Nur die Wahrheit, die erbaut, ist Wahrheit für dich.«⁵ Es ging Kierkegaard hier um ein innerliches, durchlebtes

4 Messiaen 1944, 29 (Beispielband: 13, Bsp. 74 u. 75).

5 Kierkegaard, 1975, 933.

und subjektives Verhältnis zur Wahrheit. Ich möchte diese prägnante Aussage, die sich schon früher als loser Gedanke in Kierkegaards Tagebüchern findet⁶, sehr gerne auch für die Musikanalyse als gültig erklären.

1.3 Die Rolle der Improvisation in der französisch-romantischen Orgelschule

Nun wird ein jeder Messiaens Selbstauskünfte sehr zu schätzen wissen, weil diese für sein Schaffen glaubhaft Relevanz besitzen. Wie kann ich jedoch als Außenstehender aus dem beschriebenen Dilemma herauskommen – eine Aussage über einen Kompositionsprozess machen, während ich über die Partitur nur bedingt Einsicht in ihn erhalte – und so doch eine ›Wahrheit für mich‹ finden? Die Lösung des Problems besteht meines Erachtens darin, sich der Improvisation zuzuwenden.

Freilich beschränkt sich die Kunst der Improvisation nicht auf die französischen Organisten, aber insbesondere Vertreter der französisch-romantischen Orgelschule waren bzw. sind als Improvisatoren außergewöhnlich begabt. Ja, wir dürfen vielleicht sogar behaupten, dass die französisch-romantische Orgelschule sich ›um die Improvisation herum‹ entwickelt hat. Ein Interpret notierter Musik, der einen störenden Fehler macht, wird diesem Fehler zwar nachtrauern, aber anschließend weitermachen, als wäre nichts passiert. Der Improvisierende, der einen ›Fehler‹ macht, also etwas Unbeabsichtigtes spielt, wird häufig diesen ›Fehler‹ nochmals spielen, um die unbeabsichtigte Passage zu einem strukturellen Element umzubilden – ungefähr so wie eine Auster, die ein eingedrungenes Sandkorn in eine Perle umwandelt.

Den Grundstein der französisch-romantischen Orgelschule legte das einzigartige Zusammenwirken zweier Zeitgenossen: der eine ein brillianter Orgelbauer, Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899), der andere ein wichtiger Organist, Komponist und Improvisator, César Franck (1822–1890). Franck war Organist an der *Église Ste. Clotilde* mit ihrer Cavaillé-Coll-Orgel aus dem Jahr 1859. Hiervon ausgehend entwickelte sich an verschiedenen Musikeinrichtungen in Paris, u.a. durch Schüler von Franck, die französisch-romantische Orgelschule mit Namen wie Guilmant, Widor, Vierne, Tournemire und Dupré. Dupré wiederum hatte selber viele Schüler, darunter Gaston Litaize, Jean Langlais, Pierre Cochereau und Olivier Messiaen. Die Bedeutung der großen Instrumente von Cavaillé-Coll für diese Komponisten kann kaum überschätzt werden. Diese symphonischen Orgeln mit

6 Ebd., 1024.

ihren vielen grundtönigen Registern und ihren reich besetzten Zungenstimmen verfügen über einen Farbreichtum, der nicht nur Franck inspiriert hat.

Eine Improvisation entwickelt sich zu einem großen Teil in Reaktion auf die instrumentalen und akustischen Gegebenheiten. Dabei sind die Klangeigenschaften des Instrumentes natürlich von großer Wichtigkeit. Der Improvisierende steckt für sich selbst einen Rahmen ab, bevor er zu spielen anfängt. Ein solcher Rahmen kann allerlei Gestalten annehmen, als gut brauchbar für eine Orgel improvisation erweist sich zumeist eine bestimmte Registerkombination. Bereits in der französischen Orgelkunst des Barock zeigt sich eine Tendenz zu bestimmten solcher Kombinationen und darüberhinaus ein Zusammenhang einer jeden solchen Kombination mit einem bestimmten Kompositionstypus, der häufig den Namen der entsprechenden Registerkombination trägt. So findet man in den *Livres d'orgue* des 18. Jahrhunderts Stücke mit Namen wie *Plein jeu*, *Grand jeu*, *Basse de trompette*, *Tierce en taille* usw. Auch in der französischen Orgelschule der Romantik – die in gewissem Sinne als Wiederauferstehung der Kunst der alten Meister angesehen werden kann – gibt es bevorzugte Registerkombinationen, die man bei vielen Komponisten antrifft. So fordert Messiaen in seinen Orgelwerken noch regelmäßig Kombinationen, die man auch bei Franck oder Vierne findet.

Daneben bevorzugte man seit Widor und Tournemire Klangeffekte, die durch ungebrauchliche Registerkombinationen entstanden. Solche Effekte beruhen sehr oft darauf, dass aneinander anschließende Fußlängen (der Register) vermieden werden: Eine Grundstimme wird z.B. mit einer hohen Füllstimme zusammengefügt. Die Möglichkeiten solcher spezieller Effekte wurden durch die Neuerungen an vielen Orgeln in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts beträchtlich erweitert: Viele alte Cavallé-Coll-Orgeln erhielten zusätzliche Register, oft hohe Füllstimmen. Auch Messiaen ließ sieben neue Register hinzufügen, als er 1930 zum Organisten an *Sainte-Trinité* berufen wurde, darunter vier Vierfuß- bzw. noch höhere Register.⁷ Dass auch er solche besonderen Klangeffekte liebte, geht aus seinem ersten ›offiziellen‹ Orgelstück hervor, *Le banquet céleste* (1928), in welchem zu einem traditionellen Grundklang der Gamba und Voix céleste eine außergewöhnliche Gegenstimme im Pedal erscheint, außergewöhnlich durch die Klangfarbe (flûte 4, nazard, doublette, piccolo), aber auch durch die Artikulation: das ›Wassertropfenstaccato‹ (›staccato goutte d'eau‹) – ein Einfluss von Tournemire (Bsp. 17 und Bsp. 21). Gleichwohl blieb die französisch-romantische Orgelschule im Wesentlichen der Idiomatik von Komponisten wie Franck und Widor

7 Vgl. Roubinet 1957/1992, 26.

treu. Die späteren Vertreter haben bestimmt auch Werke wie das *Prélude à l'après-midi d'un faune* gekannt, aber trotzdem weist die Linie von Franck über Vierne und Tournemire hin zu Dupré keine erkennbaren Brüche auf.

Bildet eine bestimmte Klangvorstellung also einen sehr wichtigen Rahmen, innerhalb dessen sich eine Improvisation verhält, und ist der Klang auch ein wichtiges verbindendes Element innerhalb der französisch-romantischen Orgelschule – ein Katalysator, durch den die Improvisation zu deren Motor werden konnte und der auch für das Frühwerk Messiaens bestimmend ist –, so ist doch die gewählte Harmonik mindestens ebenso maßgeblich. (In diesem Zusammenhang ist es wichtig festzustellen, dass es so etwas wie eine ›spezielle Harmonik‹ der französisch-romantischen Orgelschule nicht gibt, denn diese war in das große Ganze der französischen Kunstmusik eingebettet. Viele wichtige Organisten traten zugleich als Pianisten auf oder schrieben Werke für andere Besetzungen.)

1.4 Nochmals zur Methode

Die Idee zum vorliegenden Beitrag ist aus der Beobachtung heraus erwachsen, dass es auch heutzutage möglich ist, in einem Messiaen ähnlichen Stil zu improvisieren, ohne sich abhängig zu machen von Niederschriften oder Aufnahmen anderer Improvisationen (Pierre Cochereau!), geschweige denn von Klischees wie z. B. der Imitation von Vogelstimmen. Mit Blick auf die Harmonik ist dazu ein Rahmen hinreichend, der durch das Arsenal harmonischer Strukturen und Wendungen gesetzt ist, wie sie sich vorzugsweise in den Traktaten der französischen Harmonielehre um 1900 findet. Auf deren Grundlage kann ich hier und jetzt eine ›Wahrheit für mich‹ finden. In diesem Zusammenhang ist es ein glücklicher Umstand, dass die traditionellen französischen Harmonielehren einen so geringen wissenschaftlichen Anspruch besitzen; sie sind in erster Linie Lehrbücher für die Beherrschung eines Métiers. Ihre Methode besteht mehr in der Aufzählung von Beispielen und Möglichkeiten als in abstrahierenden Erklärungen, mehr im Angebot des Besonderen als in der Suche nach dem Allgemeinen.

Aus einer großen Zahl von Büchern habe ich die folgenden ausgewählt:

- Émile Durand: *Traité complet d'Harmonie théorique et pratique*.⁸ Dieses Buch, geschrieben von einem der Lehrer Debussys in Harmonielehre, repräsentiert die konventionelle französische Harmonielehre.

8 Vgl. Durand 1881.

- Charles Koechlin: *Traité de l'Harmonie*.⁹ Dieses bezaubernde Buch beruht auf der traditionellen Harmonielehre, ist aber genauso eigentümlich wie die Musik seines Autors; kein direkter Zusammenhang mit Messiaen, aber sehr französisch und außergewöhnlich interessant im Zusammenhang mit dem harmonischen Zeitgeist.
- Marcel Dupré: *Cours complet d'Improvisation à l'Orgue*.¹⁰ Der zweite Teil dieses Improvisationslehrganges mit dem Titel *Traité d'improvisation à l'Orgue* ist in Wirklichkeit eine kurzgefasste Kompositionslehre. Das Buch beinhaltet ein interessantes Kapitel über die Harmonik, welches auf die gebräuchliche Harmonielehre aufbaut; erschienen zu der Zeit, in der Messiaen Improvisationsunterricht bei Dupré erhielt.
- Olivier Messiaen: *Technique de mon langage musical*.¹¹ Bedarf kaum einer Erklärung; beinhaltet neben Analysen von Werken aus dem Œuvre Messiaens bis einschließlich des *Quatuor pour la fin du temps* zugleich eine Auflistung von Möglichkeiten und von Material.

Indem ich bei der Improvisation ansetze, vermeide ich Behauptungen über den Kompositionsprozess. Sollten meine Bemühungen Erfolg haben, werden ihre Ergebnisse ästhetisch überzeugend sein, ohne dass ich mich als ein Analytiker, der dem Komponisten über die Schulter schaut, zu profilieren brauche. Dann ist das Moment der Interpretation nicht mehr ein Element der Willkür in einem ansonsten objektiven Bericht, sondern eine Notwendigkeit, das es ermöglicht, sich der Musik ›von innen heraus‹ zu nähern.

2. Die Harmonik

2.1 Allgemeines

In seinem Buch *Technique de mon langage musical* legt Messiaen eine musikalische Selbstanalyse vor, welche bei aller Kürze sehr tief geht und welche darum für unzählbare spätere Messiaen-Analysen die Richtung vorgegeben hat. Ja, Messiaens Selbstanalyse ist so überzeugend und übersichtlich, dass der Leser sich

9 Vgl. Koechlin 1928.

10 Vgl. Dupré 1925/1937.

11 Vgl. Messiaen 1944.

kaum mehr vorstellen kann, wie man sich dieser Musik noch auf eine andere Weise nähern könnte. Doch lauert hier natürlich eine große Gefahr. Schließlich ist auch eine Selbstanalyse, so scharfsinnig sie auch sein mag, gebunden an die Möglichkeiten, welche dieses Genre nun einmal bietet, und so bleibt die Tatsache, dass Messiaen allerlei Aspekte einfach unbehandelt lässt.

Was die Harmonik betrifft, ruht seine Analyse auf zwei Säulen: Einerseits arbeitet er das berühmte System der ›Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten‹ aus, welches vor allem für seine frühe und mittlere Periode von großer Wichtigkeit ist; andererseits gibt er uns Information über den Aufbau einer Reihe seiner Lieblingsakkorde, wie den ›accord sur dominante‹ und den ›accord de la résonance‹ und anderer bevorzugter Akkordmodelle. Worauf er jedoch nicht eingeht, das sind die Kriterien für die Bevorzugung eines Akkordes und für die Verbindung von Akkorden (wohl beruft er sich gelegentlich auf die ›Farbe‹ eines Akkordes als leitendes Prinzip). Bekanntlich muss das Wort ›Farbe‹ in diesem Zusammenhang wörtlich aufgefasst werden. Angesichts der Tatsache, dass das Phänomen der Synästhesie für die meisten Menschen unvorstellbar bleibt und es hierbei zudem um eine Erklärung des Akkordgebrauchs geht, die auf außermusikalischen Gründen beruht, werde ich diese Erscheinung – wie wichtig und vielleicht sogar übermächtig sie für Messiaen selbst auch gewesen sein mag – für die vorliegende Arbeit außer Betracht lassen. Auch ohne Berücksichtigung der Synästhesie gibt es noch genügend Anknüpfungspunkte.

2.2 Die ›modes à transpositions limitées‹

Die französisch-romantische Harmonik unterscheidet sich deutlich von der deutschen Harmonik derselben Zeit durch die auffallende Häufung von Akkordverbindungen, die sich der herkömmlichen Lehre harmonischer Funktionen entziehen.¹² Dies trifft auch auf Messiaens bekanntes modales System zu. Um diese Parallelität zu realisieren, muss man sich verständlich machen, was ein Modus eigentlich genau ist und worin ein solcher Modus sich von einer diatoni-

12 Wenn ich auf die Funktionstheorie verweise, meine ich damit jene Methode, die größere harmonische Zusammenhänge erklären will, indem sie diese in Verbindung bringt mit der Bildung einer (vollständigen oder unvollständigen) authentischen oder plagalen Kadenz: vgl. z.B. Louis/Thuille 1907 und der niederländische Nachfolger Mulder 1947 oder die Linie Riemann (1893) – Maler (1931) – De la Motte (1976).

schen Tonart unterscheidet, wie sie in der Musik der funktionalen Harmonik verwendet wird.

Essentiell scheint mir zu sein, dass wir einen Modus, wie er bei Messiaen vorkommt, als eine Zusammenstellung mehr oder weniger gleichwertiger Töne aufzufassen haben, auf der alle Akkorde basieren, die aber keine Alterationen zulässt, weil sich damit der Charakter der Zusammenstellung verändern würde. Hingegen verbindet sich mit der funktionsharmonischen Auffassung einer Tonart gerade nicht die Gleichwertigkeit der Töne, sondern diese behauptet ein Gerüst, das aus einzelnen wichtigen Stütztönen, insbesondere dem Grundton und der Quint, besteht.

Messiaens modales Denken hat seine Wurzeln in der französischen Musik der Romantik. Dem Prinzip des Modus als eines Tonvorrates begegnen wir beispielsweise bereits bei der Begleitung gregorianischer Gesänge auf der Orgel. Wie es Dupré später in seinem *Manuel d'Accompagnement du Plain Chant Grégorien*¹³ formulieren sollte, erwartete man, dass in einer derartigen Begleitung Dreiklänge aus dem Tonvorrat des entsprechenden Modus, in diesem Falle natürlich einer Kichentonart, benutzt würden. Das führte z. B. zu einem Dur-Dreiklang auf der IV. Stufe in Dorisch. Ein künstlerisch hochwertiges Beispiel einer solchen modalen Harmonik finden wir in Duruflés Harmonisierung des Hymnus *Veni creator spiritus* in *Prélude, Adagio et Choral varié sur le thème du ›Veni Creator‹* (1930). Der Modus ist E-Mixolydisch (Bsp. 1).

Auch Koechlin gebraucht die Töne der Dur- und Molltonleiter bereits in den ersten Aufgaben seiner *Harmonielehre* auf jene modale Weise. Deswegen hat er auch keine Einwände gegen die Benutzung von – in traditioneller Terminologie ausgedrückt – ›Nebenstufen‹, wie der III oder der VI (Bsp. 2).

Nicht alle Modi, die Messiaen beschreibt, waren zu seiner Zeit neu. Er selbst erwähnt das Beispiel der Ganztonleiter, die seiner Ansicht nach schon von Debussy erschöpfend verwendet wurde. Auch die oktatonische Tonleiter (Messiaens zweiter Modus) gab es schon länger, sie wurde bereits von Rimski-Korsakov beschrieben.¹⁴

13 Vgl. Dupré 1925/1937.

14 Rimski-Korsakov 1986, 103.

Choral varié

R. }
 P. } Fonds 8-4-2, Quinte, Plein-jeu.
 G. }
 Péd. Fonds 16-8

Sw. }
 Ch. } Foundation stops 8-4-2, Quinte, Mixture.
 G. }
 Ped. Foundation stops 16-8

Andante religioso. $\text{♩} = 66$

MANUALE

G.P.R. *f*
 G.Ch.Sw.

PEDALE

Péd. G.P.R.
 Ped. G.Ch.Sw.

Beispiel 1: Maurice Duruflé, *Prélude, Adagio et Choral varié sur le thème du »Veni Creator«, Choral Varié*

BASSE DONNÉE, AVEC LIGNE IMPOSÉE POUR LES.

11

(4) Quintes, suffisamment séparées, entre B. et C.

(5) Accord sans quinte, la réalisation étant meilleure ainsi; la signification de cet accord de dominante est très nette et il se passe très bien, ici, de la quinte.

On remarquera, peut-être avec une certaine surprise, que dans les leçons sur les accords de sixte, nous employons ici un grand nombre d'accords parfaits, avec un emploi un peu restreint de l'accord de sixte. Mais celui-ci est facilement faible si l'on en fait un usage constant; en outre, les enchaînements de plusieurs accords de sixte successifs sont parfois d'une réalisation assez délicate; nous avons préféré n'en proposer à l'élève qu'un peu plus loin.

Beispiel 2: Charles Koechlin, *Traité de l'Harmonie, Aufgabe und Aussetzung durch Koechlin selbst*¹⁵

Interessant ist jedoch, dass Messiaens Ansichten über die Modi – die neu von ihm entwickelten eingeschlossen – in Duprés Buch über die Improvisation bereits angelegt sind. Im Kapitel über die Modi (wozu Dupré auch die Dur- und Molltonleiter zählt) erwähnt er die Modi der hinduistischen Musik, »la plus intéressante et la plus complète des Musiques exotiques«¹⁶ (Messiaen wird später vor allem auf die rhythmische Seite dieser Musik verweisen). Diese Modi beruhen auf zwei Tetrachorden mit dem Umfang einer reinen Quart, wobei die zwei inneren Töne aus allen sechs Tönen des zwölfkönnigen Systems bestehen können. Diese Tetrachorde können wiederum auf alle möglichen Arten kombiniert werden, was insgesamt 6 x 6 siebentönige Modi hervorbringt (Bsp. 3).

Tétracorde supérieur.



Tétracorde inférieur

Beispiel 3: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Tétracorde supérieur und inférieur¹⁷

Dupré sagt, dass die so entstandenen Modi die »Musiques hongroise, arabe, grecque, et, par conséquent, la Musique médiévale«¹⁸ umfassen. Daraufhin erwähnt er die indischen Modi, welche noch einmal sechs Extramöglichkeiten für das untere Tetrachord bieten, welches nämlich auch den Umfang einer übermäßigen Quart haben kann; als Folge hiervon umfasst das System $12 \times 6 = 72$ Modi mit je sieben Tönen (Bsp. 4).



Beispiel 4: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Tétracorde inférieur, weitere Möglichkeiten¹⁹

16 Dupré 1925/1937, Bd. 2, 31.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

Zum Schluss rät Dupré dem Schüler, sich einzelne dieser Modi anzueignen, sie zur Bildung von Melodien zu gebrauchen und diese anschließend zu versehen mit »leur harmonie naturelle, sans sortir des notes du mode«.²⁰ Damit formuliert er das Prinzip des Modus als Tonvorrat.

Des Weiteren spricht Dupré noch von einigen »Modes tziganes, dérivés des Modes hindous«²¹, worunter sich auch zwei achttönige Modi (nicht die gebräuchlichen oktatonischen Modi) befinden (Bsp. 5).



Gamme à 8 sons

Gamme à 8 sons

Beispiel 5: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Gamme à 8 sons²²

Wenn wir uns Messiaen als Schüler der Improvisationsklasse von Dupré vorstellen, wie er die oben genannte Aufgabe ausführen musste, dann ist der Schritt zu den echten »Messiaen-Modi« nicht mehr weit.

2.3 Wahl und Verbindung der Akkorde

Die modale Lehre beschreibt den Tonvorrat, aus dem sowohl für die Melodik als auch für die Harmonik geschöpft werden kann. Zu den genauen Kriterien für die Wahl der Akkorde äußert sie sich jedoch nicht. So hängt beispielsweise der oktatonische Modus historisch deutlich mit dem verminderten Septakkord zusammen: Man kann diesen Modus als einen verminderten Septakkord mit Leittönen für jeden Akkordton auffassen; so tritt er bereits bei Chopin auf. Gleichwohl treffen wir bei Messiaen den verminderten Septakkord im oktatonischen Modus verhältnismäßig selten an, im Gegensatz z.B. zum reinen Dur-Dreiklang und dem Dur-Dreiklang mit kleiner Septim.

Wichtige Informationen hinsichtlich der Akkordwahl erhält, wer Messiaens Bemerkungen über die Zusammenstellung der Akkorde mit den erwähnten Quellentexten vergleicht. Vergessen wir für einen Augenblick alle Modi und betrach-

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., 32.

²² Ebd. Auch die pentatonischen Tonleitern werden hier genannt.

ten Messiaens Harmonik, als ob sie aus Akkorden ohne modale Implikationen bestehen würde. In der *Technique* fällt auf, dass Messiaen viel über den Akkord als vertikale Erscheinung, als isolierten, selbständigen Klang schreibt, aber dass er der Analyse der Verbindungen zwischen den Akkorden – insbesondere was ihren funktionalen Zusammenhang betrifft – keine Aufmerksamkeit schenkt. Hiermit steht er voll und ganz in der Tradition der französischen Harmonielehre: Weder der konservative Durand, noch der unorthodoxe Koechlin oder der praktische Dupré geben viel Auskunft über einen funktionalen Zusammenhang bei der Wahl der Akkorde. Für Koechlin ist beispielsweise das Prinzip der Abwechslung viel wichtiger. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch eine Übung von Dupré, bei der der Student sich möglichst viele verschiedene Harmonisierungen für ein kurzes Melodiefragment ausdenken soll. Über ›Funktionen‹ auch hier kein Wort ... (Bsp. 6).

The image displays two musical staves. The top staff features a melody in G major (one sharp) with a bass line consisting of chords. The bottom staff shows the same melody with various harmonic accompaniments, illustrating functional harmony.

Beispiel 6: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Übung²³

Vielleicht kann man sogar so weit gehen und behaupten, dass in den französischen Lehrbüchern die ›Funktionstheorie‹ auf ihre unmittelbarste Manifestation als Schlusskadenz beschränkt bleibt. Umso mehr Aufmerksamkeit wird hingegen dem Akkord, dem Zusammenklang gewidmet. Wenn der funktionale Bau als ordnende Struktur im Hintergrund verbleibt, entsteht Raum für den Zusammenklang *an sich*: Dieser erhält eine viel selbständigere Rolle, wenn er nicht als Repräsentant einer abstrakten Funktion aufzutreten braucht. Im Gefolge

²³ Dupré 1925/37, Bd.2, 101.

relativiert sich auch die Auffassung, dass die verschiedenen Umkehrungen eines Akkordes Erscheinungsformen der Grundstellung eines Akkordes seien. So werden im *Traité* von Koechlin die Akkorde zwar mit römischen Zahlen bezeichnet, aber diese Bezifferung hat bei ihm keinen Bezug zum Grundton, sondern zum Basston. Was in der Stufentheorie z.B. Sextakkord der II. Stufe genannt wird, das heißt bei Koechlin: Sextakkord auf der IV. Stufe. Fraglos ist Koechlins Bezifferungsmethode vom Generalbass beeinflusst bzw. er selbst ein später Vertreter dieses Denkens. Daraus resultiert eine andersartige Blickrichtung. Dieser Unterschied geht z.B. aus Koechlins Aufzählung der verschiedenen Akkorde hervor, die man auf einer einzelnen Tonleiterstufe aufbauen kann. Der ausschlaggebende Faktor für die schlussendliche Auswahl eines Akkordes ist dann nicht seine harmonische Funktion, sondern seine Farbe, oder besteht schlicht in den Möglichkeiten, die er für die Stimmführung bietet. Zur Illustration davon möge auch dienen, dass Koechlin bei der Beschreibung von verschiedenen Akkordstellungen für die Würdigung des Klangeffektes auch das Register des Akkordes mitheranzieht. Ein Terzabstand zwischen Bass und Tenor beispielsweise kann hübsch sein, aber nicht, wenn diese Stimmen sich in der großen Oktave befinden.²⁴ Auch sind bei Koechlin nicht nur die Regeln für die Verdoppelung von Akkordtönen relativ locker, sondern er entscheidet sich bei seiner eigenen Aussetzung – selbst der einfachen Aufgaben am Anfang seines Buches – bisweilen auch für unvollständige Dreiklänge, wodurch man sich des Grundtones des jeweiligen Akkordes nicht sicher sein kann.

Wie äußert sich die Ausrichtung auf den selbständigen Zusammenklang bei Messiaen? Zunächst ist sehr auffallend, dass er bei der Besprechung verschiedener Akkorde auf die Obertonreihe verweist. Hiermit ist er Vertreter einer Tradition, die in Frankreich bekanntlich auf Rameau²⁵ zurückgeht. Ein neuerer Vertreter ist Dupré, der im *Traité de l'improvisation* ebenfalls alle gebräuchlichen Drei-, Vier- und Fünfklänge aus der Obertonreihe ableitet, indem er jeden Akkord aus den verschiedenen Tönen einer solchen Obertonreihe zusammensetzt, welche zufällig zu diesem Akkord passt. Dass der Grundton des entsprechenden Akkordes öfters nicht mit dem Grundton der Obertonreihe zusammenfällt, hält Dupré anscheinend nicht für relevant (Bsp. 7).

24 Koechlin, 1928, Bd. 3, 10.

25 Vgl. Rameau 1726.

Echelle des harmoniques :

Accord Parfait Majeur :

Accord Parfait Mineur :

Accord de Quinte Diminuée :

Accord de Quinte Augmentée :

que nous trouvons également sur :

Beispiel 7: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Akkordgenese²⁶

Es ist bemerkenswert, dass die Theorie Rameaus noch so lange, wenn auch auf eine einigermaßen bizarre Art und Weise, angewendet wurde. Ich bin jedoch der Meinung, dass wir Duprés Herleitung nicht als den Versuch einer wissenschaftlichen Erklärung der Entstehungsgeschichte der verschiedenen Akkorde verstehen sollten, sondern vielmehr als Ausdruck von etwas, das fundamental für die französische Harmonielehre und vielleicht für die französische Musik überhaupt ist: Indem ein Zusammenklang mit der Obertonreihe in Verbindung gebracht wird, wird seine ›Natürlichkeit‹ veranschaulicht. Dieses Streben nach Natürlichkeit finden wir häufig in der französischen Musik: ›Harmonie naturelle‹ ist ein regelmäßig wiederkehrender Begriff, wenn auch nicht immer in derselben Bedeutung; in verschiedenen Harmonielehren wird von ›natürlichen Dissonanzen‹ (im Sinne von tonleitereigenen Dissonanzen) gesprochen, und auch im mehr übertragenen Sinne tat die französische Barockmusik sich bereits mehr durch ihre ›Natürlichkeit‹ hervor als durch ›Leidenschaft‹ oder ›Gelehrtheit‹.

Messiaen geht auf diesem Weg weiter. Seine ›Akkorde mit hinzugefügten Tönen‹ setzen sich aus ›natürlichen‹ Grundakkorden und weiteren, ebenfalls der Obertonreihe entnommenen Tönen zusammen. So ist die hinzugefügte übermäßige Quarte ein Ton, der – so Messiaen in der *Technique* – von einem empfindlichen Ohr als der zehnte Oberton (oder der elfte harmonische Ton) wahrgenommen wird.²⁷ Auch dieser Ton ist also auf einem höheren Niveau ›natürlich‹, auch

²⁶ Dupré 1925/1937, Bd. 2, 17.

²⁷ Vgl. Messiaen 1944, 45.

wenn der von Messiaen angeführte Oberton tatsächlich eine Spur tiefer ist. In dem informativen Buch *La classe de Messiaen* von Jean Boivin erzählt ein ehemaliger Schüler, wie Messiaen in der Unterrichtsstunde die ›Geschichte eines Akkordes‹ zu verfolgen pflegte, sozusagen von Monteverdi bis zum ›Meister‹ selbst, wobei zu einem einfachen Ausgangspunkt stets Elemente hinzugefügt wurden, bis im Endergebnis der Ausgangspunkt schließlich nicht mehr zu erkennen war.²⁸ Beim ›Accord de la résonance‹ und dem ›Accord sur Dominante‹ erhält die dualistische Gegenüberstellung zwischen einem einfachen, natürlichen Akkord auf der einen Seite und einem Akkord mit ›hinzugefügten Tönen‹ auf der anderen Seite eine akustische Scheidung auch dadurch, dass Messiaen solche Akkorde häufig in Gestalt eines einfachen, ›sauberen‹ Grundakkordes unten (eines normalen Septakkordes oder eines pentatonisch gefärbten Akkordes) und eines ›verschmutzenden‹ Oberbaus mit ›hinzugefügten Tönen‹ in einem viel höheren Register setzt (Bsp. 8).

208
Accord de
la résonance

Beispiel 8: Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Exemple 208, ›Accord de la résonance‹

Ein anderer Aspekt, der mit der Fokussierung des Zusammenklangs als einer selbständigen Erscheinung zusammenhängt, geht aus einer Aneinanderreihung von Akkorden hervor, die Messiaen den ›Kirchenfenster-Effekt‹ (›effet de vitrail‹) nennt: Von einem bestimmten Akkord werden die verschiedenen Umkehrungen hintereinander gesetzt, allerdings nicht von einem gemeinsamen Grundton ausgehend, wie beim Umkehrungs-Sext- bzw. Quartsextakkord, sondern von einem gemeinsamen Basston. Wenn wir dies für den Dur-Dreiklang durchführen, entsteht folgende nicht-funktionale Akkordverbindung (Bsp. 9).

Beispiel 9: ›Kirchenfenster-Effekt‹ (›effet de vitrail‹) mit Dur-Dreiklängen

28 Vgl. Boivin 1995, 181–211.

29 Messiaen 1944, Bd. 2, 37.

Messiaen wendet diese Vorgehensweise auf den ›Accord sur dominante‹ und den ›Accord de la résonance‹ an (Bsp. 10).³⁰

209

The image shows a musical score for two staves, numbered 209. The notation is complex, featuring a variety of accidentals (sharps, flats, naturals) and a dense arrangement of notes, characteristic of Messiaen's style. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music consists of several measures of chords and melodic fragments, with some notes beamed together.

Beispiel 10 : Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Exempel 209, ›Kirchenfenster-Effekt‹ (›effet de vitrail‹) mit dem ›Accord de la résonance‹³¹

Bei Messiaen erfreuen sich nicht nur der Dur-Dreiklang und der Dominantseptakkord außergewöhnlicher Beliebtheit, sondern prominent vertreten ist auch der große Durseptakkord. Freilich besteht der Zusammenhang zwischen diesen Akkorden darin, dass hier stets ein Dur-Dreiklang (›accord parfait majeur‹) die Ausgangsbasis bildet. Was aber den großen Durseptakkord betrifft, kann man noch einige weitere interessante Vergleiche zwischen Messiaen und anderen französischen Komponisten ziehen. Auffallend oft wird er als Grundakkord, gleichsam als Konsonanz gebraucht. Ein schönes Beispiel hierfür ist der Anfang von *O sacrum convivium* von Messiaen, wo der Akkord in den ersten Takten ohne Auflösung auftritt (Bsp. 22). Jahre später wird Francis Poulenc den Akkord in seinem *Gloria* (1961) noch auf dieselbe Weise benutzen, im letzten Teil *Qui sedes ad dexteram Patris*, wo er die Septime als Konsonanz behandelt, und die Oktave als Wechselnote. Auch Anfangs- und Schlussakkord dieses Werkes sind ein großer Durseptakkord. Man könnte vielleicht erwarten, dass sich dieses Vorgehen einem Einfluss Ravels oder Debussys verdankt, aber wir finden es auch bei Komponisten, die noch mit beiden Beinen auf dem Boden der romantischen Tradition stehen, wie etwa Vierne. Eine hinreißende Stelle ist der Anfang des langsamen Satzes von dessen dritter Orgelsinfonie aus dem Jahre 1912, ebenfalls mit dem großen Dur-

30 Ebd. Übrigens lässt Messiaen in der Übersicht der *Technique* eine bestimmte Umkehrung des ›Accord sur dominante‹ weg, welche jedoch andernorts sehr wohl vorkommt, z.B. im *Quatuor pour la fin du temps*, nämlich im Teil *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*. Auch in der Einleitung zu *La nativité du Seigneur* wird diese Umkehrung verwendet.

31 Ebd.

septakkord³² als markantem Eröffnungsklang, hier innerhalb eines h-Moll-Kontextes – ein stark chromatisches Stück, deutlich beeinflusst von der Klangwelt Richard Wagners (Bsp. 11).

IV.- Adagio

Récit: Gambe, Voix céleste... Positif: Fonds 8.. G^d Orgue: Fonds 8. (accouplé au Positif)
Pédale: Fonds 16. 8. doux, Tirasses.

Quasi Largo (84 = ♩)

MANUALE

PEDALE

Ped. G.P.R.

Beispiel 11: Louis Vierne, *3ème Symphonie pour orgue*, iv (Adagio), Anfang

Es lohnt sich, noch etwas näher auf den großen Durseptakkord und seine Verwendung in der Musik der französischen Romantik einzugehen. Meines Erach-

32 Natürlich ist die Septime in diesem Akkord streng genommen ein – wenn auch sehr langer – Vorhalt, der sich zur Oktav hin auflöst. Trotzdem ist der Gebrauch des großen Durseptakkordes an einer so exponierten Stelle innerhalb einer spätromantischen chromatischen Harmonik sehr auffallend. Der selbständige Charakter des Akkordes resultiert u.a. aus der Stimmführung des Tenors, die in einer chromatisch fallenden Linie, ausgehend von der großen Terz, besteht. Hierdurch erhält der (vorhaltsbildende) h-Moll-Dreiklang in der zweiten Takthälfte – der wirkliche Tonika-Dreiklang – Durchgangscharakter. Gleichwohl muss die Vorhaltsrolle der Septime wiederum eingeschränkt werden: Der Sopraneinsatz wird im Pedalsolo T.1–2 vorbereitet, und in diesem Solo ist der entsprechende Ton g in keiner Weise Vorhalt; im Gegenteil, melodisch ist jenes g die Hauptnote und das hierauf folgende a eine frei abspringende Nebennote. – Ein weiteres Beispiel bei Vierne ist die *Arabesque* aus den *24 Pièces en style libre*, die gänzlich auf einen großen Septakkord auf G beruht.

tens liegt hier nämlich der Schlüssel zu einer ihrer charakteristischen Auffälligkeiten, nämlich die vielfältige Verwendung des Dreiklanges der III. Stufe im Rahmen des Dur. Schlägt man den *Traité* von Émile Durand auf, wird man vor diesem Dreiklang gewarnt.³³ ›Offiziell‹ galt er anscheinend als ein Akkord, bei dem Vorsicht geboten war. Dennoch kommt er in den Kompositionen der Zeit sehr häufig an hervorstechenden Stellen vor; ein schönes Beispiel ist das berühmte Blumen-Duett von Délibes (Bsp. 12, vierter Takt nach A).

Der Klang erscheint in neuem Licht, wenn wir ihn mit dem großen Durseptakkord auf der I. Stufe in Zusammenhang bringen. Es ist nämlich möglich, den Dreiklang der III. Stufe als unvollständigen Septakkord der I. Stufe anzusehen – in Analogie zur Auffassung mancher Theoretiker, dass der Dreiklang der VII. Stufe ein unvollständiger Dominantseptakkord sei. Das wichtigste Argument für diese Sichtweise besteht in der Tatsache, dass in der französischen, auf den Zusammenklang gerichteten Anschauung der Dur-Dreiklang und der zugehörige Septakkord durch ihre große ›Natürlichkeit‹ in der Lage sind, andere Akkorde zu absorbieren.³⁴ Um Missverständnisse zu vermeiden: Es geht hier nicht um das Prinzip der ›funktionalen Stellvertretung‹ – die III. Stufe erscheint hier nicht anstelle der I. Stufe – sondern des ›Einschlusses‹. Die große Septim ist bereits im Tonika-Dreiklang enthalten.

Natürlichkeit und Einfachheit äußern sich nicht nur vertikal. Auch hinsichtlich der Melodiebildung sind sie ein Kennzeichen beinahe des gesamten französischen Repertoires. So findet man bei Messiaen gerade bei komplexen Akkordfolgen regelmäßig eine Oberstimme, die ihrem Wesen nach pentatonisch ist, wie in der ›harmonischen Sequenz‹ aus dem *Quatuor pour la fin du Temps* (Bsp. 13).

Melodien mit einem pentatonischen Kern trifft man in der gesamten französischen Musik seit Mitte des 19. Jahrhunderts häufig an, z. B. bei Berlioz (*Villanelle* uit *Les Nuits d'été*), bei Chausson (Hauptthema des ersten Satzes der Symphonie), und, um auch das Orgelrepertoire mit heranzuziehen, bei Dupré (*Berceuse* aus der *Suite Bretonne*). Zudem laufen über die Pentatonik wichtige Verbindungslinien zur russischen Musik: Moussorgsky (*Boris Godounov*) wird von Messiaen selbst als bedeutende Einflussquelle genannt. Die pentatonischen Spuren in seiner Musik, wie z. B. im *Promenade*-Thema aus *Bilder einer Ausstellung*, und ebenso diejenigen im Werk Strawinskys – Spuren, die ganz sicher der russischen Volksmusik entstammen – dürfen wohl als bekannt vorausgesetzt werden.

33 Vgl. Durand 1881, 37.

34 Mehr hierzu im Abschnitt 2.4 über die Bitonalität bei Dupré.

A
LAKME a Tempo (♩ = 144)
p
Dô - me é - pais
a Tempo
p
Sous le dôme é - pais
a Tempo (♩ = 144)
dim. *poco* *rall.* *ppp*
Ped. ✱

L.
le jas. min A - la - ro - se s'as - sem - ble, _____
M.
où le blanc jas. min A - la - ro - se s'as - sem - ble, _____
Ped. ✱ Ped. ✱

Beispiel 12: Léo Délibes, Duett aus *Lakmé*, 1. Akt, Nr. 2, Anfang

241
*Vocalise, pour
l'Ange qui annonce
la fin du Temps*



Beispiel 13: Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Exemple 241, *Quatuor pour la fin du Temps*, *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*³⁵

Wenn man mehr auf den Charakter eines Zusammenklanges fokussiert als auf den etwaigen funktionalen Zusammenhang, in welchem er steht, entsteht eine größere Freiheit hinsichtlich der Akkordfolge. Sowohl bei Durand als auch bei Koechlin finden sich Passagen mit ›unüblichen‹ Auflösungen beispielsweise des Dominantseptakkordes – Auflösungen, die allesamt nicht funktional erklärt werden (können). Ihre Begründung geschieht mehr auf kontrapunktischem Wege und ist auch dann noch ziemlich dürftig. Für ein funktional ausgerichtetes Gehör entstehen so merkwürdige Akkordverbindungen. Bezeichnend ist auch, dass Durand und Koechlin hierin das wichtigste Mittel zur Modulation sehen. Es geht dabei um kleine Modulationen, die wahrscheinlich auch Franck mit seiner Aufforderung ›*toujours moduler*‹ meinte. Dupré geht noch einen Schritt weiter, indem er den übermäßigen und den verminderten Dreiklang »*les carrefours modulateurs*« der Musik nennt.³⁶ An und für sich ist das natürlich keine befremdliche Aussage, aber die Art und Weise, wie Dupré sie versteht, ist vielsagend: Ohne irgendwelche Funktionen oder Stufen zu erwähnen, untersucht er alle Möglichkeiten und Kombinationen (insgesamt 45 an der Zahl), um die verschiedenen Töne des übermäßigen Dreiklages einen Halbton- oder einen Ganztonschritt zu alterieren, und zugleich die tonalen Implikationen aller dieser Alterationen. Letzteres führt dazu, als dass der ›Zielakkord‹ einer naheliegenden Tonart zugeordnet wird; der Ausgangsakkord hingegen hat keine Beziehung zu dieser Tonart, er besitzt nur eine lineare Verbindung zum ›Zielakkord‹ (Bsp. 14).

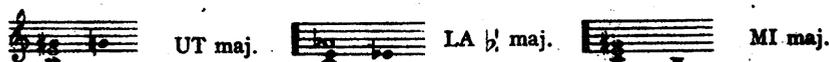
35 Messiaen 1944, Bd. 2, 41.

36 Dupré 1925/1937, Bd. 2, 22.

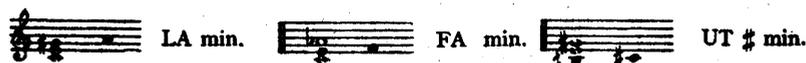
ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE

Nous prendrons comme point de départ unique l'Accord :  et ferons successivement subir à chacune de ses 3 notes constitutives la même altération en indiquant les tons dans lesquels nous serons amenés, et dont le rapport sera toujours celui d'une Tierce Majeure.

1° Deux notes immobiles, une note descendant d'un demi-ton.



2° Deux notes immobiles, une note montant d'un demi-ton.



3° Une note immobile, 2 notes montant d'un demi-ton.



Beispiel 14: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Modifikationen des übermäßigen Dreiklangs³⁷

Auf diese Weise finden bereits viele Akkordverbindungen bei Messiaen eine Erklärung. Für die Verbindung zweier Akkorde ist ihre ›Nähe‹ maßgeblich – wobei ›Nähe‹ im Sinne einer möglichst flüssigen Stimmführung (die deshalb nicht notwendig chromatisch zu verlaufen braucht) zu verstehen ist – und nicht als eine funktionale Verbindung.

Dupré wurde von Messiaen der ›Franz Liszt der Orgel‹ genannt. Mag das schon im Hinblick auf die spieltechnische Seite wahr sein – Dupré stellt extrem hohe Anforderungen an den jungen Organisten –, so erst recht hinsichtlich der Harmonik. Auch Liszt benutzte gerne die Möglichkeit der Modulation mittels einer sukzessiven Alteration der Akkordtöne, bereits in der *h-Moll-Sonate*, aber noch auffallender in seinem Spätwerk, wie etwa in *Via crucis*. Was Liszt dann aber wieder völlig von Dupré unterscheidet, ist seine Vorliebe für diejenigen Akkorde, die Schönberg als ›vagierend‹ bezeichnet – das gilt gerade für den übermäßigen Dreiklang –, während im französischen Idiom, auch in demjenigen von Dupré, wie gesagt, die einfacheren, ›natürlichen‹ Akkorde vorherrschen.

Angesichts der schwindelerregenden Möglichkeiten der in den diversen Traktaten aufgeführten Akkordkombinationen fällt auf, dass in vielen französischen Kompositionen der Zeit zugleich eine Vorliebe für einfache fallende Quintsprün-

37 Ebd.

ge im Bass zu bemerken ist. »À nous les basses!« rief Fauré (der viele Jahre Organist an der *Église Ste. Madeleine* war) aus. Als Beispiel möge der Faurés Lied *Après un rêve* dienen, das der Bass mit einer langen Quintfallkette eröffnet (Bsp. 15).

Ich will nicht behaupten, dass eine derartige Aneinanderreihung fallender Quinten in deutscher Musik jener Zeit nie vorkommen würde. Das Besondere ist jedoch, dass die Quinten auf eine charakteristische Weise offen liegen; wie auch, dass durch das Mittel des Quintfalls Akkorde miteinander verbunden werden, die wiederum auf Grund ihrer ›Natürlichkeit‹ ausgewählt sein dürften. Letzteres scheint mir jedenfalls der Hauptbeweggrund zu sein, warum Fauré als zweiten Akkord innerhalb von c-Moll bereits einen Dominantseptnonakkord auf dem Ton *f* wählt. Sowohl eine Erklärung dieses Akkordes als Zwischendominante der VII. Stufe in natürlich Moll, wie auch seine reibungslose Einverleibung in eine Zwischendominantkette erscheint angesichts der herausgehobenen Stelle, die er bei der Eröffnung des Stückes einnimmt, nicht hinreichend; genauso wenig wie die, ihn als einen tonleitereigenen Akkord in c-Dorisch anzusehen – zumal dieser Modus im Weiteren keine wesentliche Rolle spielt. Ausschlaggebend ist vielmehr die Stelle, wo der Akkord auftritt, nämlich im dritten Takt einer achttaktigen Phrase. Nach der c-Moll-Tonika in den Takten 1 und 2 erscheint der Dominantseptnonakkord als ein wunderbar raumschaffender Klang unter dem an und für sich konventionellen Melodieton *es*. Durch seinen Ort innerhalb der achttaktigen Phrase und durch die Tatsache, dass es sich um eine sehr ungewöhnliche Harmonisierung der melodischen Tonikaterz *es* handelt, zieht die Verbindung zwischen dem c-Moll-Akkord und dem Dominantseptnonakkord große Aufmerksamkeit auf sich. Versuchsweise können wir einmal die Takte 1–2 auf einen Auftakt von drei Achteln mit den Tönen *g*, *c* und *d* verkürzen. Auf diese Weise würde alles musikalische Gewicht auf den ursprünglich dritten Takt fallen, den wir uns dann auch als Anfangstakt einer neuen achttaktigen Phrase vorstellen könnten. In dieser hypothetischen Situation würde der Dominantseptnonakkord vollständig anders wirken: Er würde zu einer ›harmonischen Scheinbewegung‹ (wie z.B. am Beginn der ersten Symphonie von Beethoven). Das Interessante ist, dass in dieser hypothetischen Situation die bekannten ›funktionalen‹ Erklärungen absolut angebracht wären. Es ist offensichtlich die Stellung des Dominantseptnonakkordes auf einem relativ leichten Takt innerhalb einer achttaktigen Phrase, die eine Erklärung mit Bezug auf die c-Moll-Tonika notwendig macht. Ich bin der Meinung, dass ein Begriff wie der des ›Einschlusses‹, wie er im Zusammenhang mit dem Septakkord der I. Stufe und dessen Verbindung mit dem Dreiklang der III. Stufe eingeführt wurde, auch hier gute Dienste leisten kann.

CHANT. *Andantino.* *dolce.*

Dans un som - meil que charmaït ton i -
 (Poésie Toscane) Le - ra - ti sol che la lu - na' de -

PIANO. *pp*

- ma - ge Je rêvais le bon - heur ardent mi - ra -
 - ru - ta Le - ra da - gli occhi miei tan - to dor - mi -

- ge, Tes yeux étaient plus doux, t'avois pure et so - no - re,
 - re, Il tra - di - tor del son - nom - ba in - gan - na - ta.

Beispiel 15: Gabriel Fauré, op. 7/2, *Après un rêve*, Anfang

Denn beruht die Wirkung des Dominantseptnonakkord, eine Art raumschaffendes ›Aha-Erlebnis‹, nicht auf der Verschmelzung des c-Moll-Dreiklages mit dem F-Dur-Dreiklang? Ich deute diesen Effekt als vergleichbar mit demjenigen, was De la Motte die ›Klangunterterzung‹ nennt.³⁸ Der ursprüngliche Tonikadreiklang wird im dritten Takt ergänzt zu jenem wundersamen Akkord, was möglich und akzeptabel ist dank der ›natürlichen‹ Kraft dieses Akkordes.

Selbst bei Messiaen finden wir noch oft einfache V-I-Verhältnisse, was wohl im Zusammenhang mit seiner Vorliebe für den Dominantseptakkord zu sehen ist.³⁹ Neben dem Dominant-Tonika-Verhältnis gibt es bei Messiaen aber auch auffallend häufig Akkordverbindungen, bei denen der Tritonusabstand, selbst zwischen Grundtönen, eine wichtige Rolle spielt.⁴⁰ In diesem Zusammenhang ist von Interesse, was Dupré über Polytonalität schreibt, auch wenn Dupré in vielen Fällen die Existenz einer echten Polytonalität – im Sinne einer Simultantität mehrerer Toniken – de facto verneint. Die Gründe, die er hierzu anführt, sind bezeichnend: Für Dupré wird das simultane Erscheinen zweier verschiedener Tonika-Dreiklänge vom Gehör als ein einziger ›natürlicher‹ Akkord mit ›verschmutzenden‹ Tönen wahrgenommen, weil der natürliche Akkord die ›verschmutzenden‹ Töne ›absorbiert‹ bzw. ›entkräftet‹. Auch hier legt Dupré wieder alle möglichen Kombinationen dar (11 mit zwei Dur-Dreiklängen und 11 mit zwei Moll-Dreiklängen). Betrachten wir, was Dupré über die Kombination zweier Dur-Dreiklänge im Tritonusabstand – z.B. die Kombination C-Dur und Fis-Dur, ein Klang, welcher gelegentlich als ›Jeu-d’eaux-Akkord‹ oder ›Pétrouchka-Akkord‹ (nach zwei frühen Fundstellen) bezeichnet wird – sagt (Bsp. 16).

6° Dans l'Accord  c'est le DO  qui sera absorbé par l'accord 

Beispiel 16: Marcel Dupré, *Traité de l'improvisation*, Kombination zweier Dur-Dreiklänge im Tritonusabstand⁴¹

38 De la Motte 1976, 178.

39 Siehe hierzu den Anfang von O. Messiaen, *Le banquet céleste* in Bsp. 17.

40 Hier besteht natürlich ein Zusammenhang mit der Struktur des entsprechenden Modus.

41 Dupré 1925/1937, Bd. 2, 26.

Duprés Erklärung besteht darin, dass es sich hier eigentlich um eine Umkehrung des Dominantseptnonakkordes auf dem Ton *fis* handelt, wobei das *c* – der Grundton des C-Dur-Dreiklanges – vom *cis* des Dominantseptnonakkordes absorbiert wird. Anscheinend ist für Dupré die formbildende Kraft des ›natürlichen‹ Akkordes auf dem Ton *fis* dermaßen groß, dass dieser selbst den dissonanten Bass-ton *c* absorbiert. In Duprés Anschauung handelt es sich hier also um einen Akkord der Tonart h-Moll.⁴²

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

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

MANUEL

G R } *pp legatissimo*

Beispiel 17: Olivier Messiaen, *Le banquet céleste*, Anfang

Bei Messiaen finden wir ein Beispiel mit zwei Dur-Akkorden im Tritonusabstand am Anfang von *Le banquet céleste* (Bsp. 17). Zwar klingen die Akkorde nicht gleichzeitig, aber einer von beiden tritt jeweils als Wechselakkord auf, was innerhalb eines konventionellen harmonischen Rahmens schwierig zu erklären ist. Im ersten Takt geht es um einen Dominantseptakkord auf dem Ton *cis* in der dritten Umkehrung, mit einem nicht aufgelösten Vorhalt (der wiederum an einen anderen Akkord mit einem Beinamen erinnert, nämlich den ›Chopin-Akkord‹), gefolgt von einem G-Dur-Sextakkord – also um zwei Akkorde mit einem gemeinsamen Basston.⁴³ Duprés Analyse wirft ein neues Licht auf diesen eigenartigen Wechselakkord. Denn seiner Ansicht nach besteht nicht nur ein ›Nebeneinander‹, sondern auch ein ›Ineinander‹ solcher Akkorde; die zwei Dreiklänge können

42 Vgl. ebd.

43 Siehe eine vergleichbare Situation im ersten Teil von *L'Ascension* (1934): *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père*.

miteinander verschmelzen. Wenn das geschieht, muss – im Sinne Duprés – das *g* vom *gis* absorbiert werden. Melodisch gesehen ist dies genau das, was in der Oberstimme geschieht, wo nämlich *ais* und *g* als Doppel-Vorhalt vor *gis* gesetzt sind.

Selbstverständlich ist eine Konstellation von zwei Dur-Dreiklängen im Tritonusabstand umkehrbar. Wir könnten deshalb auch den G-Dur-Akkord als Grundakkord annehmen. Das Schöne ist, dass auch dann beide Akkorde zueinander zu gehören scheinen: Das *cis* im Tenor löst sich in diesem Fall zum *d* auf. Ein vergleichbares Muster finden wir in Takt 2, jetzt mit dem großen Durseptakkord von Fis-Dur als Grundakkord. Beide Grundakkorde stehen in einem Dominant-Tonika-Verhältnis, womit Messiaen bereits in den ersten ›offiziellen‹ Takten, die er für die Königin der Instrumente schrieb, zwei seiner wichtigsten Akkordverbindungen benutzt.

Der Tritonus spielt in Messiaens Œuvre eine besondere Rolle. Die übermäßige Quarte kommt nicht nur als hinzugefügter Ton oder, wie soeben beschrieben, im Verhältnis zwischen zwei Grundtönen vor, sondern auch als charakteristisches melodisches Intervall, häufig in melodischen Kadenzformeln. Einen besonderen Stellenwert hat dabei das frühe Orgelwerk *Diptique* (1930). In diesem zweiteiligen Stück mit dem Untertitel *Essai sur la vie terrestre et l'Éternité bienheureuse* wird der Gegensatz zwischen dem Elend der irdischen Existenz und dem himmlischen Leben geschildert. Das Einzigartige von *Diptique* besteht darin, dass, während im ersten Teil in c-Moll (die Darstellung des irdischen Elends) eine Harmonik erklingt, die ihrem Wesen nach chromatisch ist und an den späten Vierne erinnert, im zweiten Teil dasselbe Thema wie im ersten Teil verwendet wird, jetzt aber in C-Dur, extrem langsam und in einer für Messiaen sehr charakteristischen Art und Weise. Diesen zweiten Teil hat Messiaen zwölf Jahre später, transponiert nach E-Dur, erneut verwendet als Schlussteil des *Quatuor pour la fin du temps*, jetzt in einer Fassung für Geige und Klavier. Im Zusammenhang mit der übermäßigen Quarte ist *Diptique* sehr aufschlussreich: Im ersten Teil wird das *fis* meistens zur Quinte *g* aufgelöst, oft stellvertretend in einer anderen Stimme. Im zweiten Teil jedoch erscheint dieses *fis* in Verbindung mit einer statischen Harmonik aus langen ›natürlichen‹ Akkorden plötzlich als eine echte, gleichsam konsonante übermäßige ›Messiaen-Quart‹, die direkt zur Tonika führt (Bsp. 18).

Réc. Fonds 8,4. Mixtures.

G. O. Fonds 8.

Péd. Fonds 16,8.

Modéré (50 = ♩)

CLAVIERS

PÉDALE

Ped. G.

Beispiel 18a: Olivier Messiaen, *Diptique*, Anfang

dim.

Rall.

Très lent (58 = ♩)

G. Fl. harm.

R. V. céel.

Tirasse R. seule

Beispiel 18b: Olivier Messiaen, *Diptique*, Übergang zum zweiten Teil

Natürlich war Messiaen nicht der erste, der zur Tonika sich auflösende übermäßige Quartan verwendete. Debussy gebrauchte schon 1897 in *Nuages*, dem ersten Stück der *Trois Nocturnes* für Orchester, eine derartige Kadenz. Doch bin ich der Ansicht, dass auch Debussy vor dem oben beschriebenen Hintergrund der französischen romantischen Harmonik am besten verstanden werden kann, d. h., dass selbst jene ›Tritonuskadenz‹ als wesensverwandt mit einem harmonischen Denken anzusehen ist, welches auf als ›natürlich‹ erlebte Zusammenklänge mit eventuell ›hinzugefügten Tönen‹ ausgerichtet ist. Dabei stellt die Integration der übermäßigen Quarte lediglich eine feinsinnige Nuance und keine revolutionäre Neuerung dar.

3. Andere Verwandtschaften

3.1 Rhythmus

Andere Ähnlichkeiten, die einen Einfluss der französisch-romantischen Orgelschule auf das Werk Messiaens vermuten lassen, will ich hier nur kurz ansprechen.

Eine erste Ähnlichkeit betrifft den Rhythmus. Wie aus der *Technique de mon langage musical* hervorgeht, und aus vielen Bemerkungen andernorts, bildet der Rhythmus eine Komponente, die für Messiaen ganz oben anstand. Wenn es um einen direkten Einfluss geht, denke ich jedoch, dass dieser – mit Blick auf die französische Musik – eher durch Debussy als durch die von der Romantik herkommenden Organisten ausgeübt wurde. Doch gilt es eine noch tiefer liegende Quelle aufzuzeigen, die sowohl für Messiaen als auch für die französische katholische Kirchenmusik von Bedeutung ist, wenn auch auf verschiedenartige Weise: die Musik der Gregorianik.

Im 19. Jahrhundert haben die Benediktinermönche aus Solesmes in Frankreich die damals im Niedergang befindliche Gregorianik ausgiebig erforscht. Die traditionelle Notation der gregorianischen Gesänge sieht keinen festgelegten Rhythmus vor. 1908 und 1927 publizierte Dom Mocquereau seine Theorie über die rhythmische Ausführung der gregorianischen Musik. Dadurch dass der Vatikan die Ausgaben von Solesmes für verbindlich erklärte, folgte man der Rhythmustheorie von Mocquereau überall. Ein wichtiger Vorzug dieser Theorie war ihre Einfachheit, die es einem breiten Publikum ermöglichte, innerhalb von absehbarer Zeit in den Genuss der wiederentdeckten Melodien zu kommen. Gänzlich unumstritten war seine Theorie allerdings nicht, und in den Jahren danach entwickelte sich unter den Gelehrten allmählich ein viel differenzierteres Bild, das seit einigen Jahrzehnten auch in der Aufführungspraxis seine Früchte trägt. Innerhalb der Kirche wurde jedoch sehr lange an der nach heutiger Erkenntnis vereinfachten Sicht der gregorianischen Rhythmik festgehalten.

Auch die französischen Organisten wie Dupré und Messiaen haben, wie aus ihren Schriften hervorgeht, die vereinfachte Sichtweise kritiklos übernommen. Messiaen preist sogar ihre sublimen Einfachheit (Natürlichkeit!).⁴⁴ Ein wichtiges Element in Mocquereaus Theorie ist die Annahme eines unteilbaren rhythmischen Grundwertes, der immer in Zweier- oder Dreiergruppen vorkommt. Auf diese Weise entsteht eine freischwebende Rhythmik, die prinzipiell additiv ist

44 Vgl. Messiaen 1996, Teil IV: Plain Chant.

und große Übereinstimmungen mit der Rhythmik Messiaens aufzeigt. Auch eine Erscheinung wie der ›*valeur ajoutée*‹ lässt sich nur von einem unteilbaren Grundwert aus begreifen (und ausführen).

Die Wiederauferstehung der gregorianischen Musik war äußerst bedeutsam für die französisch-romantische Orgelmusik, nicht nur was Ähnlichkeiten in Material und Melodiebau betrifft, sondern auch als religiöse Inspirationsquelle. Charles Tournemire, der mit seiner *l'Orgue mystique* (1929–1932) einen Zyklus von 51 Proprien durch das Kirchenjahr für die Orgel schrieb, hatte auf beiden Gebieten großen Einfluss auf Messiaen. Durch die liturgische Reform des Zweiten vatikanischen Konzils ist eine direkte praktische Verwendungsmöglichkeit von Tournemires Magnum Opus allerdings gründlich zunichte gemacht worden.

3.2 Satz

Im Kapitel über Akkordverbindungen wurde die Art und Weise, wie die Akkorde faktisch notiert sind, der ›Satz‹, stillschweigend übergangen. Hier sind in den Orgelkompositionen Messiaens regelmäßig Modelle erkennbar, die mit denen in anderen französischen Orgelkompositionen übereinstimmen:

1. Die Notation einer vierstimmigen Harmonik in Stimmpaaren – Sopran und Alt für die rechte Hand, Tenor und Bass für die linke Hand (Bsp. 18a und 19).

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of three staves. The top staff is for Soprano and Alto, the middle for Tenor and Bass. The music is written in a key with three flats (E-flat major/C minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various chordal textures, including triads and dyads, with some notes beamed together. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Beispiel 19: Louis Vierne, *Pièces de Fantaisie* op.54, *Impromptu*, Ausschnitt

2. Eine freiere Form des Fauxbourdon. Bei Messiaen werden bei dieser Form der Parallelharmonik Sextakkorde und Quartsextakkorde abgewechselt. In Beispiel 20 von Dupré bilden Sopran, Alt und Tenor einen derartigen freien Fauxbourdon, welcher hier aus Sextakkorden, verminderten Dreiklängen und Quartsextakkorden besteht. Zugleich treten die unter 1) erwähnten Stimmpaare auf. Nicht zuletzt möchte ich auch auf die ungewöhnliche Registerkombination von gambe und voix céleste (wie in *Le banquet céleste*) hinweisen, welche an den 16' quintaton des Positivs gekoppelt werden.

Im Beispiel 21 tritt ein vergleichbarer Fauxbourdon auf, wenn auch ohne verminderte Dreiklänge. Auch Beispiel 17 zeigt im ersten Takt jene Satztechnik.

<i>Récit:</i> Voix célestes <i>Positif:</i> Quintaton 16 (cop.P.R.) <i>Pédale:</i> Flûte 8	<i>Sw:</i> Voix céleste <i>Ch:</i> Quintaton 16.(Sw.to:Ch.) <i>Péd:</i> Flûte 8
--	---

Lento 56 =

Beispiel 20: Marcel Dupré, *3ème Élevation*, op.32/3, Anfang

Beispiel 21: Olivier Messiaen, *Le banquet céleste*, Ausschnitt

Die obigen Beispiele der Fauxbourdontechnik zeigen mehr eine ornamentale als eine strukturelle Verwendungsart. Zwar tritt die Fauxbourdontechnik auch auf struktureller Ebene auf, aber, da dies ebenso für die deutsche Musik jener Zeit gilt, lasse ich diese Art der Verwendung hier außer Betracht.

3. Eine Bevorzugung ziemlich komplexer Vorgänge über einem lang anhaltenden Orgelpunkt im Bass, häufig am Beginn einer Komposition, siehe Beispiele 11 und 22. Auch Beispiel 19 kommt in Betracht, hier der Mittelteil der A–B–A-Form, der als Ganzes auf dem Orgelpunkt *es* (mit Wechselton *d*) im Pedal ruht; der Ton *es* ist Grundton der Dominante der Haupttonart As-Dur.

Lent et expressif (battre les croches)

p

SOPRANO
O sácrum con . ví . vium! in . quo Chrístus sú . mitur:

CONTRALTO
O sácrum con . ví . vium! in . quo Chrístus sú . mitur:

TENOR
O sácrum con . ví . vium! in . quo Chrístus sú . mitur:

BASSE
O sácrum con . ví . vium! in . quo Chrístus sú . mitur:

Lent et expressif (battre les croches)

ORGUE
(*ad lib.*)
p

Beispiel 22: Olivier Messiaen, *O sacrum convivium*, Anfang

Vielleicht darf man es als eine Frucht der Improvisationspraxis deuten, dass viele Passagen bei Messiaen besonders gut ›in der Hand liegen‹, sodass man das Gefühl bekommt, die physiologischen Bedingungen der Klavier-/Orgeltechnik hätten die Akkordwahl maßgeblich mitbestimmt.

4. Theologie

Die allesübertreffende Bedeutung der römisch-katholischen Theologie für das Werk Messiaens ist bekannt. Weniger bekannt ist, dass Messiaen stark durch die Bücher von Dom Columba Marmion (1858–1923) beeinflusst wurde. So ist bei-

spielsweise *La nativité du Seigneur* nach dessen Schrift *La nativité du Christ* aufgebaut.⁴⁵ Was die religiöse Titelgebung und den beinahe naiv ausmalenden Charakter der Musik betrifft, ist es des Weiteren instruktiv, ein Werk wie die *Symphonie-Passion* (1923) von Marcel Dupré anzuschauen – ein Werk, welches mit Titeln wie *Le monde dans l'attente du Sauveur* und *Nativité* Assoziationen mit Stücken wie *Diptique* (1930) und *La nativité du Seigneur* (1935) weckt.

Unter der Oberfläche all dieser äußerlichen Übereinstimmungen liegt ein uner-schütterlicher Glaube und ein tiefes Bedürfnis, Musik und religiöse Erfahrung in einer Art *Soli Deo Gloria* (Bach!) miteinander verschmelzen zu lassen, oder, wie Messiaen es ausdrückte, die Glaubenswahrheiten durch die Musik auszulegen: »Je suis né croyant!« Die besondere Rolle, die er dabei dem Orgelspiel zumaß, war fraglos von einzelnen Vertretern der französisch-romantischen Orgelschule deutlich vorbereitet worden. Das verdeutlicht der wunderbare Augenzeugenbericht Vincent d'Indys, der erzählt, wie während einer Improvisation vor einem Hochamt die Inspiration über Franck kam:

Es war im Halbschatten jener Galerie [der Orgelgalerie], wo der beste Teil seines Lebens verlief, es war jener Ort, an dem er während dreißig Jahren jeden Sonntag, jeden Festtag und in der letzten Zeit jeden Freitagmorgen das Feuer seines Genies entzündete mit bewundernswerten Improvisationen, es war dort zweifellos, wo er die feinen Melodien ersann und erzeugte, die den musikalischen Entwurf für *Les Béatitudes* bilden sollten. Oh, wir seine Schüler, kannten den Weg gut, der zu jener glückseligen Galerie führte, ein steiler und mühseliger Weg, wie uns das Evangelium ihn zum Himmel beschreibt, [...] wonach man sich nach dem Öffnen der engen janua coeli auf halber Höhe der Kirche befand und man alles vergaß beim Anblick des Profils und vor allem der mächtigen Stirn, der ohne merkbare Anstrengung eine ganze Reihe beseelter Melodien und subtiler Harmonien entwuchs, welche einige Augenblicke um die Säulen des Kirchenschiffes rollten, um sich zwischen den Gewölben der Spitzbogen zu verlieren.⁴⁶

Nun schrieb Franck kaum liturgische Musik, und man braucht seine Inspiration nicht unbedingt religiös interpretieren. Viel deutlicher ist das Beispiel Widors (1844–1937), unter dessen Schülern um die Jahrhundertwende der junge Albert Schweitzer war. Schweitzer beschreibt Widors Ansichten über das Orgelspiel mit unmissverständlichen Worten (1906):

45 Vgl. für mehr Information über den Einfluss des Werks von Dom Columba Marmion auf Messiaen, sowie zu Übereinstimmungen in der Anlage von *La nativité du Seigneur* und *La nativité du Christ* Massin 1989, 68–73.

46 Zit. nach Höweler 1936, 251.

›Orgelspielen‹, sagte mir Widor einmal auf der Orgelbank zu *Notre-Dame* [Paris], als die Strahlen der untergehenden Sonne in verklärter Ruhe das dämmrige Schiff durchzogen, heißt, einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren. Aller Orgelunterricht, der technische und der künstlerische, geht nur darauf aus, einen Menschen zu dieser höheren reinen Willensmanifestation zu erziehen. Dieser Wille des Organisten, der sich in der Orgel objektiviert, soll den Hörer überwältigen. Wer den großen konzentrierten Willen nicht in ein Bach'sches Fugenthema hineinlegen kann, dass auch der gedankenlose Hörer sich ihm nicht entziehen kann, sondern nach dem zweiten Takt eben auffassen und begreifen muss, ob er will oder nicht, und nun die ganze Fuge hört und zugleich sieht: Wer über diesen konzentrierten, mitteilungskräftigen, ruhigen Willen nicht verfügt, kann zwar dennoch ein großer Künstler sein, ist aber kein geborener Organist.⁴⁷

Wer erwartet, dass der junge Messiaen sich in großer Distanz zum ›altmodischen‹ Widor sah, der täuscht sich: Messiaen lauschte oft Widors Improvisationen und erinnerte sich an den Meister später »avec la plus grande émotion«. Widor war *organiste titulaire* von *Sainte-Sulpice*, sein Nachfolger in dieser Funktion war Marcel Dupré:

Charles-Marie Widor war ganz anders als die Übrigen. Zuallererst war er ein Kolorist, der neue Klangfarben suchte. So entkam er dem Neoklassizismus, der gerade herrschte. Gleichwohl war er Fortschritt gegenüber überhaupt nicht verschlossen, auch der Jugend gegenüber war er bemerkenswert offen – ein großer Künstler, ein sehr intelligenter Mann. Er war vielleicht derjenige, zu dem ich die größte Affinität beim Schreiben hätte haben können, der am besten verstanden hätte, was ich suchte. Er selbst machte an der Orgel ganz außergewöhnliche Dinge, zum Beispiel groß angelegte Crescendi und Decrescendi.⁴⁸

›Ein mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllter Wille‹, von einem religiösen Standpunkt aus ist dies die Apotheose der romantischen Kunstanschauung. Vor jenem Hintergrund war Messiaen sehr bescheiden, indem er die Person des Künstlers außer Betracht ließ (auch kann man darüber streiten, ob Widor über einen persönlichen Willen spricht). Was aber das ›Schauen der Ewigkeit‹ angeht, davon war Messiaen bedingungslos erfüllt. Ist es nicht die Mystik, die Mystik der rö-

47 Zit. nach Schweitzer 1989, 18 f.

48 »Charles-Marie Widor était très différent des autres, c'était d'abord un coloriste, un chercheur de timbres nouveaux. Lui, échappait au néo-classicisme en vigueur. Il n'était pas du tout fermé au progrès, il était aussi remarquablement ouvert à la jeunesse, c'était un grand artiste, un homme très intelligent. C'est peut-être celui avec lequel j'aurais pu avoir le plus d'affinités sur le plan d'écriture. Celui qui aurait le mieux compris ce que je cherchais. Lui-même faisait à l'orgue des choses alors tout à fait extraordinaires: des grands crescendos-decrescendos par exemple.« (Zitiert nach Massin 1989, 62f.) Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Anfang von Messiaens *Diptique* mit dem Beginn von Widors *Symphonie gothique* (1895).

misch-katholischen Kirche, die Ernst und Verführbarkeit verschmilzt und sogar die Zeit aufzuheben scheint, die schlussendlich für die wundersame Kontinuität innerhalb der französisch-romantischen Orgelschule sorgt; eine durchlaufende Bewegung, die schließlich im Werk jenes ›modernen mittelalterlichen Menschen‹ kulminiert?

5. Fazit

Worin unterscheiden sich die Ergebnisse dieses Beitrags nun prinzipiell von einer ›gewöhnlichen‹ Stilanalyse? Diese Frage zu beantworten, ist schwierig, weil jene ›gewöhnliche‹ Stilanalyse sehr verschiedene Gestalten annehmen kann. Darum ist es besser, dem nachzugehen, worin – gemäß unserem Vorhaben – die im Kierkegaard'schen Sinne ›erbauliche‹ Dimension der in der vorliegenden Arbeit gefundenen Ergebnisse bestehen könnte. Wenn ich die gefundenen Verwandtschaften auf harmonischem Gebiet in ein paar Worten zusammenfassen müsste, dann würde ich sagen, dass die Konzentration auf die Eigenschaften des individuellen Zusammenklanges bei Messiaen, und die daraus hervorgehende Vorliebe für bestimmte Akkorde in bestimmten Lagen (Umkehrungen), von Kompositionen der französisch-romantischen Orgelschule und ihrer hochromantischen Musiksprache herrührt. Der selbständige Wert, den der Zusammenklang in dieser ›typisch französischen‹ Harmonik erhält, schafft einen besonderen Reichtum an Möglichkeiten, weil jeder Zusammenklang mit seiner ganzen Breite von Assoziationen und seiner eigenen Farbe auf unzählige Weisen in Verbindung mit anderen Akkorden treten kann, und eine musikalische Sprache, die eine relativ übersichtliche Menge an Elementen aufweist, welche sich auf unendlich viele verschiedene Weisen kombinieren lassen, ist wiederum wie geschaffen, um eine musikalische Aussage im Rahmen einer (Orgel-)Improvisation spontan zu konzipieren. Dieses Spiel kann zu einem bezaubernden Spektrum führen, welches sich in erster Linie an der Oberfläche der Harmonik manifestiert: Es sind gerade die kleinen Vorgänge, die den Eindruck des Farbreichtums hervorrufen, und die, indem vertraute Akkorde in stets neue Zusammenhänge gebracht werden, einen geradezu ›mystischen‹ Effekt hervorrufen.

Nicht zuletzt hat der Gang der Untersuchung einen Einblick in die Musik *vor* Messiaen verschafft. Es ist, als ob, von Messiaen aus gesehen, der harmonische Zusammenhang innerhalb der französisch-romantischen Orgelschule deutlicher wird. Ich möchte diese Studie daher mit einer ›Transposition‹ jenes Bildes,

mit dem ich angefangen habe, abrunden und das Bild von einem Baum auf einem freien Feld in das mehr biblische Bild des Weinstockes überführen. Bekanntlich streckt der Weinstock seine lange Pfahlwurzel tief in den Boden aus, und die Bodenarten, welche er antrifft, sind von großem Einfluss auf Qualität und Eigenart der Trauben. So schmeckt man schlussendlich im Wein den Boden, der ihn hervorgebracht hat. In diesem Sinne möchte ich mit einer Paraphrase jener Widmung, die De la Motte seiner *Harmonielehre* voranstellte, einer Ehrerbietung an jenen Wein, meine Arbeit abschließen: »In tiefster Ergebenheit«.⁴⁹

6. Postskriptum

Es war eine schöne Idee des Herausgebers, die Autoren einzuladen der ungewöhnlich späten Publikation ihrer Beiträge aus 2002 ein Nachwort mit auf dem Weg zu geben. Innerhalb einer Zeitspanne von nahezu zwanzig Jahren können Ansichten sich ändern, zumal wenn es sich gewissermaßen um eine Erstlingsarbeit handelt wie hier. Dass der Autor den Beitrag heute anders geschrieben hätte, wird den Leser also kaum überraschen. Nicht nur stilistisch, sondern sicher auch inhaltlich wäre es ein anderer Text geworden. Dieses Postskriptum soll aber nicht dazu dienen, eine solche Adaption nachträglich hinzuzufügen. Interessanter scheint es mir, den alten Text als ein *Fait accompli* zu betrachten und den zeitlichen Abstand zu nutzen, um ihn zu kontextualisieren.

Was zunächst auffällt, ist die starke Prägung des Artikels durch die musiktheoretische Umgebung, in der er entstand. Ich war damals gerade dabei, mein Studium am *Koninklijk Conservatorium* in Den Haag abzuschließen, ein Studium mit dem ich nach etwa zehnjähriger professioneller Tätigkeit als Pianist und Organist aus reinem Interesse angefangen hatte. Den Haag besaß von jeher eine inspirierende musiktheoretische Tradition, u.a. geprägt von Komponistenpersönlichkeiten wie Jan van Dijk und Kees van Baaren, und später Diderik Wagenaar. Stark beeinflusst vom Rationalismus der Nachkriegsjahre und vom Darmstädter Modernismus verstand sich die Musiktheorie dabei als autonome Disziplin, insbesondere im Hochschulbereich. Die Analyse galt nachdrücklich als zentrale Tätigkeit. Kennzeichnend für diese Art, Musiktheorie zu betreiben, war gleichwohl ein gewisser Widerstand gegen jede Form schriftlicher Fixierung: Das Schreiben von analytischen Artikeln oder gar von Harmonie- oder Kontrapunktlehren war äu-

49 De la Motte 1976, 4.

ßerst ungewöhnlich. Bei dieser ›phänomenologischen‹ Art von Analyse galt es, fast lutherisch, vor allem immer wieder von der *scriptura* des Notentextes auszugehen, anstatt sich in eine Metadiskussion zu verwickeln. In dieser Autonomie war diese Musiktheorie vielleicht eher artistischer als wissenschaftlicher Natur, und vermutlich darf man die Haager theoretische Schule *mutatis mutandis* als exemplarisch für die traditionelle kontinentale, unter der sicher auch die deutsche, Hochschulmusiktheorie sehen.

Meine Studienzeit an der Haager Musiktheorieabteilung fiel in eine Periode aufregender Neuerungen. 1999 wurde in den Niederlanden und Flandern die *Vereniging voor Muziektheorie* (VvM) gegründet, und ein Jahr später die (*Deutsche*) *Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH). Damals habe ich das erlebt, als würden plötzlich die Fenster geöffnet: Es war ja ausdrücklich eine Zielsetzung beider Gesellschaften, den fachlichen Austausch mit ausländischen musiktheoretischen Gesellschaften zu fördern. Durch internationale Kongresse fand eine starke Neuorientierung mit deutlichem Bezug auf die amerikanische Musiktheorie statt. Die inhaltliche Bereicherung, die diese Entwicklung auslöste, kann kaum überschätzt werden. Ebenso wichtig aber scheint mir die durch die gleichzeitig gegründeten Fachblätter wie *Tijdschrift voor Muziektheorie* (später: *Dutch Journal of Music Theory*; heute: *Music Theory and Analysis* (MTA)) und die *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH) wiedergewonnene Kultur der Schriftlichkeit in der Musiktheorie, die rasch normbildend wurde.

Der Messiaen-Text wurde in den Anfangsjahren dieser Entwicklung geschrieben, trägt aber noch viele Kennzeichen der alten Haager Musiktheorie. So wird noch auffallend wenig auf zeitgenössische Forschung verwiesen. Nun war das auch nicht der methodische Ansatz dieses Essays, aber im Nachhinein ist es doch bedauerlich, dass ich damals einen Text wie Zsolt Gárdonyis *Olivier Messiaens Harmonik aus der Sicht der Orgelimitation*⁵⁰ nicht gekannt habe, zumal dieser 1995 in niederländischer Übersetzung erschienen war! Zudem sind manche Gedanken mittlerweile Allgemeingut geworden, wie zum Beispiel die über Neo-Modalität oder über das Moment der Interpretation in jeder Analyse (ein Kommentar, der keinen Anspruch auf Originalität für meinen Text erheben sollte!).

Heute lese ich mein Essay als eine Auseinandersetzung mit der damals üblichen Musiktheorie und ihrer bisweilen gedanklichen Enge. Improvisation als Gegenstand der Musiktheorie beispielsweise galt damals noch als problematisch, zumindest mit Blick auf die klassische Musik. Noch 2007, als die VvM ihren Jah-

50 Vgl. Gárdonyi 1993.

reskongress der Improvisation widmete, hat diese Themenwahl für kritische Bemerkungen unter den Mitgliedern gesorgt. Heute wissen wir, dass die wissenschaftliche Literatur über Improvisation in den Jahren darauf einen enormen Aufschwung genommen hat, und es zeigt sich, dass Kongresse wie der der *VvM* 2007 oder auch der *GMTH* in Mainz 2009 mit ihrem Fokus auf die Improvisation Teil einer größeren Entwicklung waren.

Ansatzweise finden sich im Beitrag Ideen, die in der Forschung weiterentwickelt wurden. Musikalische ›guiding factors‹ wie Satztypen, Genres und melodische oder rhythmische Topoi würde ich heute mit dem Sammelbegriff *loci (communes)* kennzeichnen. Bei der Beschreibung (und also beim Vergleich) diverser Stile können *loci* auf dem Gebiet der Harmonik, d. h. harmonische Gebärden wie zum Beispiel die Partimento-Schemata, gute Dienste leisten. Im Artikel wird dieser Schritt noch nicht gemacht, weil ich mich auf herkömmliche harmonische Analysemethoden beschränke. Aus meiner heutigen Sicht ist das zu allgemein, und manchmal – wie im Falle der Klangunterterzung der III. Stufe in Dur – sogar etwas zu spekulativ. Der Konstatierung freierer Akkordfolgen bei einer modalen Auffassung der Tonart stimme ich zwar noch zu, aber die Rolle der Hörerwartung bleibt meiner heutigen Meinung nach im Text unterbelichtet. Gerade die Einbettung eines kontrapunktischen Aspekts in die Beschreibung harmonischer Folgen, wie bei den Schemata des Partimento, müsste es ermöglichen, auch dort Topoi aufzuspüren, wo der Kadenzharmonik ausgewichen wird.

Einen interessanten Einblick in eine gewisse Spannung zwischen der amerikanischen professionalisierten Musiktheoriekultur und europäischen pädagogischen Traditionen auf diesem Gebiet bietet Roger Graybills Artikel in der *MTA*⁵¹, in dem der Autor den Harmonielehre-Unterricht am Klavier an verschiedenen Hochschulen in den Niederlanden und Deutschland vergleicht. Die Situation, die Graybill beschreibt, kann man als eine Folge des ›Fensteröffnens‹ nach 1999 sehen. Er spürt eine gewisse Ambivalenz: Die amerikanische Professionalisierung ist zwar mit Recht einladend, aber bringt das Risiko des Verlustes wertvoller Ererungenschaften mit sich. Vielleicht darf man diese Spannung auch als den Gegensatz zwischen dem Artistischen und dem Wissenschaftlichen paraphrasieren. Wenn dem so ist, könnte das neuentwickelte Konzept ›artistic research‹ hier wertvoll sein, weil es diesen herkömmlichen Gegensatz in Frage stellt. Man könnte die Musiktheorie sogar als Inbegriff künstlerischer Forschung ansehen. Das hier zu erörtern, wäre aber ein zu weites Feld.

51 Vgl. Graybill 2017.

Literatur

- Boivin, Jean (1995), *La classe de Messiaen*, Paris: Bourgois.
- De la Motte, Diether (1976), *Harmonielehre*, Kassel: Bärenreiter.
- Dupré, Marcel (1925/1937), *Cours complet d'Improvisation à l'Orgue*, 2Bde., Paris: Leduc.
- Dupré, Marcel (1937), *Manuel d'Accompagnement du Plain Chant Grégorien*, Paris: Leduc.
- Durand, Émile (1881), *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Leduc.
- Gárdonyi, Zsolt (1993), »Olivier Messiaens Harmonik aus der Sicht der Orgelimprovisation«, *Musik und Kirche* 63/4, 197–204.
- Graybill, Roger (2017), »Looking to Europe: In Search of a Praxis-Based Music-Theory Pedagogy«, *Music Theory & Analysis* 4/11, 283–298.
- Höweler, Casper (1936), *XYZ der muziek*, Utrecht: De Haan.
- Kierkegaard, Søren Aabye (1975), *Entweder – Oder*, München: dtv.
- Koechlin, Charles (1928), *Traité de l'Harmonie*, 3 Bde, Paris: Eschig.
- Louis, Rudolf / Thuille, Ludwig (1907), *Harmonielehre*, Stuttgart: Grüninger.
- Maler, Wilhelm (1931), *Beitrag zur Harmonielehre*, Leipzig: Leuckart.
- Massin, Brigitte (1989), *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence: Alinéa.
- Messiaen, Olivier (1944), *Technique de mon langage musical*, 2Bde. (Text- und Beispielband), Paris: Leduc.
- Messiaen, Olivier (1996), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, 3Bde., Paris: Leduc.
- Mulder, Ernest Willem (1947), *Harmonie: handboek der harmonieleer*, Utrecht: De Haan.
- Rameau, Jean-Philippe (1726), *Nouveau système de musique théorique*, Paris: Ballard.
- Riemann, Hugo (1893), *Vereinfachte Harmonielehre oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London: Augener.
- Rimski-Korsakov (1986), *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig: Reclam.
- Roubinet, Michel (1957/1992), *Messiaen par lui-même*, Booklet, EMI, CDZD 7 67400 2.
- Samama, Leo (1986), »Olivier Messiaen – Leven en werk van een moderne Middeleeuwer«, in: *Messiaen in Den Haag. Programma, inleiding, artikelen en toelichtingen ter gelegenheid van het Messiaen Project van het Koninklijk Conservatorium Den Haag 17-30 november 1986*, hg. von Ariane de Leeuw, Den Haag: Koninklijk Conservatorium, 11–29.
- Schweitzer, Albert (1989), *Briefe und Erinnerungen an Musiker*, Bern: Paul Haupt.

© 2022 Bert Mooiman

Koninklijk Conservatorium Den Haag [Royal Conservatoire The Hague]

Mooiman, Bert (2022), »Olivier Messiaen und die französische Harmonik. Eine Studie zur Verwandtschaft zwischen der französisch-romantischen Orgelschule und dem Frühwerk Olivier Messiaens« [Olivier Messiaen and French Harmonics – A study of the relationship between the French romantic organ school and the early work of Olivier Messiaen], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 375–415. <https://doi.org/10.31751/p.236>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022