

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE PUBLIKATIONEN

Herausgegeben von
Herbert Schneider

Band 30.1
Olivier Messiaen – Texte, Analysen, Zeugnisse, 1



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2012



UdK Berlin
Universität der Künste Berlin
Universitätsbibliothek

2012.2577

OLIVIER MESSIAEN
TEXTE, ANALYSEN, ZEUGNISSE

Herausgegeben von
Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und
Karl Anton Rickenbacher


Band 1
Texte aus dem Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie

Übersetzung aus dem Französischen von
Anne Liebe und Oliver Vogel in Zusammenarbeit
mit Herbert Schneider



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2012

Mit freundlicher Unterstützung der

 ernst von siemens
musikstiftung

sowie

der Deutsch-Französischen Kulturstiftung (Mainz)

und

des Vereins der Freunde der Musikwissenschaft München e.V. (München)

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der

Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2012

www.olms.de

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlaggestaltung und Satz: André Henze, Berlin

Herstellung: Strauss GmbH, Mörlenbach

ISBN 978-3-487-14765-9

INHALT

Einführung	IX
Vorworte	
Pierre Boulez	1
Alain Louvier	3
Aus Band I, Kapitel I, S. 7–36	7
Die Zeit	7
A) Zeit und Ewigkeit	7
B) Philosophie der Zeitdauer: Erlebte Zeit, gegliederte Zeit	10
C) Die Wissenschaftlichen Grundlagen (biologische Zeit, relative Zeit)	14
D) Übereinandergeschichtete Zeiten	19
E) Bergsonsche Zeit und musikalischer Rhythmus	34
Aus Band I, Kapitel II, S. 39–68	39
Der Rhythmus	39
A) Definitionen und Ursprünge des Rhythmus	39
E) Außermusikalische Rhythmen und ihr Einfluss auf den musikalischen Rhythmus	53
Aus Band I, Kapitel III, S. 121–131, S. 223–243	70
Griechische Metrik	70
B) Weiterleben der griechischen Rhythmen	70
D) In einigen meiner Werke benutzte und veränderte griechische Rhythmen	82
Aus Band I, Kapitel IV, S. 258–259 und 264–270	89
Die indischen Rhythmen	89
A) Einleitung zu den indischen Rhythmen	89
Aus Band II, Kapitel I, S. 7–8, 14–16, 25–46, 49–51	97
A) Die nicht-umkehrbaren Rhythmen	97
B) Technik der nicht-umkehrbaren Rhythmen	101
C) Augmentationen und Diminutionen	123
Aus Band II, Kapitel III, S. 97–124	127
Rhythmische Personen	127
A) Igor Stravinskij – <i>Le Sacre du printemps</i> -Analyse	127
Aus Band II, Kapitel IV, S. 401–404, S. 438–439, S. 464–471, S. 513–514	157
A) „Durchführung durch Tilgung“ bei Beethoven	157

C) Knappe Analyse einiger meiner <i>Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus</i> für Klavier (1944)	161
D) Anhang: Versuche zu Interpolationen und Umstellungen	169
Aus Band III, Kapitel I, S. 7–15	173
Symmetrische Permutationen	173
Aus Band. III, Kapitel II, S. 79–103, 123, 147–170	181
Analysen	181
A) Analyse von <i>Chronochromie</i>	181
B) Analyse der <i>Quatre études de rythme</i> für Klavier (1949–1950)	220
Aus Band III, Kapitel III, S. 319–343, S. 347–361	254
Anhänge	254
1) Erste Fassung des Kapitels über die „Symmetrischen Permutationen“, genannt Umstellungen	254
2) Gedanken und verschiedene Notizen: Über die Zahlen, die Zahlhaftigkeit (nombre), die Dauern, die Zeit, [diagonale Rhythmen], das I-Ging, die Leitmotive und die mitteilbare Sprache	277
Aus Band III, Kapitel IV, S. 377–380	292
Aus-dem-Tempo-Heraustreten („Les hors tempo“)	292
Aus Band IV, Kapitel II, S. 41–51	297
Arsis und Thesis	297
Artikel 1: Dom Mocquereau und <i>Le Nombre musical grégorien</i>	297
Band IV, Kapitel IV, S. 127–141, S. 159–170	307
Mozart	307
A) Warum ich Mozart liebe	307
B) Mozart und die Akzenturierung	308
C) 1) Analyse des 2. Satzes (Andante cantabile) der Symphonie in C-Dur (KV 551), der sogenannten Jupiter-Symphonie von Wolfgang Amadeus Mozart	318
C) 2) Analyse des 1. Satzes des Klavierkonzertes in A-Dur (KV 488) von Wolfgang Amadeus Mozart	324
Aus Band V, Teilband I, Kapitel I, S. 15–21	329
Gesänge der Vögel Frankreichs (und auch eines Teils von Europa)	329
Erste Einleitung – Der Gesang der Vögel –	329
Aus Band V, Teilband I, S. 628–629	331
13. Das Schilf, die Teiche, die Bachufer, die Salzwiesen	331
14. Ozeane, Meeresküsten [Einleitung]	332

Aus Band V, Teilband II, S. XXII–XXV	333
Gesänge der Vögel außereuropäischer Länder – Zweite Einleitung	333
Aus Band V, Teilband II, S. 5–18	338
Vogelgesänge Japans	338
1) Uguisu	338
Aus Band VI, Kapitel I, S. 3–21	353
Rhythmische Verfahren: Debussys rationale und irrationale Werte	353
Aus Band VI, Kapitel II, S. 15–49	360
Claude Debussy und die Rhythmen des Wassers	360
1) Debussy und das Wasser	360
2) <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> (für Orchester) – (komponiert 1892)	374
3) Analyse zweier <i>Préludes</i> (für Klavier)	389
Aus Band VI, Kapitel IV, S. 81–93	400
<i>Pelléas et Mélisande</i>	400
Detaillierte Analyse der dritten Szene des ersten Aktes	400
Aus Band VI, Kapitel V, S. 183–197	412
Fortsetzung der Analysen	412
<i>La Mer</i> : Erster und zweiter Satz	412
Aus Band VII, S. 3–22	429
Prolog über die Farbe	429
Aus Band VII, Kapitel III, S. 101–190	452
1. Klang-Farbe	452
2. Modi mit begrenzter Transponierbarkeit	458
3. Akkorde mit transponierten Umkehrungen über dem gleichen Basston	477
4. Akkorde mit zusammengezogener Resonanz	486
5. Kreisende Akkorde	499
6. In Den <i>Sept Haïkai</i> benutzte Akkorde	505
7. Akkord des chromatischen Totals	511
Anhang	
Inhaltsverzeichnisse der Originalausgabe des <i>Traité</i>	521
Tabelle der 120 <i>deçi-tâlas</i> nach Sherlaw-Johnson	536
Register	541

1/



149

1^{er} accord à résonance contractéeÉtymologie
et solutions

J'ai employé pour la première fois les deux accords à résonance contractée dans mon "Quatuor pour la fin du temps", 7^e pièce: "Feuilles d'iris-mirail pour l'Ange qui annonce la fin du temps" (n. 640)

Plan

(Quatuor pour la fin du temps)
Pièce n° 7 "Feuilles d'iris-mirail pour l'Ange qui annonce la fin du temps" page 37.
Chord A: 7^e pièce de l'Ange
Chord B: 7^e pièce de l'Ange

Plan

Deux accords: en A, le 2^e accord à résonance contractée, dont je donnerai plus loin les 12 couleurs pour les 12 transpositions — en B, le 1^{er} accord à résonance contractée, dont je donnerai aussi plus loin les couleurs, mais que nous allons d'abord étudier spécialement, en raison de son importance. Dans l'exemple ci-dessus, les résonances ne sont pas encore contractées.

En accord, après le 2^e accord: une quadruple appoggiature, puis l'accord proprement dit, puis 2 harmoniques inférieures (sans résultant). En accord, après le 1^{er} accord (qui vient après): une quintuple appoggiature, puis l'accord proprement dit, puis 2 harmoniques inférieures (sans résultant).

Génèse du 1^{er} accord à résonance contractée:

Il est issu d'un accord de 9^e de dominante, avec la Tonique (la bémol) à la place de la tierce:

J'ajoute: avant cet accord de 9^e de dominante, une quintuple appoggiature — puis cet accord de 9^e de dominante 2 harmoniques inférieures (dont le son résultant grave):

Einführung

Der vorliegende erste von zwei Bänden, die mit Olivier Messiaen einem der großen prägenden Komponisten der Musik des 20. Jahrhunderts gewidmet sind, enthält eine repräsentative Textauswahl aus seinem musiktheoretischen Hauptwerk, dem *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*,¹ in deutscher Sprache. Der *Traité* ist Messiaens vierter und letzter Beitrag zu theoretischen und didaktischen Fragen der Musik, jedoch mit den vorangegangenen durch seinen Anspruch und seine monumentalen Ausmaße nur sehr bedingt vergleichbar. Diese Vorgänger waren fünf von Messiaen verfasste Kapitel in den *Vingt leçons de solfège modernes* (Neussargues 1933), die *Vingt leçons d'harmonie. Dans le style de quelques auteurs importants de « l'histoire harmonique » de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel* (Paris 1939) sowie die *Technique de mon langage musical* (Neussargues 1942), die Messiaen in dem Werkkatalog im Anhang der Auflage von 1944 unter seine „œuvres très caractéristiques“ rechnete. Spätestens 1949, nach Abschluss der *Turangalila*-Symphonie bzw. des sog. „Tristan“-Zyklus, begann er mit der Niederschrift des *Traité*, die er unablässig – selbst in Konzertpausen – bis zum Ende seines Lebens fortsetzte, ohne sie endgültig abschließen zu können. Messiaens Schülerin und zweite Ehefrau, die Pianistin Yvonne Loriod (1924–2010), besorgte die Einrichtung der sieben Bücher (*tomes*), indem sie fehlende oder unvollständige Passagen aus den hinterlassenen Aufzeichnungen ihres Mannes ergänzte und kommentierte. Die Veröffentlichung des *Traité* erfolgte in den Jahren 1994–2002 durch den Pariser Verlag Alphonse Leduc, versehen mit zwei, jedem der Bände vorangestellten Vorworten von Messiaens ehemaligen Schülern Pierre Boulez und Alain Louvier.² Dieser Ausgabe vorangegangen war die ebenfalls von Leduc zwischen 1988 und 1992 in acht Bänden veröffentlichte Partitur von Messiaens einziger Oper *Saint-François d'Assise*, die als Krönung seines kompositorischen Lebenswerks gelten darf.

Konzeption und Umfang des *Traité* sind trotz des langen Entstehungszeitraums und der Messiaen nicht mehr möglichen End-Redaktion klar erkennbar. In seinem gedanklichen Ansatz setzt der *Traité* die in der *Technique* eingeschlagene Linie fort und verlässt damit endgültig die Bereiche einer traditionellen Musiktheorie, in denen sich die beiden, ausschließlich für Unterrichtszwecke gedachten Veröffentlichungen aus den 1930er Jahren noch bewegen. Im *Traité* vollzieht Messiaen damit auch jene Konsequenzen, die sich in seinem kompositorischen Werk ab 1932 anbahnen und im *Quatuor pour la fin du Temps* zum ersten Mal einen vollgültigen musikalischen Ausdruck finden. Der *Traité* ist Enzyklopädie und Lehrwerk zugleich: Er dokumentiert Art und Anlage von Messiaens Unterrichtstätigkeit³, ist aber auch eine leidenschaftliche und

1 Nachfolgend im Text abgekürzt als *Traité*.

2 Zum Vorwort („Préface“) von Pierre Boulez vgl. Anm. 1, S. 1. Alain Louvier ließ auf sein Vorwort („Avant-Propos“), das ein Originalbeitrag war, eine kurze Einführung zum jeweiligen Band folgen; er äußerte sich nochmals grundsätzlich zur Bedeutung von Rhythmus und Farbe in Messiaens Werk in dem von Catherine Massip herausgegebenen Sammelband *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, Paris 1996.

3 Vgl. dazu auch Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris 1995.

umfassende Auseinandersetzung mit physikalischen, biologischen, psychologischen, theologischen und philosophischen Fragestellungen und deren Zusammenhang mit musikalischen Phänomenen. Nicht zuletzt aber handelt es sich beim *Traité* um den ambitionierten Versuch, die eigene kompositorische und denkerische Position und Tätigkeit in aller Ausführlichkeit darzulegen und zu legitimieren.

Wie in allen Werken dieser Art ist das Ergebnis mehr und zugleich weniger als die Summe seiner Teile. Die Fülle der angerissenen Themen ist überwältigend, doch bleibt Vieles zwangsläufig nur angedeutet oder ungesagt; der zugrunde liegende Gedanke einer „objektiven“ oder „natürlichen“ Theologie alles Erklingenden zieht sich allerdings wie ein roter Faden von der ersten bis zur letzten Seite durch das Werk. Der eklektische, sich umfassend fremdes Denken aneignende und zugleich zentripetal um die eigene Überzeugungen kreisende Charakter des *Traité* bestimmt seinen Rang wie seine Problematik und verschafft ihm eine besondere Stellung unter den literarisch-theoretischen Dokumenten großer Komponisten des 20. Jahrhunderts. (Vergleichbar ist eigentlich nur Schönbergs, viele tausend Seiten umfassendes literarisches Werk, das jahrzehntelang um den „musikalischen Gedanken“ kreist.⁴) Der Unterschied zur *Technique* tritt indes klar zutage: Jene ist eine Vorstudie, ein hauptsächlich auf das Metier des Komponierens bezogenes, präzise Anweisungen gebendes Handbuch, mit dem Messiaen bereitwillig Einblick in seine Verfahrensweisen gewährt; gerade dadurch konnte die *Technique* ihren Einfluss entfalten und in den 1950er Jahren auf die junge serialistische Avantgarde wirken. Beim *Traité* liegen die Dinge anders: ob und wie die zahllosen Ideen, die Messiaen im Gang durch eigene und fremde Werke exponiert, auf heutige Komponisten wirken, lässt sich nur schwer abschätzen. Messiaens Zahlengläubigkeit, seine rührende Begeisterungsfähigkeit und der manchmal entwaffnend kulturübergreifende Zugriff auf die Musikgeschichte erscheinen im Zeitalter post-moderner Selbstreflexion und Beliebigkeit wie Botschaften aus einer vergangenen Epoche ästhetischer Naivität und Unerschütterlichkeit.

Es kann jedoch nicht bezweifelt werden, dass der *Traité* insbesondere für das Verständnis und die Deutung von Messiaens eigenem Werk eine einmalige Quelle bildet. Messiaens Bestreben war es, im *Traité* alles zusammenzutragen, was ihn als Praktiker und Theoretiker zeitlebens bewegte. Die Titelgebung des *Traité* vermeidet das Wort Musik: An seine Stelle treten die Begriffe des Rhythmus, der Farbe und der Vogelkunde. Messiaen nannte sich stolz einen Rhythmiker, weil er für sich beanspruchte, die Autonomie der musikalischen Zeit (hinsichtlich ihrer absoluten Tondauern, ihrer metrischen und rhythmischen Erscheinungsweisen) erstmals gebührend benannt und erforscht zu haben; ähnliches gilt für den Begriff der Farbe, der gleichermaßen Klangfarbe und Harmonik meint. Beide Sphären sind damit für ihn – fast im Kantischen Sinn – reine Anschauungen, die konkret und erst damit geschichtlich wirksam durch den Menschen geformt und gestaltet werden. Ihm steht die dem Menschen entzogene Welt des Vogelgesangs gegenüber, dessen Erforschung der ornithologischen Schulung bedarf.

4 Vgl. dazu die umfangreiche Dokumentation und Kommentierung von Andreas Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, 2 Bde., Hildesheim 2005 (Folkwang-Studien 1).

Ebenso stolz verstand und bezeichnete sich Messiaen daher als Ornithologe, der mehrere hundert Vogelgesänge aller Kontinente aufgezeichnet und in kompositorischer Umgestaltung verwendet hatte. Während „Rhythmus“ (= Zeit) und „Farbe“ (= Raum) die beiden Rahmenteile des *Traité* mit den Bänden 1–4 und 6–7 bilden, ist der Doppelband 5 dem Vogelgesang gewidmet, damit aber auch ausschließlich seiner Übernahme in das eigene Werk. Der fünfte Band wird dadurch zum Katalog im Katalog, bleibt aber mit den anderen Bänden durch eine universale und vereinheitlichende Sicht verbunden, die im übertragenen Sinn „thomistisch“ genannt werden kann.⁵

Im *Traité* verfolgt Messiaen kein geringeres Ziel als eine Scholastik der modernen Musik, die in universalen Dimensionen von Zeit und Raum (oder Hören und Sehen) beschrieben und immer im Zusammenhang von Theorie und Praxis entfaltet wird. Das Zentrum bildet die Vorstellung der „Resonanz“, einer alles Erklingende durchziehenden akustischen Realität, die für Messiaen aber ebenso großen symbolischen Wert besitzt. Hierin offenbart Messiaen sich als ein Thomist, der seine Deutung der Erscheinungswelt als Emanation eines göttlichen Prinzips mit großer Konsequenz, aber ohne doktrinen Anspruch vollzieht. Im Gegensatz zu Schönberg und Webern, die sich für ihre nomothetische, von der Existenz bestimmter Entwicklungsgesetze geprägte Sicht auf die Musikgeschichte auf ein genau definiertes Repertoire der europäischen Kunstmusik zwischen der niederländischen Vokalpolyphonie und Brahms beziehen, reicht Messiaens Blick wesentlich weiter und umfasst auch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Musik. Bezeichnend für seinen Synkretismus, sichert Messiaen diesen universalen Anspruch durch den impliziten wie expliziten Rückgriff auf die große Traktat-Tradition in der französischen Musikgeschichte und -theorie ab. Seit den Schriften Descartes' und Mersennes im 17. Jahrhundert, vor allem aber seit Rameaus *Traité d'harmonie* von 1722 und seinen zahlreichen nachfolgenden Schriften ist die französische Theorie reich an brillanten und wegweisenden Abhandlungen zu systematischen und theoretischen Grundfragen der Musik. Die Einrichtung von Konservatorien, mit dem 1795 gegründeten *Conservatoire de Paris* an der Spitze, und die damit einhergehende Forderung nach einer Systematisierung des Lehrstoffes setzt zusammen mit dem um 1800 einsetzenden Historismus einen weiteren Schub einer beinahe unüberschaubaren Fülle an Schriften frei, die einerseits die zunehmende Spezialisierung auf die einzelnen Lehr-Disziplinen widerspiegeln, andererseits aber auch den Typus des umfassenden, möglichst alle Bereiche musikalischer Theorie und Praxis berührenden Kompositionslehrbuchs hervorbringen.⁶ Während Cherubini,

5 Die Aufteilung des fünften Bandes in zwei Halbbände geht nicht auf Messiaen zurück. Vielmehr sah sich der Verleger durch den Umfang des ornithologischen Materials zu dieser Maßnahme gezwungen, je einen Halbband mit Gesängen europäischer und außereuropäischer Vögel zu bilden. Mit je 655 Seiten sind beide Bände ausgedehnter als jeder andere Band. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass in Messiaens theologischer Symbolik das Überschreiten der Siebenzahl, die das Werk des Schöpfers vollendet, durch die Acht in die „unfertige“ Dimension des Menschlichen zurückführt. Vgl. dazu seine Ausführungen im Vorwort zur Ausgabe des *Quatour pour la fin du temps*, Paris: Durand, 1948. Zum Kontext vgl. auch Rebecca Rischin, *For the End of Time. The Story of the Messiaen Quartet*, Ithaca/NY, 2006.

6 Vgl. dazu Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 22).

Catel, Momigny und andere auf Einzelfeldern grundlegende Schriften veröffentlichen, schuf Antoine Reicha (Antonín Rejcha) mit seinen zwischen 1814 und 1826 erschienenen Traktaten wie dem *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (1818) oder dem *Traité de Haute composition* (1824–26) und der *Art du compositeur dramatique* (1833) das erste Großwerk dieser Art.⁷ Reichas Einfluss auf seine prominenten Schüler Berlioz, Franck und Liszt – sowie daneben auch den Elsässer Jean-Georges (Johann Georg) Kastner – setzte bei diesen teilweise weitreichende theoretisch-reflexive Bemühungen frei. Berlioz legte 1844 sein epochales *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* vor, und Kastner publizierte in den 1850er Jahren eine Serie von hybrid-originellen Partituren, die umfangreiche mythologisch-historische Essays und deren Themen illustrierende musikalische Werke miteinander verbinden.⁸ Ab der Jahrhundertwende setzte Vincent d'Indy mit dem an Reichas Titelgebungen anknüpfenden *Cours de composition musicale* (1903–1950) andere, jedoch nicht minder ehrgeizige Akzente.⁹ Während der Einfluss Reichas auf die neuere Musikgeschichte bisher nur an wenigen Beispielen nachgewiesen wurde,¹⁰ sind die Einflüsse von d'Indy auf die nachfolgende Komponisten-Generation in Frankreich manifest; auch Messiaen bezieht sich mehrfach im *Traité* auf ihn. Doch anders als d'Indy, der Gattungen und ihre historische Präsenz und Entwicklung in den Vordergrund stellt und Nationen, Religionen und Komponisten mit einer deutlich musikpolitischen Intention gegeneinander ausspielt, geht es Messiaen nicht primär um eine geschichtliche Legitimation und Rückschau. Vielmehr steht eine umfassende, immer aber heuristisch gestützte Erforschung und Beschreibung musikalischer Phänomene jenseits historischer und geographischer Implikationen im Zentrum. Erwähnt werden muss an dieser Stelle damit auch das Wirken des belgischen Musikhistorikers und -theoretikers François-Joseph Fétis (1784–1871), der mit seinen viele Bereiche der Musikgeschichte, der Musiktheorie und der Biographik umfassenden Schriften wesentliche Begründungen für die polyvalenten Erweiterungen des Geschichtsbilds wie der tonalen Syntax lieferte, die Messiaen im *Traité* verflocht. Wie empfänglich und begeistert Messiaen für diesen doppelten historischen und systematischen Zugriff war, zeigt der enorme Einfluss von Maurice Emmanuel (1862–1938), seinem Lehrer in Musikgeschichte am Konservatorium, der sich an vielen Stellen des *Traité* in Argumentation und Diktion zeigt. In abgeschwächter Weise gilt dies auch für die Orgellehren von

7 Sie erschienen, übersetzt von Carl Czerny, in erweiterter vierbändiger Ausgabe unter dem Titel *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Wien 1832–1835). Ergänzt durch *L'art du compositeur dramatique* (Paris 1833) brachte Czerny ca. 1840 eine weitere Ausgabe in sechs Bänden unter dem Titel *Die Kunst der dramatischen Composition: oder vollständiges Lehrbuch der Vocal-Tonsetzkunst in 6 Büchern* heraus.

8 Es handelt sich um die Werke *Les Danses de mort* (1852), *Les Danses de la vie* (1854), *Les voix de Paris* (1857) und *Les Sirènes* (1858).

9 Band I (1903), Band 2, Teil 1 (1909), beide von d'Indy selbst herausgegeben; Band 2, Teil 2 (1933), hrsg. von Auguste Sérieyx; Bd. 3 (1950), hrsg. von Guy de Lioncourt.

10 Vgl. Jean-Pierre Bartoli, „Berlioz, Reicha et la ‚Formenlehre‘“, in: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. von Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen und Gunther Baum, Köln 2003, S. 231–238.

Marcel Dupré und Charles Tournemire, die Messiaen intensiv durcharbeitete und deren Terminologie er ebenfalls im *Traité* übernahm, ohne sie in der Regel als entlehnte zu kennzeichnen.

Die Tendenz zu einer Welt-Musikgeschichte (oder auch: Weltmusik-Geschichte), die im *Traité* erkennbar ist, ist insofern zu relativieren, als Messiaen sich in Grundlagen und Beispielen auf zwei Kulturen konzentriert – eine dezidiert „westliche“, auf Tradierung durch Verschriftlichung basierende Opus-Musik, die bis zur Gregorianik zurückreicht, und eine mündlich überlieferte, gleichwohl aber wiederum durch Traktate kodifizierte „fern-östliche“, die hier weitgehend die indische bzw. hinduistische Musik meint. Damit steht Messiaen noch im Bann der Wiederentdeckung des Exotischen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, das westliche Künstler und Musiker vor allem über die Pariser Weltausstellungen nachhaltig rezipierten. Aus der Dialektik dieser beiden Sphären – denen die Welt der Vogelklänge als eigener, außer-geschichtlicher Kosmos gegenübersteht – entwirft Messiaen sein eigenes, ebenso faszinierendes wie im doppelten Sinn fragwürdiges Theoriegebäude und Geschichtsbild, das durch großzügige Ableitungen und Konstruktionen und eine ebenso liebevolle wie obsessiv anmutende Versenkung in das konstruktive Detail charakterisiert ist. Messiaens maximalistischer und letztlich typologischer, von seinen Präferenzen beeinflusster Zugriff auf die Musikgeschichte erlaubt es ihm, die Neumenzeichen des gregorianischen Chorals als vektorielle Bewegungen in einem musikalischen Raum-Zeit-Gefüge anzusehen, die noch in der neuesten Musik als Ur-Modelle melodischer Gestaltungen präsent sind. Den Gebrauch wachsender und schrumpfender rhythmischer Zellen (die sogenannten „personnages rythmiques“) im *Sacre du printemps* deutet Messiaen als Anwendung des indischen Systems der Desī-Tālas, ohne Rücksicht auf die Tatsache zu nehmen, dass Stravinskij diese gar nicht bekannt waren. Etymologische Ableitungen zentraler Begriffe dienen als flankierende Maßnahmen, drücken aber zugleich auch die Überzeugung aus, dass Wort- und Klangsprache von selber Substanz sind. (Obgleich er ihre zahlhafte Grundlage nie in Frage stellte, verstand Messiaen Musik immer auch als eine Sprache, die er mittels seiner Kompositionstechnik zu dem Extrem einer „langage communicable“ ausbaute. Dieses musikalische Alphabet wandte er in zwei großen Werken, den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* [1969] für Orgel und dem Orchesterwerk *Des Canyons aux Etoiles* [1971–74] an, danach jedoch nicht mehr.¹¹) So sind die zum Teil ambitionierten literarischen Exkurse, welche die satztechnischen und Instrumentierungs-Analysen komplexer Werke Debussys und Stravinskij im *Traité* begleiten, nur auf den ersten Blick überraschend. Mehr noch, sie gehören zum Kern der Sache selbst: Messiaen tritt dem Leser als ein phantasievoller Erzähler entgegen, der möglichst anschauliche, nicht selten auch den Bereich des Sentimentalen und Schwärmerischen streifende Sprachbilder wählt, um seiner Begeisterung, Emphase und Identifikation möglichst unmittelbaren Ausdruck zu verleihen. Bei aller technischen Genauigkeit geht es ihm doch vor allem um die Nachzeichnung einer der Musik allein vorbehaltenen Atmosphäre der Vereinigung von Spiritualität und Sensualismus. Der hier

11 Vgl. dazu Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's System of Signs. Notes Towards Understanding His Music*, Aldershot 2008.

waltende rhetorische Überschwang gibt uns ein authentisches Bild von Messiaens suggestivem Unterricht und weist einmal mehr darauf hin, dass metaphorische und technische Sprache(n) der Musik für ihn ein Ganzes bilden. Messiaen will die Verselbständigung einer einzelnen Seite – abstrakte Hermeneutik auf der einen, leerer Formalismus auf der anderen – um jeden Preis vermeiden. Die stilistische Unebenheit des *Traité*, dessen Spektrum poetische Verdichtung, präzise Partitur-Analyse und stenogrammartig notierte Beobachtung umfasst, sollte man daher nicht als Makel kritisieren, sondern als Ausdruck einer intensiven und unermüdlichen Auseinandersetzung um den jeweils angemessenen Zugang verstehen.

Ebenso charakteristisch für den *Traité* und den Autor Messiaen ist die großzügige, manchmal geradezu wahllos erscheinende Verfügbarkeit über ganz verschiedene Disziplinen und Denkschulen. Messiaen nutzt und zitiert naturwissenschaftliche, philosophische und religiöse Schriften, die manchmal diametral entgegengesetzte geistige Positionen und Provenienzen markieren. So beruft er sich auf Albert Einstein, Henri Bergson, H. G. Wells und Lewis Carroll, zitiert eine Vielzahl heute dem Bildungskanon entschwundener Gelehrter und Schriftsteller aus den Gebieten der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Physik, Phänomenologie oder Psychologie und demonstriert seine Kenntnis ornithologischer und geologischer Forschungen. Er bedient sich großer Dichtungen von Mallarmé, Verlaine, Rilke und Hölderlin (letzterer auf Anregung seines deutschen Schülers Elmar Seidel) ebenso wie der Gedichte des in Deutschland immer noch unterschätzten surrealistischen Dichters Pierre Reverdy und nicht zuletzt der Arbeiten seiner Mutter Cécile Sauvage. Von Anfang an und immer wieder beruft Messiaen sich auf große kanonische Texte: auf die Bibel, die *Summa Theologicae* des Thomas von Aquin oder uralte Grundlagentexten des Hinduismus. Solche Zitate und Referenzen (bzw. Reverenzen), die sich oft über viele Seiten hinziehen, dienen nicht nur als „objektive“ Belege seiner eigenen Überzeugungen. Sie reflektieren vielmehr den Wunsch, den Gegensatz zwischen rationaler und empirischer Welt, zwischen Quadrivium und Trivium zu mildern oder sogar zu überwinden. Letztlich kann dies für Messiaen nur die Musik selbst vermittelt ihrer spezifischen meta-sprachlichen Semantik leisten; und doch unternimmt er den spektakulären Versuch, seine synästhetische Erfahrungswelt, die für ihn selber eine psychologische Realität war, in Sprache zu fassen. Der Leser wird vom Ausmaß des Klangfarben-Katalogs (oder auch hier umgekehrt: Farbenklang-Katalogs) verblüfft sein, der nicht zufällig am Ende des *Traité* steht. Diese Konkordanz ist für Messiaen essentiell, stellt sie doch für ihn einen objektiven Zusammenhang zwischen physischen und sinnlichen Phänomenen der auralen und visuellen Sphäre her, deren Transzendierung in eine gemeinsame und einheitliche Klangsprache er als das eigentliche Ziel seiner künstlerischen Bemühungen begreift.¹² Das Sehen im Hören und das Hören im Sehen bilden für Messiaen ein Erlebnis, dessen Realität zugleich ein göttliches Geheimnis verkündet – auf ähnliche Weise hatte Rameau in seinem letzten Traktat auch den *corps sonore* als Offenbarung des Göttlichen erklärt. Es verwundert daher nicht, im *Traité* deutliche Spuren eines esoterischen und bis auf die roman-

¹² Vgl. dazu auch Olivier Messiaen und Claude Samuel, *Musique et couleur (Nouveaux entretiens)*, Paris 1986.

tischen Ursprünge des *renouveau catholique* zurückführenden Weltbildes zu finden. Viele der Autoren, auf die Messiaen sich diesbezüglich beruft, gehören in den Umkreis der theosophischen Strömungen, die vor dem Ersten Weltkrieg in ganz Europa Konjunktur hatten. Eine kritische Messiaen-Forschung wird nicht umhin können, diese Einflüsse als zentrale Dimension seines Denkens anzuerkennen.¹³ Auch Messiaens Glaube an die Vollkommenheit der Zahl, den Karlheinz Stockhausen ohne Abstriche übernahm und zur Grundlage seines eigenen serialistischen Systems machte, wurzelt in dieser geistes- und kulturgeschichtlichen Tradition. So bekennt Messiaen am Ende eines Schlüsselabschnitts des *Traité*, den Ausführungen über den Ursprung des Rhythmus und seine (möglichen) Ordnungen:¹⁴

Der über den Rhythmus Nachdenkende wählt sowohl die Unterteilung als auch die Summe, sowohl die Teile als auch die Einheit aus: Sein Gefallen hängt allein von seinem eigenen Willen ab. Es ist sehr wohl die abstrakte und intellektuelle Lust an der Zahl, eine einzigartige Lust, welche die quantitative Ordnung überragt, um die höchste aller rhythmischen Ordnungen, die von allen uns umgebenden Zeiten und allen Rhythmen klar unterschiedene Ordnung zu erreichen, die von unserer physiologischen Zeit und sogar vom Ineinander-Fließen unserer Bewusstseinszustände unterschiedene Ordnung, eine von allen Klangphänomenen, die sich uns aufdrängen könnten, völlig unabhängige Ordnung, eine einmalige, beispiellose Ordnung, ohne Wiederholungen und ohne Wiedererkennen, eine persönliche, intime, nicht mitteilbare Ordnung, die immer wieder erneuerte Schöpfung, Gebären, Erblühen ist: *die Ordnung des Inneren Rhythmus* ...

Die Attribute der hier imaginierten Ordnung – Unabhängigkeit, Einmaligkeit, Beispiellosigkeit, Unwiederholbarkeit, Nicht-Mittelbarkeit – sind gewissermaßen göttlichen Ursprungs, doch zugleich bezeichnen sie auch das höchste Ziel künstlerischer Anstrengung der Künstler-Religion Messiaens, die er in gewisser Weise mit Richard Wagner teilt: Das Ziel ist eine demiurgische Fähigkeit zur Erschaffung autonomer klanglicher Welten. Das, was man Tradition (also den Bezug auf fremde und ältere musikalische Modelle) nennt, ist darin so sehr amalgamiert, dass es nicht mehr wiederzuerkennen ist. Und das, was man Konstruktion nennt (also Messiaens Arbeiten mit Modi und rhythmischen Zellen, die durch die Begrenzung ihrer Transposition oder Dauern-Folgen den „Charme des Unmöglichen“ besitzen), ist so sehr verinnerlicht und zur zweiten Natur geworden, dass das Ergebnis als ein *hic et nunc*, als eine gerade nicht-kalkulierte, sondern einem unbekannten, höheren Gesetz folgende Emanation unerhörter, in jedem Werk neu zu verhandelnder Klänge anmutet. Diese Verschwisterung

13 Vgl. dazu Stefan Keym, „Zu der französischen Tradition der romantischen Metaphysik der Musik und ihrem Einfluss auf Olivier Messiaen“, in: *Das Licht des Himmels und der Brunnen der Geschichte (Festschrift V. Bräutigam)*, hrsg. v. Franziska Seils u.a., Beeskow 2004, S. 55–79, und Wolfgang Rathert, „Olivier Messiaen – ein Heiliger (Franziskus) der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts?“, in: *Religion und Glaube als künstlerische Kernkräfte im Werk von Olivier Messiaen (Symposium Görlitz 2008)*, hrsg. v. Albrecht Goetze und Jörn Peter Hiekel, Hofheim 2010, S. 9–24.

14 Vgl. in dieser Ausgabe S. 52.

von Scholastik und einer von der Herrschaft der Zahl bestimmten, jedoch quasi surrealistischen *écriture automatique musicale* gibt Messiaens Musik ihre einzigartige Physiognomie, die Ausführenden und Hörern oft nur die Möglichkeit bedingungsloser Hingabe oder entschiedener Ablehnung lässt.

Zur Auswahl und Einrichtung der Texte

Die vorliegende Auswahl aus der 3.358 Seiten umfassenden französischen Ausgabe des *Traité* (einschließlich hunderter von Notenbeispielen) versucht, ein einigermaßen ausgewogenes Bild der oben skizzierten Aspekte und Konstellationen zu zeichnen. Deswegen erschien es uns beispielsweise notwendig, die umfangreichen Exkurse in Zeitphilosophien und -konzepte, mit denen der erste Band eröffnet wird, nahezu ungekürzt vorzustellen: Messiaens Auswahl und seine von der Textlektüre ausgelösten Überlegungen spiegeln nicht nur ein beinahe unstillbares Bedürfnis nach Wissens-erweiterung wider, sondern sind auch ein einzigartiges Zusammenspiel von scharfem analytischen Verstand und unerschütterlicher Glaubensgewissheit eines Künstlers, der um die Vereinbarkeit von physikalischen, ontologischen und psychologischen Sichtweisen im Hinblick auf ihre Fruchtbarmachung für seine Musik ringt. Auch der für den *Traité* charakteristische Wechsel von deskriptiv-analytischen und katalogisierend-aufzählenden Teilen, die Messiaen wie in Traktaten des Barock (z.B. Athanasius Kircher, Marin Mersenne) und bei Reicha¹⁵ als „Anhang“ (*appendix*) bezeichnet, wurde beibehalten, weil er zeigt, wie sehr schöpferisch-kreative und philologisch-theoretische Dimensionen hier zwei Seiten derselben Medaille sind.

Ähnliches gilt für die Auswahl der Analysen: Es ging darum, das Charakteristische von Messiaens Blick auf eigene Werke und auf die Werke anderer Komponisten sichtbar zu machen und damit seine eigene ästhetische Orientierung, deren historische Positionierung aus heutiger Sicht klar hervortritt. Messiaen war – so müsste man wohl in paradoxer Zuspitzung sagen – ein avantgardistischer Absolutist: Seine Vorbilder und Götter sind Mozart und Beethoven, Wagner, Debussy und Stravinskij, an deren Werken er wieder die antizipatorischen Momente im Hinblick auf seine eigene Musik hervorhebt, ohne jedoch umgekehrt seine tiefe Abhängigkeit von Werken wie den Klavierkonzerten Mozarts (die in Yvonne Loriods umfangreichem Repertoire einen besonderen Stellenwert besaßen), der 7. Symphonie Beethovens, Wagners *Tristan*, Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* und *Pelléas et Mélisande* und Stravinskis *Sacre du printemps* zu leugnen. Bei der Analyse seiner eigenen Werke wird die Überzeugung der klassizistischen Moderne deutlich, dass die Erneuerung aus dem Geist des Alten („sur

15 Vgl. Antoine Reicha, *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, Band I: *Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques / Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften*, édités, traduits et présentés par / hrsg., übersetzt und mit Vorwort versehen von Hervé Audéon, Alban Ramaut und Herbert Schneider, Hildesheim 2011, u. a. S. 332.

des *penseurs nouveaux* faisons des vers antiques“¹⁶) erfolgen müsse: Messiaen komponiert gewissermaßen mit antiken bzw. elementaren Modellen auf der Ebene der Metrik (Versfüße), Form (Ode) und Harmonik (Modi). Die zur Gänze abgedruckte Analyse von *Chronochromie*, vielleicht Messiaens innovativstes Orchesterwerk, demonstriert dann, wie er diesen Hintergrund mit weit in die Zukunft vorstoßenden Inhalten und Verfahrensweisen zu verbinden vermochte. Demgegenüber belegen die exemplarisch vorgestellten Analysen von Stücken aus dem *Catalogue des oiseaux*, in welcher raffinierter Weise Messiaen die Musik der Natur in das rationale System westlicher Notation und Strukturen integriert hat – ein Verfahren, das „Übersetzung“, Stilisierung und Nobilitierung gleichermaßen umfasst. Messiaen war jedoch kein Reaktionär: Immer wieder bezieht er sich auf neue Musik, zumeist aus dem Umkreis anderer Vorbilder (Varèse), Weggefährten (Jolivet), Schüler (Boulez) und ihm bemerkenswert erscheinender jüngerer Komponisten (Stockhausen, Cage). Sein Urteil hat, wie die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gezeigt hat, in vielen Fällen Bestand gehabt.

Um die Auswahlkriterien transparent zu machen, ist das vollständige Inhaltsverzeichnis der französischen Originalausgabe des *Traité* in der deutschen Ausgabe als Anhang faksimiliert beigelegt. Ebenso wurde ein Personen- und Werkregister (einschließlich der Autoren der Sekundärliteratur) zur bequemen Orientierung erstellt. Es sei an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen, dass das Register nur die in der Auswahl dieser Ausgabe enthaltenen Namen und Werke erfasst.

Die Übersetzung des *Traité* stellt aufgrund der stilistischen Heterogenität eines über vier Jahrzehnte entstandenen und vom Autor selbst nicht mehr redigierten Textkorpus ein heikles, fast unlösbares Problem dar. Passagen mit hohem literarischem Anspruch wechseln mit solchen, die wie Protokolle von Unterrichtssituationen anmuten. Die Terminologie ist oft mit großer Freiheit und ohne Rücksicht auf inhaltliche Inkonsistenzen verwendet. Beispiele hierfür sind häufig gebrauchte Begriffe wie *monnayage*, *transposition* oder *intversion*, die im jeweiligen Kontext Unterschiedliches meinen können und deren Abgrenzung von anderen Begriffen nicht immer klar ist: *monnayage* kann Verfahren und Gestalt bei der Erstellung von Dauernreihen meinen, *transposition* wird sowohl für die Versetzung von Skalen auf andere Stufen wie für Umkehrungsakkorde gebraucht, und *permutation* erscheint manchmal synonym mit *intversion*; letzterer Terminus ist jedoch wiederum scharf von *inversion* zu trennen, womit Messiaen die Umkehrung im traditionellen Kontrapunkt meint.¹⁷ Umdeutungen oder begriffliche Ambivalenzen liegen damit auf der Hand, die durch die Übersetzung in eine andere Sprache – die überdies einen anderen Gebrauch bzw. eine andere Bedeutung von gleichklingenden Wörtern kennt – noch gesteigert werden. Auf eine Sachregister bzw. Glossar wurde daher bewusst verzichtet, da es aus unserer Sicht keinen erkennbaren Erkenntnisgewinn liefert, sondern im Gegenteil die Gefahr von

16 Mit diesem berühmten Vers André Cheniers bezeichnete Leopold Andrian das künstlerische Motto Hugo von Hofmannsthals, zitiert nach Carl Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im fin de siècle*, deutsch Frankfurt a. M. 1982, S. 199.

17 Zu Messiaens Terminologie vgl. grundlegend Aloyse Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtwerk*, Hamburg 1987 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Sonderband).

Missverständnissen nach sich zieht und überdies eine Konkordanz französischer und deutscher Begriffe erfordern würde. Darüber hinaus gilt das für das Personen- und Sachregister Gesagte, dass die in dieser Ausgabe nicht erfassten französischen Begriffe nicht hätten aufgenommen werden können. Um dem Leser jedoch eine Orientierung zu bieten, sind spezifische Begriffe Messiaens bei der ersten Verwendung nach ihrer Übersetzung nochmals im Original in eckiger Klammer eingefügt und erscheinen außerdem jeweils in den Legenden der Notenbeispiele in Übersetzung.

Die vorliegende Übersetzung stand vor der Schwierigkeit, so wenig wie möglich von Messiaens Diktion zu verändern und so viel wie möglich in ein verständliches und gut zu lesendes Deutsch zu bringen; wenn diese Schwierigkeiten in der Gestaltung des deutschen Textes noch sichtbar sind, so ist dies durchaus intendiert. Eine Reihe von Eigenheiten Messiaens wie der massive Gebrauch von Doppelpunkten (anstelle von einfachen Punkten) und Gedankenstrichen oder die Hervorhebung von ihm wichtig erscheinenden Begriffen in Fett- und/oder Kursivschreibung sind erhalten geblieben bzw. nur dann geändert worden, wenn sich durch die Beibehaltung inhaltliche oder logische Missverständnisse ergeben hätten. Normiert wurde dagegen die Schreibung von Namen osteuropäischer Komponisten gemäß der im Deutschen geltenden Transliterationsregeln sowie von Werktiteln entsprechend internationaler Gepflogenheiten von Groß- und Kleinschreibung. Sofern es sich um Individualtitel und selbständige Werke handelt, werden Werktitel einheitlich durch Kursivsetzung angezeigt, ansonsten in normaler Schreibung bzw. im Falle unselbständiger Werke durch Anführungszeichen. Weitere Normierungen sowie in einzelnen Fällen Konjekturen sind – wenn nicht anders durch die Hinzufügung in eckiger Klammer gesetzter Ergänzungen oder Hinweise in den Fußnoten angegeben – stillschweigend ausgeführt, um den Lesefluss nicht zu stören bzw. den Anmerkungsapparat nicht unnötig aufzublähen. Originale Fußnoten sind als solche ausgewiesen.

Die verwendeten Notenbeispiele sind einschließlich der Beschriftungen der Notenbeispiele in der Regel faksimiliert aus der französischen Ausgabe übernommen; Übersetzungen dieser Beschriftungen sind beigelegt. Alle Übersetzungen der von Messiaen zitierten französischen Quellen stammen, sofern in den Anmerkungen keine deutschen Ausgaben zitiert sind, von den Übersetzern. Indische Begriffe wurden gemäß der heute gültigen Normen der deutschsprachigen Indologie transliteriert und sind – im Unterschied zur schwankenden Schreibweise im Original und zur Kleinschreibung in der als Anhang beigelegten Tabelle der 120 Deśī-Tālas aus dem Buch von Robert Sherlaw-Johnson¹⁸ – durchweg groß geschrieben.

Eine besondere Herausforderung lag indessen in der Erstellung eines kritischen Anmerkungsapparates, der in der französischen Originalausgabe nur rudimentär vorhanden ist. Es galt, soweit wie möglich und vom Aufwand her vertretbar, die zahlreichen Zitate fremder Autoren zu verifizieren, Fehler im Original richtig zu stellen und auf Zusammenhänge hinzuweisen, in denen Zitate oder Paraphrasierungen stehen.

18 Robert Sherlaw-Johnson, *Messiaen*, London 1975 (21989), S. 194–198.

Die Kommentierung in unserer Ausgabe offenbart die enorme Literaturkenntnis und den geradezu usurpatorischen Bildungsanspruch Messiaens. Zu den Aufgaben einer künftigen Messiaen-Philologie wird es damit gehören, Messiaens Quellen und Anspielungen so umfassend wie möglich zu ermitteln, aufzudecken und in die entsprechenden Kontexte zu stellen. Übersetzer und Herausgeber hoffen jedoch, zur Erhellung der komplexen Vorbedingungen, die zum tieferen Verständnis von Messiaens musikalischem Denken und seiner Werke notwendig sind, beigetragen zu haben. Ein zweiter, in Kürze folgender Band wird in Aufsätzen und weiteren Zeugnissen diesen Zusammenhängen nachgehen.

Dank

Die Herausgeber danken an erster Stelle der *Ernst von Siemens-Musikstiftung* (Zug/Schweiz), der *Deutsch-Französischen Kulturstiftung* (Mainz) sowie dem *Verein der Freunde der Musikwissenschaft München e.V.* für die großzügige finanzielle Förderung des Projekts durch die Gewährung von Druckkostenzuschüssen, dem Verlagshaus Alphonse Leduc (Paris) für die Erlaubnis, diese Auswahl in deutscher Ausgabe zu publizieren, sowie den Verlagen Leduc und Durand (Paris) für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele.

Den beiden Übersetzern Frau Dr. Anne Liebe (München) und Herrn Dr. Oliver Vogel (Berlin) danken die Herausgeber für ihre intensive und geduldige Übersetzungs- und Recherchetätigkeit, die die Grundlage für die vorliegende Ausgabe darstellt. Frau Anita Švach M.A. (München) gilt unser Dank für ihre wertvolle redaktionelle Mitarbeit und die Erstellung des Personen- und Werkregisters, bei der sie Frau Sonja Schmitt vom Verlagslektorat unterstützte. Der Lektorin des Olms-Verlags, Frau Dr. Doris Wendt, sind wir für das unerschütterliche Vertrauen und die stete Unterstützung auch in schwierigen Phasen dieses außergewöhnlichen Buchprojekts dankbar.

Wolfgang Rathert (Berlin/München)
Karl Anton Rickenbacher (Montreux)
Herbert Schneider (Mainz)

Vorworte

PIERRE BOULEZ¹

Beim kürzlich erfolgten Tod Olivier Messiaens wurde offenbar, wenn es dessen bedurft hätte, welchen zentralen Platz er Zeit seines Lebens auf nationaler und internationaler Ebene selbstverständlich als Komponist, als berufener Pädagoge und als Organist im Musikleben eingenommen hat.

Die letztere Tätigkeit war am wenigsten bekannt, war sie doch auf die Pariser Kirche La Trinité beschränkt. Messiaen hat selten an anderen Orten gespielt, dies nur, um seine eigenen Werke vorzustellen..... In seinem Profil als Komponist ist der Organist eine wesentliche Komponente, allein schon durch dessen Isolierung auf der Orgelempore: Man sieht den Spieler nicht, man hört ihn nur. Dies könnte vielleicht das symbolische Bild des wenig oder gar nicht in das tägliche Musikleben eingreifenden Messiaen sein, der uns aber eine Klangwelt darbietet, die er immer von Neuem erfindet: eine Isolation, der er sehr verbunden war, weil sie ihm den notwendigen Abstand ermöglichte, um über die wesentlichen Probleme seiner Kunst Überlegungen anzustellen und nachzudenken.

Was die Tätigkeit als Pädagoge angeht, so war sie stets erheblich sichtbarer. Durch sie stellte Messiaen den Kontakt zur Welt her. Es scheint, als habe er eine echte Leidenschaft fürs Unterrichten gehabt. Sehr früh schon war er Lehrer, und er ist es fast sein ganzes Leben hindurch geblieben, ungeachtet materieller Erfordernisse, die in erster Linie eine so regelmäßige Tätigkeit erklären können. Anfangs ging sicher Schwefelgeruch von ihm aus, und die Messiaen-Klasse – eine einfache Harmonie-Klasse – war am Pariser Konservatorium seit Juni 1941 ein Ausnahme-Ort. Ich persönlich erinnere mich zweier Grundsätze, die ich nie vergessen habe: die für die Einordnung der musikalischen Sprache unverzichtbare historische Perspektive und die zeitlich gebundene, ephemere Gültigkeit jeder Entwicklungsepoche dieser Sprache. Dies wurde gesagt und im Wesentlichen praktisch umgesetzt, beide Grundsätze waren jedoch sehr präzise. Außerdem gab man sich nicht damit zufrieden, eine Harmonie-Aufgabe zu schreiben, man sollte sie komponieren. Dies implizierte eine originelle Idee, eine schöpferische Umsetzung.

Dieses Vorgehen verlieh der pädagogischen Tätigkeit Messiaens ihre ganz eigene Bedeutung. In seinen Analyse-Klassen unterwarf er die Werke dem Blick des „Erfinders“; was in der üblichen Pädagogik oft nur ein Rechenschaftsbericht ist, wurde hier zu einer Ermutigung, zu entdecken. Das betrachtete Werk sollte sich weniger dem Schüler offenbaren, vielmehr sollte er sich darin erkennen: weniger das Werk als entomologisches Objekt als vielmehr Zauberspiegel der eigenen Zukunft verstehen. In die-

1 Das Vorwort ist der Nachdruck eines Texts, den Pierre Boulez zum Tode Olivier Messiaens im April 1992 unter dem Titel, „Messiaen: profil perdu“, verfasst hat. Erstdruck in *L'Avant-Scène Opéra, Messiaen: Saint François d'Assise*, hors série, Nr. 4, collection Opéra aujourd'hui, Paris 1992, später als Nr. 223, Paris 2004. Der Artikel erschien auch im Programmheft der Salzburger Festspiele 1992 zu Messiaens Oper, in französischer Sprache und in deutscher Übersetzung von Josef Häusler.

ser Weise erlebte Messiaen, nach sehr bescheidenen Anfängen – mit einer ganz kleinen Gruppe von Schülern, der anzugehören ich das Glück hatte –, wie seine Tätigkeit weit über die Institution hinausdrang, von der sie ihren Ursprung genommen hatte. Sein Ruf als Pädagoge hatte nach dem zweiten Weltkrieg bald die Grenzen überschritten, und es erfolgten Einladungen von den angesehensten Institutionen. Messiaen hat eine große Zahl von Komponisten ausgebildet, indem er in jedem das Bestreben erweckte, sich auszudrücken, das heißt die eigene Individualität zu entdecken, und nicht die Neigung, sklavisch seiner Spur zu folgen. In einem Maße, dass man – ohne Wohlwollen – manchmal behaupten konnte, der Pädagoge sei wichtiger als der Komponist.

Das ist natürlich nicht der Fall. Im Gegenteil hat die Aufgabe des Pädagogen den Komponisten wach gehalten, in Kontakt gehalten mit Generationen, die mehr und mehr von der seinigen entfernt waren, ohne ihn dabei in die unbequeme Situation einer fortwährenden Verjüngungskur zu bringen. Wenn es jemanden gibt, der unbeirrt seinen eigenen Weg gegangen ist, dann ist es wohl Messiaen. Sein Werk bezeugt zugleich eine sehr feinfühligte Entwicklung und eine sehr starke Beständigkeit. Wie jeder Komponist ist er ein Kind der Geschichte, und sein direkter Vater heißt Debussy, jener des *Pelléas*, dessen Einfluss in all seinen frühen Werken sichtbar ist. Sein zweiter Vater war der junge Stravinskij, jener der drei großen Ballette. Aber die Konsequenzen, die er daraus zieht, sind bereits extrem persönlich; es ist unmöglich, diese modale und rhythmische Sprache mit der von irgendjemand anderem zu vergleichen. Die Hauptzüge sind ausgeprägt; sie werden auf immer bleiben. Eine Art Wandlung ist gegen Ende der 1940er Jahre, zu Beginn der 50er zu beobachten. Zweifellos ist das die Periode der meisten Entdeckungen in der Sprache Messiaens. Seine rhythmischen Erkundungen insbesondere werden zunehmend wagemutiger, ebenso gerät seine Polyphonie – die Epode aus *Chronochromie* – zum äußersten Abenteuer. Zur selben Zeit setzen sich auch die Vogelgesänge als ein grundsätzliches Material seiner musikalischen Inspiration durch. In einer späteren Periode kann man eine Synthese, die, wie ich denke, beabsichtigt ist, der verschiedenen Etappen seiner Sprache feststellen. Ihm stehen nun mannigfaltige Register zu Gebote, derer er sich geschmeidig der expressiven Textur folgend bedient.

Messiaen repräsentiert selbstverständlich die französische Tradition, vorausgesetzt, dass es eine solche gibt: harmonische Lesbarkeit und formale Abschnittsbildung. Doch zugleich ist er ein sehr unstetes Phänomen bezüglich der Klichees, die diese Tradition symbolisieren und eingrenzen. Seine Sprache hat viele Quellen, die nur durch ihn konvergieren: die griechische Metrik, der gregorianische Choral, die außereuropäische Musik, die Vogelgesänge, die ich schon erwähnt habe. „Reine“ Quellen, „unreine“ Quellen, die bewusst einer selektiven ästhetischen Wahl fernstehen? Es wäre vergeblich, die Frage auf diese Weise zu stellen. Die Absicht Messiaens ist es, die Beschränkungen einer einzigen Kultur, eines zur Komposition ungeeigneten Materials, unbeachtet zu lassen. Er öffnet seine Inspiration allen klanglichen Ereignissen – ob sie auf dem Boden der Kultur stehen oder nicht –, die sein Vokabular bereichern können; er gibt sich den abstraktesten Spekulationen hin – über die Zeit, über die Dauer – und zugleich beobachtet er die Natur – Landschaften, Vögel – und verwandelt ihre Materialität in eine elaborierte Sprache. Er erforscht verschiedene Kulturen – in der Zeit, im Raum –, nicht um sie auszubeuten, sondern um diejenigen Züge freizulegen, die er

in seine Ausdruckswelt einfügen kann. Messiaen ist ein Sammler sehr verschiedener Elemente, die er nirgends aus untereinander verbundenen Quellen geschöpft hat, und es gelingt ihm, ihnen den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken. Er verabscheut die Beschränkung, dennoch demonstriert er die Einheit.

Beim Schreiben über Messiaen kommt mir eben jetzt der Gedanke, dass er nicht sehr viele Überlegungen zu seiner Vorgehensweise hinterlassen hat. Er hat die *Technique de mon langage musical* veröffentlicht, aber abgesehen von seinem Unterricht hat er seine Ansichten nicht dargelegt, seine Gedanken und Werke nicht kommentiert. Es mag erstaunen, dass ein solcher Pädagoge nichts über sich selbst, über seine Entwicklung hinterlassen hat. Alles spielte sich vermutlich im direkten Gespräch mit seinen Schülern ab; wahrscheinlich hielt er es für unnötig, es in geschriebener Form zu wiederholen. Mit größter Neugierde erwartet man diesen Rhythmus-Traktat, an dem er seit Langem arbeitete und den er noch in seinen letzten Lebensmonaten redigierte; denn sein Nachdenken über Zeit und Dauer gehört zum originellsten unserer Epoche.

Der Mensch Messiaen hat uns verlassen; es bleibt ein kraftvolles, vielfältiges Werk, das eines der wichtigsten Wegmarken dieser zweiten Jahrhunderthälfte darstellt. Der Mensch bewahrte sein Geheimnis; das Werk wird von nun an von ihm künden.

ALAIN LOUVIER

Niemals ist wohl in der Geschichte der Musik ein Traktat mit solcher Ungeduld und über einen so langen Zeitraum hin erwartet worden.

Olivier Messiaen ist von uns gegangen, bevor er die Veröffentlichung seines monumentalen *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*, einem Lebenswerk, hat erleben können.

Sein weltberühmter Unterricht in musikalischer Analyse hat – über vierzig Jahre hinweg – mit Gewissheit weitgehend dazu beigetragen, einen Großteil seiner Nachforschungen und Theorien zu verbreiten.

Zahlreich waren wir, wenn es darum ging – so genau wie möglich –, seine „Vorlesungen“ mitzuschreiben, die die getreuen Abbilder der bereits redigierten Kapitel des zukünftigen Traktats waren (und die Messiaen, häufig vom Klavier aus, mit brillanten und improvisierten Exkursen ausschmückte).

Doch so hoch auch unser Respekt und so treu unser Gedächtnis sein mochte, der Filter der mündlichen Tradition verändert oft den ursprünglichen Gedanken, und die Gefahr war groß, seiner Botschaft unsere eigenen Nachforschungen hinzuzufügen.

Es ist das seltene Beispiel eines theoretischen Werkes, das so gewichtig und bereits weithin bekannt ist, dass es schon, bevor es veröffentlicht ist, befruchtend wirkte ...

Es war die Vorsehung (Messiaen glaubte an sie ...). Ihr Name war Yvonne Loriod, seine Frau, seine unersetzliche Interpretin, die eine seiner ersten Schülerinnen war und ihm in unzähligen Situationen beistand.

Wenn Messiaen z. B. Vogelgesänge notierte (direkt in Notenschrift ...), begleitete ihn Yvonne Loriod und machte Aufnahmen, die somit eine zweite, genauere, indessen weniger poetische Notation erlaubten, ohne die Landschaften, die Blumen, die Farben und sogar die Düfte, die Messiaen in der Natur notierte.

Erinnern wir uns, dass Yvonne Loriod mit anderen Getreuen der ersten Stunde (die sich selbst den Spitznamen „die Pfeile“ gaben), den privaten Kurs in Musikalischer Analyse besuchte, den Messiaen zwischen 1945 und 1948 im Salon eines Gefährten aus der Kriegsgefangenschaft gab, dem Ägyptologen Guy-Bernard Delapierre, kurz bevor Claude Delvincourt Konsequenzen aus der bereits großen Berühmtheit Messiaens zog, und Olivier Messiaen offiziell eine Analyse-Klasse am Pariser Conservatoire anvertraute (die dann später zu einer Kompositions-Klasse wurde) ...

Die internationale Ausstrahlung dieser „Klasse Messiaens“ ist bekannt. Sie wirkte entscheidend auf die Bestimmung, den Werdegang und manchmal auf die Sprache so vieler Komponisten aus allen Generationen ein ...

Dieser Einfluss des Komponisten und Theoretikers Messiaen auf die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist heute klar anerkannt. Er ist Geschichte.

Sonst hatte Messiaen seit der „*Technique de mon langage musical*“ (1943) keine theoretischen Schriften veröffentlicht, mit Ausnahme des „*Brüsseler Vortrags*“ (1958), des „*Vortrags in Notre Dame*“ (1977) und des „*Vortrags in Kyoto*“, den er anlässlich der Verleihung des Inamori-Preises in Kyoto 1985 hielt.

Eine Ausnahme bilden auch eine Analyse der *Klavierkonzerte Mozarts* (die im Traktat im Band IV erscheint) und natürlich die analytischen Notizen zu seinen eigenen Werken, die er für Begleithefte von CDs abfasste.

Mit Respekt und Treue, wie man sich denken kann, hat Yvonne Loriod den zwischen 1948 und 1992 geschriebenen Traktat neu geordnet, wobei sie sich streng an den Plan in sieben Bänden hielt, den der Autor ihr 1991 angezeigt hatte. Bei der Zusammenstellung der zu sehr verschiedenen Zeiten redigierten Kapitel ist sie der Anlage des Manuskriptes (Absätze, Unterkapitel, unterstrichene Begriffe, etc. ...) treu geblieben. Sie hat nichts kompilieren oder zusammenfassen wollen und zog es vor, das Risiko gewisser Teilwiederholungen einzugehen.

Man kann ihr im Namen zukünftiger Generationen nur zustimmen und danken, eine Arbeit, die allein sie bewerkstelligen konnte, zum Abschluss gebracht zu haben.

Beim Lesen dieses Traktats steht man bewundernd vor dem Genie Olivier Messiaens, einem universalen Geist, der auf alles neugierig war und der unserem sich dem Ende neigenden Jahrhundert einen wichtigen Anstoß zugunsten des Absoluten verlieh.

Dieses Werk ist das eines Renaissance-Geistes, eines Leonardo da Vinci, der von der Sorge, dem Prinzen zu gefallen, befreit ist, und dessen rhythmische Erfindungen die vorübergehenden Moden mit Verachtung strafen, um allein an der Ehre Gottes, der Natur, der Zeit und des Raumes teilzuhaben.

Ein Leonardo da Vinci, der die kriegereischen Erfindungen aufgegeben hat, bei dem die Flugmaschinen durch Vögel und das feinsinnige Geheimnis eines rätselhaften Lächelns durch das der Ton-Farben ersetzt sind ...

Olivier Messiaens Universalismus fand die Bewunderung aller seiner Schüler. Nicht nur öffnete er die Fenster zum Mittelalter, zur Antike, nach Indien oder Japan – die bis dahin durch offizielle Programme hartnäckig verschlossen geblieben waren –, sondern er stellte die Musik wieder in den Zusammenhang eines erneuten *Quadriviums*, ins Zentrum einer neuen Konstellation der Künste und Wissenschaften: Mathematik, Physik, Kosmologie, Akustik, menschliche und tierische Physiologie (deren Spitze die

Ornithologie darstellt), aber auch Dichtung, Philosophie, Theorien der Bewegung, der Farbe, etc. ...

All diese unzähligen Wissenschaften, die heute kein Mensch mehr alle erfassen kann, wollte Messiaen erkunden, um mit seiner Musik überraschende Entsprechungen aufzuzeigen, merkwürdige und geniale Brückenschläge, die über unsere gewohnten Intuitionen hinausreichen.

In dieser Konstellation, in der die Musik (Kunst/Wissenschaft par excellence) das natürliche Gravitationszentrum ist, stellt Messiaen mannigfaltige Betrachtungen als Humanist und Gläubiger an, befragt wie der Heilige Thomas von Aquin, mit entzückter Heiterkeit, die Zeit und den Raum, um darin das Siegel Gottes zu erkennen: göttliches Licht, unsagbare Farben und Töne.

Doch wahrscheinlich erstmals in der Geschichte der abendländischen Musik bestätigt er uns mit Nachdruck:

„Am Anfang war der Rhythmus“.

Aus Band V, Teilband I, Kapitel I, S. 15–21

GESÄNGE DER VÖGEL FRANKREICHS (UND AUCH EINES TEILS VON EUROPA)
ERSTE EINLEITUNG – DER GESANG DER VÖGEL –

Wir wissen überhaupt nichts über die Stimme des Stegosaurius, des Tyrannosaurus oder des Diplodocus. Und wenn der Brontosaurus einen donnernden Lärm machte („bronté“: Donner im Griechischen), dann im Laufen. Welche Laute gab das älteste geflügelte Reptil, der Archäopteryx, von sich? Hatte der Pteranodon eine Sprache aus Rufen? Am Beginn des Tertiär-Zeitalters (vor 65 Millionen Jahren) existierten schon Geier und Flamingos. Im Oligozän erscheinen die Milane und Regenpfeifer. Im Miozän (vor 26 Millionen Jahren) ist die Mehrheit der heutigen Vogelfamilien vorhanden. Vor etwa 500.000 Jahren, beim Erscheinen des Homo Sapiens, sind die Vögel da, und sie singen. Und seitdem haben sie immer weiter gesungen.

Der Mensch hat vermutlich Laute erdacht, bevor er sie auch hören ließ. So wie er wohl auch Worte, [als] mentale Zeichen, innerlich formulierte, bevor er sie aussprach. In der Genesis lesen wir, wie Adam den Vögeln vor der Ankunft Evas einen Namen gab, also bevor er eine Gesprächspartnerin hat. Bewundernswerte Sache, dass er, Adam, von Gott den Auftrag bekommt, der Schöpfung der Tiere das Siegel des Namens, der Bezeichnung und der Klassifizierung hinzuzufügen – und im Text der Genesis werden die Vögel gesondert erwähnt: „Gott, der Herr, führte alle Tiere des Feldes und alle Vögel des Himmels dem Menschen zu, um zu sehen, wie er sie benennen würde. Und wie der Mensch jedes lebendige Wesen benannte, so sollte es heißen.“¹

Dann hat der Mensch sein tiefes, eigenes „Ich“ verloren, und es hat des Todes und der Auferstehung Christi bedurft, damit er es wiederfinden kann. Aber Demut und Liebe sind notwendig, damit der Mensch sein wahres Leben leben kann. Die Bäume, die frische Luft, die Ruhe der Natur können ihm dabei helfen (und in diesem Sinne kann die Vogelkunde vor Ort wohltuend sein ...).

Sobald sich der Mensch vermehrte, versuchte er, mit seinesgleichen zu kommunizieren. Die „Wurzeln“, diese Urlaute, aus denen die Sprachen entstanden, sind von Exklamations- und Nachahmungslauten ausgegangen. Die Exklamationslaute: Freude, Schmerz, Bewunderung und Erstaunen ausdrückend – die Nachahmungslaute: den natürlichen Geräuschen ähnelnde Schallworte (Wind, Rollen von Steinen, Regentropfen, Wasserfälle, Meereswellen) und insbesondere erste melodische Linien nach Art der Vögel. Erst später entstanden die symbolische Sprache, das geschriebene Wort, die Syntax und ihre Beziehungen.

Die Musik: In ihrer doppelten Gestalt als Botschaft und Mitteilung – als Stille und künstlerische Freude – ist sie sicherlich dem Gesang der Vögel entsprungen. (Dies ist übrigens Wagners Meinung, die er in den *Meistersingern von Nürnberg* durch Walther und im *Ring des Nibelungen* durch Siegfried klar aussprechen lässt.²) Deshalb werde ich wissenschaftlich ausgewiesenen Ornithologen die Forschung über die verschiedenen anderen Eigenheiten der Vögel überlassen, über die Flügel, den Flug, die Farbe

1 Messiaen zitiert aus der Genesis 2, 19.

2 Messiaen weist auf Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, erster Aufzug, dritte Szene und *Siegfried*, zweiter Aufzug, zweite Szene, hin.

des Gefieders, das einfache und dreifache Sehen, das nächtliche Leben, die großen Geheimnisse der Vogelwanderung – und hier nur dieses letzte Wunder erkunden: den Gesang, die Quelle jeder Musik.

Manche Vögel verfügen über einen angeborenen Gesang, sozusagen von Geburt an. Andere lernen zu singen, indem sie den Älteren (insbesondere dem Vater) zuhören. Alle achten den Stil und die Ästhetik, die ihrer Vogelfamilie eigen sind, und – mit Ausnahme einiger regionaler Dialekte – haben sich dieser Stil und diese Ästhetik im Laufe der Jahrhunderte nicht gewandelt. Im Gegensatz dazu kennt die menschliche Musik Rastlosigkeit, Suche und zahlreiche Veränderungen, insbesondere seit etwa 200 Jahren.

Ich will versuchen, einen stark zusammengefassten Abriss einer kurzen Musikgeschichte zu geben.

Das alte Ägypten hat uns wichtige Zeugnisse seines religiösen Glaubens, seiner Politik, seines mathematischen und astronomischen Wissens hinterlassen. Aber die Pyramiden haben ihr Geheimnis bewahrt, und wir wissen nur wenig über die altägyptische Musik; ebenfalls nichts oder annähernd nichts über die Musik Babels und die der Assyrier. Die erste chinesische Musik ist in den pentatonischen Leitern beschrieben – auch die Musik der Anden (Peru, Bolivien, Ecuador). In Indien (auch in Persien und in Griechenland) wurden halb-chromatische Leitern benutzt sowie ausgefallene Rhythmen (insbesondere in Indien). Vermutlich war die Musik der gesamten Antike rhythmisch und modal geprägt. Und diese Situation dauerte tausende von Jahren an. Die modale Musik fand im Mittelalter ihre Fortführung im gregorianischen Choral. Dann hat die Mensuralnotation bei Adam de la Halle (13. Jahrhundert) zur Geburt des Dreiklangs beigetragen, bei Guillaume de Machaut (14. Jahrhundert) zur Mischung von Rhythmen und bei Machauts Nachfolgern zu dichtesten rhythmischen Schichtungen. In der Renaissance schwankt noch Claude Le Jeune (16. Jahrhundert) zwischen Mensur und griechischer Metrik, Monteverdi (1567–1643) zwischen Chromatismus und der Dur-Tonalität. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verlässt die Musik alles [Frühere] zu Gunsten der Dur-Tonalität und des Taktstriches. Doch es erhalten sich noch Erinnerungen. In Bachs Orgelchören begegnen uns die Kirchentonarten und der Chromatismus. Bei Mozart zerstört seine bewundernswerte Akzentsetzung die verhängnisvollen Auswirkungen des Taktstriches, und der Chromatismus ist oft zur Verdeutlichung des Dramas gegenwärtig (Symphonie in g-Moll³, Komtur-Szene im *Don Giovanni*⁴, Dissonanzen-Quartett⁵, „Qui tollis“ der c-Moll-Messe⁶, Andante des Klavierkonzertes KV 482⁷, Finale des

3 Gemeint ist die Symphonie g-Moll, KV 550, der sich Messiaen im IV. Band des *Traité* im Kapitel IV B), „Mozart et l'accentuation“, S. 143–145, widmet. Vgl. auch im vorliegenden Band S. 308–318.

4 *Don Giovanni*: zweiter Akt, 11. Szene.

5 Streichquartett in C-Dur, KV 465, wegen der langsamen Einleitung des ersten Satzes auch „Dissonanzen-Quartett“ genannt.

6 Messe c-Moll, KV 427, Gloria, Chornummer 3.

7 Klavierkonzert Es-Dur, KV 482, Andante. Über diesen Satz schreibt Messiaen in seiner „Analyse des 21 concerti pour piano et orchestre, de Mozart“ im IV. Band des *Traité*, S. 191.

Klavierkonzerts KV 491⁸). Seit Beethoven nichts mehr: Es ist der klassische Verzicht. Die Tonalität regiert, und das Interesse wird auf das thematische Leben gelenkt (Eliminierung und Ausdehnung des Themas). Die tonale Musik hat etwas mehr als ein Jahrhundert gedauert. Darauf verlagert sich das Interesse erneut, und wir haben Wagner mit seiner sensationellen Erfindung des Leitmotivs (der Chromatismus kehrt wieder ein). Debussy schenkt [uns] in *Pelléas*, in *La Mer*, in den drei *Nocturnes* die rhythmische Wellenbewegung, und Stravinskij kehrt im *Sacre* zu den Quellen des Rhythmus zurück. Die Zwölftonmusik trifft ein, wird aber sehr schnell durch Boulez und Stockhausen überholt. Die Zwölftonmusik dauerte etwa 30 Jahre. Neuer Ausbruch: Xenakis sprengt den Rahmen mit der „stochastischen Musik“ mit der mathematischen Erforschung des Zufalls, mit den berechneten Glissandi, mit den Komplexen von übereinandergeschichteten Klängen. Zeitgleich beeinflussen und bedingen die *musique concrète*⁹ in Frankreich und die elektronische Musik in Deutschland mehrere kleine Schulen: die der elektronischen Musik, der Kollektiv-Improvisation, der graphischen Notation, der Collagen, der Cluster und noch andere: Jede dieser Schulen hat nur wenige Monate bestanden. Während dieser ganzen Zeit haben die Vögel fortdauernd gesungen ...

Diese kurze Zusammenfassung der Musik des Menschen erklärt keinesfalls meine ornithologische Leidenschaft. Eine Leidenschaft lässt sich nicht erklären. In den genannten Namen darf man keine heimlichen Vorlieben sehen wollen: Die anderen sollen nicht verbannt werden! ... Schweigen ergibt sich als ein notwendiger rednerischer Effekt aus der Vogelperspektive ... Ich wollte nur die beängstigende Verkürzung der Dauer der wichtigsten musikalischen Stile des Menschen aufzeigen – und sie mit der beruhigenden Kontinuität des Vogelgesangs vergleichen.

Aus Band V, Teilband I, S. 628–629

13. DAS SCHILF, DIE TEICHE, DIE BACHUFER, DIE SALZWIESEN

8) Die große Rohrdommel (*Botaurus stellaris*)

Eine große Rohrdommel. Man sieht sie selten, aber ich habe das Glück gehabt, sie in der Camargue, in der Nähe von Saintes-Maries-de-la-Mer,¹⁰ zu sehen. Ihr Körper ist ockerfarben, mit bräunlichen Flecken gestreift. Der Rücken ist schwarz und rötlich

8 Mozart, Klavierkonzert c-Moll, KV 491, Finale. Dieser Satz führt trotz seines Allegretto-Tempos und seines „thème excessivement simple des premières mesures du piano“ in ein „royaume de ténèbres“, so Messiaen in seiner Analyse im *Traité*, S. 195f.

9 Pierre Schaeffers Arbeiten am „Groupe de Recherches Musicales“ des französischen Rundfunks mündeten in die Inauguration der *Musique concrète* (1949); vgl. Ulrich Dibelius: *Moderne Musik 1945–1965*, München 1966, S. 266f. Auf den Darmstädter Ferienkursen 1951 wurden die Möglichkeiten der elektronischen Musik und der *Musique concrète* durch Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppeler, Pierre Schaeffer und Friedrich Trautwein vorgestellt und von den jungen Komponisten, darunter Messiaens Schüler Karlheinz Stockhausen, umgesetzt; vgl. ebd. S. 95. Messiaen selbst konzipierte in Schaeffers Studio in Zusammenarbeit mit Pierre Henry sein einziges elektro-akustisches Werk, die *Timbres-Durées* von 1952.

10 Wallfahrtsort der Zigeuner, dessen romanische Wehrkirche berühmt ist.

des Gefieders, das einfache und dreifache Sehen, das nächtliche Leben, die großen Geheimnisse der Vogelwanderung – und hier nur dieses letzte Wunder erkunden: den Gesang, die Quelle jeder Musik.

Manche Vögel verfügen über einen angeborenen Gesang, sozusagen von Geburt an. Andere lernen zu singen, indem sie den Älteren (insbesondere dem Vater) zuhören. Alle achten den Stil und die Ästhetik, die ihrer Vogelfamilie eigen sind, und – mit Ausnahme einiger regionaler Dialekte – haben sich dieser Stil und diese Ästhetik im Laufe der Jahrhunderte nicht gewandelt. Im Gegensatz dazu kennt die menschliche Musik Rastlosigkeit, Suche und zahlreiche Veränderungen, insbesondere seit etwa 200 Jahren.

Ich will versuchen, einen stark zusammengefassten Abriss einer kurzen Musikgeschichte zu geben.

Das alte Ägypten hat uns wichtige Zeugnisse seines religiösen Glaubens, seiner Politik, seines mathematischen und astronomischen Wissens hinterlassen. Aber die Pyramiden haben ihr Geheimnis bewahrt, und wir wissen nur wenig über die altägyptische Musik; ebenfalls nichts oder annähernd nichts über die Musik Babels und die der Assyrer. Die erste chinesische Musik ist in den pentatonischen Leitern geschrieben – auch die Musik der Anden (Peru, Bolivien, Ecuador). In Indien (auch in Persien und in Griechenland) wurden halb-chromatische Leitern benutzt sowie ausgefallene Rhythmen (insbesondere in Indien). Vermutlich war die Musik der gesamten Antike rhythmisch und modal geprägt. Und diese Situation dauerte tausende von Jahren an. Die modale Musik fand im Mittelalter ihre Fortführung im gregorianischen Choral. Dann hat die Mensuralnotation bei Adam de la Halle (13. Jahrhundert) zur Geburt des Dreiklangs beigetragen, bei Guillaume de Machaut (14. Jahrhundert) zur Mischung von Rhythmen und bei Machauts Nachfolgern zu dichtesten rhythmischen Schichtungen. In der Renaissance schwankt noch Claude Le Jeune (16. Jahrhundert) zwischen Mensur und griechischer Metrik, Monteverdi (1567–1643) zwischen Chromatismus und der Dur-Tonalität. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verlässt die Musik alles [Frühere] zu Gunsten der Dur-Tonalität und des Taktstriches. Doch es erhalten sich noch Erinnerungen. In Bachs Orgelchorälen begegnen uns die Kirchentonarten und der Chromatismus. Bei Mozart zerstört seine bewundernswerte Akzentsetzung die verhängnisvollen Auswirkungen des Taktstriches, und der Chromatismus ist oft zur Verdeutlichung des Dramas gegenwärtig (Symphonie in g-Moll³, Komtur-Szene im *Don Giovanni*⁴, Dissonanzen-Quartett⁵, „Qui tollis“ der c-Moll-Messe⁶, Andante des Klavierkonzertes KV 482⁷, Finale des

3 Gemeint ist die Symphonie g-Moll, KV 550, der sich Messiaen im IV. Band des *Traité* im Kapitel IV B), „Mozart et l'accentuation“, S. 143–145, widmet. Vgl. auch im vorliegenden Band S. 308–318.

4 *Don Giovanni*: zweiter Akt, 11. Szene.

5 Streichquartett in C-Dur, KV 465, wegen der langsamen Einleitung des ersten Satzes auch „Dissonanzen-Quartett“ genannt.

6 Messe c-Moll, KV 427, Gloria, Chornummer 3.

7 Klavierkonzert Es-Dur, KV 482, Andante. Über diesen Satz schreibt Messiaen in seiner „Analyse des 21 concerti pour piano et orchestre, de Mozart“ im IV. Band des *Traité*, S. 191.

Klavierkonzerts KV 491⁸). Seit Beethoven nichts mehr: Es ist der klassische Verzicht. Die Tonalität regiert, und das Interesse wird auf das thematische Leben gelenkt (Eliminierung und Ausdehnung des Themas). Die tonale Musik hat etwas mehr als ein Jahrhundert gedauert. Darauf verlagert sich das Interesse erneut, und wir haben Wagner mit seiner sensationellen Erfindung des Leitmotivs (der Chromatismus kehrt wieder ein). Debussy schenkt [uns] in *Pelléas*, in *La Mer*, in den drei *Nocturnes* die rhythmische Wellenbewegung, und Stravinskij kehrt im *Sacre* zu den Quellen des Rhythmus zurück. Die Zwölftonmusik trifft ein, wird aber sehr schnell durch Boulez und Stockhausen überholt. Die Zwölftonmusik dauerte etwa 30 Jahre. Neuer Ausbruch: Xenakis sprengt den Rahmen mit der „stochastischen Musik“ mit der mathematischen Erforschung des Zufalls, mit den berechneten Glissandi, mit den Komplexen von übereinandergeschichteten Klängen. Zeitgleich beeinflussen und bedingen die *musique concrète*⁹ in Frankreich und die elektronische Musik in Deutschland mehrere kleine Schulen: die der elektronischen Musik, der Kollektiv-Improvisation, der graphischen Notation, der Collagen, der Cluster und noch andere: Jede dieser Schulen hat nur wenige Monate bestanden. Während dieser ganzen Zeit haben die Vögel fortdauernd gesungen ...

Diese kurze Zusammenfassung der Musik des Menschen erklärt keinesfalls meine ornithologische Leidenschaft. Eine Leidenschaft lässt sich nicht erklären. In den genannten Namen darf man keine heimlichen Vorlieben sehen wollen: Die anderen sollen nicht verbannt werden! ... Schweigen ergibt sich als ein notwendiger rednerischer Effekt aus der Vogelperspektive ... Ich wollte nur die beängstigende Verkürzung der Dauer der wichtigsten musikalischen Stile des Menschen aufzeigen – und sie mit der beruhigenden Kontinuität des Vogelgesangs vergleichen.

Aus Band V, Teilband I, S. 628–629

13. DAS SCHILF, DIE TEICHE, DIE BACHUFER, DIE SALZWIESEN

8) Die große Rohrdommel (*Botaurus stellaris*)

Eine große Rohrdommel. Man sieht sie selten, aber ich habe das Glück gehabt, sie in der Camargue, in der Nähe von Saintes-Maries-de-la-Mer,¹⁰ zu sehen. Ihr Körper ist ockerfarben, mit bräunlichen Flecken gestreift. Der Rücken ist schwarz und rötlich

8 Mozart, Klavierkonzert c-Moll, KV 491, Finale. Dieser Satz führt trotz seines Allegretto-Tempos und seines „thème excessivement simple des premières mesures du piano“ in ein „royaume de ténèbres“, so Messiaen in seiner Analyse im *Traité*, S. 195f.

9 Pierre Schaeffers Arbeiten am „Groupe de Recherches Musicales“ des französischen Rundfunks mündeten in die Inauguration der *Musique concrète* (1949); vgl. Ulrich Dibelius: *Moderne Musik 1945–1965*, München 1966, S. 266f. Auf den Darmstädter Ferienkursen 1951 wurden die Möglichkeiten der elektronischen Musik und der *Musique concrète* durch Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppeler, Pierre Schaeffer und Friedrich Trautwein vorgestellt und von den jungen Komponisten, darunter Messiaens Schüler Karlheinz Stockhausen, umgesetzt; vgl. ebd. S. 95. Messiaen selbst konzipierte in Schaeffers Studio in Zusammenarbeit mit Pierre Henry sein einziges elektro-akustisches Werk, die *Timbres-Durées* von 1952.

10 Wallfahrtsort der Zigeuner, dessen romanische Wehrkirche berühmt ist.

gelleckt. Ihre grünlich-grauen Beine bewegt sie langsam (wie ein Tänzer im japanischen Nô-Theater). Ihr dolchartiger, bläulich-grauer Schnabel ist gegen den Himmel gerichtet. In Ruhe erscheint sie wie ein aufrechter Stein oder wie ein Baumstumpf. Unbeweglich mit aufgerichtetem Hals könnte man sie für eine chinesische Porzellanvase oder eine griechische Urne halten. Ihre Bauchredner-Stimme trägt sehr weit. Sie hört sich an wie ein dumpfes, abgedämpftes Brüllen, so als ob man in eine Tonne blasen würde. Ein riesiger und dunkler, schreckenerregender Hupen-Klang, wie ein drohender Stier, wie der Drache Fafner. Erstaunlich aber ist, wie sie in lauter und längerer Art und Weise Luft schnappt, bevor sie ihr riesiges und hohles Brüllen ausstößt. Alle Blechbläser des Orchesters sind geeint, um dieses riesige „Uhm“ hervorzubringen, das aus zwei getrennten Noten in langsamem Tempo und übermäßigem Quartabstand besteht.

Beispiel: in „La Rousserolle Effarvate“, S. 3:¹¹

Vif (♩ = 168)
(m.d. dessous)

The musical score consists of two systems. The first system is marked 'Vif (♩ = 168)' and '(m.d. dessous)'. It features a piano part with 'glossa' and 'pp (aspiration d'air)' markings, and a vocal part with 'Héron Bator' and 'glossa' markings. The second system is marked 'Lent (♩ = 80)' and includes '3' and '3' above the staff. It features a piano part with 'glossa' and 'ff (mugissement)' markings, and a vocal part with '16 bass' and 'ff' markings. Both systems include 'glossa' and 'ff' markings in the piano part.

14. OZEANE, MEERESKÜSTEN [EINLEITUNG]

Am 23.9.1955 steige ich in Brest auf das Schiff Enez-Eusa (was „Ouessant“ bedeutet), um auf die Insel Ouessant zu fahren. Dort werde ich den Seevögeln zuhören, auf Einladung von Robert-Daniel Etchécopar, einem berühmten Ornithologen, der mich begleitet und gleichzeitig die Beringung von Vögeln vornehmen wird.

¹¹ „La Rousserolle effarvate“, Nr. 7 aus *Catalogue d'oiseaux. Chants d'oiseaux des provinces de France* (1964).

Das Meer ist schön: marineblau, nattierblau¹², preußischblau mit Silber- und Goldschimmern. Das Meer wird vom Kielwasser des Schiffes aufgefaltet, runzelig gemacht. Weißer Schaum bleibt zurück, und hohe Wellen werden emporgehoben: Hügel, die zu Tälern werden, zu Hügel verwandelte Täler in einem unaufhörlichen Wechsel.

Die Sonne zeichnet Achter-Spuren in das Blau des Meeres mit blassen grünlichen bis blau-grünen Zirkeln in der Mitte. Klippen, steile Felswände, von niedrigem, dunkelgrünem Bewuchs bedeckt mit einigen ziegelroten Flecken an ihrem Fuß.

Jetzt wechselt das Meer zu einem Silberblau in seinen erleuchteten Flächen, zu einem Schwarzgrün in seinen dunklen.

Auf dem Schiffsdeck bin ich hin- und hergerissen zwischen dem Notieren der Wellen – Bündel von Meereswasser, die gegen große Felsen zersplittern, die selbst, moos- und tangbewachsen, zerklüftet sind – und der Beobachtung der Vögel mit dem Fernglas, auf die mich Herr Etchécopar hinweist und deren Schreie ich ebenfalls notiere ... Eine Symphonie aus unerhörten Klangfarben: Austernfischer, Großer Brachvogel, Brandseeschwalbe, Zwergseeschwalbe, Rosenseeschwalbe, Basstölpel, Krähenscharbe, Mantelmöwe, Silbermöwe, Sturmmöwe, Trottellumme, Möwen, Flussuferläufer, Rothschenkel, Trauerseeschwalbe, Steinwälzer, Flussregenpfeifer, Papageitaucher usw. usw.

Alle diese Vögel fliegen über dem Wasser, dem Schiff, den Küstenfelsen, die von wütenden Wellen gehohlet werden, die sich wie in einem Ansturm auf Säulen, Treppen, Backenzähnen, Kopfformen von Hunden, Löwen, Adlern oder erschreckenden vorgeschichtlichen Ungeheuer werfen.

Ich muss gegen den Lärm der Fluten, gegen das mein Notenpapier benässende Salzwasser, gegen den Wind ankämpfen, der mir mein Fernglas, meinen Regenmantel, meine Tasche entreißt, als ich diese so wertvollen und neuartigen Rufe und Gesänge notiere ... Es ist kein einfaches Unterfangen. Ich habe auch mit der Seekrankheit (die Reise dauert mehr als eine Stunde) und der Angst zu kämpfen, denn das Schiff muss gefährliche Riffe vermeiden, die es zerschmettern könnten, wenn der Wind es gegen sie schleudern würde ...

Also Angst, Lärm, Sturm ... Aber auch die unermessliche Freude, endlich alle diese Seevögel zu hören, von denen ich seit so langer Zeit träume! Ich kann nicht ausführlich über alle diese Vögel sprechen, weil so viele Spezies am Ozean und an den Meeresküsten leben, dass man ein ganzes Buch schreiben müsste ...

Aus Band V, Teilband II, S. XXII–XXV GESÄNGE DER VÖGEL AUSSEREUROPÄISCHER LÄNDER – ZWEITE EINLEITUNG

In der Welt der Vögel singt fast ausschließlich der männliche Vogel. Und er singt vor allem im Frühling, wenn er verliebt ist! Es gibt drei Arten und Weisen des Gesangs: a) der Gesang des Besitzes, durch den der Vogel erklärt, dass ein Brutplatz ihm gehört und kein anderer diesen betreten darf – ein Gesang, der Gesangs-Duelle zwischen zwei

12 Jean-Marc Nattier (1685–1766), französischer Hofmaler. Sein Bild eines in Blau gekleideten „Gentilhomme“ gab diesem besonderen Blauton den Namen.

Rivalen verursachen kann, die sich einen Brutplatz streitig machen; b) der Gesang der Verführung, um das Weibchen zu blenden und zu rühren – ein Gesang, der manchmal von einem ausgiebigen Zeremoniell begleitet wird: den Brautparaden; c) das Grüßen des hereinbrechenden oder des verschwindenden Lichts – ein Gesang, den man beim Aufgang oder Untergang der Sonne hört: der schönste von allen!

Edward Armstrong hat noch einige weitere Funktionen und Bedeutungen des Vogelgesangs beschrieben.¹³ Der Vogelgesang kann nach ihm Folgendes anzeigen:

- 1) die Identität eines Vogels neben einem anderen Vogel derselben Spezies; -
- 2) die Lokalisierung eines Vogels und die Begrenzung seines Gebietes (es handelt sich um den „Gesang über den Besitz“, von dem ich gerade gesprochen habe);
- 3) die Lebenskraft und die Dominanz eines Vogels.

Er kann zu folgendem dienen:

- 1) das Weibchen hin zum Männchen zu ziehen und das Verhalten des Weibchens zu beeinflussen (es handelt sich um den „Gesang der Verführung“, von dem ich gerade gesprochen habe);
- 2) einen Vogel des gleichen Geschlechts einzuschüchtern und ihn zur Flucht zu bewegen (was, wie oben gesagt, von Gesangsduellen begleitet sein kann);
- 3) eine Tätigkeitsänderung anzukündigen, wenn etwa ein Vogel seinen Gefährten aus dem Nest lockt.

Die meisten Ornithologen haben die territoriale Funktion des Gesanges über Gebühr hervorgehoben und wunderbare melodische Linien mit der Urkunde eines Besitzers verglichen, der sein Gut verteidigt. Übertreibt man in diese Richtung, kommt man in Gefahr, ganz zu vergessen, dass die Vögel die besten Musiker unseres Planeten sind: nie sagte Jacques Delamain: „die Vögel ...“ – er nannte sie: „die Künstler ...“.¹⁴ Die Vögel werden durch die Schönheit der Farben, des Lichtes und der Landschaft gerührt, die sie umgeben. In einer solchen Situation singen sie am schönsten. Bei bedecktem Wetter, bei grauem Wetter, bei Nebel singen sie wenig oder gar nicht. Im Jura habe ich eine Drossel gehört, die weniger gut sang, wenn die Lichtverhältnisse mittelmäßig waren – wenn es aber einen herrlichen roten und violetten Sonnenuntergang gab, dann verband sie alle ihre Themen untereinander mit einer Kraft, einer Erfindung, einer Virtuosität und einer Poesie, die schlichtweg unglaublich war. Auf musikalischem Gebiet haben die Vögel alles entdeckt.

Die Vögel benutzen: den Wirbel, den Triller, das Tremolo mit zwei disjunkten Tönen, das Arpeggio, das Glissando, die Legato- und Staccato-Töne, die Neumen des gregorianischen Chorals, die verschiedenen europäischen und exotischen Skalen, die Durterz, den Viertelton und andere, kleinere Intervalle, die Klangpermutationen, die rückläufige Bewegung, griechische und indische Rhythmen, die „Klangfarbenmelodie“ oder Timbre-Melodie, die Musik als Sprache, die reine Musik, die Nachahmung von Geräuschen und sogar die gemeinschaftliche Improvisation! Hinzukommt, dass sie arbeiten wie alle Künstler. Manche Vögel verfügen über einen angeborenen Gesang; das heißt,

¹³ Vgl. Edward Armstrong, *A Study of Bird Song*, London 1963, S. 6–27.

¹⁴ Messiaen zitiert Jacques Delamain, ohne nähere Angabe. Vermutlich handelt es sich um *Pourquoi les oiseaux chantent*, Paris, 1928 u. ö., deutsche Übersetzung Leipzig 1930.

dass sie von ihrer Geburt an den Stil und die Ästhetik kennen und anwenden, die für ihre Vogelfamilie eigen sind: dies ist beispielsweise der Fall beim Zaunkönig. Doch das schließt nicht aus, dass jeder einzelne Zaunkönig seine ihm eigenen Gesangswendungen hat und diese auch verschiedenartig gestalten kann. Die Amsel erfindet in jedem Frühjahr neue Themen (die sie während des Winters gesucht hat): Sie behält sie und setzt sie mit den Wendungen des Vorjahres zusammen, um so stetig ihr Repertoire zu bereichern. Auch wenn alle Gartengrasmücken „Läufe“ ausführen, keine einzige macht genau dieselben, und man kann stunden- und tagelang den Gesang ein- und derselben Gartengrasmücke notieren: Sie bleibt zwar im Stile ihrer Familie, aber ständig erfindet sie neue Zusammenstellungen von Tönen. Andere Vögel verfügen nicht über einen angeborenen Gesang, und es ist rührend, den kleinen Spatzen zuzuhören, wie sie den Gesang ihres Vaters nachzuahmen versuchen, wie sie langsam beginnen, dann einen Wirbel beschleunigen und schließlich bei der finalen Codetta stolpern (wie ein Pianist, der die letzten Noten eines Laufes verfehlt!). Doch sie fangen wieder an und vervollkommen die Gleichmäßigkeit und Reinheit ihres Wirbels, bis sie eines Tages ihre eigene Codetta gefunden und erfolgreich ausgeführt haben, sogar eine brillantere Codetta als die ihres Vaters. Man muss noch die Imitationen ansprechen. Wie alle Künstler sind auch die Vögel beeinflussbar. Aber wie alle Künstler, die dieses Namens würdig sind, ahmen sie nach, wenn sie die Geräusche der Natur (Wassertropfen, Krach von gebrochenen Ästen) wiederzugeben versuchen oder wenn sie ein Thema einer anderen Familie ablauschen, indem sie dieses Thema wieder erschaffen, verformen und in ihre persönliche Ästhetik eingliedern.

Der Musiker, der die Vögel kennenlernen will, muss sich zuallererst ein Handbuch der Vogelkunde besorgen: dieses sollte jeden Vogel mit allen notwendigen Details beschreiben: Farbe des Gefieders, Schnabelform, Flug, Wanderung, Verhalten, Wohnraum – das Ganze sollte im allgemeinen von Zeichnungen, farbigen Tafeln und Karten ergänzt sein. Es gibt viele Bücher dieser Art, manche sind ausgezeichnet. Wahlos nenne ich einige Handbücher, die mir wirklich tadellos zu sein scheinen: für Frankreich und Europa: – *Le guide des oiseaux d'Europe* von Peterson (ins Französische übertragen von Géroutet¹⁵) – für die Vereinigten Staaten: *A Field Guide to the Birds* und *A Field Guide to Western Birds* von Peterson¹⁶ – für Nordafrika: *Les oiseaux du Nord de l'Afrique* von François Hüe und Robert Etchécopar¹⁷ – für Japan: *Birds of Japan in Natural Colours* von Keisuke Kobayashi¹⁸ – für Neu-Kaledonien: *Guide des oiseaux de Nouvelle-Calédonie* von Jean Delacour¹⁹ – für Indien: *Handbook of the Birds of Indian and Pakistan*²⁰ von Salim Ali und Dillon Ripley, in zehn Bänden. Wenn man die europäischen Vögel

15 Roger Peterson, Guy Mountfort und P.A.D. Hollom, *Guide des oiseaux d'Europe*. Introduction de Julian Huxley, adaptation française de Paul Géroutet, Neuchâtel/Paris 1954.

16 Roger Peterson, *Birds of Eastern and Central North America*, Boston 1962, und *A Field Guide to Western Birds*, Boston 1961.

17 Robert-Daniel Etchécopar und François Hüe, *Les oiseaux du Nord de l'Afrique*, Paris 1964.

18 Keisuke Kobayashi, *Birds of Japan in Natural Colours*, Osaka 1961.

19 Jean Delacour, *Guide des oiseaux de la Nouvelle-Calédonie et de ses dépendances*, Neuchâtel/Paris 1966

20 Salim Ali und Dillon Ripley, *Handbook of the Birds of India and Pakistan : together with those of Nepal, Sikkim, Bhutan and Ceylon*, 10 Bde., Bombay/New York, 1968–74.

gründlicher kennen lernen möchte, sollte man die erwähnenswerte Reihe in sechs Bänden *Vie des oiseaux* von Paul G  roudet²¹ lesen (Raubvögel, Stelzv  gel, Schwimmvögel und Sperlinge I, II, III). Wenn man die gesamte Poesie besser verstehen will, die sich um die Vögel Frankreichs rankt, so sollte man über die ausgezeichneten Bücher von Jacques Delamain: *Pourquoi les oiseaux chantent*²², *Les jours et les nuits des oiseaux*²³ und *Les oiseaux s'installent et s'en vont*²⁴ nachsinnen. Doch damit nicht genug: Man muss fähig sein, die Vögel an ihrem Gesang zu erkennen. Um zu erkennen, muss man zuerst kennen. Es gibt sehr gute Platten mit Vogelges  ngen, die auf diese Kenntnis hin vorbereiten können. In England, Schweden und in der Schweiz findet man ausgezeichnete Platten mit europäischen Vögeln. Für Frankreich stammen die besten Aufnahmen von Jean-Claude Roch  , die für jeden Vogel einige Momentaufnahmen seines Gesangs, seiner typischen Themen und seiner Rufe vermitteln. Für die Vereinigten Staaten des Ostens und des Westens kann man sich in den USA die großen Aufnahmen von Peterson besorgen, die Seite um Seite die Angaben seines Handbuchs ergänzen. Für Japan: in Tokio kann man herrliche Platten mit [Gesängen von] japanischen Vögeln kaufen. Es gibt auch Platten mit [Gesängen von] mexikanischen, brasilianischen, australischen und neuseeländischen Vögeln.

Dieses genügt immer noch nicht. Nichts kann das unmittelbare Sehen und Hören ersetzen. Man muss den Vogel in der Natur sehen und hören, in seinem Wohnraum, im Umfeld aus Licht, Schatten, Farbe, Gerüchen und Temperaturempfindungen, die seinen Gesang begleiten. Man muss den lebendigen Vogel hören, mit seiner musikalischen Ästhetik und mit den unz  hlichen Variationen, die er seinen wichtigsten Themen zuteil werden lässt. Man muss vor Ort auf ihn horchen, zu günstigen Jahres- und Tagzeiten, das heißt im Frühjahr (Ende März, April, Mai, Juni, Anfang Juli) und vor allem bei Sonnenaufgang (4.30 Uhr oder 5.00 Uhr in der Frühe) und bei Sonnenuntergang (8.30 Uhr oder 9.00 Uhr am Abend) hören, behalten, aufschreiben – zuerst in Begleitung eines Spezialisten während einer gef  hrten Wanderung – dann ganz alleine. Mit solchen Wanderungen in Gedanken habe ich dieses Kapitel geschrieben.

In der Tat hätte ich das System der Handbücher übernehmen können, das die Vögel nach Ordnungen (Raub-, Storchen-, Gänse-, Specht-, Sperlingsvögel usw.) und Familien (Rabenvögel, Drosseln, Grasmücken, Fliegenschn  pper, Würger usw.) ordnet. Diese Klassifizierung ist natürlich die wissenschaftlichste, die vernünftigste. Ich hätte auch eine musikalische Klassifizierung vornehmen können, die vom einfachen Ruf zur breit angelegten Melodie gereicht hätte. Die Raubvögel (Adler, Bussarde, Milane), die Kr  henv  gel (Kolkrabe, Alpendohle), die Nachtvögel (Eulen und Uhus), die Seevögel (die verschiedenen Möwen, Seeschwalben), die Watvögel (großer Brachvogel, Austernfischer, Rotschenkel) verfügen im Allgemeinen nur über Rufe, die oft sehr ausgearbeitet sind und in ihrem Rhythmus und Timbre immer erstaunen lassen. Es folgen dann die Strophen. Die Finken (Stieglitz, Zeisig, Hänfling, Buchfink), die verschiedenen Ammern (Grau-, Zipp-, Goldammer, Ortolan), der Fitis, der Zilpzalp und der Zaunkönig

21 Erschienen Neuch  tel/Paris, 1940–1972.

22 Jacques Delamain, *Pourquoi les oiseaux chantent*, Paris 1928.

23 Jacques Delamain, *Les jours et les nuits des oiseaux*, Paris 1932.

24 Jacques Delamain, *Les oiseaux s'installent et s'en vont*, Paris 1942.

benutzen die Strophe - eine wiederholte Strophe mit unzähligen Varianten (regionale Varianten, individuumstypische Varianten). Das „Lachen“ des Grünspechtes ist auch eine Strophe, und übrigens fast alle Spechte benutzen ein Schlagzeug: das Trommeln. Die Strophen können mehr oder wenig ausgiebig sein: die des Trauersteinschmätzers ist kurz und gebieterisch; die des Mittelmeersteinschmätzers ist schon viel länger. Die großen Sänger schließlich erzeugen ganze Phrasen, Kadenzen und sogar Soli, die bis zu einer halben Stunde dauern können. Sie sind fast alle Drosselvögel (Drosseln, Amseln, Merlen und Röteln, Rotkehlchen, Nachtigall) und Sänger (Grasmücken, Schilfrohrsänger und Spötter). Alle oben genannten Vögel sind Vögel Frankreichs und Europas: dieselben Bemerkungen lassen sich auf Vögel anderer Kontinente übertragen. Schließlich habe ich mich für eine dritte Klassifizierung entschieden, für eine einfachere und praktischere, die sich auch besser der Wirklichkeit nähert. Der Vogel lebt in einem Umfeld, in dem er seine Lebensbedingungen vorfindet: man nennt dies sein Biotop. Dort isst und trinkt er, dort verliebt und vermehrt er sich, dort singt er. Im Allgemeinen verfügt ein- und dieselbe Landschaft über die Dinge, die für das Leben mehrerer verschiedener Familien notwendig sind: die Vögel habe ich also nicht nach Klassen und Familien, sondern nach ihren Biotopen zusammengefasst. Der wandernde Ornithologe, der sich zu einem bestimmten Ort begibt, muss sich darauf gefasst machen, dort diese und jene Familie anzutreffen, weil sie an diesem Ort leben könnte. Diese Klassifizierung habe ich gewählt: die natürliche Ordnung, die lebendige Ordnung, die Ordnung nach Wohnräumen. Ich habe sie wie folgt unterteilt:

Gesang der Vögel Frankreichs (und Europas)

- 1) Hochgebirge - 2) Bergwälder - 3) die Bergvögel - 4) Gehölze - 5) Feldwege - 6) die Nachtvögel - 7) Weinberge - 8) Weiden und Felder - 9) Parkanlagen und Gärten - 10) Städte - 11) Wüsten, Heide, Buschwald - 12) die Spötter - 13) Schilf, Tümpel, an den Bächen, salzige Erdflächen - 14) Ozeane, Seestrände.

Dann werde ich, zu guter Letzt, über meine großen ornithologischen Gefühlsregungen sprechen. Was uns aus Frankreich in die Vereinigten Staaten Amerikas, dann nach Japan, Australien, Israel und Neukaledonien führen wird.

NB: in der Vogelwelt kümmert sich das Weibchen in erster Linie um den Bau des Nestes und die Aufzucht der Jungen, sie ist also zu einem stärker zurückgezogenen Leben berufen und singt daher nicht (oder nur sehr wenig), und die Farben ihres Gefieders sind ziemlich glanzlos. Daher werde ich nur die Merkmale des Männchens nennen, und die besprochenen Gesänge werden immer die des Männchens sein.

Aus Band V, Teilband II, S. 5–18

VOGELGESÄNGE JAPANS

1) UGUISU

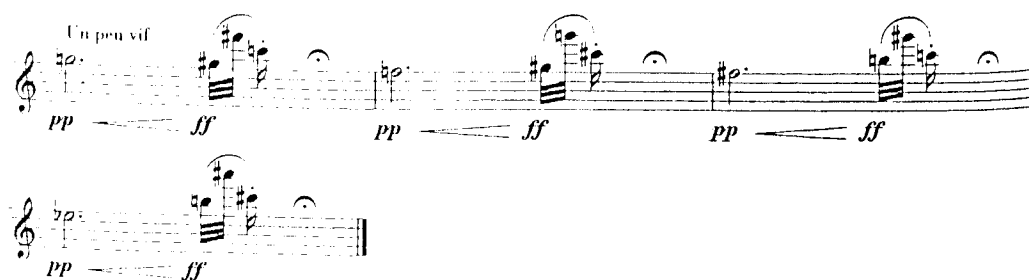
Uguisu (Aussprache: Ugüissö oder Önüissö, mit einem Akzent auf der zweiten Silbe).

Lateinisch: *Cettia diphone cantans* – Englisch: Japanese Bush-Warbler – Französisch: Bouscarle du Japon.

Ehre, wem Ehre gebührt: Ich beginne mit dem Uguisu, dem berühmtesten Vogel Japans. Alle Japaner kennen ihn und haben ihn singen gehört. In besonderer Weise schätzen ihn die japanischen Dichter, und die Übersetzer ihrer Gedichte übersetzen Uguisu stets mit Nachtigall, was ein Irrtum ist. Der Uguisu ist der Japanische Buschsänger. Der Uguisu hat einen grünlich-grauen Kopf und Mantel – die Flügel und der rötliche Schwanz sind braun gezeichnet – die Kehle, die Brust und der Bauch weißlich – große gelbe Augenbrauen lassen seinen Blick leuchten. Das Timbre seiner Stimme ist flötenähnlich, fett, strahlend und sogar schmetternd. Er verfügt über zwei verschiedene Gesänge.

Der erste, bekannteste und häufigste Gesang des Uguisu besteht aus einem langen Ton, der im *Pianissimo* begonnen wird und dann in einem riesigen *Crescendo* bis zu einem siegreichen und hallenden Torculus im *Fortissimo* anschwillt. Der Vogel wiederholt mehrmals diese Floskel, wobei er jede Phrase von ihren benachbarten durch lange Pausen trennt. Bei jeder Wiederholung ändert er die Tonart, die anschwellende Note ist höher oder tiefer, der Torculus zeigt nicht dieselbe Intervallstruktur. Es ergibt sich etwa Folgendes:

Beispiel 1



Japanische Ornithologen geben diesen Gesang mit der Lautmalerei „Oh____köko!“ wieder. Sie ist ziemlich gut getroffen und vermittelt eine gute Vorstellung von dem langen Ton und dem Torculus. Es kommt vor, dass der Vogel seine Schlussfloskel leicht verlängert und sie mit drei bis fünf Tönen ergänzt:

Beispiel 2



oder, im Gegenteil, sie verkürzt, indem er sie auf zwei Töne beschränkt:




Beispiel 3



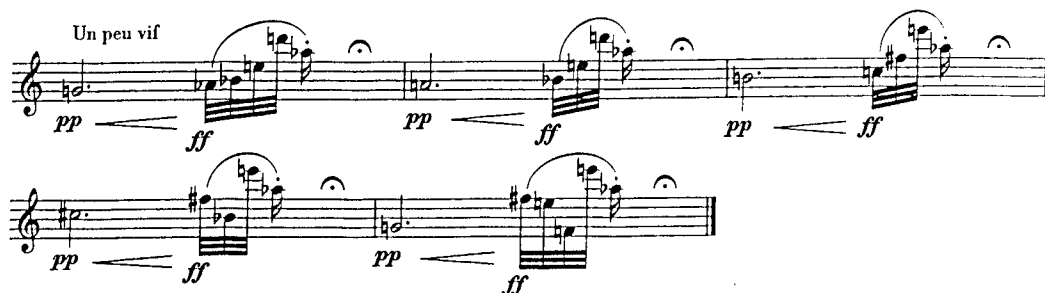
Der Torculus im *Fortissimo* kann gleichzeitig *legato* und *geschleift* ausgeführt sein, wobei jeder Ton mit Wucht innerhalb einer einzigen Tonerzeugung angesetzt wird. In diesem Fall ist das Tempo langsamer und das *Crescendo* noch riesiger:

Beispiel 4



Dieses fünfte Beispiel habe ich in Karuizawa in einer Waldlandschaft am 23. Juni 1962 gegen vier Uhr in der Frühe notiert. Ein leichter Nebel verflüchtigte sich langsam, der Tag wurde geboren. Der Uguisu hatte seinen Schluss-„Torculus“ () in einen „Scandicus flexus“ () und in einen „Porrectus flexus“ () umgewandelt:

Beispiel 5



Ich habe die erste Singart des Uguisu: „Oh _____ kökjo!“ (langer Ton mit *Crescendo* und strahlendem *Torculus*) in mehreren meiner Werke gebraucht. Man hört diese insbesondere im sechsten Satz meiner *Sept Haïkaï*, „Les oiseaux de Karuizawa“. Dort ließ ich dieses Thema von der Trompete ausführen und harmonisierte es ganz, indem jedem Ton eine Akkord-Farbe zugewiesen wurde, und ich habe versucht, in den (der Holzbläsergruppe anvertrauten) Akkorden durch ihre sich ändernden Farbgebungen das an Obertönen reiche *Timbre* des Vogels wiederzugeben. Im vorliegenden *Traité* findet sich eine Analyse der *Sept Haïkaï*, in der alle Akkordfarben, die für den Uguisu verwendet wurden, mit größter Akribie und im Detail zugeordnet werden.²⁵ Im Augenblick aber möchte ich mich darauf beschränken, die beiden Passagen aus „Les oiseaux de Karuizawa“ zu zitieren, in denen der Uguisu singt. Die erste Passage liegt ganz am Anfang des Satzes, vier Takte vor Ziffer 1. Man hört zwei Strophen des „Oh _____ kökjo“.

Beispiel 6 [a]: S. 71, vier Takte vor Ziffer 1 →

²⁵ Originale Fußnote: „Diese Analyse findet sich in demselben Band V, 2, Kapitel 6, S. 515–567.“

Un peu vif ♩ = 126

1^{re} FLÛTE

1 FLÛTE

Uguisu

1^{er} HAUTOIS

2^e HAUTOIS

COR ANGLAIS

1^{re} CLARINETTE

1^{re} CLARINETTE

2^e CLARINETTE

CLARINETTE BASSE

1^{er} BASSON

2^e BASSON

Uguisu

1 TROMPETTE

1 TROMBONE

f éclatant

f éclatant

Sankôchô

Sankôchô

mf

mf

Un peu vif ♩ = 126

XYLOPHONE

MARIMBA

PIANO

CENCERROS

CROTALES

CLOCHES

C. G. C. T.

Die zweite Passage befindet sich im sechsten Abschnitt desselben Satzes, S. 111, Ziffer 21, das heißt bei der Reprise des ersten Teils. Man hört dort drei Strophen des „Oh _____ kökjo“, immer noch in der Trompete (und von den Akkordfarben in der Holzbläsergruppe harmonisiert). „Uguisu“ ist mit dem „San ko cho“ (dem japanischen Paradies-Fliegenschnäpper) kombiniert, letzterer vom Xylophon und von der Marimba gespielt.

Beispiel 6 [b]: S. 111, 112 und erster Takt S. 113 [der gedruckten Orchesterpartitur], von Ziffer 21–22. →

21 Un peu vif (♩ = 126)

éclatant

Pte Fl.

Fl.

Uguisu

1^{re} Htb.

2^{re} Htb.

C. angl.

Pte Clar.

1^{re} Clar.

2^{re} Clar.

Cl. basse

1^{re} Buo

2^{re} Buo

1 Trp.

Uguisu

1 Trbn.

Xylo.

Sankôchô →

Marimba

Sankôchô →

Piano

Cenc.

Crotales

Cloches

C.G. C.T.

21

ecclatant 22

2^e Fl.

Fl.

1^{re} Hdb.

2^e Hdb.

C. angl.

1^{re} Clar.

1^{re} Clar.

2^e Clar.

Cl. basse

1^{re} B♭

2^e B♭

1 Trp.

1 Trbn.

ecclatant 22

Xylo.

Marimba

Piano

Cenc.

Crotales

Cloches

C.G. C.T.

ecclatant

22

This musical score is for a piece titled 'Gesänge der Vögel außereuropäischer Länder' (Songs of Birds from Outside Europe). The score is written for a large ensemble of instruments. The woodwind section includes two flutes, two oboes, an English horn, two clarinets in A, two clarinets in B♭, a bassoon, and two bassoons. The brass section includes two trumpets and one trombone. The percussion section includes xylophone, marimba, piano, cencerres, crotales, and cloches. The string section is represented by C.G. C.T. (Cello/Guitar/Contrabasso/Tromba). The score is divided into two systems. The first system starts with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The second system starts with a key signature change to two flats and a time signature change to 3/4. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The word *ecclatant* (brilliant) is written above the first and last staves of the second system. The page number 344 is in the top left corner. The page number 22 is in a box at the top right and bottom right.

Vogelgesänge Japans 345

Pic Fl.

Fl.

1^{re} Htb.

2^e Htb.

C. angl.

Pic Clar.

1^{re} Clar.

2^e Clar.

Cl. basse

1^{er} Buo

2^e Buo

1 Trp.

1 Trbn.

Xylo.

Marimba

Piano

(colore, brillant) *f*

Kibitaki

Red

* Red

* Red

* Red

Cenc.

Crotales

Cloches

C.G.C.T.

Der zweite Gesang des Uguisu ist seltener und vielleicht [noch] erstaunlicher. Die Japaner nennen ihn „Tani-watari“ (Überqueren des Tals). Es handelt sich um einen schnellen Wirbel, der chromatisch absteigt und in eine gebrochene kleine Terz einmündet, die viele Male in einem zunehmenden Rallentando und Diminuendo wiederholt wird. Hier ein Beispiel:

Beispiel 7



Dieses Rallentando und Diminuendo findet sich immer im „Tani-watari“. Es gibt jedoch Varianten.

Erste Variante. Der Vogel stürzt sich in seinen chromatischen Wirbel. Dann intoniert er langsam und zaudernd die kleine Terz – und zwar mit Nachdruck und, wenn er das richtige Tempo und die richtige Lautstärke erreicht hat, beginnt er, mit dem Rallentando-Diminuendo fortzufahren.

Beispiel 8



Zweite Variante. Er zögert nicht nur bei der sukzessiv erklingenden kleinen Terz, sondern führt dann sogar zweimal das *Rallentando-Diminuendo* aus, wobei das zweite ausgeprägter als das erste ist.

Beispiel 9

Musical score for Beispiel 9, featuring two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a tempo marking "Vif" and a dynamic marking "mf". The music consists of a series of eighth notes, followed by a section marked "Modéré" and "pressez". The second staff continues the melody, marked "Un peu vif", and includes a "rall." (rallentando) section. The score concludes with a "Lent" (slow) section. Dynamic markings include "mf", "f", "p", "pp", and "ppp".

Eine andere Variante besteht darin, die sukzessiv erklingende Terz selbst chromatisch nach unten zu versetzen:

Beispiel 10

Musical score for Beispiel 10, featuring two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a tempo marking "Vif" and a dynamic marking "p". The music consists of a series of eighth notes, followed by a section marked "Un peu vif". The second staff continues the melody, marked "rall." (rallentando), and includes a "dim." (diminuendo) section. The score concludes with a "Lent" (slow) section. Dynamic markings include "p", "mf", "f", "ff", "f", "f", "dim.", "pp", and "ppp".

Die Klangfarbe des „Tani-watari“ ist genauso flötenähnlich, fett und strahlend wie die des „Oh____kökjo“. Doch kennt er nicht die im *Fortissimo* geschmetterten Töne des Schluss-Torculus des letzteren. Im Gegenzug erreicht er ein fast nicht mehr wahrnehmbares *Pianissimo* auf der Schlussnote. Man kann „Tani-watari“ in zwei Klangfarben-Bereiche unterteilen: den Wirbel, die gebrochene Terz. Der sehr strahlende Wirbel erinnert einerseits an schnelle Artikulationsweisen der Flöte, an die Triangel und die Schellen, andererseits kann man ihn auch durch ein Lachen eines getrillerten Akkordes in der Holzbläsergruppe wiedergeben. Die sukzessiv erklingende Terz bleibt zwar im Klang rund und flötenähnlich, erinnert aber zeitweise an das kreischende Ächzen der Säge der Holzfäller. Im Frühling hört man zeitweise bei klarer Witterung den ersten Gesang des Uguisu („Oh____kökjo“). Den zweiten Gesang („Tani-watari“) hört man seltener. Ich habe ihn jedoch in Yamanashi am Waldrand, in Subashiri mitten auf dem Land in einer grünen Hügellandschaft und mehrere Male in Karuizawa gehört und notiert. Oft führt ein erster Uguisu ein „Oh____kökjo“ aus, und, nach einer kurzen Stille, antwortet ihm ein zweiter Uguisu mit einem „Tani-watari“. Dieses ereignet sich in nachstehendem Beispiel, das ich in Karuizawa auf einer einsamen

Straße inmitten eines Kiefernwaldes am 24. Juni 1962 gegen 19 Uhr gehört habe – dem Moment, an dem sich die Schatten verlängern und die Lichtflecken von Rosa und Gold belebt werden.

Beispiel 11

1^{er} Uguisu 2^e Uguisu

Modéré (court) Vif Un peu vif

ppp *fff* *p* *mf* *f* *ff* *f* *f*

rall. *dim.* *mf* *dim.* *p* *dim.* *pp* *dim.* *ppp*

Tres modéré rall. Lent rall. Très lent

Es kann passieren, dass ein- und derselbe Vogel die beiden Gesänge miteinander verknüpft. Das ereignet sich in nachstehendem Beispiel, das ich in Karuizawa am 23. Juni 1962 um vier Uhr in der Frühe gehört habe.

Beispiel 12

Modéré Vif

ppp *fff* *p* *f* *ff*

Modéré rall. Un peu lent rall. Lent

mf *dim.* *p* *pp* *ppp*

Den „Tani-watari“ habe ich ein einziges Mal verwendet. Es handelt sich dabei um die letzten Seiten von „Les oiseaux de Karuizawa“, dem sechsten Satz meiner *Sept Haïkai*. Der „Tani-watari“ dient als Schluss des Satzes. Er wird in der Trompete, in der Posaune und in allen Holzbläsern ausgeführt. Ich habe die absteigenden Wirbel durch Triller ersetzt, und alle trillern mit Ausnahme der Posaune. Ein getrillter Akkord in den Streichern, doch er ist glänzender, wimmelnder und erweckt den Eindruck eines Lachens. Es kommen die Trompetentriller hinzu, die leicht [zu spielen] sind und herrlich klingend. Es folgt das große *Rallentando-Diminuendo*, das ein wenig von den Rhythmen im Schlagwerk gestört wird und dann unwiderruflich im fernen *Pianissimo* des letzten Tamtam-Schlags er stirbt.

Beispiel 13: S. 120–123, von Ziffer 26 bis zum Schluss des Satzes.

[illegible]

* D'ici à la fin de la pièce, équilibrer trompette et trombone avec les bois de façon à ce qu'ils aient tous la même intensité.

* D'ici à la fin de la pièce: équilibrer trompette et trombone avec les bois de façon à ce qu'ils aient tous la même intensité.

27 (Ralentir progressivement jusqu'à la fin)

1^{re} Fl.

Fl.

1^{er} Htb.

2^e Htb.

C. angl.

P^{te} Clar.

1^{re} Clar.

2^e Clar.

Cl. basse

1^{er} B^{on}

2^e B^{on}

1 Trp.

1 Trbn.

Tylo.

Marimba

27 (Ralentir progressivement jusqu'à la fin)

Piano

(ped. sempre)

(ped. sempre) *

Cenc.

Crotales

Cloches

C. G. C. T.

27 2 gongs

(rall. sempre) Presque lent $\text{♩} = 60$

P^{re} Fl.

Fl.

1^{re} Hth.

2^e Hth.

C. angl.

P^{re} Clar.

1^{re} Clar.

2^e Clar.

Cl. basse

1^{re} Bœ.

2^e Bœ.

1^{re} Trp.

1^{re} Trbn.

Xylo.

Marimba

(rall. sempre) Presque lent $\text{♩} = 80$

Piano

Cenc.

Crotales

Cloches

C. G. C. T.

2^e gong et cymb. chin. cymb. chin. et 1^{re} t.-tam 2^e t.-tam

* Le chef attend, pour arrêter, que soient éteintes les résonances des cloches, cymbales, gongs, tam-tams.

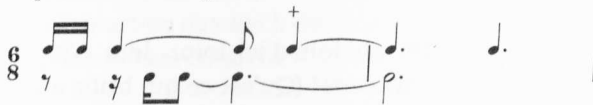
Aus Band VI, Kapitel I, S. 3–21

RHYTHMISCHE VERFAHREN:

DEBUSSYS RATIONALE UND IRRATIONALE WERTE

1) Irrationale Werte sind Duolen, Triolen, Quintolen, Septolen,¹ etc. Rationale Werte sind die anderen.²

Fügen wir jenen Verfahren der Bindung einer Kürze an eine Länge: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*:



das der Bindung einer irrationalen Kürze an eine rationale Länge: Debussy, *La Mer*, 1. Satz:



und den Gebrauch kleiner irrationaler Werte innerhalb von großen hinzu: André Jolivet – *Mana* (la chèvre / die Ziege):³



so haben wir das Wesentliche der modernen Rhythmik vor uns, so wie sie sich für Debussy, Ravel, Varèse, Jolivet darstellt.

2) Debussy – der Kiesel im Wasser

Debussy ist rhythmisch sehr schwer zu charakterisieren, eben wegen seines Genies, wegen seiner extremen rhythmischen Freiheit. Während so viele spätere Schulen bereits gealtert sind, bleibt Debussy jugendlich, ein Moderner, und wahrscheinlich wird er es immer bleiben. Für mich ist der Ausgangszustand des Rhythmus bei Debussy die freie Gegenüberstellung von sehr langen und sehr kurzen Werten, der sich (wie alles bei Debussy) mit der von der Natur entlehnten Bildern erklären lässt – die Natur, die er so oft aufmerksam mit der Liebe und Wollust betrachtet hat, für die er bekannt ist! Eine Erschütterung in der Ruhe – das Begehren im Unbewussten – der Kiesel im Wasser – das Etwas, das plötzlich in der Nacht funkelt.

Erstes, sehr frappierendes Beispiel: Debussy, *Pelléas et Mélisande*, erstes Bild (zwei Takte vor Ziffer 13):

- 1 Auch Quartolen und Sextolen gehören in diese Reihe: vgl. Bd. II, Kap. I, in dieser Ausgabe S. 97ff.
- 2 „Irrational“ ist nicht im mathematischen Sinne zu verstehen (irrationale Zahlen), sondern als eine durchaus in Brüchen auszudrückende, gegen den Bezugspuls gesetzte Ratio.
- 3 *Mana*, sechs Klavierstücke (mit einer *Introduction* von Messiaen), komponiert 1935; die Nummer 4 heißt „La chèvre“ (die Ziege).