

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1988)

Heft: 18

Artikel: Motivvarianten bei Olivier Messiaen = Motifs et variantes chez Olivier Messiaen

Autor: Hirsbrunner, Theo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927290>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Motivvarianten bei Olivier Messiaen

Was kann man mit gutem Grund in Messiaens Musik als «Motiv» ansprechen? Warum sollen hier «Varianten» und nicht etwa Entwicklungen aufgezeigt werden? Sinnlos wäre es, nach Antworten auf diese Fragen zu drängen, bevor in einer mehr beschreibenden Analyse ein Fazit der vorhandenen musikalischen Vorgänge gegeben worden ist. Bei dem zu analysierenden Stück handelt es sich um eines von vielen, die dazu tauglich wären, einen Begriff von Messiaens Variantenbildungen zu geben. Gewählt wurde «Le Traquet stapazin», das vierte Klavierstück aus dem «Catalogue d'oiseaux» (komponiert vom Oktober 1956 bis zum 1. September 1958), und es dauert ungefähr 16 Minuten. Uraufgeführt wurde es mit dem gesamten «Catalogue» am 15. April 1959 in der Salle Gaveau Paris durch Yvonne Loriod. Messiaen kann am kommenden 10. Dezember seinen 80. Geburtstag feiern.

Motifs et variantes chez Olivier Messiaen

Que peut-on désigner légitimement comme «motif» dans la musique de Messiaen? Pourquoi veut-on exposer ici des «variantes» et non une évolution, par exemple? Il est inutile d'exiger une réponse à ces questions avant qu'une analyse descriptive ne nous ait fourni une image des processus musicaux impliqués. Le morceau choisi en est un parmi plusieurs qui conviendraient pour nous donner une idée de la formation des variantes chez Messiaen. Il s'agit du «Traquet stapazin», quatrième morceau du «Catalogue d'oiseaux» (composé d'octobre 1956 au 1er septembre 1958), et il dure à peu près 16 minutes. Il a été créé avec le «Catalogue» complet le 15 avril 1959 à la Salle Gaveau, Paris, par Yvonne Loriod. Messiaen fête le 10 décembre prochain son quatre-vingtième anniversaire.

Von Theo Hirsbrunner

Le Traquet stapazin ist ein Vogel Südf Frankreichs, dessen deutscher Name Mittelmeersteinschmätzer lautet. Bei der sicherlich nicht nur beim Autor der folgenden Analyse vorhandenen Bildungslücke auf dem Gebiet der Ornithologie, sondern bei der allgemeinen Unkenntnis von Vogelnamen, die über Spatz, Amsel und Buchfink hinausgehen, ist es wichtig zu wissen, dass Messiaen jedem Heft des *Catalogue* eine Liste der Namen auf Französisch, Lateinisch, Englisch, Deutsch und Spanisch voranstellt, und im Innern der Partitur tauchen die Vogelnamen über dem Notentext immer wieder auf, was ein pedantisches Verfahren zu sein scheint, das sich der unvoreingenommenen Aufnahme der Musik in die Wege zu stellen droht. Doch darüber wird am Schluss dieser Analyse mehr gesagt werden. Messiaen ist nicht so naiv, wie viele glauben, und gerade hinter dem sachlichen, «unkünstlerischen» Titel *Catalogue d'oiseaux*, der an den Katalog eines Versandhauses denken lässt, steckt mehr, als zuerst vermutet werden kann.

Mensch, Tier und Schöpfer

Messiaen hat seit seiner Jugend Vogelstimmen in der freien Natur gesammelt. Darüber sprach er mit Claude Samuel in den Interviews, die 1967 unter dem Titel *Entretiens avec Olivier Messiaen* in Paris erschienen sind. Im Jahre 1986 erschien dann — wieder in Paris — eine erweiterte Fassung dieser Gespräche mit dem Titel *Olivier Messiaen. Musique et Couleur. Nouveaux Entretiens avec Claude Samuel*. In diesem jüngeren

Werk gibt er von Seite 91 bis 105 einen Begriff von seiner sowohl menschlichen wie auch künstlerischen Haltung gegenüber den Vogelrufen. Zuerst erklärt er dort, dass die Vögel die besten Musiker unseres Planeten seien, er huldigt also einem wiederum naiv anmutenden Anthropomorphismus: die Vögel haben ein Gefühlsleben, das mit dem des Menschen verglichen werden kann. Die häufigsten Anlässe zum Singen fasst Messiaen in drei Punkten zusammen: mit dem Gesang verteidigt das Vögel-männchen sein Revier — wer am besten singt, wird Sieger —, die Liebe im Frühling inspiriert die Vögel zu ihren schönsten «musikalischen» Leistungen, und schliesslich lösen die Morgendämmerung und der Sonnenaufgang die reichsten und fröhlichsten Gesänge aus. Mit dem Lauf des Tages und der Jahreszeiten verändern sich die Rufe, so wie sich die Leit motive in Wagners Musikdramen je nach der äusseren Situation oder dem Seelenleben der handelnden Personen verändern. Dieser Hinweis auf Wagner ist erstaunlich und kann kaum mitvollzogen werden, er zeigt aber ganz deutlich, dass Messiaen mit entwaffnender Naivität — diese Formulierung ist beim Wort zu nehmen: Messiaen entwarfnet tatsächlich seine Kritiker — Menschen- und Tierwelt als ein zusammenhängendes Ganzes sieht, da Mensch und Tier in gleichem Masse von ihrem Schöpfer, an den der Komponist unentwegt glaubt, abhängen.

Messiaen spricht dann von zwei Gruppen der Vögel: den einen ist der Gesang angeboren, die andern müssen ihn von

ihren Eltern zuerst erlernen. Es gebe auch Dialekte zwischen artverwandten Tieren, ja sogar Plagiate; viele Vögel können den Gesang von andern täuschend echt imitieren.

Messiaen «arbeitete» in allen Gegenden Frankreichs mit berühmten Ornithologen zusammen und will auch als ein Gelehrter angesehen werden. Er träumt sich nicht nur vage in diese Materie ein, nein, er «arbeitete» wie ein Forscher und studierte das Verhalten der Vögel in ihrer Umwelt. Viele Vogelrufe werden im *Catalogue* sehr genau wiedergegeben, wie die Forschungen meiner Studenten in Werkanalyse ergeben haben, doch betont Messiaen, dass seine Musik auch dem Laien zugänglich sein sollte, ornithologische Kenntnisse sind dazu nicht nötig. Dazu gebe es auch Werke, in denen er sich dem Vorbild der Vögel auf freie Weise genähert habe.

Problematisch wirkt sein Eingeständnis, dass er oftmals die Gesänge in tiefere Oktavlagen habe transponieren müssen und Vierteltöne, wie sie die Vögel singen, eliminiert worden seien. Da die Vögel aber oft nicht reine Klänge hervorbringen, sondern Krächzen, Schnarren und Sirren, schritt Messiaen zu der erstaunlichen Lösung, die einstimmigen Melodien durch Zusatztöne — nicht selten Dissonanzen — zu «färben». Doch gerade über diese Farben, die überall bei Messiaen anzutreffen sind, nicht nur dann, wenn es um Vögel geht, müssen später, am Ende der Analyse, noch einige klärende Worte gesagt werden.

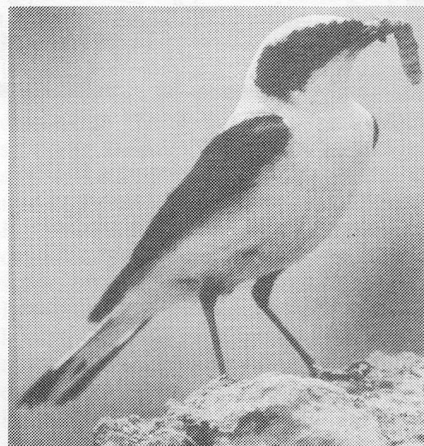
Zum Schluss erwähnt Messiaen noch Vivaldi, Couperin, Daquin, Beethoven, Berlioz, Wagner und Debussy als seine Vorläufer, doch keiner dieser Komponisten habe einen so reichen Gebrauch von den Vogelrufen gemacht wie er. Wichtig ist auch sein Hinweis, dass man seine Musik nicht nur als Abbild von Geräuschen der Natur, sondern auch als reines Kunstwerk geniessen könne. In diesem Sinne seien in der Folge die Vogelrufe besprochen, obwohl immer wieder auf die aussermusikalischen Hintergründe eingegangen werden muss.

Drama auf der Naturschaubühne

Jedem Stück aus dem *Catalogue* steht ein erklärender Text voran, der quasi wie ein rudimentäres Drehbuch zu einem Naturfilm angesehen werden kann, der dann vor den Hörern in Tönen abläuft, aber auch Bilder evozieren soll. Der Text von *Le Traquet stapazin* ist besonders ausführlich und soll hier in seinem fast vollständigen Wortlaut in einer deutschen Übersetzung wiedergegeben werden:

«Ende Juni. Das Roussillon, die Côte vermeille. Oberhalb von Banyuls: das Kap l'Abeille, das Kap Rederis. Felsige Steilklippen, die Berge, das Meer, die Weinberge in Terrassen. Die Rebe trägt noch grüne Blätter. Am Rande der Strasse: ein Mittelmeersteinschmätzer. Stolz, vornehm steht er aufrecht auf den Steinen, in seinem schönen Kleid

aus orangenfarbener Seide und schwarzem Samt. (...) Man könnte an einen vornehmen spanischen Herrn denken, der sich auf einen Maskenball begibt. Seine Strophe ist laut, brüsk, kurz. Nicht weit davon, in den Rebbergen lässt der Ortolan ekstatisch seine repetierten, flötenden Töne mit einem melancholischen Ende hören. (...) Im Unterholz der kostbare Gesang der Brillengrasmücke. Die hoch und weit über dem Meer fliegenden Silbermöwen lassen ein grausames Heulen, ihr trok-



Mittelmeersteinschmätzer

kenes und hämmerndes Hohngelächter ertönen. Ein Trio von Raben überfliegt mit lautem und tiefem Gekrächze die Felsen der Steilklippen. (...)»

Bis zu diesem Punkt haben die Personen des folgenden «Dramas» ihre Kostüme und ihren Standort auf der «Naturschaubühne» erhalten, im folgenden wird nun äusserst knapp die «Handlung» skizziert:

«5 Uhr morgens. Der rote und goldene Ball der Sonne steigt aus dem Meer und klimmt höher. Auf dem Gipfel des Balls vergrössert sich die goldene Krone, bis die ganze Sonne in Goldgelb erglänzt. Sie steigt höher. Ein Lichtband entsteht auf dem Meer. 9 Uhr morgens. Im Licht und in der Hitze folgen andere Stimmen (...). Verschiedene Mittelmeersteinschmätzer antworten einander.

9 Uhr abends. Umgeben von Blut und Gold geht die Sonne hinter den Bergen unter. (...) Das Meer wird dunkler. Der Himmel wechselt von Rot zu Orange, dann füllt er sich mit einem traumhaften Violett ... Letzte Strophe der Brillen-

grasmücke. Drei Töne des Ortolans im nächtigen Weinberg. Noch ein Mittelmeersteinschmätzer, weit weg auf der Strasse. Trockenes Klopfen einer Silbermöwe, weit weg auf dem schwarzen Meer. Stille ... 10 Uhr abends. Vollständige Nacht. Erinnerung an die Brillengrasmücke ...»

Vogelruf-Varianten im Tagesablauf

Das aussermusikalische Geschehen umfasst einen ganzen Tageslauf, in dessen Zeitspanne sich die Vogelrufe, gemäss Messiaens eigenen Worten, verändern müssen. Nur die Varianten der Vogelrufe auf der ersten Seite der Partitur seien hier besprochen — die Motive des Mittelmeersteinschmätzers, des Ortolans, der Brillengrasmücke, der Silbermöwe und der Raben —, alle Vögel in die Analyse miteinzubeziehen würde die Darstellung unübersichtlich machen. Ich nenne diese Rufe «Motive», weil kein besseres Wort dafür vorhanden ist. «Figur» oder «Arabeske» wären zu sehr historisch belastet, der eine Terminus durch das 17. Jahrhundert, der andere durch Debussy. «Motiv» dagegen verrät eine einmalige, charaktervolle Individualität.

Der Anfang (*Beispiel 1*) teilt sich zu gleichen Hälften in je drei Takte, die einerseits der Umwelt der Vögel, andererseits ihren Rufen gewidmet sind: über den zwei ersten Takten steht, dass es sich um in Terrassen absteigende Weinberge handle; diese kurze Sequenz und auch der fünfte Takt werden sich in der Folge nie verändern. Es ist eine altbekannte Tatsache, dass sich trotz aller Varianten einige Elemente konstant verhalten müssen, damit der musikalische Verlauf nicht chaotisch wird.

Der dritte und vierte Takt bringt nun die erste Form des Rufes, wie er vom Mittelmeersteinschmätzer in parallelen grossen Nonen ausgestossen wird. Nur die vierte Note, das *gis**, wird von einer grossen Dezime «gefärbt», die als Höhepunkt weicher klingen soll. Das Klavier hat gegenüber der Orgel mit ihren Registern den Vorteil, dass diese Färbungen rasch wechseln können.

Der Ruf des Ortolans über der mit dem Tonhaltungspedal verlängerten Dissonanz vom vorangehenden Takt ist sehr konsonant und könnte, ausgenommen

Beispiel 1



Beispiel 2

der letzte Akkord, geradezu als H-Dur bezeichnet werden. Der Ortolan wird in der Folge nur die Anzahl seiner Sechzehntel und den Schluss leicht verändern und immer diesen Hall der tief gelegenen Dissonanz mit dem dritten Pedal aufweisen.

Der erste Takt von *Beispiel 2* ist der Einstimmung auf den rein pentatonischen Ruf der Brillengrasmücke gewidmet. Seit Debussy wird die Pentatonik im vertikalen Zusammenklang nicht mehr als Dissonanz empfunden (man denke an den Mittelteil des *Prélude Voiles*);

aufwies, was aber nicht der Fall ist.

Die Quartsextakkorde der Raben, die in tiefer Lage ohnehin nicht sehr konsonant wirken, sind durch Zusatztöne zu harten Dissonanzen geworden (*Beispiel 4*). Eine Entwicklung hin auf mehr Komplexität hat sowohl in *Beispiel 3* wie auch *4* stattgefunden, doch handelt es sich mehr um Alternativen, die durch andere ersetzt werden können, was mit der Rhythmik ganz eng zusammenhängt, die bei den vielen Pausen nicht einen regelmässigen Fluss aufweist.



Beispiel 4

die ganze Stelle würde deshalb als besonders entspannt und gelöst erscheinen, wenn nicht die Dissonanz von Takt 7 – der auch immer konstant bleiben wird – Hintergründe, ein gewisses Raumgefühl schaffen würde. Messiaen möchte immer die Umgebung mit ihren Farbspielen und Gerüchen zusammen mit dem Gesang ausdrücken. An gewissen Stellen kann dadurch eine Antiphonie entstehen. Die Rufe der Silbermöwe und der Raben haben Dreiklangsbildungen in Quartsextumkehrungen gemeinsam, die aber umstellt oder getrübt durch Dissonanzen sein können. Der letzte Takt ist wiederum «Umwelt»: das Donnern der Brandung an den Steilklippen.

Die Akkorde der Silbermöwe (*Beispiel 5*) stützen sich nun ganz auf die Dissonanz, die sie schon in *Beispiel 2* aufwies: eine Kombination aus einem Tritonus mit einem chromatisch zum Tritonus liegenden Ton, ein Akkord, wie er in der atonalen Musik von Webern und Boulez geradezu zu einem Gemeinplatz geworden ist.



Beispiel 5



Beispiel 3

In *Beispiel 3* ist nun die Pentatonik der Brillengrasmücke durch dissonante Töne, durch f[♯] und b[♭], leicht getrübt. Man könnte hier direkt von einer Entwicklung zur Dissonanz hin und nicht von einer Variante sprechen, wenn die Fortsetzung eine eindeutige Richtung

Beispiel 6 gibt den Sonnenaufgang wieder. Die Akkorde, mit denen hier beide Takte beginnen, haben vieles gemeinsam. Die fünf untersten Töne zeigen je eine pentatonische Skala in der Vertikale, wie sie hier schon als quasi konsonant bezeichnet wurde: im ersten Fall cis-dis-fis-gis-h, im zweiten cise-fis-a-h. Der Unterschied zwischen den beiden pentatonischen Akkorden ist also nur klein; darauf aufgesetzt erscheint nun beide Male eine Quarte, die mehr dissonante Beziehungen schafft. Die kürzeren Notenwerte bleiben in der Folge auch relativ konstant. Die erste und dritte Gruppe der Rhythmen

Sechzehntel-Achtel werden immer auf denselben Tonhöhen bleiben, die zweite Gruppe wechselt die Tonhöhe, bleibt aber als Akkordstruktur konstant. Wir haben es hier wieder mit einem ingenüösen Wechselspiel von Fixpunkten und Varianten zu tun, wie schon oft während dieser Analyse.

Die «Sonnenmusik», deren zwei Takte in Beispiel 6 nacheinander erschienen sind, ist nun auseinander geschnitten und verteilt sich in *Beispiel 7* auf Takt 1 und 3, während der Ruf des Mittelmeersteinschmätzers an Länge zunimmt, doch immer, trotz aller Varianten, die Töne d'', g', gis'' und e'' beibehält, die schon in Beispiel 1 eine wichtige Rolle spielten. Wir sehen also auf der einen Seite eine Collage-, auf der anderen Seite eine Variantentechnik. Die «Sonnenmusik» wird in der Folge noch an Länge abnehmen und sich (S. 13 unten) zu einem einzigen Achtel verdichten, der wieder die vertikale Pentatonik mit einer dissonanten Quarte aufweisen wird, während der Vogelruf inzwischen ungefähr auf die doppelte Länge von Takt 2 angewachsen ist.

Messiaen beschreibt auf Seite 75 seines hier schon erwähnten zweiten Buches



Beispiel 6

handelt sich dabei um den Rest der Pentatonik von Beispiel 2. Dazu tauchen nun aber in den Zweiunddreissigsten dissonante Töne auf, die zum Teil schon in Beispiel 3 irisierende Klänge auslösten. Das Verfahren ist nicht neu und begegnet schon bei Chopin, dessen Klangfarbentechnik Messiaen ausdrücklich lobt (auf Seite 44 des hier schon oft zitierten zweiten Buches mit Interviews); in Chopins Walzern können zu den Akkorden der Dominante und Tonika in der rechten Hand die kühnsten akkordfremden Töne erklingen, hier bei Messiaen aber handelt es sich um einen stehenden Akkord,

vorher nie der Fall war, doch befinden wir uns hier in der letzten Phase eines Abspaltungsprozesses aller Motive, was auch auf den Ruf des Mittelmeersteinschmätzers zutrifft. Er ist ausserordentlich flach geworden, befindet sich in tieferer Lage als vorher und hat seine Aggressivität eingebüsst. Nicht nur die Dynamik ist nun ins «pianissimo» zurückgenommen, nein, auch die Zusammenklänge sind milder geworden: der Tritonus herrscht vor, den Messiaen nicht in traditioneller Weise als sehr gespannt empfindet, für ihn ist er vielmehr das ruhevollste Intervall. In diesem Sinne sollte er ihn auch in seiner Oper *Saint François d'Assise* von 1983 anwenden.

Darauf folgt, auch in sehr tiefer Lage, der letzte, sehr trockene Schrei der Silbermöwe, der wiederum den durch eine Dissonanz getrüben Dreiklang aufweist und sich deshalb dem Ruf der Raben annähert. Sich entfernende Klangquellen werden bekanntlich tiefer; dieses als Doppler-Effekt bekannte akustische Phänomen wird hier von Messiaen realisiert.

Den Schluss bildet die «Erinnerung an die Brillengrasmücke»; vom scheinbar reinen Abbilden von Vogelrufen gelangen wir in den Bereich der menschlichen Psychologie. Denn wer sonst als der Mensch könnte sich dieses Gesanges erinnern, den Messiaen in seiner Partitur immer als voll von Sonne beschrieben hat? Vorher schien der Mensch vollkommen ausgeklammert, jetzt steigt in seinem Gedächtnis mit äusserster Langsamkeit die Erinnerung an die glücklichen Stunden dieses sonnigen Tages auf. Von Kostümen, Theaterbühnen, einem Naturfilm und Handlungen war hier schon mehrmals die Rede; Messiaens Naturereignisse brauchen die ordnende menschliche Hand; Messiaen «arbeitete» mit Ornithologen zu-



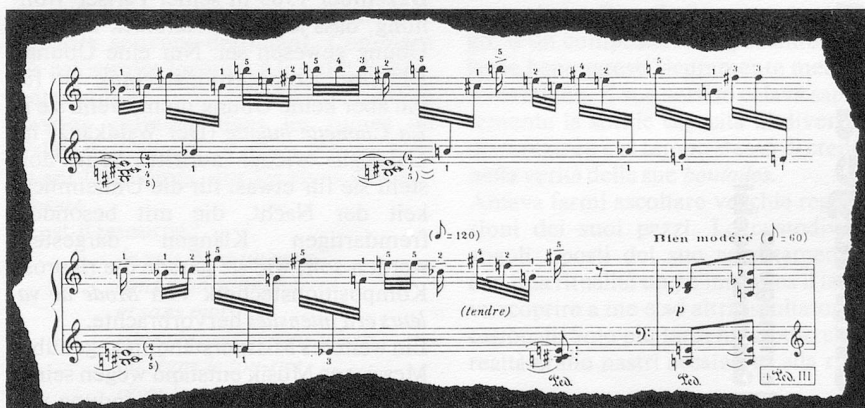
Beispiel 7

mit Interviews, dass er den Abspaltungsprozess bei Beethoven gelernt habe, als Kontrast dazu spricht er vom Anwachsen anderer Elemente, während sich noch andere indifferent verhalten. Wir haben es also, um mit Messiaen zu sprechen, mit drei «rhythmischen Personen» zu tun, die ein Theaterstück aufführen: die eine gewinnt, die andere verliert und eine dritte schaut zu (bleibt sich gleich). Dieses Prinzip wird hier in Beispiel 7 nicht nur auf den Rhythmus, sondern auch auf die Tonhöhenkonstruktion angewandt, hat aber nichts mit Beethovens Dynamik der Entwicklung zu tun, weil das pulsierende Metrum fehlt.

Nachdem schon die Abenddämmerung eingesetzt hat, beginnt die Brillengrasmücke in längeren Strophen zu singen, wovon *Beispiel 8* einen Begriff geben kann, obwohl die ganze Partie viel ausgedehnter ist. Der E-Dur-Akkord mit sixte ajoutée bildet den Hintergrund, es

was den Dissonanzen keine Richtung, keine Dynamik verleiht.

Nachdem im zweiten Teil dieses Beispiels 8 auf den Beginn der Ortolan-Musik hingewiesen wird, erscheint sie auch prompt als Fortsetzung (*Beispiel 9*). Sie bringt nun drei Sechzehntel, was



Beispiel 8

Hommage à Giacinto Scelsi

Hommage an
Giacinto Scelsi

Beispiel 9

sammen, um gründliche Kenntnisse vom Leben der Vögel zu erwerben; er verhält sich aktiv den scheinbar zufälligen Ereignissen gegenüber.

Von irgendwo her

Irritierend wirkt immer wieder die Exaktheit, mit der er die einzelnen optischen und akustischen Eindrücke in seiner Partitur festhält, als traute er seiner Musik keine direkte Verständlichkeit zu, und wenn es nicht gerade Vogelrufe sind, die er mitteilt, so handelt es sich vielleicht um altgriechische oder indische Rhythmen. Lapidar gesagt: Messiaen hat seine Musik immer «von irgendwo her», sie ist nicht das Resultat von anonymen Empfindungen oder kalten Berechnungen. Und wenn diese Musik «von irgendwo her» kommt, so geht sie auch immer «irgendwo hin», zu den Menschen, zu seinem Gott, den er auch mit den Stimmen der Vögel besingt.

Messiaen trat um 1950 mit dem kleinen Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* als einer der Väter des Serialismus in die Musikgeschichte ein und beeinflusste Boulez und Stockhausen in der Suche nach einer neuen musikalischen Sprache. Doch mir erklärte er am 15. Dezember 1985 in seiner Pariser Wohnung, dass jenes Klavierstück nur eine Übung gewesen sei. Nur eine Übung? Dieselbe Kompositionstechnik ist für ihn aber keine Übung mehr, wenn sie in *La Chouette hulotte* (Der Waldkauz) im *Catalogue* wieder auftritt, denn dort steht sie für etwas, für die Unheimlichkeit der Nacht, die mit besonders fremdartigen Klängen dargestellt werden soll, wie sie gerade die rigorose Kompositionstechnik von *Mode de valeurs et d'intensités* hervorbrachte.

Ein weiteres Missverständnis gegenüber Messiaens Musik entstand wegen seiner höchst unbefangenen Verwendung von Konsonanzen neben Dissonanzen, was

während der fünfziger Jahre, als der *Catalogue* entstand, besonders erstaunlich war, da die Serialisten peinlich genau jeden tonalen Anklang vermieden. Für Messiaen sind aber Akkorde nur «Farben», und die Dissonanzen sind nicht das Resultat von unabhängigen Stimmführungen oder Ausdruck von Leid und Schmerz, wie in der Musik der Wiener Schule. Kontrapunkt war nie Messiaens Stärke (wenn man von der gigantischen Fuge *Par Lui tout a été fait* aus den *Vingt Regards sur l'enfant Jésus* absieht), dafür kreiert er unermüdlich neue Akkorde, die für ihn Farben sind, denn wiederum hat er seine Musik «von irgendwo her», nämlich von den Farben der sichtbaren Welt und auch von den Farben seiner rein imaginierten Welt des Himmlischen Jerusalems, wie in *Couleurs de la cité céleste*.

Mit seinen Farbklangen musste sich auch die musikalische Zeit ändern, von der Messiaen nicht selbstsicher Besitz ergreift. Die durch Pausen getrennten Vogelrufe stehen nur scheinbar wie verloren da, sie fühlen sich vielmehr sicher und geborgen in einer Zeit, die für Messiaen wieder Gottes Zeit ist, in der alles vorausbestimmt ist und für die es keinen Zufall gibt. Die additive Reihung im *Catalogue d'oiseaux* ist nicht auf formales Unvermögen zurückzuführen, sondern der Titel dieses Klavierzyklus ist nur ein «understatement», ein demütiges Eingeständnis, dass er, Messiaen, die Zeit nicht regiert, sondern sich ihr überlässt in einer Welt, die gut sein muss, da sie nach seinem festen Glauben von einem höheren Wesen geschaffen worden ist.

Theo Hirsbrunner

Wir danken dem Verlag Leduc, Paris, für die freundliche Genehmigung, Ausschnitte von *Le Traquet stapazin* abzu-
drucken.