

Jon Laukvik (Hrsg.)
Orgelschule zur historischen
Aufführungspraxis
Teil 3 · Die Moderne

Jon Laukvik (Hrsg.)

Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis

Teil 3 · Die Moderne

mit Beiträgen von Guy Bovet,
Anders Ekenberg, Hans-Ola Ericsson,
Hans Fagius, Jeremy Filsell, Bernhard Haas,
Markus Rupprecht und Armin Schoof

aktualisierte Neuauflage

 Carus 60.006/10

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.

Die Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis liegt in 3 Teilen vor:

Teil 1: Orgel und Orgelspiel im Barock und in der Klassik

Printausgabe: Set bestehend aus Text- und Notenband
Carus 60.002 / ISBN 978-3-923053-61-2
Text- und Notenband sind auch einzeln erhältlich:
Textband: Carus 60.002/01 / ISBN 978-3-89948-288-1
Notenband: Carus 40.511 / ISMN M-007-07123-3
Digitale Ausgabe: Textband: Carus 60.002/01-010-000 / ISBN 978-3-89948-452-6
Notenband: Carus 40.511/00-010-000 / ISBN 978-3-89948-458-8

Teil 2: Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor

Printausgabe: Carus 60.004 / ISBN 978-3-923053-62-9
Digitale Ausgabe: Carus 60.004/00-010-000 / ISBN 978-3-89948-439-7

Teil 3: Die Moderne (Hrsg. Jon Laukvik)

Printausgabe: Carus 60.006/10 / ISBN 978-3-89948-453-3
Digitale Ausgabe: Carus 60.006/10-010-000 / ISBN 978-3-89948-441-0
Zusätzlich erhältlich: Kevin Bowyer: The Development of New Organ Music in Britain
Carus 60.011/10-010-000 / 978-3-89948-459-5
Kevin Bowyer: Contemporary Organ Music in North America
Carus 60.011/20-010-000 / 978-3-89948-460-1

3. durchgesehene und aktualisierte Auflage 2023

© 2023 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 60.006/10
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Printed in Germany / www.carus-verlag.com
ISBN 978-3-89948-453-3
ISMN M-007-31140-7

Inhalt

Vorwort (<i>Jon Laukvik</i>)	6
Die Autoren	7
<i>Armin Schoof</i> „Neoklassizismus“ (Hugo Distler, Paul Hindemith, Johann Nepomuk David, Kurt Hesseberg)	9
<i>Jeremy Filsell</i> Zur Interpretation der Orgelmusik von Marcel Dupré	33
<i>Hans Fagius</i> Maurice Duruflé und seine Orgelmusik	59
<i>Hans-Ola Ericsson, Anders Ekenberg, Markus Rupprecht</i> Herantasten an das Unsagbare – Zur Orgelmusik Olivier Messiaens	69
<i>Guy Bovet – Jehan Alain</i>	217
<i>Bernhard Haas – Arnold Schönberg, Darius Milhaud, Zoltán Kodály</i>	229
<i>Bernhard Haas – Orgelstücke aus den letzten 70 Jahren</i>	245
Index	350

Vorwort

Mit dem Erscheinen des dritten Teils der *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Die Moderne* liegt diese Reihe nunmehr geschlossen vor; Teil I behandelt die Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts, Teil II die Romantik bis zu Max Reger und Charles-Marie Widor. Einige Leser werden sich vielleicht fragen: Geht es in diesem dritten Band wirklich um „historische“ (oder anders: „historisch informierte“) Aufführungspraxis, wenn der zeitliche Abstand zur Entstehung der Musik so relativ kurz ist? Nun, wir leben im 21. Jahrhundert, und der Blick zurück ins 20. Jahrhundert ist somit in verschiedenerlei Hinsicht schon ein historischer. Die inhaltliche Gestaltung wie auch die sprachliche Ausformung eines jeden Kapitels dieses Buchs oblag dem jeweiligen Autor. Daher gibt es ein Kapitel, das sich eher mit Analyse und Ästhetik auseinandersetzt (Jeremy Filsell), andere Kapitel, die Analyse und detaillierte Ausführung behandeln (Hans-Ola Ericsson und Bernhard Haas) und wiederum andere, die vornehmlich persönlichen Erfahrungen mit Komponist und Werk gewidmet sind (Guy Bovet, Hans Fagius und Armin Schoof). Diese Heterogenität spiegelt die Vielfalt der modernen Musik wider und gibt dem Buch eine ganz besondere Note. Manches mag dabei zum Widerspruch anregen – was der eigenen Bildung nur förderlich sein kann. Denn Bildung entsteht durch verarbeitetes Wissen.

Der Index ist relativ knapp gehalten, weil es sich hier nicht um ein quasi lexikalisches Lehrbuch handelt, wie es bei Band I und II eher der Fall ist. Es sind hauptsächlich Personen aufgelistet.

Es wird spannend zu erleben, wie sich die Aufführungspraxis in der Zukunft gestalten wird!

Was die ältere Orgelmusik anbelangt (etwa bis zur Hochromantik), wäre ein plausibler Weg in die Zukunft der Interpretation der Versuch, weiterhin im Sinne der „historisch informierten Aufführungspraxis“, d. h. mit dem aus den Quellen gewonnenen Wissen, eine Wiedergabe zu erreichen, die (auch) in der Gegenwart der Komponistin oder des Komponisten hätte Bestand haben können (ohne sie oder ihn notwendigerweise vollends zufriedenzustellen). Dabei ist zu bedenken, dass wir bei Weitem nicht alle Möglichkeiten, von denen die Quellen berichten, auch berücksichtigen; siehe z. B. Daniel Gottlob Türks Angaben zum Rubato in seiner Klavierschule und Wilhelm Volckmars Hinweise in seiner *Orgelschule* zum Hervorheben gewisser Töne (vgl. Band II der *Orgelschule* zur historischen Aufführungspraxis, S. 296 ff. bzw. 229 f.) Für die spätere Musik (etwa von der Spätromantik bis heute) stehen vielfältige Quellen unterschiedlicher Art zur Verfügung: Texte, Aufnahmen, mündliche Überlieferung und vieles mehr. Ein zweiter möglicher Zukunftsweg wäre der Versuch, z. B. die Orgelwerke Bachs in der Fassung Karl Straubes wieder zum Klingen zu bringen (vorhandene Versuche zeigen, dass dies keineswegs einfach ist ...). Womöglich möchte jemand versuchen, die Orgelmusik Bachs nach den Ansichten Duprés oder die Werke Francks in der Fassung von Duruflé zu interpretieren, wie sie in den jeweiligen Editionen überliefert sind. Dies kommt aber letztlich der Interpretation einer Interpretation gleich und kann m. E. kaum als sinnvoll bezeichnet werden. Der dritte – und vielleicht spannendste – Weg ginge über die Brücke des „verdauten“ Wissens zu einer Synthese zwischen dem Überlieferten und dem heutigen Sein und Tun. (Ohne Wissen oder zumindest Interesse am Wissen, ohne wahre Bildung sind wir nur Dilettanten: Nur wer das Gesetz kennt, weiß wirklich, was Freiheit bedeutet.) Dieser dritte Weg des gebildeten Musikers ist meines Erachtens die sinnvollste Möglichkeit, eine Erstarrung zu verhindern. In diesem dritten Fall bedürfen wir nicht so sehr einer Kopie und auch nicht eines Originals der Vergangenheit, sondern einer modernen Orgel, wie einst die Instrumente eines Eberhard Friedrich Walcker oder Aristide Cavaillé-Coll es in ihrer Zeit waren – genuine Neuschöpfung auf dem Fundament der gewachsenen Tradition. Orgelbauliche Ansätze dieser Art gibt es; siehe hierzu das Kapitel „Was verlangt die neue Musik von der Orgel“ von Bernhard Haas (S. 341 ff.).

Ich danke den Autoren sehr herzlich für ihre Beiträge und für ihre Geduld während der lang andauernden Herstellung des Buches. Weiterhin danke ich all jenen, die Bildmaterial zur Verfügung gestellt und den Abdruck im vorliegenden Band genehmigt haben. Großer Dank gebührt Katrin und Ralf Bibiella für ihre Mitarbeit beim Korrekturlesen des Messiaen-Kapitels. Marja von Bargen, Earl Rosenbaum und Hans Martin Saecker vom Carus-Verlag danke ich herzlichst für ihre treue, geduldige und konstruktive Mitarbeit.

Vorwort zur 3. Auflage 2023

Die vorliegende dritte Auflage des 3. Teils der *Orgelschule* wurde aktualisiert. Dies betrifft vor allem das Kapitel „Orgelstücke aus den letzten 70 Jahren“ von Bernhard Haas. Aber auch in anderen Kapiteln wurden Ergänzungen bzw. Präzisierungen eingefügt.

Für die englische Version dieses Buches, *Modern and Contemporary Music* (Carus 60.011), hat Kevin Bowyer zwei neue Kapitel verfasst, „The Development of New Organ Music in Britain“ und „Contemporary Organ Music in North America“ (USA und Kanada). Diese beiden Kapitel sind als E-Book erhältlich.

Die Autoren

Guy Bovet

ist ehemaliger Student von Marie Dufour, die das Papier für die Erstausgabe der Werke Alains geschenkt und mitten im Krieg nach Paris gebracht hat, von Pierre Segond (Kommilitone von Jehan Alain) und von Marie-Claire Alain. Bovet wirkte als Professor an verschiedenen amerikanischen Universitäten, dann an der Musikhochschule Basel und der Universität Salamanca sowie am Konservatorium von Bologna und als Stiftsorganist in Neuchâtel/Schweiz. Mit seiner Frau Marisa hat er die Orgel der Familie Alain wiederbelebt, für die Jehan Alain den Großteil seiner Musik komponierte. Jetzt ist er vorwiegend als Konzertorganist und Komponist tätig. Veröffentlichungen von Werken alter und neuer Musik (darunter die *Facultad Organica* 1626 von Francisco Correa de Arauxo) und Tätigkeit als Chefredakteur der Zeitschrift *La Tribune de l'Orgue*. Dr. h. c. der Universitäten Neuchâtel und Warschau.

Anders Ekenberg

unterrichtet an der Universität Uppsala (Schweden) und am katholischen Newman-Institut in Uppsala. Er ist auch Kirchenmusiker und Mitglied der Liturgiekommission der katholischen Kirche Schwedens. Schwerpunkte seiner Forschungen und Veröffentlichungen sind teils die Theologie (speziell die Texte der Kirchenväter), teils Grenzfragen zwischen Theologie und Kultur, insbesondere der Musik.

Hans Ola Ericsson

wurde in Stockholm geboren, studierte dort Kirchenmusik und danach Orgel und Komposition in Freiburg im Breisgau. Später setzte er seine künstlerische Ausbildung in den USA, Venedig und Paris fort. 1989 wurde Hans-Ola Ericsson zum ordentlichen Professor für Künstlerisches Orgelspiel an der Hochschule für Musik in Piteå (Schweden) ernannt. Ericsson konzertiert in ganz Europa sowie in Japan, Korea, Kanada und in Übersee. Seine Interpretationskunst ist auf zahlreichen, vielfach preisgekrönten Tonträgern dokumentiert, darunter etwa die hoch gelobte Gesamteinspielung des Orgelwerks seines Lehrers Olivier Messiaen. Er arbeitete unter anderem mit John Cage, György Ligeti und Olivier Messiaen eng zusammen und interpretiert mustergültig ihre Werke für die Orgel. 2000 wurde er Mitglied der Königlichen Musikalischen Akademie in Stockholm. In den letzten Jahren erfuhren mehrere seiner eigenen Werke ihre Uraufführung: eine Kirchenoper, mehrere Kompositionen für Orgel und Elektronik, diverse Kammermusik und Chorwerke. Ericsson übt eine rege weltweite Tätigkeit als Konzertorganist, Komponist und Pädagoge aus.

Hans Fagius

steht seit vielen Jahren in der ersten Reihe schwedischer Konzertorganisten. Er hat in Stockholm und bei Maurice Duruflé in Paris studiert. Fagius gibt regelmäßig Konzerte in ganz Europa und hat auch Australien, Nord-Amerika, Japan und Süd-Korea mehrmals besucht. Zudem hat er zahlreiche CDs eingespielt – darunter eine Aufnahme von sämtlichen Orgelwerken J. S. Bachs. Von 1989 bis 2011 war er Professor am Königlichen Dänischen Musikkonservatorium in Kopenhagen; davor war er mehrere Jahre Orgellehrer an den Musikhochschulen in Stockholm und Göteborg. Er wirkt inzwischen als freischaffender konzertierender Organist und Pädagoge.

Jeremy Filsell

ist einer der raren Virtuosen, die sowohl als Pianist wie als Organist international auftreten. Er hat Klaviermusik von Herbert Howells, Bernard Stevens, Eugene Goossens, Johann Eschmann und Sergei Rachmaninow aufgenommen und steht auf der Liste der „Steinway Artists“. Filsell studierte Orgel mit Nicolas Kynaston und Daniel Roth an der Oxford University (Keble College) und Klavier am Royal College of Music in London. In seiner Dissertation behandelt er ästhetische und interpretatorische Fragen zur Musik von Marcel Dupré. Er lebt zur Zeit in den USA und kombiniert eine internationale Karriere mit der Stelle als Organist und Musikdirektor an der Saint Thomas Church, 5th Avenue, New York.

Bernhard Haas

studierte Orgel, Klavier, Cembalo, Kirchenmusik, Musiktheorie und Komposition an den Musikhochschulen in Köln, Freiburg und Wien. Er war Professor für Orgel an der Musikhochschule in Stuttgart (1994–2013) und unterrichtet seit 2013 an der Musikhochschule in München. Konzertengagements und Rundfunkaufnahmen führen Bernhard Haas in nahezu alle Länder Europas sowie nach Japan und Südkorea. Er wird regelmäßig zu Meisterkursen eingeladen und ist als Jurymitglied bei internationalen Orgelwettbewerben gefragt. Er hat

CD-Aufnahmen mit Werken von Liszt, Reger, Strawinsky, Ferneyhough, Feldman und Xenakis eingespielt. Er verfasste ein Buch über *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004, und, zusammen mit Veronica Diederer, *Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach. Neue musikalische Theorien und Perspektiven* (2 Bände), Hildesheim 2008.

Markus Rupprecht

studierte Orgel, Cembalo und Kirchenmusik mit Schwerpunkt Dirigieren/Chorleitung in Regensburg, Piteå und Wien bei Hans-Ola Ericsson, Michael Radulescu, Stefan Baier und Franz Josef Stoiber. Lehrbeauftragter für Orgel und seit 2022 Honorarprofessor für Katholische Kirchenmusik und Pädagogik an der HfKM Regensburg. Rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Referent auf Kursen für alte und neue Musik. Markus Rupprecht studierte bei Hans-Ola Ericsson das gesamte Orgelwerk von Olivier Messiaen und führte es in verschiedenen europäischen Städten auf.

Armin Schoof

war von 1977–2004 Organist und Kantor (KMD) an der Jakobikirche Lübeck und Professor für Orgelspiel an der Musikhochschule Lübeck. Er spielte viele Konzerte, CD- und Funkaufnahmen an den beiden historischen Jakobiorgeln sowie im In- und Ausland. Für die Einspielung der Orgelwerke Hugo Distlers erhielt er 1996 den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Seit 2005 ist er freischaffend tätig. Er ist Herausgeber einer vierbändigen kritischen Urtextausgabe sämtlicher Orgelwerke von Hugo Distler (Bärenreiter-Verlag).

Jon Laukvik

wurde in Oslo geboren und erhielt seine Ausbildung (Kirchenmusik, Orgel und Klavier) zunächst in seiner Heimatstadt. Später setzte er das Orgelstudium in Köln bei Michael Schneider und in Paris bei Marie-Claire Alain fort. Cembalostudien absolvierte er bei Hugo Ruf an der Kölner Musikhochschule. Von 1980 bis 2016 war Jon Laukvik Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Von 2001 bis 2017 unterrichtete er an der Staatlichen Musikhochschule (Norges musikkhøgskole) in Oslo. Er war zudem Gastprofessor an der Royal Academy of Music in London und am Institute of Sacred Music / Yale University (New Haven). Seine Konzerttätigkeit als Organist und Cembalist führte ihn in europäische Länder, nach Israel, Japan, Kanada, Korea und in die USA. Er ist Juror internationaler Orgelwettbewerbe und hält Kurse und Seminare in West- und Osteuropa sowie in Asien. The Royal College of Organists, London, hat ihm 2021 die *RCO Medal* verliehen in Anerkennung seiner Verdienste als Organist, Komponist und Pädagoge. Er ist Herausgeber u. a. der *Orgelkonzerte* op. 7 von Georg Friedrich Händel (Carus-Verlag; in Zusammenarbeit mit Werner Jacob). Eine in Zusammenarbeit mit David Sanger edierte Gesamtausgabe der Orgelwerke Louis Viermes in 13 Bänden ist im Februar 2008, ebenfalls im Carus-Verlag, erschienen. Jon Laukvik komponiert hauptsächlich Stücke für Orgel solo und für Orgel mit Gesang bzw. mit Instrumenten (Streicher, Klavier, Schlagzeug, Trompete, Posaune, Cello, Horn).

Armin Schoof

„Neoklassizismus“

Aus der großen Zahl der Komponisten des 20. Jahrhunderts, die neue Orgelmusik schrieben und sich dabei mehr oder weniger abwandten von dem am Klang orientierten, kompakten Orgelsatz der Spätromantik hin zu einem von Linearität beseelten transparenten Satz, seien hier nur vier ausgewählt: Hugo Distler, Paul Hindemith, Johann Nepomuk David und Kurt Hessenberg.

Hugo Distler

(* 24.6.1908 in Nürnberg, † 1.11.1942 in Berlin)

Distlers Orgelstil

wurde in besonderem Maße durch Orgeln des Barock und Vorbarock angeregt: so während seines Studiums in Leipzig (1927–30) durch die Gottfried Silbermann-Orgeln in Rötha und während seiner Tätigkeit in Lübeck (1931–1937) durch die beiden historischen Orgeln in St. Jakobi sowie die damals gut erhaltene Totentanzorgel in St. Marien.

Im Nachwort seiner ersten großen Orgelpartita *Nun komm, der Heiden Heiland* gibt er 1933 die Disposition der „Kleinen Orgel“ in St. Jakobi zu Lübeck (später Stellwagenorgel genannt) folgendermaßen an:

Hauptwerk	Rückpositiv	Brustwerk	Pedal
Prinzipal 16'	Gedackt 8'	Gedackt 8'	Subbaß 16'
Oktave 8'	Quintatön 8'	Quintatön 4'	Spielpfeifenbaß 8'
Oktave 4'	Hohlflöte 4'	Waldflöte 2'	Spielpfeifenbaß 4'
Oktave 2'	Prinzipal 4'	Zimbel	Posaune 16'
Spielpfeife 8'	Oktave 2'	Schalmei 8' (4')	Trommet 8'
Flöte 8' (<i>Flöte 4'</i>)	Scharf	Regal 8'	Trommet 4'
Trommet 8'	Trechterregal 8'		
Mixtur	Krummhorn 8'		

Tremulant durch alle Werke – 2 Sperrventile – Manualumfang: C, F, Fis, G–c³ – Pedalumfang C, D (als Obertaste), E, F–d¹ – Schleifladen. Mechanische Traktur.

1935 ließ Distler diese Orgel „wiederherstellen“ und einige Register ändern, was hier kursiv gedruckt wiedergegeben ist (entsprechend seinen Angaben im Vorwort zu seinen *Kleinen Orgelchoralbearbeitungen*). Am stärksten wurde das Pedal verändert, dessen Disposition nach der Wiederherstellung 1935 lautete:

Subbaß 16', *Gedacktpommer 8'*, *Bordun 4'*, *Nachthorn 2'*, *Rauschpfeife 4fach*, Posaune 16', *Dulzian 8'*, Trommet 4', *Regal 2'*.



Hugo Distler improvisiert an der Kleinen Orgel (heute Stellwagenorgel genannt) in St. Jakobi zu Lübeck
(Hugo-Distler-Archiv, Lübeck)

In den Folgejahren 1937–40 war Distler als Dozent an der Musikhochschule Stuttgart zwar nicht mehr qua Amt als Organist tätig, komponierte aber im Blick auf eine Tagung für Deutsche Orgelkunst (1938, Freiburg im Breisgau) Stücke für Kleinorgel und ließ sich 1938 eine Hausorgel bauen. Diese hatte folgende Disposition:

Unterwerk: Lieblich Gedackt 8', Prinzipal 4', Waldflöte 2', Nasat 2^{2/3}', Zimbel 2- bis 3fach
 Oberwerk: Regal 8', Gedacktflöte 4', Prinzipal 2', Siffelöte 1', Terz 1^{3/5}', Quinte 1^{1/3}'
 Pedal: Dulzian 16', Pommer 8', Rohrgedackt 4', Rauschpfeife 2fach
 Manualkoppel, zwei Pedalkoppeln, Tremulant, Mechanische Traktur, Schleifladen

Es ist interessant, Distler mit dem drei Jahre jüngeren Jehan Alain zu vergleichen. Beide haben etwa zu gleicher Zeit und in wenigen Lebensjahren höchst lebendige und charakteristische Orgelmusik komponiert, und dies nicht nur mit ausgeprägtem Klangsinne, sondern auch mit kontrapunktischem Können. Während aber Alain, inspiriert von französischen Orgeln vor allem des 19. Jahrhunderts, zu expressiver und dynamisch flexibler Musik gelangt, ist Distlers Klangideal vom barocken und vorbarocken Orgeltypus geprägt. Das Prinzip der Klarheit ist charakteristisch für seinen Stil. Distler komponiert streng motivisch, thematisch, kontrapunktisch, auch die Inspiration durch Organum-Techniken des Mittelalters wirkt in seinen Kompositionsstil hinein. An der Orgel liebt er charakteristische Einzelstimmen, Zungenregister, Flöten, auch in der 4'-Lage, Ensemble-Registrierungen, Spaltklang; und im Plenum bevorzugt er meist ungekoppelte und kontrastierende Werke.

Übersicht über Distlers Orgelschaffen¹

- I. **Die großen Partiten** *Nun komm, der Heiden Heiland* op. 8, Nr. 1 (Lübeck, 1932) und *Wachet auf, ruft uns die Stimme* op. 8, Nr. 2 (Lübeck, 1935)
- II. **Kleine Orgelchoralbearbeitungen** op. 8, Nr. 3 (Lübeck, gedruckt 1938):
 I. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* – II. *Das alte Jahr vergangen ist* – III. *Jesus Christus, unser Heiland (Partita)* – IV. *Christe, du Lamm Gottes* – V. *Mit Freuden zart* – VI. *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* – VII. *Christ, der du bist der helle Tag (Partita)* sowie einzeln überlieferte Choralbearbeitungen: *Wie schön leucht' uns der Morgenstern* (zwei verschiedene Bearbeitungen) – *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* – *Vom Himmel hoch* (Kleines Konzert).
- III. **Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel** op. 18, Nr. 1 (Stuttgart, 1938)
 Elf Einzelstücke sowie Variationen über *Frisch auf, gut Gsell* – *Elselein, liebstes Elselein* – *Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst* und *Orgelsonate (Trio)* op. 18, Nr. 2 (1938).
- IV. **Bisher unveröffentlichte Werke**
 Choralvariationen mit älterem *Ricercare Jesus Christus, unser Heiland* (Lübeck 1933) – *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (Leipzig 1928) – *vierstimmige Orgelfuge mit 2 beibehaltenen Gegensätzen* (Leipzig um 1929) – Viele Faksimiles.

¹ Hierzu wie auch Näheres zu den oben genannten Dispositionen siehe: *Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke*, Bärenreiter-Urtext (mit Einführungen, Faksimiles, Fotos, Kritischen Berichten) BA 9231–9234, hrsg. von Armin Schoof.

Phrasierung und Artikulation

sind bei Distler akribisch notiert. So unterscheidet er im Pedalsolo der *Toccata zur Partita Nun komm, der Heiden Heiland* zwischen Gruppen zu zwei, drei, vier oder mehr Achteln:

Partita „Nun komm, der Heiden Heiland“
(„Veni, redemptor gentium“)

I. TOCCATA

Hauptwerk (HW): Oktave 8', Oktave 4', Oktave 2', Mixtur
Rückpositiv (RP): Gedackt 8', Prinzipal 4', Scharf
Brustwerk (BW): Gedackt 8', Waldflöte 2', Jalousietüren halb offen
Pedal (Ped.): Posaune 16', Spielfeifenbaß 8', Spielfeifenbaß 4',
Trommet 8', Trommet 4'

Hugo Distler, op. 8, Nr. 1

Mäßig rasche Viertel

♩ = 88, später rascher werden. Freies Zeitmaß

1. Pedal

Im Hauptzeitmaß

♩ = 76

1) Bei zu schwacher Pedalwirkung selbständige Pedalung über dem Hauptwerk (in der Oktave) mitgehen lassen (mitspielen, bzw. - wenn möglich - koppeln!) / If the Pedal is too weak or too little pedaled, the HW can be added at the octave (either played or - if possible - coupled!).

Partita „Nun komm, der Heiden Heiland“
Opus 8, Nr. 1, Ausgabe Bd. I, BA 9231, S. 2

In folgenden Respiros unterscheidet er zwischen Zäsurzeichen und Zeilenschlusszeichen:

Halbe

♩ = 52

2.

Ped. - Posaune 16'
- Trommet 8'

1) ♪ = Zäsurzeichen
2) | = Zeilenschlusszeichen

Partita Nun komm, der Heiden Heiland, Choral (S. 4, 1. Zeile)

In der anschließenden 1. Variation ist der Cantus firmus *legato*, der Kontrapunkt *non legato, leggiero* zu spielen.

1. Variation

♩ = 63
BW

3.

legato *non legato, leggiero* *legato* *non legato, leggiero*

Partita Nun komm, der Heiden Heiland, Anfang der 1. Variation

Auch sonst gibt Distler zu Beginn eines Stückes meist die jeweilige Grundanschlagsart an, die für die Interpretation von entscheidender Wichtigkeit ist: in der gleichen Partita beispielsweise *marcato* (Coccaten ben legato im Choralatz-Zitat), *molto marcato* in der 6. Variation usw.

In seiner zweiten großen Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* kommt die *Coccata* ebenfalls nur dann zur beabsichtigten Geltung, wenn die zu Beginn notierte Grundanschlagsart „*non legato*“ beibehalten wird einschließlich aller Atemzeichen. Der Bass-Cantus-firmus ist akzentuiert zu spielen.

Oberlandeskirchenrat Hr. Christhard Mahrenholz gew.
Partita „Wachet auf, ruft uns die Stimme“
I. COCCATA

Hugo Distler, op. 8, Nr. 2

4

Mäßig rasch *f*
Hauptwerk (HW) 2

1) ♯ = Phrasierungseinschnitt / phrasing cut
2) HW: Prinzipale, Mixtur. Alle Werke, wenn nicht anders angegeben, möglichst ungekoppelt. Die Registrierung der verschiedenen Werke so kontrastierend und eigenständig wie möglich. / HW: principals, mixtures. All departments, if not otherwise specified, preferably uncoupled. The registration of the various works should be as rich in contrast and independent as possible.
3) Pedal: *poco più f*, aber ja nicht dick, sondern klar, wie ein Signal. Möglichst ungekoppelt / Pedal: *poco più f*, not thick, but rather clear, like a signal. Preferably uncoupled
4) siehe Kritischer Bericht / cf. critical report

The image shows three systems of musical notation for a piece by Hugo Distler. The first system (measures 6-8) includes a 'Pedal (Ped.): + 1)' instruction. The second system (measures 9-10) features a 'Zeitmaß I' marking and a '(f)' dynamic. The third system (measures 11-12) includes '(ohne Verzögerung!)' and '(3)' markings. A large, stylized watermark 'CANTUS' is overlaid on the right side of the score.

Partita Wachet auf, ruft uns die Stimme. Neue Urtextausgabe Bd. I, S. 28–29

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Distler auch bei der Interpretation alter Orgelmusik ähnlich verfuhr. In der Zeitschrift *Orgel* Heft 12 (1940), S. 43, veröffentlichte er einen Aufsatz von ihm veröffentlicht mit der Überschrift „Die Orgelmusik des 17. Jahrhunderts“, in dem er u. a. schreibt (S. 53):

„Die Phrasierung, Anschlagslogik, Ausführung der Verzierungen haben einzig der Deutung des Strukturs (...). Der Schlag sei kein Legato, sondern das für die alte Musik gemeinhin gültige, vor allem das zügige, bestimmende Martellato. (...) Das ‚Orgellegato‘ ist eine Erfindung des

19. Jahrhunderts

„Merkwürdigerweise ist diese zusätzliche Einsicht trotz Distlers Äußerungen jahrzehntelang weithin vergessen und wurde erst in den frühen 1970er Jahren allmählich wieder Allgemeingut in der Interpretation barocker Orgelmusik.“

Tempo- und Vortragsbezeichnungen

stehen meist in deutscher Sprache, z. B.: „Mäßig rasche Viertel“, „Im Hauptzeitmaß“, „zögern“. Die Metronomangaben des Komponisten sind wichtige Anhaltspunkte, müssen aber nicht immer wortwörtlich genommen werden. Sie sind gelegentlich sehr schnell. Da sollte man sich nicht zur Hast verleiten lassen, sondern u. U. eine Nuance weniger schnell spielen. Es geht um Lebendigkeit, Klarheit und Durchhörbarkeit. Verschiedene Instrumente in verschiedenen Räumen können verschiedene Tempi fordern. Immer aber geht es um engagiertes Spiel, präzise in Anschlag, Artikulation und Phrasierung, hier zügig, dort ausdrucksvoll, aber weder gehetzt noch langatmig. Wer sich in Distlers Musik vertieft, spürt hinter dem manchmal asketisch anmutenden Notenbild eine von Leidenschaft durchglühte Musik.

Registrierung

Bei seinem ersten großen Werk, der *Partita Nun komm, der Heiden Heiland* gibt er sämtliche (an der Kleinen Jakobi-Orgel Lübeck) bewährten Registrierungen detailliert an (siehe auch NB 1):

Partita Nun komm, der Heiden Heiland. Anfang der Chaconne
 Faksimile S. 17 des datierten Autographs (Hugo Distler Archiv Lübeck)

Selbstverständlich müssen die Angaben sinngemäß verstanden und für das jeweilige Instrument und den Raum „übersetzt“ werden.

Die Choraleitungen op. 8, Nr. 3 notiert Distler detaillierte Registerangaben. Besonders zu *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (VI.). Dem zunächst schlichten, später kolorierten („atterne“) Choralismus werden hier drei unterschiedliche Kontrapunkte gegenübergestellt: Zu Beginn im Alt klangvolle absteigende Chromatik (das „Ach“) – im Sopran absteigende Intervalle in hingeworfenen Achteln („flüchtig“) – im Bass leere Oktaven (das „nichtig“). Die Vielschichtigkeit kommt verstärkt zum Ausdruck, indem der Choral die Trio-Registrierung ab T. 5 zu einem *Quatuor* (Spiel auf gleichzeitig drei Manualen und Pedal) differenziert.

Musical score for 'Kleine Orgelchoralbearbeitungen op. 8, Nr. 3 VI'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three staves: a treble clef staff with a 7-measure rest at the beginning, a middle staff with a 7-measure rest, and a bass clef staff. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *cf.* (crescendo forte) and a triplet of eighth notes in the final measure.

Kleine Orgelchoralbearbeitungen op. 8, Nr. 3 VI: Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 Neue Urtextausgabe Bd. II, S. 23 (Zeilen 1+2)

Hingegen begnügt sich Distler bei seiner Partita *Wachet auf* mit allgemeineren Beschreibungen. So schreibt er als Fußnote zur *Toccata* (I): „HW: Prinzipale, Mixtur. Alle Werke, wenn nicht anders angegeben, möglichst ungekoppelt (...) so kontrastierend und eigenständig wie möglich“. Die abschließende *Fuge* (III) beginne a dem RP „recht hell, mit 2' und – nicht zu scharfer – Mixtur“, wechselt dann im T. 77 auf das BW („Rohrwerk tutti, sehr glänzend, metallisch“) und T. 110 auf das HW („Kräftiger als das RP registriert. Prinzipale und unter Umständen, Mixtur. Breiter, großer Ton“). Für den Mittelsatz, ein Bicinium, gibt er an: „In der Brust (...) des Rohrwerk (...) im Rückpositiv (...) zarter 8' und 4'“ (siehe NB 4).

Auch für die in Stuttgart entstandenen *Dreißig Spielstücke* und die *Orgelsonate* begnügt er sich mit allgemeinen Angaben. Im Nachwort zu den *Spielstücken* schreibt er: „(...) Man bevorzuge Aussteuerung durch möglichst wenige, aber charakteristische (Solo)stimmen; auch eine Registrierung, die sich auf den 4' aufbaut, dürfte oft angebracht sein (...)“. Und in der „Spielanweisung“ der *Orgelsonate* schreibt er: „Die Registrierung sei wohl kammermusikalisch, dabei aber ja nicht zu spärlich und klimprig, sondern immer etwas kecker.“

Hausorgel

Die in Stuttgart entstandenen Werke sind von vornherein für ein kleines Instrument bestimmt. Dennoch verfehlen sie bei kammermusikalischer Registrierung und sehr klarer Spielweise auch in Konzerten mit großen Instrumenten in Kirche die Wirkung nicht. In den *Dreißig Spielstücken*, einer Art Distler'schem „Mikrokosmos“, ist sowohl die Kunst als auch unmittelbare, packende Musik wahrnehmbar – wie etwa in dieser kleinen Orgel:

3.

Musical score for 'Dreißig Spielstücke, Nr. 3'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *mf.* (mezzo-forte) and a triplet of eighth notes in the final measure.

Dreißig Spielstücke, Nr. 3
 Neue Urtextausgabe Bd. III, S. 6

Die *Orgelsonate (Trio)* ist als solche natürlich an J. S. Bach orientiert, ist aber ein Unikat für sich und stellt höchste Ansprüche an das Können des Interpreten. Wieder ist sehr auf die originale (polyphone!) Phrasierung und Artikulation zu achten. Grundanschlagsart ist „ein lockeres non legato bis martellato“, wie Distler in der Spielanweisung schreibt.

I. Rasche, energische Halbe

Hugo Distler, op. 18, Nr. 2

8.

Orgelsonate, Beginn des ersten Satzes
Neue Urtextausgabe Bd. III, S. 47

1932 nahm Distler in Lübeck die Gelegenheit wahr, Paul Hindemith die kleine Jambigorgel vorzuführen und ihm die Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* vorzuspielen. Hindemith war so beeindruckt von dem Instrument und der Komposition, dass er seinen Wunsch äußerte, auch Orgelmusik zu komponieren.²

² Zitiert aus: Winfried Lüdemann, *Hugo Distler, Eine musikalische Biografie*, Collectanea Musicologica, Bd.10, Augsburg 2002, S. 54 (nach Interview mit Waltraut Distler Juli 1991).

Paul Hindemith

(* 16.11.1895 in Hanau, † 28.12.1963 in Frankfurt)

Hindemith hatte bereits 1918 zwei Stücke für Orgel geschrieben.³ 1927 widmete er dem Frankfurter Sender zur Einweihung der Orgel im dortigen Sendesaal (am 8.1.1928) ein 17-Minuten-Werk für Orgel und Kammerorchester, die *Kammermusik Nr. 7*, op. 46, Nr. 2. Dem Anlass entsprechend hat die Orgel in diesem dreisätzigen Konzert zwar Vorrangstellung, die solistischen Bläser, Celli und Kontrabässe nehmen jedoch an dem thematischen Geschehen solchen Anteil, dass der Organist auch die Partitur gut kennen muss. Schon im ersten Satz zeigt sich, dass der Komponist manche Motive im Orchestersatz mit Staccatopunkten, im Orgelsatz dagegen mit Bögen versieht:

Paul Hindemith
op. 46 Nr. 2

I

Nicht zu schnell. (♩ bis etwa 116)

9. *kleine Flöte*
Große Flöte
Viola
Kontrabässe

Paul Hindemith, *Kammermusik Nr. 7*, op. 46, Nr. 2. Anfang des 1. Satzes (aus der Partitur sind nur Flöten und tiefe Streicher wiedergegeben)

10. *Solo*

Vergleich der erste Einsatz der Orgel (T. 21)

wieweit die Artikulation sich am Orchestersatz orientiert, mag gelegentlich eine Ermessensfrage sein. In jedem Fall springt Kontrast – Staccatopunkte im Orchester-, Bögen im Orgelsatz – öfters ins Auge, so z. B.

E

11. *Basskl.*

Orgel

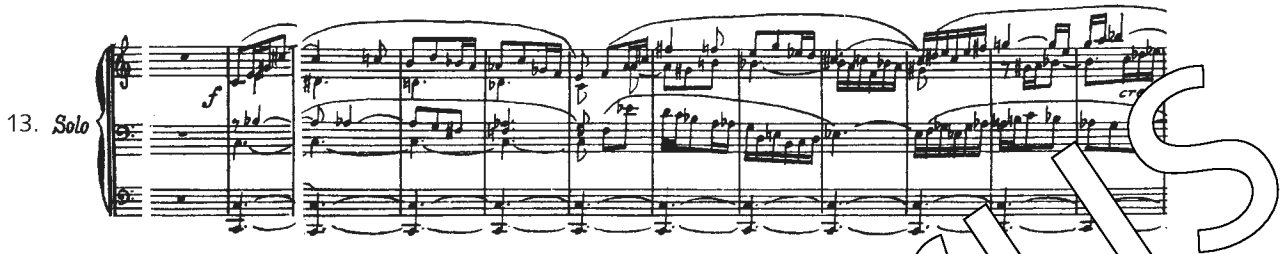
Kammermusik Nr. 7, op. 46, Nr. 2. 1. Satz vor und nach Buchstabe E (Flöte, Klarinette *staccato* / Entsprechendes an der Orgel *legato* notiert)

³ Publiziert im Schott-Verlag.

Besonders auffällig ist dies im temperamentvollen dritten Satz:



Kammermusik Nr. 7, op. 46, Nr. 2, Anfang des 3. Satzes (Trompete und Klarinette)



Kammermusik Nr. 7, op. 46, Nr. 2, entsprechender Einsatz der Orgel (nach Buchholz 1978, S. 118)

Im Gegensatz zu den Artikulationsbögen der Zweierbindungen und Aufeinanderbindungen sind indes diese langen Bögen eher Phrasierungsbögen. Es empfiehlt sich hier ein „körniges“ *staccato-legato*, damit die Töne nicht ineinander verschwimmen. Dies wird erreicht, wenn die Handgelenke leicht gehoben werden. Die Fingerspitzen sind ein bis zwei Millimeter über den Tasten zu schlagen aus den Fingergelenken – je nach Traktur mehr oder weniger kräftig – an.

Im Mittelsatz „Sehr langsam, Tanz ruhig“ erklären die Manual-Stimmen *legato* und *molto cantabile*, während die für Hindemith typischen Rhythmen der Bassstimme „getupft“ werden. Bei den Celli und Kontrabässen steht an entsprechender Stelle „z.“



Ein kraftvoll motorische Werk fordert vom Organisten mehr als nur eine souveräne und virtuose Artikulation sowie auch einer besonderen Registrierungskunst muss der Orgelpart dem differenziert komponierten Orchester adäquat sein. Nicht alles, was an der Orgel für sich genommen gut klingt, passt auch in den Klang eines Kammerorchesters mit acht Holzbläsern, drei Blechbläsern und tiefen Streichern. Man sollte dieses Stück nur mit einer größeren Konzertorgel und mit erstklassigen Instrumentalsolisten wagen. Noch immer haben ja die meisten Hörer Schwierigkeiten, derartige Musik zu verstehen – so lange Zeit nach ihrer Entstehung! Nur völlig ungetrübte Intonation und absolut präzise Rhythmen lassen diese Musik sich in ihrer Lebendigkeit entfalten und dem Hörer mitteilen.

Hindemiths *Sonaten I und II* für Orgel solo entstanden 1937, also nach Vollendung seiner Oper *Mathis, der Maler* und etwa zeitgleich mit seinem großen Theoriewerk *Unterweisung im Tonsatz*. Die *Sonate III* entstand 1940 in New Haven (USA).

Schon bei der ersten Orgelsonate ist trotz zeitlicher Nähe zu Distlers Orgelmusik sofort deutlich, dass Hindemiths Musik aus anderen Quellen gespeist ist, nämlich aus Erfahrungen des Streichers bzw. des Orchestermusikers. Hindemiths Orgelmusik ist „symphonischer“ als die Distlers. Das zeigt sich bereits in der Vorbemerkung:

„Spielern von Orgeln mit Walzen und Jalousieschwellern steht es frei, durch reichere Farbgebung und dynamische Übergänge, den Ausdruck über das in den Stärkegradvorschriften angegebene Maß zu verstärken.“

Die Angaben *f*, *mf*, *p*, *pp* usw. geben dem Interpreten wichtige Anhaltspunkte, aber keinerlei Auskunft über verbindliche Registrierungen. Der Verfasser kam mit sehr verschiedenen Instrumenten zu der Erfahrung, dass Hindemiths Sonaten sowohl auf eher symphonisch disponierten Orgeln gut klingen als auch auf historisch orientierten Instrumenten, wenn diese nicht allzu ungleichstufig oder gar mitteltönig gestimmt sind.

Hindemith liebt große Bögen. Er geht, wo nicht anders vermerkt, vom gegliederten *Legato* aus. Seine Kompositionsweise wirkt bisweilen fast improvisiert in ihrer Spontaneität, zeigt aber immer wieder großes kontrapunktisches Können – ohne dabei jedoch „gelehrt“, „akademisch“ zu wirken. Vieles lässt sich gut von der „übergeordneten Zweistimmigkeit“ (der obersten und der untersten Stimme) her lesen und gestalten. Akzente, die im klassischen Orgelsatz Stimme für Stimme herauszufinden und zu setzen sind, komponiert Hindemith oft durch vollgriffigere Akkorde aus. Die drei Sonaten sind jedoch sehr unterschiedlich.

Die *Sonate I* steht in Es, und zwar mehr in es-Moll als in Es-Dur. Es ist immer ein „Aah!-Erlebnis“, zu hören wie Hindemith am Schluss des ersten Satzes den es-Moll-Akkord zu Es-Dur hin auflichtet, den Schlusssatz aber in mystischem es-Moll *pianissimo* beendet. Der Mittelsatz steht in e-Moll. Der Klangfantasie des Interpreten ist in dieser größten der drei Sonaten viel Raum gegeben. Zum Beispiel kann man den ersten Satz entweder mit einer Mischung von Prinzipalen und Flöten im *forte* beginnen, oder auch in großem Plektrum mit Mixtur und vielleicht einer 16'-Posaune im Bass. Ein allzu gewaltiger Orgelklang – etwa ein Register mit Mixtur und vielleicht einer 16'-Posaune im Bass *fff* – wird dieser Musik allerdings nicht angemessen. Vom *forte* des Anfangs muss noch eine Steigerungsmöglichkeit zu *fortissimo* in T. 252 bleiben.

Das lebhaft-rhythmische zweite Thema (T. 53) kann solistisch auf besonderem Manual gespielt werden, *legero*, beispielsweise mit einer Sesquialtera-Registrierung:⁴

15. *Lebhaft* (*♩ = 69*)

Sonate I, 1. Satz (S. 6)

Choralthemata mit einer Oboen-Registrierung:

Sonate I, 1. Satz (S. 6 unten)

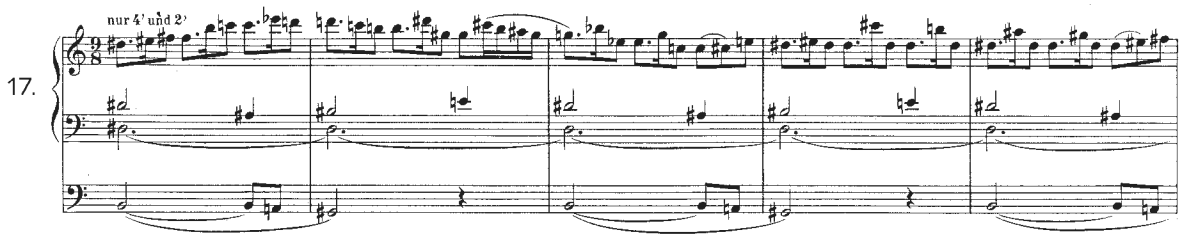
...are dann zum dynamischen Höhepunkt hin (T. 252 ff.) bis zu einem großen Tuttiklang mit Posaune zu steigern. Das kleine zwölftönig anmutende *pp*-Zwischenspiel (T. 134 ff., S. 8 oben) ist bei geschlossenem Schweller besonders eindrucksvoll, soll aber keineswegs verschwommen, sondern sehr klar gespielt werden; sogar eine Registrierung mit Flöten (16') 8' plus 1' kann hier faszinierend klingen. Ein ganz leichtes Trennen des zweiten Achtels bei den 2/8-Takten kann die interessante Metrik verdeutlichen.

Beim Mittelsatz „Sehr langsam“ hat es sich bewährt, auf getrennten Manualen zu beginnen, die rechte Hand etwa mit geschlossenem Schwellerwerk, die linke mit Positiv gespielt. Beide Manuale sind dann bei *mf* (T. 13) ans HW und ans Pedal gekoppelt. Auf diese Weise ist hier ein ausdrucksvolles *crescendo* und *decrescendo* in allen Stimmen möglich.

Die anschließende Phantasie soll zwar *attacca* anschließen, ist aber ein eigenständiger dritter Satz (III, neue Taktzählung), und ist großartige Orgelmusik voller Virtuosität, voller Kontraste und harmonisch weitem Ausgreifen. Das ostinate Bass-Thema steigt von Mal zu Mal im Quintenzirkel aufwärts. Bei *ff* kommt die volle Orgelpracht zum Klingen, um in einem weiteren Satz (IV) „Ruhig bewegt“ wieder zur Stille zu führen. Fast jazzartig wirkt der ostinate Bass T. 27 ff., S. 20 unten, wenn er *quasi pizzicato* gespielt wird. Die *legato* gespielte ausdrucksvolle

⁴ Hindemith liebte Aliquoten, wie der Verfasser 1957 von Anton Nowakowski erfuhr.

Melodie T. 52 ff. wird ab T. 64 variiert und wirkt hier am besten in scharfem *staccato* (die mit Bögen versehenen Motive ausgenommen):



Sonate I, 4. Satz, T. 64 ff. (S. 22 oben)

„Nur 4' und 2'“ schreibt der Komponist an dieser Stelle vor. Der Liebe Hindemiths zu Aliquoten entsprechend (s. Fußnote 4) spielte der Verfasser diese Stelle gern auch mit Sesquialtera solo bzw. Sesquialtera + 4'-Flöte

Die *Sonate II* ist formal strenger und im Ganzen kammermusikalischer als die erste. Da der Tonumfang 2^3 nicht übersteigt, hat sie der Verfasser gern auch an der historischen Stellwagenorgel in St. Jakob in Lübeck gespielt, wo sie besonders farbig klingt.⁵ Beim ersten Satz empfiehlt sich für T. 36 ff. lockere *non legato* bis *leg. ro.*, wobei die kleinen Bögen in jedem zweiten Takt das erste Achtel akzentuieren können.



Sonate II, 1. Satz

T. 111 (entsprechend T. 23 ff., S. 7) ist Manualwechsel nicht unbedingt erforderlich, da sich dynamische Steigerung bereits durch pleonastische Sechsstimmigkeit ergibt. Beim Mittelsatz mag man sich in den pedallosern „Solo-Instrumenten“ vorstellen, deren Aussage dann vom vollen Orchester („Hauptwerk“ plus „Hilfswerk“) unterstützt werden soll hier von einer bemerkenswerten Begegnung Paul Hindemiths mit Helmut Walcha (1960). Walcha machte Hindemith auf die Notwendigkeit der Akzentsetzung beim Orgelspielen aufmerksam und zeigte ihm das Fugenthema des dritten Satzes mit den originalen Bögen vor. Ein unbefangenes Hörvermögen sollte folgendermaßen aufnehmen:



Sonate II, Fugenthema des 3. Satzes

Hindemith fand dann Walchas Artikulationsvorschlag auf Anhieb überzeugend, und auch der Verfasser hat es seither nur noch so gespielt:



Sonate II, Artikulationsvorschlag von Helmut Walcha

⁵ David J. Borsheim schrieb eine interessante Bearbeitung dieser *II. Sonate* für Blechbläserquintett.

Die *Sonate III* verknüpft kunstvolle Cantus-firmus-Behandlung mit Hindemiths mehr orchestral geprägter Kompositionsweise. Für den Spieler ist es unerlässlich, sich in die „alten Volkslieder“ zu vertiefen.⁶ Im ersten Satz sollte bei flexibelster Dynamik (von *pp* bis *ff!*) die As-Dur-Melodie *Ach Gott, wem soll ich's klagen* deutlich, aber nie aufdringlich als Bass-cantus-firmus heraus zu hören sein. Ab T. 29 („Langsam“) erscheint die Melodie nochmals im Sopran, diesmal in H-Dur, und nach höchst expressivem „Schmerz“ (*fff!*) setzt ein zarter *p*-Kanon wie eine Läuterung ein und verebbt zum *pp*.

Der zweite Satz („Sehr langsam“) über das Lied *Wach auf, mein Hort* ist ein konsequent vierstimmiger Tenor-cantus-firmus-Satz mit zarten und rhythmisch äußerst differenzierten Oberstimmen, dazu ein *quasi-pizzicato*-Bass auf unbetonten Taktzeiten. Tenor und Bass können an der dynamischen Bandbreite von *pp* bis *f* nur teilnehmen, wenn die beiden Oberstimmen – möglichst im Schwellwerk – an die Unterstimmen gekoppelt sind. Auch der heitere dritte Satz bringt die Melodie *So wünsch ich ihr ein gute Nacht* im Tenor, diesmal vom Pedal (8') gespielt.

Wie sehr unterscheiden sich diese Cantus-firmus-Sätze etwa von denen Hugo Distlers!

Das *Concerto for Organ and Orchestra* (1962) ist nicht nur Hindemiths letztes Orgelwerk, sondern sein letztes Instrumentalkonzert überhaupt. Es ist eine viersätziges Sinfonie mit riesigen klanglichen Ausmaßen, dauert insgesamt fast eine halbe Stunde und stellt höchste Anforderungen an das Orchester, an den Organisten und nicht zuletzt an die Hörer. Es wurde als Auftragswerk der „New York Philharmonic Society“ für die neue Orgel der Philharmonic Hall in New York 1962 komponiert, was auch die englischen Bezeichnungen ergibt. Der Wiener Organist und Komponist Anton Heiller hatte die Anregung gegeben und spielte die Uraufführung am 25.4.1963 in New York und bald darauf in Wien (10.11.1963) unter Leitung des Komponisten. Zwei Tage später (12.11.1963) war die Uraufführung seiner Messe (Piaristenkirche in Wien) Hindemiths letztes öffentliches Auftreten vor seinem Tod am 28.12.1963.

Bei diesem großen Orgelkonzert von 1962 gilt in noch stärkerem Maße, was schon oben zur Kammermusik Nr. 7 op. 46, Nr. 2 gesagt wurde: Nur ein sehr erfahrener Orgelsolist sollte dieses gewaltige Werk auch für Hindemith ungewöhnliche Werk wagen. Benötigt wird eine große Konzertorgel und ein erlesenes Sinfonieorchester (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrabass, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Glockenspiel, Celeste, große Streicherbesetzung). Nur völlig perfekte Intonation und absolut präzise Rhythmen können diese vielschichtige Musik dem Hörer nahebringen und lebendig werden lassen. Im schnellen zweiten Satz wird der Orgel eine klangprägnante Solokadenz zugewiesen,

21.



Concerto for Organ and Orchestra, 2. Satz, T. 110–116

nach vielen *pp* und Tempowechsels in den Takten 160–163 im dunkel fragenden *pp* verebbt und von *pp* in huschenden Streicherfiguren reprisenartig abgelöst wird. In diesem zweiten Satz wird *Veni Creator spiritus* mehrfach von Pauken, Kontrabass und Posaunen motivisch angekündigt, Hindemith dann als vierten Satz eine gewaltige 11-minütige Fantasie komponiert. Zuvor erklingt als dritter Satz eine „Canzonetta in triads“, in wohlthuenden Dreiklängen also, die als „Sinnbild widerspiegelte[r] göttlicher Ordnung [...] den geräuschhaft fahlen Instrumentalritornellen gegenübergestellt“⁷ sind.

⁶ Der Verfasser konnte das Autograph dieser Sonate in der Bibliothek der Yale-University New Haven (USA) einsehen und erfuhr, Hindemith habe diese Melodien aus Franz M. Böhmes *Altdeutsches Liederbuch* entnommen. Frau Dr. Luitgard Schader (Hindemith-Institut Frankfurt) schreibt in einer Studie „So wünsch ich ihr ein gute Nacht. Paul Hindemiths Liebesgrüße an seine Frau“, Hindemith zitiere diese Lieder, um auch „außermusikalische Inhalte mitzuteilen“ (die dem Hörer jedoch verborgen bleiben sollten). Der Liedtext, den Hindemith im ersten Satz der Sonate zitiert, bringt Trennungsschmerz zum Ausdruck: „Ach Gott, wem soll ich's klagen / das heimlich Leiden mein, / mein Buhl ist mir verjaget, / bringt meinem Herzen Pein.“ Hindemith war nämlich im Februar 1940 von der Schweiz aus in die USA gereist in der Hoffnung, seine Frau Gertrud, die jüdischer Abstammung war, bekäme rasch ebenfalls ein Einreisevisum. Das geschah aber erst ein gutes halbes Jahr später. Mit der *III. Sonate* wollte Hindemith seine Frau in New York begrüßen. „Es war aber alles umsonst, denn der geliebte Leu [Gertrud H.] kam nicht...“, schreibt er ihr am 14.7.1940. L. Schader bemerkt: „Der neusachliche, angeblich so emotionslose Paul Hindemith erlaubte sich die Liebesgrüße an seine Frau kurz nach deren Vertonung zu publizieren, jedoch als absolute Kunstwerke ohne Hinweis auf deren außermusikalischen Inhalt.“

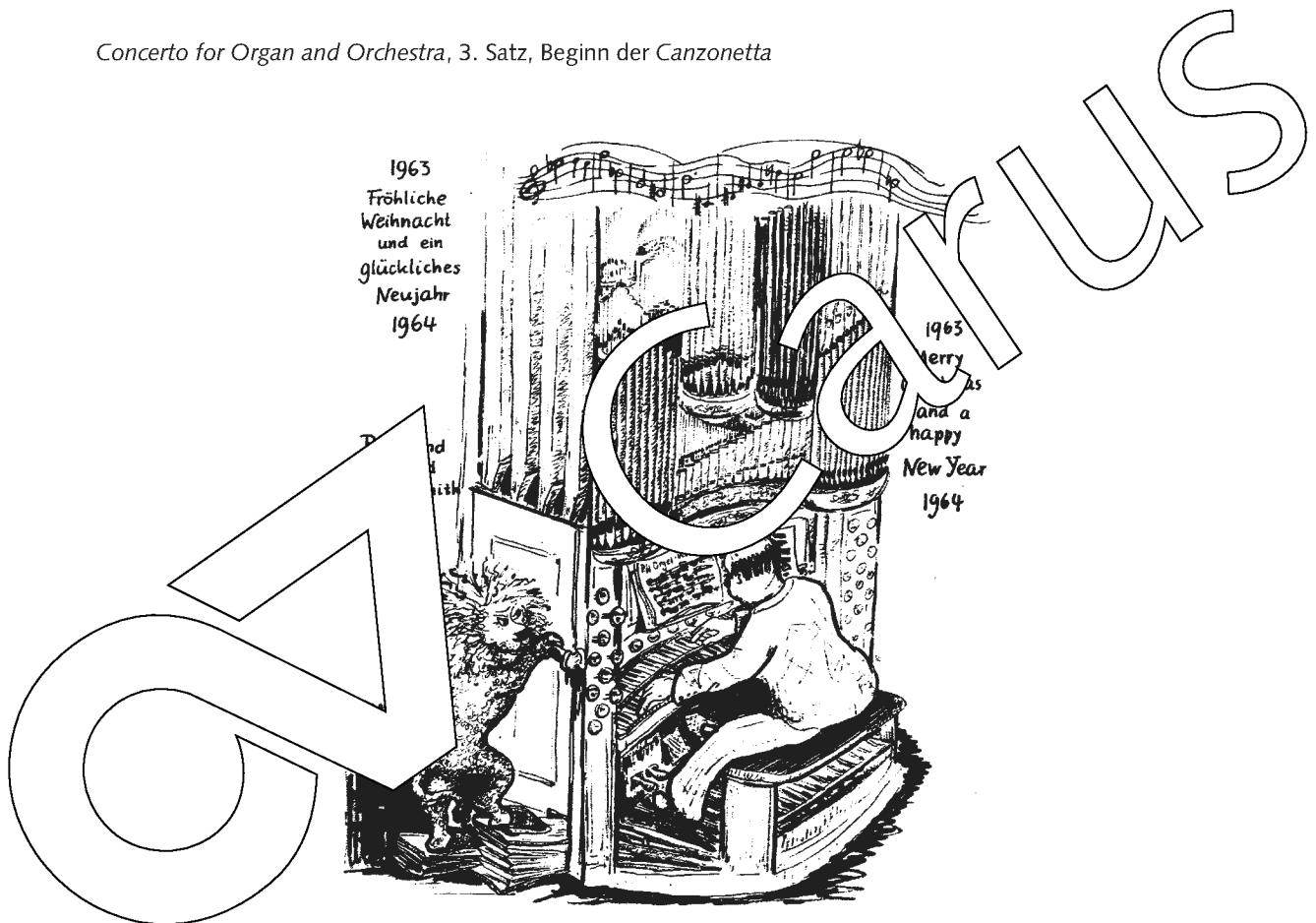
⁷ Martin Haselböck im Booklet seiner CD-Einspielung 1995 (KOCH/SCHWANN).

3. Canzonetta in triads, and two Ritornelli

2
2
2
Moderato $\text{♩} = 88$
Flutes

22. Organ

Concerto for Organ and Orchestra, 3. Satz, Beginn der Canzonetta



Von Hindemith gezeichnete Weihnachtskarte. Seine Frau Gertrud, im Sternzeichen „Löwe“ geboren, tritt den Blasebalg. Über den Orgelpfeifen ist das Thema der *Canzonetta* aus dem Orgelkonzert notiert.
Mit freundlicher Genehmigung der Fondation Hindemith, Blonay (CH).

Johann Nepomuk David

(* 30.11.1895 in Eferding/Oberösterreich, † 22.12.1977 in Stuttgart)

Johann Nepomuk David ist im gleichen Jahr wie Paul Hindemith geboren. Während dieser aber vom Streichinstrument, Streichquartett und vom sinfonischen Orchester herkommend fast alle gängigen Instrumente erprobt hatte, erhielt David entscheidende und unauslöschliche Eindrücke im Sängerknaben-Konvikt St. Florian, in dem schon Anton Bruckner als Chorknabe gedient hatte. Die täglichen Gregorianischen Gesänge und der majestätische Klang der großen Stiftskirchen-Orgel blieben ihm zeitlebens eine Art Ur-Grund seiner Musik. Während seiner Ausbildung zum Volksschullehrer (Linz 1911–1915) begann der junge J. N. David zu komponieren und intensiv die Polyphonie Josquins, Palestrinas und J. S. Bachs zu studieren. Seine anschließende Lehrertätigkeit unterbrach er 1921–1922 für ein Studium an der Musikakademie und an der Universität Wien, wo er auch mit der *Wiener Schule* (Schönberg) in Verbindung kam. Ab 1924 betreute er an der Christuskirche in Wels ein Organisten- und Chorleiteramt, woraus sich sein außergewöhnlich umfangreiches Orgelschaffen erklären mag (innerhalb eines großen Gesamtwerkes mit vielen Chorwerken, Kammermusik und mit allein acht Symphonien). Die Orgelreform-Bewegung beobachtete er nicht nur mit größter Aufmerksamkeit, sondern ließ die ursprünglich einmanualige Orgel der Christuskirche in Wels im Sinne des Orgelbauforschers Hans Henny Jahnn zu einem Instrument mit Hauptwerk, Oberwerk und Pedal umbauen (Schleifladen und mechanische Traktur). Ähnlich wie etwa beim jungen Hugo Distler gibt es bei David aber keinen Bruch zum breiten Traditions-Strom. Bruckner und auch Reger bleiben gleichsam Paten seiner Musik. An seinen Freund, den Straube-Schüler Friedrich Högl schreibt er in einem seiner zahlreichen Briefe: „Ohne Reger wärest Du kein Organist und ich kein Komponist.“ David verbindet in seinen Kompositionen romantisches Klangempfinden mit großer Kontrapunktischer Kunst. Dabei ist der musikalische Satz oft sehr dicht, etwa in gleichzeitig mehreren Kanon-Bewegungen, Umkehrungen, Vergrößerungen, Ostinato-Techniken. Die von ihm notierten Angaben zu Tempo und Dynamik sind meist allgemein gehalten. Bei der Artikulation fallen häufige Auftakt-Ausgaben (im Sinne von Riemanns) auf. Angaben zur Grund-Artikulation eines bestimmten Satzes – etwa wie bei Distler: ‚Non legato‘, ‚poco leggiero‘, ‚molto marcato‘, ‚ben legato‘ u.ä. – fehlen. Normal ist das *legato*, ansonsten gibt es nur Bögenpunkte, Tenutostriche, Akzente: eine Art „Schwarz-weiß-Artikulation“. Zwischenstufen finden zum Beispiel keine Erwähnung. Ob jedoch ein Interpret versuchen sollte teilweise mit *legato*-Bögen versehene Phrasen „unter der Hand“ zu strukturieren, ist eine Frage der Interpretation, des Instrumentals und auch des Rhythmus.

Orientierung an den eigenen seine frühen Organwerken in den Titeln: *Ricercare c-Moll* (1925), *Chaconne a-Moll*, *Passacaglia* und *Fuge g-Moll* (1928). Bei aller sehr orgelgemäßen Schreibweise sind sie nicht voll sprühend. Die oben genannte *Chaconne a-Moll*, Spieldauer ca. 15 Minuten, setzt nach einer kurzen Fortissimo-Improvisation sodann *piano cantabile* mit einem achttaktigen Bass-Thema ein. Im T. 9 wird dieses Thema von der Bass begleitet es – wie ein Schatten – im Kanon der Unterquinte:



Moderato e molto tranquillo

sempre p sehr klare 8-Stimmen (Quinta)

Johann Nepomuk David, *Chaconne* a-Moll

Es kommt im weiteren Verlauf zu virtuoson Kaskaden, die fast nach Reger aussehen, dann wieder zu sehr meditativen Teilen oder zu kanonisch engen Verflechtungen und führt in klangmächtigem Plagalschluss nach A-Moll. Der Interpret kann durchaus eine an Reger geschulte Spielweise und Registrierungskunst anwenden, um dem Fantasie Reich tum des in sich einheitlichen Werkes gerecht zu werden, obgleich Davids Orgelsatz sparsamer ist als der Regers. Dass David mit Spielhilfen rechnet, verraten seine Angaben „Freie Kombination“ oder „Handregister an“. Friedrich Högner nannte dieses Stück „eigentlich eine Orgelsymphonie in drei Sätzen mit vorausgehender Ouvertüre“, und er nannte den Komponisten „den größten Kompositionskünstler nach Johannes Brahms“.

Johann Nepomuk David, 1942
Aufnahme: Hoenisch, Leipzig.

Im Orgelschaffen von David ist das *Choralwerk* den größten Teil ein, es ist das umfangreichste seit J. S. Bach.⁸ Begann David mit kleineren Formen wie Choralvorspiel, kleinen Fantasien und Partiten, so wandte er sich – ab 1934 als Kompositionsllehrer und Leiter der Kantorei am Landeskonservatorium Leipzig – bald großen Zyklen zu. Bis 1974 wurden insgesamt fünfzig Hefte gedruckt mit insgesamt fünfzig Choralbearbeitungen. Hieraus zwei Beispiele: eine ca. 18-minütige Toccata und eine große 18-minütige Partita seiner letzten Leipziger Phase.

Choralwerk III, Nr. 18: *In dich hab ich gehofft, o Herr! – Toccata und Choral*

Das dem bedeutenden, damals 22-jährigen Organisten Michael Schneider gewidmete, 1932 komponierte Werk beginnt mit einem großen Pedalsolo („Mäßig, leiernd, ganz verbohrt“). Pro Takt wird jede Verszeile zweimal verkleinert (in Sechzehnteln) wiedergeben. Hier fallen wiederum die Phrasierungsbögen auf, die sich vom angebundenen Sechzehntel-Auftakt über je einen Takt spannen und immer vor dem letzten Sechzehntel enden – eine Phrasierungsweise, wie sie ähnlich übrigens auch in Albert Schweitzers Bach-Buch manchmal zu finden ist (Auftaktbindungen gemäß Hugo Riemann). Hier empfiehlt sich eine Pedaltechnik mit häufiger Verwendung des Absatzes im Sinne Fernando Germanis, wie sie Michael Schneider oft anwandte. In dieser Tradition ging man vom strengen *Legato* aus.

⁸ Näheres hierzu wie auch zu größeren von David disponierten Orgeln und ihren Dispositionen siehe: Wolfgang Dallmann, „Johann Nepomuk David – Das Choralwerk für Orgel“, in: *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 30, Frankfurt-Wien 1994.

Michael Schneider gewidmet
18. In dich hab ich gehofft, o Herr!
 Toccata und Choral

Mäßig, leiernd, ganz verbohrt

24.

In dich hab ich gehofft, o Herr!, Beginn der Toccata (S. 10, mit Fußsatz-Vorschlägen)

In typisch David'scher Manier setzen die Manualstimmen kanonmäßig (cantus firmus in 32teln koloriert) ein:

25.

Beginn der Toccata, Detail (S. 10 unten)

Die Melodie ist ständig präsent, sei es in Sechzehnteln, Achteln, Vierteln oder Halben. So wird zum Beispiel in T. 11 die in Arpeggio-Akkorde fremdete dritte Zeile mit einem Motiv der ersten Zeile verknüpft:

26.

dich hab ich gehofft, o Herr! (T. 11 Mitte)

es mündet in ein Adagio der ersten Zeile, umspielt mit 16tel-Verkleinerungen derselben. Verkleinerte Zeilen fungieren als Zwischenspielmotive. Nach einer Reprise des anfänglichen Pedalsolos beginnt der Choralkanon das Werk – in ausdrucksvoller Chromatik, „mf“, aber mit Zungen“.

Choralwerk IX, Nr. 38: *Unüberwindlich starker Held, Sankt Michael – Partita*, komponiert 1945. Der erste Satz beginnt „Langsam und schwer“ im „Generaltutti“ mit einem lang auszuhaltenden kraftvollen *d*², bevor der Alt im vierstimmigen Manualsatz mit der ersten Melodiezeile⁹ beginnt, einer bis zur Quint aufstei-

⁹ Die Melodie ist erstmalig in einem Kölner Gesangbuch von 1623 überliefert. Aus: *Bruder Singer, Lieder unseres Volkes*, hrsg. im Auftrag des Arbeitskreises für Haus und Jugendmusik von Hermann Peter Gericke, Hugo Moser, Alfred Quellmalz, Karl Vötterle, Kassel 1951, Bärenreiter-Ausgabe 1250.

1. Un - ü - ber - wind - lich star - ker Held, Sanct Mi - cha - el!

Komm uns zu Hilf, zieh mit zu . Feld!

Hilf uns hie kämp - fen, die Fein - de dämp - fen. Sanct Mi - cha - el!

2. Du bist der himmlisch Capitain, dein Kriegsheer alle Engel fein. Hilf uns
3. Groß ist dein Macht, groß ist dein Meer, groß auf dem Land, groß auf dem Meer.
4. O starker Held, groß ist dein Kraft: ah komm mit deiner Ritterschaft! (getrag.)

genden Linie in d-Moll. Für Davids Weise an der Orgel zu artikulieren sind gleich diese ersten Takte mit ihren Auftaktbindungen und dem Trennen bei Tonwiederholungen charakteristisch; Legatospiel ist dann auch vor allem bei der Chromatik des hinzukommenden Pedals gefordert:

27. **Langsam und schwer**

Unüberwindlich starker Held, Beginn

In diesem ersten Satz kommt es nach den 24 Tutti-Einleitungstakten zu Kanonbildungen und ostinaten absteigenden Quartenzugungen in Achteln („bewegt, aber ohne Hast“, zunächst RP, später wieder HW Generaltutti), bevor der Cantus firmus (vom *mf* ins *ff* führend) insgesamt vorgestellt wird, kontrapunktiert von Quartenzugungen, absteigenden Sequenzen und absteigenden Linien in ruhiger Viertelbewegung. Die Phrasierungsbögen erstrecken sich über 2 bis 13 Töne und sind auch als Legatobögen zu verstehen. Der David-Schüler Franz Illenberger assoziiert bei diesem ersten Satz: „(...) musikalische Manifestation geistiger Macht, Geist-Mächtigkeit, Erzengel-Gewalt“) wie ein Herabsteigen aus oberen Bereichen auf die Ebene des Menschlichen, Irdischen.“ Der zweite Satz, „Sehr ruhiger Dreischlag“ in 3/2, *mf*, später auch *pp* und *p*, bringt vor allem die letzte Linie im Bass. Er wird auch mit solistischem Zungenregister 2' (+ „Tremolant“) nach lange gehaltenen Tönen. Auch in diesem Satz spielen die sich oft überlappenden Phrasierungsbögen eine große Rolle. Illenberger hier: „(...) In der ersten äußeren Macht-wirkens (...) 1. Teil eine feierliche Sarabande; 2. Teil Variation des 1. Teils mit bewegter Mittelstimme (...); 3. Teil (Variation) eine ganz unwirkliche Musik, höchst spielerisch. In diesem Satz allerdings die umgekehrte Tendenz vorwaltend: von unten nach oben (...). Das nun folgende (jäh hereinbrechende) Rezitativ (*ff*) in wilder Sechzehntel-Bewegung: physiognomisch ‚Widersacher‘ (...) wie eine Herausforderung!“ Dieses Rezitativ bringt in den letzten Takten bereits die trillerartigen Wechselnoten, die den folgenden Fugenthema – Dritter Satz – beginnt. Illenberger¹²: „Die zunehmende wachsendes Kampfesstimmungen (...) schließlich unter der gewaltigen Bewegung der Oberstimme in unzerstückelte ... Diese notiert J. N. David in geradem Takt polyrhythmisch in den ersten 3/2-Takt der drei Oberstimmen. Sehr zu beachten ist hier die polyphone Artikulation der Manualsätze und Staccatopunkte gegen Legatobögen, im Bass-Cantus-firmus außer Zweier- und Dreierbindungen (bisher) scharf akzentuierte Sekundschritte.“

Unüberwindlich starker Held, Beginn, S. 21

Der Bass-Cantus-firmus wird sodann als Kanon im Doppelpedal-Spiel zu Ende geführt und mündet im Generaltutti in einen strahlenden D-Dur-Schluss. Illenberger:¹³ „...der ganze Raum ist nun erfüllt mit michaelischer Kraft. Die Strophen 6 bis 8 des Liedes lauten: *Den Drachen du ergriffen hast und unter deine Füß gefasst. / Mit Luzifer hast du gekämpft, du hast sein Heer und Macht gedämpft. / O starker Held, groß ist dein Kraft, ach komm mit deiner Ritterschaft.*“ In Davids Orgelschaffen bildet diese Partita einen Gipfel an musikalischer Bildhaftigkeit.

David kehrte nach 1945 vorübergehend nach Österreich zurück (als kommissarischer Leiter des Mozarteums Salzburg und als Kompositionslehrer) und war 1948 bis 1963 Professor für Theorie und Komposition an

¹⁰ Programm-Einführung Graz 1955, zitiert von Bernhard A. Kohl im Booklet der Einspielung von Rainer Maria Rückschloß.

¹¹ Ebda.

¹² Ebda.

¹³ Ebda.

der Musikhochschule Stuttgart, zeitweilig Dirigent des Stuttgarter Bruckner-Chores. Er starb in Stuttgart am 22.12.1977. Beispiele seiner späten Orgelkunst sind *Toccata und Fuge* sowie *Chaconne und Fuge* (beide aus dem Jahre 1962) und die *Partita über BACH* (1964).

Die *Chaconne* (von 1962) beginnt im Pedal 16' solo, die Manualstimmen imitieren (8' solo) sogleich dieses Thema und bauen in gesteigerter Bewegung und Erregung über *mf*, *più f* allmählich ein *ff* auf, das stufenweise wieder zurückgeführt wird bis ins *ppp*, aus dem (T. 151) das Fugenthema sich akzentuiert und im *f* heraushebt.

29. *Adagio* (♩ = 66)

9

Chaconne und Fuge (1962), Beginn der *Chaconne*

30. *Con moto e deciso* (♩ = 72 – 76)

151 [ppp]

157

Friedrich Höpner sprach von David als „Kathedralkunst“. Und es ist sicher nicht abwegig, Johann Nepomuk David als einen Meister unter den Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts zu bezeichnen.

Kurt Hessenberg

(* 17.8.1908 in Frankfurt, † 17.6.1994 ebenda)

Aus wiederum ganz anderer Tradition kommt Kurt Hessenberg. Er ist nur um wenige Wochen jünger als Hugo Distler und hat auch wie dieser am Landeskonservatorium in Leipzig studiert, ohne ihn aber näher kennen zu lernen. Vom Klavier herkommend fand Hessenberg durch das Leipziger Musikleben und besonders durch seinen Kompositionslehrer Günther Raphael auf einen ganz eigenen kompositorischen Weg. Seine frei-tonale, mit herben Dissonanzen gewürzte Tonsprache ist von klar linearer Polyphonie geprägt. In seinem vielfältigen Gesamtwerk macht Orgelmusik nur einen relativ kleinen Teil aus. Er hat sich dabei seit 1947 durch die Orgelkunst seines Freundes Helmut Walcha¹⁴ anregen lassen. Die musikalische Substanz ergibt sich primär aus dem Linearen, aus dem horizontalen Stimmgeflecht. Konsequenterweise eingetragene Atemzeichen, Tenutostriche, Staccatopunkte und Akzentzeichen¹⁵ verdeutlichen die Eigenständigkeit der Stimmen, die der Interpret mit aller Sorgfalt, dabei aber *spielerisch* realisieren möge. Polyphonie ist für Hessenberg geradezu ein Gleichnis für gutes menschliches Miteinander, bei dem niemand unwichtig ist. Nicht trockenes Richtigspielen allein, sondern atmendes, heiteres oder auch ausdrucksvoll singendes, lebendiges Spiel, das vom *vokalen Impuls* getragen wird, macht das Wesen dieser Musik spürbar. Statt Registerangaben gibt Hessenberg durch „*mf*“, „*p*“, „*f*“ und dergleichen lediglich allgemeine Hinweise zur Dynamik.



Kurt Hessenberg © Marion Herzog-Hoinkis

Bei der häufig gespielten 19. komponierten Choralpartita *Von Gott will ich nicht lassen* ist vom Interpreten gefordert, was der Komponist unterstreicht, indem er sogar die Texte aller neun Strophen durch Akzentzeichen verdeutlichen lässt. Es lohnt sich, die Melodie während des Erarbeitens der Orgelmusik so den kompositorischen Entwicklungsprozess besser zu erspüren. Aber man sollte sich auch für die Kontrapunkte und die Harmonik interessiert sein. So treten beispielsweise in Strophe 4 zu dem schlichten Bass-Cantus-firmo zwei weitere Stimmen hinzu. Sie beginnen als Kanon der unteren None. Die raschen Achtelnoten sollten nicht mehr als einmal herumgespult werden. Die hier vorgeschlagene – mehr gedachte als zu stark herausgehobene – Phrasierung und Akzentsetzung entfaltet die Eigenständigkeit und Lebendigkeit dieser Oberstimmen und ist vom Komponisten gebilligt. Auch leichte Dehnungen sind bei diesem oder jenem Achtel möglich, um die Dissonanzen zu betonen. Im Blick auf die Registrierung sei ein Grundsatz von Walter Kraft weitergegeben, der einmal mündlich so formulierte: „Je dissonanter der Satz, umso aliquotenärmer registrieren!“

31. 4 Mäßig bewegt, *d* etwas schneller als vorher (*d* = 69)

Kurt Hessenberg, Choralpartita *Von Gott will ich nicht lassen*, Strophe 4 (Edition Schott 4293, S. 6)

¹⁴ Hessenberg kannte und schätzte Helmut Walcha schon während der gemeinsamen Studienjahre in Leipzig. Ab 1933 erhielten beide einen Lehrauftrag an Dr. Hoch's Konservatorium, der späteren Musikhochschule in Frankfurt.

¹⁵ In Walchas Artikulationsschrift als Keile dargestellt.

Eine so lebhaft zupackende Variation wie die achte Orgelstrophe will mit Temperament und scharf *marcato* gespielt sein. Klanglich passt hier zum HW-Plenum oft eine Trompete 8' sehr gut. Den in Halbenoten ab T. 4 durchgeführten Cantus firmus, der abschnittsweise mal im Sopran, mal im Alt/Tenor zwei- bis dreistimmig verstärkt einsetzt, spiele man dagegen so *legato* wie möglich.

32. **8** Ziemlich lebhaft ($d = d$ vorher=66)

Choralpartita *Von Gott will ich nicht lassen*, Strophe 8 (S. 15)

In den frühen 1950er Jahren schrieb Hessenberg drei bemerkenswerte Orgelwerke, die er Helmut Walckenaue widmete: die *Trio-Sonate* in B op. 56 (1951), *Praeludium und Fuge* op. 63, Nr. 1 sowie *Toccata, Fuge und Ciaconna* op. 63, Nr. 2 (beide 1952). Diese Werke sind in ihrer kontrapunktischen Linearität und oft auch ihrer Motik stark von barocker Musik geprägt, allerdings wiederum mit reichlichem Gebrauch von Dissonanz, wie sie das 20. Jahrhundert in dieser Weise kannte.

Als Beispiel diene hier die *Trio-Sonate*, die am konsequent dreistimmigen Satz S. Bachs orientiert ist. Die ersten 25 Takte lauten so:

33. Allegro moderato

Trio-Sonate in B, T. 1–25 (Edition Schott 4535, S. 3)

Deutlich ist zu sehen, wie vom Interpreten polyphone Artikulation gefordert ist. Da darf „die rechte Hand oft nicht wissen, was die linke tut“, und die FüÙe artikulieren bisweilen noch einmal wieder anders. Es sind quasi drei sehr eigenständige Musikerpersönlichkeiten, die miteinander musizieren, jede ist gleich wichtig. Sie ergänzen einander und passen dabei wunderbar zusammen.

Helmut Walcha, der die *Sonate* 1951 uraufführte, schreibt:¹⁶

„Sein [Hessenbergs] starker Sinn für Humor spielt auch in seine kontrapunktisch kunstvollen Werke hinein, wobei ich besonders an den letzten Satz seiner schönen Triosonate für Orgel denke. Sie zeichnet sich durch sehr sangliche und echt empfundene Kontrapunktik aus, die meisterhaft beherrscht wird, nie abstrakt ist, sondern stets aus kräftigem musikalischem Impuls strömt. Alles ist bis ins Detail fein durchgearbeitet und jede kleine Tongebärde bewusst ausgeformt, auch diese Eigenschaft des Komponisten spiegelt sich hier in den Orgelwerken besonders deutlich, und immer ist diese Musik von einer unmittelbaren musikantischen Spielfreude und von starken inneren Spannkraften getragen.“

Auch *Praeludium und Fuge* op. 63, Nr. 1 wurde von Helmut Walcha uraufgeführt (1960). Wie in der *Sonate* ist auch hier jeder Ton thematisch begründet, auch in den Mittelstimmen. So wird vom Interpreten wiederum ein gründliches Eindringen in die linearen Strukturen¹⁷ verlangt, denn hörbar und spürbar wird die Lebendigkeit dieser Musik erst durch musikalische Umsetzung der exakt eingetragenen Artikulationsschrift. Die *Fuge* ist vierstimmig. Ihr Thema enthält elf der zwölf Halbtöne, bekommt sogleich einen obligaten Kontrapunkt zur Seite und wird später mehrfach enggeführt. Bedenkt man, dass der blinde Helmut Walcha diese Werke von vorneherein auswendig lernen musste, so wird klar, wie sehr vom Interpreten ein deutliches inneres und analytisch geordnetes Hören dieser Musik verlangt ist. Mit bloßem „Richtig-nach-Noten-Spielen“ wird dieser Musik nicht Genüge getan.

Ähnliches gilt für *Toccata, Fuge und Ciacona* (op. 63, Nr. 2, 1952), die der Verfasser der Komponisten mehrschon vorspielen konnte, u. a. sogar auch an einem Pedalcembalo. Über die gedruckten Noten hinaus befürwortete der Komponist folgende Artikulation innerhalb eines lockeren *non legato*, wobei er bei den kleineren Plänen um Akzentsetzungen geht:

Moderato (♩ = ca. 72)

34. 

Toccata, Fuge und Ciacona, Anfang der Toccata (E. Peters, 5865, S. 3)

Man kann im Toccata-Beginn bewusst etwas langsamer beginnen und erst zum 2. Takt hin ins Tempo hineinfinden. Die Registrierung hier im Manualsatz hell glitzernd, wenn vorhanden mit einer (nicht zu „steifen“) Zymbel. Bei „Grave“ kann ein gravitatisches, ggf. 16-füßiges HW-Plenum, Pedal mit Posaune 16’,

Grave, *poco rubato*

Meno lento (sempre poco rubato)



marc.

Toccata, Fuge und Ciacona, Toccata, Takt 9f.

¹⁶ In: *Musik und Kirche* 28, 1958, S. 198.

¹⁷ Helmut Walcha hat immer *stimmenweise* auswendig gelernt, etwa in 4-Takt-Gruppen zunächst den Sopran, dann den Bass usw. Gleichwohl spürte man seinem Spiel eine starke harmonisch-emotionale Fantasie ab, wie es der Verfasser oft – nicht zuletzt bei seinen Improvisationen – lieben und bestaunen konnte. Walcha saß wie ein König am Instrument. Noch heute sehe ich das Spiel seiner Hände, es wirkte mühelos, fast als tanzten sie. Aus dem Armgewicht heraus drückten sie spielend die Tasten nieder, auch wenn diese schwergängig waren.

Die heitere, ebenfalls hell zu registrierende *Fuge* (*mf*, hell und heiter registriert) fordert vom Organisten wiederum lineares Denken und Hören. Stellen wie die Engführung T. 88:

36.

Toccata, Fuge und Ciacona, Takt 86 ff der *Fuge* (S. 9 Mitte)

klingen nur überzeugend, wenn die beiden Hände zu gleicher Zeit wiederum unterschiedlich, also polyphon artikulieren. Sowohl die *Fuge* als auch die daran anschließende *Ciacona* greifen das Anfangsmotiv der *Toccata* n

seinen Querständen auf, wodurch die drei Teile bei aller Verschiedenheit miteinander v

erwandt bleiben. Die *Ciacona* führt aus gewichtigerem *f* stufenweise ins *p* zurück und steigert sich aus diesem heraus bis zum kraftvollen *ff* der letzten 15 Takte.

In den 1980er Jahren entstanden weitere Orgelwerke: die Edgar Krapp gewidmete *Fantasia Ich rühm' die Herr Jesu Christ* op. 115 (1982), die *Passacaglia Verleih uns Frieden gnädiglich* op. 127 (1986) sowie die Hans-Joachim Bartsch gewidmete *Toccata Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, op. 130 (1986). Hessenbergs Tonsprache ist hier in ihrer Dissonanzbehandlung noch herber geworden, andererseits aber vor allem eine polyphonere Satztechnik durchwärmt durch stark expressive Momente. In der Konzertpraxis zeigte sich, dass diese späten Orgelwerke eher an symphonisch disponierten Instrumenten überzeugen als an typisch „neoblockflute“-Instrumenten der 1950er Jahre.

Passacaglia
Verleih uns Frieden gnädiglich
opus 127 (1986)

Kurt Hessenberg
1908–1994

37.

18.

Passacaglia Verleih uns Frieden gnädiglich: Beginn

Weitere Komponisten

Joseph Ahrens (1904–1997)
Conrad Beck (1901–1989)
Philipp Jarnach (1892–1982)
Heinrich Kaminski (1886–1946)
Ernst Pepping (1901–1981)
Siegfried Reda (1916–1968)
Hermann Schroeder (1904–1984)

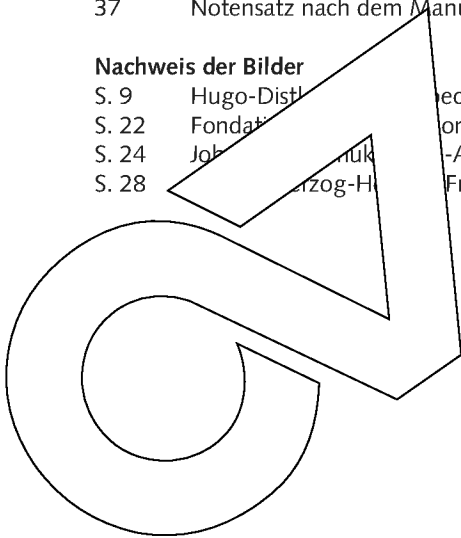
Nachweis der Notenbeispiele

1–4 Bärenreiter-Ausgabe 9231
5 Hugo-Distler-Archiv Lübeck
6 Bärenreiter-Ausgabe 9232
7–8 Bärenreiter-Ausgabe 9233
9–14 Edition Schott ED 6316
15–17 Edition Schott ED 2557
18–20 Edition Schott ED 2558
21–22 Edition Schott ED 5033
23 Breitkopf & Härtel ED 5593
24–26 Breitkopf & Härtel ED 6886
27–28 Breitkopf & Härtel ED 6892
29–30 Breitkopf & Härtel ED 6402
31–32 Edition Schott ED 4293
33 Edition Schott ED 4535
34–36 Edition Peters ED 5865
37 Notensatz nach dem Manuskript: Werr Ciba

Nachweis der Bilder

S. 9 Hugo-Distler-Archiv Lübeck
S. 22 Fondation de la Musique, Vevey, Onay, CH
S. 24 Johann-Musik-Archiv / Sammlung Dr. Gerhard A. Kohl, Stuttgart
S. 28 Herzog-Haus, Frankfurt am Main

Carus



Jeremy Filsell

Zur Interpretation der Orgelmusik von Marcel Dupré

1 Einleitung

Ziel dieses Kapitels ist es, einige pädagogische und stilistische Erkenntnisse über die Orgelmusik von Marcel Dupré (1886–1971) darzulegen, um den Interpreten die den Intentionen des Komponisten gemäße Wiedergabe zu erleichtern. Duprés Musik ist oft anspruchsvoll und schwer fasslich; diese Aspekte trugen dazu bei, dass sie – mit Ausnahme einer handvoll häufig gespielter Werke – vernachlässigt wird. Anders als bei seinen Schülern und jüngeren Zeitgenossen Olivier Messiaen, Maurice Duruflé, Jean Langlais und Jehan Alain wird ein Großteil von Duprés Kompositionen kaum beachtet. Im Jahr 2021 jährte sich sein Geburtstag zum 135., sein Todestag zum 50. Mal. Somit scheint der Zeitpunkt für eine Neubewertung seines Werks angemessen.

Dupré hinterließ zahlreiche Orgelkompositionen in unterschiedlichsten Gattungen: sinfonische Kompositionen, Konzerte, liturgische sowie pädagogisch-didaktische Werke, Variationen und Programmmusik. Das Spannen zwischen den Gattungen brachte kontinuierliche stilistische Umschwünge vom Reaktionären zum Innovativen mit sich; diese Vielfalt im Ausdruck erschwert den Versuch, den künstlerischen Fortschritt oder eine chronologische Evolution klar zu umreißen.

Die konzentrierte Qualität und der technische Anspruch, der einem Großteil von Duprés Musik zu eigen ist, verhindert oft eine Aufführung. Beliebtheit unter den frühen Werken erlangten die *Préludes et Fugues op. 7*, *Vêpres de la Sainte-Vierge op. 18*, *Variations sur un Noël op. 20* und die *Symphonie Passion op. 21*. Diese sind architektonisch und stilistisch recht einfach zu begreifen und verkörpern eine geglückte Lebensfreude und Energie, die die Werke unmittelbar zugänglich machen.

Andere bedeutende Werke wie *Préludes et Fugues op. 36*, *Suite op. 39*, *Passion op. 44*, *Saume XVIII op. 47*, *Inventions op. 50*, *Triptyque op. 51*, *Les Nymphéas op. 54* und *In Memoriam op. 61* sind hingegen in Konzertprogrammen nur selten vertreten. Vermutlich hängt dies damit zusammen, dass Fragen zur Interpretation und Technik als befremdlich empfunden werden. Und so könnte eine Frage, die dieses Kapitel durchzieht, beispielsweise lauten: „Was ist das Wesentliche zu dieser Aufführung?“ Ich hoffe, dass die nachfolgende Untersuchung zur Beantwortung dieser Frage trägt und Hinweise darauf gibt, wie die Komplexität von Duprés Musik entschlüsselt werden kann.

2 Instrumentale Grundlagen

Es ist es zunächst einmal wichtig, sich mit der instrumentalen Grundlage einer Komposition zu beschäftigen. Diese manifestiert sich in einem geradezu sportlich-haptischen Wesenszug der Musik, wie durch das Verhältnis zwischen Orgel-„Farbe“ und musikalischer Struktur. Tatsächlich besteht der Einfallspunkt, dass Duprés schöpferischer Einfallsreichtum sich vor allem in und durch die Orgel als Instrument manifestiert, wobei der klangliche Ausdruck sich gleichermaßen aus einer instrumentalen und einer menschlichen Quelle speist.¹ Man mag fragen, worin das Wesen dieser Instrumentalquelle besteht. Wie formte sich die Klangwelt und wie trug Dupré andererseits dazu bei, die Möglichkeiten des Instruments auszubauen, um die Klanglichkeit und primitive Registrierung eines überkommenen Konzepts aus dem 19. Jahrhundert zu durchbrechen?

Dupré wuchs mit der Klangwelt der Cavallé-Coll-Orgel auf. Er verlebte seine Kindheit in unmittelbarer Umgebung der *L'Abbaye de St.-Ouen* in Rouen, wo sein Vater von 1911 bis 1939 Organist war.² Die Wurzeln seiner Ästhetik liegen in der dramatischen Kraft und Farbe von Instrumenten wie dem in Rouen. Ihre „heroischen“ und rhetorischen Qualitäten, die sich in zahlreichen seiner Kompositionen widerspiegeln, wurden jedoch durch den übergeordneten Wunsch nach polyphoner Verständlichkeit und der Deutlichkeit rhythmischer und linearer Texturen abgeschwächt, die besonders auf Orgeln aus dem späten 19. Jahrhundert schwer zu erzielen sind.

¹ Dieses Charakteristikum wird oft in der Diskussion um die Musik Prokofjews und Rachmaninovs genannt, die direkt aus ihrem Instrument (dem Klavier) zu entspringen scheint und sich „unter den Fingern“ der Komponisten entwickelt. Piers Hellawell spricht von einer Wechselwirkung: „The composer who discovers shape materials from within a musical medium, in doing so inevitably conditions his stylistic development“ (Hellawell 2002, S. 7).

² Gegenüber Jeanne Demessieux merkte Dupré tatsächlich einmal an, dass diese Orgel ihn „geschaffen“ habe: „Ich war Schüler an der Orgel von Saint-Ouen; und Saint-Ouen hat mich geprägt.“ (Dupré, zitiert in: Trieu-Colleney 1977, S. 150).

Das Streben nach musikalischer Klarheit wurde dadurch gefördert, dass Dupré schon früh sehr diszipliniert die Orgeltechnik Johann Sebastian Bachs verinnerlicht hatte und in seinen Lehrjahren dabei von seinem Vater sowie von Alexandre Guilmant und später von Charles-Marie Widor angeleitet wurde.

Die Färbung und Brillanz im Klang der Cavallé-Coll-Orgeln macht sich in zahlreichen Kompositionen Duprés bemerkbar, doch schon früh entwickelt er auch eine neue Ästhetik. Die erforderliche Geschwindigkeit der Traktur und die technische Herausforderung, die die bekannten *Trois Préludes et Fugues* op. 7 (1912) verlangen, setzen im Vergleich zur Musik Guilmants oder Widors eine andere rhythmische und artikulatorische Zielsetzung voraus. Opus 7 ist das erste Werk aus Duprés reifer Schaffensperiode. Dass Dupré zu dieser Zeit viel für Klavier und weniger für die Orgel schrieb, z. B. die *Violinsonate* op. 5 (1909), *Quatre Mélodies* op. 6 (1914), *Fantaisie* für Klavier und Orchester op. 8 (1912) und *Six Préludes* für Klavier op. 12 (1916), verweist auf die pianistische Sensibilität, die seiner Orgelmusik zugrunde liegt.

Neben diesem pianistischen Fundament lag die Inspirationsquelle für Duprés nahezu gesamtes Konzertwerk für Orgel ab den zwanziger Jahren nicht in Frankreich, sondern in Amerika, wo ihm zahlreiche ausgedehnte Konzerttourneen Ruhm und Reichtum eintrugen.³

Die *Variations sur un Noël* op. 20, die *Suite Bretonne* op. 21 und die *Symphonie-Passion* op. 23 sind die ersten schöpferischen Antworten auf die geschmeidigen Instrumente mit ihrer flexiblen Traktur, die er in Amerika vorfand und die den pianistischen Gestus seiner Orgelkompositionen nährten. Die Angaben zur Registrierung lassen in diesen Werken zudem ein wachsendes Bedürfnis nach Anpassungsfähigkeit erkennen, besser sich die durch Cavallé-Coll inspirierten Registrierungen und Färbungen mit einer im Stil deutlich amerikanischen Vielseitigkeit verbinden.⁴

In den USA veränderte die junge „Orgelbewegung“ in den Jahren zwischen den 1890er und 1910er Jahren die Orgelkultur mit weniger dramatisch als in Europa, und Dupré, eng eingebunden in die Bach'sche Ästhetik, machte viele ihrer klassisch inspirierten Konzepte zu eigen. Sie sind in der ökonomischen Textur, Klarheit der Polyphonie, Integrität der Stimmführung und dem rhythmischen Vorrang seiner Musik unmittelbar zu bemerken. Diese Charakteristika zeichneten auch sein eigenes Spiel aus, was bestimmt von rhythmischer Impulsivität, oft bis zur Rigidität, und von kontrapunktischer Nachvollziehbarkeit. Bei der Aufführung Bachs Werke verwendete er eigenständige Klangfarben, nur vereinzelte Registerwechsel und ein ungekoppeltes Pedal. Dieser Ansatz war in den Anfängen des 20. Jahrhunderts keineswegs verbreitet, entsprach dem von Albert Schweitzer bevorzugten Interpretationsstil: „The simpler the registration is, the closer we come to Bach“ (Schweitzer 1953, S. 159). Dies zeigt ein wachsendes Bewusstsein für die authentische Interpretation des Barockrepertoires. Trotz solch instinktiver Sympathie fand Dupré dabei recht puristisch disponierten Orgeln der frühen neoklassizistischen Orgelbewegung musikalisch in die verkehrte Welt hinein. Er sah die kleineren, einfacheren, „funktionalen“ Orgeln als einen Schritt, insbesondere dann, wenn dieser Trend mit der Abwertung der etablierten sinfonischen Orgel einherging, was in der Regel der Fall war.

Die Akzeptanz der Orgel als expressives Medium drückte sich aus in der Verbindung von Traktur mit kraftvollem und zugleich brillantem Ensembleklang sowie stark in der Qualität der Musik, die Dupré zu dieser Zeit komponierte. Die Musik zeugt von einer leidenschaftlichen Befürwortung amerikanischer Orgelbaukunst, die mit dem europäischen Organismus verbunden war. Dupré setzte sich für die Erweiterung der orgelbaulichen Möglichkeiten ein, die er in der frühen Orgelbewegung wahrnahm. Diese Vorstellungen wurden durch den englischen Organisten G. Donald Harrisons, der die so genannte „klassische“ amerikanische Orgel entwickelte. Harrison war Engländer, der nach langer Zusammenarbeit mit Henry Willis III 1927 in den USA eintraf. Er brachte Kenntnisse über die englische Orgel der Romantik mit und war überzeugt, dass in der Neuen Welt weit mehr musikalischer Nutzen und Schönheit stecke, als man in der englischsprachigen Welt erwarten konnte. Möglicherweise konnte Harrison diese Vision nur in den USA und nur durch seine Mitarbeiter in der Firma Ernest Skinner in die Praxis umsetzen. Klanglich in dieser Art zu experimentieren war ihm in England nicht möglich gewesen. Harrisons Ideen zum Orgelbau basierten auf seiner Erfahrung mit und auf seinem Verständnis von den klassischen Methoden der Mensurierung, dem Winddruck und den Registerkombinationen,

³ Während der zwanziger Jahre konnte Dupré den Einladungen zu Auftritten in Amerika kaum nachkommen, da seine Berühmtheit rasant wuchs. Im Verlauf von zwanzig Jahren machten ihn diese Tourneen zu einem reichen Mann. In den Vereinigten Staaten galt er als der herausragende europäische Organist seiner Zeit. Während seines ersten Besuchs in den USA im Jahr 1921 improvisierte er im Wanamaker-Store in Philadelphia eine viersätzig Sinfonie, aus der sich später die *Symphonie-Passion* op. 23 entwickelte. Diese erste Begegnung mit einer Orgel aus der „Neuen Welt“ war für Dupré erwiesenermaßen tief bewegend.

⁴ Duprés erster Biograph und ehemaliger Schüler Robert Delestre vermerkte dessen Reaktion auf die schnelleren und besser ansprechenden Verbindungen zwischen Taste und Spielventil bei amerikanischen Instrumenten: „Als er in der Neuen Welt elektrische Orgeln aufsuchte – um sicherzugehen, dass er auf dem richtigen Weg war...“ (Delestre 1952, S. 55) Und Arthur Poister, einer von Duprés ersten amerikanischen Schülern, erinnert sich wie folgt: „Had it not been for his [Dupré's] experience with American organs with their easier manual and pedal actions, he could not have written some of the music he wrote. His entire concept of tempos and playability was changed by his first American experience.“ (Poister, zitiert in: Klump 2008, S. 28)

wurden jedoch geformt durch seine von der romantischen Orgel inspirierte Klangvorstellung: "Providing you obtain clarity in polyphonic music, what more can you ask, providing you add and blend in Romantic and modern material", sagte Harrison (zitiert in Callahan 1990, S. 277). Diese Vorstellung gleicht einer Geisteshaltung, die auch Dupré geäußert hatte: „Die Sprache wird infolge der unaufhörlichen Entwicklung des Kontrapunkts über die Jahrhunderte kontrapunktisch bleiben. Und der instrumentale Kontrapunkt: ... Wenn jede Stimme ihre Klangfarbe zur Polyphonie beiträgt, entspräche nur die polychrome Orgel dieser Vorstellung“. (Dupré 1946, S. 6)⁵ Die Bedeutung amerikanischer Orgeln für Duprés kompositorische Inspiration wird meist verschwiegen, denn man ist – verständlicherweise – bestrebt, ihn in die Nachfolge und somit in den Pantheon der französisch-romantischen Schule (Jacques-Nicolas Lemmens, César Franck, Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant, Louis Vierne u. a.) einzureihen. Dennoch ist es faktisch so, dass ein Großteil seiner Konzertmusik nur auf eklektischen Instrumenten amerikanischen Stils sachgemäß aufgeführt werden kann: nicht nur, weil sie eine große Bandbreite an Klangfarben und eine rasche Tastenansprache benötigt (unbenommen einer modernen mechanischen Spieltraktur), sondern auch weil Hilfsmittel bei der Registrierung sowie ein Manualumfang mit 61 Tasten und ein Pedalumfang mit 32 Tasten erforderlich sind.

2.2. Das Klavier

Neben der Orgel muss noch ein weiterer entscheidender Aspekt beleuchtet werden, der bereits erwähnt wurde: die stark prägende Rolle des Klaviers für Duprés instrumentale Ästhetik.

Stets vertrat er die Ansicht, jede/r Organist/in könne nur so gut Orgel spielen wie er/sie/sie Klavier spielt. Das Klavier solle die Werkbank des Organisten sein. Künstlerischer Erfolg und Fingerfertigkeit an der Orgel würden sich aus technischer Versiertheit am Klavier speisen. Christiane Trieu-Colleney bemerkt hierzu:

„Der großartigen Klaviertechnik von Herrn Dupré verdankte ich einen neuen Antrieb in der Instrumentaltechnik der Orgel; dank seiner Meisterschaft steigerte er die Virtuosität auf ein höchstes Niveau. Zuvor verlangte er von seinen Schülern eine gute pianistische Ausführung.“ (Trieu-Colleney 1981, S. 44)

Dupré hatte 1905 – zwei Jahre vor seiner Auszeichnung mit einem *premier prix* an der Orgel – am Conservatoire einen ersten Preis im Fach Klavier gewonnen (mit Chopins *Ballade* Nr. 2 und *Saint-Saëns' 5. Klavierkonzert* op. 103). Zuvor hatte er sich bei Louis Diémer's Unterricht intensiv mit dem Klavierwerken Haydns, Beethovens, Schuberts, Schumanns und Chopins beschäftigt. „Dupré selbst unterrichtete, äußerte er sich wie folgt zur Wechselwirkung von Orgel und Klavier: „... wenn man ein guter Organist ist, so ist es natürlich auch ein guter Pianist, aber ein guter Organist nicht auch ein guter Pianist.“ (Dupré zitiert in: Pagett 1975, S. 51) Er hat damit ein Ziel angedeutet, den viele Organisten des frühen 20. Jahrhunderts sicherlich nicht ohne Weiteres teilten.⁷ Diese Einstellung wurde für ihn als Orgellehrer zum zentralen Paradigma. In seiner *Méthode de jeu d'organe* führt er dazu näher aus:

„Es ist unmöglich, Orgel zu spielen, wenn man nicht zuvor eine richtige Klaviertechnik erlernt hat. Aus diesem Grund ist es ein falscher Weg, wenn er sich nicht mehrere Jahre lang hartnäckig seinen Klavierfingern widmet. Es wäre einfältig, wenn er beispielsweise nicht sein Handgelenk lange im Oktavspiel trainieren würde, unter dem Vorwand, dass der Einsatz gebrochener Oktaven nur eine Ausnahme sei.“ (Dupré 1946, S. 11)

„... eine gegenseitige Sympathie: "About the year 1919, Marcel Dupré came to England. I shall never forget the marvelous impression this great master's playing made upon me. It was after this that I made many trips to Paris and became deeply interested in the work of Cavaillé-Coll. Before this my outlook had been somewhat narrow... and confined to producing effects, tonal contrasts etc ... these things are alright in their way, but they are not necessarily music ... finally I began to approach the problem purely from a musical point of standpoint. The organ after all is a means to an end." (Harrison, zitiert in: Ambrosino 1990, S. 273).

⁶ Louis Diémer (1843–1919) unterrichtete zahlreiche bedeutende französische Pianisten des frühen 20. Jahrhunderts, darunter Alfred Cortot, Robert Casadesus, Alfredo Casella und Edouard Risler. Und obwohl er selbst früher Orgel bei Benoist studiert hatte, war er sehr enttäuscht, als Dupré bekannte, er wolle nicht Pianist, sondern Organist werden. César Franck widmete Diémer die *Variations Symphoniques* und Édouard Lalo widmete ihm sein *Klavierkonzert* in f-Moll.

⁷ Es ist bemerkenswert, dass der amerikanische Organist Virgil Fox, der 1932 Privatunterricht bei Dupré hatte, viele Elemente aus Duprés Philosophie des pianistischen Stils in seine eigene Lehre übernahm. Fox bestand darauf, dass Orgelstudenten am Klavier wie auch an der Orgel gewissenhaft arbeiteten und größte Sorgfalt beim Loslassen der Tasten übten. (Er war der Ansicht, nicht wenige Organisten litten an „Klebefingern“.) Er verlangte, dass sie die Finger nicht „in“ sondern „auf“ der Tastatur hatten, dass sie Flexibilität in den Handgelenken entwickelten und diese nicht permanent anhoben, dass schwarze Tasten nicht mit dem Daumen gespielt und Pedale aus Gründen der artikulatorischen Klarheit vornehmlich mit wechselnden Fußspitzen betätigt werden sollten. Fox spielte im Allgemeinen im *detaché*-Stil, der zuweilen dem Duprés ähnelte. Und auch wenn sein Empfinden vielleicht mehr der Romantik zuneigte, erinnerte die frische Artikulation musikalischer Texturen wiederum oft an die Herangehensweise, zu der Dupré anregte.

Leçon XLVIII (S. 235) in Duprés *Philosophie de la Musique* (1949) ist bezeichnenderweise ausschließlich der « *pédagogie du piano* » gewidmet. In diesem Kapitel beschäftigt er sich mit technischen Fragestellungen hinsichtlich « *égalité* », « *rapidité* », « *force* » („Kraft“ des Anschlags) und den « *mouvements de l'exécuteur* ». Dupré lässt fast keinen Aspekt unbeachtet, der den Umgang mit der Tastatur, die Position von Handgelenk und Fingern betrifft, und seine Empfehlungen für technische Übungen sind umfassend. Dupré zitiert an dieser Stelle Liszt als den Maßstab des technischen Anspruchs. Von besonderem Interesse ist die systematische und ungewöhnlich anspruchsvolle pianistische Studie, die Dupré jungen Musikern in *Leçon XLVIII* empfiehlt:

Tabelle 1: Das umfassende Curriculum pianistischer Studien, das Dupré in *Philosophie de la Musique* (1949, S. 242/243) für Schüler im Alter zwischen 7 und 18 auflistet.

AGE	TECHNIQUE	EXERCICES	ETUDES	BACH	SONATES	MORCEAUX	CONCERTOS
7 ans	Gammes maj.	Stamaty	Alphabet	6 p. prél.	Clementi	Schumann	
8 ans	Gammes min Arp. min	Czerny	P. vélocité	Inv. 2 voix	Haydn	Schumann Grieg	
9 ans	Poignets : 6tes, Gam. rythmiques	Czerny	Ode vél.	Inv. 2 voix fin	Mozart Scarlatti	Grieg (Mazurkas) Chopin	
10 ans	Octaves Gam. 3ces 6tes, 10°	Philipp 7ème dim	Cramer L. I	Inv. 3 voix	Mozart Schubert	(Romances) Mendelssohn Beethoven (faci)	Bach
11 ans	Gam. en 3ces et Chrom. doubles	"	"	Clav. bi tempéré	Beeth. 6 premières	Schubert Weber Mendelsso	Mozart

AGE	TECHNIQUE	EXERCICES	ETUDES	BACH	SONATES	MORCEAUX	CONCERTOS
12 ans		Les Kl Virtlake	Radus ad arnassum	Clav. bien tempéré	8 Beeth.	Polonaises Chopin	Mozart
13 ans		Ecole du Virtuose	Etudes Chopin	"	8 Beeth.	Chopin Schumann	Weber - Men- delssohn
14 ans		"	Chopin	Clav. bien tempéré - Suite	8 Beeth.	Liszt	Beethoven
15 ans		Tausig	8 "	Art Fugue	Schumann	Variat. Beeth. Deb.	Beethoven St-Saëns
16 ans		"	Liszt Paganini	Toccatas variations	Chopin	Liszt Franck	Schumann Chopin
17 ans	"	Brahms	Trans 1-5		Liszt-Dukas	Albeniz-Rus.	Liszt-Franck
18 ans	"	"	Trans. 7-12 Debussy			Variations Brahms-Ravel	Brahms

Als Professor für Orgel am Conservatoire in Paris (1926–54) legte Dupré seinen Orgelstudenten ans Herz, täglich am Klavier Übungen der Dur- und Moll-Tonleitern in Oktaven, Dezimen, Sexten und Terzen, Arpeggien zu absolvieren und Klavierkompositionen von Beethoven, Chopin und Liszt zu studieren, bevor sie überhaupt mit der Arbeit an der Orgel begannen. Dupré bestand sogar darauf, dass „... ein Organist, genauso wenig wie ein Pianist, darauf verzichten kann, ernsthaft die Etüden von Chopin und Etüden von Liszt zu erarbeiten.“ (Dupré 1925, S. 5), und betonte, wie wichtig es sei, dass die Pedalartikulation der der Hände entspräche: „Eine Geschmeidigkeit des

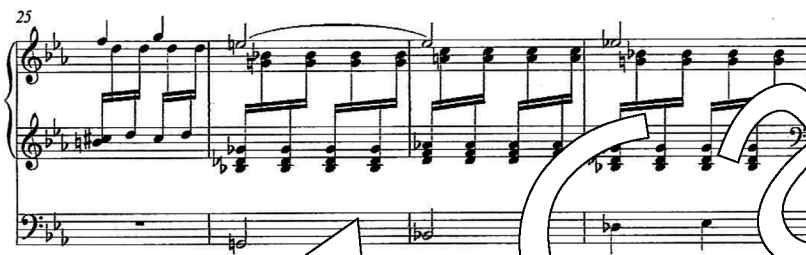
Handgelenks [ist] bei der Orgel mindestens genauso notwendig wie am Klavier, hinzu kommt noch diejenige des Fußgelenks, die genau die gleiche Funktion hat wie das Handgelenk." (Dupré in Trieu-Colleney 1986, S. 30) Hinter dieser Ermahnung stand die Einsicht, dass man nicht mehr über die Mechanik der Ausführung nachdenken dürfe, wenn man sich erfolgreich um den musikalischen Ausdruck bemühen wolle.

In seiner polemischen Schrift *L'Orgue au Concert* (1950) legt Dupré dar, welche neuen Möglichkeiten die moderne (amerikanische) Orgeltraktur den Organisten einräume, um die transzendenten technischen Qualitäten des Pianisten zu erreichen: „Extreme Leichtgängigkeit der Manuale, die künftig aus der Orgel ein ebenso geschmeidiges Instrument wie das Klavier macht.“ (Dupré 1950, S. 3) Und in der *Philosophie de la Musique* heißt es:


„Der Anschlag der Tastatur einer elektrischen Orgel ist, wie man es will ... was einem weichen Klavier entspricht. Es gibt also kein Problem mehr. Und man wird sich bewusst, dass das gleichzeitige Erlernen beider Instrumente keinen Nachteil mit sich bringt.“ (Dupré 1949, S. 241)

Pianistische Techniken und Kompositionsstrukturen sind in Duprés Orgelmusik fest verortet. Sie finden sich im gesamten Werk in Form von durchgängiger Verwendung von Läufen, Akkordsprüngen und Passagen, die eine breite Handspannung und allgemein virtuose Fingerfertigkeit erfordern. Die nachfolgenden Beispiele zeigen nur einen Bruchteil der Fälle, in denen Duprés Orgelmusik signifikant von der seiner unmittelbaren Vorgänger abweicht – pianistische Vergleiche scheinen jedoch angemessen.

1.

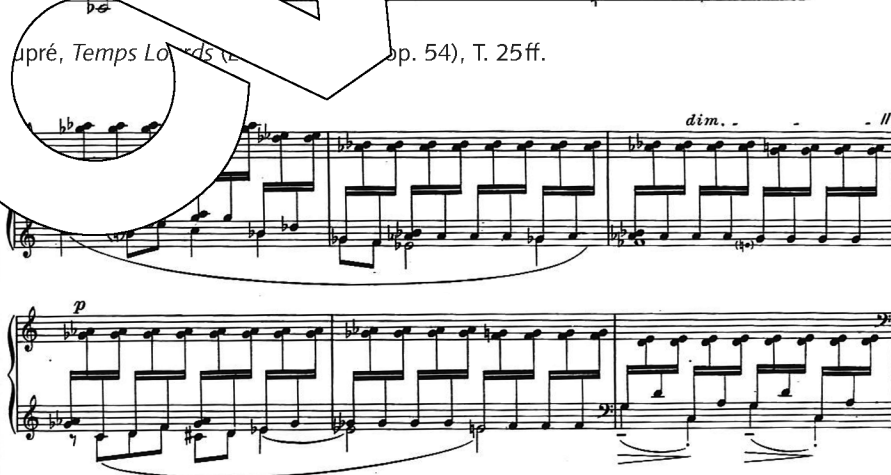


29



Dupré, *Temps Lourds* (Op. 54), T. 25ff.

2.



Debussy, *Étude pour les notes répétées* (Livre II), T. 31ff.

3.

fff
fff *simili*

Dupré, *Symphonie-Passion: Résurrection*, T. 217ff.

4.

stretto

5.

97ff.

Chopin, *Ballade Nr. 3*, T. 197ff.

arco
p cresc.
accel.
a tempo
ff

Rachmaninov, *Etude-Tableau op. 39 Nr. 1*, T. 73ff.

Der Biograph Michael Murray merkt an, dass es Duprés Ziel gewesen sei, die Orgel zu beherrschen, er aber dennoch gelernt habe:

“... to love the piano's particular beauty: its peculiar union of percussive with singing tone, its varieties of sustained sounds... its ability to convey emotion of an intimate kind. The piano's idiom, he discovered... is more intricate in its shadings, subtler in its nuances [than the organ]... at the organ the subtleties are grandiose. At the piano, the emotional canvas can be painted in minuscule detail.” (Murray 1985, S. 36)

Neben der Sensibilisierung des Gehörs, die durch Klavierübungen gefördert wird und von der jede Art des Orgelspiels profitiert, waren pianistische Geschmeidigkeit und die Beherrschung eines ausdrucksstarken Anschlags

weitere Grundsteine in Duprés Konzept musikalischer Virtuosität. Und so gehen Musiker der heutigen Zeit bei der Aufführung von Duprés Musik einen wichtigen Schritt hin zu technischem und interpretatorischem Erfolg, wenn sie zunächst die Klaviertechnik, insbesondere im Bewegungsablauf versiert beherrschen.

3 Stilistik

3.1. Registrierung und Farbe

Wie schon angedeutet: Dupré nahm eine Schlüsselstellung in Bezug auf die Weiterentwicklung der Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel ein, wenn man auf die primitive Registrierpraxis des 19. Jahrhunderts zurückblickt. Sein Interesse an einer „Abmischung“ des sinfonischen Klangensembles und an orchestralen Farben, die durch die Cavallé-Coll-Ästhetik inspiriert war, verschmolz mit dem übergreifenden Wunsch nach rhythmischer und kontrapunktischer Klarheit. Duprés Anmerkungen im Notentext, in denen er spezifische Klangfarben notiert, gehen stets mit der Sorge um satztechnische und kontrapunktische Transparenz einher. Durch die Festlegung der Registrierung ist er der natürliche Vorgänger Messiaens, in dessen Musik die strukturelle Rolle von Klangfarben und deren Nebeneinanderstellung grundlegend sind.

Duprés Studentin Jeanne Joulain spricht von Duprés Sorgfalt, wenn es um das Verhältnis zwischen Farbe und Klängen ging. Und Edward Shippen Barnes verwies in seiner Rezension von Duprés Konzert 1922 in New York ausdrücklich auf die farbenprächtige Art und Weise, in der Dupré das Instrument zum Klängen brachte. Er ist der Meinung, dass Dupré dadurch sehr dazu beigetragen habe „to advance the cause of organ music as a serious musical expression.“ (Barnes 1922, S. 14)

Ein Brief Claude Johnsons⁸ an seinen Bruder Douglas aus dem Jahr 1921 belegt, wie viel Zeit Dupré damit verbrachte, vor einem Konzert in der Londoner Royal Albert Hall die Möglichkeiten der Registrierung zu erkunden. Johnson beschreibt, wie Dupré seine drei Probennachmittage nutzte:

“He spent all of his time in, as it were, ‘mixing colours’. He spent hour after hour in studying exactly what effects could be obtained by the combination of various stops and noted the successful ones in his book. The care exercised by him was astounding.” (Johnson zitiert in: Murray 2000, S. 14)

In seiner *Philosophie de la registration* (1949) listet Dupré die charakteristischen Klänge der Orgel auf und nennt sowohl Äquivalente aus dem Bereich der Orchestrinstrumente als auch analoge Sprachklänge in Form von Vokalen und Konsonanten. Er gibt detaillierte Empfehlungen, wie die Registerkombinationen besten zur jeweiligen Passage passen (Anches: Konsonanten und nicht dissonante Dissonanzen, *Mixtures*: getrennte und prägnante Linien, die Klarheit brauchen, wie Streicher geeignet für perfektes *Legato* und geschmeidige Harmonien). Duprés Empfehlungen berücksichtigen geeignete rhythmische Konstellationen: *Fonds* (Viertelbewegung), *Flûtes* (8'+4'+2' 2/3' (doppelt), *Fonds* 8'+4' (*mélange*), 8'+4'+2'+ *Mixtures* (*notes répétées, dans* wiederholt in abgesetzter Spielweise“) usw. Darüber hinaus verbindet er mit den registrierbaren Klängen eine Vielzahl symbolischer Empfindungen wie z. B. *Montre* (*affirmation / „Bestätigung“*), *Célestes* („Empfindsamkeit“), *Septième* (*agressif / „aggressiv“*), *Fourniture* („glänzend“).

Duprés Registrierpraxis des *grand siècle* als auch von den Klangfarben-Charakteristika des *grand siècle* und entwickelte Dupré in seiner Musik das harmonische Potenzial von Aliquoten, indem er die Möglichkeiten und ihr Ausdrucksspektrum erweiterte.

Dafür, wie der Einsatz von Aliquotstimmungen ungewöhnliche und bizarre harmonische Effekte zu erzielen geschieht dies im Stil Messiaens durch die Umkehrung der Struktur; vgl. diverse Beispiele in den *Inventions* op. 50, dem *Triptyque* op. 51, *Les Nymphéas* op. 54 und *In Memoriam* op. 61. Im Gegensatz zur Praxis des *grand siècle*, in der die Aliquoten im höheren Manualbereich Verwendung fanden, verwendet Dupré sie in den tieferen Lagen, in denen die Aliquotstimmungen den Grundton dominieren. In *Les Nymphéas* op. 54 bringen beispielsweise Tonhöhe, Tessitura (melodische Pedallinien im Vierfuß- oder Zweifußbereich und die Verwendung eines 16-Fuß-Registers in der linken Hand) und *Timbre* (in pointillistischen Farbtupfern) gelegentlich sowohl Belange der Tonhöhe als auch der Harmonie durcheinander. Sie verweisen eindeutig auf ein Klangmittel, das sowohl Messiaen als auch Alain à la mode adaptiert haben.

Dupré, Messiaen, Alain und Langlais verwenden Klangfarbenwechsel als gängiges Stilmittel, um musikalische Strukturen zu verdeutlichen. Diese Vorgehensweise geht zurück auf eine dem frühen 20. Jahrhundert zuzuordnende, ausgeprägte Ästhetik, wie sie unter anderem von Igor Strawinski, Sergej Prokofjew, Darius Milhaud und Francis Poulenc vertreten wurde. In ihren Kompositionen wird der musikalische Verlauf häufig nicht durch

⁸ Claude Johnson war der Managing Director von Rolls-Royce. Er unterstützte zunächst Duprés Karriere in England und wurde zu einem lebenslangen Freund.

zielgerichtete Schwungkraft, sondern in der Nebeneinanderstellung von Episoden erreicht (vgl. Abschnitt 3.2). Auch bei Dupré ist die Vorliebe für strukturelles „Episodentum“ stark ausgeprägt.

Schon in den zwanziger Jahren bestimmen Klangfarbe und satztechnische Verfeinerung die Struktur von Duprés Werken. Zu nennen wären z. B. die *Variations sur un Noël* op. 20, die *Suite Bretonne* op. 21 oder die *Symphonie-Passion* op. 23 (insbesondere die Sätze *Nativité* und *Crucifixion*). Am deutlichsten lässt sich dies aber vielleicht in der *Deuxième Symphonie* op. 26 (1929) und den drei später entstandenen *Poèmes symphoniques* (1941–49), in *Evocation* op. 37, *Vision* op. 44 und *Psaume XVIII* op. 47 erkennen. Das Werk *Vision* op. 44 beispielsweise, mit seiner diffusen, ans Atonale grenzenden Harmonik, wird durch andere Mittel als die Tonalität zusammengehalten. (Es handelt sich um das einzige Werk Duprés, in dem er die üblichen grammatikalischen Angaben wie Takt und Tonart ignoriert.) Es gibt zwar Passagen, deren Klangzentrum sich auf „E“ bezieht (sie benennen oder umkreisen E, G_{is} oder H), doch die Idee der Tonalität ist im Höreindruck zufällig. Vielmehr werden die strukturegebenden Merkmale auf satztechnischer Ebene und auf der Ebene der Klangfarbe artikuliert.

Vision wird „thematisch“ von zwei Intervallen zusammengehalten: der fallenden bzw. aufsteigenden Quarte (und gelegentlich der umgekehrten Quinte) sowie einem Halbtonschritt abwärts. Die Intervalle durchdringen die „Themen“ (bzw. eigentlich nur das melodische Material) eines jeden Abschnitts. Dennoch lassen sich diese intervallischen „Zellen“ allein durch Hören nur schwer nachvollziehen und verstehen. Auf diese Weise wird die Differenzierung der Klangfarben als vorrangiger Brennpunkt der Musik unterstrichen. Thematisches, melodisches Material ist im Werk über die satztechnische „Leinwand“ verteilt, befindet sich abwechselnd im oberen Tonbereich, im Tenor oder im Pedal (in den Abschnitten J und K, im Zweifußbereich). Es gibt insgesamt zehn Abschnitte und eine 22 Takte lange Coda, die die einzige Zusammenfassung des Werkes beinhalten. Die musikalischen Strukturabschnitte und die kontrastierenden Farben, in denen sie auftritt, sind in der folgenden Übersicht dargestellt:

Abschnitt	Takt	Vorherrschende Klangfarbe	Unterstützend	Pedal
A Moderato	1	Flûtes 16' 8'	(Flûtes 16' 8')	Flûtes 16' 8'
B [Moderato]	27	Basson 8' [Thematic]	Gambe – Bourdon 8'	Flûtes 16' + Basson [Thematic]
C Grave	57	Trompette 8' [Thematic]	Flûtes 8'	Flûtes 8'
D Andante Cantabile	79 115	Flûte 8' [Thematic]	Flûte 8' [Thematic]	• Flûtes 16' 8'
E [Andante]		Flûtes 16' 8' + Bourbon 8' [Thematic]	Principal 8' [Thematic] Bourdon 8'	Flûtes 16' 8' Flûtes 8'
F Piu Vivace		Flûtes 16' 8' + Bourbon 8' 4' + N	Principale Bourdon 8'	Flûtes 16' 8' 8' [Thematic] Fl 8' [Thematic]
G Vivo	23 29 37	Gambe Flûtes 16' 8' 4' Tutti	• • •	Bassons 16' 8' [Thematic] Fonds 16' 8' [Thematic] Anches 32' 16' 8' [Thematic]
		Fonds R Tutti [Thematic]	•	Fonds 16' 8' [Thematic]
		Fonds R Tutti [Thematic]	•	Fonds 16' 8'
	410	GPR Tutti	•	Anches 32' 16' 8' [Thematic]
	420 432	Chamade 8' [Thematic] Basson 8' [Thematic]	R Tutti Fonds 8'	Fonds 32' 16' 8' Fonds 16' 8'
J Très large	436	•	Bourdon 8'	Flûte 2' [Thematic]
K Moderato	453	•	Gambe 8'	Flûte 2' [Thematic]
Coda Cantabile	464	Clarinetten – Basson 8' [Thematic]	Gambe 8'	Flûtes 16' 8'

Tabelle 2: *Vision* op. 44, Registrierungsschema (Thematic = Thematisch)

Jenseits struktureller Betrachtungen beleuchtet *Vision* auch Duprés Vorliebe, Pedallinien innerhalb des kontrapunktischen Gewebes als fest integrierte lineare Stimme im Achtfuß-, Vierfuß- und sogar im Zweifußbereich zu verwenden (statt einfach eine Basslinie zu komponieren). Diese Befreiung ist ebenfalls charakteristisch für das *Cantabile* (*Suite* op. 39), *Psaume XVIII* op. 47 und *Ricercare (In Memoriam)* op. 61). Dabei sollen die Füße genuin polyphone Strukturen spielen, vergleichbar dem Anspruch an die Fingerfertigkeit der Hände. In diesen Werken

beinhaltet der sechsstimmige Kontrapunkt zwei voneinander unabhängige Stimmen, die von den Füßen gespielt werden. In den *Préludes et Fugues* op. 7 und op. 36, *Evocation* op. 37, *Esquisses* op. 41, *Psaume XVIII* op. 47, *Inventions* op. 50 und *Les Nymphéas* op. 54 beinhalten die dem Pedal zugeordneten Tonfolgen wesentliches melodisches und thematisches Material, und zeitweise weisen ihre Pedalstimmen drei- und vierstimmige Akkorde auf.

Natürlich war die Verwendung melodischen Materials im Pedal keine Neuentwicklung Duprés. Dieses Stilmittel findet sich schon in den *pleins jeux* von François Couperin, Nicolas de Grigny und in den langsamen Sätzen von Widors und Viernes Sinfonien. Doch dadurch, dass Dupré grundlegendes Melodiematerial ins Pedal legte, wurde es möglich, die von den Händen gespielten Stimmen mit wesentlich größerer harmonischer und kontrapunktischer Freiheit zu versehen. Auch wenn sie für den Interpreten häufig schwer auszuführen ist, ist Klarheit innerhalb solch dichter Texturen unabdingbar, und dies weist generell darauf hin, „reine“ Orgelklangfarben in Duprés Musik anzuwenden.

3.2. Methode und Struktur

Neben der Kenntnis spezifisch orgelbezogener Grundlagen in Duprés Ästhetik kann ein Bewusstsein für andere abstraktere Charakteristika seiner Musik zu einer werkkongruenten Aufführung beitragen.

Wie schon erwähnt, bewegt sich Duprés kreativer Impuls in ständigem Wechsel zwischen Gattungs- und Stil-dialekten. Dies war in der Orgelmusik – und ist vielleicht immer noch – unerreicht. Denn seine „kamäleon“-artige Fähigkeit, sich unterschiedliche stilistische Hüte aufzusetzen und zwischen dem Sinfonischen (*Symphonie-Pastorale* op. 23, *Evocation* op. 37, *Vision* op. 44), dem Pädagogischen (*Chorales* op. 28, *Suite* op. 39, *Esquisses* op. 41), *Inventions* op. 50), dem Liturgischen (*Gregorian Préludes* op. 45, *Regina Coeli* op. 64), dem Kontrapunktischen (*Préludes et Fugues* op. 7 und op. 36), dem Programmatischen (*Les Nymphéas* op. 54, *Annunciation* op. 56) und der Rolle des *pasticheur* (*Le Tombeau de Titelouze* op. 39, *Triptyque* op. 40) zu wechseln, verweisen auf herausragendes Können im Umgang mit musikalischer Sprache. Aufgrund dieser intellektuellen Gewandtheit ist eine kontinuierliche stilistische Entwicklung – im Sinne des ständigen Fortschreitens in künstlerischen Ausdruck, wie wir dies bei Widor, Vierne und sogar Messiaen beobachten können – bei Dupré erkennbar. Tatsächlich ist die Sprache in seiner frühen Musik genauso lebhaft, manchmal auch rhapsodischer als diejenige seiner späteren Werke.

Duprés musikalische Erziehung ist geprägt durch die Methoden von Jacques-Nicolas Lemmens (vermittelt von Guilmant und Widor). Seine Kreativität verwurzelte sich in Bach'schen Disziplinen, einem Verständnis für historistisch-formale Strukturen und einem starken Glauben an die Wichtigkeit, dass ein solides Handwerk der Grundstein aller kreativen Arbeit ist. In seiner Musik schlug sich dieses Wissen in der Betonung von Struktur, Kontrapunkt und in einer klaren, zweifelsfrei nachvollziehbaren Stimmführung nieder, war jedoch zugleich mit einem Sinn für das romantisch-expressive Milieu verbunden, dem er angelehnt war. Das historische Bewusstsein und das Verständnis für die Techniken aller seiner Vorgänger waren maßgeblich für die Entwicklung seiner eigenen „means of definition and elucidation of present circumstances, artistic and scientific“⁹ und waren der Ursprung dafür, dass Dupré für sich in Anspruch nahm, die Musik seiner Zeit neu zu reinterpreten (Leonard Meyer 1967, S. 144).

Die Neoklassizismus, der in den 1920er Jahren in Paris als vorbereitete Stilrichtung auftrat, wurde zu einer wichtigen Stilrichtung. Auch wenn der Neoklassizismus im Paris des frühen 20. Jahrhunderts eine Mischung aus vielen kulturellen Strömungen war, übte er auf die Musik Duprés einen ebenso starken Einfluss aus wie auf die Musik Strawinskis, Prokofjews, Poulencs, Honeggers und Saties. Die Musik aller dieser Komponisten ist gekennzeichnet durch die ständige chromatische Abänderung der Harmonik, dem Wunsch nach transparenter Satztechnik, einer neuen Bedeutung des Kontrapunkts und der Verwendung überwiegend rhythmischer Stilmittel für Phrasenimpulse.⁹

In der Aneignung dieser neoklassischen Dialektik und der vergleichbaren Methode der Strukturgebung korrespondieren die Musik von Dupré und Strawinski deutlich. Beide saugen darüber hinaus vielschichtige Einflüsse auf; aus dieser Fähigkeit erwächst ein ähnliches Talent zum Wechsel zwischen unterschiedlichen stilistischen Idiomen. Sehr bemerkenswert ist, dass beide hinsichtlich des musikalischen Arguments ihre Vorliebe für einen „morphologischen“ Stil nach dem Variationsprinzip pflegten.¹⁰ Sie reagieren somit auf eine Denkweise, die einen Großteil der Musik des 19. Jahrhunderts charakterisierte. Beide organisieren ihre Musik in klaren episodischen Abschnitten. Die *Deuxième Symphonie* op. 26 ist ein gutes Beispiel für Duprés Verfahrensweise im Stil Strawinskis. Dies gilt besonders für den ersten Satz (*Preludio*); hier steht jeder Abschnitt des Materials

⁹ Es entsteht der Eindruck, dass in Duprés Kompositionen, ähnlich wie in Phasen von Strawinskis oder Prokofjews Musik, rhythmische Aktivität das Bedürfnis nach formaler harmonischer Regulierung ersetzen kann; der Rhythmus selbst scheint die Musik oft zu „tragen“.

¹⁰ Der Begriff „Morphologie“ meint hier den potenziell kaleidoskopischen „Umgebungs“-Wechsel zur Themenpräsentation, in dem thematische Stränge innerhalb musikalischer Abschnitte normalerweise in Gänge erhalten bleiben, jedoch nicht einer „Durchführung“, sondern einer ständigen Umgebungsmetamorphose unterzogen werden.

blockähnlich, quasi „Manhattan“-gleich neben dem anderen, und die Musik befasst sich nicht mit thematischen Assoziationen (oder der Entwicklung des Materials), sondern stellt gegensätzliche Elemente in der Art einer Collage zusammen. Die musikalischen Abschnitte werden durch Kontraste in Klangfarbe und kompositorischer Textur in einen größeren Zusammenhang eingebunden, jedoch nicht durch motivisch-thematische oder dialektische Verbindungen gestaltet. Das völlige Fehlen von *crescendi* und *diminuendi* unterstreicht die Vermeidung von Expressivität zusätzlich.

Jim Samson vertritt den Standpunkt, dass die Verwendung solcher Kontraste nahe legt, dass „evolutionary procedures in favour of a juxtaposition and superimposition of sharply differentiated and strongly characterised materials“ abgelehnt werden; und dies „in a manner which is often analogous to cinematic ‘intercutting’ procedures.“ (Samson 1977, S. 46). Die *Deuxième Symphonie* entstand 1929, als das Medium Film noch eine technische Neuerung darstellte. Dass die cinematographische Technik des „Schnitts“ für den Organisten aufgrund der schon von Natur aus vielfältigen klanglichen Möglichkeiten seines Instruments leichter zu bewerkstelligen war als z. B. für einen Pianisten, entging Strawinski (und auch Varèse, Prokofjew und Tippett), doch Dupré war sich dieser besonderen Eignung der Orgel durchaus bewusst.

Für die Aufführung von Duprés Musik bedeutet dies, dass die Verdeutlichung solcher Abschnittseinteilungen entscheidend ist. Sie werden im Allgemeinen durch einen Wechsel in der Registrierung ausdifferenziert (siehe Tabelle 2), doch auch unterschiedliche Artikulation ist in einer Aufführung durchaus angemessen. So können z. B. im *Preludio der Deuxième Symphonie* die rhythmische Dynamik und die Lebhaftigkeit des *détaché* (15 – sie eignen sich für die beiden (rhythmisch getriebenen) Episoden der Eröffnung (Takte 1 und 15)) mit dem gemächlicheren, im Kantilenenstil gehaltenen *legato* kontrastieren, welche sich aus der Satztechnik und Registrierung der dritten Episode (Takt 92) ableiten lassen. Während diese Differenzierungen für den strukturellen Zusammenhang wichtig sind, muss durch die aufeinander folgenden Episoden zugleich ein übergreifender Eindruck der Weiterentwicklung entstehen; in diesem Fall ist die Entwicklung auf den zentralen Moment gerichtet, in dem das tonale Ziel des Satzes (cis-Moll) erreicht wird (Takt 222) – bis zu dem Punkt gemessen wurde.

In einer derart kleinteilig organisierten Musik den roten Faden einer Vokalbewegung beizubehalten, ist oft schwierig (vgl. auch *Vision* op. 44, *Triptyque* op. 51 und *Trois Histoires* op. 79, *Vitrail* op. 65). Doch in Duprés Werken sind starke Tempowechsel selten, und zwischen kontrastierenden Episoden wird das Taktmaß oft beibehalten. Um die gelegentlich gesteckten musikalischen Verbindungen zwischen Episoden mit unterschiedlichem Charakter zu erhalten, muss ein Freiheiten in der rhythmischen Erwidern – solche, die über eine nuancierte oder unaufdringliche Anpassung des rhythmischen Metrums hinausgehen – sorgfältig abgelesen werden. Duprés Kompositionen sind in der Anwendung von *rubato* und agogische Akzentuierungen entsprechende Momente hervorheben müssen ins „Innere“ der Phrasen eingebettet, und dort, wo es nicht dazwischen stattfinden. Das bedeutet nicht, dass eine rhythmische Antwort unnachgiebig oder rigide sein sollte. Je nachdem, ob sie „im Rücken“ eines Tempos oder an dessen Vorderseite kontrastierend Material Leben und Charakter verleihen. Ein ausgeprägter *tactus* ist jedoch fester Bestandteil der Duprés Musik.

Die Unterteilung in in sich geschlossene Abschnitte – wie dargestellt – durch die mit den starken und von Bach inspirierten Anklängen an den *style ancien*. Auch die von Dupré bevorzugten Formen (sehr oft Präludium, Fuge, Variation, Passacaglia, Invention oder Choralpräludium) weisen zu dieser nicht-teleologischen Ästhetik.

3.2.2. Die Harmonik

Die Beachtung der strukturellen Anlage von Duprés Musik ist es zudem wichtig, auch deren Harmonik zu betrachten, denn sie ist ein schwer fassbares Charakteristikum seiner musikalischen Sprache.

Wie auch zahlreiche andere Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts, die die Grundsätze der Tonalität nicht ablehnten und einen linear geführten, chromatisch eingefärbten Stil pflegten (dazu gehörten wiederum Strawinski, Honegger und Milhaud), verwarf Dupré niemals den konsonanten Dreiklang mit der ihm innewohnenden „natürlichen“ Organisationskraft. In ausgeprägt chromatischer Musik lässt er sich oft nur schwer erkennen, doch terzbezogene tonale Elemente entfalten durchgängig ihre Wirkung. Selbst wenn ein dissonanter „Konflikt“ im Vordergrund zu stehen scheint, lässt sich die dreiklangsbestimmte Anordnung stets wahrnehmen. Bemerkenswerterweise zeigt sich diese Tendenz auch bei Alban Berg, der dazu neigte, Dreiklangselemente in die Zwölftontechnik zu integrieren:

“... the origin of all this clamour for tonality is not so much the need to sense a relationship to the tonic, as a need for familiar chords... I believe I have good reason to say that just so long as a certain kind of music contains enough such triads, it causes no offence, even if in other ways it most violently clashes with the sacred laws of tonality.“ (Berg, zitiert in: Reich 1971, S. 34)

Ähnlich äußert sich auch der Analytiker Heinrich Schenker. Er vertritt die Auffassung, die größten Komponisten (Mozart, Beethoven, Schubert usw.) hätten lebhaft und komplexe musikalische Strukturen erschaffen, die sich letztlich auf einen Durdreiklang reduzieren lassen (den sog. „Urklang“), so als sei diese Komponente selbst grundlegendes und unumstößliches musikalisches Gesetz der Musik.

Ebenso führt Dupré an unterschiedlichen Stellen in der *Philosophie de la Musique* seine Überzeugung aus, dass es in der Musik Naturgesetze gebe und dass Musiker, die dies abstritten, einem Irrweg folgten (vgl. Dupré 1949, S. 72 ff.). Auch Goethe, den Busoni und Schenker frei zitieren, vertritt den Standpunkt, „Ausdruck“ sei in der Kunst stets durch die Naturgesetze motiviert (vgl. Messing 1996, S. 68).

Prélude et Fugue in g-Moll op. 7 Nr. 3 (1912) ist ein frühes Beispiel für Duprés Integration der Dreiklangsorientierung in eine freie chromatische Gestaltung. Die Eröffnungsfigur des Präludiums, bestehend aus ineinander greifenden bitonalen Terzen (NB 6), trägt zum chromatischen Effekt einer harmonischen Gegenüberstellung bei, ist jedoch gleichzeitig einer terzbezogenen Konventionalität verhaftet. Denn der chromatische Effekt wird einfach dadurch erzielt, dass Dreiklangsformationen in einer Weise erweitert und miteinander verzahnt werden, um so die destabilisierenden Elemente wie Septimen (Takt 1, 11 usw.) sowie vergrößerte Quarten und Quinten (Takt 2, 5, 15 usw.) einzubeziehen.

6. 

Prélude in g-Moll, verzahnte Terzen (Takte 1 und 2)

Die Einbettung dieses konventionellen Vorgehens in Musik, die ihrer Natur nach chromatisch und bitonal ist, lässt sich grafisch darstellen, um damit die Stimmführung aufzudecken (NB 7). So kann man Dreiklangserweiterungen in den Sequenzen der Takte 1–4 sowie 9–12 und die chromatisch fallenden Nonen in den Takten 5–8 und 13–16 erschließen. Die implizite Verankerung von tonalen Akkorden und Dreiklängen in dieser Passage wird ebenfalls deutlich (Unterstimme).

7. 

Prélude in g-Moll, Stimmführungskomprimierung (T. 1–17 ff.)

Abkürzungen: CS – Konsonanzsprung (consonant skip): N – Nachbar-ton (neighbour note): P – Durchgangston (passing note)

Diese Dreiklangserweiterungen zu Septim-, Nonen- oder Undezim-Konstrukten finden sich überall in Duprés Musik. Der erste Satz der *Deuxième Symphonie* op. 26 ist durchzogen von 7/3- und 9/3-Akkordformationen, und selbst in den frühesten Werken schlägt sich diese Vorliebe bereits nieder: In der Eröffnung zu *Vêpres du Commun des Fêtes de la Sainte Vierge* op. 18 (NB 8) finden sich erweiterte Dreiklänge innerhalb ausgesprochen unabhängiger Akkordfolgen. Hier entsteht der Eindruck einer „Nicht-Funktionalität“ (in der jede Harmonie wegen

ihres einzigartigen Effekts und nicht als Teil einer strukturierten harmonischen Abfolge verwendet wird), dennoch verbleibt eine kohärente lineare (stimmgeführte) Verbindung zwischen den Akkorden.

8.

The musical score for example 8 is in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Maestoso.' and the dynamics are 'fff'. The piece is divided into two sections: the first section is marked 'fff' and the second section is marked 'simile'. The notation includes various chords and melodic lines in both hands.

Harmonische
Grundlage

F4/7 Bb9 C7 G7 F7 G7 C4/7 Dm9 Eb7 G9 Eb9 G7 C Bb7 Eb

Vêpres du Commun des Fêtes de la Sainte Vierge op. 18, Antiphon I, T. 1ff.

Eine Reihe von Beispielen aus *Matines (Trois Hymnes* op. 58) verdeutlicht, wie durchgängig sich diese Dreiklangsadaptionen bis zum Ende durch Duprés Werk ziehen (*Vêpres* stammt aus dem Jahr 1915, *Trois Hymnes* aus dem Jahr 1963). Wiederum wird hier die nicht funktionale, aber dennoch in Dreiklangskonstruktionen verhaftete Orientierung der benachbarten Akkorde/Motive deutlich:

9.a

The musical score for example 9.a is in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Dreiklangs-Nichtfunktionalität'. The piece is divided into two sections: the first section is marked 'II' and the second section is marked 'I'. The notation includes various chords and melodic lines in both hands.

Matines (Trois Hymnes op. 58), letzter Teil vom „Thema“

Tonale Wurzel C D D C C D D C G D

9.b

II Bourdon 8
Tierce 1 $\frac{3}{5}$

P. Flûte 4

Matines (Trois Hymnes op. 58), Variation 1

Eine ähnliche tonale Progression findet sich in der zweiten Variation (NB 10), in der die Harmonik in ihrer chromatischen Entwicklung im Gegensatz zum vorherrschenden phrygisch-modalen Charakter der Matines im Pedal zu stehen scheint. Harmonisch instabilen Phrasen (Takt 11 ff.) gehen Harmonieketten voran, die im Einzelnen gefestigter sind, im Ganzen jedoch miteinander in Konflikt stehen.

10.

I Flûte 8

III Voix célest. Gambe 8

P. Bourdon 10

Matines (Trois Hymnes op. 58), Variation 2

Die dritte Variation weist eine Bitonalität auf, die noch stärker komprimiert ist (NB 11). Deutliche Dreiklangs-Gegenüberstellungen und Terz-Assoziationen sind jedoch sowohl in der vertikalen als auch in der horizontalen Ebene offensichtlich. Die Tonart oszilliert zwischen den Polen As, Es und B in Takt 1; eine Ambiguität, die während der ganzen Passage aufrecht erhalten wird. Man beachte die Verweigerung der implizierten Auflösungen; auf

B in der As/A-Progression in Takt 1 und 2 [l. H.]; die Bewegung von G nach Fis in Takt 3 [l. H.], die die letztlich verweigerte Auflösung nach G andeuten könnte; die Negierung in der Bewegung der Oberstimme [r. H.] über C, B und A (Takt 3 und 4) mit einer „Auflösung“ nicht nach G sondern nach C in Takt 5. Darüber hinaus verwischt der Pedaleinsatz auf G in Takt 3 das harmonische Bild noch zusätzlich.

11.

...umnes op. ...riation 3, T. 1–15

Diese Erweiterung der Funktion durch die Eingliederung dissonanter Elemente erklärt Dupré im zweiten Buch seines *Essai de la Musique* (1949, S. 139ff.). Er beschreibt dort die auf Septimen und Nonen basierende Akkorde (*Images* („Bilder“)) und benennt eine Reihe von umgekehrten oder symmetrisch verstandenen Akkorden („Spiegelungs-Akkorde“). Deren Verbindung untereinander besteht nicht in der konventionellen Auflösung, sondern stellt eine Art Spiegelung dar. Dies beschwört Widersprüche, möglicherweise auf, behält zugleich jedoch die harmonische Verbindung durch die Beibehaltung gemeinsamer

12.

4 sons : 7ème de Dominante 7ème de Sensible

7ème Mineure 7ème Majeure

7ème sur Mineur 7ème sur Augmenté

5 sons : 9ème de Dom. Maj. 9ème de Dom. Min.

Philosophie de la Musique: Sept- und Non-Akkorde (sog. Images) und ihre mögliche Auflösung (sog. Reflets), S. 141

Diese Form von stimmgeführter Auflösung lässt sich bei Liszt in zahlreichen Partituren beobachten. In den beiden folgenden Beispielen 13 und 14 bieten die Dreiklangskonstruktionen sowohl Kontraste als auch Verbindungen. Tonzentrierung mittels Assoziation über gemeinsame Töne dient als Organisationsprinzip:

13.

Common Note: [as] Gemeinsame Note: [fis]

GR.P. simili

GR. (add SW. to GR.)

ces

[fis = enharmonisch ges]

ces = h

Symphonie-Passion op. 23, 3. Satz, T. 48ff.

14. Gemeinsame Note: [es]

Evocation op. 37, 1. Satz, T. 130ff.

Es ist interessant, dass Dupré überhaupt in Kategorien der harmonischen Auflösung dachte, denn die dissonanten Resultate seiner linearen Kompositionsweise scheinen dieses Prinzip oft genug abzulehnen. In seinem Beharren auf Terzverbindungen und der Überzeugung, Dissonanzen müssten *irgendwie* aufgelöst werden, klingt die pythagoräische Idee mit, dass innerhalb musikalisch-akustischer Eigenheiten mathematische Grundsätze existieren. Auch Albert Blackwell vertritt diese Annahme, wenn er feststellt, dass bestimmte Gesetze unlösbarer Bestandteil des musikalischen *logos* sind, „preexisting, perduring and permeating our musical experience“ (Blackwell 1999, S. 136)

Dupré warnt im Schlusskapitel seiner *Philosophie de la Musique*, dass Komponisten, die diese Gesetze ignorieren, in ihr eigenes Verderben laufen würden.

Die Wahrnehmung von Konsonanz und Dissonanz, Spannung und Auflösung tritt zwar gelegentlich in den Hintergrund, ist jedoch immer ein zentrales Prinzip in Duprés Musiksprache, die bildet, wobei zugleich die Basis einer innovativen Sprache, die für ihn stets aus konventionellen Bausteinen bestand.

3.4. Tonika-Lokalisierung und Architektur

Nachdem nun einige strukturelle und harmonische Aspekte von Duprés Musik vorgestellt wurden, sollten vielleicht ein paar praktische Anwendungsvorschläge für ihre Ausführung nicht fehlen.

Auch wenn nicht die Komplexität der Rhetorik Duprés in der Interpretation Schwierigkeiten birgt, können die stark untergliederten Strukturen eine Herausforderung darstellen. Diese Schwierigkeiten lassen sich jedoch mindern, wenn man die Tonika-Lokalisierung versteht: *verankerte* Dreiklangskonstruktionen, die im Rahmen der vordergründigen chromatischen Entwicklung tonale Fixpunkte bilden. Dies bezieht sich auf die oben beschriebenen Aspekte von Duprés Harmonik.

Ein für die Tonika-Lokalisierung zwar nicht eine logische Abfolge, aber doch im Tonartenplan offenbaren. Denn sie beruht, wie John Rink es formulierte, auf „stable and unstable“ (Rink 2002, S. 46) Die Tonika-Lokalisierung kann dem Hörer in Duprés Musik als Wegweiser dienen, der in Bezug auf die Interpretation oftmals agogische Kraft erfordert.

Wie Cone (1968) definiert, dient die Tonika-Lokalisierung dazu, die Richtung geben und es formen können – und zwar bis zu einem Punkt, an dem das Wissen um dieses Ordnungsprinzip zu einer guten Aufführung beitragen. Cone definiert dies als „the listener knows where he is, even in a work with which he is unfamiliar“ (Cone 1968, S. 10). Diese Toniken lassen sich lokalisierte Toniken manchmal „fühlen“, meistens jedoch müssen sie analytisch identifiziert werden.

Ein prägnantes Beispiel dafür, wie der harmonische Fluss auf diese Weise verortet werden kann, bietet die *Invention* op. 50, Nr. 8 in h-Moll (NB 15). Trotz ihrer überwiegend linear geführten Chromatik ist durch die Verwendung lokalisierter Toniken eine tonale Ausrichtung spürbar. Bei der *Invention* mit ihrer durchgängigen, jedoch unregelmäßigen kontrapunktischen Imitation handelt es sich um ein quasi-fugiertes Trio. Die sich im gesamten Stück wiederholenden Vorschläge bilden letztlich mikrokosmische Vorhalte, die sich alle aus der ständigen Präsenz des „thematischen“ Motivs entwickeln (Takt 1).

Diese Vorhalte – möglicherweise die aphoristischste aller kreativen Ressourcen – führen dazu, dass die Musik sich fast ausschließlich schrittweise bewegt. Der Vorhalt ist die Intervallzelle, aus der sich das gesamte musikalische Geflecht entwickelt. Der harmonische Ablauf wird in diesem Fall durch die lokalisierten Toniken vorgegeben (gekennzeichnet durch vertikale Pfeile [↑]):

[Beginn: H (Takt 2) – a-Moll (Takt 6) – H-Dur (Takt 9) – Cis-Dur (Takt 12) – E-Dur (Takt 15) – A-Dur (Takt 17–18) – e-Moll (Takt 21) – E-Dur (Takt 24–25) – A-Dur (Takt 27) – H-Dur (Takt 31) – h-Moll (Ende: Takt 35)]

15.

B minor

5

A minor

9

B major

C# major

13

E major

17

17

21

B minor

(D minor)

E major

25

A major

28

31

33

E major

Deutlich tritt der konstante Charakter dieser strukturellen Progression durch reine Subdominant-Verbindungen zu Tage. Die A-Dur/Es-Moll/Dur wird verbunden mit ihrer Subdominante e-Moll/Dur, dann mit der Doppel-Subdominante c-Moll/Dur und schließlich mit der erniedrigten, modalen Septime zu H (a-Moll bzw. A-Dur); allein durch die Bewegung nach Cis-Dur in Takt 12 entfernt sich die Musik merklich von tonalen Konventionen. Diese Struktur lässt sich im Rahmen einer Aufführung mit etwas agogischer Betonung solcher tonaler Momente herausarbeiten.

Außerdem können, *innerhalb* einzelner Episoden, kann sich ein Bewusstsein für die lokalisierte Tonika als hilfreich erweisen. So lässt sich z. B. die Eingangspassage von *Jésus est condamné à mort* (*Le Chemin de la Croix* op. 29) durch die agogische Betonung dieser Momente transparent gestalten. Nach der allmählichen Intensivierung der stimmgeführten Bewegung von C nach F, die im Bass in den Takten 4 bis 8 stattfindet, bilden die aufeinander folgenden Betonungen auf F (Takt 20), D (Takt 24), C (Takt 30), Fis (Takt 47) und G (Takt 52) dreiklangs-basierte auditive Orientierungspunkte innerhalb der chromatischen Verwicklung.

Auch der Verlauf der stark chromatischen *Vivo*-Passage (Takt 231) von *Vision* op. 44 lässt sich nachvollziehbar gestalten, wenn man der flüchtigen Verwendung von a-Moll (Takt 240), As-Dur (Takt 252), C-Dur (Takt 258 und 261), D-Dur (Takt 264) und B-Dur (Takt 267) agogische Kraft zuteil werden lässt. Dupré selbst hält agogischen Nachdruck für angebracht:

„Bei den Kadenzten, die wirklich von Bedeutung sind, muss man langsamer werden und die Noten der Akkorde, welche die dynamischen Höhepunkte der Phrasen darstellen, leicht verzögern... man muss atmen ...“ (Dupré in: Jacquet-Langlais 1995, S. 45)

Während Duprés linear geführte Chromatik oft weitschweifend scheinen mag, sind die Grundlagen seiner harmonischen Feinheiten untrennbar mit traditionellen und konventionellen tonalen Paradigmen verbunden.

3.5. Thematisch-melodische Aspekte

Ebenso wie die harmonische Gestaltung sind auch thematisch-melodische Aspekte schwer greifbar und lassen sich im Hinblick auf aufführungstechnische Aspekte oft nur schwer klären.

Themen und (Lied-)Melodien verschleiert Dupré häufig durch eine komplexe polyphone Satztechnik, und viele von ihnen weisen eher fugenähnlichen als wirklich lyrischen Charakter auf. Dennoch: Wenn man die lyrischen Aspekte weitgefaster Linien herausarbeitet oder unterschiedliche Linien der Textur kontrastierend artikuliert, lassen sich Themenstränge klar darstellen. Dazu ist ein eindeutig pianistischer Ansatz nötig. Eine Passage aus *Evocation* op. 37 (*Allegro deciso*, Takt 117) kann als Illustration dienen für unterschiedliche Anschlagsarten in einer Hand, wie sie in vielen pianistischen Beispielen aus Duprés Orgelmusik verlangt werden. Im Vergleich zu Phrasen in Chopins *Polonaise-Fantasie* op. 61 und Rachmaninovs *Präludium* op. 32, Nr. 1 (NB 16-18; vgl. auch NB 1 und 2 oben) wird der pianistische Charakter, der dieser Melodie zugrunde liegt, klar:

16. **Meno mosso** ♩ = 104
 > III Voix humaine 8
legato

> II Bourdon 16 Salicional 8
legato

Ped. Bourdon 8

(III + Cor de ... t 8)

legato

Dupré, *Evocation* *Allegro deciso*, T. 117ff.

17. *sempre ff*

Chopin, *Polonaise-Fantasie* op. 61, T. 243ff.

18.

Rachmaninov, *Prelude op. 32, Nr. 1*, T. 14f.

Diese Technik ist in Duprés Musik oft anwendbar, auch in Passagen, in denen die Anweisungen in den Noten weniger spezifisch sind als hier.

Ein Beispiel für eine solche interpretatorische Notwendigkeit findet sich in *Prélude et Fugue en Sol mineur* op. 7, Nr. 3, wo das lyrische Thema des *Prélude* zum Abschluss der Fuge über dem im Pedal gespielten Fugenthema wiederkehrt. Die Notation in der Druckfassung gibt ganztaktige Akkorde an, doch die Melodie des *Prélude* soll durch Legatoanschlag in der oberen Linie „pianistisch“ gedehnt werden, so dass ein Gegensatz zu den durchgehend artikulierten Akkorden darunter entsteht. Das Fugenthema erfährt als Nebenprodukt somit eine größere akustische Beachtung:

19.

Prélude et Fugue en Sol mineur op. 7, Nr. 3, T. 139ff.

Zweifelsohne erscheinen Duprés eher lyrische Themen (vgl. *Lamento* op. 24, *Offrande à la Vierge* op. 40 und *Annonciation* op. 56) weniger einprägsam als seine kürzeren, rhythmisch orientierten Motive. Von Natur aus war Dupré kein Lyriker; es gibt daher weitaus weniger Beispiele, in denen seine Musik von fließender Lyrik getragen wird, wie etwa bei Widor oder Vierne. Immer wieder wird seine Musik dafür kritisiert, dass sie an harmonisch orientierten Techniken „aufgehängt“ sei. Möglicherweise ist das Rhythmische für Duprés Werk charakteristischer als die thematische oder melodische Qualität seiner Musik. Aus diesem Grund bedürfen die melodischen Momente besonderer Unterstützung durch den Interpreten.

4 Werkintegrität in der Aufführung

Mit Ausnahme einer Handvoll Werke wird Duprés *Œuvre* vom Schaffen seiner Schüler Olivier Messiaen, Jehan Alain und Jean Langlais und auch von Maurice Duruflé überstrahlt. Die Orgelwerke dieser Komponisten sind qualitativ über jeden Zweifel erhaben, man kann sie jedoch hinsichtlich der Interpretation für weniger anspruchsvoll halten als diejenigen Duprés; häufig lassen sich die notierten Anweisungen einfacher in Klavier übersetzen. Die konzentrierte und gelegentlich labyrinthische Qualität in einem Großteil von Duprés Musik stellt hingegen Ansprüche, denen sich offensichtlich weniger Organisten stellen wollen.

Die Herausforderungen bei der Interpretation von Duprés Musik ergeben sich aus dem ihr eigenen Anspruch, der ist keineswegs durch Pragmatismus oder durch kommerzielle Interessen bestimmt. Deswegen sollte sich Organisten ermutigt fühlen, das Werk Duprés auch jenseits der wenigen bekannten Stücke zu erkunden, möglicherweise auch entgegen der verbreiteten Annahme, das Publikum wolle sich in Orgelkonzerten eher unterhalten lassen als sich mit unbekanntem Werken auseinandersetzen. Aufführungen vollständiger Sinfonien, Messiaen-Zyklen oder Werken wie Francis Pott's opus magnum *Le Christ* stellen diese Auffassung in Frage. Es ist durchaus möglich, Konzertbesuchern ein tiefes Verständnis von Duprés Musik zu vermitteln, ohne sie dabei zu bevormunden. Denn sowohl für den Zuhörer als auch für den Künstler ist die Bewältigung wahrhaft künstlerischer Herausforderungen gewinnbringend.¹¹ Duprés Werk ist anspruchsvoll und zugleich stets faszinierend. Er selbst ermutigte in Organisten Motivation, keineswegs durch Befriedigung des Publikums, sondern vielmehr beim Verfolgen künstlerischer Lösungen für musikalische Problemstellungen zu finden, indem er sich der Entdeckung verschreibt, diszipliniertem Streben und einem methodischen Vorgehen *métier*.¹¹

„[Es ist] der künstlerische Ehrgeiz, der ihm die moralische Kraft und die Methodik eingibt, deren greifbare Ergebnisse ertrauen kann, um die Ziele zu ermitteln. Die Zeiteinteilung seiner Arbeit, die ihm geistige Ungestörtheit [und] technische Detailarbeit ermöglicht, beides Bedingungen für spätere Erfolge.“ (Dupré 1949, S. 169)

Die Aufführung von Duprés Sinfonien kann diese künstlerische Aufrichtigkeit und moralische Kraft dadurch bewahren, wenn die Interpreten die Integrität der Musik bewahren. Ähnlich wie bei Vierne's Sätzen werden die Sätze aus ihrem eigentlichen Kontext herausgelöst und als lose Folge von Einzelheiten präsentiert. Die Sätze *l'attente du Sauveur* (1. Satz) aus der *Symphonie-Passion* op. 23 und *l'attente du Sauveur* (1. Satz) aus der *Symphonie-Passion* op. 37 sind zwei häufig aufgeführte Werke, die oftmals außerhalb ihres konzeptionellen Kontextes zu hören und somit in ihrer Integrität gefährdet sind.

Die Integrität des Satzes *l'attente du Sauveur* ist aber der katalytische Effekt des Satzes in Bezug auf den Fortschritt der Sinfonie wichtig. Ohne diesen Kontext wird die außerordentlich wichtige Rolle dieses Satzes in der musikalischen Abfolge unterhöhlt, wie auch Dupré selbst 1924 in einem Brief an Albert Roussel in aller Deutlichkeit feststellte:

“I should hesitate somewhat in giving what amounts to two symphonies of my own the same evening. And the *Symphonie-Passion*, which is more a poem [than a symphony] can hardly be cut.” (Dupré, zitiert in: Murray 1985, S. 102)

Bei der Aufführung der gesamten Sinfonie müssen jedoch einige Interpretationsprobleme berücksichtigt werden. So sollte am Ende des ersten Satzes nicht der schwierig zu vermeidende Eindruck von Endgültigkeit und Auflösung erweckt werden, der dem tonalen und letztlich ideologischen Streben der Sinfonie zuvorkommen würde. Der Organist muss den Eindruck von Abgeschlossenheit vermeiden und das Ende des ersten Satzes als strukturell „weiblich“ verstehen, so dass keine überproportional starke Endbetonung entsteht. Es verhilft dem Werk zu einem eindrucklichen Finale, wenn die tatsächliche Auflösung bis zum Abschluss der Sinfonie zurückgestellt wird.

¹¹ Für den französischen Begriff *métier* gibt es weder ein englisches noch ein deutsches Äquivalent. Es wird wechselnd übersetzt mit Handwerk, Disziplin, Fertigkeit. Am ehesten wird der Inhalt jedoch durch die Begriffe Arbeit (work) und Fleiß (industry) umschrieben. Dieses Konzept liegt allen Diskussionen Duprés zum künstlerischen Streben in der *Philosophie de la Musique* (1949) zugrunde.

Andererseits könnten die Abweichungen durchaus auch das Ergebnis einer spontanen, tagesformbedingten Entscheidung gewesen sein. Natürlich darf der Komponist selbst sich diese Freiheiten nehmen, doch hat dann die Partitur oder die Aufnahme letztgültige Autorität für die Interpretation?

Neben solchen Abweichungen in der Registrierung fällt vor allem auf, wie selten sich bei Duprés Aufnahmen differenzierte Feinheiten finden, auch in seiner eher expressiven Musik. Nicht nur seine eigene, auch die Musik Bachs und Francks spielt er erstaunlich geradlinig, um nicht zu sagen mit einer rigiden metrischen Exaktheit.

Die rhythmisch-energetischen Kompositionen erfahren naturgemäß eine streng metrische und genaue Darstellung in seinen eigenen Aufführungen, aber auch seine expressiver angelegte Musik scheint anfällig für Objektivierung und relativ buchstabengetreue Interpretation zu sein.

Obwohl Dupré das Insistieren auf disziplinierter rhythmischer Präzision hauptsächlich von Widor übernahm, könnte es einen Ursprung auch in der vorherrschenden Aufführungspraxis des frühen 20. Jahrhunderts haben, als man selten auf entsprechender Exaktheit bestand. Klassische Beharrlichkeit und rhythmische Strenge waren die logische Reaktion, nicht nur auf das Orgelspiel des *fin-de-siècle*, sondern, wie wir aufgrund von Aufnahmen wissen, auch auf die Aufführungspraxis der großen Pianisten des frühen 20. Jahrhunderts, unter ihnen Alexander Scriabin, Ignaz Paderewski, Manuel Rosenthal und Wladimir Pachmann. In ihrem Spiel sind Akkordbrechungen, Pedaleffekte, Beschleunigungen, Betonungen und eine Vorliebe für rhythmische Verschiebungen zwischen rechter und linker Hand verbreitet.

Das Streben nach Klarheit und rhythmischer Exaktheit spiegelt eine Entwicklung hin zu einem schlankeren, dem Notentext treueren Aufführungsansatz wider, der sich seit den Zwischenkriegsjahren beobachten lässt und der die dramatischeren und emotionalen Gesten früherer Zeiten in Frage stellt. Diese Entwicklung ist wiederum eng verbunden mit den unsentimentalen künstlerischen Tendenzen in der Zeit direkt nach dem Ersten Weltkrieg und ein Vorbote der entstehenden neoklassischen Ästhetik.¹⁴

Der deutliche stilistische Unterschied zwischen Duprés Spiel und den Aufnahmen – ebenfalls charakterisiert durch Zurückhaltung, wenn nicht gar Rigidität – und eine kompositorischen Klang das oft eine expressivere Herangehensweise inspirieren könnte, findet sich in ähnlicher Weise auch bei Rachmaninow (mit dem Dupré bekannt war).

Rachmaninows brillanter, lebhafter und doch recht „trochäischer“ Spielweise wohnt insbesondere bei seinen eigenen Kompositionen – des Öfteren mit gleichbarem Engagement für Struktur und metrische Exaktheit inne, die über dem durch den Momentenwechselen schnellen Ausdruck steht.¹⁵ Die Aufnahmen sowohl von Dupré als auch von Rachmaninow sind zumeist schnell, vermittelnd und haben den Eindruck eines Spielstils, in dem der poetische Ausdruck durch die metrische Überdecksung überdeckt wird und in dem die rhythmische Impulsivität (gelegentlich auch Unflexibilität) durch die Zurückstellung lyrischen Ausdrucks zugunsten metrischer Gleichmäßigkeit ist. Auch wenn sich bei den besten Personen wohl um die größten Orgel- und Klaviervirtuosinnen ihrer Zeit handelt, wie im Spiel stilistisch Objektivität und Distanziertheit. Der natürliche Impuls ihrer Musik legt oft nahe, doch die Aufnahmen greifen diesen Impuls nicht auf. Darüber hinaus ist interessant, dass die Aufnahmen zum rhythmisch komplexen und kontrapunktisch verwobenen neigen.

Wieweit sollte die Disziplinierung und rhythmische Strenge aus Duprés eigenen Aufnahmen unsere interpretatorische Positionen in seiner Musik in der heutigen Zeit beeinflussen?

Die Annahme, dass die Absichten einer Aufnahme sich für Dupré von denen heutiger Interpreten unterscheiden, ist zutreffend. Die Aufnahmen machen Konzerten erst seit den 1970er Jahren den Rang als vorherrschendes Medium breit – also erst seit einer Zeit, die Dupré nicht mehr erlebt hat. Insofern hatte die Autorität von Dupré es kannte, nicht dieselbe künstlerische Autorität, die heutigen Aufnahmen oft zuteil wird.

¹⁴ Streben nach rhythmischer Akkuratess und seine Abneigung gegenüber offen expressiven, fließenderen Aufführungsrichtungen durchdringen Duprés *Philosophie de la Musique* (1949). Er stellt fest: „Der Rhythmus wird in Frankreich sehr vernachlässigt“ (Dupré 1949, S. 196) und betont, es sei notwendig, eine extreme Bedeutung hinsichtlich der Genauigkeit der Rhythmen und der Akzente zu erreichen. (Dupré 1949, S. 5)

¹⁵ Rachmaninows Aufführung seines dritten Klavierkonzerts mit Eugene Ormandy und dem Philadelphia Orchestra (1939) demonstriert – mit minimalem Pedaleinsatz – die makellose Präzision, rhythmische Energie und Definitionsklarheit seines Spiels. Dieser Eindruck wird unterstützt durch seine Einspielungen, die er für die Firma Victor unternahm (1919–20/1996). Einige Kommentatoren äußerten Ansichten über Rachmaninows Spiel, die an Duprés erinnern: In einer Kritik der *Times* zu Rachmaninows Konzert in der Queen’s Hall in London im Jahr 1908 heißt es: “The direct expression of the work, the extraordinary precision and exactitude of his playing, and even the strict economy of movement of arms and hands which M. Rachmaninow exercises, all contributed to the impression of completeness of performance” (zitiert in Bertensson und Leyda 1956/2001, S. 146). Und Philip Hale schrieb im Dezember 1921 im *Boston Herald*: “Mr. Rachmaninow’s playing is distinguished by its clarity ... He delights in exposing the structure of a work in an eloquent manner” (zitiert in Bertensson und Leyda 1956/2001, S. 224).

Man dachte sicherlich nicht daran, im Sinne einer Bewahrung für die Nachwelt aufzunehmen oder zukünftigen Generationen Interpretationsmaßstäbe zu hinterlassen.¹⁶ Duprés Aufführungspraxis war geformt durch eine schriftliche und mündliche Tradition. Sie wurde von Mentoren und Lehrern tradiert, die die „lebendige“ Praxis vertraten, und nicht durch Tonträgeraufnahmen übermittelt. Auch wenn also entsprechende Tondokumente seiner Interpretationsweise von großem Interesse sind, sollten sie lediglich als Momentaufnahme innerhalb eines historischen Kontextes verstanden werden. Durch die Einordnung von Duprés Aufführungspraxis *in dessen eigene Zeit* liefern sie uns Einsichten, aber keinen objektiven Leitfadens der Interpretation.

6 Schlussbetrachtung

Duprés Orgelmusik umfasst eine große Bandbreite kreativen Ausdrucks. Ihr technischer Anspruch reicht von einfach bis sehr schwer, von liturgisch-unkompliziert bis hin zu konzertant-virtuos. Es handelt sich um Musik von hoher Kunstfertigkeit und künstlerischer Wahrhaftigkeit, die vom Interpreten uneingeschränkte Integrität verlangt. Sie symbolisiert das Streben nach Höherem, den „Lohn“ einer Aufführung muss man sich zweifelsfrei durch musikalisches Verständnis und geradezu selbstlose Hingabe ans *métier* verdienen. Ihre Komplexität lässt sich durch intellektuelle und technische Bemühungen mildern, ebenso wie ihre musikalischen Sätze sich dadurch leichter erkennen lassen.

Dupré selbst erwartete, dass ein Interpret daran arbeite, den Kern der kompositorischen Intention zu verstehen und zu begreifen; die innere Logik und die syntaktische Komplexität seiner Musik erfordern dies. Wenn alle bedeutungsvollen Werke stellen Duprés Kompositionen eine größere Herausforderung dar als leichter erlebte, eher zweckbestimmte Werke anderer Komponisten. Dies mag auch eine größere Popularität verhindern haben. Auch wenn die technischen und intellektuellen Ansprüche von Duprés Kompositionen häufig imposant erscheinen, wird der zu ihrer technischen Bewältigung erforderliche Einsatz belohnt: Grundsätzlich werden Integrität und Logik der Musik durch diese Ansprüche erweitert, wenn sie gibt ihre Ergebnisse nicht leichtfertig preis. Dieses Kapitel konnte hoffentlich einige Einblicke in Stil und Wesen von Duprés beizubehalten *Œuvre* liefern und im Ergebnis Organisten dazu animieren, auch seine kaum aufgeführten Werke zu erkunden.

Übersetzung: Helga Best

¹⁶ In der *Philosophie de la Musique* (1949, S. 58f.) erwähnt Dupré weder spezifisch den ästhetischen Wert von Aufnahmen noch seine Einstellung zum Aufnahmeprozess *per se*, was möglicherweise auf seine *laissez-faire*-Haltung gegenüber dem Medium verweist, doch er macht sich Gedanken über die sich entwickelnden Möglichkeiten von Radioübertragungen, die wiederum auch auf die ihm eigene Skepsis verweisen. Er kommentiert den Wert des Radios bei der Verbreitung von Musik, doch er kritisiert den Aufstieg von „Mittelsmännern“, von Herausgebern und Produzenten, die in Duprés Augen wichtiger werden als der Künstler selbst.

Es gibt weitere Hinweise, dass er dem Medium misstraute, denn er schreibt: „Die Radiosender ... suchen ihre Programme ... die Instrumente, die sie besitzen, sind abscheulich und ihre Ausstrahlungen selten gut. Man hört dort viele mittelmäßige Künstler.“ (Dupré 1949, S. 59) Diese schneidende Kritik deckt sich mit Pierre Lafonds Erinnerung an die recht dramatische Polemik, die Dupré gegen die durch das Radio propagierte steigende Flut der Populärkultur vorbrachte. Lafond bemerkte Duprés „... Pessimismus angesichts des Niedergangs aller Künste, er sah darin Zeichen für das Ende einer Zivilisation. Es bedrückte ihn, dass das Radio seinem Bildungs- und Erziehungsauftrag in Bezug auf den Kunstgeschmack nicht nachkomme, wenn es rund um die Uhr unsinniges Zeug ausstrahle, das von Sängern und Sängerinnen ohne Stimme und Talent in die Mikrofone gebrüllt würde, nur um, wie es scheint, die Nachfrage der Allgemeinheit zu befriedigen.“ (Lafond 1999, S. 55) Es ist wohl von Interesse, dass Rachmaninov 1928 in Paris interviewt wurde und dabei dem Medium gegenüber ähnliches Misstrauen anmeldete: „Radio is not perfect enough really to do justice to good music ... that is why I have steadily refused to play for it.“ (Rachmaninov, zitiert in: Bertensson und Leyda 1956/2001, S. 255).

7 Bibliographie

- Jonathan Ambrosino (1990), "A History of the Aeolian-Skinner Company. The Harrison Years" in: *The American Organist* Bd. 24 Nr. 5, 1990.
- Edward Shippen Barnes (1922), Kritiken der New Yorker Konzerte Marcel Duprés in: *The Diapason*, February 1922.
- Sergei Bertensson, Jay Leyda (1956/2001), *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, New York 1956, 2¹⁹⁶⁵, NA Bloomington/Indiana 2001.
- Albert Blackwell (1999), *The sacred in Music*, Louisville KY 1999.
- Charles Callahan (1990), *The American Classic Organ: A History in Letters*, Richmond VA 1990.
- Edward T. Cone (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York 1968.
- Robert Delestre (1952), *L'Œuvre de Marcel Dupré*, Paris 1952.
- Marcel Dupré (1925), *Traité d'Improvisation à l'orgue*, Paris 1925.
- Marcel Dupré (1927), *Méthode d'Orgue*, Paris 1927.
- Marcel Dupré (1946), *Quelques considérations sur l'orgue* (unveröffentlicht).
- Marcel Dupré (1949), *Philosophie de la Musique*, Tournai 1984.
- Marcel Dupré (1950), *L'Orgue au Concert* (unveröffentlicht).
- Marcel Dupré (1894–1971), *Fonds Montpensier*: Verschiedene Dokumente in der Bibliothèque Nationale de France, Paris. Kisten mit unterschiedlichen Briefen, Kritiken, Konzertprogrammen usw. aus Marcel Duprés Leben und Karriere. Auf dem Web sind nicht katalogisiert.
- Marcel Dupré, *Souvenirs*, Paris 2007.
- Jeremy Filsell (2007), *A Contextual and Analytical Investigation of the Organ Music of Marcel Dupré* (unveröffentlicht Dissertation), Birmingham 2007.
- Piers Hellawell (2002), *Music for Today: Looking under the Bonnet*. Vortrag am Gresham College London, 5.10. 2002. Transkript erhältlich unter www.gresham.ac.uk/event.asp?PageID=10 & EventID=10.
- Jeanne Joulain (1995), « Quelques Souvenirs », in: *Bulletin de l'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré* n° 13, 1995.
- George Klump (2008), "Trendy?" in: *The American Organist* Bd. 42 Nr. 3, 2008.
- Pierre Lafond (1999), « Mon cousin Marcel » in : *Bulletin de l'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré* n° 18, 1999, S. 53–55.
- Paul Henry Lang (1941), *Musical Civilization*, New York 1941.
- Marie-Louise Jacquet-Lecomte (1991), *Marcel Dupré, un Français: Ombre et Lumière*. 1907–1991, Paris 1995.
- Leonard Meyer (1967), *Music and Ideas: Patterns and Progress in Twentieth-Century Culture*, Chicago 1967.
- Scott Messing (1996), *Classical Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, New York 1996.
- Michael Murray (1985), *Marcel Dupré: The Work of a Master Organist*, Boston 1985.
- Michael Murray (1993), *Marcel Dupré, Leben und Werk eines Meisterorganisten*, Langen bei Bregenz 1993.
- Michael Murray (1993), "Marcel Dupré, Patron of Fine Arts and Benefactor of Marcel Dupré", in: *Organists' View* Bd. 3, Nr. 1, 1993, S. 1–11.
- John Pagett (1975), *The Organ of Marcel Dupré* (unveröffentlichter DSM Beitrag), New York 1975.
- Willi Reich (1971), *Marcel Dupré: A Biography*, London 1971.
- John Rink (2002), "Marcel Dupré (or?) Performance", in: *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge 2002.
- Samson (1977), *Marcel Dupré: A Study in Transition – A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900–1920*, London 1977.
- Samson (1953), *Marcel Dupré: Music In The Life Of Albert Schweitzer: Selections From His Writings*, edited and translated by Albert Schweitzer, London 1953.
- Chimène Soligney (1977), *Jeanne Demessieux – une vie de luttes et de gloire*, Paris 1977.
- Arthur Wills (1971), "Marcel Dupré (1886–1971)". Nachruf in: *The Musical Times* Bd. 112 Nr. 7, 1971, S. 693.

QZ

Carus

Hans Fagius

Maurice Duruflé und seine Orgelmusik

Trotz einer sehr begrenzten Werkliste erscheint Maurice Duruflé heute als ein Gigant innerhalb der französischen Musik des 20. Jahrhunderts, an dessen Werk man als ambitioniert arbeitender Organist nicht vorbeigehen kann. Er wird bisweilen „der letzte Impressionist“ genannt. Seine Musik hat eine ungewöhnlich durchleuchtete musikalische Struktur, die stets neu fasziniert.

Leben

Maurice Duruflé wurde am 11. Januar 1902 in Louviers geboren, einer kleinen Stadt in der Normandie. Seine erste musikalische Bildung erhielt er als Chorknabe an der Kathedrale von Rouen (la Maîtrise de la Cathédrale de Rouen) – ein Umstand, der die Grundlage für seine lebenslange Liebe zum Gregorianischen Choral setzte. In Rouen erhielt er auch seinen ersten Klavier- und Orgelunterricht. Im Jahre 1919 kam der damals Siebzehnjährige nach Paris, um bei Charles Tournemire zu studieren, den er bald an der legendären Orgel der Sainte-Clothe-Basilika vertreten durfte. Ein Jahr später begann er seine Studien am Conservatoire in Paris; er hatte elf Lehrer unter anderem Eugène Gigout (Orgel), Jean Gallon (Harmonielehre), George Clusade (Kontrapunkt) und Paul Dukas (Komposition). Die Studien waren sehr erfolgreich und resultierten zwischen 1920 und 1927 in nicht weniger als fünf *Premiers Prix*.

Gigout war zwar der offizielle Orgellehrer am Conservatoire von größter Bedeutung für die Entwicklung Duruflés waren aber zweifellos die Studien bei Tournemire und bald darauf bei einer anderen Kontroverse vom hitzköpfigen Tournemire herausgeworfen worden war, auch bei Louis Vierne, der immer freundliche und rücksichtsvolle Vierne bezeichnete seinen Schüler als „das leuchtendste Organist“ seiner Generation (dies dokumentiert ein Empfehlungsschreiben Vierne vom März 1929). Vierne hatte Duruflé gerne als seinen Nachfolger an der Kathedrale der Sainte-Clothe-Dame gesehen. Ab 1927 war er der ständige Assistent Viernes und treuer Registrant bei dessen Konzerten. Duruflé lernte wichtige Orgeltechniken von seinen beiden bedeutenden Orgell Lehrern: Bei Tournemire vertiefte sich sein Interesse für den Gregorianischen Choral, er bekam von ihm bedeutende Anregungen für eine subtile und virtuose Spielweise des Orgels. Bei Vierne lernte er ein ausbalanciertes und souveränes Gefühl für Form. Dazu kamen die farbenreiche und fesselnde Orchesterkolorit, das er durch das Kompositionsstudium bei Paul Dukas erlernte.

Duruflé wurde zum Organisten der Kirche Saint-Étienne-du-Mont in Paris ernannt, eine Aufgabe, der er bis zu seinem Tode hindurch treu blieb. 1942 vertrat er Marcel Dupré als Orgellehrer am Conservatoire de Paris, 1949 war er Professor in Tonsatz an derselben Institution. Er erlangte früh den höchsten Rang. 1935 bestritt er die europäische Uraufführung der *6^{ème} Symphonie* von Louis Vierne. Vierne später, 1939, war er in Salle Gaveau in Paris Solist der Uraufführung des Orgelkonzerts von Maurice Ravel. Bei der Festlegung der Registrierung für dieses Werk war er dem Komponisten

12 Jahre jüngere Marie-Madeleine Chevalier. Diese begabte Schülerin Marcel Duprés wurde seine Assistentin an Saint-Étienne-du-Mont. Gemeinsam unternahmen sie viele Konzertreisen, u. a. in die USA.

In seinen späteren Jahren wurden Duruflé eine größere Anzahl an Ehrenbezeugungen zuteil. Er machte Tonaufzeichnungen als Organist und als Dirigent. Seine aktive Zeit beendete im Mai 1975 ein schwerer Autounfall abrupt, der ihm und seiner Frau beinahe das Leben gekostet hätte. Maurice und Marie-Madeleine wurden zwar größtenteils wiederhergestellt, er nahm aber nicht mehr am öffentlichen Leben teil und trat nur noch sehr selten als Organist auf. Nach einem längeren Krankenhausaufenthalt verstarb er am 16. Juni 1986 im Alter von 84 Jahren.

Duruflé war ein äußerst selbstkritischer Komponist; seine kurze Werkliste umfasst nur 14 Werke. Es gibt zwei große Chorwerke: das wohlbekannte *Requiem* op. 9 (1947) für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel (es gibt zwei weitere Fassungen – mit Kammerorchester und Orgel bzw. mit Orgel allein) und die *Messe Cum Jubilo* op. 11 (1966) für Bariton solo, einstimmigen Männerchor und Orchester (oder auch nur mit Orgelbegleitung). Für Orchester schuf er *Trois Danses* op. 6 (1932) und *Andante et Scherzo* op. 8 (1940), wobei der Scherzo-Teil eine Erweiterung und Orchestrierung des *Scherzo* für Orgel op. 2 ist. Darüber hinaus gibt es *Quatre Motets* über gregorianische Themen für Chor a cappella op. 10 (1960), *Notre Père* für Chor und Orgel op. 14 (sein letztes

Werk, 1976) sowie ein paar Kammermusikwerke, *Triptyque* für Klavier op. 1 (1927) und *Prélude, Recitatif et Variations* für Flöte, Viola und Klavier op. 3 (1929). Letztlich gibt es vier große und drei kleinere Orgelwerke. Zwei Stile sind von entscheidender Bedeutung für Duruflés Schaffen: der Impressionismus, beruhend auf spätromantischer Tradition, dem man z. B. bei Maurice Ravel begegnet, und der modale, kirchentonartbezogene und von der Gregorianik inspirierte Stil. Dieser ist ja ebenfalls zum Teil gegenwärtig in Ravels harmonischer Welt. Dominiert das Impressionistische in den früheren Werken Duruflés, so tritt der modale Einschlag bald zunehmend hervor, um in einigen der späten Werke ab 1960 weitgehend allein herrschend zu werden. Man kann in der Tat von einer Stilentwicklung in Richtung neue Sachlichkeit sprechen – von ähnlicher Art, wie man ihr bei mehreren kirchlich bezogenen Spätromantikern in anderen Ländern Europas begegnet. Bei Duruflé findet sich das Modale mehr oder weniger deutlich in den Werken ab den frühen 30er Jahren, in *Veni Creator* op. 4 (was nicht verwundert, da die Chormelodie mixolydisch ist), teilweise aber sogar in der *Suite* op. 5. In *Prélude et Fugue sur le nom d'Alain* op. 7 von 1942 ist das Kirchentonale klar dominierend, und *Requiem* op. 9, das größtenteils auf gregorianischem Material aufbaut, ist ganz durchzogen von Modalität.

Drei von den vier Orgelstücken wurden in den 1970er Jahren revidiert, und das vierte – *Scherzo* – erschien wahrscheinlich bald nach der Erstpublikation in einer revidierten Fassung. Die beiden Fassungen von diesem Stück tragen merkwürdigerweise dasselbe Erscheinungsjahr 1929. In erster Linie handelt es sich dabei um kleine Veränderungen in den Artikulationsangaben, um bei der überarbeiteten Fassung größere Klarheit zu erzielen, sowie um leicht geänderte Registrieranweisungen.

Duruflé war außerordentlich genau in der Ausarbeitung seiner Orgelwerke. Eine minutiös angegebene Artikulation und Agogik, aber auch genaue Registrieranweisungen sind typisch. Um Missverständnissen vorzubeugen, finden sich oft Pfeile, um z. B. anzugeben, wo *a tempo* nach einem *ritardando* eintritt oder wo registrierte Wechsel stattfinden sollen.

Die Orgelwerke

Scherzo op. 2

Man kann sich leicht vorstellen, welche Sensation *Scherzo* op. 2 bei der Uraufführung ausgelöst hat. Der federleichte Charakter, die feine, elegante und im Detail ausgearbeitete Instrumentation; so orchestral, aber zugleich so souverän und elegant geeignet. Das Werk ist gleichsam als ein Rondo aufgebaut, eine Form, zu der Duruflé des Öfteren zurückkehrte, mit drei Expositionen des Hauptthemas und scharf kontrastierenden Zwischenakten.

Man bekommt aber auch die Idee des Komponisten für Themen im Hemiolenrhythmus, wenn die Taktart nur 1926 als eine Prüfungsarbeit in Komposition geschrieben und im selben Jahr von André Fleury uraufgeführt. Es ist dem Lehrer Charles Tournemire gewidmet.

Man bekommt auch die Idee, wie wir Duruflés fast pedantische Anweisungen zu Details der Ausführung. Es ist ein Stück, das streng befolgt werden muss. Nach Angaben des Komponisten sollte

ab der ersten Note der richtige Charakter entsteht. Dies kann man auf Seite 1, 2. und 3. Zeile deutlich sehen. Die eingefügten freien Abschnitte können mit ziemlich großen Gesten

ausgeführt werden. Gute Beispiele finden sich auf Seite 5, auf der *Senza rigore* (2. Zeile) über *Poco rit.* (ziemlich stark) natürlich *Tempo più lento* (3. Zeile) führt, wo das Tempo dann ziemlich langsam sein kann. Das folgende

Tempo subito gefolgt von einem neuen *ritardando*, für das Duruflé eines, etwas mehr in Richtung *ritardando* vorschlägt. Das folgende *Tempo vivace* (am Ende von Seite 5) beginnt dann *subito*.

Im 7. und 8. Takt gibt es einige Probleme. Das *Stesso tempo* (nach der ersten Fermate in der 3. Zeile) bedeutet „dasselbe Tempo“ (= *tempo vivace*) für die drei aufsteigenden Akkorde, die von einer längeren Fermate gefolgt sind. *Senza rigore* (3. Zeile) beginnt ziemlich streng, vor einem leichtem *Ritardando*. Das *Tempo vivace* dann

subito im Tempo (♩ = 92). Gleiches gilt für die ersten beiden Zeilen der folgenden Seite (Seite 8): *Più lento* (Seite 8, 3. Zeile, 3. Takt) hat den gleichen Puls wie *Vivace* (mit einer Viertelnote gleich der vorausgehenden

punktierten Halbenote), sollte aber eher lyrischen Charakters sein. Oben auf Seite 9 (Takt 3), bei *Tempo vivace*,

ist es wichtig, dass der erste Takt – der einzige Takt in dieser Zeile, der im klaren Rhythmus notiert ist – mit perfektem Timing gespielt wird.

Was jetzt auf Seite 9 folgt, ist eine interessante Kombination aus lyrischen und lebhaften Abschnitten mit demselben Puls, ausgedrückt jedoch durch unterschiedliche Notationsweisen. Die lyrischen Abschnitte (*Più lento*) sind mit 6/8 gekennzeichnet (theoretisch im halben Tempo zum Vorausgehenden), während das lebhaftere *Tempo vivace* im normalen 3/4-Takt notiert ist.

Zwischen dem strengen Legato-Spiel in den lyrischen Abschnitten und dem knusprigen und klaren Anschlag in den lebhaften Passagen sollte ein Kontrast entstehen. Für *rubato* besteht keine Notwendigkeit; mit einem durchgehend stetigen Puls erhält man das beste Ergebnis. Auf Seite 10, 2. Zeile, ist es wichtig, rhythmisch sehr

streng zu sein: Der synkopierte zweite Taktteil in der linken Hand muss genau in der Mitte der zweiten Note in der rechten Hand erklingen. Dasselbe gilt für das Pedal auf Seite 11 (2. und 3. Zeile) und Seite 12.

Es kann etwas problematisch sein, einen guten Fingersatz für die ersten Takte auf Seite 13 zu finden. Die ersten beiden Takte können von der rechten Hand allein gespielt werden (die linke Hand kann dann die Änderung der Registrierung übernehmen, die genau beim Taktstrich erfolgen muss), ehe die linke Hand den gesamten Akkord in Takt 3 übernimmt. Danach können die Akkorde zwischen den Händen aufgeteilt werden.

In der abschließenden Coda *Calme* (ganzer Takt = 40 – ein ziemlich flexibles Tempo) wird ein Eindruck von Wellen, die sich beruhigen, einen schönen Charakter entfalten. In der rechten Hand können in den meisten Fällen *notes communes* verwendet werden, mit Ausnahme, wenn sie den Verlauf der Sopran-Melodie stören.

Prélude, Adagio et Chorale Varié sur le thème de Veni Creator op. 4

Das nächste Orgelwerk ist das groß angelegte Triptychon *Prélude, Adagio et Chorale Varié sur le thème de Veni Creator op. 4* aus dem Jahr 1930. Im *Prélude* (in D-Dur) treffen wir auf dieselbe feine Instrumentationskunst wie im *Scherzo*. Hier gestaltet der Komponist ein delikates Seidengewebe in flüchtigen Arabesken. Diese treten teils als eigenes thematisches Material auf, teils als Begleitung des vokal-expressiven Seitenthemas, aber auch als eine Variante des Hauptmotivs, dort, wo es in langen Notenwerten präsentiert wird. Mit etwas gutem Willen kann man nach einer Analyse des Veni-Creator-Themas sehen, dass das Hauptthema des Satzes der dritten Phrase entspringt, während das Seitenthema von der zweiten Choralphrase herrühren könnte. Andererseits sind die Tonfolgen so allgemein, dass sie auch frei erfunden sein könnten. Es ist großartig zu sehen, welche bei der Dynamik Duruflé im *Prélude* entstehen lässt durch die in den Registrieranweisungen vorgeschriebenen schlichten Flöten und Gedackte in 8'- und 4'-Lage. Als Zuhörer wird man gezwungen, die Orgel zu spitzeln, dafür kann man eine klare, aber unerwartet wechselhafte dynamische Palette erleben.

Nach einem rezitativen Übergang setzt sich das rein homophone Adagio immer mehr in zarten Nuancen und von *Voix céleste*-Klängen dominiert. Der Satz beginnt in G-Moll, und das Hauptthema ist klar und deutlich eine Mollversion von *Veni Creator*. Ebenso subtil folgt ein kürzeres Zwischenspiel von einer Repose der Einleitung, jetzt in b-Moll und mit Intensivierung von sowohl der Harmonik als auch der Stimmführung. Von überwältigendem Eindruck ist die dann folgende Steigerung von orchestralen Ausmaß. Man hat das Ohr an die zurückhaltende, aber vielfältig wechselnde Klangwelt gewöhnt und wird jetzt von der Lautstärke des ganzen Instrumentes erfasst – ein genialer psychologischer Zug, der auf dem Übergang zu konziseren, eher nüchternen und modalen Variationsteilen macht. Dieser Teil ist ein frühes Beispiel von neuer Sachlichkeit in der französischen Orgelmusik. Und die französische Toccatentradition wird im virtuosen und flüchtigen Finale nicht vergessen. Das Werk wurde Louis Vierne gewidmet und erhielt 1930 den ersten Preis im von „Amis de l'Orgue“ veranstalteten Konkurswettbewerb.

In seiner eigenen Aufnahme von 1963, singt im Variationsteil ein Männerchor. Der Chor singt die zwei ersten und die zwei letzten Strophen zwischen den Variationen. Die folgende Melodiefassung wird verwendet:

Ve - ni a - tor Spi - ri - tus, Men - tes tu - o - rum vi - si - ta:
su - per - na gra - ti - a Quae tu cre - a - sti pe - cto - ra.

Hymnus *Veni Creator Spiritus* in der von Duruflé verwendeten Melodiefassung

Duruflé hat mehrmals Vorschläge gemacht für die Ausführung dieses Stücks an einer zweimanualigen Orgel oder für den Fall, dass das Pedal nicht über den normalen Umfang bis *f*¹ hinausgeht. In der dritten Variation (S. 30) wird die unnötig komplizierte Lösung des Komponisten viel einfacher, wenn man das Pedal eine Oktave tiefer mit 2' spielt.

In der ersten Variation finden wir im Vergleich zwischen der älteren und der revidierten Fassung ein interessantes Beispiel des Denkens in eine Art neobarocke Richtung. In der älteren Ausgabe soll die Melodie im Pedal gespielt werden, mit *Hautbois* 8', gekoppelt aus dem *Récit*, die Gegenmelodie in der rechten Hand mit *Flûte Harmonique* 8' und die Begleitung in der linken Hand mit *Bourdon* 8'. In der revidierten Fassung soll das Pedal mit *Cromorne* 8' registriert sein, die rechte Hand mit *Bourdon* 8', *Flûte* 4' und *Nasard* 2²/₃' und die linke Hand mit *Bourdon* 8' und *Flûte* 4', also einer Registrierung, die eher auf klassischer Tradition beruht als die zuvor romantische. In seiner eigenen Aufnahme verwendet Duruflé sogar *Cornet* als Solo in der rechten Hand.

Die grundlegenden Merkmale der Interpretation sind die gleichen wie im *Scherzo*. Der Puls sollte konstant sein und *rubato* sollte in den meisten Fällen nur dort eingesetzt werden, wo der Komponist entsprechende Hinweise gegeben hat. (Natürlich ist eine gewisse Flexibilität möglich, wenn nicht zu oft/zu stark verwendet). Das *Ce-dendo* am Ende von Seite 5 kann ziemlich deutlich sein, gefolgt auf der nächsten Seite vom *subito tempo*. Ab dem Halbenote-Auftakt bis zur letzten Zeile auf Seite 7 kann viel Freiheit herrschen - aber mit einem plötzlichen *a tempo* am Ende der Seite. Gleiches gilt in der letzten Zeile von Seite 9, in der zweiten Zeile von Seite 12, der letzten Zeile auf Seite 13 und an mehreren Stellen auf Seite 14. Die *ritardandi* können immer breit sein, stets gefolgt von *subito tempo*. Das *Senza rall.* oben auf Seite 16 ist wichtig; die Bewegung und der Puls müssen bis zum ersten Takt der nächsten Zeile beibehalten werden.

Der Übergang auf Seite 17 - *Lento, quasi recitativo* - bietet von Anfang an die Gelegenheit, mit ausdrucksstarker Freiheit zu spielen. Dann folgt ein intensives *accelerando* und *animato*, das bis zur letzten Note der 3. Zeile beibehalten werden sollte, bis zum *Molto rit.*, das in der letzten Zeile beginnt.

In den beiden choralähnlichen Abschnitten des *Adagio* – Seite 18-19 und 22-23 – ist ein perfektes Legato-Spiel von großer Bedeutung. Die *notes communes*-Technik muss durchweg angewendet werden (Seite 19, erster und zweiter Takt, und Seite 22, letzte Zeile, erster und zweiter Takt!). Dies bedeutet, dass alle aufeinander folgenden Noten, die zwei verschiedenen Stimmen gemeinsam sind, übergebunden werden müssen, außer in Passagen, in denen dies den Verlauf der Melodie in der Sopran-Stimme verundeutlichen würde. Weitere Beispiele für den Wunsch des Komponisten nach verschiedenen Arten von *rubato* finden sich in der letzten Zeile von Seite 19 und auf mehreren Stellen auf Seite 20 und 21. Neue Abschnitte sollten *subito tempo* begonnen werden.

Der große Aufbau bis zum Höhepunkt in der letzten Zeile von Seite 25 ist technisch äußerst anspruchsvoll. Hier hat Duruflé sorgsam vorgeschlagen, wie die Akkorde zwischen den Händen verbunden werden können. Es wird empfohlen, dies im Detail zu befolgen. Wo nichts angegeben ist, ist ein sorgfältig ausgearbeiteter Fingersatz unbedingt erforderlich! Die Pedallinie mit ihrer hohen *tessitura* in den letzten beiden Zeilen von Seite 25 ist auf vielen Orgeln nicht spielbar. Die einzige Lösung besteht darin, die gesamte Passage eine Oktave tiefer zu spielen, vielleicht ohne die kräftigsten 16'-Register. Die Pedal-Triolen in diesem Abschnitt sollten *staccato* gespielt werden (der Sopran-Stimme entsprechend). Auf Seite 26 muss das *animato* wieder *subito* beginnen - und eine Abnahme der Intensität findet erst in den letzten Takten der Seite statt.

Die Änderung der Registrierung in der 1. Variation in der überarbeiteten Version (Seite 28) hat etwas Verwirrung verursacht. Der Hinweis, dass das *h* (in seinem eigenen System) im letzten Takt auf dem Positif gespielt werden sollte, ist ein Hinweis aus dem Erstdruck, in dem die Bestimmung in der linken Hand auf diesem Manual gespielt wird. Mit der neuen Registrierung in der überarbeiteten Version muss diese Note aber auf dem Réorganiser gespielt werden, während die linke Hand jetzt die linke Hand spielt.

In den folgenden zwei Stücken sind einige Interpretationsvorschläge in den Analysen der Werke enthalten. Die grundlegenden Vorstellungen von *rubato* und *subito tempo* bleiben dieselben wie in op. 2 und op. 4.

In der drei Jahre später erschienenen *Suite* (1933) arbeitet Duruflé mit kräftigeren, eher extravertierten Farben. Sie ist dann auch Paul Dukas gewidmet, dem Kompositionslehrer Duruflés, gewidmet, der selbst ein Meister farbenreicher Instrumentation war.

Die Suite wird eingeleitet von einem suggestiven *Prélude* in dunklem es-Moll, für das sich der Komponist möglicherweise von dem vierten Satz aus Viernes *6^{ème} Symphonie* inspirieren ließ. Die Musik schreitet schwer und wie ein Marsch, der einen Trauerzug begleitet. Man könnte sich vorstellen, der Trauerzug zieht sich in der Ferne, um sich dann zu nähern und mit großer Schwere direkt an dem Platz, wo man vorbeizugehen und anschließend langsam wieder zu verschwinden.

Das Klangbild ist das traditionell französische mit einer Grundregistrierung, aufgebaut auf allen 8'-Registern der Orgel und der *Hautbois* 8'. Das große *crescendo* wird dadurch erzielt, dass man zuerst die 4'-Register hinzufügt und anschließend nach und nach die Zungenregister und Mixturen, alles in französisch-sinfonischer Tradition. Erst wenn der Trauermarsch in der Ferne verklungen ist, wird in einem längeren rezeptivischen Abschnitt Raum gegeben für einzelne Solostimmen, bis die Grundidee aus der Einleitung in der Coda wiederkehrt, wieder mit der klanglichen Dominanz von weichen Labialstimmen in der 8'-Lage. Das *crescendo* am Anfang von Seite 3 kann man so gestalten, dass man den Schweller in Takt 2 ein ganz wenig öffnet und dann bis zur nächsten Zeile wartet, um ein weiteres *crescendo* zu gestalten. Auf Seite 4, zweite Zeile, wollte Duruflé die ganze Melodielinie *Legato* haben – also keine Phrasierung zwischen Takt 2 und 3. Er gestaltete mit großer Geste auch die verschiedenen Stellen im *Recitativo* vom *Prélude*, wo *Rubato* angegeben ist (*Animato*, *Rallentando* etc.).

Die leicht tänzerische *Sicilienne* ist angelegt wie ein Kammermusikstück und in Rondo-Form geschrieben: A-B-A-C-A. Das Hauptthema wird abwechselnd mit der *Hautbois* 8' – in den Außenteilen – gespielt und mit der *Clarinete* 8' in der Tenorlage, wenn das Thema zum zweiten Mal erklingt. Im ersten Intermezzo werden mit *Voix céleste* registrierte, klare, reine Klänge in hoher Lage präsentiert gegen eher arabeskenhafte Flötenfigurationen.

Im zweiten Mittelteil/Intermezzo wird das Satzbild in die tieferen Oktavlagen der Orgel verlegt, der durchsichtige Klang wird aber beibehalten mit der Registrierung Flöten 8' und 2'. Dieser Klang in Verbindung mit fließender Harmonik schöpft eine mystische, schwer fassbare Klangwelt. Gegen dieses Geflecht wird eine Melodie gespielt, auf verminderten Intervallen aufgebaut und im Hemiolienrhythmus gegen den Grundpuls. Auf S. 15, erster Takt der letzten Zeile, kann ein Assistent das hohe *fis*¹ manualiter spielen, wenn das Pedal nicht genügend Umfang hat. In der ersten Fassung hat das Pedal auf der ersten Seite durchgehend Viertel, Achtel mit *Staccato* statt Achtel, Pause, Achtel in der heute greifbaren revidierten Fassung.

Die abschließende geradezu hypervirtuose *Toccata* (in h-Moll) – eines der schwersten Stücke der Orgelliteratur in diesem Genre – ist eine durch und durch traditionelle französische *Toccata*, auch wenn sie mit ihrer ausschweifenden Dimension das normale Muster sprengt. Die Faktur und die Tonsprache erinnern deutlich an die Klaviermusik Maurice Ravel's, z. B. *Gaspard de la Nuit* oder die *Toccata aus Le Tombeau de Couperin*. Das Stück ist in Sonatenhauptsatzform komponiert mit einem heroischen Hauptthema – im Pedal präsentiert, wie es die Tradition erfordert –, und einem weichen Seitenthema, wie das des zweiten Intermezzos in der *Sicilienne*, von einer Hemioleinteilung des Grundpulses dominiert ist. Nach einer gründlichen Durchführung kehrt das Hauptthema wieder, jetzt aber mit noch virtuoserem Mitteln in den Manualmittelstimmen. Der ekstatische Schluss nimmt sowohl den Zuhörern wie dem Spieler den Atem!

Durufié selbst mochte seine *Toccata* nicht. Er meinte, dass die begleitenden Ingredienzien ganz in Ordnung seien, das Hauptthema – das wichtigste – hielt er jedoch für nicht gut genug. Wenn man etwas kritisieren wollte, dann ist es wohl in erster Linie die Länge des Stückes. Man schafft es letztlich kaum, beim Zuhören dieses so langen, dauerhaft virtuos verlaufenden Verlaufes die Konzentration aufrechtzuerhalten.

Durufié hat mir im Unterricht vorgeschlagen, die zwei Kommata am Ende Seite 32 und die dritte Zeile auf Seite 33 zu entfernen. Vielleicht kann man hier statt der Kommata ein ganz kleines *Ritardando* gestalten. Die letzte Zeile dieses Stückes ist in der revidierten Fassung ganz neu komponiert. Hier hat Durufié kein *staccato* vorgeschrieben. Wahrscheinlich soll es doch wie vorher durchgehend *staccato* sein. Hier folgt der Schluss in der ersten Fassung:

2.

37

Schluss der *Toccata*, Erstfassung

Prélude et Fugue sur le nom d'Alain op. 7

Neun Jahre sollte es dauern, bis das nächste Orgelwerk, *Prélude et Fugue sur le nom d'Alain* op. 7, entstanden. Der Grundgedanke war, ein Huldigungsstück zum Gedächtnis an Jehan Alain zu schreiben, dem etwa 10 Jahre jüngeren Kollegen, der im Juni 1940 als einer der ersten Franzosen zu Beginn des Zweiten Weltkriegs an der Front fiel. *Prélude et Fugue* ist auf dem Namen Alains aufgebaut. Da es aber nur zwei Buchstaben im Namen gibt, die Tonnamen entsprechen, baut der Komponist weiter am Alphabet so, dass nach einer C-Ave die nächste ein *i* entspricht (*h* entfällt): dabei ist $h = j$, $c = k$, $d = l$, $e = m$ und $f = n$. Man darf sich vielleicht halber wundern, dass es sich um eine etwas konstruierte Lösung handelt. Das Ergebnis führt indes zu einem Themenlauf, der eindeutig in d-Moll erklingt. Aus dieser Urzelle schöpft Duruflé ein virtuos und flüchiges Präludium mit zurückhaltenden Nuancen und mit feinen und subtilen Ausdrucksmitteln – etwa im Schluss des *Prélude* zum Triptychon über *Veni Creator*. Als Seitenthema hören wir die Umkehrung des Themas von Alain, berühmtem Orgelstück, den *Litanies* von 1937. In der meditativen Coda erscheint dieses Thema in der Orgel und nachdenklich, wie eine Reflexion über Alains Leben und Werk. Das ganze Stück ist in seiner Form wunderbar ausbalanciert und besitzt eine Virtuosität, die keineswegs zum Selbstzweck wird. Ein Problem kann es sein, dass es schwierig ist, die Linienführung über die vier Stimmen kontrastieren. Man sollte versuchen, die andernfalls riskieren, zu sehr für sich allein zu stehen, um so also versuchen, die Teile zu etwa Einheitlichem zu machen.

Das Stück wirft einige Fragen auf. Duruflé hat als Registrierung im *Positif* angegeben: *Bourdon 8'*, *Flûte 4'* und *Octavin 2'*, wenn das Werk im Schwellkasten steht (*expressif*), andernfalls *Bourdon 8'* und *Flûte 4'*. Die Dynamik ist durchgehend *p* mit Ausnahme des Endes von Seite 7 (*crescendo*) und der ersten zwei Zeilen auf Seite 8 (*diminuendo*). Sonst sind alle dynamischen Angaben für das *Récit* gedacht. Soll *Positif*, mit diesen kleinen Ausnahmen, wenn man einen Schwellen hat, fast immer piano sein? Wenn man nur 8' und 4' verwendet, löst sich dieses Problem. Ein anderes Fragezeichen findet sich auf Seite 7, wo auf einmal *P. + Flûte 4'* steht. Aber es gibt davor keine Angabe, wo man das Register wegnehmen soll. Eine Lösung ist hier, im letzten Takt von Seite 6 eine Art Echo zu gestalten und die *Flûte 4'* wegzunehmen.

Die Fuge – eine konsequent durchgeführte Doppelfuge – hat ein weich wiegendes Hauptthema im 6/8-Takt und ein zweites Thema, das aus 16tel-Figurationen aufgebaut ist. Die Harmonik ist streng modal. Der zweite Teil der Fuge ist wie ein großes *crescendo* durchgeführt und die polyphone Struktur leitet natürlich in den sinfonisch ausgeformten Schlussteil hinein. Hinsichtlich ihrer Form ist die Fuge so wohl ausbalanciert wie das *Prélude* und beinahe perfekt in der Gesamtanlage. Dieses Werk ist das wohl meistgespielte von Duruflés Orgelkompositionen.

Die kleinen Veränderungen in der revidierten Fassung finden wir auf S. 5, im ersten Takt in der letzten Zeile, wo die Artikulationszeichen ursprünglich Staccatopunkte waren statt kleine Striche in der Neufassung. In der Fuge fand sich in der ersten Fassung ein *accelerando* vom Ende von Seite 19 (*Animer peu à peu, insensiblement, jusqu'à la fin*) sowie mehrere Metronomzahlen. Wahrscheinlich hat Duruflé dieses weggelassen, weil die Temposteigerung durch die Musik selbst angeregt wird, auch ohne speziellen Kommentar. Zu einem *accelerando* aufzufordern, kann in diesem Zusammenhang leicht zu Übertreibung führen.

Aus den frühen 1960er Jahren gibt es zwei kürzere Kompositionen, die nicht viel Neues zum Bild des Komponisten Duruflé hinzufügen.

Prélude sur l'Introit de l'Épiphanie op. 13 (1961) ist ein nur zwei Seiten langes Stück, das für eine Anthologie mit liturgischer Musik geschrieben und 1961 vom Verlag Schola Cantorum veröffentlicht wurde. Achtel sind der kleinste gemeinsame rhythmische Nenner, und die ständigen Taktartwechsel verleihen der Musik einen rhythmisch freien Fluss, der dem Charakter der gregorianischen Melodie entspricht. Die Registrierung geht hier deutlich in Richtung Orgelbewegung: Cantus firmus wird mit *Trompette 8'* auf dem *Positif* gespielt, begleitet von *Principal 8'*, *Prestant 4'*, *Doublette 2'* und *Fourniture* auf dem *Récit*. Im Pedal *Soubasse 16'* und *Flûtes 8' + 4'*.

Fugue sur le thème du Carillon des Heures de la Cathédrale de Soissons op. 12 (1962) baut, wie der Titel anzeigt, auf der Melodie auf, die von der Zeituhr in der Kathedrale zu Soissons gespielt wird. Duruflé besuchte Soissons mehrmals und machte, zusammen mit seiner Frau, mehrere Schallplatteneinspielungen auf der Orgel der Kathedrale. Das Stück ist in Freundschaft dem Organisten der Kathedrale, C. H. Doyon, gewidmet. Es ist ein kurzes, aber effektvolles Stück mit einer einzigen Exposition des Fugenthemas im ersten vierstimmigen Satz. Eine Spannungsaufladung leitet dann zu einem toccaten-ähnlichen Teil über, in dem die schweren Glockenklänge an Bedeutung zunehmen. Auf einer großen Orgel kann das Stück als ein Eindruck des Nachspiels eines Festgottesdienstes fungieren.

Fugue sur le thème du Carillon des heures de la Cathédrale de Soissons



Melodie des Glocken



Méditation op. 13

Im Frühjahr 2002 erschien, anlässlich der Wiederkehr des Geburtstags des Komponisten, im Durand Verlag posthum ein weiteres, früh bekanntes Orgelstück von Duruflé, *Méditation* op. posth. Viele haben sich gefragt, ob es sich um unveröffentlichte Stücke im Nachlass von der im Oktober 1999 verstorbenen Ehefrau Marie-Durand Duruflé handeln könnte. Diese Stücke im Nachlass von der im Oktober 1999 verstorbenen Ehefrau Marie-Durand Duruflé liegen. Das Stück wurde daher mit großem Interesse aufgenommen.

Das Stück wurde im Jahr 1964 komponiert und ist ein kleines Stück von etwa drei Minuten Spieldauer. Hier begegnen wir einer hellen und farbenreicheren Musik als in seinen anderen späten Orgelwerken. Die *Méditation* ist in Rondoform geschrieben mit einem hellen Hauptmotiv, das mit einer durchsichtigen Registrierung auf dem *Positif* zu spielen ist. (Das Thema verwendet Duruflé zwei Jahre später auch im *Agnus Dei* seiner *Messe Cum Jubilo*.)

Zwischen den wiederkehrenden Präsentationen dieses Themas wird ein freieres Flöten Thema gegen schwere Akkorde gespielt, das zweite Mal eine Sexte höher als bei der ersten Präsentation. Nach der letzten Wiederkehr des Hauptthemas endet das Stück mit einer längeren Kadenz in C-Dur. Es handelt sich eher um eine Skizze, aber sehr klangschön und mit einer beinahe magischen Atmosphäre.

Transkriptionen, Rekonstruktionen, Editionen

Aus dem Jahr 1952 finden sich zwei Transkriptionen von Choralsätzen aus Kantaten von Johann Sebastian Bach, die im Bornemann Verlag in Einzelausgaben erschienen sind.

Die eine ist eine ausgezeichnete Version des wohlbekanntesten *Jesu bleibet meine Freude* aus der Kantate BWV 147 – eine recht romantisch angelegte Bearbeitung mit Dynamikangaben für eine sinfonische Orgel.

Die zweite, *Ertödt uns durch dein' Güte* aus Kantate BWV 22, weist einen eher klassischen und strengen Satz auf.

Interessante Beispiele für Duruflés genaue Arbeitsmethode sind die Rekonstruktionen von drei Improvisationen Louis Viernes (1954 rekonstruiert) und von fünf Improvisationen Charles Tournemires (1958 rekonstruiert), die 1928 (Vierne), 1930 und 1931 (Tournemire) auf Schallplatten aufgenommen worden waren (verfügbar auf der CD-Box, *Orgues et Organistes français du XX. siècle*, EMI Classics). Besonders Tournemires sehr persönliche und impulsive Improvisationen müssen bei der Rekonstruktion beinahe unüberwindbare Probleme bereitet haben, besonders wenn man daran denkt, dass erstens die Arbeit schon 1958 unternommen wurde mit den damals zur Verfügung stehenden Abspielgeräten, dass es sich zweitens um 78-Umdrehungsplatten mit schlechter Klangqualität handelt und drittens viel vom Klang durch den Nachhall undeutlich war.

Duruflé berichtete, dass er nachts arbeiten musste, um nicht vom Verkehrslärm gestört zu werden, und er oft die Abspielgeschwindigkeit herabsetzte, um herauszufinden, was Tournemire eigentlich spielt, vor allem in schnellen Passagen. Einiges muss gewiss Rekonstruktion durch Duruflé sein mit Ausgangspunkt in logischem Denken – vielleicht noch logischer als dies bei einer Improvisation anzunehmen ist. (Siehe auch die Transkription durch David Sanger in Louis Vierne: *Kleinere Werke, Improvisationen und Bearbeitungen*, Carus 18.163)

Ein weiteres Beispiel von Duruflés Perfektionismus ist seine 1973 bei Durand erschienene Edition von César Francks *Trois Chorals*, eine Arbeit, die man eigentlich eher als ein Kuriosum betrachten möchte. Duruflé meinte sicherlich richtig, dass Franck es nicht geschafft hat, vor seinem Tod eine endgültige Version der drei Choräle zu erstellen und dass eine Reihe von Registrieranweisungen und Angaben zu Artikulation und Agogik fehlen. Aber so weit zu gehen, wie es in dieser Edition der Fall ist, scheint übertrieben zu sein. Es gibt zahlreiche Metronomangaben in den verschiedenen Teilen und Angaben zur Agogik in einem Umfang, das, was man in anderen Werken von Franck finden, weit überschreitet.

Duruflé und die Orgel

Duruflés Orgelideal ist das einer Art moderner französischer Kompromissorgel, basierend auf dem sinfonischen Konzept von Aristide Cavallé-Coll. Die Orgel in Saint-Étienne-du-Mont in Paris, wo Duruflé tätig war, besitzt einen großartigen Prospekt von 1636, hatte aber nur 12 Register. Duruflés Dienstantritt in Paris war ein romantisches Innenleben mit 41 Stimmen auf drei Manuale und Pedal und war ein Flickwerk mehrerer Orgelbauer. Die heutige Orgel wurde 1956 von Beuchet-Perrin restauriert und umgebaut. Sie hat 67 Register verteilt auf vier Manuale und Pedal, elektrische Traktur und Register in hohem Maße dem Orgelideal Duruflés entsprechen.

Ähnlich verbaut wurde die Orgel in der Kathedrale von Soissons, die von Gonzales 1956 mit 67 Registern auf drei Manuale und Pedal umgebaut wurde. Sie war wohl eine Art Favorit-Orgel Duruflés; hier hat das Ehepaar Duruflé, wie schon erwähnt, eine Reihe Schallplatteneinspielungen vorgenommen (unter anderem mit Werken

von Duruflé). Die Disposition der Orgel hat folgende Disposition:

Grand Orgue C-c ² (I):	Grand Orgue C-c ⁴ (II):	Récit expressif C-c ⁴ (III):	Pédale C-g ¹ :
Montre 16'	Montre 8'	Bourdon 16'	Flûte 32'
Quintaton 16'	Flûte creuse 8'	Principal 8'	Soubasse 32'
Montre 8'	Bourdon 8'	Flûte harmonique 8'	Principal 16'
	Salicional 8'	Cor de nuit 8'	Flûte 16'
	Prestant 4'	Gambe 8'	Soubasse 16'
	Flûte douce 4'	Voix céleste 8'	Principal 8'
Prestant 4'	Nasard 2 ² /3'	Principal 4'	Flûte 8'
Flûte a cheminée 4'	Quarte de nasard 2'	Flûte 4'	Bourdon 8'
Quinte 2 ² /3'	Tierce 1 ³ /5'	Nasard 2 ² /3'	Principal 4'
Doublette 2'	Larigot 1 ¹ /3'	Flageolet 2'	Flûte 4'
Fourniture V	Plein-Jeu III	Tierce 1 ³ /5'	Flûte 2'
Cymbale IV	Cymbale II	Piccolo 1'	Plein-Jeu V
Cornet V	Trompette 8'	Plein Jeu V	Cornet IV
Bombarde 16'	Cromorne 8'	Cymbale IV	Bombarde 16'
Trompette 8'	Clairon 4'	Bombarde 16'	Trompette 8'
Clairon 4'		Trompette 8'	Clairon 4'
		Hautbois 8'	Clairon 2'
		Régale 8'	
		Clairon 4'	

Pos./GO, Réc./GO, Réc./Pos.

Tirasses GO, Pos, Réc.

Mechanische Traktur mit Barkermaschine für die Manuale, elektrische Traktur für das Pedal, Tremolo für *Récit*
Sechs freie Kombinationen (1956)

Die dreimanualige Hausorgel der Duruflés wurde von Danion-Gonzales erbaut und 1967 fertiggestellt. Sie hat eine elektrische Spiel- und Registertraktur mit folgender Disposition:

<i>Grand orgue C–c⁴</i>	<i>Positif expressif C–c⁴</i>	<i>Récit expressif C–c⁴</i>	<i>Pédale C–g¹</i>
Flûte à fuseau 8'	Bourdon 8'	Principal 8'	Soubasse 32
Prestant 4'	Flûte 4'	Dulciane 8'	Soubasse 16'
Doublette 2'	Quarte de nasard 2'	Principal 4'	Bourdon 8'
Plein-Jeu III rgs	Nasard 2 ² /3'	Unda Maris 8'	Flûte conique 4'
Trompette 8'	Tierce 1 ³ /5'	Cymbale III rgs	Flûte 2'
Cromorne 8'	Larigot 1 1/3'	Régale 8'	Trompette 8'
Chalumeau 4'	Régale 8'	Trompette 8'	Régale 8'
	Chalumeau 4'	Clairon 4'	Cromorne 8'
			Clairon 4'

Tir. GO 8, Tir. Pos. 8, Tir. Réc. 8, Tir. Pos. 4

Pos./GO 8, Réc./GO 8, Réc./Pos. 8

Pos./GO 16, Réc./GO 16, Réc./Pos. 16

Pos./GO 4, Réc./GO 4

Réc. 16, Pos. 16, GO 16

Annul. GO 8, Annul. Pos. 8

Alle Zungenregister befinden sich in einem eigenen Schwellkasten.

Chalumeau 4' und Clairon 4' sind ein Register.

Duruflé sah es gerne, dass eine Orgel mit elektrischer Traktur ausgestattet ist, was auch passend ist für die oft äquilibristische Faktur seiner Musik. Die *Toccata* aus der *Suite* oder das *Prélude solo le nom d'Alain* z.B. sind sehr schwer spielbar auf einer schwerkgehenden Traktur und mit schweren Koppeln. Der Manualumfang sollte bis c^4 gehen und der Pedalumfang bis g^1 . Seine Orgel sollte eine Mischorgel – im besten Sinn – sein, auf der sich das gesamte Repertoire realisieren lässt. In einem Interview von 1980 äußerte er sich skeptisch hinsichtlich Stilkopiererei, er war aber positiv eingestellt, was eine zunehmende mechanische Traktur anbetrifft, und erachtete es als genügend, dass eine Orgel über eine Reihe von Setzerkombinationen verfügt.

In Duruflés Orgeln wird uns immer wieder ein Wunsch nach zahlreichen Mixturen und einer reichen Palette von Registern in früheren Stücken kommen. In einem *crescendo* alle Mixturen der Orgel vor den Zungen und den Pedalen. Das Hinzufügen der 16'-Register geschieht erstaunlich spät in einem *crescendo*, oft beginnend mit dem Pedal der 16' des Hauptwerks allein, um dann später aufzufüllen mit weiteren Registern. Der Komponist strebt also einen lichten, obertonreichen Klang an. Und in seinen Sätzen findet man häufig auf recht neobarocke Klangkonstellationen, vor allem in den Stücken wie *Voix céleste* nie seine Bedeutung verliert.

Duruflé war ein Orgelsachverständiger. Er schrieb auch Zeitschriftenartikel über seine Gedanken zur Orgel (u.a. in *Revue française de l'orgue* 1976–77) und einen Aufsatz über die französische Orgel in der französischen Zeitschrift *Revue française de l'orgue* 1976–77 (siehe *Revue française de l'orgue* 2000).

Duruflé war ein Orgellehrer mit mehreren Privatschülern. Ich hatte selbst die Freude und das Glück im Jahr 1974–75 bei ihm zu studieren. Die Unterrichtsstunden fanden statt an seiner Hausorgel in der achten Etage eines Hauses am Place de Panthéon (die Wohnung wird jetzt von der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé* verwaltet). Genauigkeit hinsichtlich des *Legatos* und der angegebenen Artikulation, durchdachte Schwellerbetätigung, vieles, was typisch ist für die französische Spieltradition nach dem Vorbild Marcel Duprés, konnte man lernen. Das Spannendste war natürlich die Arbeit an seinen eigenen Stücken, hatte er doch ein besonderes Gespür für den logischen Aufbau der musikalischen Struktur im langen Verlauf, vor allem in sinfonischer Musik, schließlich war er einer der letzten Vertreter der spätromantischen französischen Orgeltradition. In Bezug auf Barockmusik (wie François Couperin oder Nicolas de Grigny) einer Musik, die ich auch spielen wollte, hatte ich jedoch das Gefühl, dass seine Interpretationsideen schon zu dieser Zeit altmodisch waren. Interessant war auch, dass er ein sehr klares Urteil hinsichtlich der Qualität eines Stückes hatte. Ich hatte zum Beispiel die fünfte *Symphonie* von Vierne vorbereitet. Er wollte sie nicht hören, weil es seiner Meinung nach schlechte Musik war!

Die Werkliste Duruflés ist, wie anfangs erwähnt, kurz und hat einen deutlichen Höhepunkt in den früheren Lebensjahren. Eine Selbstkritik an der Grenze zum Destruktiven kombiniert mit den Qualitätsanforderungen, die das ständige pädagogische Arbeiten mit der Harmonielehre beinhaltet, war hierfür sicher von großer Bedeutung. Er äußerte aber in späteren Interviews auch das Gefühl einer immer größer werdenden Fremdheit gegenüber

einer Musikwelt, in der die modernistischen Mittel zunehmend brutaler wurden. Sein eigenes Ideal lag in der französischen Musik aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Und die Entwicklung, die man in seinem Werk sieht, zeigt am meisten in Richtung einer neuen Sachlichkeit, stark dominiert von modaler Harmonik, immer noch mit den unverkennbaren Zügen seines Urhebers, aber nicht mit dem künstlerischen Mut, der die frühen Werke kennzeichnet. Man darf wohl schon von einer Stagnation sprechen. Wir haben nur vier bedeutende Orgelwerke, zwischen 1926 und 1942 geschrieben. Aber es sind auf der anderen Seite Werke, die ein Qualitätsniveau erreichen, vor dem die meisten zeitgenössischen Kompositionen im Vergleich mit diesen einzigartigen Meisterwerken nicht standhalten können.

Übersetzung: Jon Laukvik

Quellen

- Benoît Mernier, François Sabatier (Hg.), „Maurice Duruflé (1902–1986)“, in: *L'Orgue: Cahiers et Mémoires* Nr. 45, 1991/1, S. 47–54.
- Frédéric Blanc (Ed.), *Maurice Duruflé. Souvenirs et autres écrits*, Biarritz, 2005, [S. 223–237].
- Jörg Abbing, „Duruflé, Maurice“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu überarbeitete Auflage, Personenteil, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel-Stuttgart 1996, Bd. 5, Sp. 1702–1703.
- Xavier Darasse, „Duruflé, Maurice“ in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 5, S. 752–753.
- Biographie von *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé* (www.duruflé.org).
- George Baker, „Interview mit Maurice Duruflé“, in: *Österreichisches Orgeljournal* 1987, S. 84–91.
- Pierre Cochereau, „Gespräch mit Maurice Duruflé“, in: *Österreichisches Orgeljournal* 1987/2, S. 91–92.
- Kommentar zu *CD Erato 4509-96952-2* mit Werken von Maurice Duruflé von Hubert Dufourcq.
- Persönliche Auskünfte von Frédéric Blanc, Vorsitzender der *Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*.

Weiterführende Literatur

- Jörg Abbing, *Maurice Duruflé. Aspekte zu Leben und Werk*, Bielefeld: Bärenreiter, 2002.
- Marius Schmalzer, *Das Orgelwerk Maurice Duruflés im Orgelunterricht. Ein Beitrag zu Form, Ästhetik und Technik*, Bielefeld: Bärenreiter, 2003.

Hans-Ola Ericsson, Anders Ekenberg, Markus Rupprecht

Herantasten an das Unsagbare

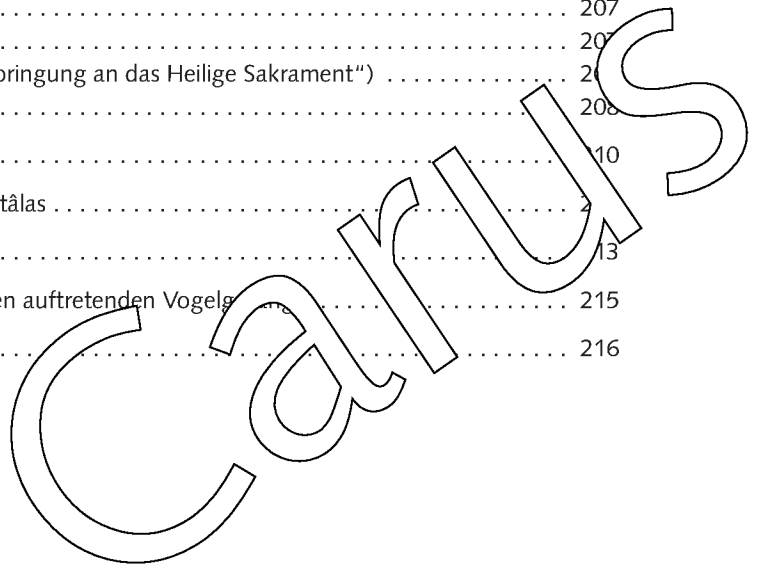
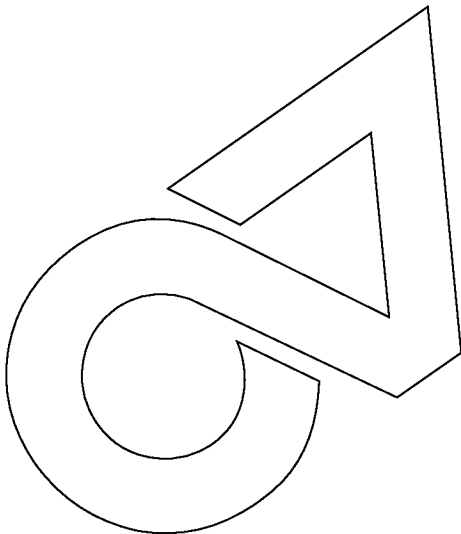
Zur Orgelmusik Olivier Messiaens

Gliederung

1	Einleitung	72
2	Allgemeiner Teil	73
2.1	Messiaens Katholizität	73
2.2	Zum Instrument	75
2.3	Registrierung	77
2.3.1	Der Schweller.....	77
2.3.2	Übertragung auf andere Orgeln.....	80
2.4	Tempo	81
2.4.1	Messiaens Tempobezeichnungen	81
2.4.2	Messiaens Tempophilosophie.....	82
2.4.3	Zur Angabe von Dauern.....	82
2.4.4	Notenwerte als Anhaltspunkt zur Tempofindung.....	83
2.4.5	Verhältnis verschiedener Tempi zueinander.....	83
2.5	Rhythmik	90
2.5.1	Das Prinzip der Unterteilung	91
2.5.2	Agogik.....	92
2.6	Artikulation.....	93
2.6.1	Zu den Pedalen.....	97
2.6.2	Anschlüsse.....	97
2.7	Harmonik.....	97
2.7.1	Die verschiedenen Modi der beschränkter Transpositionsmöglichkeit	98
2.7.2	Weitere Akkordsarten.....	102
2.7.3	Die verschiedenen Arten der Dissonanz.....	104
2.7.4	Die verschiedenen Arten der Dissonanz.....	104
2.8.1	Der Einsatz des Pedals.....	104
2.8.2	Der Einsatz des Pedals.....	106
3	Betrachtung der einzelnen Werke	110
3.1	Die Orgelwerke („Diptychon“).	110
3.2	Die Orgelwerke („Das himmlische Gastmahl“).	112
3.3	Die Orgelwerke („Erscheinung der ewigen Kirche“).	113
3.4	L'Ascension („Die Himmelfahrt“)	115
3.4.1	Majesté du Christ demandant sa gloire à son père („Majestät Christi, der seinen Vater um Verherrlichung bittet“)	118
3.4.2	Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel („Frohes Halleluja einer Seele, die sich nach dem Himmel sehnt“)	119
3.4.3	Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne („Freudenausbrüche einer Seele vor der Herrlichkeit Christi, die ihre eigene ist“)	126
3.4.4	Prière du Christ montant vers son Père („Gebet Christi, zum Vater aufsteigend“)	129
3.5	La Nativité du Seigneur („Die Geburt des Herrn“)	129
3.5.1	La Vierge et l'Enfant („Die Jungfrau und das Kind“)	133
3.5.2	Les Bergers („Die Hirten“)	134
3.5.3	Desseins éternels („Ewige Ratschlüsse“)	135
3.5.4	Le Verbe („Das Wort“)	136

3.5.5	Les Enfants de Dieu („Die Kinder Gottes“)	138
3.5.6	Les Anges („Die Engel“)	139
3.5.7	Jésus accepte la souffrance („Jesus nimmt das Leiden auf sich“)	139
3.5.8	Les Mages („Die Weisen“)	140
3.5.9	Dieu parmi nous („Gott unter uns“)	141
3.6	Les corps glorieux („Die verklärten Leiber“)	143
3.6.1	Subtilité des corps glorieux („Die Subtilität der verklärten Leiber“)	145
3.6.2	Les Eaux de la Grâce („Die Wasser der Gnade“)	146
3.6.3	L'Ange aux parfums („Der Engel mit dem Räucherwerk“)	146
3.6.4	Combat de la Mort et de la Vie („Kampf zwischen Tod und Leben“)	148
3.6.5	Force et Agilité des corps glorieux („Kraft und Gewandtheit der verklärten Leiber“)	150
3.6.6	Joie et clarté des corps glorieux („Freude und Glanz der verklärten Leiber“)	150
3.6.7	Le Mystère de la Sainte Trinité	151
3.7	Messe de la Pentecôte („Pfingstmesse“)	152
3.7.1	Entrée – Les langues de feu („Eröffnung – Die feurigen Zungen“)	153
3.7.2	Offertoire – Les choses visibles et invisibles („Gabenbereitung – Die sichtbaren und die unsichtbaren Dinge“)	156
3.7.3	Consécration – Le don de Sagesse („Wandlung – Die Gabe der Weisheit“)	157
3.7.4	Communion – Les oiseaux et les sources („Kommunion – Die Vögel und die Quellen“)	158
3.7.5	Sortie – Le vent de l'Esprit („Auszug – Der Sturmwind des Geistes“)	160
3.8	Livre d'orgue („Orgelbuch“)	161
3.8.1	Reprises par interversion („Wiederholung mit Umstellungen“)	162
3.8.2	Pièce en trio („Trio“)	163
3.8.3	Les Mains de l'Abîme („Die Hände des Abgrunds“)	164
3.8.4	Chants d'oiseaux („Vogelgesänge“)	165
3.8.5	Pièce en trio („Trio“)	167
3.8.6	Les yeux sur les roues („Die Augen an den Rädern“)	167
3.8.7	Sixième des six „Vierundsechzig“ („Sechste der Sechzig“)	168
3.9	Offertoire de la fête de la Dédicace („Versette zum Kirchweihfest“)	169
3.10	Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité („Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit“)	170
3.10.1	Le Père inengendré („Der ungezeugte Vater“)	179
3.10.2	Le Fils de Dieu („Die Heiligkeit Christi“)	181
3.10.3	Le Père et le Fils („Gott ist wirklich mit dem Wesen identisch“)	182
3.10.4	Je suis („Ich bin, Ich bin!“)	183
3.10.5	Dieu Immense, Éternel, Immuable – Le souffle de l'Esprit – Dieu est Amour („Gott ist unermesslich, ewig, unabänderlich – Das Wehen des Geistes – Gott ist Liebe“)	184
3.10.6	Le Fils, Verbe et Lumière („Der Sohn, Wort und Licht“)	186
3.10.7	Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous („Vater und Sohn lieben sich und uns durch den Heiligen Geist“)	188
3.10.8	Dieu est simple („Gott ist einfach“)	189
3.10.9	Je suis Celui qui suis („Ich bin, der ich bin“)	190
3.11	Livre du Saint Sacrement („Buch vom Heiligen Sakrament“)	192
3.11.1	Adoro te	196
3.11.2	La Source de Vie („Die Lebensquelle“)	197
3.11.3	Le Dieu caché („Der verborgene Gott“)	197
3.11.4	Acte de Foi („Akt des Glaubens“)	199
3.11.5	Puer natus est nobis	199
3.11.6	La manne et le Pain de Vie („Das Manna und das Lebensbrot“)	200
3.11.7	Les ressuscités et la lumière de Vie („Die Auferstandenen und das Licht des Lebens“)	200
3.11.8	Institution de l'Eucharistie („Einsetzung der Eucharistie“)	201

3.11.9	Les ténèbres („Die Finsternis“)	202
3.11.10	La Résurrection du Christ („Die Auferstehung Christi“)	202
3.11.11	L'Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine („Der auferstandene Christus erscheint Maria Magdalena“)	202
3.11.12	La Transsubstantiation („Die Transsubstantiation“)	203
3.11.13	Les deux murailles d'eau („Die zwei Wassermauern“)	204
3.11.14	Prière avant la communion („Gebet vor der Kommunion“)	205
3.11.15	La joie de la grâce („Die Freude, die die Gnade schenkt“)	205
3.11.16	Prière après la communion („Gebet nach der Kommunion“)	206
3.11.17	Le Présence multipliée („Die vielfältige Gegenwart“)	206
3.11.18	Offrande et Alléluia final („Darbringung und abschließendes Halleluja“)	206
3.12	Posthume Einzelwerke	207
3.12.1	Monodie	207
3.12.2	Offrande au Saint Sacrement („Darbringung an das Heilige Sakrament“)	208
3.12.3	Prélude	208
Anhang A – Übersicht über antike Versfüße		10
Anhang B – Übersicht über die verwendeten <i>deçî-tâlas</i>		2
Anhang C – Polyrhythmen		13
Anhang D – Übersicht über die in den Orgelwerken auftretenden Vogels		215
Literaturverzeichnis		216



1 Einleitung

Unbestritten, er ist einer der bedeutendsten und schöpferischsten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts: der am 10. Dezember 1908 in Avignon geborene und am 27. April 1992 verstorbene Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen.

Als Sohn der Dichterin Cécile Sauvage und des Shakespeare-Übersetzers Pierre Messiaen seit frühester Kindheit mit Lyrik und Drama in Berührung, behält seine Musik stets eine ihr innewohnende Poesie, die sich von den gerade zur Mitte des Jahrhunderts allgemein vorherrschenden, sachlich, mathematisch kalkulierenden Kompositionstechniken abhebt. Technik wird bei ihm nie Selbstzweck. Selbst die durch und durch konstruierten seriellen Verfahren wie beispielsweise in *Les yeux dans les roues* oder *Reprises par l'Interversión* (aus *Livre d'orgue*) dienen übergeordnetem bildlichem Ausdruck (s. Kap. 3.8).

Seine lebenslange Suche nach neuen Inspirationsquellen fand in den unterschiedlichsten Formen von Naturerscheinungen und Kulturen Anreize für sein Musikschaffen: in der von Gipfeln und Schluchten bestimmten Natur der Alpen und der Canyons Nordamerikas, im klassischen japanischen Theater, in der balinesischen, peruanischen und hinduistischen Musik, im antiken Griechenland, der mittelalterlichen Kunst, Philosophie und Theologie, im Impressionismus, im Gregorianischen Gesang und im Gesang der Vögel, um nur einige zu nennen.

Die Faszination und ständige Reflexion über die Natur und die Grundelemente der Musik resultiert nicht zuletzt aus der Forderung nach „einer ‚wahren Musik‘, das heißt, einer geistigen Musik, die ein Objekt ist, eine Musik, die alle Gegenstände betastet, ohne aufzuhören, Gott zu betasten.“ (Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc 1944, S. 5). Dieses Motto und die damit verbundene Theologie durchzieht Messiaens Schaffen wie ein roter Faden. Seine Gläubigkeit mitten in einer mehr und mehr säkularisierten Welt charakterisiert ihn und seine Musik. Eine ihm eigene, lichtdurchflutete und auf das Jenseits ausgerichtete Ästhetik machen ihn dunklen und diesseitsorientierten zwanzigsten Jahrhundert zu einer scheinbar unpassenden Persönlichkeit, die dennoch und nicht zuletzt gerade durch diese Widersprüchlichkeit des Wesens über Zeit gestaltet hat.¹

Messiaens Werk umfasst Kompositionen für Orchester (kleinere Besetzungen, Sinfonieorchester), Klavier, Gesang (Solo; Chor), kleine Kammermusikbesetzungen, auch für das neu erschaffene Instrument „Ondes martenot“ sowie die Oper *Saint François d'Assise*. Die Sonderstellung nehmen dabei die Orgelwerke ein. Denn die Orgel war sein wichtigstes, sein eigenes Instrument. Zu einer Zeit, in der kein größerer Komponist wirklich neuschaffende Musik für die Orgel schrieb, gab Messiaen der Orgel ihren einzigartigen Platz unter den Musikinstrumenten wieder. Er erreichte ihm dadurch, dass er durch gedulgedes Experimentieren an „seiner“ Orgel in der Kirche La Trinité in Paris ein Instrument bisher unerreichte Töne herausgelockt hat.

Die Besetzung der Orgelwerke Messiaens ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil sind allgemein relevanten Informationen zusammengetragen, die das gesamte Orgelschaffen überspannen. Der zweite Teil behandelt die Orgelwerke in chronologischer Reihenfolge. Hier werden spezifische Details und Besonderheiten eines Instrumentarium veröffentlichten Werke werden dabei hinten angestellt.

Es empfiehlt sich, den ersten Teil, also das ganze Kap. 2, in jedem Fall ganz durchzuarbeiten, da die dort getroffenen Aussagen im zweiten Teil nicht wiederholt werden.

Der zweite Teil (Kap. 3) kann als zusätzliches Nachschlagewerk für darüber hinausgehende Informationen zu einem bestimmten Werk verwendet werden.

Die in den einzelnen Sätzen aus einem Zyklus mindestens auf die Einleitung am Anfang des Zyklus und auf im Zusammenhang zu anderen Stücken einzugehen.

¹ Zur Biographie Messiaens sei zunächst auf den Artikel von Stefan Keym in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel-Stuttgart 2004, Bd. 12, Sp. 63–81 verwiesen. Informationen zum Leben und Schaffen Messiaens sind derzeit im Buch *Messiaen* (Hill & Simeone 2007) zusammengetragen. Auf dieses Buch greifen auch die in diesem Artikel verwendeten biographischen Angaben zurück, soweit nicht anders vermerkt.

Die von Anders Ekenberg verfassten Textteile dieses Kapitels wurden schon einmal in den Booklets der von Hans-Ola Ericsson eingespielten und bei BIS Records AB erschienenen Gesamtaufnahme der Orgelwerke Olivier Messiaens veröffentlicht.

2 Allgemeiner Teil

Bei Messiaens Musik handelt es um eine farbenreiche, vielgestaltige Musik mit symbolischen Dimensionen. Seine früh geweckte Lust zum Komponieren erhielt einen entscheidenden Impuls, als Messiaen im Jahre 1918 Claude Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* entdeckte. Als Elfjähriger (1919) wurde er am Pariser Conservatoire aufgenommen, wo er als Schüler u. a. von Paul Dukas und Marcel Dupré Musiktheorie und Musikgeschichte, Orgel, Klavier und Komposition studierte.

Während seiner Organistentätigkeit an der Église de la Sainte-Trinité de Paris spielte er selten eigene Werke im Gottesdienst, aber seine Improvisationen in den Sonntagsmessen erlangten Berühmtheit. Die Spuren dieser Improvisationskunst sind in den Orgelkompositionen häufig wahrnehmbar.

Messiaen gründete u. a. mit André Jolivet 1936 die Gruppe „La jeune France“, einen Freundeskreis von jungen Komponisten, dessen Tätigkeit jedoch infolge des Krieges abgebrochen wurde. Messiaen wurde als Soldat 1940 gefangen genommen und in Görlitz interniert. Nach seiner Freilassung im darauf folgenden Jahr, wurde er Lehrer für Harmonielehre am Pariser Conservatoire. Neben Kompositionen veröffentlichte Messiaen 1944 das Buch *Technique de mon langage musical* („Technik meiner musikalischen Sprache“), in dem er seine musikalischen Erfahrungen und sein musikalisches Denken zusammenfasst. Er hatte zu dieser Zeit die Probleme und Möglichkeiten sowohl der Harmonie als auch des Rhythmus intensiv studiert.

Die Harmonik und die erstaunlich plastische Melodik Messiaens können als eine schöpferische Weiterentwicklung von Ansätzen Debussys betrachtet werden. In *Technique* beschreibt Messiaen das modale harmonische Modus-System, das er entwickelt und schon in den Frühwerken angewandt hatte (s. Kap. 2.7).

Messiaen hat früh die altgriechische Metrik und die komplexen Rhythmen der indischen Musiktradition und bei europäischen Komponisten, wie z. B. Claude Le Jeune (ca. 1530–1600) studiert. Er beschrieb sich selbst als „Komponist und Rhythmiker“, um die Bedeutung des Rhythmus in seinem Werk und in der Musik überhaupt hervorzuheben (s. Kap. 2.5).

Der halb private Kompositionsunterricht, den Messiaen während der Jahre 1943–44 gab, wurde zur Keimzelle eines Komponistenseminars, das für die moderne europäische Musikentwicklung sehr bedeutend werden sollte. 1947 wurde speziell für ihn eine Klasse für musikalische Analyse am Pariser Conservatoire eingerichtet. Während beinahe zwanzig Jahre lehrte Messiaen eine musikalische Analyse, die weit mehr als normalen Kompositionsunterricht umfasste. Zu seinen Schülern gehörten Musiker und Komponisten wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis. 1967 wurde er Professor für Komposition in Paris. Er unterrichtete aber auch im Ausland, z. B. während der Jahre 1950–53 in Darmstadt.

Das oben genannte Bestreben, die Grenzen der Musik zu dehnen und zu erweitern, äußert sich auch im Umgang mit den verschiedenen musikalischen Parametern (s. Kap. 2.4 und 2.6) und den verschiedenen Stilen (s. Kap. 2.1), wie z. B. dem Gregorianischen Gesang oder dem Gesang der Vögel. Diese werden im folgenden Abschnitt besprochen werden. Wenden wir uns zunächst dem wohl wichtigsten Aspekt für die Analyse von Messiaens zu: dem Katholizismus Messiaens.

2.1 Messiaen und Katholizismus

Sowohl aus seinen eigenen Aussagen als auch aus den vielen religiösen Werktiteln, liturgischen Gesängen und liturgischen Kommentaren, mit denen er immer wieder seine Kompositionen versehen hat, ist der katholische Glaube ihm eine unerschöpfliche Inspirationsquelle und ein entscheidender Hintergrund seiner Musikauffassung war. Dies weckt natürlich die Frage, ob es notwendig ist, darauf Rücksicht zu nehmen, um seine Musik zu verstehen. Genügt es nicht, die Musik anzuhören und deren Aufbau und Struktur zu entdecken? Sicher, in Messiaens Fall ist eine Kenntnis seiner musikalischen Technik zum Verstehen der Musik entscheidend. Aber zum tiefergehenden Verständnis seiner Werke wird auch verlangt, dass den religiösen Überzeugungen, die sich in seinen Werken niedergeschlagen haben, Rechnung getragen wird.

Da Kunstwerke eine Form menschlicher Kommunikation ausmachen, bleiben sowohl die kompositorische Absicht des Künstlers als auch die Inspirationsquellen, aus denen der Komponist schöpft, bei der Aneignung der Werke von größter Bedeutung. Den Hintergrund vieler musikalischer Kompositionen kennen wir nicht. Doch der Hintergrund der Werke Messiaens ist uns wohl bekannt. Er selbst gibt die Schlüssel zum Verständnis seiner Musik. Es sind die jeweiligen Kommentare, die der Komponist seinen Werken beigefügt hat. Sie werden im zweiten Teil zitiert.

Messiaen gehört einem Traditionsstrom innerhalb des französischen Katholizismus an, der aus den 1870er Jahren hergeleitet werden kann, jenen Jahren nach dem deutsch-französischen Krieg und dem damit einhergehenden Pessimismus. Gegen eine dunkle und leere „Fin du Siècle“-Stimmung und die sich anbahnende positivistische und materialistische Sichtweise versuchte damals eine Anzahl von Denkern eine geistige und moralische Erneuerung Frankreichs auf der Grundlage des christlichen Glaubens zustande zu bringen. Man pflegt diese Bewegung

als „Renouveau catholique“ („katholische Erneuerung“) zu bezeichnen. Sie ist nie eine einheitliche Strömung gewesen, aber ein gemeinsamer Kern von ethischen und ästhetischen Prinzipien kann bei den verschiedenen Vertretern der Strömung in verschiedenen Generationen beobachtet werden: bei Dichtern wie Charles Péguy, Paul Claudel und Patrice La Tour du Pin, bei Kritikern und Autoren wie Ernest Hello, Georges Bernanos und François Mauriac sowie bei Philosophen wie Maurice Blondel, Gabriel Marcel und Jacques Maritain.

Gemeinsam war ihnen allen die Überzeugung, dass das künstlerische Schaffen eine göttliche Gabe ist und dass durch die Gnade eine wirkliche, innere Veränderung des Menschen zustande kommen kann. Gemeinsam war ihnen ferner eine hohe Wertschätzung der Kirche, der Heiligen als Hinweise auf die Gegenwart Gottes in der Geschichte, der Sakramente (besonders der hl. Messe und des Altarsakraments) als Geschehnisse, in denen die Welt für das göttliche Mysterium transparent wird und damit in tiefste Verbindung mit ihm tritt. Ein mystischer oder kontemplativer Zug, ein Verweilen bei dem Übernatürlichen und eine symbolische Denk- und Sprechweise treten bei diesen französischen Persönlichkeiten immer wieder hervor.

Vieles davon hat sich auch bei Messiaen niedergeschlagen. Er wurde in dieser Tradition erzogen, „katholisch geboren“, wie er es selbst ausdrückte. Er zitierte nicht selten einen der Bahnbrecher der „Renouveau catholique“, den Philosophen, Kulturkritiker und Dichter Ernest Hello. Er verrät die Impulse, die ihm der Benediktiner Columba Marmion gegeben hat. Die Verwandtschaft zwischen Messiaen und Paul Claudel ist offenbar. Messiaen offenbart in den Kommentaren zu seinen Werken eine tiefe Vertrautheit mit den Kirchenvätern und der Theologie des Mittelalters, besonders mit Thomas von Aquin und Thomas von Kempfen und dessen *Nachfolge Christi*. Seine wichtigste Quelle jedoch ist die Bibel, wie sie im katholischen Gottesdienst gebraucht und ausgelegt wird. Messiaen schreibt selbst: „Ich bin ein Christ, wie wir alle Christen sind, und ich meine, dass man im heutigen Zeitalter der Ökumene, wie übrigens zu allen Epochen, den religiösen Unterschieden keinen allzu großen Wert beimessen sollte. Alle, orthodoxe, katholische und protestantische Christen, Israeliten, selbst Buddhisten, suchen Gott, finden Gott. Mein Werk wendet sich an alle, die glauben – und auch an alle anderen.“ (Rößler 1984, S. 53) Messiaens Katholizität ist im wörtlichen Sinn „katholisch“, alles umfassend, darin ist es keine bloß römisch-katholische Konfession mehr. Seine Katholizität gilt auch für seine Musik. In einem Interview sagte: Er komponiere als gläubiger Musiker für ungläubige Zeitgenossen; er vernehme und vermittele die Botschaft der Vögel an Städtebewohner, die noch nie einen Vogel gehört haben; er spreche die Rhythmen der Natur jenen, welche nur nach den Dogmen des Materialismus, den Diktaten des Fortschritts, lebe; er erfinde eine Musik der göttlichen Fabel für die Blinden, die ihm nicht vertrauen, weil sie selber Hören und Sehen verlernt haben. (Schneider 1992, S. 14) In Messiaens Musik ist eine katholische, eine alles umfassende. Michaely schreibt zu Recht, dass Messiaens Musik „Chants de l'Éternel et de la Terre“ „Gesänge von Himmel und Erde“ nennen könnte (Michaely 1987, S. 148). „Ob Messiaens Musik sich an den Engeln oder den Sternen, dem Regenbogen oder dem Wind, den Bergen, den Stalagmiten oder dem Wasser zuwendet: immer bleibt sie geistliche, sakrale Musik.“ (Michaely 1987, S. 148) Messiaens Musik ist eine Musik, die alle Gegenstände betastet, ohne je die Berührung mit Gott zu verlieren.“

Jede Komposition ist ein eindringlicher Reflexion, von Studien und von harter Arbeit begleitet, die darauf zielen, die Grenzen der musikalisch Möglichen auszudehnen. Dieses ständige Dehnen der Grenzen der Musik war, wie bei Messiaen theologisch dahingehend begründet, eine geistige Musik zu schreiben, „die ein Glaubensgesetz ist, eine Musik, die alle Gegenstände betastet, ohne je die Berührung mit Gott zu verlieren.“

Die Musik, die alle Dinge betastet“ steckt eine Haltung, für die die Welt und das Göttliche nicht gegensätzlich aufzufassen ist. Einige Kritiker hatten Messiaen eine Neigung zum Pantheismus vorzuwerfen, was sich u. a. im indischen (hinduistischen) Einfluss auf sein musikalisches Schaffen zeigen würde. Messiaen jedoch entstammte einer geistlichen Tradition, für welche der Gegensatz Welt/Gott nicht in der Weise relevant war, die im Pantheismusvorwurf vorausgesetzt wird. Nach christlicher Glaubensüberlieferung besteht zwar eine unendliche Differenz zwischen der Welt (dem Geschaffenen) und dem Göttlichen (dem Schöpfer). Aber die Grenze zwischen Welt und Gott ist durchbrochen worden und wird ständig durchbrochen: Gott hat sich der Welt offenbart und in Jesus Christus menschliche Gestalt angenommen, ja, er hat geradezu die Welt in sich aufgenommen. Damit wird offenbar, dass die Welt (die Natur, das Geschaffene) mit Gott vereinigt werden und dass sie von dem Göttlichen durchdrungen und vergeistigt, verklärt und durchleuchtet werden kann. Die Musik hat darum für Messiaen transzendierenden Charakter. Diese Sicht gründet auf der Überzeugung, dass die Welt von Gott geschaffen ist, und dass darum eine Ähnlichkeit (Analogie) zwischen der Schöpfung und Gott besteht. Darum kann in weltlicher Form – in der Form von Musik – auch etwas über Gott „ausgesagt“ werden. Vorausgesetzt wird jedoch dabei, dass die Musik gleichsam über sich selbst hinausweist. Von daher rührt die Notwendigkeit des musikalischen Experiments und der Ausdehnung der Grenzen der Musik.

² Versteht man „Himmel und Erde“ im Sinn von Genesis 1,1, dann ist damit alles Sichtbare und Unsichtbare gemeint.

Die Kompositionen Messiaens sind demnach von seinem katholischen Glauben und seiner theologisch-philosophischen Haltung geprägt. Seine Musik könnte als Programmmusik bezeichnet werden – wobei es zahlreiche ideenmäßige Verbindungslinien z. B. zwischen Franz Liszt und Messiaen gibt. Die Musik fließt aus der Meditation über bestimmte Inhalte des Glaubensmysteriums hervor. Beim Messiaen-Festival in Düsseldorf 1968 beschrieb Messiaen selbst, wie er gerne arbeite. Er konzentrierte sich auf ein Meditationsthema, dann versuche er, passende Texte in der Bibel, bei den Kirchenvätern oder in anderen kirchlichen Schriften zu finden. Schließlich versuche er, dieses Thema in Musik zu überführen, in Töne und Rhythmen, Klang- und Akkordfarben.

2.2 Zum Instrument

Olivier Messiaen war von 1931 bis 1992 Titularorganist an der Église de la Sainte-Trinité de Paris. Bereits seit 1929 hatte er seinen erkrankten Vorgänger Charles Quef regelmäßig vertreten. Messiaen schätzte seine Orgel sehr (s.u.). Alle mehrsätzigen Werke, sowie *Banquet céleste* und *Apparition de l'Église éternelle* sind für die Trinitéorgel konzipiert und haben ihren Klang zum Vorbild.³ Deswegen ist es für das Studium von Messiaens Orgelwerken unerlässlich, sich mit diesem Instrument auseinanderzusetzen.

Die Orgel in Trinité wurde 1868 von Cavallé-Coll gebaut und 1901 von der Société Merklin umintoniert. „Die Gamba wurde gehärtet, die Flûtes harmoniques erhielten Kernstiche, die Zungenregister wurden härter gemacht, etc.“ (Roubinet 1992)⁴

Zu Messiaens Amtsantritt umfasste die Orgel 46 Register auf drei Manualen und Pedal (s. Dispositionstabelle). Das G.O. hatte Barkerhebel, die Spieltrakturen von Positif und Récit waren mechanisch. Neben der Normalkoppel gab es eine Suboktavkoppel im G.O.

Disposition der Orgel der Église de la Sainte-Trinité, Paris

<p>I. Grand Orgue (C – g³)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Montre 16' 2. Bourdon 16' 3. Montre 8' 4. Flûte harmonique 8' 5. Bourdon 8' 6. Gambe 8' 7. Prestant 4' 8. Flûte 4' 9. Quinte 2²/₃' 10. DOUBLE 11. Cornet 5 rangs (ab c⁰) 12. ... à 6 rangs (ab 1965) 13. Trompette 8' 14. Clairon 4' 15. ... (C – f³) 16. Soubasse 16' 17. Flûte 8' 18. Bourdon 8' 19. Violoncelle 8' 20. Flûte 4' 21. PLEIN JEU 4 RANGS 22. Bombarde 16' 23. Trompette 8' 24. Clairon 4' 	<p>II. Positif (C – g³)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Quintat 2. Princ 3. Flûte harmonique 8' 4. Cornet nuit 8' * 5. Sal 6. Und 7. Presta 8. Flûte do 9. Nazard 2²/₃' 10. FLAGEOLET 2' * 11. Doublette 2' 12. Tierce 1³/₅' * 13. Piccolo 1' * 14. Cornet 2 à 5 rangs 15. FOURNITURE 4 RANGS 16. Basson 16' 17. Trompette 8' 18. CLAIRON 4' 19. Clarinette 8' * 	<p>III. Récit expressif (C – g³)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bourdon 16' 2. Flûte traversière 8' 3. Bourdon 8' 4. Gambe 8' 5. Voix céleste 8' 6. Flûte 4' 7. Nazard 2²/₃' 8. Octavin 2' 9. TIERCE 1³/₅' 10. Cymbale 3 rangs 11. Hautbois 8' 12. BOMBARDE 16' 13. Trompette 8' 14. Clairon 4' 15. Voix humaine 8' Trémolo
---	--	---

Register von 1868, Cavallé-Coll
 Register von 1935, Société Pleyel-Cavallé-Coll
 REGISTER VON 1965, BEUCHET-DEBIERRE
 * Register ab 1965 im Positivschweller

³ Lediglich in *Les corps glorieux* differieren einige Registrierangaben mit der Disposition in La Trinité. Messiaen bezieht sich hier wahrscheinlich auf kein konkretes, sondern ein ideelles Instrument, das eine sehr ähnliche Disposition wie die Orgeln in La Trinité bzw. im Palais de Chaillot aufweist (s. Kap. 3.6).

⁴ Dass diese Umintonation in der Abwesenheit des damaligen Titulars Alexandre Guilman durchgeführt und aus finanziellen Gründen nicht dem Nachfolger Cavallé-Coll, der Société Mutin anvertraut wurde, führte zum sogenannten „Skandal von Trinité“ (Louis Vierne), in dem Guilman sein Amt im Protest niederlegte (Roubinet 1992).

Bereits 1934/35 wurde auf Veranlassung Messiaens die Orgel von der Société Pleyel-Cavaillé-Coll erweitert. Beim Wiedereinweihungskonzert am 28. Mai 1935 spielte u. a. Olivier Messiaen *L'Ascension* (s. Kap. 3.4). Auf der Rückseite des Programmhefts finden sich Angaben über die Veränderungen an der Orgel: Das vormals mechanische Positif erhielt Barkerhebel und eine Suboktavkoppel. Außerdem wurden sieben Register hinzugefügt:

im Récit: Bourdon 16', Nazard 2²/3', und Cymbale 3 rangs
 im Positif: Principal 8', Cor de nuit 8', Nazard 2²/3' und Tierce 1³/5',

so dass die Orgel nunmehr insgesamt 54 Register umfasste.

Diese Spielanlage und Disposition ist die instrumentale Grundlage für die bis zum nächsten Umbau entstandenen Werke: *La Nativité*, *Messe de la Pentecôte* und *Livre d'orgue*.

Vor den letzten beiden großen Zyklen *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* und *Livre du Saint Sacrement* ließ Messiaen die Orgel ein zweites Mal umbauen und erweitern. Folgende Veränderungen wurden von der Firma Beuchet-Debierre ausgeführt und 1965 fertiggestellt: Die komplette Spielanlage wurde elektrifiziert. Die Orgel erhielt neben allen Manualkoppeln für jedes Manual eine Sub- und Superoktavkoppel sowie zwei Superoktavkoppeln von jedem Manual ins Pedal. Des Weiteren wurden Spielhilfen eingebaut: sechs freie Kombinationen und ein zwölfstufiges, festes Registercrescendo, das mittels eines Fußtrittes bedient werden konnte. Folgende Register wurden hinzugefügt:

im G.O.: Doublette 2' und Cymbale 4 rangs
 im Positif: Flageolet 2', Fourniture 4 rangs und Clairon 4'
 im Récit: Tierce 1³/5' und Bombarde 16'
 im Pédale: Plein jeu 4 rangs

Die Hinzufügung dieser Register machte wegen des Platzmangels eine Neuorganisation der Windladen nötig. Die in der Tabelle mit * gekennzeichneten Register des Positif wurde in einen Schwellerkasten gestellt. Der Positivschweller hat also nur auf diese Register Wirkung. Messiaen verbot dabei, trotz der großen Umbauarbeiten, die ursprünglichen Register von 1868 zu verändern, da „die schönsten Klangfarben, die von Cavaillé-Coll bleiben.“ Lediglich das *Plein Jeu* im G.O. wurde von drei bis sechs Chören in zwei Chöre umgestaltet (Roubinet 1992) – wohl im Zuge der Hinzufügung der Cymbale 4 rangs.

Insgesamt fällt an die Orgel im Vergleich zu einer französisch-romantischen Orgel des 19. Jhs. das Vorhandensein eines labialen Cornets sowie eines Cornets im Manual auf. Im Positif gibt es sogar zwei Cornets. Der erste aus dem 1870er-Jahr, ein *Cornet harmonique* 2' und ab 1935 ein zusammengesetzter *Cornet* aus *Cornet* 2', *Flageolet* 2' und *Tierce*, der 1965 in den Positivschweller verlegt wurde. Somit entstand quasi ein neuer Orgeltyp, der eine Vielzahl von Klangkombinationen aus verschiedenen Fußtonlagen ermöglicht. Auch hier stellt sich das bereits oben genannte Bestreben wider, die Grenzen der Musik zu erweitern. Die französische romantische Orgel wird hauptsächlich im Bereich hoher und tiefer Fußtonlagen strukturiert und ihrem Klangcharakter jedoch erhalten. Jedes Register hat seinen Bereich innerhalb der gesamten Disposition.

Am Ende von *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* zitiert Messiaen den Klang der Orgel: „Der Quintaton 16 des Pos. besitzt ein bewundernswertes, petrisches Timbre. In Verbindung mit dem Nazard gibt er ein herrliches Solo im Diskantbereich. Der Bass des Pos. ist sehr kräftig, und besitzt einen außerordentlich gewaltigen Klang in der Tiefe. Die Flöten sind sehr schön und voll, die Grundstimmen sehr edel, die Aliquoten sind pikant und sehr charakteristisch, die Mixturen äußerst tragfähig, die Mixturen brillant, die Zungen durchdringend und sehr stark. Die Voix übernd im pianissimo.“

Diese Aussagen sind wichtig für die Registrierungsarbeit an anderen Orgeln. Mit diesem Thema beschäftigt sich Kap. 2.3.

Abschließend sollen folgende Fakten nicht unerwähnt bleiben:

Bis zur Elektrifizierung 1965 hatte die Orgel in Trinité noch die klassische Aufteilung auf die Windladen in *Fonds* und *Anches* (*Jeux de fonds* und *Jeux de combinaisons*) samt den zugehörigen Appelritten. Da die Registrierungen allerdings nur in zwei Stücken davon Gebrauch machen (s. Kap. 2.3), soll die Verteilung auf die Windladen hier nur der Vollständigkeit halber angegeben werden. Auf der *Anches*-Lade befanden sich folgende Register der oben stehenden Tabelle:

Récit: 7, 8, 10, 13, 14
 Positif: 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19
 G.O.: 9, 11, 12, 14, 15, 16
 Pédale: 9, 10, 11

Noch vor seinem Tod plante Messiaen eine erneute Vergrößerung der Orgel, die wiederum deren Grenzen nach oben und unten erweitern sollte. In einem privaten Gespräch am 31. März 1992 erklärte Messiaen, dass das Récit eine *Septième* 1¹/₇', eine *Quinzième* 1¹/₁₅' und eine *Neuvième* 8/9' erhalten sollte. Im G.O. sollte eine *Tierce* 3¹/₅' und im Pédale eine *Contrabombarde* 32' hinzugefügt werden. Dieses Vorhaben wurde allerdings nicht mehr ausgeführt.

1992/93 wurde die Orgel von Olivier Glandaz und François Sebire überprüft und gereinigt. Lediglich die *Cymbale* des G.O. wurde von vier Chören auf zwei bis vier Chöre herabgesetzt. Glandaz gibt an, dass Messiaen die *Cymbale 4 rangs* als etwas zu „pikant“ empfand.

Mittlerweile wurden die Spielhilfen von 1965, die gerade für die Registrierpraxis von *Méditations* von großer Bedeutung sind – also die sechs freien Kombinationen sowie das 12-stufige feste Registercrescendo –, durch eine Setzeranlage ersetzt.

Natürlich spielen auch andere Instrumente eine, wenn auch untergeordnete Rolle, z. B. die Orgel im Conservatoire, an der Messiaen seinen Orgelunterricht erhielt, oder auch die Orgel im Palais de Chaillot. Zwar sind die Instrumente von unterschiedlicher Größe, dennoch handelt es sich bei allen Instrumenten, die für Messiaens Haltung zur Orgel eine Rolle spielten, immer um französisch-romantische Instrumente. Deshalb wird im Rahmen dieses Artikels auf die Angabe weiterer Dispositionen verzichtet. Es soll genügen, die Orgel in Trinité zu beschreiben, an der Messiaen als „seinem“ Instrument über sechzig Jahre tätig war.

Die Orgel von La Sainte-Trinité



2.3 Registrierung

Die Registrierungen in allen mehrsätzigen Werken beziehen sich auf die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Orgel in La Trinité.⁵ Die Praxis, Registrierangaben mit einem bestimmten Instrument zu verknüpfen, ist bei verschiedenen französischen Komponisten und Organisten zu finden, u. a. bei César Franck.

Messiaens Registrierungen wurzeln auf der französisch-romantischen, impressionistischen Tradition, die er bei seinem Lehrer Marcel Dupré kennenlernte. Die klassische Aufteilung der Register in *Fonds* und *Anches* (*Jeux de combinaisons*) findet bei Messiaen allerdings nur mehr marginal Verwendung.⁶ Vielmehr beschritt er den von Charles Tournemire eingeschlagenen Weg und experimentierte mit den mannigfaltigen Möglichkeiten verschiedener Registerkombinationen und den daraus entstehenden Klängen. In einem persönlichen Gespräch am 27. Februar 1990 hat Messiaen die Wichtigkeit zweier Komponisten für seine Musik betont: Charles Tournemire (1870–1939) und Nicolas de Grigny (1672–1703). Während ihn bei de Grigny mehr die Polyphonie im Sinne der in verschiedenen Ebenen geführten Stimmen fasziniert, ist es bei Tournemire eher das neue Klangempfinden, die Suche nach neuen Farben und Registrierungen als bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel. Ergebnis dieser Auseinandersetzung sind sowohl bei Tournemire als auch bei Messiaen äußerst differenzierte, bisher ungehörte Klänge – eine Loslösung von der spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts ans Stereotype grenzenden Registrierpraxis. Die neuen Klangkombinationen gehen oft einher mit den Tendenzen, die auch in den Erweiterungen der Orgel (s. Kap. 2.2) zu erkennen sind: Häufige Verwendung der labialen 16'-Lage und der Oberen Register. Besondere Beispiele hierzu finden sich in den beiden *Pièces en Trio* aus *Livre d'orgue* (s. Kap. 3.8.2 und 3.8.5).

Registrierung des ersten *Pièce en Trio*:

- R: *Cymbale 3 rangs*
- Pos: *Quintaton 16, Cor de nuit 8, Nazard 2²/3*
- G: *Bourdon 16, Flûte 4*
- Péd: *Soubasse 16, Contrebasse 16, Tirasse R*

Registrierung des zweiten *Pièce en Trio*:

- R: *Bourdon 16, Voix humaine 8 (sans trém.)⁷, Nazard 2²/3, Octavin 2*
- Pos: *Quintaton 16, Principal 8, Nazard 2²/3, Trompette 1³/5*
- G: *Bourdon 16, Flûte 4*
- Péd: *Tirasse G*

In vielen Fällen sind die verwendeten Klänge wie oben konkret durch Nennung jedes Registers beschrieben. Darüber hinaus werden vier Registerbezeichnungen verwendet:

1. *Mixtures* bezeichnet alle labialen Register nach Angabe 16'-, 8'- und 4'-Register, außer den im Prospekt stehenden 4' und den Schwebungen. Anders als bei den französischen Komponisten vor der Erfindung des *bois* nicht unter diesen Begriff, da nicht mehr die Register der *Fonds*-Lade die labialen Grundstimmen.

2. *Anches* bezeichnet, wie ursprünglich, ausschließlich Zungenregister, nicht mehr die Register der *Appels*, d.h. die *Jeux de combinaison*.⁸

Der Begriff *Mixtures* fasst die Mixturen, d.h. die *Cymbale* des *Récit*, die *Fourniture* des *Positif*, sowie das *jeu de cymbale* des G.O. zusammen.

3. *Mixtures*, also nicht mehrhörige, labiale Register mit Fußtonlage kleiner als vier, bezeichnet Messiaen wie bei Tournemire in *Mutations*, verwendet diesen Begriff allerdings nie in seinen Registrierangaben. Dahingegen findet man den Begriff *Mixtures* als Zusammenfassung von *Mutations* und *Plein-jeux*. So z. B. in den Tuttiregistrierungen von *Sortie (Messe de la Pentecôte)*, *Les mains de L'Abîme* und *Les yeux dans les Roues (Livre d'orgue)*:

Fonds et Anches 16, 8, 4, Mixtures

⁵ Dies sieht man u. a. auch an der Kongruenz der Orgelerweiterungen (s. Kap. 2.2) und der verwendeten Register. Die 1965 hinzugefügten Register werden erst ab *Méditations* verwendet. Auch die Veränderungen in den Neuauflagen von *Banquet* (1960) und *Apparition* (1980) zeigen, dass sich Messiaens Ausgaben stets auf eine konkrete Disposition beziehen (s. Kap. 3.2 und 3.3). Wie oben erwähnt, stellt *Les corps glorieux* eine Ausnahme dar. Einige der geforderten Register tragen andere Namen oder sind auf anderen Manualen. Die detaillierte Besprechung erfolgt in Kap. 3.6.

⁶ Lediglich in *Majesté du Christ (Ascension)*, *Les enfants de Dieu (Nativité)* und im Autograph zu *Apparition* finden sich Hinweise auf den Gebrauch der *Appels*.

⁷ Die Notwendigkeit, beim Gebrauch der *Voix humaine* stets ein *sans trémolo* (ohne Tremolo) hinzuzufügen, entsteht bei Messiaen aus der romantischen Tradition, in der die *Voix humaine* nie ohne Tremolo benutzt wird (Guilmant 1926).

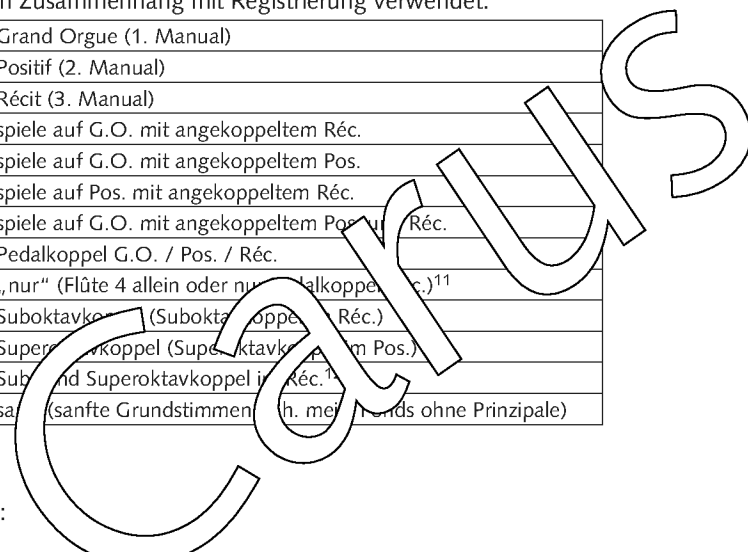
⁸ Inwiefern bei den beiden o.g. Ausnahmen, in denen die *Appeltritte* Verwendung finden, unter *anches préparées* weitere *Jeux de combinaisons* zu verstehen sind, wird in den entsprechenden Kapiteln des zweiten Teils beleuchtet.

Ab 1980, d.h. in *Livre du Saint Sacrement* sowie in den aktuellen Ausgaben von *Apparition*, findet man stets *Mixtures et Pleins-jeux* bzw. *Mixtures* und den Namen der Mixtur des jeweiligen Manuals.
Lediglich bei *Diptyque* sind unter *Mixtures* nur wenige Aliquoten ($2^2/3' + 2'$) zu verstehen, da die Registrierangaben sich auf die viel kleinere Orgel im Conservatoire beziehen (s. Kap. 3.1).

Jegliche Wechsel der Klangfarbe sind im Notentext angegeben. An einigen wenigen Stellen sind Hinzufügungen innerhalb längerer *crescendo*- oder *diminuendo*-Passagen zusätzlich zum Schwellergebrauch (s.u.) üblich. Auf diese Stellen wird jeweils im zweiten Teil eingegangen. An besonders lauten Stellen ist ein *ffff* als neue dynamische Stufe ohne zusätzliche Registrierangabe zu finden. In der Regel werden hier Sub- und/oder Superoktavkoppeln gezogen, s. z. B. am Schluss von *Sortie* (Kap. 3.7.5). Das geht nicht zuletzt aus der Beschreibung der Registrierung in *Méditations* hervor (s. Kap. 3.10).

Die folgende Liste erklärt Begriffe, die Messiaen im Zusammenhang mit Registrierung verwendet:

G bzw. G.O.	Grand Orgue (1. Manual)
P bzw. Pos.	Positif (2. Manual)
R bzw. Réc.	Récit (3. Manual)
GR	spiele auf G.O. mit angekoppeltem Réc.
GP	spiele auf G.O. mit angekoppeltem Pos.
PR	spiele auf Pos. mit angekoppeltem Réc.
GPR	spiele auf G.O. mit angekoppeltem Pos. und Réc.
tir. / tirasse G.O. / Pos. / Réc.	Pedalkoppel G.O. / Pos. / Réc.
seule (bspw. Flüte 4 seule oder tir. Réc. seule)	„nur“ (Flüte 4 allein oder nur Pedalkoppel Réc.) ¹¹
en 16 (bspw. R en 16)	Suboktavkoppel (Suboktavkoppel Réc.)
en 4 (bspw. Pos en 4)	Superoktavkoppel (Superoktavkoppel Pos.)
R en 16, 8, 4	Sub- und Superoktavkoppel in Réc. ¹¹
doux (jeux doux)	sanfte Grundstimmen (h. me. Fonds ohne Prinzipale)



2.3.1 Der Schweller

Angaben zur Schwellerbetätigung sind zu finden:

- in der Anfangsphase *cresc.* oder *dim.* bzw. \leftarrow oder \rightarrow .
 - während der Dynamikverläufe *cresc.* oder *dim.* bzw. \leftarrow oder \rightarrow .
 - als Veränderung der Dynamik *cresc.* oder *dim.* bzw. \leftarrow oder \rightarrow .
- Angabe eines Registerwechsels. Dabei ist zu beachten, dass bei fehlender Schwellerbetätigung in der Artikulationspause erfolgt, z. B. *Le verbe* (*Nativité*) (Kap. 3.11.11). In Takt 41 der Schweller vollständig geöffnet, in Takt 42 vollständig geschlossen.

Le Verbe (*Nativité*) T. 40f.¹¹

Die Dynamik, die mit einem vollständig geschlossenen bzw. geöffneten Schweller in Verbindung gebracht wird, variiert mit der Registrierung. Beispielsweise wird zu Beginn von *Apparition du Christ à Marie-Madeleine* (*Livre du Saint Sacrement* (Kap. 3.11.11) bei folgender Registrierung

Réc. Bourdon 16, Bourdon 8, Gambe

der geschlossene Schweller mit *ppp*, der geöffnete Schweller mit *p* angegeben.

⁹ d.h. das Pedal bezieht seinen Klang lediglich aus dem Récit. Dies kann zum einen eine Solostimme darstellen, z. B. in *Banquet*, oder eine Verlängerung der linken Hand, die auf eben diesem Manual spielt, z. B. in *Prière du Christ (L'Ascension)*.
¹⁰ *en 8* bezieht sich auf die Normallage und tritt nur in Verbindung mit *en 16, 8, 4* auf, da am elektrifizierten Spieltisch ab 1965 auch die Möglichkeit besteht, die Originallage auszuschalten und nur mit Sub- oder Superoktavkoppel zu spielen, was Messiaen jedoch nie in seinen Registrierungen verwendet.
¹¹ Die in den Notenbeispielen zitierten Werke sind, soweit kein anderer Komponist angegeben ist, Werke Olivier Messiaens. Notenbeispiele ohne Werkangabe stammen von den Autoren.

In *La manne et le Pain de Vie* (*Livre du Saint Sacrement* (Kap. 3.11.6) ist u. a. auf S. 38 mit

Pos. Clarinette et Nazard, Pos. en 16, 8, 4

der geschlossene Schweller mit *mf*, der geöffnete Schweller mit *ff* bezeichnet. Es wird also stets auf die tatsächliche Dynamik Bezug genommen.

In *Méditations* und *Livre du Saint Sacrement* verdeutlichen in Klammern gesetzte Schwellerzeichen zusätzlich die gewünschte Stellung.

2.3.2 Übertragung auf andere Orgeln

Die bisherigen Informationen beziehen sich alle auf die Registrierpraxis Messiaens an „seiner“ Orgel in La Trinité. Wenden wir uns den Problemen zu, mit denen man beim Einregistrieren an anderen Orgeln konfrontiert wird. Messiaens Orgel weist eine Fülle von Klangfarben auf, labiale 16'-Basis und Cornetklang auf jedem Manual, um ihre Klanglichkeit geht auf die französisch-romantische Orgel Cavallé-Colls zurück. Ganz klar zielt Messiaen nicht auf eine ausschließliche Aufführung seiner Werke auf solchen Instrumenten ab. Jedoch bleibt abzuwägen, welche Kompromisse gerade bei kleineren Instrumenten eingegangen werden können, und wo die gegebene Möglichkeiten eine auch nur annähernd stimmige Wiedergabe unmöglich machen. Gerade eine Aufführung der letzten beiden Zyklen stellt doch große Anforderungen an jedes Instrument.

Bei jeder Registrierungsarbeit ist es äußerst nützlich, eine möglichst gute Vorstellung vom Originalklang zu haben. Deswegen ist es über die hier und in Kap. 2.2 gelieferten Informationen hinaus wichtig, entsprechende Klangerinnerungen zu haben, sei es durch das Hören von Aufnahmen von entsprechenden Organen, besser durch den Besuch von Konzerten oder das eigene Spiel an klanglich kongruenten Instrumenten.

An stilistisch differierenden Instrumenten gilt es dann, die eigene Klangvorstellung mit den klanglichen Qualitäten der jeweiligen Orgel auf einen Nenner zu bringen. Es ist schwierig, allgemeine Regeln aufzustellen. Man muss von Fall zu Fall neu entscheiden. Auf folgende Hinweise und Beispiele soll der noch einmal aufmerksam gemacht werden:

- Besonders abzuwägen ist bei vermeintlich gleichwertigen Registern. Erfüllt ein Quintatön 16' wirklich die Erfordernisse, um den gewünschten Charakter des Quintatön 16' im Positif der Trinité-Orgel wiederzugeben, oder ist es besser, eventuell ein Register zurückzuschieben, etwa Bourdon 16' eventuell zusammen mit einem sanften Nazard?
- Die angegebene Registerbezeichnung ist stärker gewichtet als der Registername. Also ersetze man beispielsweise einen Quintatön 16' durch einen Bourdon 16' und nicht durch ein Quintatön 8', wenn die Möglichkeit ausschließt, ein Quintatön 8' octava bassa zu spielen.
- Die Angaben von Messiaen sind in Bezug auf den Klang der Orgel (s. Kap. 2.2) in die Überlegungen miteinzubeziehen. Die „dringenden und sehr starken“ Zungen an Orgeln mit schwächeren Zungen können durch ein Register verstärkt werden, beispielsweise Trompete 8' mit Oktave 4'. Der Basson 16' des Offertoire (Messe de la Pentecôte) – von Messiaen als „das schwarze Knurren des furchterregenden Apokalypse“ (Messiaen 1998) oder wie im persönlichen Gespräch am 27. Februar 1999 als „das Brüllen des Drachen Fafner bezeichnet – oft am besten mit der Posaune 16' des Pedals darzustellen – kann durch eine Kombination aus zwei bis drei Aliquotstimmen ($2^{2/3} + 2'$ oder $2'$ + $2^{2/3}$) ersetzt werden, eine Lösung, die der Verwendung einer schrillen, vielhörigen Mixtur vorzuziehen ist.
- Die Registerbezeichnungen können sehr unterschiedlich ausgeprägt sein. Findet man einen solistischen, starken Klang vor, gilt es Vorsicht walten zu lassen und gerade in Verbindung mit Fonds-Registern auf die dynamischen Verhältnisse zwischen den Registern zu achten. Die Fonds sind tragfähig, die Petites Mixtures eher färbend und mischfähig. Eine prinzipalische, auf Mixturklangerzeugung ausgerichtete, barocke Quinte $2^{2/3}$ ist demnach denkbar ungeeignet, um die leicht silbrige Färbung wiederzugeben, die ein Nazard $2^{2/3}$ in Trinité dem Klang beimischt.
- Von großer Bedeutung sind die dynamischen Angaben Messiaens, die in jedem Falle einzuhalten sind. So muss z. B. die Registrierung zu Beginn von *La Vierge et l'Enfant* (Nativité) (s. NB 4) die Bedingung erfüllen, dass Flöte 4 und Nazard viel leiser (*pp*) als der Quintatön 16 (*mf*) des Positif sind. Theologisch gedeutet könnte man die leisen Register als schimmernden Heiligenschein Mariens verstehen.
- Dahingegen gilt es beispielsweise in *Banquet* eine ausgeglichene Dynamik in T. 12 zwischen der Manualstimme (Bourdon 16, Bourdon 8, Voix céleste und Gambe) und der Pedalstimme (tir. Pos. seule, Pos.: Flöte 4, Nazard $2^{2/3}$, Doublette 2, Piccolo 1) zu finden, da beide mit *f* bezeichnet sind.

- Auch die Manualverteilung ist in die Überlegungen miteinzubeziehen. So kommt im oben genannten Beispiel der Manualklang aus dem Récit und wirkt somit trotz gleicher Lautstärke weiter entfernt als die Pedalstimme, die ihre Register aus dem Positif koppelt. Eine Wiedergabe der Manualstimme auf einem Brustpositiv mit Pedalsolostimme aus dem Oberwerk würde diesen Effekt zunichte machen, auch wenn genau die geforderten Register im jeweiligen Werk zu finden wären.

Auf weitere registriertechnische Details, die die Gestaltung einzelner Stücke betreffen, wird im zweiten Teil eingegangen. Weitere wertvolle Hinweise sind u. a. in den Büchern *L'œuvre d'orgue d'Olivier Messiaen* (Latry & Mallié 2008) und *Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens* (Rößler 1978) zu finden.

Selbstverständlich kommen allgemeine Registrierpraktiken auch bei Messiaen zur Anwendung, wie z. B. die Nichtverwendung von Solostimmen, z. B. *Voix humaine* oder *Clarinete* im Tutti. Bei allen Sammelbegriffen ist stets sorgfältig abzuwägen, ob wirklich alle Register der jeweiligen Gruppe zu ziehen sind, oder ob sich eventuell der ein oder andere Prinzipal oder eine *Flûte harmonique* bei den *Fonds*, oder eine stark intonierte Terz oder Quinte bei den *Mixtures*, oder das Scharff bei den *Plein-jeux* eher negativ auf das Klangbild auswirkt. Gerade neobarocke Mixtures repetieren anders und sind anders intoniert als die französischen.

Es ist kompliziert, auf dem Papier Anleitungen für ein derart praktisches Problem zu geben, für das nur viel Erfahrung und Klangempfinden erforderlich ist. Allgemeine Rezepte können nicht gegeben werden. Ein guter Koch schmeckt seine Gerichte nicht mit dem Messbecher ab. Er vertraut bei der Auswahl der Gewürze auf seinen empfindsamen und trainierten Geschmacks- und Geruchssinn. So stellt die Kunst des Registrierens jeden Organisten immer wieder höchste Anforderungen, was das Finden des optimalen Klanges angeht, um den Charakter der Musik mit den Fähigkeiten der Orgel am besten darzustellen vermögen. Man möge stets mit gespitzten Ohren registrieren!

Gut zu registrieren ist eine große und manchmal unterschätzte Kunst, die Klangfarbe der Musik wird beim Einregistrieren vorherbestimmt. Gerade bei lange zu hören oder sich kontinuierlich entwickelnden Registrierungen, d. h. *crescendi* und *diminuendi*, sollte man sich für das Registrieren stets ausruhend betätigen. Der gute Klang ist ebenso wichtig wie eine gute Interpretation. Eine schlechte Registrierung verstört jedoch das schönste Spiel. Die Arbeit am guten Registrieren spielt eine gleich große Rolle wie die technische Bewältigung des Notentexts.

2.4 Tempo

Was das Mittel der Tempobezeichnung betrifft, sucht Messiaen keine. Beim Hören seiner Orgelmusik fallen besonders langsam selbst verlangsamende Bewegungen auf, wie etwa im zweiten Teil von *Diptyque* (s. u.) oder im letzten Teil von *L'Ascension* (s. NB 3) oder im zweiten Teil von *Le Verbe (Nativité)*.

Das Tempo auf sehr langsamen Stücken aus war, zeigt sich auch am Neudruck von *Banquet* von 1960, der auf einer schnelleren Interpretation herausgegeben wurde (s. u.). Darüber hinaus scheint Messiaen geradezu extrem zu sein: der Gegenüberstellung von verschiedenen, voneinander

grenzbaren

Betrachten wir ab nächstfolgenden Ausgangspunkte:

2.4.1 Messiaens Tempobezeichnungen

von verschiedenen consequent eigene Tempoangaben, die er im Vorwort zu *La Nativité* von langsam nach

folgt:¹²

<i>Extremement lent</i>	extrem langsam
<i>Très lent</i>	sehr langsam
<i>Lent</i>	langsam
<i>Très modéré</i>	sehr gemäßigt
<i>Bien modéré</i>	etwas gemäßigt
<i>Modéré</i>	gemäßigt
<i>Un peu vif</i>	ein wenig schnell
<i>Presque vif</i>	fast schnell
<i>Vif</i>	schnell

¹² Begriffe wie *Modéré*, *Lent* oder *Vif* werden zwar auch von anderen Komponisten, auch vor Messiaen, verwendet, u. a. von G. Fauré, jedoch nicht in dieser expliziten Anordnung.

Später treten drei weitere Bezeichnungen hinzu: *Modéré, un peu vif* (gemäßigt, etwas schnell) und *Modéré, un peu lent* (gemäßigt, etwas langsam) – diese sind in der Liste direkt unter beziehungsweise über *Modéré* einzufügen – sowie *Un peu lent*, das zwischen *Lent* und *Très modéré* einzufügen ist.

Die Tempi gliedern sich in drei Gruppen: schnelle Tempi (*Vif*), mittlere Tempi (*Modéré*) und langsame Tempi (*Lent*). Zusätze wie *bien, très* oder *un peu* (etwas, sehr oder ein wenig) ergeben eine genauere Differenzierung. Dabei ist – wie unten erläutert werden wird – keine metrische Proportion zwischen den Stufen festgelegt oder festzulegen. Es handelt sich um verschiedene Tempoausdrücke, die sich voneinander abgrenzen und die einen gewissen Charakter und eine gewisse Bandbreite besitzen. *Bien modéré* ist ein wenig schneller als *Très modéré* und *Un peu lent* ist viel langsamer als *Un peu vif*.

2.4.2 Messiaens Tempophilosophie

Als zweiter Ausgangspunkt sei folgendes Zitat aus Messiaens Vortrag in Brüssel 1958 angeführt: „Ich versuchte ... meinen Schülern am Pariser Conservatoire eine Philosophie der Zeitwerte zu lehren. Ich erklärte ihnen all die übereinandergeschichteten Zeiten, die uns umgeben: Die ungeheuer lange Zeit der Sterne, die sehr lange Zeit der Berge, die mittlere des Menschen, die kurze Zeit der Insekten, die ganz kurze Zeit der Atome: all diese Zeiten sind insofern ähnlich, als sie für jede Einheit eine normale Lebensdauer bedeuten; doch stellen sie in der Regel dazu eine enorme Schwierigkeit für unsere Wahrnehmungsfähigkeit dar. Ich erklärte meinen Schülern die verschiedenen Zeiten, die im Menschen zusammenleben: die physiologische Zeit, die psychologische Zeit.“ (S. 8) Hier wird klar, wie sich Messiaen von den alten Tempovorschriften wie *Adagio, Andante* und *Allegro* und den damit verbundenen, im Laufe von Jahrhunderten entstandenen Vorstellungen zu lösen sucht, auch im Hinblick auf die Tempogestaltung die Grenzen der Musik auszuweiten.

2.4.3 Zur Angabe von Dauern

Auffällig ist, dass in Messiaens Werken stets Metronomangaben zu finden sind – nur nicht in den Orgelwerken.¹³ Dies mag damit zu tun haben, dass er seine Orgelwerke zunächst selbst angeleitet hat, beziehungsweise mit anderen Organisten, die seine Werke spielten, in Kontakt stand.

Sicherlich spielen aber auch die akustischen Verhältnisse eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Die Akustik eines Raumes hat Einfluss auf das Tempo. Deswegen fällt bei den Orgelwerken eine Abwechslung auf ein bestimmtes Maß schwer. Während Werke für Orgel für Konzertsäle bedacht sind, in denen die Akustik von Raum zu Raum kaum differiert, hat jeder Orgelraum eine gewisse Weise der einzigartigen Akustik, die sich nicht nur hinsichtlich ihrer Schallentwicklung hinsichtlich ihres dynamischen Aufbaus von allen anderen unterscheidet. Hinzu kommt die raum- und instrumentenbedingte, individuelle Klängsausbreitung und Präsenz der Orgel im Raum. Allgemein kann man sagen, dass schnelle Musik in großen, halligen Räumen nicht so deutlich wahrgenommen werden kann wie in kleineren Räumen. Also muss man schnelle Tempi in großen Räumen etwas langsamer nehmen, wenn möglich ist, um nicht an Deutlichkeit einzubüßen. Es gibt ein bestimmtes Tempo, bei dem die Schallausbreitung auf Grund des Halls die einzelnen Töne zu sehr verschmilzt. Umgekehrt kann es bei sehr langsamen Tempi auch bei sehr langsamem Tempo wegen des lebendigen Klangs, der an den Wänden entsteht, interessant bleiben; ein Effekt, der, in trockenen Räumen deutlich weniger ausgeprägt, starken Einfluss auf das wahrgenommene Tempo nimmt.

An dieser Stelle ist zu merken, dass besonders die letzten beiden großen Zyklen *Méditations* und *Livre du Saint Sacrement* viel mehr Hall erfordern. In trockenen Räumen ist die gewünschte Wirkung oft kaum zu erzeugen, eine Aufführung eher abzuraten, zumindest nur unter Vorbehalt zuzustimmen ist.

Die Angabe von Tempi durch den jeweiligen Raum lässt Metronomangaben als unzureichend für eine Tempofindung erscheinen. Messiaen belässt es bei der Charakterisierung der Tempi durch die formulierten Angaben. Dementsprechend möge man sich bei der Tempofindung als erstes vom Charakter und Ausdruck der Musik und von Raum und Raumklang leiten lassen.

Dennoch soll hier versucht werden, einen gewissen Leitfaden zu geben, zumal die Findung des richtigen Tempos nie einfach ist und oftmals Tempi nicht im Sinne Messiaens gewählt werden. Zwar gibt es keine fest definierten Tempi, aber bestimmte Tempobereiche, die dem Ausdruck eines Stücks am dienlichsten sind. Eine Metronomisierung, wenn auch nur ungefähr, schied dafür jedoch aus oben genannten Gründen aus. Stattdessen werden im zweiten Teil zu jedem Stück Zeitintervalle angegeben, die einen ungefähren Rahmen für die Dauer eines Satzes oder eines bestimmten Abschnitts geben sollen. Dazu muss gesagt werden, dass die Mitte des Zeitintervalls keineswegs das Optimum darstellt. Gerade bei besonders schnellen oder langsamen Partien gilt es eher, die Extreme anzustreben.

¹³ Die wenigen Metronomangaben, die es vor allem in den frühen Orgelwerken gibt, können darüber hinaus durchaus angezweifelt werden, s. Kap. 3.1, 3.2 und 3.3.

Die angegebenen Werte basieren auf Messiaens Einspielung seiner eigenen Werke *Messiaen par lui-même* (1957, 1992), verschiedenen Einspielungen von Organisten, die mit Messiaen zusammengearbeitet haben, und auf persönlichen Erfahrungen. Aus der Schwankungsbreite der verschiedenen Dauern in den verschiedenen Einspielungen ergeben sich auch die Unterschiede in der Breite der Angaben. Manche Tempi scheinen weitaus bestimmter, z. B. in *Dieu parmi nous (Nativité)*, andere Tempi variieren von Aufnahme zu Aufnahme sehr stark, z. B. *Les Mages (Nativité)*. Generell beziehen sich die Angaben auf relativ große Räume mit langem Nachhall. Also wird man in trockenen Räumen öfters ein passendes Tempo außerhalb des hier angegebenen Zeitintervalls finden, gerade bei besonders langsamen oder schnellen Passagen.

Insofern stecken diese Zeitintervalle zwar einen nicht vorhandenen Rahmen ab, versuchen aber in Rücksichtnahme auf alle Freiheiten und Faktoren, die das Tempo beeinflussen, doch einen gewissen Anhaltspunkt für die manchmal äußerst diffizilen und extremen Tempi zu bieten. Messiaen selbst war in seiner Tempovorstellung niemals auf ein bestimmtes Maß fixiert, hatte aber genaue Vorstellungen, was die Tempogestaltung betraf, Vorstellungen, die oft nur schwer, oder zumindest nur nach äußerst umfassender Beschäftigung, direkt aus dem Notentext herauszulesen sind, die er aber an seine Interpreten weitergab.

Sind zu einem Stück mehrere Dauerangaben zu verschiedenen Abschnitten angegeben, möge man als Anhaltspunkt nehmen, sein eigenes Tempo immer an der gleichen Stelle innerhalb der Zeitintervalle anzusetzen, d. h. entweder auf der schnellen Seite oder stets im unteren oder mittleren Bereich.

Die Angaben zur Dauer markieren keine Torpfosten, in die es hineinzutreffen gilt, indem man versucht so schnell beziehungsweise langsam zu spielen, dass die Stoppuhr einen Wert innerhalb des Intervalls anzeigt. Sie sollen eine Orientierungshilfe für die Findung eines eigenen und dem Stück angemessenen Tempos geben.

2.4.4 Notenwerte als Anhaltspunkt zur Tempofindung

Über die Tempobezeichnung hinaus, stellen die Notenwerte einen wichtigen Anhaltspunkt für die Tempofindung dar. Am deutlichsten wird dies beim Vergleich der beiden Ausgaben von *Banquet de noces* (s. NB 3.2). Wie oben erwähnt, wurde die erste Ausgabe von 1934 umgearbeitet, um „die extrem Langsamkeit des Stückes hervorzuheben“ (Hill & Simeone 2007, S. 248). Um dies zu gewährleisten, verdoppelte Messiaen die Notenwerte und veränderte die Tempobezeichnung von *Extrêmement lent* („extrem langsam“) zu *Très lent, extatique* („sehr langsam, ekstatisch“). Darin zeigt sich zum einen die Wichtigkeit des Charakters: Ekstase. Zum anderen stellt die neue Angabe eine deutliche Abwärtswendung auf der Skala von Messiaens Tempoangaben dar (s. Tabelle oben), d. h. die Tempoangaben sind sich. Daraus lässt sich die höhere Temporelevanz der Notenwerte gegenüber den Tempobezeichnungen ableiten. Eine Verdopplung der Notenwerte wiegt bei Weitem mehr als die Verdopplung der Tempobezeichnungen um eine Stufe.

Schnelle Musik wird also in Verbindung von kurzen Notenwerten (Sechzehnteln oder Zweiunddreißigsteln) mit einer Tempobezeichnung assoziiert. Die Musik wird langsamer, je langsamer die Tempoangabe wird, desto länger werden die Notenwerte. Musik in Vierteln ist niemals schnell, Musik in Sechzehnteln ist niemals langsam. Die Halbierung der Notenwerte nicht mit der Halbierung des Tempos einhergeht. Ein *Vif* in Achteln ist langsamer als dasselbe *Vif* in Sechzehnteln, aber keinesfalls halb so langsam. Es gilt es, für einen bestimmten Tempoabschnitt ein zum Ausdruck der Musik passendes Tempo zu finden, das in Zusammenhang mit der Tempoangabe und den vorkommenden Notenwerten steht.

Die Beziehungen verschiedener Tempi zueinander

In Messiaens Musik findet sich ein eigenes, einheitliches und in sich logisches System der Tempoklassifizierung, das konsequent angewendet wird. Das System ist ein relatives, d. h. die Angaben befinden sich auf einer Skala ohne Maßstab. Wie wir später sehen werden, weist Messiaens Musik teilweise äußerst komplexe Temposchattierungen auf. Diese Schattierungen werden durch die Beziehungen, in denen verschiedene Tempi zueinander stehen, beschrieben.

Ein einfaches Beispiel ergibt sich beim Vergleich des ersten (NB 2) und des letzten Satzes von *L'Ascension* (NB 3).

R. Fonds et Anches 8, 4
 P. Fonds 8 (Anches préparées)
 G. Fonds 8 (Anches préparées)
 Péd. Fonds 16, 8, Tir. R.

Sw. Full 8' 4'
 Ch. Fds 8'
 Gr. Fds 8'
 Ped. Fds 16' 8'
 Unisson cpls

Très lent et majestueux
 Very slow and maestoso

G. P. R.

2. MANUEL

PÉDALE

Tir. R. seule
 Pd. Unis. off
 Sw. to Pd.

Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père (L'Ascension), Beginn

R. Flûte 8, Bourdon 8, Voix céleste, Gamba
 P. Flûte harm.
 G. Flûte harm.
 Péd. Tirasse R. seule

Sw. Flute, Bourdon, V. celeste, Gamba 8
 Ch. Melod. Sw.
 Gr. Clarin., Sw.
 Ped. Sw. to Ped.

Extrêmement lent, ému et solennel
 Extremely slow, with feeling and solemn

P. R.

3. MANUEL

PÉDALE

Prière du Christ demandant sa gloire à son Père (L'Ascension), Beginn

side Temp... langsam. Dennoch ist ganz klar der letzte Satz langsamer als der erste. Man stelle sich die... ng vor, wenn in einer Aufführung von *L'Ascension* die umgekehrte Relation zu hören wäre!... lassen sich alle Sätze eines Zyklus miteinander in Verbindung bringen, und man erhält so weitere... Aussagen über die Gestaltung des Tempos eines bestimmten Stücks oder Abschnitts.¹⁴

Darüber hinaus kennzeichnen sich jedoch manche von Messiaens Werken durch zu seiner Zeit noch nicht da gewesene, komplexe Temposchichtungen, was diese Überlegungen so wichtig, aber auch kompliziert macht. Hinzu kommt, dass bei Messiaen stets Wert auf „irreguläre“ Temporelationen zu legen ist. Angaben wie $\text{♩} = \text{♩}$ oder $\text{♩} = \text{♩}$, wie in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts üblich, erweisen sich für die Gestaltung von Messiaens Musik als unzulänglich, weswegen wir zwar von Temporelationen, nicht aber von Proportionen sprechen können. Es ist stets darauf Wert zu legen, dass zwei verschiedene Tempi in keinem durch einfache Zahlen auszudrückenden Verhältnis stehen, wie 1:1 ($\text{♩} = \text{♩}$), 1:2 ($\text{♩} = \text{♩}$, bzw. $\text{♩} = 52$ gefolgt von $\text{♩} = 104$) oder 2:3 ($\text{♩} = \text{♩}$, bzw. $\text{♩} = 80$ gefolgt von $\text{♩} = 120$) ...

¹⁴ Dies ist selbstverständlich nichts Neues. Alle mehrsätzigen Werke, von der Bachschen *Triosonate* über die klassische Klaviersonate bis hin zu Marcel Duprés *Le chemin de la croix* (*Kreuzweg*), bieten die Möglichkeit, über die separate Tempofindung eines Satzes hinaus die Beziehungen der verschiedenen Tempi untereinander zu betrachten und auszuformen. Ein nicht zu vernachlässigendes Gestaltungsmittel!

Es geht darum, ein komplett anderes Tempogefühl zu erzeugen, einen neuen Puls, der keine „Verwandtschaft“ zum Vorangegangenen hat. Es geht um schnellere oder langsamere Bewegungen, um näher beieinander liegende Bewegungen – wie etwa *Modéré* und *Bien Modéré* – oder weiter auseinanderliegende – etwa *Lent* und *Un peu vif* –, aber niemals um kleine ganzzahlige, einfache Proportionen. Dies bestätigen die Metronomangaben in verschiedensten Werken für unterschiedliche Besetzungen.

Der Grund für diese Gestaltungsweise liegt in der Kompositionsstruktur und soll an zwei Beispielen erläutert werden: Zunächst ein relativ einfaches: *La Vierge et l'Enfant (Nativité)*.

Dieses Werk ist dreiteilig. NB 4 zeigt den Beginn des ersten Teils, NB 5 den Beginn des zweiten. Der dritte Teil ist eine Reprise des ersten auf einer anderen Tonstufe und mit anderer Registrierung.

4. **Lent**

R: flûte 4 nazard *pp*

P: quintaton 16 *mf*

La Vierge et l'Enfant (Nativité), Beginn

5. **Un peu vif**

R: gambe voix céel.

P: flûte 4 nazard, 3^{es} piccolo

G: montre 8 bourdon 16

Péd: flûte 4 et tirasse Pos.

La Vierge et l'Enfant (Nativité), Beginn

Messiaen hat in seinen Werken, so auch *La Vierge et l'Enfant*, als Meditationen oder Visionen betitelt. Dabei kreist er immer um einen zentralen Gedanken, ein bestimmtes biblisches Ereignis, oder eine Situation, die sich im Verlauf der Musik entfaltet. Und so können auch die Gedanken in der Meditation auch bewegen dürfen, so kreisen sie um einen zentralen Punkt, den sie betrachten es aus verschiedenen Blickpunkten und Entfernungen.¹⁵ In *La Vierge et l'Enfant* gibt Messiaen verschiedene Perspektiven an, die in den verschiedenen Andeutungen über die dahinter stehenden Bilder. So schreibt er: „[des ersten Teils] spiegelt die Freude der Heiligen Jungfrau wider.“ Davon zeugt die musikalische Gestaltung, die im ersten Teil „Puer natus est nobis“ ... ausschmückend variiert“ (Messiaen 1998). Hier wird die Darstellung in eine andere Perspektive deutlich, vom Bild der Jungfrau mit dem neugeborenen Jesus im Stall zu der Darstellung der gesamten Kirche Jesus empfangt, die im Choral ausgedrückt wird: „Ein Sohn Gottes, der in der Welt erschienen ist – gerade in der Stilistik des 20. Jahrhunderts – ein möglichst unproblematisches Verhältnis zwischen beiden Teilen viel geeigneter, um den Perspektivenwechsel darzustellen.“

Betrachten wir ein zweites Beispiel: *La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement)*.

Dieses Stück ist eines der kompliziertesten, was die Tempogestaltung angeht.

Es besteht aus sieben verschiedenen musikalischen Ideen, also Satzstrukturen mit jeweils unterschiedlichem Tempo. NB 6 bis NB 12 zeigen jeweils ein Beispiel für jeden Abschnitt, geordnet nach der Tempobezeichnung.

¹⁵ Das unterscheidet Messiaen eindeutig von der Beziehungslosigkeit der Aleatorik und vom Collageprinzip, im Sinne der Zusammenstellung **verschiedener** Elemente.

Lent

6. MAN. *legato* *mf* *Pos* *mf* *R* *pp cresc.* *mf*

PED. *mf* *legato* *mf* *legato* *mf*

tir. R seule tir. Pos seule tir. R seule

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 45/1, Lent

Un peu lent

7. MAN. *legato* *R* *p* *mf*

PED. *legato* *mf*

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 35/1, Un peu lent

R : nazard 2²/₃, octavin 2, 3⁰ 1³/₅, tout seuls | = ½ |

Modéré, un peu lent

Ammomane désert (désert de Judée, mont de la Quarantaine)

8. MAN. *p* *mf*

PED. *mf* *legato*

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 39/1, Modéré, un peu lent

Modéré

stacc.

PED. *stacc. lourd* *p* *mf*

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 35/2, Modéré

R : gambe seule >>> | Ped : flûte 4 seule |

Modéré, un peu vif

10. MAN.

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 38/4, Modéré, un peu vif

Un peu vif

11. MAN.

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 36/1+2, Un peu vif

Vif Traquet deuil le Judée, mont de la C... (tainte)

12. MAN.

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 37/1, Vif

Lent

13. MAN.

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 43/2, Lent

Diese verschiedenen Ideen wechseln einander im Verlauf des Stückes ständig ab und kehren länger oder kürzer, aber stets erkennbar wieder. Insgesamt gibt es in diesem Satz 31 Wechsel zwischen den Abschnitten, somit 31 Tempowechsel.

Im Werkkommentar Messiaens kann man zu diesem Stück lesen: „Das sechste Stück, das Manna und Brot des Lebens, bezieht sich auf die große Rede über das Brot des Lebens, die Jesus während der Zeit seines öffentlichen Wirkens in Kapernaum gehalten hat. In dieser Rede zitiert Jesus selber das Manna als Symbol für die Eucharistie. Das Stück stellt daher die Wüste dar, in der das Manna vom Himmel auf die Erde fiel. Ganz hohe Akkorde, mit

der Cymbale des Récits suggerieren das Schweigen und den Frieden der Wüste. Die langen Akkordtriller im crescendo und decrescendo mit Clarinette und Nazard im Pos. en 16, 8, 4 (Pos. mit Sub- und Superoktavkoppel, Anm. d. Autors) ahmen den sehr starken Wind nach, der manchmal in der Wüste bläst. Gesang zweier Vögel aus Israel, des SchwarZRückensteinschmätzers und der Steinlerche (beide notiert in der Wüste Juda auf dem Berg der vierzig Tage). Die Steinlerche ist ein Vogel der steinigen Gegenden von Jordanien und Palästina, mit sehr hellem, gelbrötlichen Gefieder, deren abgehackter, monotoner Gesang typisch für die Wüste Juda ist.“ (Messiaen 1998) (Übers. aus dem Vorwort zu *Livre du Saint Sacrement*.)

Auch hier lässt Messiaen einige Bilder seiner eigenen Vorstellungen durchblicken, und wieder sehen wir verschiedene Aspekte, – Friede, Stille, Wind, Vögel – die um dasselbe Thema kreisen – die Wüste.¹⁶

Ähnlich wie Messiaens Kommentar und die ausgewählten Textzitate (s. Kap. 3.11.6) kreisen die verschiedenen musikalischen Gedanken um das Thema des Stücks. Es geht um die verschiedenen Blickpunkte und die verschiedenen Bilder in dieser Meditation. Nicht zuletzt bringt die Zerrissenheit des Stücks in viele separate Abschnitte die Lebensfeindlichkeit der Wüste zum Ausdruck. All das lebt von und mit einem individuell erkennbaren Tempo für jede Satzstruktur. Diese Individualität bricht aber zusammen, wenn die Tempi miteinander verwandt sind. Welch Verlust an Farbigkeit, wenn die Triller des Wüstenwindes (NB 13) genauso schnell sind wie Vierundsechzehntel der Ammomame (Steinlerche) (NB 8), oder wenn die Sechzehntel im *Un peu lent* (NB 7) so schnell sind wie die Sechzehntel des *Modéré* (NB 9) oder wie die Achtel des *Un peu vif* (NB 11).

Das Thema und die Musik, die dieses Thema zu betasten versucht, und die so differenziert notiert ist, sind so komplex, dass simple, rationale Tempoproportionen den Erfordernissen nicht gerecht werden. Dieser Dankengang lässt sich auf alle Stücke, die sich aus verschiedenen Tempoabschnitten aufbauen, übertragen. Es ist stets plausibel, dass zwei verschiedene Tempi zwar eine Relation, aber keine Proportion (s.o.) zueinander haben sollen. Nicht auszudenken, wenn beispielsweise in *Diptyque* im zweiten Teil (*Très lent*, „Das Paradies“, NB 15) eine Achtel genauso so lange dauern würde, wie vier Sechzehntel im ersten Teil (*Modéré*, „Das irische Leben mit seinen unnützen Wirren und Mühen“, NB 14).

14. CLAVIERS

Modéré (50 = ♩)

Ped. G.

Teils

Très lent (58 = ♩)

G. Fl.

Tirasse R. seule

Diptyque, T. 121ff., Beginn des zweiten Teils

Wie soll man nun konkret bei der Ausarbeitung solcher Tempoverhältnisse vorgehen?

¹⁶ Mit Sicherheit gibt es in diesem Stück weitere Bilder, die nicht im Kommentar veröffentlicht sind. Das ist auch nicht weiter notwendig, da es ja zuerst um die Musik an sich geht, nicht um die Vertonung bestimmter Bilder. Es ist eine musikalische Meditation über den Titel des Werks. Die Assoziationen und Gedanken, die die Musik hervorruft, können von Hörer zu Hörer differieren, und dennoch den gleichen inneren Kern berühren, ähnlich wie das im Kopf des Lesers reifende Aussehen der Charaktere eines Buches. Für den Musiker, als Vermittler zwischen Komponist und Hörer, ist es wichtig, eine authentische, der Aussage der Musik entsprechende und den Absichten des Komponisten gerecht werdende Art der Ausgestaltung der Musik zu finden.

Zunächst ist es wichtig, die Teile separat zu betrachten. Unabhängig von anderen Strukturen besitzt jeder Teil einen in sich logischen musikalischen Ausdruck und eine damit verbundene Tempovorstellung. Die Tempoangaben dienen als Verdeutlichung und Absicherung dieser Vorstellung.

Dann gilt es, die daraus entstandenen Tempi untereinander zu vergleichen und gegebenenfalls anzupassen, d.h. zufällig entstandene Proportionen aufzulösen. Hierbei hilft es sehr, Temporelationen zwischen Werten zu formulieren, die relativ nahe beieinander liegen. Die Gefahr, dass man in ein proportionales Tempo hineinrutscht, ist groß, wenn man versucht „viel schneller“ zu spielen. Oft wird daraus unbeabsichtigt ein „doppelt so schnell“ oder eine „proportio sesquialtera“. Viel sicherer erreicht man die gewünschten irregulären Verhältnisse, wenn Notenwerte nur ein wenig schneller oder langsamer werden, da so keine einfachen Proportionen entstehen können.

Betrachten wir diese Vorgehensweise an den beiden Beispielen:

Das *Lent* in *La Vierge et l'Enfant* (NB 4) besteht vorwiegend aus Achteln und wenigen Sechzehnteln. Der zweite Teil, *Un peu vif* (NB 5), bewegt sich strikt in Achteln.¹⁷ Der erste Teil soll „langsam“ und der zweite „ein wenig schnell“ sein. Nachdem man sich ein separates Bild über die Tempi der beiden Abschnitte gemacht hat, gilt es, beide Tempi in Beziehung zueinander zu setzen. Die Achtel des *Un peu vif* werden wohl viel schneller sein als die des *Lent*. Um nicht in genau das doppelte oder das dreifache Tempo zu verfallen, ist der Plan „Ich spiele die Achtel im *Un peu vif* viel schneller als im *Lent*“ ziemlich unsicher und gefährlich. Viel sicherer ist es, die Sechzehntel des ersten Teils mit den Achteln des zweiten Teils zu vergleichen. Dies ermöglicht eine genauere Dosierung des schnelleren Tempos, da die verglichenen Werte trotz der großen Tempoveränderung relativ nahe beieinander liegen. Der Ansatz „Die Achtel des *Un peu vif* sind deutlich schneller als die Sechzehntel im *Lent*“ könnte die gewünschten Tempi gut beschreiben. So erhält man zwei Tempi, die in einer gewissen, aber irregulären Relation zueinander stehen: Das zweite Tempo ist viel schneller als das erste, und trotzdem sind es keine „verdoppelten“ Tempi, sondern zwei deutlich verschiedene Temposchichten, die keinen erkennbaren gemeinsamen Puls haben.

Betrachten wir noch ein wenig die Verhältnisse in *La manne*:

Auch hier gilt es, zunächst eine gewisse Vorstellung zu den verschiedenen Tempopositionen zu entwickeln, und diese dann miteinander in Beziehung zu bringen. Das Stück beginnt mit einem „*Un peu lent*“ Abschnitt (s. NB 7), der hauptsächlich aus Halben und Achteln besteht. Der zweite Abschnitt ist *Modéré* (NB 9) und besteht aus einer Akkordmischung im 6. Modus (s. 2.7.1) in Sechzehnteln. Der dritte Abschnitt besteht also aus schnelleren Notenwerten und trägt die Tempobezeichnung *Modéré*. Also könnte man sagen, dass die Sechzehntel des *Modéré* deutlich schneller sind als die Sechzehntel des *Un peu lent*.

Im Vergleich der *Un peu vif* (NB 11), eine Monodie für das Cornet in Achtelbewegung mit wenigen Sechzehnteln, mit dem *Un peu vif* (NB 5) so im Vergleich zum *Modéré* die schnellere Tempobezeichnung, aber die langsameren Notenwerte. Also könnte die Temporelation wie folgt aussehen: Die Sechzehntel des *Un peu vif* sind schneller als die Sechzehntel des *Modéré*.

Es ist zu beachten, dass sich näher zusammenliegende Tempi sich weniger unterscheiden sollen. Im *Un peu vif* (NB 11) und *Modéré* (NB 9) und *Modéré, un peu vif* (NB 10). Im konkreten Vergleich der *Un peu vif* (NB 11) und *Modéré* (NB 9) und *Modéré, un peu vif* (NB 10) im Vergleich, die jeweils nur **wenig schneller** werden sollen, so dass gerade der Eindruck eines konstanten Tempos entsteht.¹⁸

Die Tempi wie *Un peu lent* (NB 7) und *Modéré, un peu lent* (NB 8) sollen mit größtem Unterschied behandelt werden. So entsteht ein Netz aus verschiedenen Kräften, das äußerst differenzierte Temposchichten beschreibt.

Bei vielen verschiedenen Tempi und häufigen Wechseln ist es schwierig, immer wieder zu den gewünschten Tempi zurückzufinden. Hierzu sei folgende Übe-Strategie empfohlen: Man spiele alle tempogleichen Stellen, also etwa alle *Modérés*, unmittelbar nacheinander und achte auf ein stets konstantes Tempo. Dann beginne man zwei Tempi zu kombinieren. Man achte auf die Temporelation und darauf, immer in das gleiche Tempo sofort zurückzugelangen. Dann erst wird die dritte Temposchicht hinzugenommen, usw.

An den angedeuteten Tempoverhältnissen in *La manne* wird das eingangs erwähnte zweite Extrem in der Tempobehandlung Messiaens deutlich: Ein Stück mit sieben verschiedenen Tempoebenen, zwischen *Lent* und *Vif*, die unterschiedlich weit voneinander entfernt sein sollen, und mit 31 Tempowechseln innerhalb einer Dauer von ca. 13 min. Die Entwicklung und Ausführung dieser Tempogestaltung stellt höchste Ansprüche an jeden Musiker. Das Umwerfende daran ist allerdings nicht die Technik per se, sondern der Sinngehalt, die Ausdruckskraft und die faszinierende Tonsprache, mit der in Worten nicht fassbare Gedanken hervorgerufen werden, über Manna und Brot des Lebens, oder die Geburt Jesu durch Maria und die tiefe Theologie, die dahinter steht.

¹⁷ Die kleineren Notenwerte der rechten Hand sind als Ausschmückungen zu sehen (s. Kommentar oben).

¹⁸ Keineswegs sind die Notenwerte, die man vergleicht, auch die Notenwerte, in denen man zählt. Das *Modéré, un peu lent* ist ganz klar in Zweiuunddreißigsteln zu zählen (s. Kap. 2.5.1).

Im zweiten Teil schien es manchmal angebracht, auf die Temporelationen innerhalb eines Satzes einzugehen. Dazu werden folgende groben Kategorien aufgestellt:

- ♩ < ♩ Die Sechzehntel des zweiten Teils sind **deutlich schneller** (aber erkennbar weniger als 50% schneller) als die Sechzehntel des ersten.
- ♩ = < ♩ Die Sechzehntel des zweiten Teils sind **etwas schneller** als die Sechzehntel des ersten.
- ♩ == < ♩ Die Sechzehntel des zweiten Teils sind nur **wenig schneller**, aber spürbar schneller als die Sechzehntel des ersten. Es soll sich aber noch erkennbar ein neues Tempogefühl einstellen.

Analog kategorisieren die Zeichen >, >= und >== das Verhältnis zwischen dem angegebenen Notenwert des zweiten Teils und dem des ersten Teils als **deutlich langsamer**, **etwas langsamer** und **wenig langsamer**.

2.5 Rhythmik

Am meisten vorangetrieben hat Messiaen die Entwicklung der musikalischen Rhythmik. Wiederum auf der Grundlage, Musik schaffen zu wollen, die alle Dinge betastet, ohne die Berührung mit Gott dabei zu verlieren, empfand er die traditionelle westeuropäische Rhythmik mit ihrem regelmäßigen, taktgebundenen Rhythmus als eine geschlossene Musik, eine Musik, die durch und durch den Menschen zum Gegenstand war. In Folge dieser Haltung war es notwendig, aus der Gebundenheit der europäischen Musiküberlieferung auszubrechen. Für Messiaen ist der Rhythmus das wichtigste Element der Musik. Er bezeichnete sich selbst als „Komponist, Ornithologe und Rhythmiker“ – wie es auch auf seinen Visitenkarten zu lesen ist. Die Führung zu einem beständigen Studium der Problematik des Rhythmus sowie zu fortschrittlichen Versuchen, die Möglichkeit des Rhythmus auszudehnen.

Die rhythmischen Verfahren, die Messiaen anwendet, und die unterschiedlichen Kulturen, die ihn in der Weiterentwicklung der Rhythmik inspirierten, sind in verschiedenen Werken beschrieben. Zuerst in seinen eigenen. Gute Einblicke erhält man in den Vorträgen *Conférence de Bruxelles*, gehalten bei der Weltausstellung 1958 (Leduc 1960) und *Conférence de Kyoto*, gehalten 1985 (Leduc 1988). (Nur zu erwähnen ist: *Technik meiner musikalischen Sprache* (Leduc 1985, 2 Bände). Hier sind alle wichtigen rhythmischen Gestaltungsprinzipien beschrieben. Am umfassendsten ist *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie* (7 Bände, Paris 1949–2002). Auch musikwissenschaftliche Werke verschiedener Autoren befassen sich mit Messiaens Rhythmik (s. Literaturverzeichnis). In diesem Zusammenhang ist es wichtig, das Thema in der Fachliteratur durchaus präsent, weswegen im Rahmen dieses Beitrags lediglich einige Beispiele der wichtigsten rhythmischen Stilmittel gegeben werden. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, auf Dinge einzugehen, die für die Realisation dieser rhythmischen Verläufe eine Rolle spielen (s. Kap. 2 und 2.5.2).

Bevor sich Messiaen mit den Versmaßen der altgriechischen Poesie. Im Kommentar zu *Nativité*, Epitrit und der „dochmische Rhythmus“ genannt. Ein besonderes Interesse haben, die auf unregelmäßigen Zahlen aufbauen. Messiaen hat untersucht, wie diese Rhythmen ergänzen und manipulieren lassen. Dieses rhythmische Suchen hat sowohl zu einer eigenen Rhythmik (s.u.) wie auch zu einer eigenen rhythmischen Technik geführt. In der rhythmischen Technik Messiaens spielt nicht zuletzt die Veränderung von rhythmischen Figuren durch Augmentation und Diminution eine große Rolle (s.u.). Vgl. hierzu auch die Übersicht über die antiken griechischen Versfüße

Wie Messiaen mit der griechischen Metrik hat sich Messiaen aber mit indischen, hinduistischen Rhythmen beschäftigt. Alle Rhythmusnamen, wie „Vasanta“, „Candrakalā“ oder „Miçra varna“ gehen zurück auf die von Lavignac veröffentlichte Sammlung von 120 Hindu-Rhythmen, den *deçî-tâlas* aus dem *Sangîta-ratnâcara* („Ozean“ bzw. „Diamantenmine der Musik“) des Çarnagadeva aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, 1914).

Im Katalog zur Ausstellung Olivier Messiaen: *La cité céleste – Das himmlische Jerusalem* heißt es darüber:

„Diese äußerst phantasievollen Rhythmen basieren auf der (meist) unregelmäßigen Aneinanderreihung verschiedener Dauern. Dies entspricht Messiaens Überzeugung, dass eine rhythmische Musik eine Musik ist, die die Wiederholung, das Gleichmaß und die regelmäßige Unterteilung verabscheut, die sich letztlich von den Bewegungsabläufen der Natur inspirieren lässt, also von Bewegungsabläufen freier und unregelmäßiger Dauern.“ (Schlee & Kämper 1998, S. 78)

Messiaens eigene musikalische Arbeit bestand demzufolge zu einem großen Teil darin, die Möglichkeiten zu untersuchen, auf dieser Grundlage zu komponieren und diese vielgestaltigen Rhythmen zu verändern. Bei Messiaen war diese Arbeit in einen lebensanschaulichen Zusammenhang hineingestellt. Er strebte bewusst danach, die Verslossenheit und Vorausschaubarkeit traditioneller europäischer Musik zu überwinden – eine Musik, welche mit solcher Verslossenheit, laut Messiaen, aufhört, „Gott zu berühren“, oder mit anderen Worten: die

Verwendung u. a. indischer, hinduistischer Rhythmen gründete sich auf der Absicht, dem christlichen Glauben gerecht zu werden. Es ging Messiaen darum, jene Offenheit der Welt für Gott auszudrücken, von der Messiaen gemäß seiner katholischen Glaubenstradition überzeugt war. Vgl. hierzu die Zusammenstellung über verwendete *deçî-tâlas* in Anhang B.

Ein weiteres Phänomen, das besonders in *Messe de la Pentecôte* und *Livre d'orgue* zur Anwendung kommt, sind die sog. *personnages rythmiques*. Dazu schreibt Messiaen in der *Conférence de Bruxelles*: „Stellen wir uns ein Theater vor: Drei Personen sind auf der Bühne; die erste agiert, sie führt das Spiel; die zweite wird durch die erste zum Agieren getrieben; die dritte wohnt dem Konflikt bei, ohne einzugreifen, sie schaut zu und rührt sich nicht. In gleicher Weise gibt es drei rhythmische Gruppen: die erste vergrößert sich, das ist die angreifende Person; die zweite verkleinert sich, das ist die angegriffene Person; die dritte verändert sich niemals, das ist die unbewegliche Person.“ Dabei wird jedem Notenwert eines vorgegebenen Rhythmus bei jeder neuen Durchführung ein bestimmter Wert abgezogen oder hinzugefügt (s. NB 16).

Ausgangsrhythmus Vergrößerung Verkleinerung

16. 

Vergrößerung und Verkleinerung eines Rhythmus

Ein weiteres Phänomen sind die sogenannten „nicht umkehrbaren“ Rhythmen. Unter diesen Begriff sind Rhythmen zu verstehen, die von vorne und von hinten gelesen, den gleichen Rhythmus ergeben – also rhythmische Palindrome. Diese können sehr einfach sein, wie die Beispiele, die Messiaen in *Technique de mon langage musical* gibt (Nr. 31), aber auch komplexere Formen können gefunden werden.

17. 

Technique de mon langage musical – Nicht umkehrbare Rhythmen (Nr. 31)

Der für die facettenreiche Technik Messiaens wohl typische Vorgang ist schließlich der hinzugefügte halbe Grundwert (*durée ajoutée*). Im Vorwort zu *Nativité* beschreibt Messiaen das Prinzip so: „Der hinzugefügte Wert ist ein halber Grundwert. Hier handelt es sich um die Hälfte der kleinsten Dauer eines gegebenen Rhythmus, die hinzugefügt wird – in Form einer Note oder eines Punktes. Gehen wir von den Rhythmen



[...] Fügen wir den Grundwert hinzu“:



weisen dienen zur Erlangung einer neuen, freien, ametrischen Rhythmik, die weit über die Grenzen des Akzentstufentaktes hinausgeht. Dem französischen kommt keinerlei akzentgebende Bedeutung mehr zu. Er dient lediglich zur Gliederung und als Orientierungshilfe.

2.5.1 Das Prinzip der Unterteilung

So wichtig es für das Verständnis der Musik ist, sich mit den vielen rhythmischen Verfahren Messiaens auseinanderzusetzen, so trifft doch, was die Ausführung angeht, folgende Aussage zu, die Messiaen des Öfteren in „Technik meiner musikalischen Sprache“ betont, zu: Ich möchte „präzisieren, dass in meiner Musik ... die Werte stets sehr genau notiert sind; also brauchen Leser und Ausführender ... nur die notierten Werte genau zu lesen und auszuführen.“ (Messiaen 1966, S. 11)

Dieses Anliegen des Rhythmus-Forschers soll auch uns Organisten ein Anliegen sein. Dazu ist es notwendig, präzise zu zählen und die Dauer eines jeden Wertes genau wahrzunehmen. Das Zählen im kleinsten vorkommenden Notenwert ist dabei der entscheidende Schritt auf dem Weg zur Fähigkeit, die oft komplexen und ungewohnten Rhythmen exakt ausführen zu können.

NB 4 (*La Vierge et l'Enfant*) ist also auch, wenn nur wenige Sechzehntel vorkommen, auf diesem kleinsten vorkommenden Notenwert durchzuzählen. Bei längeren Notenwerten ist diese Zählung durchzuhalten, um gerade

hier die exakte Dauer aushalten zu können. Im Beispiel ergibt sich also für die punktierte Viertel eine Zähldauer von sechs, für die halbe Note acht, oder angenehmer vier plus vier Sechzehntel.
 An manchen Stellen kann es vorkommen, dass der kleinste Wert nicht als eigenständige Note auftritt. So in NB 10. Diesen Rhythmus kann man nur in Sechzehnteln zählen. Bei Zählung in größeren Notenwerten entstünden halbe Zählzeiten, die es stets zu vermeiden gilt. NB 18 zeigt die Zählzeiten für die Pedalstimme.

18. 

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 38/4 Pedalstimme

Messiaens Rhythmik basiert spätestens ab *Nativité* nicht mehr auf der in Europa seit dem Mittelalter üblichen Teilung eines größeren Pulses, sondern ähnlich den *deçi-tâlas* aus der Aneinanderreihung verschiedener Dauern (s. o.). Bildlich gesprochen sollen wir folgenden Rhythmus



nicht mehr als eine synkopierte Unterteilung eines 4/8-Taktes

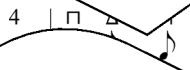


sehen, sondern als Dauernfolge.



Das Prinzip der Unterteilung in den kleinsten vor kommenden Notenwerten ist als nicht nur Hilfsgerüst für die korrekte Darstellung rhythmischer Strukturen, es kommt auch der Musikauffassung Messiaens nach. Diese Erkenntnis ist auch wichtig, da Unterschiede in der Akzentstruktur ergeben ein Rhythmus als Dauernfolge gesehen wird, oder ob er unter eines metrischen Pulses zu Grunde legt.

Gut nachvollziehen kann man, wenn man einmal den Rhythmus aus dem oberen Bsp. singt und dazu einen 4/8-Takt dirigiert. Mal die Notenwerte des Rhythmus dirigiert. Hier in einer Aufnahme von Roger Désormière dirigiert:



Die Schläge im 4/8-Takt an. Die Schläge haben aber verschiedene Dauern, die durch die Symbole dargestellt werden: □ einem Achtel und △ einem punktierten Achtel, s. *Technique* (Messiaen 1947).

2.5.2 Agogik

Wir haben gesehen, dass es ein sehr wichtiger Schritt ist, die Rhythmen durch die beschriebene Zählweise quasi sicherzustellen. Man würde allerdings auf halber Strecke stehen, wenn man sich damit vollends zufrieden gäbe, da hier die Rhythmik wiederum in ein starres Gefüge gezwängt würde. Die zu Grunde liegenden Zählwerte dürfen nicht das Maß der Dinge sein, sondern die Rhythmen selbst. Rhythmus ist mehr als die Aneinanderreihung von Zählwerten. Es geht nicht um sterile Zählwerte, sondern um Dauern. Verschiedene Dauern beeinflussen sich untereinander. Bestimmte Dauern fallen mehr auf als andere, z. B. der oft bereits erwähnte hinzugefügte halbe Grundwert. So verhält es sich z. B. in NB 4 (*La Vierge*). D. h., diese Dauern bekommen einen Akzent im Sinne einer Zuschärfung, sprich eine Betonung durch minimales Verbreitern. Andere Dauern führen mehr zu etwas hin, andere runden ab. Im Spannungsfeld von Melodik und Harmonik entsteht so eine „musikalische Linie“. Wir sprechen also von Agogik.

Die Agogik darf jedoch nie – und besonders in Messiaens Musik – den Rhythmus undeutlich machen. Im Gegenteil: sie soll ihn verdeutlichen. Es geht darum, die Zählwerte in einen leicht beweglichen Fluss zu bringen. Innerhalb einer Phrase schreitet die Zählung auf etwas zu und entfernt sich wieder. An Akzenten und bei Spannungszunahme geschieht eine minimale Verbreiterung. Es entsteht eine Wellenbewegung, Flexibilität, pulsierende Zählung, ein minimales Vorwärtsbewegen oder Ruhigerwerden der Bewegung, ohne das Gefühl eines *accelerando* oder *rallentando* zu erzeugen. Die Zählwerte ordnen sich der Kraft der rhythmisch-melodisch-harmonischen Spannungsdynamik unter, ohne sich selbst aufzugeben. Für den Spieler gilt es, genau dies zu beherrsigen. So kann eine äußerst feine rhythmische Sprache entstehen.

Selbstverständlich gibt es strikere und freiere Passagen in Messiaens Musik. Manche blühen mit einem richtigen Maß an Agogik erst richtig auf, besonders monodische Stellen und Cantilenen. Andere, besonders Stellen mit vielen unterschiedlichen Dauern, verlangen nach konstanterem Puls. Stets gilt die eingangs zitierte Behauptung Messiaens: „Die Werte (sind) stets genau notiert“. Man braucht „nur die notierten Werte genau zu lesen und auszuführen“. Ich möchte hinzufügen: mit Sinn und Verstand.

Eine unverzichtbare Hilfe bietet das Prinzip der Unterteilung auch für die Ausführung der eingangs von Kap. 2.4 erwähnten äußerst langsamen Tempi. Ein Puls unter M.M. 35 ist äußerst schwierig zu halten, geschweige denn kontrolliert in einen agogischen Fluss zu bringen. Das Zählen in kleineren Notenwerten bringt den Puls in einen angenehmeren, gewohnten Bereich, sodass es einfacher ist, ein konstantes Tempo zu halten. Des Weiteren ermöglicht diese Vorgehensweise agogische Entwicklungen äußerst fein zu gestalten und quasi innerhalb langer Notenwerte fortzusetzen beziehungsweise bereits beginnen zu lassen, und dies alles ohne Gefahr zu laufen, die Rhythmen undeutlich werden zu lassen. Man spüre selbst nach, wie viel mehr Kontrolle man über das langsame Tempo und die rhythmische Präzision erhält, wenn man beispielsweise NB 3 *Prière du Christ montant vers son Père (L'Ascension)* nacheinander in Achteln, dann in Sechzehnteln und schließlich in Zweiunddreißigsteln zählt. Gerade lang gestreckte Phrasen bedürfen einer feinst dosierbaren, am langen Phrasenverlauf orientierten und gedehnten agogischen Gestaltung. Dies stellt hohe Anforderungen an die Fähigkeiten jedes Organisten, ein der Musik angemessene Sensibilität zu entwickeln.

2.6 Artikulation

Olivier Messiaens Orgellehrer war Marcel Dupré. Auf dessen Schule beruht die Artikulation in Messiaens Organwerken. Fassen wir einige Regeln kurz zusammen:

Akkorde sind stets synchron anzuschlagen und loszulassen.

Die vorwiegende Artikulation ist das *legato*, das sogenannte *legato absolu*, d. h. nachfolgende Ton löst den ersten so ab, dass ein durchgehender Klang entsteht; weder eine Artikulation, noch eine Überschneidung der Töne dürfen stattfinden.

Bögen sind stets als Phrasierungen und nicht als Artikulationsbögen zu sehen. Sie haben agogische, gliedernde Bedeutung. Unterbrechungen im *legato* werden durch Atemzeichen oder jeweiligen Stimme deutlich gemacht. Betrachten wir folgende Notenbeispiele:

Legato über Phrasierung

Banquet céleste ff.

... in der rechten Hand, *legato* in der linken Hand und im Pedal

La Source de Vie (Livre du Saint Sacrement), T. 8 ff.

Gleichzeitiges Absetzen in allen drei Zeilen

21. MAN.

PED.

Adoro te (Livre du Saint Sacrement), T. 4ff.

Das *legato* mehrerer Stimmen in einer Hand erfordert viel Übung. In langsamer und mittlerer Bewegung, unter Anwendung von vielen stummen Wechseln und viel Daumenlegato und einer gewissen Fingertechnik, ist für Fingerstücke so viel *legato* wie möglich zu spielen.

Bei Akkordsprüngen, die kein *legato absolu* erlauben, ist möglichst rasch zu springen, indem man alle Töne des ersten Akkords gleichzeitig verlässt und den neuen Akkord synchron anschlägt (NB 23).

22. MAN.

Prière à l'Communion (Livre du Saint Sacrement), T. 16–19

In dieser Stelle, zeigt ein Beispiel für einen solchen Sprung mit der ganzen Hand.

Wenn man nicht alle Töne *legato* spielen kann, soll man, was im *legato* möglich ist, die Stimmen so dicht wie möglich spielen. Der neue Akkord ist stets synchron anzuschlagen.

23.

Apparition, T. 32 f., r.H.

In NB 23 kann die oberste Stimme *legato*, die unterste Stimme mit Daumenlegato ausgeführt werden. In den Mittelstimmen kann ab der Vierstimmigkeit nicht mehr alles *legato* gespielt werden. Vom dritten zum vierten Akkord muss vom *as* zum *b* mit dem zweiten Finger gesprungen werden, ebenso vom vierten zum fünften Akkord vom *b* zu *c* und vom *des* zu *e* mit dem zweiten und dritten Finger.

Ist auf Grund des Tempos nicht genügend Zeit für stumme Fingerwechsel, gilt es „*legato possible*“, so *legato* wie möglich zu spielen, also so rasch wie möglich zu springen beziehungsweise zu gleiten.

In sehr schneller Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelbewegung erzeugt das *legato* im Raum meist einen eher undeutlichen Klang, in dem einzelne Töne kaum mehr wahrgenommen werden können. Es entsteht der Eindruck eines Überlegato oder im Extremfall eines quasi *tutti tenuti* eines gebrochenen Akkords. Deswegen ist es an solchen Stellen zu empfehlen, sich eines *leggero* oder *offenen legato* zu bedienen, das im Raum trotzdem als *legato* empfunden wird, aber viel mehr Deutlichkeit und Klarheit erzielt.

Als Beispiel für das Spiel im *offenen legato* zeigt NB 24 einen Ausschnitt aus *Acte de foi (Livre du Saint Sacrement)*.

24. **Vif**
legato
 MAN.
legato
 MAN.
dr. dessus
dr. dessus
 MAN.
dr. dessus

Acte de foi (Livre du Saint Sacrement), S. 23 System 1-5

Beim *offenen legato* hängen die Töne aneinander, um den Gegenpol zum Überlegato. Zwischen den Tönen gibt es minimale Artikulationspausen, die durch die Verbindung der Töne entstehen. Es ist wichtig, dass der klare Rhythmus durch den Takt unter Einbeziehung von Tempo und Akustik ein *legato* zu erreichen ist. Die *dr. dessus* (dr. dessus) teilweise trägt wesentlich dazu bei, die schnellen girlandenartigen Linien in der geforderten Weise darzustellen, virtuos und perlend-prickelnden Schärfe darstellen zu können. Das *offene legato* ist bei schnellen Stellen mit *legato* überschriebenen Stellen anzuwenden. Vgl. hierzu u. a. in *Le vent du spirit* („der Sturmwind des Geistes“) (s. Kap. 3.7.5) oder in *Les mains de* (s. Kap. 3.8.3).

staccato wird die Hälfte des Grundnotenwertes losgelassen. Längere Werte werden um die Hälfte des Grundnotenwertes verlängert und die entsprechende Pause eingefügt). NB 26, wie NB 25 auszuführen ist.

25. **Lent et puissant**
 GPR *fff staccato*
 R
staccato
fff

Dieu parmi nous (Nativité), T. 1-3

26. *Très modéré* *Lent et puissant*

Artikulatorische Ausführung von NB 25

Somit verlängert sich also im *rallentando* bei *staccato*-Artikulation auch stets der klingende Wert. Darüber hinaus wird der Begriff *staccato bref* als ein noch kürzeres *staccato* u. a. in *Banquet céleste* (s. Kap. 2.8.2) verwendet.

Im *tenuto*, auch als *louré* oder auch *non legato* (s. z. B. Kap. 3.7.3) bezeichnet, wird nach ca. $\frac{3}{4}$ des Notenwertes abgesetzt. Davon ist ganz klar ein agogisch, also leicht dehnend zu verstehendes *tenuto*, innerhalb eines *legato*s zu unterscheiden. NB 27 zeigt beide Formen.

27. **Comb. 1** (Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit)
 (Alleluia de la Toussaint) (Dieu est simple)
Un peu vif
 MAX. *f*
 Pos { *f*
 MAX. *poco rall.*
 (R: htb., clairon 4, bourdon 16, octavin 2, nazard 2 $\frac{2}{3}$ - < |
 Pos: clarinette, quintaton 16, 3^{ce} 1 $\frac{3}{8}$, piccolo 1, <)
 Dieu est simple (Stations III), Beginn

Die **Akzente** kann im *staccato* (s. NB 25) beziehungsweise *non legato* als artikulatorische klingenden Wertes betrachtet werden. Im *legato* ist es neben der Dehnung des Wertes auch Akzent als Höhepunkt der agogischen Phrasenentwicklung zu verstehen, was durch ein Verzögern vor dem Akzent verdeutlicht werden kann. Generell ist einem Akzentzeichen größeres Gewicht beizumessen als einem *tenuto*-Strich (s. NB 27).

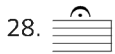
Es sei allerdings vor Verallgemeinerung gewarnt. Messiaen selbst hat äußerst wenig über differenzierte Artikulation gesprochen (s.a. Kap. 2.6.2). Die Zeichen sollen den Ausdruck und den Gestus der Musik veranschaulichen und auf entsprechende Besonderheiten hinweisen. Für den Spieler entwickelt sich das artikulatorisch-agogische Verständnis der Zeichen aus dem Verständnis der Musik und nicht aus einer maschinenhaften Umsetzung von Artikulationsregeln (s.a. Kap. 2.8.2).

Bögen über zwei Noten innerhalb größerer Bögen (s. u. a. NB 27 und NB 138) sind zunächst als Versinnbildlichung der Zusammengehörigkeit beider Töne zu einer „Neume“ zu sehen, woraus dann eine verstärkende Wirkung auf das *legato* resultiert (s. Kap. 2.6.2). Sie treten zusammen mit weiteren Artikulationszeichen, *tenuto*, Akzent oder *staccato* auf.

Die am differenziertesten notierte Artikulation begegnet uns in den Vogelgesängen, auf die in Kap. 2.8.2 eingegangen wird.

2.6.1 Zu den Pausen

Es gibt zwei Arten von Pausen: freie Pausen und ausnotierte Pausen.



freie Pause

NB 28 bezeichnet eine freie Pause, ein Warten, bis der Hall (fast) ganz verklungen ist. Ausnotierte Pausen sind grundsätzlich in ihrem Wert auszuhalten. Bei den freien Pausen ist zu bedenken, dass die Musik für Kathedralen mit viel Nachklang konzipiert ist. In trockeneren Räumen erreichen die freien Pausen die beste Wirkung, wenn man weder wartet, bis in einer großen Akustik der Hall vorbei wäre, noch sofort weiterspielt, sobald der Klang in einem Raum mit weniger Nachhall vorüber ist, sondern einen Kompromiss aus beiden Extremen eingeht und dabei auf den gliedernden und abrundenden oder spannungserzeugenden Effekt der Stille hört.

Nach dem Loslassen eines Akkordes verringert sich die Lautstärke in wenig halligen Räumen sehr schnell. Bei viel Nachhall lässt der Klang im ersten Moment noch kaum nach. Deswegen wirken manche Akkorde vor Generationspausen in trockeneren Räumen oft etwas kurz im Vergleich zur Länge der Pause. Dennoch ist keinesfalls der Wert der Pause zu verringern. Man kann diesem Effekt jedoch ein wenig begegnen, indem man den vorausgehenden Akkord etwas in die Pause „hineinbindet“. Man verlässt also die Tasten erst mit dem ersten Pausenschlag. Ansonsten ist die letzte Note vor einer Pause wie üblich leicht zu verkürzen, d.h. abzuphrasieren.

2.6.2 Anschlagsartikulation

Der Trend geht heute zurück zur mechanischen, anschlagdynamischen Orgel, die weitaus mehr an artikulatorischer Differenzierung erlaubt. Messiaen hält sich in seinen Aussagen zum Thema Artikulation allgemein äußerst bedeckt. Dennoch dürfte es angebracht sein, das dem guten Druck Diktator nicht zu unterschätzen! Man möge an sanften Stellen weich anschlagen und langsam abziehen, harte Schläge mit hoher Anschlagsgeschwindigkeit und schnelles Abziehen ausführen. Ein schneller Anschlag und ein schnelles Abziehen der Taste ist eine Möglichkeit, Akzente zu spielen. Es ist falsch, Akzente auf der Orgel ausschließlich auf der Dauer der Note oder durch Agogik, d.h. durch verzögertes Einsetzen oder Dehnen des Wertes auszuwirken. Ein Akzent kann in der Rhetorik wie in der Musik auf einer anschlagdynamischen Orgel unterschiedliche Bedeutungen haben und dementsprechend eine andere Art und Weise adäquat dargestellt werden.

Doch vor allem die Orgel lässt es immer wieder zu, dass man auch auf Instrumenten mit guter pneumatischer oder elektromechanischer Spielweise für das Legatospiel etwas tun lässt sich ein differenziertes Legatospiele entwickeln. Von einem *offenen legato*, in dem die Abschnitte der Orgelsprachegeräusche der Pfeifen ein klein wenig überschneiden, bis hin zum *Überlegato*, in dem sich kurzfristige Abschnitte voll ausgebildeter Töne überschneiden, gibt es viele Nuancierungsmöglichkeiten. Ähnlich wie es zwischen *staccato* und *legato* gibt, gibt es auch viele Abstufungen zwischen *staccato* und *legato*. In allen Cantilenen und in allen Legatospielen sind diese Möglichkeiten in der Ausnutzung einer differenzierten *legato*-Technik zu berücksichtigen (s. dazu mehr unter Kap. 3.6.1). Zum Thema Cantilenen sind hier folgende Werke besonders zu erwähnen: *Diptyque* (Kap. 3.1), *Messie des ajesté du Christ* (Kap. 3.2), *Desseins éternels* (Kap. 3.4.4), *Le Verbe* (Kap. 3.5.4), *Subtilité de la Sainte Trinité* (Kap. 3.6.1), *Combat de la Mort et de la Vie* (Kap. 3.6.4) und *Le Mystère de la Sainte Trinité* (Kap. 3.6.7).

Die Orgel dabei als anschlagdynamisches Instrument zu begreifen, ist – als einer der fruchtbarsten Beiträge zur äquivalenten Orgelbewegung des 20. Jahrhunderts – Aufgabe unserer Tage.

2.7 Harmonik

Ähnlich ausführlich wie die Rhythmik ist die Harmonik Messiaens in verschiedenen Abhandlungen betrachtet. Der Komponist selbst tat dies u. a. im Vorwort zu *La Nativité* und in *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1966). Die wichtigsten Prinzipien sind auch bei anderen Autoren besprochen. In diesem Kapitel soll darauf nur insoweit eingegangen werden, wie es zur technischen Bewältigung dient. Selbstverständlich trägt eine eingehendere Beschäftigung mit der Harmonik zum besseren Verständnis der Musik bei. Einer ausführlichen Betrachtung kann im Rahmen dieses Artikels allerdings nicht nachgegangen werden. Zur weiteren Information sei als erste weitere Quelle Messiaens *Technique* empfohlen.

Die Kenntnis häufig auftretender Skalen und Akkorde erleichtert das Lesen des Notentextes wesentlich, gerade was die vielen Alterationen betrifft. Das Gehör wird geschult und die Orientierung auf der Klaviatur erleichtert. Betrachten wir einige Phänomene in dieser Hinsicht.

2.7.1 Die sieben Modi mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit

In Messiaens Musik treten Skalen auf, die in sich symmetrisch sind, d.h. dass bei einer Verschiebung um eine bestimmte Anzahl von Halbtonschritten wieder der gleiche Tonvorrat erreicht wird (s.u.). Diese Skalen gehen teilweise auf ältere Musik zurück, z. B. die frühe russische Moderne, Debussy oder gar Liszt.

Der **1. Modus** ist eine Ganztonleiter. Es gibt ihn in zwei Transpositionen.



1. Modus in der 1. Transposition



1. Modus in der 2. Transposition

Wir nehmen folgende Tatsachen zur Kenntnis:

- Messiaens Musik basiert auf der gleichstufigen Teilung der Oktave in zwölf Halbtonschritte, d.h. auf der C-Dur-Tonleiter, usw. Somit haben auftretende übermäßige oder verminderte Intervalle die gleiche harmonisch-melodische Bedeutung wie Intervalle, die aus der enharmonischen Verwechslung der Töne entstehen. In NB 2 tritt eine verminderte Terz zwischen ais und c auf, die nach enharmonischer Verwechslung von ais zu b als große Sekund bzw. als Ganzton zu verstehen ist. Das Problem, dass Intervalle vertauscht werden müssen, tritt in jedem Modus auf und basiert auf der Ungleichstufigkeit des 5-Linien-Systems.



Darstellung natürlicher Halb- und Ganztonschritten im 5-Linien-System bei der C-Dur-Tonleiter¹⁹

- Die erste Transposition des 1. Modus beginnt auf c, was keineswegs das c als tonales Zentrum festlegt (s.u.).
 - Würde man den 1. Modus auf d beginnen, erhielte man den identischen Tonvorrat, somit keine neue Transposition. Von dis an begonnen ist der Tonvorrat der gleiche wie von cis aus, usw. Also hat der 1. Modus nur zwei Transpositionsmöglichkeiten.
- Symmetrie gibt es in keinem der Messiaenschen Modi ein genau definierbares tonales Zentrum.

Der 2. Modus ist eine Achtstufigkeit mit sich abwechselnden Halb- und Ganztonschritten. Es gibt drei Transpositionen.



2. Modus, 1. Transposition



2. Modus, 2. Transposition



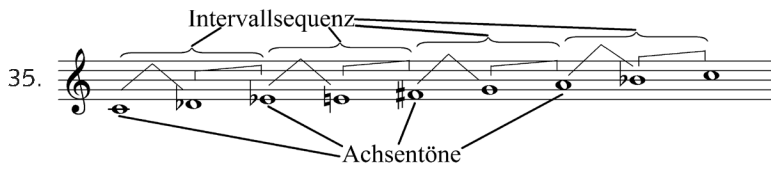
2. Modus, 3. Transposition

Wir nehmen folgende Erkenntnisse wahr:

- Jeder Modus teilt die Oktave in symmetrische Teile, der 1. Modus in sechs Ganztöne, der 2. in vier kleine Terzen. Daraus ergibt sich auch die Anzahl der Transpositionen. Zwei Halbtonschritte ergeben einen Ganzton, also gibt es zwei mögliche Transpositionen im 1. Modus. Eine kleine Terz besteht aus drei Halbtonschritten, also gibt es drei Transpositionen des 2. Modus.

¹⁹ □ steht für Ganztonschritt, ∨ steht für Halbtonschritt

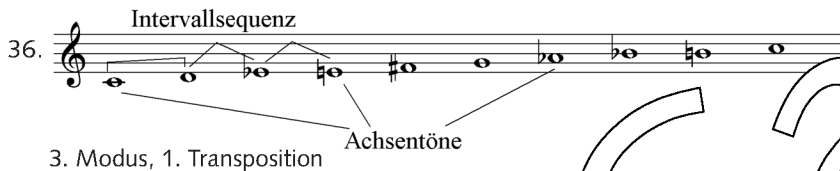
- Die Töne, die diese Teilung darstellen, werden als Achsentöne bezeichnet. Da der 2. Modus auf der Teilung der Oktave in vier kleine Terzen basiert, entsteht eine sog. Kleinterzachse.



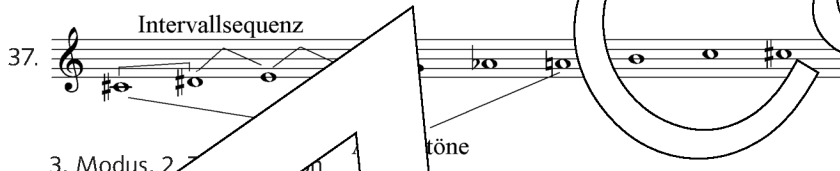
Darstellung der Achsentöne und der Intervallsequenz des 2. Modus

- Auf jedem der Achsentöne wird eine bestimmte Intervallsequenz gebildet. In diesem Fall ein Halbtonschritt (und ein Ganztonschritt, um bereits den nächsten Achsenton zu erreichen (NB 35)). Im 1. Modus erreicht man bereits durch ein Intervall den nächsten Achsenton. Der Modus besteht sozusagen nur aus Achsentönen.
- Der 2. Modus wird sehr häufig verwendet.
- Die Skala des zweiten Modus kann auch durch reale Figuration eines verminderten Septakkords dargestellt werden. Somit lassen sich klangliche Wurzeln dieser Skala mitunter bis Beethoven und Mozart zurückverfolgen.

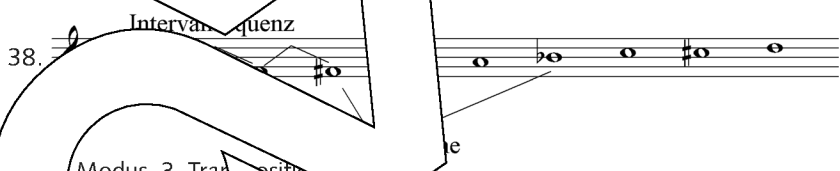
Der 3. Modus teilt die Oktav in drei große Terzen, es gibt also vier Transpositionen. Die Intervallsequenz von einem zum nächsten Achsenton ist Ganzton, Halbton, Halbton. NB 36 bis NB 39 zeigen die Skalen.



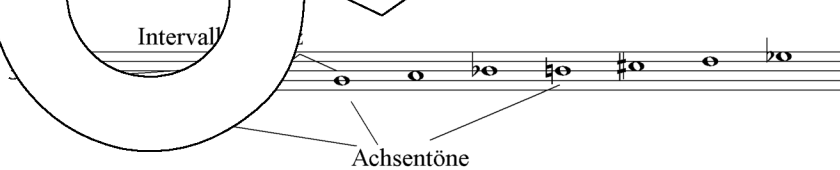
3. Modus, 1. Transposition



3. Modus, 2. Transposition



3. Modus, 3. Transposition



3. Modus, 4. Transposition

Auch hier lassen sich Wurzeln dieser Skala finden, nämlich in der russischen Musik um die Jahrhundertwende.

Die Modi 4 bis 7 basieren alle auf der Teilung der Oktave in zwei Tritoni. Es gibt also stets sechs Transpositionen. Die Modi unterscheiden sich lediglich in der Intervallsequenz. Deshalb spricht Messiaen anfänglich nicht von den Modi 4 bis 7, sondern von verschiedenen Formen des 4. Modus (u. a. im Vorwort zu *Nativité*).

Die Intervallsequenz des 4. Modus ist Halbton, Halbton, kleine Terz (und ein weiterer Halbtonschritt zum nächsten Achsenton hin). Der Kürze halber wird nur mehr die 1. Transposition angegeben (NB 40).

40. **Intervallsequenz**

 Achsentöne

4. Modus, 1. Transposition

Die Intervallsequenz des **5. Modus** ist Halbton, große Terz und ein weiterer Halbtonschritt zum nächsten Achsenton hin (NB 41).

41. **Intervallsequenz**

 Achsentöne

5. Modus, 1. Transposition

Der 5. Modus ist ein Ausschnitt des 4. Modus (*d* und *as* fehlen) und wird daher seltener verwendet.

Der **6. Modus** baut sich aus dem Tetrachord der Durtonleiter auf: Ganzton, Ganzton, Halbton und ein weiterer Halbtonschritt zum nächsten Achsenton hin (NB 42).

42. **Intervallsequenz**

 Achsentöne

6. Modus, 1. Transposition

Der **7. Modus** besteht aus drei Halbtonschritten, einem Ganztonschritt und einem weiteren Halbtonschritt zum nächsten Achsenton hin (NB 43).

43. **Intervallsequenz**

 Achsentöne

7. Modus, 1. Transposition

Der 7. Modus wird in der Orgelmusik Messiaens häufig verwendet. Er wird in der ersten Transposition *e* und *b*, ausgespart. Dieser Modus ist wegen seiner Dichte relativ selten.

Sehr häufig werden diese Modus in Form von **modalen Mixturen** sozusagen „harmonisiert“. D.h. jede Stimme durchläuft die Töne des Modus. Die daraus entstehenden Akkorde zu analysieren, stellt für das Lesen, Hören und Greifen eine große Herausforderung dar.

Folgende einige häufig vorkommende modale Mixturen:

NB 44 zeigt eine **dreistimmige Mixtur des 2. Modus** (es wird jeweils die erste Transposition verwendet).

44.
 C fis Es a Fis c A es C

Dreistimmige Mixtur des 2. Modus

Folgende Beobachtungen können festgehalten werden:

- Es handelt sich um klassische Dur- und Mollakkorde.
- Oft sind sie nicht in ihrer natürlichen Form dargestellt, sondern einzelne Töne sind enharmonisch vertauscht.
- Das liegt daran, dass der einmal verwendete Tonvorrat beibehalten wird. In NB 44 gibt es es, jedoch kein dis; fis, jedoch kein ges; b, jedoch kein ais. Fis-Dur=Ges-Dur wird also mit des, fis und b notiert.
- Chromatische Halbtonschritte werden so wenig wie möglich verwendet. Im Beispiel nur es – e.
- Alle Akkordgrundtöne sind Achsentöne.

Auf diese Mixtur trifft man u. a. im Toccateteil von *Dieu parmi nous (Nativité)*.

45.

Dieu parmi nous (Nativité), T. 65

Sehr häufig findet sich folgende vierstimmige Mixtur des 2. Modus.

46.

C^{#11} fis^{b9} Es^{#11} a^{b9} Fis^{#11} c^{b9} A^{#11} es^{b9}

Vierstimmige Mixtur des 2. Modus

Wir stellen fest:

Zu den Akkorden der dreistimmigen Mixtur treten zusätzliche Hinzufügungen wie die Note Undezim (#11) hinzu. Die Mollakkorde der dreistimmigen Mixtur erhalten eine kleine Nonne, was identisch mit einem Tredezimakkord auf dem parallelen Durakkord ist.

Ein berühmtes Beispiel ist die Orgel von *Transports de joie (L'Ascension)*, NB 85).

Als nächstes betrachten wir die vierstimmige Mixtur des 2. Modus.

47.

Es^{b9} c^o G As e^o H

Vierstimmige Mixtur des 2. Modus

Zu den Akkorden der dreistimmigen Mixtur treten Dur-Akkorde und Moll-Akkorde aus sog. halbverminderten Septakkorden²⁰ auf. Ein Beispiel für diese vierstimmige Mixtur findet man u. a. in *Le verbe (Nativité)*.

Erweiterung der vierstimmigen Mixtur zeigt NB 48.

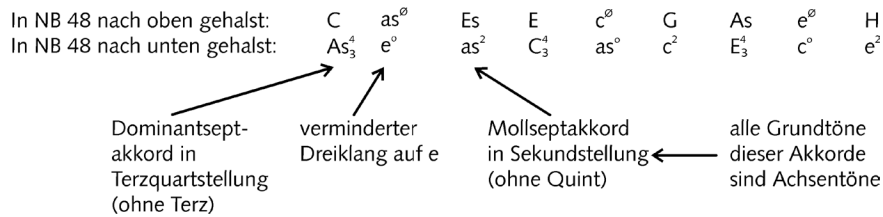
48.

Sechsstimmige Mixtur des 3. Modus

Es gibt verschiedene Möglichkeiten der Höranalyse dieser sechsstimmigen Akkorde. Grifftechnisch ist es eine Hilfe, möglichst einfache und bekannte Akkorde zu assoziieren: Die oberen drei Töne sind identisch mit der 3-stg. Mixtur (NB 47). Die unteren sind Ausschnitte von Septakkorden und ein verminderter Dreiklang:

²⁰ Wir bezeichnen Septakkorde mit kleiner Sept auf verminderter Dreiklangbasis als halbvermindert:

Im Gegensatz zum verminderten Septakkord: verminderte Sept über vermindertem Dreiklang:



Diese Mixtur tritt u. a. in *Combat (Corps glorieux)* und im 5. Satz von *Méditations* in Erscheinung.

NB 25: *Dieu parmi nous (Nativité)*, T. 1–3, zeigt eine vierstimmige Mixtur des 4. Modus.

Man erkenne die Intervallstrukturen: rechte Hand kleine Terz und drei Quartan, linke Hand nur Tritoni; und/oder die Akkorde:

1. h-moll mit c (kl. 9)
 2. Des⁷
 3. Tritonus-Quart-Quart-Akkord
 4. Die gleichen Akkordstufen nochmals
- } 1. Achsenabschnitt
5. f-moll mit fis (kl. 9)
 6. G⁷
 7. Tritonus-Quint-Quint-Akkord
 8. Die gleiche Akkordstruktur nochmals
- } 2. Achsenabschnitt

Als letztes sei eine dreistimmige Mixtur des 6. Modus aufgezeigt (s. auch links oben im Mittelteil von *La Vierge et l'Enfant* (NB 5)).

49. f ... h Eⁿ ...

Dreistimmige Mixtur des 6. Modus

Welche konventionellen Akkordstrukturen entstehen.

Man beachte die Intervallstrukturen: rechte Hand kleine Terz und drei Quartan, linke Hand nur Tritoni; und/oder die Akkorde: Messiaens, derartig traditionelle Akkorde z. B. die Dur- und Mollakkorde in der 4. Mixtur (s. Kap 2.7.3), doch sollte es nicht verboten sein, in bekannten Strukturen derart erleichtert.

2.7.2 Weitere Akkordstrukturen

Weitere Akkordstrukturen sind kurz erwähnt sein:

Im Vorwort zu *Nativité* ist zu lesen: „Der Akkord auf der Dominante enthält alle Töne der Dur-Skala. Das zeigt ihn mit seinen Umkehrungen auf demselben Basston.“

50.

Akkorde auf der Dominante (aus dem Vorwort zu *Nativité*)

Man beachte den stets pentatonischen, d. h. Tritonus- und kleine-Sekund-freien Charakter der untersten vier Töne. Ein berühmtes Beispiel ist der Schluss von *Dieu parmi nous*.

Oft findet man folgende Vorhaltbildung:



Vorhaltsbildung im Akkord auf der Dominante

2. Der **Resonanzakkord** wird in *Technique de mon langage musical* so beschrieben:

„Fast alle in der Resonanz eines tiefen C – für ein äußerst feines Ohr – wahrnehmbaren Töne finden sich temperiert in diesem Akkord.“



Resonanzakkord

Dieser achtstimmige Akkord kann als Dominantseptakkord (in NB 52 C⁷) unter einer halbverminderten Septakkord (in NB 52 gis⁹) gesehen werden.

Diese Struktur bleibt auch in den in *Technique* angegebenen Umkehrungen erhalten.



Technique de mon langage musical Notensbeispiel 209

Viele Resonanzakkorde sind in *Le Livre du Saint Sacrement* (*Corps glorieux*) zu finden.

3. 4. 5. 6. 7. 8. *Présence multipliée* (*Livre du Saint Sacrement*) treten neben Resonanzakkorden **Akkorde mit zusammengezogener Resonanz** (*accords à résonance contractée*) auf.

La Présence multipliée (*Livre du Saint Sacrement*), T. 2f.

- 1. Akkord: Resonanzakkord
- 2. Akkord: Resonanzakkord
- 3.+4. Akkord: Dominantakkorde je mit (unaufgelöster) Doppelappoggiatur
- 5.+6. Akkord: Akkord mit zusammengezogener Resonanz
- 7.+8. Akkord: Akkord mit zusammengezogener Resonanz

Auch hier ist es sehr hilfreich, die Intervallstruktur zu analysieren und sich Gedankenstützen zurechtzulegen. Das erleichtert sowohl das Lesen als auch das Greifen.

Zu weiteren Akkordstrukturen und modalen Mixturen in ausführlicher Betrachtung s. Michaely 1987, S. 70ff. u. 357ff.

2.7.3 Farbe

Abschließend darf im Zusammenhang mit Akkordstrukturen das Thema Farbe nicht fehlen. Messiaen hatte, was die akustische Wahrnehmung betrifft, eine Farb-Synästhesie. Jeder Klang, jeder bestimmte Modus, jeder Akkord, von dem was gemeinhin als C-Dur-Dreiklang verstanden wird bis hin zu den eben genannten Resonanzakkorden und komplexeren Akkordstrukturen, hat für Messiaen eine bestimmte Tönung. In vielen Gesprächen und Reden ist er darauf eingegangen. Nehmen wir als Beispiel, wie konkret die Vorstellung war, ein Zitat aus: *Nouveaux Entretiens avec Olivier Messiaen – Neue Gespräche mit Olivier Messiaen* (Samuel 1986):

„Ich werde einige Beispiele für die Farben meiner Modi geben. Der Modus 2 ist dreimal transponierbar, es gibt also nur drei Möglichkeiten der Kolorierung. Für mich ist der Modus 2¹ folgendermaßen charakterisierbar: ‚Blau-violette Felsen, übersät von kleinen grauen Kuben, Kobaltblau, dunkles Preußischblau, mit einigen ins Violette spielenden purpurnen Reflexen, Gold, Rot, Rubin, und malvenfarbige, schwarze und weiße Sterne. Vorherrschend ist Blau-violett‘. Der gleiche Modus in seiner zweiten Transposition ist vollkommen anders: ‚Goldene und silberne Spiralen auf braun und rubinrot quergestreiftem Grund. Vorherrschend ist Gold und Braun‘. Und dies ist die dritte Transposition: ‚Hellgrünes und wiesengrünes Laubwerk, mit blauen, silbernen und rötlich-orangen Flecken. Vorherrschend ist Grün‘. Der Modus 3 ist viermal transponierbar. Seine beste Transpositionsstufe ist die zweite. Ich denke sogar, dass der Modus 3² der beste von allen ist. Zu seinen Farben habe ich notiert: ‚Abgeschnittene Querstreifen von unten nach oben: dunkles Grau, Malvenfarbe, helles Grau und Weiß mit malvenfarbenen und blassgelben Einsprengseln – mit leuchtenden, goldenen Buchstaben einer unbekanntem Schrift und eine Menge von roten und blauen kleinen Bögen, winzig, sehr fein, kaum sichtbar. Dominierend sind Grau und Malvenfarbe.“ Oft, u. a. in der *Conférence de Kyoto* (Messiaen 1988) kommt sein Bedauern zum Ausdruck, dass andere Menschen diese Farben nicht wahrnehmen können. Was wir aber können und tun sollen, ist uns von den „therapeutischen“ Dur-moll-tonalen Harmonik zu lösen und unser Ohr für die schillernden Resonanzen, die „tauschelnden“ Klänge und strahlenden Akkordkomplexe sensibel machen, bis wir mit ihnen, was wir gemeinhin als Dur-Akkord bezeichnen, nicht mehr zwangsweise die Funktion einer Tonika, Dominante oder Subdominante in Verbindung bringen, sondern den Klang und somit die Klangfarbe als solches wahrnehmen.

„Die Tonalität der klassischen Musik hatte eine Tonika. Die antiken Modi erkannte ich nicht als Finalis. Meine Modi haben weder Tonika noch Finalis. Die Modi sind Farben. Die Akkorde der klassischen Musik sind Begriffe Anziehungskräfte und Auflösungen mit einander. Die Akkorde sind Farben. Sie erzeugen geistige Farben, die sich mit ihnen entwickeln.“ (Olivier Messiaen, *Conférence de Kyoto* 1986)

Auf die Frage, wie Messiaen als nicht synästhetisch beschreiben kann, antwortete er in einem Gespräch am 31. März 1992 vor, an einem sonnigen Abend die Sainte-Chapelle de Paris zu betreten und durch die Fenster und deren Farbenspiel zu betrachten. Eine wahrhaft erleuchtende Erfahrung!

Neu schöpfen

Olivier Messiaen hat, wie er selbst gesagt, man trifft in seiner Musik auf neuartige und ungewohnte Strukturen. Dennoch ist er seiner kulturellen Herkunft bewusst. Er bricht nicht mit der Vergangenheit, sondern entwickelt sie weiter. Das sieht man vor allem an der Behandlung der Orgel (s. Kap. 2.2 und 2.3) und an der Harmonik (s. Kap. 2.7). Die französisch-romantische Orgel wird erweitert, die Modi eins bis drei basieren auf den alten Skalen, der Akkord auf der Dominante basiert auf der Durtonleiter, der Resonanzakkord auf der Tonreihe.

Neuartige aber ist die Einbeziehung weit älterer Quellen, aus unterschiedlichsten Regionen und Kulturen sowie – vielleicht am einflussreichsten – aus der Natur.

In Kap. 2.5 wurden bereits die *deçî-tâlas* und die antiken griechischen Versmaße genannt, von denen sich Messiaen inspirieren ließ, um aus der „geschlossenen Rhythmik“ auszubrechen. Wenden wir uns zwei weiteren Aspekten zu, die großen Einfluss auf Messiaens Schaffen haben.

2.8.1 Der Gregorianische Choral

Das Repertoire der Gregorianischen Gesänge wurde zur Zeit Messiaens in La Trinité intensiv gepflegt. Messiaen bezeichnet diese Musik als die einzige wahre liturgische (Messiaen 1978).

Es gibt in seinen Orgelwerken verschiedene Stellen, die auf Gregorianischen Gesängen basieren: Oft verziert oder verändert, wie der *Introitus Puer Natus est* (s. NB 97) in *La Vierge* (NB 5) oder *Verset pour la Fête de la Dédicace* (Kap. 3.9). Manche Beziehungen sind im Werkkommentar erwähnt, manche Stellen lassen eine gewisse Ähnlichkeit erkennen, und vielleicht ist die eine oder andere Stelle, die auf eine Gregorianische Melodie Bezug nimmt, noch gar nicht erkannt worden!

Messiaen verehrte diese Musik in seiner ursprünglichen, unbegleiteten Form, und empfand deren Harmonisierung als „Fehler“. Daran wollte er auch nichts ändern, wenn er dieses Material als Grundlage für seine Kompositionen benutzte. In den Orgelwerken treten oft weitere Stimmen zu einer Gregorianischen Melodie hinzu, seine Kompositionen sind aber nicht auf möglichst genaue Imitation oder gar Darstellung der Grundform ausgerichtet. Selbst die einstimmigen, in der Intervallstruktur unveränderten Choralzitate in *Méditations* und *Livre du Saint Sacrement* sind nicht darauf ausgerichtet, irgendeine Praxis der Choralübung nachzuahmen. Sie weichen im Tempo oft sehr vom Original ab. NB 55 zeigt den Beginn von *Puer natus est* (*Livre du Saint Sacrement*). Hier wird der Beginn des gleichnamigen Introitus zitiert.

Bien modéré
Pos: dr.
55. MAN.

Puer natus est nobis (*Livre du Saint Sacrement*), T. 1f.

Jedoch entsprechen die Achtel im *Bien modéré* sicher nicht dem Tempo, in dem gesungen wurde. Später im Stück gibt es ein längeres Zitat der originalen Melodie, das allerdings viel schneller als der gesungene Choral ist.

Un peu vif (Introit «Puer natus est nobis») un peu
56. MAN.

Puer natus est nobis (*Livre du Saint Sacrement*), S. 2. System

Genauso wirkt die Registrierung im Beginn von *Le Dieu caché* (*Livre du Saint Sacrement*) denkbar ungeeignet, um Gesang zu imitieren.

R : hautbois, 4
Pos : clarin., 2 2/3, P, 8, 4
G : flûte harmonique seule |

Bien modéré, un peu (Alleluia de la Fête Dieu)
MAN.

Le Dieu caché (*Livre du Saint Sacrement*), T. 1f.

So lässt sich zu jedem Choralzitat ein Aspekt finden, der ganz klar nicht darauf ausgelegt ist, den Gesang zu imitieren. Eine möglichst genaue Nachahmung wäre also nicht im Sinne Messiaens – und schon gar nicht parodistische oder karikierende Elemente!

Der Umgang mit der Quelle ist ein anderer. Es ist ein „Sich-zu-eigen-machen“, sich davon inspirieren lassen, um schließlich mit Hilfe dieser Grundlage Neues zu gestalten. Die Musik, die Messiaen daraus entwickelt, entfernt sich von ihrem Ursprung. Sie benutzt das zu Grunde liegende Material und geht darüber hinaus. Der Gregorianische Gesang wird zur Quelle, aus der neue Ideen entwickelt werden. Die Inspirationsquelle wird auf Teilaspekte beschnitten oder ganz wörtlich „verwendet“, um damit ihr übergeordnete Themen und Gedanken zum Ausdruck zu bringen.

Die Freiheit, die sich Messiaen nimmt, beschreibt er in *Technique*: „Der Gregorianische Choral ist eine unerschöpfliche Fundgrube von seltenen und expressiven melodischen Wendungen. Wir werden uns ihrer bedienen, indem wir ihre Modi und Rhythmen zugunsten der unsrigen vergessen.“ (Messiaen 1966, S. 31)

Deswegen hat auch die Frage, ob das heute veränderte Tempo der Gesänge und die überarbeitete Rhythmik im Vergleich zur damals angewandten Solesmer Rhythmustheorie einen Einfluss auf das Spiel haben sollte, praktisch keine Relevanz.

Nichtsdestotrotz trägt die Kenntnis der verwendeten Gesänge und deren liturgische Verortung sehr zum Verständnis der Werke Messiaens bei, da sie die melodische Grundlage für die daraus entstandenen Klänge bilden und sowohl den textlichen als auch theologischen Hintergrund für die verwendeten Melodien geben. Sicherlich ist z. B. das Alleluja für das Fronleichnamfest in *Le Dieu caché* („Der verborgene Gott“, *Livre du Saint Sacrement*) (s. NB 57) nicht alleine wegen der Melodik ausgewählt.

Ähnlich frei geht Messiaen mit anderen Quellen, wie den *deçî-tâlas*, um, u. a. in *Livre d'orgue* Nr. 5. Hier werden die Rhythmen *Rangapradîpaka*, *Caccarî*, *Sama* und *Laya*, *Bhagna* und *Niççanka* als rhythmische Personen (s. Kap. 2.5) verwendet, d. h. jedem Notenwert eines Rhythmus wird nach und nach ein Zweiunddreißigstel abgezogen oder hinzugefügt. Sie setzen sogar bereits in augmentierter oder diminuierter Form ein, sodass die Grundgestalt nicht auszumachen ist: Auch hier geht es nicht um Nachahmung indischer Musik, sondern um Sich-zu-eigen-machen, ein „Verwenden“ der inspirierenden Grundlage.

2.8.2 Der Gesang der Vögel

Olivier Messiaen liebte die Natur: „Ich habe eine große Abneigung gegen Städte, [...] und eine Abneigung gegen den schlechten Geschmack, den der Mensch um sich herum angehäuft hat, sei es, um seine Bedürfnisse zu befriedigen oder aus irgendwelchen anderen Gründen. Sie werden mit mir einverstanden sein, dass es in der Natur niemals Geschmacklosigkeiten gibt, Sie werden nie einen Irrtum in den Verhältnissen oder in der Farbgebung finden oder im Vogelgesang einen Fehler in Rhythmus, Melodie oder Kadenzpunkt.“ (Messiaen 1986) Messiaen erkannte in der Natur Gottes Schöpfung; und er erkannte, wozu der Mensch nicht fähig ist. Nicht zuletzt deswegen wandte er sich zur Natur hin, intensivste zum Gesang der Vögel. Wie in Kap. 2.5 erwähnt, war Messiaen Ornithologe. Er gibt selbst an, seit seinem 18. Lebensjahr Vogelstimmen notiert zu haben (Messiaen, *Conférence de Kyoto* 1988), d. h. mit Feder und Bleistift sich an den durch Wälder und Wiesen gemacht zu haben, um Vogelstimmen aufzuschreiben. Aus dem Gesang der Vögel gewann er gerade in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg die Inspiration. Es folgte ab 1950 ein „Vogeljahr“, in dem er ausschließlich Werke mit Vogelgesängen komponierte. *Livre d'orgue* mit den *Chants d'oiseaux* („Vogelgesänge“) wurde gefolgt von *Le merle noir* („Der schwarze Mehlis“, *Réveil des oiseaux* („Erwachen der Vögel“), *Oiseaux exotiques* („Exotische Vögel“) und *Catalogue des oiseaux* („Katalog der Vögel“). Bis zum Ende seines Lebens hat er den Gesang von weit über hundert verschiedenen Vogelarten in aller Welt notiert.

Im Gegensatz zu anderen Vögeln, wie z. B. *Catalogue des oiseaux*, sind in den Orgelwerken die Vogelstimmen eng verbunden. So ist *Chants d'oiseaux* (*Livre d'orgue*) – ein Titel, der zunächst für die Osterzeit gedacht (s. Kap. 3.8.4). Es geht um den Frühling und die Auferstehung, die wiederum in einer gewissen Verbindung zum Auferstehungsgedanken steht. Allerdings ist der Zusammenhang zwischen dem ausgewählten Vogel und dem Thema des Stücks nicht immer so klar wie z. B. in *Le Dieu caché* (*Livre du Saint Sacrement*) (s. Kap. 2.4.5, NB 8, NB 12 und Kap. 3.11.6) – hier treten genau die Vögel in Erscheinung, die in der Wüste singen, um die es in dem Stück geht – oder auch so offen dargestellt wie in *Chants d'oiseaux*: Hier wird wie in einer Geschichte der Nachmittag der Vögel beschrieben, d. h. der Singstil der Vögel ist analog zum Tagesverlauf in der Natur gestaltet (s. Kap. 3.8.4). Man muss also ausgehen, dass Messiaen die Vögel stets bewusst ausgewählt hat, und sei es nur aufgrund des charakteristischen Charakters des jeweiligen Vogelgesangs.

Interessant auch, wie Messiaen immer detaillierter wird. Während beispielsweise in *Nativité* wenige Stellen zwar wie Vogelgesang anmuten, aber von ihm nicht näher als solche bezeichnet werden, spricht er in *Technique* oder in *Quatuor pour la fin du temps* von Musik im „Vogelstil“ (Messiaen 1966, S. 32). In *Communion* (*Messe de la Pentecôte*) findet sich zum ersten Mal in einem Orgelwerk der Verweis *oiseaux* („Vögel“), d. h. verschiedene unbenannte Vögel. In *Soixante-quatre durées* (*Livre d'orgue*) spricht er von Vogelgesängen und -imitationen, d. h. Stellen, die einen bestimmten Vogel möglichst genau darzustellen versuchen, und quasi frei erfundenen Passagen im Vogelstil (s. Kap. 3.8.7). Dahingegen sind in *Méditations* und *Livre du Saint Sacrement* stets die genauen Vogelarten angegeben, die „zitiert“ werden. Anhang D zeigt eine Zusammenstellung der in den Orgelwerken vorkommenden Vogelarten.

So stellt der Vogelgesang die wichtigste musikalische Inspirationsquelle für Messiaens Musik dar. Vogelimitationen sind das absolut Neue und Charakteristische bei Messiaen.²¹ Und gleichzeitig hat der Gesang der Vögel mit Abstand die älteste „Wurzel“, auf die er sich bezieht, viel älter als der Gregorianische Gesang und die *deçî-tâlas*.

²¹ Freilich hat der Gesang der Vögel auch schon Komponisten früherer Generationen inspiriert, wie z. B. Johann Kaspar Kerll und sein *Capriccio sopra il cucu*. Jedoch geschieht dies bei Messiaen auf einer völlig anderen Ebene.

Messiaen war sich dessen bewusst, als er für das *Livre du Saint Sacrement* in das Heilige Land reiste, um den Vogelgesang zu notieren, den auch Jesus schon gehört hat.

Im Gegensatz zum Umgang mit Gregorianischen Gesängen oder anderen vom Menschen geschaffenen Inspirationsquellen, deren Material Messiaen benutzt und wie oben beschrieben verwendet, ist bei den Vogelgesängen klar zu erkennen, dass es ihm darum geht, den Gesang nachzuahmen. Das geht soweit, dass kundige Ornithologen die imitierte Vogelart interessanterweise vor allem am Rhythmus erkennen können, wenn sie die Musik hören. Das Neuartige ist also nicht die Benutzung und Weiterverarbeitung einer in der Musik vorhandenen melodischen, harmonischen oder rhythmischen Struktur, sondern die Übertragung einer „Kunstform“ der Natur – also der des Vogelgesangs – auf die Musik als eine Kunstform des Menschen.

Bei dieser Übertragung stößt Messiaen freilich auf Grenzen: Interessant ist, wie Messiaen der Problematik des Tonmaterials begegnet. Der Vogelgesang besteht aus viel differenzierteren Intervallen als unser Zwölftonsystem. Während die ersten Vogelstimmen einstimmig notiert sind, z. B. in *Messe de la Pentecôte*, *Livre d'orgue*, oder *Quatuor pour la fin du temps*, entstehen ab den „Vogelwerken“ der 50er Jahre hauptsächlich mehrstimmige Vogelimitationen. Messiaen benutzt Intervalle und Akkorde, um Färbungen und Obertöne des Vogelgesangs anzudeuten, und sich so dem Klang zu nähern (s. NB 58, sowie Kommentar zu *Verset* (Kap. 3.9)).

Neben dem Tonmaterial der Vögel sind auch ihre Rhythmen mit unserem Notationssystem nur annähernd darzustellen. Es ist aber gerade die äußerst freie Rhythmik, die Messiaen an den Vogelgesängen so fasziniert. Allem sieht sich Messiaen und jeder Musiker, der sich mit seinen Vogelwerken beschäftigt, einer gänzlich neuen, bisherer gesagt, einer in der Musik bisher unbeachteten Ästhetik gegenüber.

Entscheidend ist, wie man einen Zugang zu diesem unbekanntem Stil findet. In dieser Zusammenhang wird die Musik Messiaens oft falsch verstanden. Einerseits ist klarzustellen, dass der Begriff der „rhythmischen Freiheit“, der damit in Verbindung gebracht wird, nicht auf „willkürlich“ freie rhythmische Gestaltung oder auf eine nur ungefähre Darstellung der Notenwerte abzielt. Freiheit bezieht sich auf die „Lösung“ von einem übergeordneten Taktmaß! Die These, Messiaen hätte hier nur eine ungenaue Notierung der Rhythmen angestrebt, ist insoweit unhaltbar, als die tatsächlichen rhythmischen Verläufe der Vogelgesänge in unser Notationssystem nicht genauer übertragbar sind, als Messiaen es getan hat. Der große Rhythmusforscher hat hier – wie auch sonst überall, auf jeder Zwei- und dreißigstel Wert – Recht (s. Kap. 2.5.1). Die Rhythmen sind in der Genauigkeit des Notationssystems exakt. Andererseits nimmt man durch die metronomhafte Wiedergabe der Rhythmen dem Ziel nur bedingt nahe. Die tatsächlichen rhythmischen Verläufe sind feiner als die notierten Werte.

Letztlich trifft das auch auf die Musik zu, zumindest auf die „freie“ Musik, die nicht gänzlich „frei“ von Agogik und rhythmischen Schwankungen ist. Eine romantische Linie ist ebenso wenig „metronomhaft“ darstellbar, und in gewisser Weise auch nicht darstellbar. Es gibt Konventionen und ästhetische Prinzipien. Der Unterschied zu den Vogelgesängen ist jedoch, dass man sich hier einer völlig neuen, unvertrauten Ästhetik und somit auch Agogik gegenüber sieht.

Um sich dieser Ästhetik und Agogik zu nähern, sollte man sich an den charakteristischen „neuen“, „anderen“ Gestaltungsprinzipien zu nähern, folgende Vorgehensweisen:

Am besten gilt es, sich an die musikalischen Verhaltensmuster zu lösen, sozusagen von ihnen frei zu werden. Dabei hilft es, in einem ersten Schritt die Notenwerte äußerst metrisch, ohne jegliche Agogik auszuführen. Erst wenn man dieses erreicht, gilt es, sich inspirieren zu lassen. Am besten ist es, den Vögeln in freier Natur zuzuhören. Wenn es nicht möglich ist, wie z. B. bei den Vögeln des Nahen Ostens aus *Méditations* und *Livre du Saint Sacrement*, sind Aufnahmen die Alternative. Dann gilt es, den Gesang nachzuahmen. Wichtig ist, die Agogik zu vermeiden: kein Anlaufenlassen, kein Abphrasieren, kein *rubato* im romantischen Sinn, sondern im Sinne der Agogik der Vögel.

Man wird feststellen, dass es in der Welt der Vögel unterschiedliche Singstile gibt. Es gibt längere und kürzere Strophen und strengere oder flexiblere Phrasen mit mehr oder weniger gestischem Charakter, Schreie, Rufe, Gesänge ... Beim Erarbeiten der jeweiligen „Vogelagogik“ sollte man durchaus Experimentierfreude zeigen und verschiedene Ideen, Extreme und Grenzen, ausprobieren, geht es doch in gewisser Weise darum, eine neue ästhetische Sprache zu erlernen. Jedoch sollten die notierten Werte beachtet werden. Es gilt auch hier Messiaens Anweisung: „Die Werte sind stets sehr genau notiert.“ (s.o.) Dazu ist es gut, immer wieder zum Anfang zurückzukehren und die Werte äußerst metrisch zu handhaben. Beherrzt man die Notenwerte, kann man sich dann alle „Freiheit“ nehmen, die für lebendigen Gesang der Vögel so bezeichnend ist.

Ein weiterer Orientierungspunkt sind die Artikulationszeichen. Insgesamt sind die Vogelimitationen die artikulationstechnisch am differenziertesten ausnotierten Stellen. Betrachten wir hierzu NB 58, den Gesang des *Hypolaïs des oliviers* am Ende von *Puer natus est* (*Livre du Saint Sacrement*).

Un peu vif (Hypolais des oliviers)

58. MAN. Pos { *mf*

The image displays a musical score for the piece 'Un peu vif (Hypolais des oliviers)' by Olivier Messiaens. The score is arranged in five systems, each consisting of a piano (Pos) part and an organ (MAN.) part. The piano part is written in treble clef, and the organ part is written in bass clef. The tempo is marked 'Un peu vif' and the dynamic is 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page, and a large, stylized watermark 'S' is overlaid on the left side of the page.

Puer natus est (Livre du Saint Sacrament), S. 32f., Klang des Olivenspötters.

Es treten folgende Artikulationszeichen auf:

- — > —

Interessant die Verbindung mit ... Bögen:

Die Artikulationszeichen ... die Imitation der Vögel entstanden. Es geht dabei zuerst um die Verdeutlichung der Gesänge und ... und sekundär um explizite artikulatorische Anweisungen im Sinne der Orgelschule ... *accato* und *legato* als solche auszuführen, jedoch sollte man auch hier den Bezug zum Original vor Augen haben. Ist ein *tenuto* als ein *non legato* oder als eine leichte Dehnung des Wertes zu verstehen?

... mit durch Dehnung oder durch schnellen Anschlag oder gar durch scharfes Abphrasieren ... Wert der Akzent einen Zielpunkt und beeinflusst somit die agogische Bewegung innerhalb der ... Soll ein Staccatopunkt am Ende eines Bogens immer ein scharfes Abreißen darstellen? Auch hier sei geraten, nicht zu verallgemeinern. Individuelle Lösungen, die dem Charakter des Vogels nahe kommen, geben die logischen und überzeugendsten Resultate.

Mithilfe derartiger Überlegungen, der präzisen Umsetzung und dem Verständnis des Notentextes, der Beschäftigung mit den realen Vogelgesängen, mit Experimentierfreude und Fantasie im Spiel wird man am ehesten einen Weg zur Annäherung an die ganz andersartige Agogik der freilich konstruierten und stilisierten Vogelimitationen finden, die dann aber ihren lebenden Vorbildern erstaunlich nahe kommen können.

3 Betrachtung der einzelnen Werke

Olivier Messiaens Werke sind sehr verschieden. Jedes Werk ist individuell geschaffen und es gibt wenig Stereotypen. Dies macht es schwer, sich auf eine allgemeine Abhandlung zu beschränken. Es gibt darüber hinaus viele, oft nicht unwichtige Details, die nur für ein bestimmtes oder einige wenige Stücke von Bedeutung sind. Zudem scheint es mehr als dreißig Jahre nach dem Tod des Komponisten notwendig, auf häufige Missverständnisse hinzuweisen sowie zu versuchen, gewisse interpretatorische Ansätze und gestalterische Ideen zusammenzustellen, die nicht im Notentext abgedruckt sind, wohl aber im Sinne des Komponisten und seiner Musik stehen, die von Messiaen stammen und von ihm gewünscht und weiter vermittelt wurden. Solche Informationen sind in diesem dritten Teil dieses Kapitels zu jedem Stück zusammengestellt.

Die Werkkommentare Messiaens, die hier zitiert sind, werden durch Einrückung als solche kenntlich gemacht.²²

3.1 *Diptyque* („Diptychon“)

komponiert 1929/1930

UA am 20. Feb. 1930, Église de la Sainte-Trinité, Paris, durch Olivier Messiaen

herausgegeben bei Durand im Mai 1930 (somit Messiaens erstes gedrucktes Orgelwerk)

Das Werk trägt den Untertitel *Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse* („Essay über das irdische Leben und die ewige Glückseligkeit“) und ist Messiaens Lehrern Paul Dukas und Marcel Dupré gewidmet. Der Kommentar Messiaens lautet:

„Essay über das irdische Leben und die ewige Glückseligkeit. In zwei Teilen. Erster Teil: das irdische Leben mit seinen ruhelosen Mühen. Zweiter Teil: das Paradies.“

In beiden Teilen wird dasselbe Thema angewandt, in der irdischen Welt die Erde: das Thema in c-moll und in unaufhörlich fortschreitender Bewegung. Erste Durchführung: das Thema in g-moll, augmentiert. Zweite Durchführung: das Thema in f-moll und es-moll. Dritte Durchführung: das Thema in c-moll, augmentiert und im Oktavkanon. Der Himmel: dasselbe Thema aber in Dur, sehr langsam, unter Anwendung des zweiten Modus begrenzter Transposition: große, entzückende Phrasen, die die Stille der himmlischen Stadt ausdrücken, jenes „unveränderliche Land der Freude und Ruhe“, das in der Nachfolge Christi erwähnt wird.“

Das Werk wirkt wie ein Beispiel für mehrere spätere, bedeutendere Werke. Messiaen hat später den zweiten, langsamen Satz *La fin du temps* („Quaestio de fine mundi“, „Das Ende der Zeit“) bearbeitet, das 1940/41 im Gefängnis Görlitz komponiert wurde. Der Gegensatz, auf dem das Werk als Ganzes aufbaut, begegnet uns auch in Meisterstück *Grandes oubliées* („Die vergessenen Opfer“) und im großen Werk *Combat de la Vie* („Der Kampf zwischen Tod und Leben“ aus *Corps glorieux*, Kap. 3.6.4).

Der Einfluss von Marcel Dupré und dessen virtuoser Orgelkunst.

Das Werk ist ein Beispiel für den Einfluss von Thomas Aquinas (1225–1274), eine der am meisten verbreiteten Schriften der Christenheit, wurde 1274–1275 von Thomas Aquinas (1225–1274) oder einem anderen Vertreter der von ihm vertretenen Frömmigkeitsrichtung, der *Summa theologiae* geschrieben. Diese Richtung war von einer innerlichen Hingabe an Christus und einer eindringlichen Betrachtung der biblischen Texte geprägt. Das Buch war für christliche Frömmigkeit und Liturgie Jahrhunderte hindurch von größter Bedeutung. Das Zitat Messiaens weist auf die Bedeutung der Nachfolge Christi auch im kirchlichen Leben Frankreichs in unseren Tagen hin.

Dauer des ersten Teils (Moderé): 13:45–15:00 min.

Dauer des ersten Teils (Modéré): 4:55–5:20 min.

Dauer des zweiten Teils (Très lent): 8:40–9:50 min.

Die angegebene Metronomisierung des ersten Teils $\text{♩} = 50$ entspricht der angegebenen Dauer. Jedoch muss die Metronomangabe für das *Très lent* $\text{♩} = 58$ angezweifelt werden, ergäbe sich doch aus diesem Tempo für den zweiten Teil eine kürzere Dauer als für den ersten, was nicht im Einklang mit der Aussage des Stücks steht.

In der aktuellen Ausgabe finden sich folgende Druckfehler:

- | | | | |
|-------|----|-------|---|
| T. 27 | 5. | l. H. | <i>d</i> statt <i>des</i> (ebenso 7.) |
| T. 28 | 7. | l. H. | <i>des</i> statt <i>d</i> |
| T. 57 | 5. | l. H. | <i>c</i> statt <i>ces</i> (ebenso 7.) |
| T. 76 | 6. | r. H. | <i>a</i> ¹ fehlt wahrscheinlich (der vollständige Akkord der rechten Hand muss wohl <i>h f</i> ¹ <i>a</i> ¹ lauten, s. Parallelstelle T. 16) ²³ |
| T. 95 | 2. | r. H. | <i>des</i> statt <i>d</i> |

²² Alle Werkkommentare Messiaens sind, soweit nicht anders angegeben, dem Heft *Die Orgelkompositionen von Olivier Messiaen* (Messiaen 1998) entnommen. Übersetzung aus dem Französischen: Dorothea Hütte.

²³ Ebenso in Messiaens Einspielung seiner eigenen Orgelwerke (*Messiaen par lui-même* 1957, 1992).

Über die Verwendung und Anzahl der in der Anfangsregistrierung geforderten *Mixtures* ist je nach Orgel zu urteilen. Kleinfüßigere Aliquotstimmen als eine *Tierce* werden wohl kaum nötig sein, sodass maximal der *Cornet composé* zur Anwendung kommen wird. Sind die vorhandenen Aliquotstimmen nicht im lediglich färbenden Charakter des französisch-symphonischen Instrumententyps gehalten, ist es ratsam, auf diese Aliquoten zu verzichten. Oft können bereits obertonreichere 8'- oder 4'-Register – Gamben oder Prinzipale – das gewünschte leicht silbrige Timbre erzeugen.

Generell empfiehlt es sich, mit fast oder ganz geschlossenem Schwellwerk zu beginnen, einerseits, um die höheren Fußtonlagen des *Récit* in den Klanghintergrund der *Fonds 8* des G.O. zu setzen, andererseits, um im späteren Verlauf mehr *Crescendowirkung* erzielen zu können. Die Angaben für das *crescendo* hin zum dynamischen Höhepunkt in T. 102 sind etwas spärlich. Üblicherweise wird das Schwellercrescendo bereits etwas früher begonnen, frühestens jedoch in T. 85, und an passenden Stellen durch ein möglichst unauffälliges Registercrescendo verstärkt. Auch die angegebenen hinzukommenden Fußtonlagen in T. 102 sind nicht als zwingend zu betrachten.²⁴ Beispielsweise kann ein 16' bereits in Takt 99/2. ♪ hinzugefügt werden, oder auch ganz entfallen. Ebenso ist es durchaus praktikabel über alle *Fonds 8 4* und *Mixtures* hinauszugehen und beispielsweise in T. 99 und T. 102 außerdem 8'-Zungenstimmen des *Récit* sowie im G.O. labiale 4' und eventuell 2'-Register zuzuregistrieren, falls klanglich passend sogar das *Plein-Jeu* des *Récit* hinzunehmen. Das Doppelpedal kann auch durch ein 8'-Zunge verstärkt werden. Dementsprechend wird das *diminuendo* ab T. 115 und T. 117 zu gestalten. Bei der Gestaltung dieses *crescendos* und *diminuendos* sind hier also durchaus Freiheiten gestattet, es sei denn, noch auf den immer wichtigen *bon goût* verwiesen. (s. auch Kap. 2.3)

Bei der Registrierung des *Très lent* ist auf den geforderten Tastenumfang zu achten. Das Werk entstand zur Zeit Messiaens am Conservatoire. Die Orgel dort hatte den hier nötigen Manualumfang bis a^3 . Es sei bemerkt, dass die *Voix céleste* nie allein zu ziehen ist, sondern immer in Verbindung mit einem anderen labialen 8', einer *Gambe*. Bei einem Manualumfang bis a^3 gibt es die Möglichkeit, für das c^4 in T. 132 u. das c^4 in T. 151 auf die Flöte 4' des Positif 8^{va} bassa auszuweichen, soweit dabei keine zu großen dynamischen und intonatorischen Differenzen entstehen. Bei einem Umfang bis g^3 ist es am einfachsten, das ganze *Très lent* der rechten Hand auf 4'-Basis zu registrieren und alles eine Oktave tiefer zu spielen, wie es Messiaen selbst bei der Uraufführung des Werkes in Trinité, als auch auf der Aufnahme gemacht hat. Das a^3 in T. 151 der linken Hand kann dann eventuell durch ein leises, sich in einem C^{6aj} -Akkord der linken Hand einfügen. Dieses 4'-Register des Positif wird wiedergegeben werden. Der Spieler ist zu bemerken, dass die *Flûte harmonique* des G.O. äußerst tragfähig intoniert ist. Daher empfiehlt sich bei weniger klaren Flöten ein zweites gleichfüßiges Register hinzuzunehmen, meist Basso Continuo. Da Flöten – und gerade die französische *Flûte harmonique* – oftmals zum Diskant hin überregistriert sind, entsteht ein selbster Effekt, wenn man den am Anfang des *Très lent* geschlossenen Schwellers zum Lauter- (T. 130 f. u. 145 ff.) und Leiserwerden (T. 134/4 u. 135) der Solostimme ein wenig öffnet und schließlich wieder schließt. In diesem Fall könnte man dann auch während der Schlussfermate

zu Tempo und Agogik des *Très lent*: Messiaen ging es in seinem Schaffen um die Dehnung des Zeitbegriffs. Dabei spielen die Begriffe Zeit, Dauer und Tempo neben dem Rhythmus eine tragende Rolle. In diesem Stück begegnet uns zum ersten Mal eine Gegenüberstellung des Zeitlichen mit einer ewigen, des Finstlichen – der Ewigkeit. Man möge diesen Teil deshalb mit der größtmöglichen Ruhe und in langsamer Bewegung spielen und dabei eine äußerst feine, hauptsächlich auf die große Linie hin abzielende Präzision anstreben, d.h. ein fast unmerkbares Voranschreiten zu den beiden Höhepunkten hin, ein Voranschreiten für den Höhepunkten in T. 132 u. 148, sowie ein darauf folgendes Entspannen, d.h. quasi am ehesten durch eine Zählunterteilung in Sechzehnteltriolen gerecht. Zur *legato*-Gestaltung der Cantilene s. Kap. 2.6.2 und Kap. 3.6.1.

Äußerst interessant ist auch der Vergleich mit dem Satzesatz aus *Quatuor pour la fin du temps: Louange à l'Immortalité de Jésus* („Lob der Unsterblichkeit Jesu“). Welch ähnliche Thematik: der gleiche Satz für Klavier und Violine (s.o.)! Hier ist die Tempobezeichnung *Extrêmement lent et tendre, extatique* mit ♩ = ca. 36 metronomisiert. Darüber hinaus gibt eine Betrachtung der dynamischen Gestaltung der Violinstimme Anregungen für die Ausarbeitung der Spannungs- und Phrasenverläufe. Angaben wie *paradisique* („paradisisch“, T. 1), *avec amour* („mit Liebe“, T. 7) oder *un peu ralenti* (T. 28/3) und das Hören dieses Werks wirken äußerst inspirierend für das Spielen von *Diptyque*.

²⁴ s. u. a. Messiaens Einspielung seiner eigenen Orgelwerke (*Messiaen par lui-même* 1957, 1992).

3.2 *Le banquet céleste* („Das himmlische Gastmahl“)

komponiert 1928 in Fuligny²⁵

herausgegeben 1934 und 1960 bei Leduc

Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der bleibt in mir, und ich bleibe in ihm. (Joh 6,56)

„In diesem Stück wird der zweite Modus begrenzter Transposition benützt, und zwar in seinen drei Transpositionen. Er wird im Anschluss an die drei Hauptfunktionen angewandt: Tonika, Dominante, Subdominante. Das Thema ist die hl. Eucharistie, und das Stück wird besonders an Fronleichnam gespielt.“

Das Stück hat einen ganz besonderen Klang, den ihm der zweite Modus begrenzter Transposition verleiht. Es ist jedoch auf den drei klassischen harmonischen Hauptfunktionen aufgebaut. Das Werk ist akkordisch, sehr langsam und versonnen.

Le banquet céleste ist eine Meditation über die Eucharistie, das zentrale Geheimnis katholischen Glaubenslebens. Messiaen gibt in seinem Kommentar einen zentralen Vers des Evangeliums vom Fronleichnamsfest wieder. Das Fest ist dem Mysterium der sakramentalen Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi gewidmet. In der geistlichen Tradition, der Messiaen angehört, wird vor allem der geistliche und persönliche Aspekt dieses Geheimnisses betont: seine Bedeutung für den inneren Menschen, die tiefe Gemeinschaft mit Christus, dieses „Bleiben“, von welchem das Zitat aus dem Evangelium des Fronleichnamsfestes spricht – ein „Bleiben“, die ewigen Vereinigung mit Christus beim himmlischen Gastmahl vorgehrt. Die „trüben“ Palettöne in dem Klangfarben sind als Symbol für Christi Blut aufzufassen.

Die Ausgabe von 1960 ist ein von Messiaen überarbeiteter Neudruck. Ein Anliegen war es, allzu schnelle Interpretationen zu vermeiden (s. Kap. 2.4) (Hill & Simeone 2007, S. 248). Deshalb wurde das gesamte Stück in halben Notenwerten wiedergegeben und das Taktsmaß von 3/4 auf 1/2 geändert. 1960 wurde auch die Metronomangabe $\text{♩} = 52$ hinzugefügt. Hierzu ist anzumerken, dass alle Einsparungen von Interpreten, die Messiaen gekannt und geschätzt hat – einschließlich seiner eigenen –, ein langsames Tempo aufweisen. Meist bewegen sich die Werkdauer in einem Bereich von 6:45 – 7:45 min., also um Messiaens eigene Zeit von 7:19 min. herum.²⁶

Im Zuge der Neuauflage hat Messiaen auch die Angaben zur Registrierung und Dynamik. Da er 1934 bereits einige Jahre in der Trinité war, kann man davon ausgehen, dass die Trinité-Orgel Vorbild für die Registrierung in beiden Ausgaben ist. 1934 werden im Manual zusätzlich zu allen labialen 8'-Registern angegeben: *Bourdon 8* bereits zu Beginn, ab T. 12 *Flûte harmonique 8* und *Bourdon 16* im Récit zur Zeit der Herausgabe des Stücks noch nicht vorhanden. In dem Manual ausschließlich Register des Récit verwendet. Also könnte 1934 ein *Bourdon 8* im G.O. zu Beginn des Stücks der damals fehlende labiale 16-Fuss Register im G.O. würde den Klang plötzlich viel näher erscheinen lassen, wenn im Récit gespielt wird.

Die Lösung, die Messiaen bevorzugt, zeigt somit zwei klanglich wichtige Aspekte für dieses Stück auf: Die Wichtigkeit der 16'-Lage von T. 12 bis 19, sowie die Wichtigkeit der räumlich-klanglichen Geschlossenheit des Manualpfeilers.

Die Verwendung des Récit in der Ausgabe von 1960 hat neben den besser ausgenutzten dynamischen Möglichkeiten des Schwellers auch den Vorteil, das größtmögliche Gefühl von Ferne (*lointain*) zu erzeugen. Das 1960 zu Beginn angegebene GR ist wohl ein Überbleibsel dieser Entwicklung: Selbstverständlich kann man, soweit alle nötigen Register vorhanden sind, das ganze Stück auf dem Récit spielen, um besonders bei mechanischen Orgeln ein direkteres Spielgefühl zu erreichen. Bei fehlendem labialen 16' im Récit zeigt die Registrierung von 1934 eine häufig anwendbare Alternative (s. a. Kap. 2.3).

²⁵ Die in der Ausgabe von 1960 angegebene Jahreszahl 1926 ist von verschiedenen Autoren widerlegt worden (s. u. a. Peter Hill und Nigel Simeone: „Messiaen“ Schott 2007, S. 31, 33). Auch im Werkkatalog wird 1928 angegeben.

²⁶ Trotzdem verbleibt die offene Frage, wieso diese von allen zeitgenössischen Interpreten unterschrittene Metronomangabe in einer Ausgabe zu finden ist, die gemacht wurde, um das ganze Werk in halben Notenwerten neu zu drucken und so all zu schnelle Interpretationen zu verhindern. Fest steht, dass eine mehr oder weniger genau einzuhaltende Metronomzahl weniger stark zu gewichten ist als das Ziel, den sphärischen, kontemplativen und vergeistigten Charakter des Werks zum Ausdruck zu bringen.

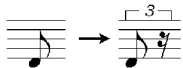
²⁷ Dieses Register wurde erst bei der Renovierung 1934/35 hinzugefügt (s. Kap. 2.2).

Die beiden *f* für Manual und Pedal in T. 12 der 1960er-Ausgabe deuten auf den weniger dynamischen, sondern vielmehr klangfarblichen Kontrast der beiden Werke hin: *Fonds 8* gegen eine Aliquotenzusammenstellung auf 4'-Basis (s.a. Kap. 2.3.2).

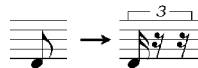
Das 1960 differenziertere, bereits ab T. 5 einsetzende *crescendo* ist mit einem anfangs geschlossenen Schweller bis hin zum vollständig geöffneten Schweller in T. 12 auszuführen. So könnte man etwa das Öffnen bei *peu à peu p* äußerst zurückhaltend beginnen im Gegensatz zum *crescendo* in T. 8/3, um in T. 10 (*mf*) 50% Schwelleneröffnung zu erreichen. Nie sollte das Öffnen ein mechanischer Prozess sein, sondern stets musikalisch sinnvoll gestaltet werden, d.h. im Zusammenspiel mit dem harmonisch-melodischen Spannungsverlauf der Musik.

Im Kontrast zu dem oben erwähnten *legato absolu* im Manual auch über die Phrasierungsbögen hinweg, treten im Pedal die zwei Artikulationsbegriffe *staccato bref* und *staccato long* auf. Hier scheint es sinnvoll, diese *staccati* annäherungsweise wie folgt auszuführen:

stacc. long:



stacc. bref:



Daraus ergibt sich für die Pedalstimme in T. 11f. als „Orientierungsartikulation“

59. *(clair)*
(stacc. long) *(staccato bref à la goutte d'eau)*

Le banquet céleste: Orientierungsartikulation für den Beginn der Pedalstimme (T. 11f.)

Deswegen und wegen der Langsamkeit empfiehlt es sich, das gesamte Stück in Sekundenschritten unterteilt zu denken.

Als Deutungsmöglichkeit für die verlängerten *staccati* und Fermaten am Ende liegt nahe: Die Wassertropfen (*à la goutte d'eau*) und der Wandel sich zu Blut (Transsubstantiation), während sich das Pedal durch das Abstoßen des 4' em

3.3 *Prélude de l'Église éternelle* („Erscheinung der ewigen Kirche“)

komponiert 1932 in Paris als Orgelstück während der Amtszeit als Organist an La Trinité, 1934, 1980, 1984 und 2002, jeweils bei Lemoine

Die *Église éternelle* zu den am meisten gespielten Werken Messiaens zählt, hängt untrennbar mit seiner sublimster Einfachheit und großartigem Fresko-Stil zusammen. Hier wird eine größere rhythmische Maßigkeit als in den früheren Werken Messiaens vernehmbar: gegen den dominierenden 7/8 kontrastierend, entwickeln sich daraus auch andere Maßeinheiten. Messiaen selbst sagt: „Das Werk so

in Spondeus. Wechsel zwischen hellen Farben im zweiten, dritten und siebten Modus in der Komposition, kontrastierend gegen leere, harte und kalte Quinten. Ein unmäßiges Crescendo, das Schritt für Schritt alle die Kräfte der Orgel zu einem gewaltsamen Fortissimo vereinigt – und danach ein genauso schrittweises Decrescendo. So sieht das ganze rhythmische, harmonische und dynamische Material dieses Stücks aus. Wie der Hymnus zum Kirchweihfest sagt: Meißel, Hammer und Leiden schnitzen und glätten die Erwählten, die lebendigen Steine des geistigen Hauses (was durch die unaufhörlichen Schläge der Bässe zum Ausdruck kommt). Die Vision ist einfach, auf ihrem Höhepunkt fast brutal. Sie wird langsam aufgebaut, und sie verschwindet nur langsam ...“

Das, was hier ausgedrückt wird, ist eine Vision der „himmlischen Kirche“, eine Vision, die an das Klavier-Prélude *La Cathédrale engloutie* („Die gesunkene Kathedrale“) Claude Debussys erinnert. Die ewige Kirche tritt am Himmel hervor, wie ein vorüberziehendes Schiff, das zuerst nur geahnt werden kann und dann immer deutlicher hervortritt, bis man es ganz deutlich sieht, um dann genauso langsam zu verschwinden. Das Stück wächst aus dem schon im ersten Takt gegebenen musikalischen Material hervor. Auf dem Höhepunkt klingt ein strahlendes C-Dur; die Komposition ist aus der Harmonielehre Messiaens heraus konzipiert, aber der Komponist lässt hier die Modalität in etwas ausklingen, was der traditionell geschulte Musikhörer als einen reinen, strahlenden Durklang empfindet. Die Anknüpfung an den Hymnus *Urbs Ierusalem beata* ist für die Vertrautheit Messiaens mit der katholischen Liturgie bezeichnend. Dieser Hymnus des 8. oder 9. Jahrhunderts beschreibt wie in einer Vision,

wie das himmlische Jerusalem, die Stadt des ewigen Friedens, sich aus dem Himmel herab senkt und sichtbar wird (vgl. Offb. 21). In biblischen Bildern wird der Glanz der himmlischen Stadt beschrieben, aber auch mit welchen Schmerzen und Plagen die Menschen gezüchtigt werden müssen, um als Bausteine in den göttlichen Bau hineinzupassen und um Anteil an der ewigen Seligkeit zu gewinnen:

„Neue Stadt, du wirst vom Himmel gesenkt
gleich einem Hochzeitssaal zu uns hernieder
bereit für die Stunde da die Braut
sich für ewig ihrem Herrn gibt.
Deine Türme und Mauern glänzen
schön von Gold und Edelstein.

Jeder Stein ist behauen, beschlagen,
geschliffen, um genau zu passen,
von des Meisters Hand gefügt
an den Platz den er bereitet hat ...“

Apparition ist eine musikalische Auslegung dieses Hymnentextes.

Zu den vier Ausgaben des Werkes – jeweils bei Lemoine erschienen – ist Folgendes anzuemerken:

- 1934 ist eine Ausgabe nach dem Autograph.
- 1980 ist eine vom Autor überarbeitete Neuauflage mit differenzierteren Angaben zu Dynamik und Registrierung.²⁸
- 1993 entstand ein erster posthumer Neudruck auf der Grundlage von 1980.
In dieser Ausgabe fehlen 17 Haltebögen:
2/1 l. *gis*;²⁹ 3/4 r. *c*; 7/4 r. *c*; 10/1 l. *es*; 12/7 l. *d*; 15/1 l. *b*; 20/4 r. *c*; 23/1 l. *es*; 25/1 l. *es*; 44/1 r. *es*;
46/1 l. *d*; 46/2 l. *d*; 48/1 l. *c*; 48/2 l. *c*; 49/1 l. *d* und *b*; und 49/1 l. *c*.

Und es gibt vier Druckfehler:

10/2 l. *es* in *f*¹

14/6 l. *es* gilt dem *e*¹

40/2 l. *es* in *f*²

63 Bogenregistrierung: (R: - Hautbois, - 3ce T²/5')

- 2002 ist ein weiterer posthumer Neudruck, in dem wesentliche Fehler von 1993 korrigiert wurden. Dennoch sind zwei Druckfehler zu erwähnen: In T. 14/5 r. H. das Auflösungszeichen vor dem *a* zu eliminieren, und in T. 14/6 l. H. gilt das obere Auflösungszeichen dem *e* (richtiger Akkord: $g+h+d^1+e^1$), was den Bogen plausibel macht. T. 14 ist also identisch mit dem Autograph, obwohl nicht original: 1980 notiert hier *più ff*, was bei vorausgehendem *ff* positiver korrekter erscheint.

Dauer des Stückes: 30–35 min.

Die 1980er Ausgabe die Metronomisierung $\text{♩} = 54$ hinzugefügt. Auf diese Angabe trifft das gleiche zu, wie bei der später hinzugefügten Metronomangabe in *Le banquet céleste* (Kap. 3.2): Alle Einspielungen, die entstanden, sind von Interpreten, die mit dem Komponisten zusammengearbeitet haben. Messiaens eigener –, weisen ein langsames Tempo auf. Ihre Dauern befinden sich in einem Bereich um 10:10 min. beträgt.

Von der Anfangsregistrierung mit vollem *Récit*, Positiv *Tutti* ohne *Anches*, G.O. labiale 16' bis 2', Pédale 32' bis 4' zielen die weiteren Registrierangaben auf ein stufenweises *crescendo* ab T. 22 zum lautest möglichen Klang in T. 32 und einem *decrescendo* bis zum Schluss ab. Dabei geht es hier weniger um bestimmte neue Klangkombinationen als um ein stufenweises Lauter- beziehungsweise Leiserwerden.

Die Angaben für den Schweller beziehen sich ausschließlich auf den des *Récit*,³⁰ was nicht bedeutet, dass ein Positivschweller nicht in die dynamische Gestaltung miteinbezogen werden kann. Bemerkenswert ist die Schwellerbehandlung im *diminuendo*-Teil: Von T. 48 bis zum Schluss wird der *Récit*schweller insgesamt dreimal langsam geschlossen und zweimal, jeweils an Abregistrierstellen, *subito* wieder geöffnet. Dabei ist Wert auf die Einhaltung

²⁸ Die Registrierungsangaben im Autograph verwenden noch die Appeltritte (s. hierzu Kap. 2.2), die Angaben ab 1980 sind differenzierter und deshalb vorzuziehen.

²⁹ Lesart: Takt 2, 1. ♩ , linke Hand, von *gis* zum *gis* des nächsten Akkords.

³⁰ Der Positivschweller in *Trinité* umfasst nur einige Register, so dass bei der angegebenen Registrierung ein kaum wahrnehmbarer Effekt entstände (s. Kap. 2.2).

der dynamischen Vorschriften zu legen: Es soll ein stetiges *decesendo* entstehen. T. 56 ist bei geschlossenem Schweller mit *f* bezeichnet, T. 58 bei geöffnetem Schweller mit *mf*. Also muss das Umregistrieren (– *Anches* 16,8,4 – *Cymbale* + *Hautbois*) ein so großes *diminuendo* erzielen, dass trotz des Öffnens des Schwellers der Klang leiser wird. Besonders pikant ist die Stelle von T. 62 auf 63: Das *legato* ist nicht zu unterbrechen. Hier ist eine sehr gute Koordination zwischen dem Abregistrieren und Schwelleröffnen gefragt. Insgesamt erreicht man so am Ende des Stücks eine dynamisch leisere Stufe als zu Beginn.

Die Hände spielen stets *legato*.³¹ Nur in den Pausen ist abzusetzen.

Für die Artikulation der vielstimmigen Akkorde im *ffff* s. Kap. 2.6 und vor allem NB 23.

Messiaens Beschreibung von „Hammer und Meißel“, den „Schlägen der Bässe“ (s.o.), gibt der Artikulation der Tonrepetitionen im Pedal, zusätzlich zu dem von Dupré geforderten Absetzen, besonderes Gewicht. Man möge „mit dem Ohr artikulieren“ und darauf achten, dass die Note vor einer Repetition *staccato* gespielt wird, sozusagen der Hammer tief ausholt, um erneut zuzuschlagen. Jeder repetierte „Pedalschlag“ muss also als deutlich wahrnehmbarer neuer Ton im Raum zu hören sein. Bei großer Akustik kann das „Ausholen“ sogar über ein Sechzehntel-Artikulationspause hinausgehen. Ansonsten ist stets *legato* zu spielen (NB 60).



Apparition de L'Église éternelle: Pedalartikulation, T. 1ff.

Als Letztes sei auf die Gestaltung der Generalpausen in T. 4, 8, 12 usw. hingewiesen. Durch eine agogisch freiere Handhabung der Pausen bietet sich eine gute Gestaltungsmöglichkeit, um die Veränderung des Stücks zu verdeutlichen. So kann bei Pausen zwischen größeren Formteilen etwas verlängert werden, beispielsweise in T. 17. Dabei ist darauf zu achten, dass der Puls erhalten bleibt und keine Viertelpausen entstehen.

3.4 L'Ascension (Himmelfahrt)

L'Ascension war zunächst als Orgelwerk gedacht. Das Orgelwerk entstand 1932 und wurde 1933 orchestriert (s. Orchesternotation). Messiaen transkribierte Messiaen den ersten und vierten Satz für Orgel. Der Untertitel *Quatre Méditations symphoniques* (vier symphonische Meditationen“) blieb dabei erhalten. Im darauffolgenden Jahr entstand die leicht abgeänderte Orgelfassung des zweiten Satzes sowie *Transports de joie d'une âme qui s'élève* für eine Trinité-Orgel, die ungeeignet erscheinenden dritten Satz der Orchesterfassung *Alléluia* ersetzte.

Die Orgelfassung wurde veröffentlicht und von Messiaen am 29. Januar 1935 noch vor der Uraufführung der Orchesterfassung (1. Februar 1935) wegen der Restaurierungsarbeiten in La Trinité (s. Kap. 2.2) in Saint-Antoine-de-la-Grève öffentlich gespielt. Auch beim Wiedereinweihungskonzert der Trinité-Orgel am 28. Mai 1935 wurde *L'Ascension* auf dem Programm.

Die Orgelfassung hat eine Gesamtdauer von knapp einer halben Stunde. Die Auseinandersetzung mit der Orgelfassung hat für die Gestaltung auf der Orgel wertvolle Erkenntnisse und inspirierende Eindrücke. Diese werden im Folgenden eingegangen.

Werfen wir vorher noch einen Blick auf zwei die Himmelfahrt versinnbildlichende Elemente. Zum einen der chromatisch aufsteigende Tonartenplan. Der erste Satz steht auf *e*, der zweite auf *f*, der dritte auf *fis* und der vierte auf *g*. Zum anderen die klare Dominanz von aufsteigenden Linien durch alle vier Sätze hindurch. NB 61 bis NB 64 zeigen einige markante Beispiele hierfür.

³¹ Auffällig ist die Stelle von T. 27 auf 28. Hier sind zum einzigen Mal im gesamten Stück gleichbleibende Noten nicht übergebunden. Am überzeugendsten erscheint es, die beiden *d*'s in l. H. und r. H. kurz abzusetzen und neu anzuschlagen, die anderen Stimmen *d-gis* und *a-g* jedoch *legato* fortzuführen, so dass der Klang wie an allen Parallelstellen nicht abbricht. Letztlich können über den Sinn der nicht-vorhandenen Haltebögen nur Vermutungen angestellt werden. Ein Versehen ist aufgrund des Autographs, der Ausgabe von 1980 und Messiaens bewundernswerter Genauigkeit bezüglich seiner Ausgaben wohl nahezu auszuschließen. Oft scheinen mit beschriebener Artikulationsweise Akkordwechsel und Melodie an dieser Stelle etwas deutlicher zu werden.

Très lent et majestueux
Very slow and maestoso
G. P. R.

61. MANUEL

PÉDALE

Tir. R. seule
Pd. Unis. off
Sw. to Pd.

Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père (L'Ascension), T. 1

Pas trop modéré, et clair
Not too moderate, and clear
G. P. R. Flûtes 8, 4, Octavin
Gr. Ch. Sw. Flûtes 8, 4, 2

62. MANUEL

PÉDALE

Tir. R. seule
Pd. Unis. off
Sw. to Pd.

Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel (L'Ascension), T. 1

Vif
Quick

63.

Tir. R. seule
Pd. Unis. off
Sw. to Pd.

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne (L'Ascension), Ende

Extrêmement lent, ému et solennel
Extremely slow, with feeling and solemn
 P.R.

64. MANUEL

PÉDALE

Prière du Christ montant vers son Père (L'Ascension), Beginn

Interessant ist auch der durch die Titel und Kommentare gegebene, quasi szenische Aufbau des Werks. Betrachten wir hierzu Titel, Zitate und Messiaens eigenen Kommentar:

L'Ascension – Himmelfahrt

Orgelfassung 1933

1. *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père* („Majestät Christi, der seinen Vater um Verherrlichung bittet“)

Vater, gekommen ist die Stunde: Verherrliche deinen Sohn, damit der Sohn sich verherrliche. (Hohepriesterliches Gebet Christi, Johannes 17,1)

„Die am Kreuz begonnene und durch die Auferstehung fortgeführte Verherrlichung Christi findet erst am Tag der Himmelfahrt ihre Vollendung. Diese Ehre, um die Christus in seinem hohepriesterlichen Gebet am Ende der Rede beim letzten Abendmahl bittet, ist bereits durch die Vereinigung von Menschheit und Gottheit in der einen Person Christi verwirklicht worden.“

2. *Alléluias seigneuriaux* („Frohes Halleluja“)

Wir bitten dich, Gott, gib auch uns selbst mit unserem Geiste im Himmel wohnen. (Himmelfahrtsmesse-Kollektengebet)

„Im Himmelfahrtssatz werden die geschmeidigen Windungen der gregorianischen Neumen mit Verzierungen des Refraines verknüpft. Der Refrain erscheint jedesmal als eine neue Variation. Beim zweiten Mal wird er von der Orgel solo und Quintaton 16, begleitet von einem höheren Ostinato im 3. Modus mit „3. Modus mit“.

3. *Transport d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne* („Freudenausbrüche einer Seele vor der Herrlichkeit Christi, die ihre eigene ist“)

Vater dank sagen, der uns befähigt hat, am Erbe der Heiligen im Lichte teilzunehmen, der uns in Christus auferweckt und einen Platz im Himmel bereitet hat. (Kolosser 1,12; Epheser 2,6)

„Die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi sind die Vorbereitung unseres Eintritts in den Himmel. Diese Wahrheit erfüllt uns mit Freude. Die Freude findet in einem neuen Halleluja Ausdruck, das weniger verinnerlicht, eher überschwänglicher als das Halleluja des vorhergehenden Satzes ist – und in dem der ganze Glanz des Orgeltuttis erklingt.“

4. *Prière du Christ montant vers son Père* („Gebet Christi, zum Vater aufsteigend“)

Vater, offenbart habe ich deinen Namen den Menschen. Ich bin nicht mehr in der Welt – sie aber bleiben in der Welt. Ich komme zu dir. (Hohepriesterliches Gebet Christi, Johannes 17,6 und 11)

„Beim Abendmahl hat Christus diese Worte vorausschauend ausgesprochen und damit die Vorstellung von Raum und Zeit aufgehoben. Diese Worte wurden erneut bei der Himmelfahrt selber gesprochen. Sie illustrieren die feierliche Würde beim Abschied von der Erde für eine Elevation, die unendlich über die Himmelsordnung hinausgeht.“

3.4.1 *Majesté du Christ demandant sa gloire à son père* („Majestät Christi, der seinen Vater um Verherrlichung bittet“)

Dauer des Satzes: 6:25 – 6:55 min.

Vergleichen wir zunächst Orchester- und Orgelfassung. Die Orchesterfassung verwendet nur Blasinstrumente, mit klarer Dominanz der Blechbläser. Hinsichtlich der Harmonik, Melodik und Rhythmik sind die beiden Fassungen identisch. Auch die Tempobezeichnung *Très lent et majestueux* ist die gleiche. Die angegebene Metronomisierung von ♩ = 48 in der Orchesterpartitur sollte auf der Orgel in einem großen Kirchenraum unterschritten werden (s. Kap. 2.4). Der dynamische Verlauf ist in der Orchesterversion differenzierter. Die langen Linien bleiben in der Orgelfassung auf der gleichen dynamischen Stufe. Lediglich gegen Ende der langen Phrasen finden sich Schwellerangaben. Der geschlossene Schweller wird mit *pp* bezeichnet, der offene in der Anfangsregistrierung mit *mf*, später in T. 18 mit *f* bzw. in T. 22 mit *ff*, da hier die *Anches P.* beziehungsweise *Anches G.O.* hinzukommen.

Bezüglich der Registrierung ist wohl davon auszugehen, dass hier unter *Anches* die *jeux de combinaison* zu verstehen sind, da die Bezeichnung *Anches préparées* in der Anfangsregistrierung für Positif und G.O. ganz klar auf diese Praxis hinweist. Also ist es durchaus denkbar im Récit über alle 8'- und 4'-Register hinauszugehen. Jedoch ist mit dem Hintergrund, dass das Stück als Blechbläserchoral gedacht ist (Hill & Simeone 2007, S. 62), eine Mixturfarbe das ganze Stück hindurch eher weniger adäquat. Auch das Bibelzitat und dessen Kontext – Jesu Gebet am Vorabend der Kreuzigung – spricht gegen die Einbeziehung eines strahlenden Mixturklanges. Eine Hinzunahme von *Doublette 2* und *Nazard* sollte jedoch in den meisten Fällen nichts weiter weggehen. In Positif und G.O. ist über die 8'-Basis nur hinauszugehen, wenn zu wenig 8'-Register vorhanden sind und die 4'-Register nicht dominieren, sondern die 8'-Basis verstärken. Es geht um einen runden, vollen Klang. Bei zu geringer Schwellerwirkung kann der geöffnete Schweller (*mf*) durch die Öffnung der Prinzipale verstärkt werden, beispielsweise auf dem 8. Achtel des ersten Takt. Kleiner Schwelleraktionen, wie z. B. in T. 3, sind davon auf jeden Fall auszunehmen.

Bei der Auswahl der in T. 18, 21 und 22 hinzutretenden *Anches Pos.* und *G.O.* sollte man hier auf der Grundlage des Blechbläserklanges der Orchesterfassung auf scharfe Mixturen weitgehend verzichten. Wenn auch allein die Transkription von einem großen Bläserensemble auf die Orgel den Charakter des Stücks verändert, und wenn auch Unterschiede in der dynamischen Gestaltung sowie im Verhältnis von Registrierung und Instrumentierung klar sind, so sollte es bei der Orgelfassung nicht um die möglichst genaue Darstellung eines Orchesterwerkes (z. B. durch die Orgel) gehen (siehe auch die Bemerkungen in NB 65 zu denken), sondern es geht um die Darstellung der Orgelfassung auf ihre eigene Art und Weise aus.

Der 12/8-Takt ist ein Überbleibsel der Orchesterfassung. Wie Messiaen in *Technique* beschreibt, ist die Taktangabe durch das gemeinsame Zählen und die Verständigung mit dem Dirigenten zu erleichtern (Messiaen 1992, S. 10). Die Taktangabe im Sinne des Taktmaßes wäre ein vollkommenes Missverständnis. In NB 65 zu denken.

Majesté du Christ demandant sa gloire à son père T. 1, taktungebundene Notation

An Stellen, in denen das Pedal die linke Hand verlängert, d. h. *Péd. tir. Réc. seule* registriert ist, kann es für das *legato absolu* in der linken Hand hilfreich sein, mit dem Pedal auszuhelfen, beispielsweise zu Beginn von T. 2, s. NB 66.

66.

Tir. R. seule

Majesté du Christ demandant sa gloire à son père, T. 2

Die Melodie der rechten Hand ist im „schönsten“ *legato* vorzutragen (s. Kap. 2.6 und Kap. 3.6.1). In T. 1 (s. NB 61) ist vor der 8. Achtel in der rechten Hand nicht wegen des endenden Bogens, sondern wegen der Tonrepetition eine Achtel abzusetzen, während die linke Hand so dicht wie möglich die beiden Akkorde verbindet (s. NB 21). Die agogische Entwicklung der langen Bögen dieses langsamen Satzes – das so wichtige und bewusst zuzusetzende Vorwärtsdrängen und Stauen beziehungsweise Fließen- und Auslaufenlassen – lässt sich durch das eigene Empfinden eines ♩ -Pulses am nuanciertesten und kontrolliertesten ausgestalten (Kap. 2.5.2).

3.4.2 *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel* („Frohes Halleluja einer Seele, die sich nach dem Himmel sehnt“)

Dauer des Satzes 6:30–8:30 min.

Dauer von Beginn bis T. 11: 0:50–1:05 min.

Wie Messiaen in seinem Kommentar beschreibt (s.o.), kommt in diesem Satz der Jubel der Seele über das zentrale Geheimnis des Festtages zum Ausdruck: die Reinigung der Seele durch Christus zum Himmel. Der Einfluss durch den Gregorianischen Gesang wird gerade in diesem Satz sehr deutlich. Dabei handelt es sich wohl weniger um die Imitation eines bestimmten Gesanges als um das Nachempfinden von Neumen. In Messiaens Kommentar zur Orchesterversion heißt es: „Der Aufbau des zweiten Satzes ist von gregorianischen Gradualen und Hymnen abgeleitet.“ (Hill & S. 62) Interessant, dass das Thema durch die wiederholte Verlängerung des Refraines (zuerst fünf Viertel, dann sechs Viertel in T. 7f. und schließlich neun Viertel in T. 8) eine weitere Wiederholung und Verlängerung wird im letzten Refrain hinzugefügt: 15 Viertel in T. 8. Im Gegensatz zum ersten und zweiten Satz finden sich beim Vergleich der beiden Fassungen Abänderungen in der Gestaltung. Deswegen ist ein Übernehmen von weiteren Informationen hilfreich einzustufen, was diese jedoch nicht weniger studienwert macht.

Da die Registrierung im Notentext etwas spärlich ist, sind die Angaben im Notentext etwas spärlich. Erste Hinweise finden sich bereits in Messiaens Kommentar (s.o.) nach dem zweiten Refrain mit *Cornet solo* und *Quintaton 16* von *Flûte 4*, *Clarinete in Bb* und *Cymbale* begleitet wird. Im Notentext ist an entsprechender Stelle (T. 24) *Quintaton 16*, *Flûte 4*, *Clarinete in Bb*, *Cornet solo* und *Cymbale* zu lesen. Weitere Differenzen sind zwischen Messiaens eigener Aufnahme und dem Original. Dies mag damit zu tun haben, dass die Herausgabe des Werks innerhalb relativ kurzer Zeit nach der Restaurierung der Trinité-Orgel stattfand (s.o.). Außerdem ist keine der Angaben im Notentext falsch. Im Gegenteil an manchen, besonders an orgelbewegten Instrumenten sogar zu bevorzugen. Dennoch sollen Messiaens persönliche Registrierangaben nicht verschwiegen werden:

Zusätze zur Registrierung im Notentext:

- T. 1 + *Tierce* eventuell *Nazard*
- T. 24 s.o.
- T. 35 – *Cymbale* auf letztem Achtel
- T. 36 *Pédale* +16 (8) *doux*
- T. 50 *Pédale* +16 (8) *doux*

In T. 56 kann ein nicht vorhandener *Piccolo* 1' auch durch eine *Quinte* 1 $\frac{1}{3}$ ' oder *Terz* 1 $\frac{3}{5}$ ' o.ä. ersetzt werden.

Im Gegensatz zu den meisten Orgelwerken Messiaens gibt es hier einige Freiheiten in der Wahl der Klangfarben. Die späteren Werke weisen eine bestimmtere Art der Klanggestaltung auf. Man lasse sich von der Thematik des Stückes und dem Klang der jeweiligen Orgel leiten. Zu beachten ist in jedem Fall die Fußzahl der tiefsten Stimme einer jeden Registrierung.

Darüber hinaus sei auf folgende „Traditionen“ hingewiesen: Der zweite Refrain wird für gewöhnlich minimal schneller als der erste gespielt. Dies hängt mit der ersten freien, einstimmigen Themenexposition und der hinzukommenden ostinaten, auffrischenden Begleitung in der Reprise zusammen.

Der Wechsel von Achteltriole zu Duolen in T. 35/36 kann als ausnotiertes, beginnendes *rallentando* gesehen werden, das bis zum notierten *rallentando* fortgesetzt werden kann. Man beachte, dass sich mit der Verlangsamung des Tempos generell auch die Klangdauer der *staccato*-Akkorde verlängert. Des Weiteren übersehe man nicht das *legato* vom vorletzten zum letzten Akkord in T. 36.

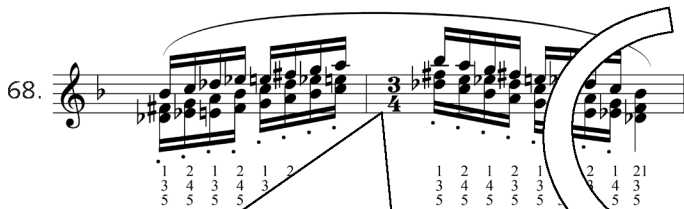
Das *un peu plus lent et tendre* in T. 37 darf deutlich langsamer als der Refrain gespielt werden. Der *animez*-Teil von T. 42–45 kann über das darauffolgende *Premier mouvement* hinausgehen und mit einem leichten *rallentando* auf dem letzten Schlag von T. 45 auf das erste Tempo abgebremst werden.

Die Artikulation der linken Hand von T. 41 bis T. 45 kann durch Doppel- oder Tripelstaccato der unteren beiden Akkordtöne bei ausgehaltener oberer Note geübt werden:

67. 

Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel, T. 41f. linke Hand, Übervariante

Es empfiehlt sich folgender Fingersatz (NB 68 und NB 69):

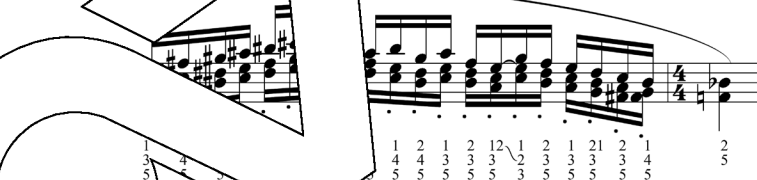
68. 

1 2 1 2 1 2
3 4 3 4 3 2
5 5 5 5 5 5

1 2 1 2 1 2
3 4 4 3 3 3
5 5 5 5 5 5

2 1 2 1
4 3 4 3
5 5 5 5

Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel, T. 41f. linke Hand, Übervariante, Fingersatz



1 2 1 2 12 1 2 1 2 1 2 1 2
4 4 3 3 3 2 3 3 3 3 3 4 4
5 5 5 5 5 3 5 5 5 5 5 5 5

Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel, T. 45 linke Hand, Fingersatz

... 56 hin geht üblicherweise ein deutliches *rallentando* einher. Das *Un peu plus vif* in T. 56/3 ... anlaufen. Der Triller in der linken Hand soll unproportional zu den Sextolen der rechten Hand, aber ... maßig laufen. Beim Schlussrallentando verlangsamt sich auch der Triller. Die Sextolen der rechten Hand werden im *portato* beziehungsweise *non legato* artikuliert, was nicht im Notentext vermerkt ist! Die Nachschläge in T. 13 und 16 in der linken Hand und T. 38 und 41 in der rechten Hand haben keine rhythmische Bedeutung. Sie sollen nicht mehr als den letzten zu spielenden Ton des Trillers verdeutlichen: die Hauptnote! Ganz klar ist während der gesamten Dauer der Note durchzutrollern.

Exkurs: Polyrhythmen

Beschäftigen wir uns abschließend mit den in diesem Satz auftretenden Polyrhythmen. In folgenden weiteren Stücken sind komplexe Polyrhythmen zu finden: *Entrée (Messe de la Pentecôte)* (s. Kap. 3.7.1), *Pièce en trio (2. Satz Livre d'orgue)* (s. Kap. 3.8.2) und *Les mains de l'Abîme (Livre d'orgue)* (s. Kap. 3.8.3). Die hier angestellten Überlegungen werden exemplarisch für alle genannten Stücke formuliert. Hier nicht auftretende Proportionen, wie beispielsweise 9:4 in *Les mains de l'Abîme* können analog zu der hier durchgeführten Betrachtung geübt werden. Entsprechendes Zusatzmaterial liefert Anhang C.

Wir unterscheiden zwei Arten von Polyrhythmen: simultane und sukzessive Polyrhythmen. Simultane Polyrhythmen bezeichnen die gleichzeitige Unterteilung eines Pulses in verschiedene, meist teilerfremde Werte. Z. B. wird im zweiten Takt von NB 75 die erste Viertel in der rechten Hand in Triolen geteilt und in der linken Hand in Quintolen. Wir sprechen von drei gegen fünf (3:5).

Als sukzessive Polyrhythmen werden rhythmische Verläufe bezeichnet, in denen ein Puls aufeinanderfolgend in verschiedene, meist teilerfremde Werte geteilt wird. In NB 70 sehen wir einen fortlaufenden Viertelpuls in zwei Achtel (T. 1, zweites ♩), drei Triolen (T. 9, drittes ♩), vier Sechzehntel (T. 4, drittes ♩) und fünf Quintolen (T. 4, erstes ♩) unterteilt.

Betrachten wir zunächst **sukzessive** Polyrhythmen am Beispiel des ersten Refrains von *Alléluias sereins* (NB 70).

Pas trop modéré, et clair
 Not too moderate, and clear
 G. P. R. Flûtes 8, 4, Octavin
 Gr. Ch. Sw. Flutes 8, 4, 2

70.

Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel, T. 1–11

Zunächst gilt es, sich die Fähigkeit zu erarbeiten, die markierten Werte exakt metronomisch wiedergeben zu können. Das ist als notwendige Vorstufe zu erachten. Nur wenn man in der Lage ist, metrisch korrekt zu spielen, wird man die Freiheit erlangen, das Thema „agogisch frei“ gestalten zu können. Andernfalls werden immer rhythmische Unzulänglichkeiten unbewusst oder bewusst – das Spiel und die Ästhetik beeinflussen und die Musik in Ketten legen.

Als Vorübung beginnen wir mit verschiedenen Notenwerten. Nehmen wir als Beispiel die im Thema häufig vorkommenden Quintolen. Man verwendet einer Unterteilung und wiederhole diese einige Male und wechsele dann zur anderen. Die Wechselsfrequenz ist dabei allmählich zu erhöhen. Hier ist das Metronom eine sehr gute Hilfe. Für unser Beispiel stellt das Metronom auf dem Tempo 120 als gedachte Viertel und zähle oder klatsche wiederholend Quintolen und

sukzessive Polyrhythmik 5 : 4

Diese Übungen sind durch Klatschen, Singen, Stampfen, Klopfen etc. auszuführen.


Wenn dies keine Schwierigkeiten mehr bereitet, kann man einen dritten Wert, z. B. Triolen hinzunehmen, usw., bis man schließlich in der Lage ist, auf einem gleichbleibenden Viertelpuls alle auftretenden Unterteilungen von eins bis fünf auszuführen (NB 72).

72.

Übemodell für sukzessive Polyrhythmen 1 : 2 : 3 : 4 : 5

Auch soll man frei zwischen den verschiedenen Unterteilungen hin- und herspringen können.

Wenn man an die Klaviatur geht, beginne man abschnittsweise, zunächst wieder nur zwei verschiedene Unterteilungen analog zu NB 71 zu üben, wie es z. B. T. 4 des Themas ermöglicht. Dabei ist es hilfreich, ein weiteres Viertel mit hinzunehmen (NB 73).

73.  D.C.

x 4	x 4
x 3	x 3
x 2	x 2
senza rep.	senza rep.

Übemodell für sequentielle Polyrythmik 5:4 angewandt auf T. 4 von *Alléluias sereins*

Es ist immer wichtig, auf äußerste Gleichmäßigkeit innerhalb der Quintolen beziehungsweise Quartolen zu achten. Im nächsten Schritt gilt es, immer größere Abschnitte zusammenzufassen, bis man schließlich das ganze Thema erhält. Eine gute Kontrolle ist es auch, sich selbst aufzunehmen und dann mit dem Metronom zu kontrollieren. Gute Fortschritte erzielt man weiterhin durch Üben des Themas nicht nur mit der rechten Hand, sondern auch mit der linken Hand, sowie mit den Füßen (s. letzter Refrain!) und in allen Kombinationen.

Wenn man das Thema metrisch präzise spielen kann, dann gilt es die Freiheit zu erforschen und diese ra auszuprobieren, um so eine der Musik gerecht werdende freie Bewegung dieser wunderschönen, von Gregorianik inspirierten Linie zu erhalten. Man scheue sich nicht vor Übertreibung, kehre aber auch immer wieder zur metrisch statischen Fassung zurück. Wie oben geht es auch hier darum, die „notierten Werte genau darzustellen“ (s.o.) und den Rhythmen in der geforderten cantablen Art gerecht zu werden. Die oben vorgeschlagenen Übeanregungen dienen lediglich dem Erfassen dieser komplizierten und zunächst ungewohnten Rhythmen. Nach diesem Stadium gilt es, das gute Maß an Freiheit zu finden und auszukosten, um die Musik frei von metrischen Zwängen gestalten zu können.

Als Letztes sei vor allem auf die ausreichende Länge der großen Notenwerte, d. h. vor allem der Viertel und längerer Noten hingewiesen.

Alle Übungen für sukzessive Polyrythmen sind auf **simultane** Polyrythmen übertragbar. So kann man beispielsweise in NB 75 das erste Viertel des zweiten Aktes wie in NB 74 üben.

74.  D.C.

x 4	x 4
x 3	x 3
x 2	x 2
senza rep.	

Übemodell für sukzessive Polyrythmen, angewandt auf die simultan polyrythmische Stelle T. 25/1 in *Alléluias sereins*

Das erste Spiel ist als erstes zu sagen, dass es mindestens eines Zeitraums von mehreren Wochen (oder Monaten) in einem bestimmten Polyrythmus sicher beherrscht. Und jedes neue Verhältnis (5:3, 5:4, 7:4, usw.) will jeweils neu gelernt sein.

Wenn wir nun exemplarisch den 2. Refrain betrachten, gilt es also zunächst die verschiedenen Proportionen separat zu üben:

- | | | | | |
|-----|---------|---------|---------|---------|
| 5:3 | T. 25/1 | T. 26/1 | T. 27/1 | T. 29/2 |
| 4:3 | T. 27/3 | T. 30/2 | | |

Einfachere Stellen, wie T. 24/3, T. 26/2 oder T. 28/1, sowie alle 3:2 Verhältnisse (T. 24/2, 29/1, 30/1, 30/3, 31/1, 32/2, 33/1+2) ergeben sich aus den komplizierteren. 2:3 ist in 4:3 enthalten und deswegen sehr leicht zu spielen, wenn man 4:3 beherrscht.

NB 75 zeigt den zweiten Refrain (T. 24ff.).

75.

R. Flûte 4, Octavin seuls
Sw. Fl. 4, 2 alone

pp

P. Quintaton 16, Flûte 4
Ch. Bdons 16, 4

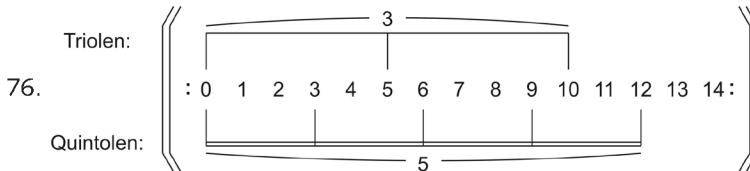
The image displays a musical score for a piece titled 'Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel'. The score is written for a piano and flute. It begins with a piano introduction marked 'pp' (pianissimo). The main melody is in the right hand of the piano, featuring a series of chords and melodic lines. The flute part is in the upper register, playing a melodic line with some trills and grace notes. The score is divided into several systems, with a 'Rall.' (rallentando) marking at the end. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is overlaid with a large, stylized watermark that reads 'Musical'.

Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel, T. 24-36, 2. Refrain

Es ist eine selbstverständliche Voraussetzung, die Hände einzeln fehlerfrei spielen zu können. Hierbei hilft für die obere Zeile die Analyse der dreistimmigen Mixtur des 3. Modus in der zweiten Transposition (s. Kap. 2.7.1). Beginnen wir nun mit dem simultanen Rhythmus 3 : 5 am Beispiel von T. 25.

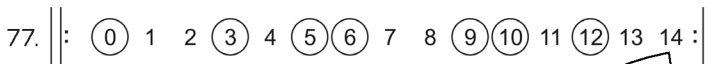
Der erste Schritt ist die Unterteilung in das kleinste gemeinsame Vielfache: Bei den meist teilerfremden Verhältnissen das Produkt beider Werte, also im Beispiel $3 \cdot 5 = 15$, d.h. jedes Viertel wird in 15 Teile untergliedert. Jede Triole erhält dabei fünf Teile, jede Quintole drei Teile, also genau so viele Teile wie der gegenübergestellte Wert. Nun beginne man in einer „Repeat-Schleife“ laut zu zählen und bei dem entsprechenden Wert mit der jeweiligen Hand auf eine Tischplatte oder ähnliches zu klopfen. Dabei ist es einfacher, anstatt von 1 bis 15 von 0 bis 14 zu zählen, da dann die Triolen auf das Fünfeinmaleins (0, 5 und 10) fallen, und die Quintolen auf das Dreieinmaleins (0, 3, 6, 9 und 12).

NB 76 verdeutlicht den Ablauf:



Unterteiltes Zählschema für 3 : 5

Betrachtet man nun alle Zählzeiten auf die entweder eine Triole oder Quintole trifft:



Aktive Zählzeiten im unterteilten Zählschema für 3 : 5

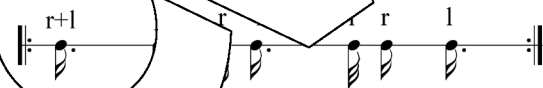
... ergibt sich der sogenannte Summenrhythmus (h. der Kombinationsrhythmus) aus Triolenbewegung und Quintolenbewegung.



Summenrhythmus

Dieser Rhythmus ist durch Klopfen, Singen, Klopfen, Stampfen etc. in gemäßigttem Tempo zu üben. Interessant: Diese Rhythmen sind „umkehrbar“ (s. Kap. 2.5)! Alle diese Übungen sind stets mehrmals unmittelbar hintereinander in einer Wiederholungsschleife zu wiederholen.

Ist dieser Rhythmus in einer Verteilung zu üben, kann man die Werte den jeweiligen Händen zuordnen:



Hände verteilter Summenrhythmus für 3 : 5

Die Zählzeiten können anfänglich wieder von 0 bis 14 mitgezählt werden.

Wenn sich das Tempo langsam erhöht, sollte man zunächst den kleineren Notenwert, im Beispiel die Quintolen, als Grundwert beziehungsweise als Pulsschlag betrachten, dem sich der andere Wert unterordnet:



Dreifach unterteilte Quintolen als Grundschlag für 3 : 5

Man denkt also dreifach unterteilte Quintolen. Die zweite Triole trifft dann auf den dritten Teil der zweiten Quintole und die dritte Triole auf den zweiten Teil der vierten Quintole.

Auch kann man folgendes Zählschema üben:

81. $\parallel : 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 : \parallel$

Zählschema für 3:5 mit Quintolen als Basis

Auf jede „1“ trifft eine Quintole, auf die großgeschriebenen Zahlen eine Triole.

Auch kann man hierzu gut das Metronom verwenden, indem man es die Quintolen übernehmen lässt. Zu den vom Metronom vorgegebenen Quintolen führe man dann Triolen aus. Zum Üben ist hier ein Bereich von ca. 60–100 ideal.

Umgekehrt soll man auch in der Lage sein, in Triolen zu denken, diese fünffach zu unterteilen und so Quintolen hinzutreten zu lassen:

82.

Fünffach unterteilte Triolen als Grundschatlag für 3:5

Hier ist es hilfreich, ein fünfsilbiges Wort beziehungsweise einen Namen zu suchen, beispielsweise „Dal-la-pic-co-la“, um damit die Triolen zu unterteilen. Dann kann man den Quintolen die entsprechenden Silben zuordnen, wie NB 83 zeigt.

83.

Fünffach unterteilte Triolen als Grundschatlag für 3:5 mit möglicher Teilunterlegung

Die Quintolen treffen auf die Triolen nur in Gedanken mitgesprochenen, unterstrichenen Silben.

Das folgende Zählschema sieht wie folgt aus:

84. $\parallel : 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 : \parallel$

Zählschema für 3:5 mit Quintolen als Basis

Auf 1 treffen die Quintolen und auf die großgeschriebenen Zahlen die Triolen.

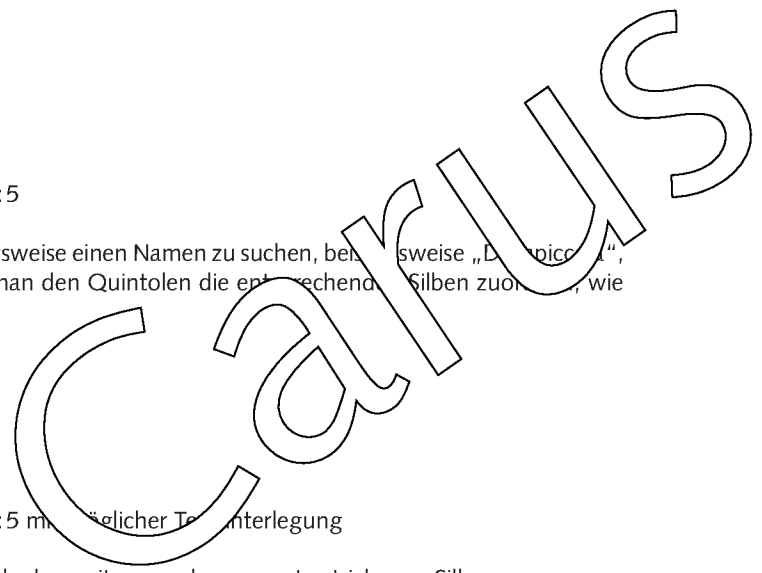
Zu den vom Metronom vorgegebenen Triolen, zu denen man Quintolen ausführe, empfiehlt sich der Bereich

Nach den „Trockenübungen“ kann man ans Instrument gehen und statt klopfen die jeweiligen Stellen spielen. Zur Kontrolle ist es gut, eine Hand unregistriert zu lassen und auf die Gleichmäßigkeit der anderen zu hören. Wenn sich das Tempo allmählich steigert, empfiehlt es sich, weitere, entspannende Viertel in die Schleife hinzuzunehmen:

- z. B.: $\parallel : 25/1 \ + \ 25/2 \ : \parallel$
- $\parallel : 26/1 \ + \ 26/2+3 \ : \parallel$
- $\parallel : 27/1 \ + \ 27/2 \ : \parallel$

Letztlich gilt es, ein Gespür dafür zu entwickeln, eine große Zählzeit – hier ein Viertel – gleichzeitig drei- und fünfteilen zu können.

Bei diesem ganzen Prozess ist es wichtig, sich langsam voranzutasten, das Tempo sehr langsam zu steigern und immer wieder von vorne zu beginnen. Will man diese Rhythmen erlernen, erfordert dies äußerst viel regelmäßige und anhaltende Beschäftigung.



Unserem Gehirn hilft es, wenn die eine Hand weiß, was die andere tut. Deswegen sollte man jeden Polyrhythmus und somit alle Übungen auch mit vertauschten Händen ausführen können. Andere Verhältnisse, wie z. B. 4:3, sind analog zu erarbeiten (s. hierzu auch Anhang C).

Im konkreten Beispiel ist die obere Zeile mit der durchgehenden Triolenbewegung die metrisch strengere, die zweite mit dem Thema die freiere, d.h. es gilt, der zweiten Zeile eine ihr angemessene agogische Freiheit zu verleihen, ohne dass die Präzision der oberen Zeile beeinträchtigt wird. Diese Freiheit, die man sich bei allen Quintolen und Quartolen erlauben kann, kann man allerdings nur erreichen, wenn man fähig ist, metrisch äußerst exakt zu spielen. Dazu sollen die aufgezeigten Übereigenschaften dienen. Es geht keinesfalls darum, möglichst metrisch oder steril zu spielen. Im Gegenteil! Diese Musik ist äußerst lebendig. Doch gilt es, die Rhythmen deutlich und verständlich zu machen („Die Werte sind stets genau notiert!“ s. Kap. 2.5), und ihnen ihre Freiheit und Klarheit zu geben. Das steht im krassen Gegensatz zu willkürlichen oder auf Grund mangelnder rhythmischer Fähigkeiten unfreiwilligen Verzerrungen!

Wenn man es aus einem anderen Literaturbereich, beispielsweise diversen Chopin-*Nocturnes*, gewohnt ist, freiere rhythmische Linien mit der rechten Hand zu einer relativ motorischen Begleitung eher mit der linken Hand zu spielen, kann man die etwas unbequemere Lage in Kauf nehmen und die gesamte Stelle mit vertauschten Händen spielen. Somit entsteht auch keine Gefahr beim Handwechsel von T. 34 auf T. 35!

Insgesamt sieht man sich in diesem Stück vor technischen Schwierigkeiten vor allem rhythmischer Natur, die jedoch nach Ansicht der Autoren von Gehalt und Schönheit der Musik bei Weitem überwiegen werden, was jeden Übeaufwand lohnt.

3.4.3 *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne* („Freuden einer Seele vor der Herrlichkeit Christi, die ihre eigene ist“)

Dauer des Stücks: 4:10–4:30 min.

Der für den französischen, auf Improvisation wurzelnden Toccatenstil typische Satz ist die einzige Neukomposition der Orgelfassung, da der dritte Satz der Orchesterfassung *Alléluia sur la trompette, Alléluia sur la Cymbale* für eine Orgeltranskription nicht geeignet schien.

Das Wesen dieser Toccaten besteht aus metrisch strengeren und freieren Passagen. Rhythmisch prägnante Teile, wie T. 1–3, T. 10f. werden sehr metrisch gespielt. Akkorde folgen auf gleichen Notenwerten, wie T. 4 beziehungsweise T. 12, können freier gespielt werden, d.h. anlaufen und dann schneller werden, um ein bestimmtes Maximum zu erreichen. Vor allem bei direkten Übergängen zu metrischen Teilen, wie beispielsweise T. 13/14, sind fließende Übergänge zu achten. In T. 62 ist auf dem letzten Akkord eine kurze Formate zur Tradition des *Andante* zu achten, ehe das *encore plus vif* („noch schneller“) einsetzt. Zwei kadenzartige Stellen sind die Achtelpausen als Atemzäsuren zu verstehen, sozusagen als kurze *Andantes* (s. 2.6.1).

Die anfängliche *staccato*-Ausführung gilt nur für die Manualstimmen. Das Pedal ist – konform zur französischen Orgeltradition – *legato* auszuführen. Dies gilt vor allem für T. 12–17 und T. 33–42.

Folgende Vorzeichen sind im Notentext hinzuzufügen:³²

S. 15, 2. System 3. T. I.H. 3. Akkord nach ♯: ♯ vor *h* (2. Modus, 2. Transposition)

S. 16, 2. System 1. I.H. 1. Akkord und 5. Akkord: ♯ vor *h* (s.o.)

S. 16, 2. System 3. T. beide Hde. 4. Akkord: ♯ vor *e*

S. 16, 4. System 3. T. r.H. letzter Akkord: ♯ vor *d*, also *dis*

S. 17, 2. System 1. T. I.H. 8. Akkord: ♯ vor *f*, also *fis*, letzter Akkord: ♯ vor *h*

An vielen Orgeln ist es eine große Erleichterung, die beiden „Kadenz“, d.h. S. 12, 3. System bis S. 13, 2. System sowie S. 15, 1. System 3. T. bis S. 15, 3. System Mitte (♯), auf *Récit* und *Positif* verteilt, mit *Pos. PR seule* zu spielen. Meist ist es ratsam, wegen des Wechsels auf das *Positif*, beziehungsweise den ansonsten im *Positif* innerhalb der Sechszentelbewegung zu ziehenden Registern im 4. System von S. 15, bereits nach der ♯ im 3. System mit beiden Händen auf das *Récit* zu wechseln.

Technisch pikant sind die drei Anfangsakkorde samt Parallelstellen. Die Intervallstruktur der vierstimmigen Mixtur des 2. Modus ermöglicht eine Ausführung in der rechten Hand mit stets dem gleichen Griff 5 4 2 1. In der linken Hand wird durch die abwechselnd zwischen der zweiten und dritten beziehungsweise dritten und vierten Stimme auftretende Quartspannung ein wechselnder Fingersatz nötig, so dass die Quarte auf den zweiten und vierten (bei 1 2 4 5) oder dritten und fünften (bei 1 2 3 5) Finger fällt (s. NB 85).

³² s. a. Latry & Mallié 2008, S. 116.

85.

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 1 und T. 19, Fingersatz

Um diese drei Akkorde sicher und fehlerfrei spielen zu können, ist es eine große Hilfe, alle möglichen Stimmkombinationen zu üben. Dabei ist größter Wert auf strikte Beibehaltung des Fingersatzes zu legen. Betrachten wir im Folgenden nur T. 1; T. 19 kann analog geübt werden: Zunächst spiele man jede Stimme einzeln,

86.

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 1, Übereckmethode Teil 1
dann alle 28 Möglichkeiten in Kombinationen aus zwei Stimmen.

87.

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 1, Übereckmethode Teil 2
dann alle 28 Möglichkeiten in Dreier-, Vierer- und Fünferkombinationen.

Bei den Sechser- und Siebenerkombinationen ist es einfacher, jeweils zwei beziehungsweise eine Stimme wegzulassen. Hinzu kommt, alle diese Übungen in diversen Rhythmisierungen und im Doppel- beziehungsweise Tripelstaccato auszuführen. Gerade das Doppel- beziehungsweise Tripelstaccato ist für alle schnellen oder/und akkordischen Stellen eine optimale Übereckmethode, da die Lesegeschwindigkeit langsam gehalten, quasi halbiert beziehungsweise gedrittelt wird, die Bewegungen allerdings schon in einen moderaten Fluss gebracht werden, was die Motorik schon im langsamen Lesestadium trainiert. Hinzu kommt der Lerneffekt durch direkte Wiederholung. Ebenso technisch diffizil sind die Takte 4, 8f., 22 und 29f. Auch hier ist ein konsequenter und strikt einzuhaltender Fingersatz der Ausgangspunkt für die technisch einwandfreie Bewältigung. NB 88 bis NB 91 zeigen eine mögliche Ausführung.

88. R.

4 3 5 4 5 4 3
2 1 3 2 1 2 1

2 1 1 1 2 1 2
4 5 3 5 4 4 3 4

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 4, Fingersatz

89. R.

4 3 5 4 5 4 3 5 5 4 5 4 5 4 3 5 3 5
2 1 3 2 1 2 1 3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 2

2 1 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 4
4 5 3 5 4 4 5 3 4 5 4 5 4 1 5 4 1 4

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 4, Fingersatz

90. R.

3 2 5 5 4 3 4
1 1 3 2 2 1 2

1 2 5
4 4 5

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 22, Fingersatz

3 4 5 3 2 5 5 5 4 3 5 5 4 3 5 3
1 2 4 1 1 3 2 2 1 1 3 2 1 1 1 1

1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 1 5 5 4 4 5 4
4 5 2 1 5 4 4 5 3 4 5 2 1 5 4 4 5 4

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 29f, Fingersatz

Dabei werden die Außenstimmen vom dritten, vierten und fünften Finger übernommen, die Innenstimmen vom ersten und zweiten. Die fünften und ersten Finger übernehmen weitgehend, vor allem innerhalb der schrittweisen Stimmfortschreitungen, die Untertasten, die dritten und vierten und zweiten Finger fallen auf die Obertasten. Die Takte 4 und 8f. bilden eine quasi modale Mixtur auf folgendem Tonvorrat: *cis - d - dis - eis - fis - gis - a - ais - h*, d.h. aus dem chromatischen Total, dem die Töne des C-Dur-Dreiklangs ausgespart sind. Die Takte 22 und 29f. verwenden alle Töne außer *es*, *g* und *b* (Es-Dur)!

Hier empfiehlt es sich, über die weiter oben für T. 1 genannten Übetchniken hinaus bei unabdingbar beizubehaltendem Fingersatz im langsamen Tempo möglichst *legato* zu artikulieren, da so der Akkordwechsel

relativ schnell vonstatten gehen muss, obwohl das Tempo noch sehr niedrig ist, was gute Kontrolle ermöglicht. So lernen die Finger das für diese Stelle notwendige „lockere und schnelle Gleiten“.

Eine gute Trainingsmethode ist es auch, mit den beiden letzten Akkorden zu beginnen, dann den drittletzten Akkord hinzuzunehmen, dann die letzten 4, 5, ... Akkorde zu spielen, bis man die ganze Phrase erhält.

Es ist viel einfacher, beim Üben von T. 8f. und 29f. die Schwellerbetätigung schon von Beginn an immer mitzuüben und zu automatisieren, als sie erst nach dem Erlernen der Akkorde mit hinzuzunehmen.

3.4.4 *Prière du Christ montant vers son Père* („Gebet Christi, zum Vater aufsteigend“)

Dauer des Stücks: 8:30–10:00 min.

Die Textur dieses Satzes ähnelt der des ersten, so dass der Zyklus einen gewissen Ringschluss erhält. Ebenso hat dieser Satz mit dem ersten gemeinsam, dass sie beide eine genaue Übertragung der Orchesterfassung sind. Die verschiedenen Besetzungen – Bläser im ersten Satz und Streicher im vierten Satz – spiegeln sich in der Registrierung wider: Die Zungenstimmen als Hauptklangfarbe des ersten Satzes finden keine Verwendung im vierten Satz.

Wie im ersten Satz, ist auch hier das *legato* sehr wichtig (s. Kap. 2.6 und Kap. 3.6.1). Wie in Kap. 2.4 erwähnt ist größter Wert darauf zu legen, dass das Tempo dieses Satzes *Extrêmement lent, ému et solennel* („Extrem langsam, gefühlvoll und feierlich“) – unter dem des ersten liegt – *Très lent et majestueux* („Sehr langsam und majestätisch“). Für das Tempo und dessen lang gedehnte Phrasen empfiehlt sich, wie auch schon im ersten Satz, eine Unterteilung in Zweiunddreißigstel (s. 3.4.1, 2.5.1 und 2.5.2).

Auch hier gibt es die Möglichkeit, mit dem Pedal durch Übernahme des tiefsten Tons der linken Hand in der Ausführung des *legatos* an manchen Stellen zu Hilfe zu kommen, beispielsweise in T. 5, T. 5/2 g und T. 6 f, T. 23 d, T. 30 gis und, je nach Pedalumfang, T. 45/4 g¹ und T. 46 fis¹.

Interessant ist der äußerst lange, hohe Schlussakkord D⁷ in Quartstellung. Während die Orchesterfassung ein *sans diminuer* („ohne *diminuendo*“) notiert und der Notentext der Orgelfassung ein *diminuendo* aufweist, ist auf Messiaens eigener Aufnahme ein feines Register*diminuendo*, gefolgt von einer langen Schweller-schließung zu hören.³³ Zwar ist die Dynamik der Orchesterfassung insgesamt deutlich differenzierter, da im gesamten Satz weit mehr *crescendi* und *diminuendi* beziehungsweise *p* und *ff* zu finden sind als in der Orgelfassung – T. 65 notiert z. B. *f* mit *crescendo* bei Erreichen des Schlussakkords. Die dynamischen Unterschiede zwischen beiden Fassungen können als instrumenten- beziehungsweise ensemblespezifisch bezeichnet werden. Hingegen vermittelt die Orgelfassung ein *sans diminuer* eine Aussage als die vom Komponisten gespielte Aufnahme der Orgel.

Man möge sich das Bild des zum Himmel fahrenden und im Geiste bei uns bleibenden Christus entscheiden. In jedem Fall ist ein etwaiges Register*crescendo* durch Wegnahme einzelner Register so zu gestalten, dass ein Leiserwerden gezielt wird. Ganz klar gibt der nicht aufgelöste Dominantseptakkord dieser Zeitlosigkeit, die der Musik zugrunde liegt, ein starkes Ausdrucksmoment.

5 La Nativité du Seigneur („Die Geburt des Herrn“)

Vorrang hat Geduld und Ehrlichkeit, doch sollen sie dem Hörer mit sicheren und klaren Mitteln dargestellt werden.“ – So lautet das Vorwort, das Messiaen seinem zweiten zyklischen Orgelwerk voranstellt. *La Nativité du Seigneur* wurde 1935 in Grenoble komponiert, wo die Gebirgslandschaft ihn zu seiner Arbeit inspirierte (Hill & Simeone 2007, S. 65). Zu dieser Zeit war Messiaen seit fünf Jahren Hauptorganist an La Trinité. Beeinflusst ist die harmonische und rhythmische Entwicklung seit *L'Ascension*, insbesondere auch auf dem Gebiet der Registrierung.

In seinem nach eigenen Aussagen bisher bedeutendsten Werk, das „für [ihn] das Ergebnis von mehreren Jahren des Nachdenkens darstellt“ (Hill & Simeone 2007, S. 68), finden sich in den Kommentaren (s.u.) konkrete Äußerungen zur Arbeit mit den im ersten Teil dieses Artikels beschriebenen Aspekten, wie hinduistische Rhythmen, griechische Versfüße, das Modus-System, die Gregorianik und auch das Farbdendenken.

Auch die theologische Thematik des Zyklus wird vom Komponisten selbst ausführlich erläutert:

„Das Werk ist für die Weihnachtszeit gedacht und beruht auf den folgenden fünf Hauptgedanken:

1. Unsere Vorherbestimmung, die durch die Fleischwerdung des Wortes realisiert wird („Ewige Ratschlüsse“).
2. Gott, der unter uns lebt („Gott unter uns“) und der mit uns leidet („Jesus nimmt das Leiden auf sich“).

³³ Bei genauerer Analyse liegt hier die Vermutung nahe, dass etwa die zweite Hälfte des *diminuendos* nicht mehr durch die Orgel, sondern durch technische Manipulation erzeugt wurde, da hier auch die Hintergrundgeräusche leiser werden und sich der Raumklang verringert.

3. Die dreifache Geburt: die ewige Geburt des Wortes („Das Wort“), die zeitliche Geburt Christi („Die Jungfrau und das Kind“), die geistige Geburt der Christen („Die Kinder Gottes“).
4. Darstellung einiger Gestalten, die dem Weihnachtsfest und dem Dreikönigsfest eine besondere Poesie verleihen: Engel (Satz 6), Hirten (Satz 2), Könige (Satz 8).
5. Alle neun Stücke sind als Huldigung an die Mutterschaft Mariens gedacht.“
(s. Vorwort zu *La Nativité*)

Das Werk wird dadurch abwechslungsreich, dass diejenigen Abschnitte, die großen theologischen Themen gewidmet sind, durch Abschnitte abgelöst werden, die die wohlbekannten Weihnachtsgestalten malen. Der Zyklus fängt mit der Meditation an der Krippe über die Heilige Jungfrau und ihr Kind an. Die Reihenfolge der Sätze 3, 4, 5, 7 und 9 ist in theologischer Hinsicht logisch: das Heilsmysterium wird zuerst in seinem Uranfang betrachtet (3), danach im Hinblick auf den, der das Heil der Menschen bringen soll (4), und dann im Hinblick auf den entgegennehmenden Partner, den Menschen (5): sodann wird die notwendige Fortsetzung und Konsequenz der Menschwerdung des Sohnes Gottes betrachtet: das Leiden Christi (7), und zum Schluss kommt eine Meditation über die daraus entstandene, bleibende Wirklichkeit (9). Die Reihenfolge der personenbeschreibenden Sätze 2, 6 und 8 scheint von der Liturgie bedingt zu sein: in der ersten Weihnachtsmesse wird das Evangelium von der Botschaft an die Hirten verkündigt (Lk 2,1–14), in der Messe am Morgen des Weihnachtstages das Evangelium vom Engelsgesang (Lk 2,15–20) und dann in der Messe des Dreikönigfestes das Evangelium von den drei Weisen (Mt 2,1–12). Das Ganze wird als eine Huldigung der seligen Jungfrau Maria, der Mutter Christi, dargebracht und wirkt wie eine Kombination tiefer theologischer Meditation und mehr zugänglicher, volkstümlicher Themen, genau wie die traditionelle Weihnachtsfeier selbst. Das Werk baut auf einer Anzahl der wichtigsten in der Weihnachtsliturgie als Lesungen oder in liturgischen Gesängen vorkommenden Bibeltexte und verwandten biblischen Motiven auf.

Der theologische Gedanke

Der erste Satz mit theologischem Thema, *Les desirs éternels* („Die ewigen Ratschlüsse“, Satz 3), ist eine Meditation über einige Verse am Anfang des Epheserbriefes (Kap. 1, 5). Dieser Text beantwortet sozusagen eine Frage, die sich bei der Betrachtung über das Kind und seine Mutter und über die Botschaft an den Hirten stellt: Warum geschieht dies? Was ist der Grund dessen, was hier geschehen ist? Die Antwort führt tief in das Geheimnis Gottes hinein: „In Anfang der Zeit hat uns Gott im Voraus dazu bestimmt ...“. Hinter dem Weihnachtsgeschehen verbirgt sich ein göttlicher Plan, eine göttliche Absicht. Die Betrachtung dieses Heilsplanes, der allen menschlichen Vorfällen übersteigt, nimmt in der Musik die Gestalt einer unendlich langen, singenden Phrase an. An Weihnachten wird die Verwirklichung dieses göttlichen Ratschlusses in der Geschichte durch die Geburt des Kindes vorausgesetzt, dass dieser Geburt jene Bedeutung beigemessen werden kann, ist nur, weil, dass der Sohn Gottes geboren wird, mehr als nur ein Mensch ist. *Le Verbe* („Das Wort“, Satz 4) im sogenannten Großen (nizänischen) Glaubensbekenntnis so ausgedrückt (im Johannesevangelium „das Wort“ genannt wird) „geboren aus dem Vater vor aller Zeit“. Dieses Geheimnis eigentlich nicht fassbar ist; es kann nur geahnt werden. Messiaens zu einem zweiteiligen Satz, der die Gedanken teils an das gewaltige, unvorstellbare Wort selbst, also den Sohn Gottes, leiten soll.

Der Satz, der die *Les Enfants de Dieu* trägt („Die Kinder Gottes“, Satz 5), nimmt ein Thema auf, das für Messiaens mit der Thematik der Sätze 1 und 4 aufs Innigste verbunden ist. Die ewige „Geburt“ des Wortes, die zeitliche Geburt Christi auf Erden, und die geistliche „Geburt“ der Christen werden aufeinander bezogen; sie sind der Kerninhalt des Weihnachtsfestes. Diese Gedankenkombination hat uralte Wurzeln; sie begegnet uns bei den Kirchenvätern, die die Betrachtung der Geburt des Sohnes Gottes vor und in der Zeit zur Betrachtung der immer erneuten „Geburt“ Christi im Herzen der Gläubigen und ihrer „Neugeburt“, d.h. ihrer erneuten Beziehung zu Gott, führen lassen.

Im Satz *Jésus accepte la souffrance* („Jesus nimmt das Leiden auf sich“, Satz 7) wird ein Thema behandelt, das vielleicht auf den ersten Blick nichts mit Weihnachten zu tun zu haben scheint. Für Messiaens ist es jedoch aufs Innigste eben mit Weihnachten verbunden. Ganz allgemein darf festgehalten werden, dass Messiaens in seiner Musik vor allem die „positiven“ Elemente des christlichen Glaubens ausdrückt: die Geburt Christi, seine Auferstehung vom Tod, die Verherrlichung der Welt, die ewige Seligkeit, die Freude, die Verzückung und den ewigen Frieden. Er hat in seiner Musik eher selten Not und Leiden ausgedrückt, und er nahm vom Gedanken Abstand, die Kunst müsse vor allem Leere und Schmerzen, Chaos und Gewalt ausdrücken – ein Gedanke, der uns ja bei vielen anderen Komponisten der Moderne begegnet. Aber das Bild des christlichen Glaubens, das durch die Kompositionen Messiaens vermittelt wird, darf kaum als geglättet bezeichnet werden. Das Bewusstsein vom Bösen und von der Schuld ist da und wird bisweilen auch musikalisch gestaltet, und das Leiden und der Tod Christi sind nicht abwesend. Warum enthält nun gerade der Weihnachtszyklus einen Satz, der davon handelt, wie Christus sein Leiden bejaht und auf sich nimmt? Der Komponist erklärt dies mit einem Hinweis auf einen

neutestamentlichen Text im Hebräerbrief (Kap. 10, 5,7), der vom Eintritt Christi in die Welt spricht. Dieser Text wurde traditionell mit Weihnachten verknüpft; er gehört in der jetzigen römisch-katholischen Liturgie zum Fest der Verkündigung des Herrn, das am 25. März begangen wird. Wie es Messiaen selbst ausdrückte: „hinter dem Engel der Verkündigung, hinter der Weihnachtsskrippe ist schon das Kreuz da“.

Die Erläuterung Messiaens zum abschließenden Satz *Dieu parmi nous* („Gott unter uns“, Satz 9) fügt die drei Bibelzitate zusammen, die das bleibende „Ergebnis“ des Weihnachtsgeschehens ausdrücken. Messiaen spricht hier von drei in der katholischen Glaubenslehre aktuellen und lebendigen Wirklichkeiten: von der heiligen Eucharistie, von Maria und von der Kirche. Alle diese drei zeugen in verschiedener Weise davon, wie die Welt dadurch, dass Gott Fleisch und Blut angenommen hat, Wohnung Gottes geworden ist und bleibt.

Zur Uraufführung am 27. Februar 1936 in La Trinité, bei der nicht der Komponist selbst, sondern Daniel-Lesur, Jean Langlais und Jean-Jaques Grunenwald jeweils drei Sätze spielten, wurden dem Publikum Handzettel ausgeteilt, die eine Zusammenfassung des späteren Vorworts im Notentext bilden. Nach einer kurzen Beschreibung der melodischen, harmonischen und rhythmischen Verfahren des Werkes schließt der Text folgendermaßen: „Theologisches Thema? Das Beste, denn es enthält alle Themen. Und diese Fülle an technischen Mitteln gibt dem Herzen die Freiheit, überzufließen.“ (Hill & Simeone 2007, S. 68)

Dieser Satz belegt das bereits in der Einleitung und im Kap. 2.1 beschriebene Charakteristikum von Messiaens Musik: Die Technik wird nie Selbstzweck. Alles kompositorische Ringen zielt auf eine höhere Aussage ab. Hill kommentiert diesen Satz wie folgt: „Dieser letzte Satz fasst Messiaens ästhetische Position kurz und sehr prägnant zusammen: Die technischen Verfahren und Neuerungen in seinen Kompositionen dienen dazu, die emotionale Bandbreite zu erweitern, die Ausdrucksstärke seiner Musik zu vertiefen und der Vorstellungskraft freien Entfaltung zu ermöglichen.“ (Hill & Simeone 2007, S. 69)

Gelingt es einem Organisten, diese Sichtweise für sich und seine Arbeit in dieser Musik umzusetzen und zu beherrzigen, erhält nicht nur der oft lange und manchmal weinige Weg bis zum Erreichen der geforderten technischen und musikalischen Präzision einen tieferen Sinn, sondern man beginnt einen Sinn in das Musizieren von Messiaens Werken wesentlichen und notwendigen Aspekt: Es geht nicht um das Erreichen der geforderten technischen Schwierigkeiten per se, es geht darum, damit etwas ausdrücken zu können.

Zwei Beobachtungen seien hier abschließend angeführt. Die erste betrifft die in der Einleitung erwähnte „Tendenz durch den gesamten dritten Satz *Desseins éternels* (s. Kap. 2.1) zu auffälligen absteigenden Linien. Direkt zu Beginn:

R: flûte 4
93.
quintaton
16 *mf*
Vierge et l'Enfant

Die zweite Beobachtung ist die Tendenz durch den gesamten dritten Satz *Desseins éternels* („Ewige Ratschlüsse“); vgl. die Einleitung und Schlussakkord (NB 93):

Extrêmement lent et tendre

P: quintaton 16
cor de nuit 8

R: gambe
voix céleste
bourdon 16

Péd: bourdon 32
tirasse R

93.
mf
pp
ppp

Desseins éternels, erster und letzter Takt

Sowie das absteigende Pedalthema in *Le Verbe* („Das Wort“):

94. **(Modéré) Lent et puissant**

Le verbe, T. 20–25

und der Schluss (*Lent et tendre*) von *Les enfants de Dieu* („Gottes Kinder“). Auch die fallende Motivik in *Jesus accepte la souffrance* („Jesus nimmt das Leiden auf sich“):

95. **Très lent** **Dououreux, presque vif**

R: trompette
P: salicional, unda maris
G: Fonds 16, 8, 4
Péd: basson 16 seul

Jésus accepte la souffrance, T. 2, 8

Zum anderen beobachtet die zyklische Struktur des Werks:

1. Die Jungfrau
2. Die Hirten
3. Engel
4. Die Kinder Gottes
5. Die Kinder Gottes
6. Jesus nimmt das Leiden auf sich
7. Jesus nimmt das Leiden auf sich
8. Jesus nimmt das Leiden auf sich
9. Gottes

Die neunsätzige Struktur des Werks ist symmetrisch aufgebaut. Der erste und letzte Satz wirken wie eine Ouvertüre und ein Finale. Der zweite Satz „Die Jungfrau und das Kind“ wird das Grundthema der Geburt des Herrn bildlich beleuchtet und vorgestrichelt. Der dritte Satz „Jesus nimmt das Leiden auf sich“ fasst die Gedanken der vorangegangenen acht Sätze zusammen und endet mit einer *caccata* (s. Kap. 3.5.9). An zweiter und vorletzter Stelle stehen am Weihnachtsfest beteiligte Personen, denen sich Gott als erste zu erkennen gibt: Zunächst den Hirten, der damals untersten Bevölkerungsschicht, den Armen und Ungebildeten, gefolgt von den Weisen aus der Fremde. Welch tiefe christliche Glaubenswahrheit kommt hier auf bildliche Weise zum Ausdruck! Satz drei und sieben stehen zueinander in Beziehung, weil sie beide theologische Hauptgedanken meditieren. Die ewige Vorherbestimmung des Weihnachtsgeschehens und dessen Kausalität innerhalb des göttlichen Heilsplans (s.o. und Kap. 3.5.3) hat das Leiden Christi zur Folge, das mit der Geburt, der Menschwerdung und dem Herabsteigen auf die Erde beginnt und mit dem Tod am Kreuz endet (s.o. und Kap. 3.5.7).

Ein Zusammenhang zwischen dem vierten und dem sechsten Satz ist nur insoweit herzustellen, als dass beides – Wort und Engel – uns Menschen auf Erden helfen, Gottes Willen zu verstehen. Durch Jesu Geburt ist auch die Geburt des Wortes und seiner Lehre vollzogen, und die Engel kündigen dies an, wie so oft in der Bibel Verkündigungsendel erscheinen, u. a. bei der Verkündigung Mariä durch Gabriel.

In der Mitte, quasi als Symmetrieachse, stehen die Kinder Gottes, also wir. Der zentrale Punkt ist also das Für uns. „Für uns ist er vom Himmel gekommen“. „Ein Kind ist uns geboren, ein Sohn ist uns geschenkt.“ Gott wird nicht Mensch, um seine Macht zur Schau zu stellen, sondern zu unserem Heil.

So wird auch am Aufbau des Werkes klar, wie viel theologisches Verständnis hinter dieser Musik steckt.

3.5.1 *La Vierge et l'Enfant* („Die Jungfrau und das Kind“)

Denn ein Kind ist uns geboren, ein Sohn ist uns gegeben, empfangen von einer Jungfrau. Du, Tochter Zion! Freue dich! Sieh auf! Dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer!“ (Jesaia, 9,5; Sacharia 9,9)

„A - B - A'-Form. Im ersten Teil erklingt eine Kadenz im 2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit, deren Rhythmen sich der Technik der ‚valeur ajoutée‘ und des griechischen Versfußes Antibacchius bedienen. Hohle Klangfarbe: Quintaton 16, Flûte 4, Nazard – violette Farbe. Die Stimmung spiegelt die Freude der Heiligen Jungfrau wider. Der Weihnachtsintrotitus *Puer natus est nobis* wird ausschmückend variiert. Der Satz ist im 6. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit geschrieben. Das Pedal wird wie ein Carillon behandelt. Echo-Wiederholung des ersten Teils auf einer Flöte 8.“

Dauer des Stücks: 5:00–6:00 min.

Lent (S. 1): 2:00–2:35 min.

Un peu vif: 1:25–1:30 min.

Temporelation *Lent/un peu vif*: ♩ < ♩ (s. Kap. 2.4.5)

Dieser Satz wurde hinsichtlich der Registrierung sowie hinsichtlich des Tempos in den Kapiteln 2.3 beziehungsweise 2.4.5 bereits behandelt. Ein letzter, für das *Lent* wichtiger Punkt ist die Erkennbarkeit der Kadenz, die zunächst mit der Agogik zusammenhängt, aber auch eine untere Schranke für das Tempo darstellt. Bei zu langsamem Tempo wird kein Bogen von beispielsweise T. 1 bis T. 4 spürbar werden können.

Was die sechsmal auftretenden ♩-Vorschlagsgruppen betrifft, hat Messiaen folgende Interpretation gewünscht: Man spiele den ersten recht breit, den zweiten schnell, den dritten wieder breiter, den vierten wieder schnell u. v., ebenso in der Reprise. Die *demi-valeurs ajoutées*, die hier vor allem an den Taktenden auftreten (beispielsweise T. 1, 2, 4, ...) dürfen etwas breiter betont werden, was eine gewisse Spannung erzeugt.

Im *Un peu vif* lohnt es sich, die Akkorde der dreistimmigen Struktur des 6. Modus (s. Kap. 2.4.1) auf Unregelmäßigkeiten zu untersuchen. Dies erleichtert das Lesen und Greifen. T. 16 (s. NB 96) zeigt die „Standardakkordfolge“: f⁶, B^ü, B⁶, Qu.(c) (Quartenakkord auf c, f, b), h⁶, E^ü, B⁶ in aufsteigender Linie, in der zweiten, absteigenden Hälfte treten die selben Akkorde in umgekehrter Reihenfolge auf. Lediglich der Quartakkord auf c wird ausgelassen, sodass auf f folgt. Von diesem Muster treten nun verschiedene Abweichungen auf, deren Kennzeichnung durchaus hilfreich ist. z. B. lautet in T. 19 der 9. Akkord *d*-*tristis*, also B^{#11aj} statt h⁶. In T. 20 wird der fünfte und sechste Akkord teilweise h⁶ und E^ü durch E^ü und dessen Umkehrung Gis^ü ausgetauscht.

Die gleichbleibende Bewegung der linken Hand, die die Begleitung der girlandenhaft „ausschmückend“ verlaufenden rechten Hand des „*Puer natus est*“ der rechten Hand. Hier dürfen v.a. die ♩-Tiraden in der Skala 6¹ als metrisch streng aufgefasst werden. Um für die agogische Ausgestaltung möglichst frei von grifftechnischen Schwierigkeiten zu sein, insbesondere um den Septsprung d³ – e² fließend spielen zu können, empfiehlt sich für alle Skalen folgender in NB 96 vorgeschlagener Fingersatz:

27, rechte Hand, Fingersatz

Sonstige nötige stumme Fingerwechsel auf der Note vorher, die eine Verzögerung erfordern

In T. 43 ist das *Modéré* in *Rapide* („schnell“) zu ändern, so dass ein virtuoser ♩-Lauf entsteht. Man beachte die Linienbildung durch die ersten Noten der Balkengruppen ab ges³. Diese kann durch ein leichtes *tenuto* verdeutlicht werden. Diese letzten *tenuti* wiederum können dann das *rallentando* einleiten, so dass das Maximaltempo bereits ab dem höchsten Ton ges³ beginnt, sich minimal zu entspannen. Diese Vorbereitung hilft, das bei *rallentando* (S. 4, 5. System, 3. Balkengruppe der r.H.) sehr intensive Langsamerwerden – ab hier muss jedes Sechzehntel etwas mehr verzögert kommen – organisch ausführen zu können. Es geht darum, mit dem letzten Sechzehntel das vorangegangene *Lent* wieder zu erreichen!

NB 97 zeigt den gregorianischen Introtitus *Puer natus est*, der im Mittelteil umspielt wird, und auf den Messiaen im fünften, gleichnamigen Satz von *Livre du Saint Sacrement* erneut eingehen wird.

AD TERTIAM MISSAM.

In Die Nativitatis Domini.

97. **Intr. VII.**
P u - er * na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus est
 no - bis: cu - jus impé - ri - um super hú - me - rum e - jus:
 et vo - cá - bi - tur no - men e - jus, magni consí - li - i
An - ge - lus.

Puer natus est (Introitus zum ersten Weihnachtstag)³⁴

3.5.2 *Les Bergers* („Die Hirten“)

Nachdem sie das Kind in der Krippe liegend gesehen hatten, kehrten die Hirten zurück und lobten und priesen Gott. (Lukas 2,17 und 20)

„Polymodale Einleitung mit der Überlagerung vom 2. und 3. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit, wodurch die Farbe eines Kirchenfensters entsteht: ins Violett gehendes Blau mit roten goldenen und dunkelblauen Flecken. Es folgt eine naive Melodie im Stil der traditionellen französischen Weihnachtslieder ‚Noëls‘, mal mit der Clarinette, mal mit dem Hautbois vorgetragen. Zwei einfachen und zwei ausgeschmückten Strophen. Man findet dort verschiedene griechische Versfüß vor (Bacchius, Amphimachius, 2. Epheum und Dochmius).“

Dauer des Stücks: 6:40–7:55 min.

Très lent: 2:40–3:05 min.

Modéré joyeux: 3:45–4:20 min.

Wie in einem Gedicht beginnt der Beginn dieses Stücks den Hintergrund, ehe, verbunden durch eine kurze Überleitung, die Melodie erklingt. Interessant ist die Verwendung von zwei verschiedenen, einander gegenübergestellten Artikulationsarten: *staccato* in der rechten Hand und *louré* (schwer, gewichtig) in der linken Hand. Wegen des sehr langsamen Tempos ist es notwendig, den notwendigen Kontrast zur linken Hand, artikuliere man die *staccato*-Achtel in der rechten Hand quasi als Zehndreißigstel mit anschließender punktierter Sechzehntelpause. Hingegen setze die linke Hand *louré*-Akkorde mit anschließender Zweiunddreißigstelpause ab.

Les Bergers, T. 1f., ausnotierte Artikulation

Die Wiederholungen des zweitaktigen *ostinatos* der rechten Hand können durch ein leichtes *rallentando* vorbereitet werden.

³⁴ Soweit nicht anders vermerkt, sind alle Beispiele gregorianischer Melodien dem *Graduale Romanum* von 1908 entnommen, da dies Messiaens Vorlage war.

Die Überleitung ab T. 11 wirkt wie ein Dialog zwischen einer Hirtenflöte auf dem Positif und einem (in Messiaens Orgelwerken ersten) Gesang im Vogelstil. Man gestalte den Ruf der Hirtenflöte recht frei, d.h. durch Anlaufenlassen im Kontrast zum quasi *a battuta* einsetzenden Vogelruf.


Im ersten System auf Seite 6 ist der Übergang von Zweiunddreißigstel zu Sechzehntel als auskomponiertes *rallentando* zu sehen, d.h. das erste Sechzehntel ist noch recht schnell, aber deutlich langsamer als die Zweiunddreißigstel. Die folgenden Sechzehntel rallentieren zu einem bald konstanten Puls, ehe das *rallentando* einsetzt.

Bei der Registrierung des *Modéré et joyeux* beachte man die dynamischen Vorschriften, insbesondere das *f* der *Clarinettes et Nazards* im Vergleich zum *p* der *Hautbois et Octavins*, zu realisieren durch den Schweller oder/und zwei unterschiedlich laute Zungenregister, beziehungsweise eventuell durch zusätzliche, unterstützende labiale 8'-Register, meist Bourdon 8'.

Das *legato* in T. 11 gilt auch für diesen Teil, was viele stumme Wechsel im Fingersatz der linken Hand nach sich zieht. Ähnlich wie im ersten Satz wünschte Messiaen hier eine deh nende Betonung, besonders auf allen die rhythmischen Motive beginnenden *demi-valeurs ajoutées*, d.h. von T. 12–55 auf allen *gis*¹.

In T. 18 ist das *fis* im Pedal offensichtlich als punktierte Viertelnote auszuhalten. In T. 49 ist im letzten Akkord der linken Hand das *d* zu *dis* zu korrigieren (s. T. 17, 27, 39, 61, 71, 83 und 93).

Wie im Kommentar angegeben, ist die Melodie dieses Teils im Stil eines Noël gehalten, vielleicht erinnert sie an eins der berühmtesten:

99. 

Il est né le di - vin en - fant, jou - ez haut-bois, ré - son - nez mu - se - sés!

Il est né le divin enfant (französischer Noël)

Die pittoreske Einleitung und das frohe Lied der Hirten, die zurückkehren um Gott zu loben und preisen, geben dem Stück seinen unvergleichlichen Charme und dem Zuhörer die Möglichkeit, die Welt des Weihnachtsgeschehens mit für Messiaen typischer Begeisterung, Ehrfurcht und im positiven Sinn naiven Kinderaugen zu betrachten. Auf ihre Art und Weise lassen sie so „den Herzen die Freiheit, überzuliegen“ (s.o.).

3.5.3 *Desseins étendus* (Ratschlüsse“)

Aus Liebe hat er uns in die freien Willensentscheidungen von Jesus Christus zu seinen Kindern vorherbestimmt – durch die Güte und die Güte seiner Gnade. (Epheser 1,5–6)

„Lange Phrasen ohne Untertöne“ auf einem Quintaton 16 und Cor de nuit.“

90–5:30 m

Das Stück ist eine von langen Akkorden unterlegte *legato*-Cantilene auf dem von Messiaen geschätzten Quintaton 16. Besonders hier bietet sich die in Kap. 2.6.2 beschriebene Möglichkeit des differenzierten Spiels während große Sprünge nach oben durch Überlegato in ihrem Emotionsgehalt noch verstärkt werden können, erzeugt ein weniger dichtes *legato* vor allem bei kleinen Sekundfortschreitungen Zeit und Klarheit. Zu dichtes *legato* ergäbe hier störende Reibungen und Schärfen, s. auch

Das Quintaton 16 kann durch ein geeignetes 8'-Register (oder mehrere) und Tieferoktavierung begegnet werden. Das *Cor de nuit* ist durch einen adäquaten 4' zu ersetzen.

Fehlender 32' oder zu quintlastiger 10²/₃' – oft stören gerade in der letzten Zeile die Quinten, da der Pedalton nicht Grundton des darüber liegenden Akkords ist und diese somit akkordfremd – kann durch Tieferoktavierung der gesamten Pedalstimme ersetzt werden. Die falsche Lage der *tir. R.* ist in Kauf zu nehmen oder durch das Spiel der Pedalstimme in Oktaven zu kompensieren, wenn diese dadurch nicht zu laut wird. In der letzten Zeile muss man bei den unter *c* notierten Tönen einen akustischen 32' imitieren.

Oft allerdings ergibt die Unterquart beziehungsweise Oberquint einen dissonanten Effekt, ähnlich wie ein 10²/₃' (s.o.), da die Quinte über dem Pedalton meist akkordfremd ist. NB 100 zeigt einen aus der Harmonik abgeleiteten, oft gangbaren Kompromiss:

100.

musical score for 'Desseins éternels S. 10, 4. System, Pedal mit imitiertem 32''. The score is in G major and 4/4 time. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a pedal line. The tempo is marked 'rall.' and the dynamics include 'dim.', 'p', and 'ppp'. The piece ends with a fermata over the final chord.

Desseins éternels S. 10, 4. System, Pedal mit imitiertem 32'

Entsteht bei zu lautem 16' im Pedal der Eindruck falscher Grundtöne, z. B. E statt H im zweiten Akkord, ist folgende Variante denkbar (NB 101):

101.

musical score for 'Desseins éternels S. 10, 4. System, Pedal mit imitiertem 32', Variante'. This is a variation of the previous score, maintaining the same key and tempo but with altered dynamics and phrasing in the pedal part.

Desseins éternels S. 10, 4. System, Pedal mit imitiertem 32', Variante

3.5.4 Le Verbe („Das Wort“)

Der Herr hat gesprochen und du bist du. Er hat mich gezeugt von dem Morgenstern. Ich bin das Bild der Güte Gottes. Ich bin das Licht des Lebens, von Anfang an. (Psalm 104,7; Psalm 109,3; Buch der Weisheit 7,26; 1. Johannes 1,1)

„Die ewige Entstehung des Wortes ist etwas Unbeschreibliches. Es musste jedoch eine – wenn auch äußerst schnelle – Kommentierung folgen, da die Meditation darüber in der Weihnachtszeit geboten ist. Die Komposition ist in zwei Teile gegliedert. Das Hauptthema des ersten Teiles ist eine langsame, absteigende Melodie, die durch das gewaltige Fortissimo der langen Trompeten von Michelangelos ‚Jüngstem Gericht‘, aber auch durch die ‚Worte‘ bei Wagner erinnert. Auffällig bei diesem Thema sind der ‚hinzugefügte‘ rhythmische Wert (‚point ajouté‘) mit beschleunigender Wirkung sowie der ‚hinzugefügte‘ Punkt (‚point ajouté‘) mit beschleunigender Wirkung. Außer der Verwendung des ‚Akkords auf der Dominante‘ – weiße Farbe – hört man zudem einen rhythmischen Kanon im 3. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit auf dem Antibacchius des Themas. Das zweite Thema symbolisiert ‚das Wort‘. Es ist ein langes Cornet-Solo, das von seiner Aufteilung her auf den Sequenzen aufbaut, im Charakter von den ‚Râgas‘ [den melodischen Skalenmodellen der indischen Musik] beeinflusst ist und gleichzeitig mit den die feierliche Melodie überlagernden Arabesken auf die kolorierten Choralvorspiele Bachs verweist. Hinzu kommt eine seltsame Mischung vom 2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit, von chromatischen bzw. tonalen Harmonien und der siebten Kirchen-tonart (mixolydisch).“

Dauer des Stücks: 12:40–13:50 min.
 Modéré bis Extr. lent: 3:35–4:00 min.
 Extr. lent: 9:10–9:50 min.

Temporelationen:
 Modéré/Lent et puissant: ♩ > ♩
 Modéré/Plus vif: ♩ = < ♩.

Das staccato zu Beginn ist auf den Grundwert eines Achtels zu beziehen, d.h. jeder Akkord wird um eine Sechzehntelpause verkürzt.

Das an Wagner erinnernde absteigende *fff*-Thema des Pedals kann durchaus mit *Fonds et Anches 16, 8, 4* registriert werden, eventuell, besonders wenn keine 4'-Zunge vorhanden, sogar mit Superoktavkoppel. Wo keine Superoktavkoppel vorhanden ist, kann diese zunächst im G.O., dann je nach Pedalumfang ab *g*¹ oder *es*¹ durch Doppelpedal imitiert werden. Für die ersten Töne, die ins G.O. zu oktavier sind, gilt es, den Akkord auf dem Positif so zu greifen, dass der Daumen die entsprechenden Töne auf dem G.O. spielen kann. Bei der Registrierung des G.O. ist mit Hinsicht auf die gewünschte Wirkung – Superoktavkoppel – zu registrieren, insbesondere auf zu hoch liegende Mixturen zu verzichten.

Zur Registrierung des *Modéré* in T. 26 – *R. Fonds et anches 16, 8, 4, Mixt* – ist anzumerken, dass es vor 1965 keine 16'-Zunge im Récit gab. Ob deswegen keine 16'-Zunge zu ziehen ist, bleibt jedoch von Fall zu Fall abzuwägen. Die durch das Schwellerschließen von T. 30 (*ff*) zu T. 31 (*pp*) entstehende Pause ist durchaus im Sinne des Komponisten. Keinesfalls ist das *Pressez* vor dem *Plus vif* abzurunden – im Gegenteil, die Bewegung soll abreißen und quasi in einem Loch enden.

Man beachte die durch das simultane Abläufen der zwei *ostinati* von zehn beziehungsweise neun Sechzehntel-Länge entstehenden rhythmischen Verschiebungen ab T. 31. In T. 33 sind in der linken Hand beide *e*¹ (4. u. 6. Akkord) zu *es*¹ zu korrigieren.

Im *Extrêmement lent* kommt es auf ein kaum merkbares *accelerando* und *rallentando* innerhalb der sehr langen Phrasen an, so dass Beginn und Ende einer Phrase beziehungsweise eines Bogens etwas verdrängt werden. Eine Erforschung der Möglichkeiten differenzierter *legato*-Gestaltung dieser wunderschönen *Gran-Cantate* ist jede Mühe wert. Besonderes Gehör ist der Absprache der verschiedenen Fußtonlagen der Pfeifen des *Cornet* zu schenken. Vgl. hierzu Kap. 3.6.1.

Oft lohnt es sich, die Grundtönigkeit des *Cornet* durch Hinzunahme eines zweiten labialen 3-Fußes zu erweitern. Die Melodie mutet wie eine Paraphrasierung der Ostersequenz (s.o.) *Victimae paschali laudes* an (s. NB 102).

102. Sequ.
i.

V i-cti-mæ paschá-li laudes *immo-lent Chri-sti ni.
A-gnus red-é-mit o-mni-um in-no-cens Pa-tri re-co-gno-scen-tes.
li-bera-to-res. Mors et vi-tæ con-lli-xé-re mi-rá-do:
dux vi-tæ mó-r-tu-is, qui se-cum Pa-tri et Fi-li-o no-bis Ma-rí-a, quid-
em in-ter-vi-lum in-ter-ru-mp-tu-m, in-ter-ru-mp-tu-m, in-ter-ru-mp-tu-m
Mó-r-tu-is in-ter-ru-mp-tu-m, in-ter-ru-mp-tu-m, in-ter-ru-mp-tu-m
vi-di resurgén-tis: Angé-li-cos testes, su-dá-ri-um, et vestes.
Surré-xit Christus spes me-a: præcéd-et su-os in Ga-li-læ-am.
Sci-mus Christum surre-xís-se a mó-r-tu-is ve-re: tu no-bis,
victor Rex, mi-se-ré-re. A-men. Alle-lú-ia.

Ostersequenz *Victimae paschali laudes*

3.5.5 *Les Enfants de Dieu* („Die Kinder Gottes“)

Allen aber, die es aufnahmen, gab das Wort die Macht, Kinder Gottes zu werden. Und Gott sandte in ihre Herzen den Geist seines Sohnes, der da ruft: *Abba, Vater!* (Johannes 1,12; Galater 4,6)

„Eine Crescendo-Steigerung auf der Dominante im Pedal, die in dem Ruf gipfelt: ‚Abba, Vater!‘ – und die sich in einer langsamen, sanften Diminuendo-Passage auf der Tonika im Pedal auflöst.“

Dauer: 3:55–4:30 min.

Vif, en animant progressivement – *Lent*: 1:10–1:30 min.

Lent et tendre: 2:45–3:00 min.

Temporelation: 2. *Vif* (S.8)/*Lent et tendre*: ♩ = $\frac{2}{3}$ ♩

Hier ist zunächst zu sagen, dass es relativ schwierig ist, die Griffe so zu spielen, wie sie notiert sind. Meist ist es einfacher, nur zwei Töne rechts und die anderen links zu spielen, wie NB 103 zeigt:

Les Enfants de Dieu, T. 1f. und 3f., Griffverteilung und Fingersatz

Beim Schnellerwerden (*animant progressivement*) bieten die langen Notenwerte (♩, ♪) die Möglichkeit, durch ein leichtes *accelerando* eine ansteigende Tonbewegung innerhalb des *accelerandos* zu erzielen.

Die Registrierung in bezug auf die Pedalstimme ist noch auf das System der Appels, wie auch in *Majesté du Christ* (s. Kap. 3.4.1). Allerdings ist gerade das *diminuendo* ab T. 21 über die Möglichkeiten des Schwellers hinaus, da der zu Beginn des Satzes in T. 17 *ff* (+ *Anches Pos.*) voll geöffnet sein muss. Deswegen ist es anzunehmen, dass ein Registercrescendo ab T. 21 zu gestalten. Dabei kann im Extremfall ein Registercrescendo verwendet werden. Wichtig dabei ist die klangliche Ausgewogenheit des *crescendos*. Es geht um ein langsames Öffnen des Klangs – ein gleichzeitiges Hinzuziehen von jeweils wenigen Registern aus verschiedenen Gruppen – nicht um das Hinzutreten neuer Klangfarben – Hinzuziehen von vielen Registern aus einer Gruppe.

Die *Vif* auf S. 8 ist als Artikulation weiterhin *staccato*, nur dass hier der Grundwert von einem Achtel auf ein Viertel erhöht ist, so dass stets ein Achtel vorher abartikuliert wird.

Die *diminuendo* im Pedal, das stets ein Achtel vorher abartikuliert wird, ist in T. 35f. durch das Schwellerschließen in T. 35f. bei voller Orgel wenig Effekt, weswegen es praktikabel ist, bereits in T. 35 die *Anches G.O.* abzustößen. Das *diminuendo molto* in T. 37f. ist durch schrittweises Abregistrieren auf jedem neuen Akkord der rechten Hand auszuführen. Die Anmerkung (+ *Montre 16 G*) ist dabei so zu verstehen, dass mindestens der Prinzipal 16' und eventuell auch weitere labiale 16-Füße hier nicht abgestoßen werden sollen, sondern erst mit der neuen Registrierung in T. 39. Hier ist auch der Schweller erneut zu öffnen, um ihn im *diminuendo* ab T. 44 wieder schließen zu können. An großen Orgeln mit vielen Grundstimmen kann dieses *diminuendo* durchaus auch durch Abregistrieren in der 8'-Lage unterstützt werden, also möglichst nicht als wahrnehmbares Ausdünnen des Klangs.

Insgesamt ist in diesem Satz weitaus mehr zu registrieren, als direkt angegeben ist. Doch die langen *crescendo*- und *diminuendo*-Passagen weisen auf diese Notwendigkeit hin.

3.5.6 Les Anges („Die Engel“)

Die himmlischen Heerscharen lobten Gott und sangen: Ehre sei Gott in der Höhe! (Lukas 2,13–14)

„Das ‚Gloria in excelsis‘ ist der früheste Weihnachtsgesang: er wurde uns von den Engeln gelehrt. Es ist ein Freudengesang. Diese Freude, dieses Frohlocken finden hier ihren Ausdruck. Aber durch Engel, reine Geister, unsichtbar, körperlos, von unbeschränkter Freiheit und Subtilität.

Die Meditation ist zweistimmig mit der Ausgangsregistrierung: Montres 8, 4, 2 und Cymbale, wozu beim abschließenden ‚Perpetuum mobile‘ das Plein jeu und die 16'-Stimmen hinzugefügt werden. Die Musik entwickelt sich in permanent hellen Klängen. Der Rhythmus ist außerordentlich frei: keinerlei gleichmäßige Aufteilung, ständige Verwendung der ‚valeur ajoutée‘, griechischer Versfuß Epitrit (3 lang, 1 kurz), Hindu-Rhythmus ‚Vasanta‘ (3 kurz, 3 lang), überstürzende Jambus-Folgen, alles gipfelt in einem großen Jubel jenseits jeglicher materieller Beschränkungen.“

Dauer des Stücks: 3:00–3:25 min.

Die komplexe, „freie“ Rhythmik, wie Messiaen sie beschreibt, kann in dem geforderten schnellen Tempo nur durch relativ striktes metrisches Spiel deutlich werden.

Der Triller in T. 6 ist zwischen beiden Stimmen synchron zu halten. Eventuell ist es leichter, Hand gegen Hand zu trillern. D.h. stattdessen, dass jede Hand eine Stimme für sich trillert, übernimmt die linke Hand die Hauptrolle beider Stimmen (b^1 und d^2) und wechselt mit der rechten Hand ab, die die beiden oberen Nebennoten spielt (c^2 und e^2), s. u. a. auch NB 131. Die darauffolgende Figur mit dem Rhythmus ♪♪♪♪ als neues Motiv anzusetzen. Der Triller ist in diesem Fall auf der oberen Nebennote abzuschließen, so dass direkte Tonpetitionen umgangen werden.

Das anfangs angegebene *legato* gilt, bis es in T. 48 durch *staccato* abgelöst wird, d.h. speziell in T. 19f., 29 usw. sind alle Noten, die keinen *staccato*-Punkt haben, also alle Viertelnoten, absolut *staccato* zu spielen! (s. NB 104).

104.

Les Anges, T. 104

T. 21 mit *diminuendo* ein leichtes *rallentando* einher, das durch ein *a tempo* in T. 22 aufgebrochen wird. Die Form des Stücks deutlicher, wenn vor neuen Abschnitten etwas *ritardando* eingesetzt wird. Zum Ende hin in T. 45 durch Abreißenlassen des *prezzo* (s.a. Kap. 3.5.4), durch einen Neubeginn in der *ritardando* in T. 52 oder durch ein Anlaufenlassen im vorherigen Abbremsen um T. 56.

Das *ad lib.* in T. 46 ist als „quasi cadenza“ zu verstehen, d. h. als – im Gegensatz zum Beginn – metrisch freie Passage, die im Einklang mit der nunmehr quasi aufgelösten Rhythmik steht: nur Zweiunddreißigstel

Die Führung des Schlusstrillers ist zur Tradition geworden: Zusammen mit dem *diminuendo* der letzten Note stärker werdendes *rallentando molto* innerhalb des Trillers statt, so dass das letzte Achtel sehr langsam und stark verzögert, pointiert erreicht wird. Dabei entwickeln sich mit abnehmendem Tempo die Trillertöne immer mehr hin zum *staccatissimo* der letzten Note.

Abschließend sei auf einige Stellen im Notentext hingewiesen:

- In T. 12 linke Hand ist das erneute \flat vor dem dritten *ges* eigentlich unnötig und stellt nur sicher, dass nicht an das *gis* im nächsten Zweiunddreißigstel der rechten Hand angeglichen wird.
- T. 42 linke Hand 15. Note *c* statt *ces*

3.5.7 Jésus accepte la souffrance („Jesus nimmt das Leiden auf sich“)

Christus spricht bei seinem Eintritt in die Welt: An Brand- und Sündopfern hast du keinen Gefallen, doch einen Leib hast du mir geschaffen. Siehe, ich bin da! (Hebräerbrief 10, 5,7).

„Weihnachten weist im Voraus auf das Kreuz hin. Die erste seelische Bewegung des Menschgewordenen ist die Bejahung des Opfers, das er darbringen muss. Das einmalige Opfer, das von den zwei ersten Akkorden

angekündigt wird, wird bald in niedriger Lage, Basson 16, beantwortet und bejaht. Die schrittweisen Vergrößerungen und Verkleinerungen der Intervalle beschreiben realistisch die Anspannung bei der Kreuzigung. Am Ende des Stücks schreit Jesus im Fortissimo: „Siehe, ich bin da!“

Dauer: 4:45–5:05 min.

Temporelation: *Très lent/Douloureux, presque vif*: ♩=>♩

Schon der erste Akkord mutet wie ein Peitschenschlag an. Ebenso scharf artikuliere man. Im Gegensatz zum schmerzvollen Seufzen des *Douloureux, presque vif*. Eine gute Spielerleichterung für das *legato* kann es sein, die unteren Töne der linken Hand ins Pedal mit *tir. Pos. seule* zu übernehmen und in der rechten Hand mit der linken Hand auszuhalten bei *cis²* und *h¹* in den ersten beiden Akkorden von T. 3.

Das *ad lib.* im letzten *Douloureux et vif* – Teil ab T. 15, in dem „die Spannung der Kreuzigung“ beschrieben wird, bezieht sich auf die Tempogestaltung. Es bietet sich an, mit der aufsteigenden Linie immer mehr zu accelerieren und jeweils während des zweiten absteigenden, kurzen Teils zu rallentieren, jedoch dabei nicht mehr ganz auf das Ausgangsniveau zu Beginn des Taktes zurückzukehren. Das *crescendo* dieses dramatischen Teils könnte beispielsweise wie folgt ausgeführt werden:

T. 17 f	PR mit Positif <i>fonds</i>
evtl. T. 19	+ wenige „Mixtures“ des Positif
T. 20	GPR mit G.O. <i>fonds</i> , eventuell Récit + <i>Hautbois</i>
T. 21	più <i>f</i> : Récit + <i>Trompette</i> 8 cresc. sempre: Récit + <i>Clairon</i> 4

so dass die Reprise in T. 22 nur wegen der Vielstimmigkeit und des großen Umfangs zum *ff* wird, da hier nach obigem Vorschlag wieder abregistriert werden muss. Dieses große, im Kontext, gleich ab T. 20 ange-deutete *crescendo* dient der Verdeutlichung des zugrunde liegenden Inhalts und stellt ein gewisses Maximum an Dynamik dar. Man hüte sich vor Übertreibung, es ist der Blick auf das Kreuz, nicht das Kreuz selbst. Hingegen gilt es beim Schlussakkord, volle Lautstärke zu erreichen. Der *crescendo*, das als Registercrescendo auszuführen ist – der Schwung ist von Beginn an geöffnet – tritt ab T. 22 mit *pochissimo rallentando* bis zur letzten Note hinzu.

Man beachte das *crescendo* der Annualstimmen gegen das *legato* im Pedal.

In diesem Zusammenhang, ähnlich wie in *Les enfants de Dieu* (s. Kap. 3.5.5), die Ausdrucksgewalt der Musik, der die Registerangaben, insbesondere auf S. 6, nicht wie in sonst gewohnter Genauigkeit nachkommen, zu berücksichtigen. Man möge sich in theologischen Inhalt inspirieren lassen.

Die Weisen (Matthäus 2,9)

„Dieser Stern war im Morgenland gesehen worden. Und siehe, der Stern zog vor ihnen her.“ (Matthäus 2,9)

„Dieser Stern war im Morgenland gesehen worden und der während der langen Reise verschwand. Und siehe da, er kommt zurück und führt sie genau zu dem Ort, wo sich das Kind befindet. Sie folgen ihm mit ihren Kamelen, ihren Dienern, ihren Gaben – eine ruhige, majestätische Karawane.“
Das Schillern des ‚Akkords auf der Dominante‘ achten: ein Wandel vom Grün und Gold zum tiefviolett im Wechsel mit einem orangefarbenen Ton. Auffällig ist auch das Pedal, das auf mit 4'-Flöte, Nazard und Tierce singt. Die Meditation baut auf einem Rhythmus und der anschließenden Verkleinerung seiner Notenwerte auf, die durch die Punktierung (‚point ajouté‘) noch verkompliziert wird: 3 lang, 3 kurz, wobei der zweite Notenwert punktiert wird. Zum Ende hin wird die Registrierung zart und geheimnisvoll: Die Heiligen Drei Könige knien vor dem Kind nieder.“

Dauer: 6:00–7:00 min.

Ähnlich wie in *Les Bergers* (Kap. 3.5.2) ist die Komposition *Les Mages* ein äußerst bildhafter Ausdruck des im Kommentar Beschriebenen: Durch den Wüstenboden (linke Hand) folgen die Weisen (dreistimmige Akkorde in der rechten Hand) dem Stern (Pedal mit *Flûte 4 et tir. Pos. / Pos. Prestant 4, Nazard, Tierce*). Das Nachfolgen kommt durch die Sechzehntelpause in der rechten Hand zum Ausdruck. Interessant ist auch die Ähnlichkeit der Pedalmelodie mit dem Beginn des Hymnus *Veni Creator Spiritus* (s. NB 105).

Zwei Anmerkungen in spieltechnischer Hinsicht:

T. 20ff. und 46ff.: Das *legato* der linken Hand kann durch kurzzeitiges Anschlagen der höchsten Töne durch die rechte und sofortiges Übernehmen der linken Hand während der Sechzehntelpause vereinfacht werden.

T. 56 *au Mouvt* bezieht sich auf das *Un peu plus lent* von T. 52.

Hymnus de Spiritu Sancto.

105. **V** ^{viii.}
 e-ni Cre - á-tor Spí-ri-tus, Men-tes tu-ó-rum ví-si-ta:
 Imple su-pérna grá-ti-a Quæ tu cre - ásti pé-cto-ra.

Hymnus *Veni Creator Spiritus*, Beginn

3.5.9 *Dieu parmi nous* („Gott unter uns“)

„Worte des Kommunizierenden, der Jungfrau und der gesamten Kirche: *Der mich erschaffen hat, fand in meinem Zelt die Ruhe. Das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt. Hoch preist meine Seele den Herrn, und mein Geist frohlockt in Gott, meinem Heiland.*“ (Jesus Sirach 24,8; Johannes 1,14; Lukas 1,46–47)

„Erstes Thema und Hauptthema: eine große abwärtsführende Linie der Pedalungen im Fortissimo. Dies ist der ruhmreiche und unsägliche Sturz der zweiten Person der Heiligen Dreifaltigkeit in eine menschliche Natur – dies ist die Menschwerdung.

Zweites Thema: ein Liebesthema – dies ist die Kommunion.

Drittes Thema: ein Freudenthema – dies ist das ‚Magnificat‘ (wie ein Vogelgesang arbeitet). Durchführung des ersten und dritten Themas. Durchführung des dritten Themas im jubilierenden Kontrapunkt zu zwei Stimmen. Durchführung des zweiten Liebesthemas. Erstes Hauptthema – der Dominante im Pedal, wobei das zweite Element in Gegenbewegung wie ein Blitz ausbricht und in eine fröhliche, knallvolle Toccata mündet. Diese Toccata in E-Dur ist das eigentliche Werk. Die gesamte Vanger Durchführung ist lediglich ihre Vorbereitung. In den Oberstimmen: indische Gendrakalâ und 4. griechischer Versfuß Epitrit. Im Tutti der Bässe: das Hauptthema – seine vorletzte Note, d. F., zögert lange, bevor es sich in der Tonika auflöst.“

Dauer des Stücks: 8:45–9:25 min.

In diesem Satz stimmen die Abschnittdauern bei den verschiedenen Interpreten auffällig stark überein.

- Lent, avec charité* (T. 1–10): 1:00 min.
- T. 8–T. 30 *Très modéré* (T. 11–13) – S. 3/S. 4: 1:25 min.
- Toujours vif* (T. 31–54): 1:25 min.
- Plus lent* (T. 55–60): 2:30 min.

Correlation:
Très modéré/Lent et puissant (T. 11–13) = *Lent et puissant* (T. 14–16)
Vif et joyeux/Très modéré (T. 17–19) = *Vif et joyeux* (T. 20–22)
Toujours vif (T. 23–25) = *Toujours vif* (T. 26–28)
Plus lent (T. 29–31) = *Plus lent* (T. 32–34)

Der Toccata vorbereitende Teil wirkt wie eine Zusammenfassung der vorangegangenen Sätze. Das „Liebesthema“ (T. 4ff.) erinnert an die Musik von *La Vierge*, die rhythmisch geprägte Durchführung ab T. 16 an *Les Anges*, und am deutlichsten das Pedalthema in T. 2 an *Le Verbe*. In letzterem Fall ist die Ähnlichkeit so stark, dass auch durchaus beide Stellen im gleichen Tempo gespielt werden sollten.

Bei der Tempogestaltung achte man darauf, zwischen den sich abwechselnden *Vif et joyeux* nicht ins genau halbe Tempo (♩ = ♪) zu fallen. Man nehme deswegen das *Vif* eher etwas schneller und das *Très modéré* eher etwas langsamer. Des Weiteren sind je ein *Vif et joyeux* und ein *Très modéré* als zusammengehörig zu sehen, also sollten die Übergänge von *Vif et joyeux* zu *Très modéré attacca* ineinander übergehen (T. 8–9, T. 10–11, T. 12–13) und die letzten Achtel leicht verbreiternd auf das neue langsamere Tempo hinführen. Dahingegen ist von T. 9 auf 10, beziehungsweise 11 auf 12 und 13 auf 14 ein kurzes Innehalten (∞) üblich.

Das *Toujours vif* ist meistens eine Nuance langsamer als das vorangegangene *Vif*.

Das *Lent* am Ende des Stücks nimmt durch das Pedalthema eindeutig Bezug auf das *Lent et puissant* in T. 2f., sollte aber wegen der Schlusswirkung noch langsamer sein.

Was die Artikulation betrifft, fällt vor allem eine Stelle auf: In den *Vif*-Stellen (T. 8, 10, 12, 14) geht das *legato* bis zum Staccatopunkt. Man bindet also noch in die Staccato-Achtel hinein, vgl. auch Kap. 3.5.6. In den schnellen *legato*-Teilen, also z. B. im *Vif et joyeux* (T. 8), *Vif* (T. 14ff.) sowie im *Un peu plus vif* der Toccata (T. 77f.) ist eher offener zu artikulieren, um im Raum „breiig“ wirkendes Klangempfinden durch Brillanz zu ersetzen.

Die *Toccata* selbst stellt eine der wichtigsten Übetethoden für schnelle akkordische oder toccatenartige Stellen dar: Das Doppel- beziehungsweise Tripelstaccato. Es ist auf zahlreiche Stellen im ganzen Werk übertragbar. Der psychologisch-pädagogische Effekt ist in der Literatur zur Orgelmethodik hinreichend diskutiert: Durch das zweimalige Anschlagen jedes Akkords halbiert sich das Lesetempo bei gleichzeitigem Training schneller Griffwechsel. Außerdem gibt das erneute, wiederholte Greifen desselben Akkords beziehungsweise Tons zusätzliche Sicherheit im Tastengefühl. In diesem Stück ist es also ratsam, das Doppel- beziehungsweise Tripelstaccato auch für die letzten sechs Sechzehntel des Taktes als Übetchnik fortzuführen. Die später hinzukommenden Pedaltöne müssen dementsprechend länger ausgehalten werden. NB 106 und NB 107 zeigen T. 64 original und in beschriebener Doppel- beziehungsweise Tripelstaccatoausführung:

106.

Dieu parmi nous, T. 64

107.

Dieu parmi nous, T. 64, Doppel- beziehungsweise Tripelstaccato

Auf Messiaens Wunsch hin soll man die Toccata in T. 59 ziemlich langsam anlaufen lassen und kurz vor T. 60 das Tempo erreichen. Man hüte sich jedoch vor Manierismus.

Folgende Druckfehler finden sich im Notentext:

- T. 10 beide Hände 25. Note *a* (statt *ais*), ♯ fehlt
- T. 38 linke Hand letzte Note *des* (statt *d*), ♭ fehlt
- T. 46 linke Hand 20. Sechzehntel *a* (statt *as*), ♯ fehlt
auch das 23. Sechzehntel ist *a*
- T. 46 rechte Hand untere Stimme drittleztes Sechzehntel *e* (statt *es*), ♯ fehlt

Folgende Kommentare zur Registrierung:

- T. 2 Das Pedalthema eventuell in Oktaven spielen, wenn keine Superoktavkoppel vorhanden ist, analog zu *Le Verbe* (s. Kap. 3.5.4)
- T. 51 ff. Ab hier ist es üblich, wie es auch Messiaen selbst praktizierte, taktweise aufzuregistrieren zum *ff* in T. 55 hin.
- T. 57 Die rechte Hand ist wegen der geforderten Dynamik oft auf dem G.O. (also GPR) zu spielen, da die Manualverteilung sich auf La Trinité bezieht, wo die *Anches Pos.* die lautesten Zungen der ganzen Orgel sind (s. Kap. 2.2).

Im Verlauf der Toccata finden sich keine weiteren Registrierangaben, jedoch dynamische Veränderungen, die durch Registrierungsänderungen ausgeführt werden müssen:

- T. 77 Schweller zu, – *Anches G.O.*, – *Anches Pos.*, – *Plein jeu G.O.*, – *Anches Péd.*
- T. 80 + *Anches Pos.*
- T. 82 ab *cresc.*: *crescendo* und Registercrescendo zurück zur Anfangsregistrierung (Beginn der *Toccata*)
- T. 92 – *Anches G.O.*, – *Plein jeu G.O.*, – *Anches Péd.*
- T. 94 *decrescendo* und – *Anches Pos.*
- T. 96 ab *crescendo* allmählich den Schweller öffnen
- T. 97 Registercrescendo bis T. 98 (Ausgangsregistrierung)
- T. 101 + *Octaves graves*

Zusammenfassend ist zur Registrierung von *La Nativité* zu sagen, dass die Angaben nicht so ausführlich und detailliert sind wie beispielsweise in *Livre du Saint Sacrement*. Das mag mit der noch nicht so langen Dauer der Beschäftigung mit der Orgel und dem Stadium des „noch-auf-der-Suche-zu-tun“-sein zusammenhängen.

Wir finden Stellen, die auf die traditionelle französisch-romanische Registrierweise hinweisen, vor allem im fünften Satz, und Stellen, die nicht explizit angewiesene Registrierungsveränderungen wünschen, s. siebten und neunten Satz. Aber es gibt auch Registrierungen, die ganz klar und deutlich einen gewissen Klang aufzeigen, s. ersten, zweiten und achten Satz. Dies wird in den folgenden Werken zum Standard werden.

Es wurde versucht, alle im Notentext nicht explizit registrierveränderungen allem in den Sätzen 5, 7 und 9, aufzulisten. Darüber hinaus wird auf die Argumentation in Kap. 2.3 verwiesen: Man versuche die Angaben zu verstehen und die durch sie gedrückte Klangvorstellung auf das jeweilige Instrument zu übertragen.

Was die Tonsprache angeht, so ist in *La Nativité* ganz klar die Einflüsse von Claude Debussy und Paul Dukas, jeder von ihnen so stark wie in *L'Ascension*. Eine Weiterentwicklung beginnt, die im Orgelwerk schon in *Les corps glorieux* (Kap. 3.6) ein vorläufiges Ziel vor der seriellen Phase und der intensiveren Beschäftigung mit dem Orgelspiel findet.

6 *Les corps glorieux* („verklärten Leiber“)

1939 entstand der Orgelzyklus Oliver Messiaens: *Les corps glorieux*. Kurz nach dem Vollenden der Partitur wurde Messiaen zum Kriegsdienst einberufen (vgl. Hill & Simeone 2007, S. 100ff.). Nach seiner Rückkehr galt es, die Registrierung und Fingersätze für den Druck vorzubereiten. In diese Zeit, auf den 22. März 1943, fällt die erste bekannte private Aufführung im Kreise seiner Schüler in La Trinité. Die erste öffentliche Aufführung fand am 15. November 1943 in La Trinité ebenfalls durch Messiaen statt.

In *Les corps glorieux* macht immer noch die Melodik – und eine Harmonik, die sich aus der Melodik herleitet – das tragende Element der musikalischen Sprache Messiaens aus. Seit dem Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* (Kap. 3.5) ist ein wachsendes Engagement für die rhythmische Seite der Musik erkennbar, und in *Les corps glorieux* begegnen uns viele Beispiele des fortschreitenden Studiums der Probleme und Möglichkeiten des Rhythmus. Aber noch in *Technique de mon langage musical* (1942, hrsg. 1944) konnte Messiaen schreiben: „Die Melodie hat den Vorrang. Möge die Melodie, das edelste Element der Musik, das wichtigste Ziel unseres Strebens sein.“ *Les corps glorieux* ist der einzige Zyklus, in dem die Registrierangaben sich nicht exakt auf die Orgel in La Trinité beziehen (s.u.). Vermutlich handelt es sich um ein ideelles Instrument, eventuell eine Kombination aus den Instrumenten im Palais de Chaillot und La Trinité. Zumindest finden sich alle angegebenen Register in mindestens einer der beiden Orgeln. Auf die entsprechenden Stellen wird in den folgenden Kapiteln eingegangen.

Zur Zeit der Komposition des etwas mehr als 50 Minuten dauernden Zyklus war Messiaen seit neun Jahren Hauptorganist in La Trinité de Paris, und er hatte durch seine Improvisationen bei der sonntäglichen Abendmesse in dieser Kirche Berühmtheit erlangt. In *Les corps glorieux* spürt man deutlich die Vereinigung von improvisatorischer Meisterschaft und streng durchdachter Komposition, die so viele Werke Messiaens charakterisiert. Die

Musik lädt nicht nur dazu ein, sondern erfordert es auch, sowohl mit Intuition als auch mit Intellekt zu hören: Zuhörer und Musiker sollen sich von Klang und Rhythmus, von hinreißendem Wohlklang und überraschenden Wendungen bezaubern lassen; sie sollen aber auch danach streben, Einsicht in die durch die Musik ausgedrückten Gedanken zu gewinnen.

Schon der Werktitel und die Zahl der Sätze machen uns auf den theologischen Inhalt aufmerksam: *Les corps glorieux* („Die verklärten Leiber“) – das ist gewiss kein alltägliches Thema. Der Titel des Werkes setzt eine christliche und theologische Gedankenwelt voraus. Er zeugt aber zugleich von einer Haltung, die darauf eingestellt ist, beim Sonderbaren und Hinreißenden, das es in diesem Glauben auch gibt, zu verweilen. Für den christlichen Glauben beschränkt sich das Dasein nicht auf die sichtbaren Dinge und Phänomene oder auf das, was innerhalb der Grenzen von Raum und Zeit da ist. Das ganze Werk ist eine musikalische Meditation über gewisse Aspekte der christlichen Lehre und über die Vollendung von Welt und Mensch: über die ewige Existenz in Gottes unmittelbarer Nähe, die nach dem christlichen Glauben das Ziel des Lebens ausmacht. Obwohl jenes ewige Leben das Fassbare übersteigt, ist es etwas Wirkliches und Konkretes, und daher etwas in einem gewissen Sinn Leiblich. Die Zahl der Sätze – sieben – weist in der theologisch-symbolischen Gedankenwelt Messiaens auf die Vollendung hin: „Sieben ist die Zahl der Vollkommenheit: die sechs Tage der Schöpfung vom göttlichen Sabbat gehen“ – schreibt der Komponist im Vorwort des während der Kriegsjahre entstandenen *Quatuor pour la fin du temps*. Die sieben Sätze des Orgelzyklus sind in drei „Büchern“ geordnet: 1–3, 4, 5–7. Der vierte Satz macht das Zentrum des Werkes aus, was – wenn man das Thema dieses Satzes betrachtet – kein Zufall ist. Der vierte Satz sinnbildlich den Kampf zwischen Tod und Leben, den „ersten und sublimen Augenblick“ der Auferstehung Christi; hier wird angegeben, was demjenigen Leben zugrunde liegt, von dem die umgebenden 3 + 3 Sätze handeln. Das Leben der Auferstandenen gründet sich im Leben Christi, des Auferstandenen. Der meditative Gedankengang, der *Les corps glorieux* zugrunde liegt, setzt voraus, dass es jene vollendete, jenseitige Existenz wirklich gibt, ebenso wie die sichtbare Welt im uns bekannten Raum. In der theologischen und geistlichen Tradition, in der Messiaen steht, ist sie zwar ungreifbar und sie überschreitet das, was ein Mensch mit seiner Vernunft fassen kann, aber zugleich kann der Mensch darüber reflektieren und dazu verweilen, ohne die Verankerung in der wirklichen Existenz hinter sich zu lassen. Die Kenntnis, die der Mensch von diesen Dingen jenseits der alltäglichen Erfahrung bekommen kann, ist aber im Grunde eine Kenntnis mit der Intuition und dem Entzücken verwandt ist. In einem Interview hat Messiaen selbst das so kommentiert: „Meine Liebe zum Sonderbaren findet man in der Art, wie er die Eigenschaften der verklärten Leiber wieder, die hier beschrieben werden: die Beweglichkeit, die Unverwundbarkeit ... Gibt es eigentlich etwas Überdies, etwas Überdies, das über das Überdies gehen zu können, sein eigenes Licht zu sein?“ Die Komposition Messiaens zeigt, wie tief er in der geistlichen und theologischen Tradition seiner Kirche verwurzelt ist:

Untertitel ‚Sept visions brèves de la Vie des ressuscités – Sieben kurze Visionen vom Leben der Auferstandenen‘. Das Leben der Auferstandenen ist frei, rein, heil und farbig. Die Klangfarben der Orgel spielen in hellen, reinen Tönen. Die Leiber der Auferstandenen sind unsterblich. Sie besitzen vier Qualitäten: die Unverwundbarkeit (sie sind unverwundbar, sie sind ihr eigenes Licht) – die Impassibilität (sie leiden nicht mehr und haben die Möglichkeit verloren, zu leiden) – die Gewandtheit (sie können durch Hindernisse hindurchgehen und sich in Blitzesschnelle an einen weit entfernten Punkt im Universum begeben) – die Geistigkeit (sie sind nicht mehr an irdische Notwendigkeiten wie beispielsweise die Müdigkeit oder den Hunger gebunden und vergeistigt und vollkommen rein). Drei Sätze beschreiben diesen Zustand: ‚Subtilité des verklärten Leiber‘ – Die Geistigkeit der verklärten Leiber, ‚Force et agilité des corps glorieux – Kraft und Gewandtheit der verklärten Leiber, ‚Joie et clarté des corps glorieux – Freude und Glanz der verklärten Leiber‘. Die Qualitäten der verklärten Leiber leiten sich aus ihrer Gnadenerfüllung ab: ein Satz ist daher den ‚Eaux de la grâce – Wassern der Gnade‘ gewidmet. Die Auferstehung und die Verklärung der Auferstandenen finden ihren Ursprung und ihr Vorbild in der Auferstehung Christi, deren erster, erhebender Augenblick im ‚Combat de la Mort et de la Vie – Kampf zwischen Tod und Leben‘ geschildert wird.

Das Leben der Auferstandenen ist vor allem ein Leben der Meditation und des Gebetes: ihr Gebet wird in der Offenbarung (‚L’ange aux parfums – Der Engel mit dem Räucherwerk‘) durch Räucherwerk symbolisiert – sie meditieren und begreifen schließlich das größte Geheimnis unseres Glaubens, Gott in drei Personen (‚Le Mystère de la Sainte Trinité – Das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit‘).“

3.6.1 *Subtilité des corps glorieux* („Die Subtilität der verklärten Leiber“)

Gesät wird ein irdischer Leib, auferweckt ein geistiger Leib. Und sie werden rein sein wie die Engel Gottes im Himmel. (1. Korinther 15,44; Matthäus 22,30)

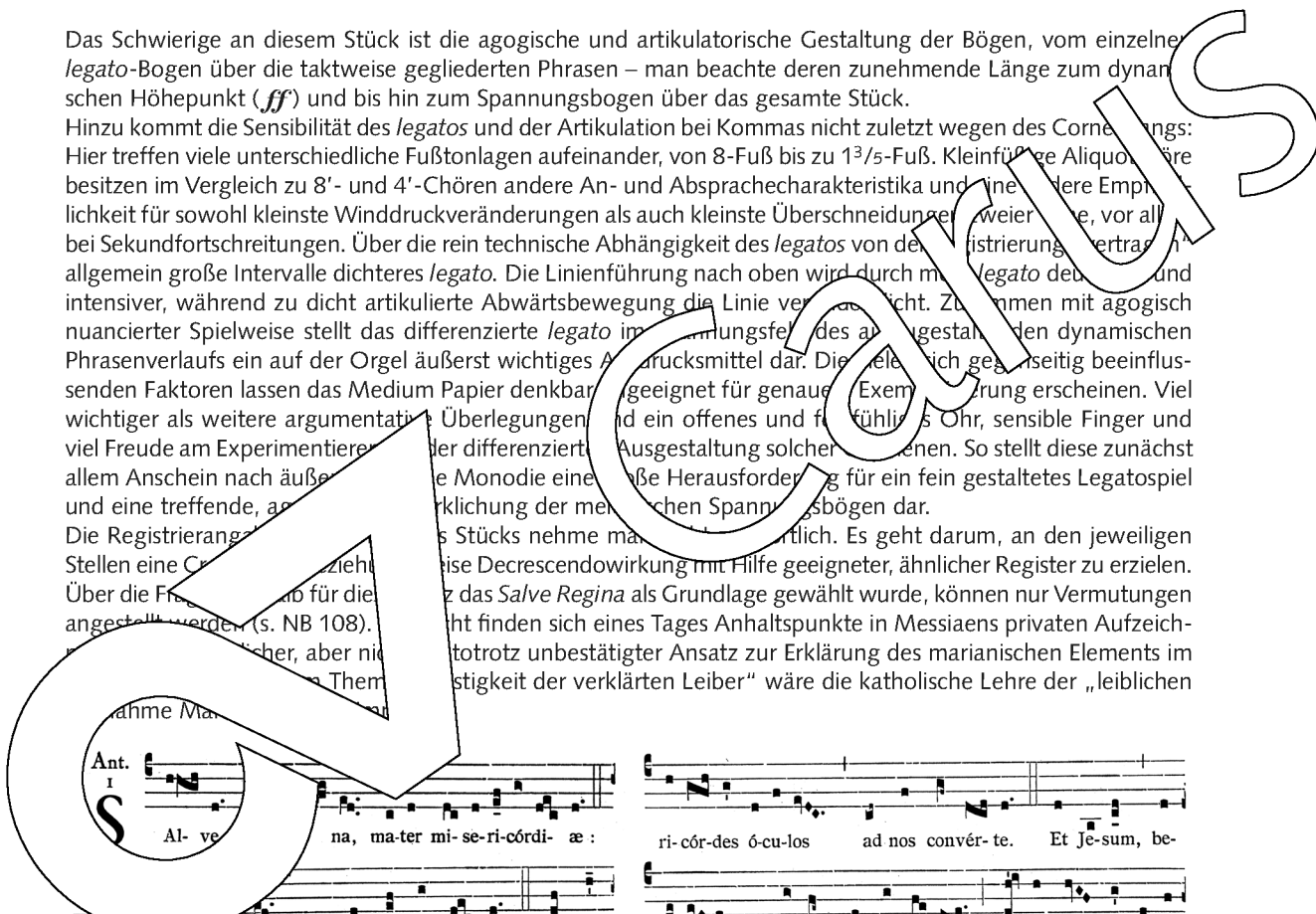
„Vollkommene Verinnerlichung und Reinheit. Einstimmige Musik, ohne jegliche Begleitung. Es erklingen abwechselnd drei unterschiedlich starke Cornet-Mischungen. (Der Klang des Orgel-Cornet ist reich an Ober-tönen: er ist hell und rund – es ist eine der charakteristischsten Solo-Farben der Orgel). Im gesamten Satz werden der aus der Gregorianik entlehnte melodische Neumen-Aufbau und Rhythmen ungleicher Länge (z.B. die griechischen Versfüße Amphimacer und 3. Epitrit) vermischt. Man findet auch als Huldigung der Heiligen Jungfrau, der Königin der verklärten Leiber, einige kurze Anklänge an die Antiphon ‚Salve Regina‘. Die melodischen Kadenzen erfolgen stets auf einer absteigenden übermäßigen Quarte.“

Dauer des Stücks: 5:30–5:55 min.

Das Schwierige an diesem Stück ist die agogische und artikulatorische Gestaltung der Bögen, vom einzelnen *legato*-Bogen über die taktweise gegliederten Phrasen – man beachte deren zunehmende Länge zum dynami-schen Höhepunkt (*ff*) und bis hin zum Spannungsbogen über das gesamte Stück.

Hinzu kommt die Sensibilität des *legatos* und der Artikulation bei Kommas nicht zuletzt wegen des Cornet-Klangs: Hier treffen viele unterschiedliche Fußstonlagen aufeinander, von 8-Fuß bis zu 1³/₅-Fuß. Kleinfüßige Aliquoten besitzen im Vergleich zu 8'- und 4'-Chören andere An- und Absprachecharakteristika und eine andere Empfindlichkeit für sowohl kleinste Winddruckveränderungen als auch kleinste Überschneidungen (weitere, vor allem bei Sekundfortschreitungen). Über die rein technische Abhängigkeit des *legatos* von der Registrierung vertragen sich allgemein große Intervalle dichteres *legato*. Die Linienführung nach oben wird durch mehr *legato* den *legatos* und intensiver, während zu dicht artikulierte Abwärtsbewegung die Linie verflacht. Zusammen mit agogisch nuancierter Spielweise stellt das differenzierte *legato* im Zusammenhang des agogischen Gestaltens den dynamischen Phrasenverlauf ein auf der Orgel äußerst wichtiges Ausdrucksmittel dar. Die gegenseitig beeinflus-senden Faktoren lassen das Medium Papier denkbar ungeeignet für genaue Exemplierung erscheinen. Viel wichtiger als weitere argumentative Überlegungen sind ein offenes und feelfühliges Ohr, sensible Finger und viel Freude am Experimentieren bei der differenzierten Ausgestaltung solcher Phrasen. So stellt diese zunächst allem Anschein nach äußerlich einfache Monodie eine große Herausforderung für ein fein gestaltetes Legatospiel und eine treffende, agogische Artikulation der melodischen Spannungsbögen dar.

Die Registrierangewahl dieses Stücks nehme man sich ernstlich. Es geht darum, an den jeweiligen Stellen eine Crescendowirkung mit Hilfe geeigneter, ähnlicher Register zu erzielen. Über die Frage, ob für die Orgel das *Salve Regina* als Grundlage gewählt wurde, können nur Vermutungen angestellt werden (s. NB 108). Man findet sich eines Tages Anhaltspunkte in Messiaens privaten Aufzeich-nungen, aber nicht in den öffentlichen. Der trotz unbestätigter Ansatz zur Erklärung des marianischen Elements im Zusammenhang mit der „Subtilität der verklärten Leiber“ wäre die katholische Lehre der „leiblichen



Ant. *S*
Al- ve na, ma-ter mi-se-ri-córdi- æ :
Vi- ta, dulcé- do, et spes nostra, sal- ve. Ad te
clamá-mus, éxsu-les, fí-li-i He-væ. Ad te suspi-rá-
mus, geméntes et flentes in hac lacrimá-rum val-le.
E- ia ergo, Advo-cá- ta nostra, il-los tu- os mi-se-

ri-cór-des ó-cu-los ad nos convér-te. Et Je-sum, be-
ne-dí- ctum fructum ventris tu- i, no-bis post hoc exsí-
li- um osténde : O cle- mens : O pi- a : O
dulcis * Virgo Ma- ri- a.

Antiphon *Salve Regina*³⁵

³⁵ Quelle: *Antiphonale Romanum*, 1949.

3.6.2 *Les Eaux de la Grâce* („Die Wasser der Gnade“)

Denn das Lamm, das mitten vor dem Throne steht, wird die Auserwählten zu den Wasserquellen des Lebens führen. (Offenbarung 7,17)

„Der unaufhörliche Fluß des Stromes steht für die in das Paradies fließende Gnade. Der eigentümliche, ‚flüssige‘ Charakter der Musik wird durch die Polymodalität und die Registrierung erzielt. ‚Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘ – werden überlagert – sie modulieren von einer Überlagerung zur nächsten.

Gestaltung der Klangfarben:

- a) Hauptmelodie in Akkorden mit Gambe, Voix céleste, Bourdon 16,
- b) ein erster, gemäßigter Kontrapunkt im Pedal mit Flûte 4,
- c) ein zweiter, schneller Kontrapunkt in der linken Hand mit Cor de nuit, Nazard, Tierce. All dies fügt sich zusammen.“

Dauer des Stücks: 2:25–3:05 min.

Die größte technische Schwierigkeit besteht im *legato* der dreistimmigen Akkorde der rechten Hand. Unter häufiger Anwendung des Daumen-*legato* sowie einem durch möglichst rasches Gleiten der Finger erzeugten *legato possible* in den unteren beiden Akkordtönen ist dem *legato absolu* der oberen Melodiestimme Vorrang zu geben (s. Kap. 2.6).

3.6.3 *L'Ange aux parfums* („Der Engel mit dem Räucherwerk“)

Der Duft des Räucherwerkes stieg mit den Gebeten der Heiligen aus der Hand des Engels zu Gottempor. (Offenbarung 8,4)

Der Satz will den Gedanken ausdrücken, dass die Aufgebenden in der himmlischen Höhe ihr ganzes Dasein dem Gebet und der Anbetung widmen; der Weihrauchduft des biblischen Textes wird also dahingehend interpretiert, dass er eben durch dieses betende Dasein zustande gebracht wird.

Messiaens Kommentar ist eine Beschreibung der einzelnen Formteile:

- „a) Hauptthema, ... auf Clarinette und Nazard im Stil einer indischer ‚Râgas‘.
- b) Polymodalität, ... rhythmischer Übergang. Man hört hier drei übereinandergelagerte ‚Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘ sowie drei übereinandergelagerte Rhythmen, einen ersten in 7 + 7 + 7, einen zweiten Rhythmus, der als Umkehrung aus dem ersten abgeleitet wurde, und einen dritten, ‚nicht umkehrbaren‘, in zwei Gruppen mit gemeinsamem Zentralwert geteilten Rhythmus.
- c) Variation des Hauptthemas, ... durch einen Kontrapunkt von Staccato-Akkorden auf Gambe und Voix céleste, ... mit Flûte 4, Nazard, Tierce und Piccolo an das Pedal gekoppelt) umkreist.
- d) ... Kanon in Gegenbewegung entwickelter Dunst, ein schnelles Brummeln der Bourdons.
- e) Wiederholung des Hauptthemas in altern und polyrhythmischen Überganges in strafferer Form.
- f) Kurzes ...
- g) Pianissimo ... Fluß auf dem Brummeln der Bourdons.“

Dauer des Stücks: 0:00–7:45 min.

Modéré, rêveur: 1:55–2:10 min.

Allegretto: 0:40–0:50 min.

Temporelation: *Modéré, un peu lent/Bien modéré* ♩>=(=)♩

Bei diesem Stück sei zunächst der Wunsch Messiaens geäußert, im zweiten *Modéré, un peu lent, rêveur* (T. 29ff.) die Manualstimmen in den Takten, in denen das Hauptthema im Pedal auf einem Ton repetiert, (d.h. T. 30, 32, 43, ...) wie in NB 109 zu artikulieren.

Modéré, un peu lent, rêveur

109. R: gambe
voix céel.
P: fl. 4, nazard,
tierce et
piccolo
Péd: flûte 4 et
tir. Pos

mf legato

L'Ange aux parfums, T. 29f.

Interessant sind auch die beiden „Ausnahmen von der Regel“ in T. 28 und 59. In beiden *Bien modéré*-Stellen permutieren drei verschiedene *ostinati* unterschiedlicher Länge (s. Kommentar oben). NB 110 zeigt das vollständige Muster der rechten Hand mit einer Dauer von 22 Sechzehnteln.

110. R: flûte 4 et
cymbale
P: quintaton 16
et cor de nuit 8
G: flûte 8
Péd: tir. R seule

p staccato

p legato

L'Ange aux parfums, T. 25

Die kontrastierende... inken Hand und der... als dau... jeweils 26 Sechzehntel beziehungsweise 35 Sechzehntel... In T. 28/1 v... der rech... und der eigentliche Akkord (* in NB 110) durch * in NB 111 ersetzt, ebenso im T. 95/5. Ak... Hier wird a... NB 110 x in NB 112.

p staccato

p legato

L'Ange aux parfums, T. 28

112.

p staccato

p legato

L'Ange aux parfums, T. 95

Ähnliche Vorgänge sind bei den rhythmischen *ostinati* im *trés modéré*-Teil von *Le Père inengendré* (Kap. 3.10.1) und in *Les yeux dans les roues* (Kap. 3.8.6) zu beobachten.

3.6.4 *Combat de la Mort et de la Vie* („Kampf zwischen Tod und Leben“)

Tod und Leben stritten im Kampfe, wie nie einer war; der Fürst des Lebens, obgleich er starb, lebt und herrscht; und er spricht: ‚Mein Vater, ich bin auferstanden und ich bin immer bei dir‘. (Graduale Romanum, Sequenz und Introitus vom Ostersonntag)

„Langer Satz in zwei Teilen. Beim ersten, lauten und bewegten Teil geht es um den eigentlichen Kampf, d.h. den Schmerz und die Aufschreie des Leidens (und Sterbens) Christi. Der zweite Teil symbolisiert das Leben. Man hätte vermutet, er sei schnell und laut: ganz im Gegenteil ist er sanft, ruhig und gelassen. Denn er versinnbildlicht den höchsten, bewegendsten, geheimnisvollsten Augenblick im Leben Christi. Über diesen Augenblick berichten die Evangelien nicht – uns sind lediglich die Folgen bekannt: Erdbeben, plötzliches Licht, Engel, der den Stein vom Eingang des Grabes rollt, vielfache Erscheinung des auferstandenen Jesus Christus an verschiedenen Orten. Aber im Psalm 138, der von der Kirche im Oster-Introitus auf Christus übertragen wird, wird uns dieser erhabene Augenblick im voraus beschrieben, in dem sich Jesus lebendig, leuchtend, als Erstgeborener unter den Toten im sonnigen Frieden seiner Auferstehung erhebt und diese Liebeswidmung seinen Vater richtet: ‚Ich bin immer bei dir.‘

Die Form in Kurzfassung:

- Das einzige Thema einstimmig in c-moll mit tiefer Registrierung. Ein Kampf stürmisch wechselnde Akkorde.
- Thema zweistimmig in e-moll in Kanon-Form. Erneut sich überstürzende Akkorde.
- Thema dreistimmig in As-Dur im Kanon. Thema in d-moll im Bass, danach die sich überstürzenden Akkorde.
- Ein Akkord-Fluss trifft in Gegenbewegung auf das Thema in aufsteigender Bewegung im Bass. Durchführung gemäß dem Prinzip der ‚Elimination‘ [Anm. d. Üb.: nach und nach entfallen einige Töne des Hauptthemas].
- Das Thema wird zweigeteilt und ‚eliminiert‘ sich weiterhin in stark fortissimo Aufschreien. Eine lange Pause symbolisiert den Tod und die Auferstehung.
- Ausgedehnte, extrem langsame und äußerst ruhige Phrase über das erste Thema in der hellen Tonart Fis-Dur mit der Färbung eines ‚Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘ und dem unendlich sorglosen Dialog zweier unterschiedlicher Stimmen, begleitet von einer Voix humaine im Pianissimo.“

Dauer des Stücks: 17:00 min.

Beginn bis *Plus large* (T. 2): 3:55–4:20 min.

Extrêmement lent min.

Temporel *très vif* f : $\text{♩} < \text{♪}$

Wenn es bei diesem Satz zunächst der Registrierung zuwenden, treffen wir hier zum ersten Mal auf Registrierungen, die nicht auf die Orgel in La Trinité bezogen sind. Bereits in der Anfangsregistrierung fällt die Trinité heißt die Positif-Mixtur *Fourniture*. Jedoch ist im Palais de Chaillot im

positif ein *Plein-jeu* *anches 32, 16, 8, 4* in La Trinité nicht umgesetzt werden, da keine 32'-Zunge vorhanden ist. In T. 50 kann das *anches 32, 16, 8, 4* im Palais de Chaillot. *R: Unda maris et Salic.* ist so auf keiner der beiden Orgeln umsetzbar. So ist die Trinité als auch der Palais de Chaillot besitzen zwar die erforderlichen Register, jedoch im Positif. Hier ist im Positif keine *Flûte harmonique* disponiert, dafür eine *Flûte à fuseau*. Stattdessen und Solo eine *Flûte harmonique*.

Es folgt, dass die Anfangsregistrierung im *Récit: Fonds et anches 16, 8, 4, Plein jeu* sehr wohl eine *Bombarde 16'* mit einbezieht (im Gegensatz zu *Le Verbe*, s. Kap. 3.5.4), da im Palais de Chaillot eine *Bombarde 16'* im *Récit* besetzt ist.

Allerdings wird die sich hier möglicherweise ergebende Annahme, die Registrierungsangaben seien in diesem Zyklus auf die Orgel im Palais de Chaillot zu beziehen, u. a. durch das darin nicht vorhandene *Cor de nuit* im Positif des zweiten Satzes, sowie durch die Registrierungsangaben des sechsten Satzes widerlegt (s. Kap. 3.6.6). Es lässt sich keine Orgel finden, zumindest nicht unter denen, von denen bekannt ist, dass Messiaen sie genauer gekannt hatte, auf der alle Registrierungsangaben wie in *Les corps glorieux* gefordert eins zu eins übertragbar sind. Deswegen wird von einem ideellen Instrument ausgegangen, das, wie in der Einleitung (Kap. 3.6) erwähnt, große Ähnlichkeit mit den Instrumenten in La Trinité und im Palais de Chaillot besitzt.

Betrachten wir nach dieser theoretischen Fragestellung praktischere Aspekte. Die Anfangsregistrierung im Positif *Basson 16, Trompette, Plein-jeu* zielt nach Messiaens Kommentaren u. a. zur Trinité-Orgel (s. Kap. 2.2) auf den „fürchterlichsten“ Klang – (*Basson 16* des Positif!) – ab. Das *Plein-jeu* tritt dabei weniger als strahlendes, sondern vielmehr als „schreiendes“ Element hinzu. Wie „falsch“ würde diese Registrierung in einem romantischen Orgelwerk erscheinen! Anhand dieses Leitfadens ist auf jeder Orgel der geeignetste Klang individuell zu suchen.

Oft geben 16-Regale eventuell in Kombination mit einer weiteren 8'-Zunge und hohen Aliquoten oder einem Scharff einen äußerst treffenden Effekt.

Die dynamischen Angaben ab T. 55 beziehen sich eindeutig auf ein Registerdiminuendo. Etwas heikel ist das *crescendo* in T. 57 in Bezug auf die Pedalkoppel. Wenn alle Pedalkoppeln gezogen sind, gilt es, das Manualtutti (*ffff*) so kurz vor den *ad lib.*-Zweiunddreißigsteln zu registrieren, dass die Register genau beim ersten Zweiunddreißigstel des Manuals ins Pedal koppeln. Die *Anches Péd.* können dann auf den nächsten Takt hinzukommen. Alternativ kann der Pedalton in T. 57 (*mf*) mit vollem angekoppelten *Récit*, geschlossenem Schweller und *Péd. Fonds* ausgeführt werden und die *tir. Pos.* und *G.O.* während des Schwelleröffnens hinzutreten.

Im *Extrêmement lent* ist es üblich, in den Überleitungen während der Pausen der rechten Hand ein sehr kleines *crescendo* und *diminuendo* im Schweller zu gestalten. NB 113 zeigt mögliche Ausführungen von T. 61 und 64f. Dies geschieht in Analogie zu den im Notentext befindlichen Angaben in T. 89ff.

113.

R: unda maris et salic.
P: flûte harm.
G: flûte harm.

Péd: bourdons 16 et 32, tir. R

Pos.

Combat de la Mort et de la Vie, T. 59ff.

Wenn die Soloflöten nach oben hin stark *crescendierend* intoniert sind, ist es denkbar, mit dem Aufsteigen der Cantilene den Schweller kaum merkbar zu öffnen, und umgekehrt beim anschließenden Herabsteigen der Solostimmen, so z. B. in T. 66 und 69 oder 87 und 88, zu schließen. Das *diminuendo* in der Solostimme ab T. 96 *mf*, dann *p* in T. 98 und *decrescendo* hin zu *pp* in T. 99 deuten auf ein schwellbares Positif hin, beziehungsweise bei der Orgel im Palais de Chaillot darauf, dass die linke Hand im Positif mit *Unda maris* (s.o.) und die zweite Solostimme im *Récit* zu spielen ist.

Bei vielen Orgeln, gerade bei nicht-französischen Instrumenten, stellt sich die Frage, ob die *Flûtes harmoniques* nicht besser durch mehrere 8'-Register wiedergegeben sind (s. Kap. 2.3.2), beispielsweise durch Bourdon, Flöte und Nachthorn. In solchen Fällen kann dann in T. 98f. abregistriert werden. Zum *legato* beachte man besonders Kap. 2.6.2 und Kap. 3.6.1.

Dem ersten Teil des Stücks wohnen typische agogische Wendungen des Toccatenstils inne: Anlaufen lassen einer neuen Bewegung, leichte Verzögerung vor Reprise und erneutes Anlaufen lassen (beispielsweise vor T. 7). Des Weiteren schlägt sich das in T. 38 und 40 angegebene *Pressez* samt kurzem Abreißen der Bewegung, d.h. gedachter kleiner \curvearrowright auf den Taktstrich und anschließendem *Un peu moins vif*, in deutlich verringerter, aber wahrnehmbarer Quantität auf die Parallelstellen in T. 10f. beziehungsweise 25f. nieder. Generell ist das *Modérément vif* zu Beginn quasi als *Lent* aufzufassen. Die Übergänge am Ende von T. 12 und 28 führen auf das alte Tempo hin, d.h., hier verlangsamt sich die Bewegung etwas.

Für die Ausführung der von Messiaen als Teil C beschriebenen Takte 29ff. bietet es sich an, die tiefste Stimme mit *tir. Pos. seule* ins Pedal zu übernehmen.

Wiederholt sei besonders für das *Un peu moins vif* ab S. 5 das Doppel- bzw. Tripelstaccato (s. Kap. 3.5.9) als Übermethode wärmstens empfohlen.

Insgesamt betrachtet stellt dieses als Schwesterstück zu *Diptyque* (Kap. 3.1) geltende Werk im ersten Teil einen furiosen Kampf zwischen Tod und Leben dar, während sich im zweiten Teil ewiger Frieden ausbreitet. Welche thematische Ähnlichkeit!

3.6.5 *Force et Agilité des corps glorieux* („Kraft und Gewandtheit der verklärten Leiber“)

Ihr Leib, gesät in Schwachheit, wird auferweckt in Kraft. (1. Korinther 15,43)

„Die Fähigkeit, durch Mauern zu gehen und sich sofort räumlich frei zu bewegen, spiegelt sich in einer kraftvollen Stärke wider. Feufrig und robust, gewandt und stark sind die Auferstandenen. Der Satz ist einstimmig. Er benutzt das *Plein jeu* (klar, leuchtend), zusammen mit einigen 16'-, 8'-, 4'- und 2'-Stimmen sowie ein paar Zungen 8 und 4. Die sprühenden Passagen drücken das Ungestüme und die Stelligkeit der Bewegungen aus, die Tonrepetitionen versinnbildlichen die simple, fröhliche Kraft, die sich durch nichts aufhalten läßt. Mit diesen Qualitäten sind die verklärten Leiber den Engeln sehr nahe, daher auch die melodische Verwandtschaft mit dem dritten Satz (*L'Ange aux parfums* – der Engel mit dem Räucherwerk). Zu beachten sind hier die freie Rhythmik, der Kontrast zwischen den ganz kurzen und den ganz längeren Notenwerten, zwischen abgesetzten und gebundenen Noten, zwischen gleichmäßigen und unregelmäßig zugefügten Notenwerten sowie der häufige Gebrauch der griechischen Versfüße (*phimacer*, 2. und 3. Versfuß). Der abschließende „Lied“ wird durch eine spritzige, fast glissandoartige Bewegung auf extrem hohen Mixturen erzielt, die mit einem Akkord der Voix humaine endet.“

Dauer des Stückes

Wenn also die thematische und stilistische Ähnlichkeit zum dritten Satz nennt, so zeigt sich doch gerade im fünften und sechsten Satz ein klarer Gegensatz zum zweiten und dritten Satz. Die mystische und verklärte, ja beweihräuernde, die sich dem zentralen Kampf zwischen Tod und Leben in freudestrahlende, schnelle Bewegung wandelt sich in diesem Satz in eine ruhige, weiche, sich bewegende Bewegung. Wichtig ist hier die Deutlichkeit wie die Rhythmik bezieht sich auf die kompositorische Loslösung vom festen Taktmaß, nicht auf etwa die Ungeklärtheit der Notierung. „Die Notenwerte sind stets genau notiert“ und als solche auszuführen (s. Kap. 2.5).

auch von Satz vier wird in T. 88 von einem schwellbaren Positif ausgegangen. Bei nicht schwellbar man in T. 87 die linke Hand mit PR spielen. Während der Pause der linken Hand spielt die rechte Hand auf dem G.O. ungekoppelt, so dass umregistriert und der Schweller geschlossen werden kann.


3.6.6 *Joie et clarté des corps glorieux* („Freude und Glanz der verklärten Leiber“)

Als dann werden die Gerechten leuchten wie die Sonne im Reich ihres Vaters. (Matthäus 13,43)

„Die Helligkeit und Verklärtheit ist die erste Eigenschaft der verklärten Leiber. Jeder Auferstandene hat sein eigenes Licht, seine einzigartige Beleuchtung (was der Apostel Paulus symbolisch zum Ausdruck bringt, wenn er sagt: ‚Ein Stern leuchtet anders als ein anderer Stern‘). Diese unterschiedliche Helligkeit wird durch den Klangfarbenwechsel wiedergegeben. Die Form ist einfach: Refrain – 1. Couplet – variiertes Refrain – 2. Couplet – Coda über den Refrain. Die Refrainmelodie (überschwänglich, phantasievoll, freudestrahlend) verwendet unterschiedliche Artikulationen (von Legato über Portato bis zu Staccato). Sie wird mit den Trompettes, den Montres 16, den Cornets und einem Clairon 4 gespielt. Die Begleitakkorde haben einen seltsam pikanten Klang mit Gold- und Feuerschimmer – in dieser Klangfarbe werden Voix humaine, Bourdon 16, Clairon 4 und eine Cymbale (alles auf dem Récit) mit den 32- und 16-Stimmen des Pedals kombiniert. Doppelter Kontrast von Melodie und Harmonien. Zunächst die Klangfarben: runder Klang des Cornet für die Melodie, strahlendes Leuchten der Cymbale für die Akkorde. Dann die Rhythmik: rhythmische Phantasie für die Melodie, gleich-

mäßige Notenwerte bei den Akkorden. Alle Akkorde verwenden den Versfuß Kretikus (bzw. Amphimacer): lang, kurz, lang – aber mit Vergrößerung und Verkleinerung der verschiedenen Notenwerte: Hinzufügung des Punktes, Hinzufügung der doppelten Notenwerte, Verkürzung um $\frac{2}{3}$ der Notenwerte.“

Dauer des Stücks: 5:50–6:35 min.

Temporelation: *Vif et gai/Plus lent*: 

Dieser Satz gibt, ähnlich wie der vierte Satz in der sonst so strikten Zuordnung von Registrierung zu einem bestimmten Instrument, Rätsel auf (s. auch Kap. 3.6 und 3.6.4).

Konkret gibt es in La Trinité keinen in der Anfangsregistrierung geforderten *Montre 16* im Positif, keinen *Quintaton 16* im Récit und keinen *Diapason 8* im G.O., ebenso ab T. 24 keinen *Bourdon 16* im Positif, und kein *Piccolo* im Récit. Auch die Verwendung der Registerbezeichnung *Viole 8* im Récit in T. 32, die natürlich auf eine *Viole de Gambe* oder *Gambe* abzielt, steht im Kontrast zur ansonsten genauen Verwendung der Registernamen von La Trinité.

In der Disposition der Orgel im Palais de Chaillot finden sich manche Register auf anderen Manualen. So gibt es einen *Montre 16* nicht im Positif, aber im G.O. und einen *Diapason 8* nicht im G.O. aber im Solo. Auch hier gibt es keine *Viole 8*, sondern eine *Gambe 8* im Récit. Insgesamt stimmt also diese Registrierung mit der Disposition im Palais de Chaillot deutlich besser überein. Einige Register befinden sich in einer anderen Oktave. Bei der Realisierung an anderen Orgeln sind hier besonders die dynamischen Angaben zu beachten. Die Solostimme des Positif (*ff*) muss sich klar vom Liegeakkord des Récit absetzen (*f*). Man zögere hier nicht die Trompete 8', sondern auch eine Chamade 8' zu ziehen, oder weitere notwendig Hinzufügungen, wie z. B. Oktave 4' + 2' vorzunehmen, man beachte auch den Plural „Trompettes“ im Kommentar. Wichtig sind die soziale 16'-Basis und der Cornetklang.

Der Schweller ist so einzustellen, dass es wegen der Récit möglichst leicht ist, jedoch im geforderten dynamischen Verhältnis (*f/ff*) zum Positif steht (s. o.). Der Klang des Récit mit *Voix humaine*, *Clairon 4*, *Cymbale* und *Quintaton 16* ergibt eine sehr individuelle, mildernde Farbe mit breitem Klangspektrum. An stilistisch differierenden Orgeln ist es gerade hier besonders wichtig, den Klang stilistisch originaler Instrumente im Ohr zu haben, um sich mit diesen auf die Suche nach geeigneten Klangkombinationen machen zu können (s. Kap. 2.3.2).

Besonderes Augenmerk ist auf die artikulatorische und gestische Gestaltung der Solostimme: *demi-stacc.* (avec fantaisie) zu legen. Hier begegnen wir den Artikulationszeichen, der Motivik und Gestik, dem Klang und der Freude über die zitierte Stelle inspiert. Hier begegnet uns ganz klar freie Rhythmik im Sinne von „postimpressionistisch“ (*rubato*).

„la Sainte Trinité („Das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit“)

„mächtiger Vater, eingeborenen Sohne und dem Heiligen Geiste bist ein Gott! Nicht in der Dreifaltigkeit, sondern in der Dreifaltigkeit einer Wesenheit. (Missale Romanum, Präfation)

Der gesamte Satz ist der Zahl 3 gewidmet. Er ist dreistimmig. Die Form ist dreiteilig, wobei jeder der drei Teile eine Dreierform aufweist. Die Hauptmelodie ist genau wie ein gregorianisches Kyrie (Kyrie eleison) in drei Rufe, die alle mit einem kurzen melodischen Refrain enden, der das Wort ‚eleison‘ (Himmelfahrt). Die letzten drei Rufe vermischen Tonika und Dominante (der Heilige Geist geht aus dem Vater und dem Sohn hervor). Der neunte Ruf ist der längste und ausgeschmückteste. Die horizontale Huldigung (zeitlich) geht einher mit einer vertikalen Huldigung (räumlich). Die Bassstimme (der Vater) ist eine auf drei zusammengefasste Hindu-Rhythmen (Râgavardhana, Candrakalâ, Laksmîça) basierende Ostinato-Rhythmik, gefolgt von einem langen Notenwert (wobei die einzelnen Glieder jeweils durch eine Pause voneinander getrennt werden). Die Mittelstimme (der Sohn) verarbeitet die Hauptmelodie. In der Oberstimme (der Heilige Geist) werden durch lange Anakrusen [Anm.d.Üb. – Auftakte bei steigenden Metren] und lange Endungen die Akzente der Notenwerte vorbereitet bzw. aufgelöst. Die Mittelstimme ist modal, die beiden anderen sind chromatisch und atonal. Die Mittelstimme hat den offenen Klang einer Flûte 8', die beiden anderen vermischen die 32'- und 16'-Stimmen mit 2'-Registern, d.h. extrem tiefe und ganz hohe Klänge. Dadurch wird die Mittelstimme von einem doppelten, geheimnisvollen Nimbus umgeben und nach vorne gedrängt. Der gesamte Satz klingt in einem vagen Pianissimo aus der Ferne, aus dem sich die Mittelstimme hervorhebt: Lediglich der Sohn hat sich uns durch seine Menschwerdung sichtbar genähert.“

Dauer des Stücks: 7:25–9:00 min.

Die Hauptstimme (I. H.) ist nicht nur wie ein gregorianisches Kyrie aufgebaut. Sie scheint auch vom einem realen Kyrie abgeleitet: nämlich dem Kyrie der X. Choralmesse „Alme Pater“ (s. NB 114).

X. In Festis B. Mariæ V. 2.

(Alme Pater.)

114.



K
y - ri - e * e - lé - i - son. Ky - ri - e e - lé - i - son.
Ky - ri - e e - lé - i - son. Christe e - lé - i - son. Chri - ste
e - lé - i - son. Christe e - lé - i - son. Ky - ri - e e - lé - i - son.
Ky - ri - e e - lé - i - son. Ky - ri - e * **
e - lé - i - son.

Kyrie der X. Choralmesse „Alme Pater“

Interessant ist die Symmetrie des letzten Satzes, ähnlich ungewöhnlich und neu wie die gut fünfminütige Monodie zu Beginn des ersten und letzten Satz verweist Messiaen auf gregorianische Melodiegrundlagen. So ist auch die langsame Bewegung, die leise Dynamik – genau das Gegenteil eines typischen Schlussatzes – die Dehnung in den Tonlagen, die drei Stimmen, sehr tief, mittel und sehr hoch,³⁶ die eine zentrale Stimmung erzeugt, sowie das verwendete Tonmaterial (s. Kommentar). All das macht diesen so geheimnisvoll wie den Titel des Stücks, dem Messiaen später einen ganzen Zyklus widmen sollte (*Messe de la Sainte Trinité* (s. Kap. 3.10). Man lege bei der Registrierung in jedem Register die entsprechenden Verhältnisse (s. Kap. 2.3.2). Zum *legato* s. Kap. 2.6.2 und 3.6.1.

3.7 Messe de la Pentecôte („Pfingstmesse“)

„Die Pfingstmesse“ beruht auf zwanzig Jahren Improvisation.“ So wird Messiaen oft zitiert. Dies ist jedoch weniger konkret, als man musikalisch zu verstehen. Gewiss ist an vielen Stellen ein improvisatorischer Grundcharakter und manche Stellen sind sicherlich aus Improvisationen hervorgegangen. Dem gegenüber stehen eindeutig konstruierte, d.h. komponierte Strukturen, wie z. B. die Dauernpermutation in *Offertoire* (s. Kap. 3.7.4). Bei der *Messe de la Pentecôte* handelt es sich nicht um zwanzig Jahre lang immer mehr ausgearbeitete und schließlich aufgeschriebene Improvisationen. Die „Pfingstmesse“ ist als das Ergebnis jahrzehntelangen Improvisierens und Erforschens der Möglichkeiten der Orgel, des Rhythmus, der Klangfarben usw. zu betrachten. Improvisieren und Experimentieren bilden die Grundlage für konstruktives Komponieren und nicht zuletzt für die neuen ausgefeilten Klangfarben in den auf La Trinité zugeschnittenen Registrierungen (s. z. B. *Entrée* oder *Consécration*).

Deutlich erkennbar ist die Stilentwicklung seit *Les corps glorieux*. Auch im Vergleich zu Werken, die nach der 1948 abgeschlossenen Tristan-Trilogie (*Harawi*, *Turangalîla-Sinfonie* und *Cinq Rechants*) entstanden sind, wie *Canté-yodjaya* oder den *Quatre Études de rythme* lässt sich erkennen, wie in der Zeit ab 1949 neue Wege beschritten werden. Trotz Selbstzitat in der „Pfingstmesse“, s. *Communion* (Kap. 3.7.9) wird in dem 1950 begonnenen und am 21. Januar 1951 vollendeten Werk (Hill & Simeone 2007, S. 207) klar, dass hier neue Wege beschritten

³⁶ Der Effekt der Dehnung des Klangspektrums wird u. a. in *Messe de la Pentecôte (Communion)*, s. Kap. 3.7.4) und *Livre d'orgue* weiterentwickelt werden (*Les mains de l'Abîme*, s. Kap. 3.8.3).

werden. Das schon in früheren Werken wie *Les corps glorieux* erkennbare improvisatorische Element geht in *Messe de la Pentecôte* mit einem fortgeschrittenen Stadium rhythmischen Experimentierens einher. Weitaus etabliertere rhythmische Verfahren wie irreguläre Teilungen in *Entrée, personnages rythmiques* (s. Kap. 2.5) in *Offertoire* oder die „chromatischen Tondauernfolgen“ in *Sortie* gewinnen zunehmend die Oberhand über die bereits in *Les corps glorieux* voll entwickelten tonalen Phänomene der Modi und diverse in Kap. 2.7 beschriebene Akkordstrukturen. Deutlich wird diese Entwicklung an folgenden zwei Zitaten:

1942 schreibt Messiaen noch in *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1966, S. 29):

„Der Melodie die Vorherrschaft! Als edelstes Element der Musik soll die Melodie das Hauptziel unserer Forschungen sein. Arbeiten wir immer melodisch, so dass der Rhythmus geschmeidig bleibt und sich nach der melodischen Entwicklung richtet und die gewählte Harmonie die ‚richtige‘ ist, d.h. die von der Melodie gewollte und aus ihr hervorgehende.“

Bis zur *Conférence de Bruxelles* 1958 (Messiaen 1958) hat sich jedoch klar ein Prioritätenwechsel vollzogen:

„Vergessen wir nicht, dass das wichtigste und wesentlichste Element der Musik der Rhythmus ist.“

In dem dazwischenliegenden Zeitraum von 1949–1952, der als die experimentelle Schaffensperiode bezeichnet wird,³⁷ entstehen zwei für das Gesamtwerk bedeutende Orgelzyklen: die „Pfingstmesse“ und das *Livre d'orgue*. Die Suche nach neuer (rhythmischer) Inspiration findet ihr Ziel im Gesang der Vögel, der das Schaffen Messiaens im darauffolgenden Jahrzehnt bestimmen wird (s. Kap. 2.8.2). Erste Anzeichen dieser Entwicklung sind bereits in den Sätzen zwei, vier und fünf der „Pfingstmesse“ nicht nur quantitativ, sondern auch hinsichtlich der Genauigkeit der Angaben zu erkennen. In *Offertoire* und *Communion* findet sich erstmals die Bezeichnung *Oiseau* („Vogel“) im Notentext (s. S. 11), sowie die genaue Bezeichnung der Vogelart: *Chant de merle* („Gesang der Amsel“) in *Communion* (S. 18) und *Chœur des alouettes* („Chor der Lerchen“) in *Sortie* (S. 23).

Bereits in der *Conférence de Bruxelles* (s.o.) fasst Messiaen dies zusammen: „Und wenn es verloren scheint, wenn man keinen Weg mehr findet, wenn man wirklich nichts mehr zu sagen hat und die Zukunft kommt leider am häufigsten vor!), an welchen Meister soll man sich wenden, welchen ‚daßmal‘ beschönigen um aus diesem Abgrund herauszufinden? Angesichts so vieler entgegen gesetzter Schulen, über jeder Stil und sich widersprechender Schreibweisen gibt es keine mehrgültige Musik, die im verzweifelten Versuch einfließen könnte. Da greifen die Stimmen der unendlichen Vögel an. ... Rhythmische Technik, wiedergefundene Inspiration, dank dem Gesang der Vögel: das ist meine Methode.“

Aus diesem Grund ist die „Pfingstmesse“ eine entscheidende Entwicklung im Bereich des Vogelstils eine entscheidende Phase im Spätwerk zu.

Des Weiteren ist gerade in der „Pfingstmesse“ der theologische Aspekt der Musik Messiaens deutlich, wie sehr alles Experimentieren und Suchen nach Neuem im theologischen Aspekt der Musik Messiaens hat: Nicht nur, dass sich die Neuartigkeit und Experimentalität dennoch in Länge und Charakter an den noch üblichen „Stillen Messe“ ausrichten – Hill belegt die erste öffentliche Aufführung während einer Messe am Pfingstsonntag (13. Mai) 1951, damals

als *Messe du Saint Esprit* („Heilig-Geist-Messe“) (Hill & Simeone 2007, S. 107) – sondern

– sondern auch die inhaltliche Substanz der Meditationen über den Heiligen Geist. Wie schon in den früheren Werken sind die Themen aus der Bibel, der Liturgie und der geistlichen Überlieferung der katholischen Kirche. Größtenteils stammen die Motive aus denjenigen Bibeltexten, die in der Liturgie vorgetragen werden: die Schilderung in der Apostelgeschichte, wie der Heilige Geist am Pfingsttag herabkommt, die Worte Jesu über den Heiligen Geist im Johannesevangelium, ein Abschnitt aus dem Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen aus dem Buch Daniels, der nach der Kommunion am Pfingsttag rezitiert zu werden pflegte. Die Art und Weise Messiaens, diese Stellen zu zitieren und zu kommentieren, zeigt aber auch seine Verankerung im herkömmlichen Frömmigkeitsleben der katholischen Kirche, z. B. wenn er im Kommentar zum dritten Satz die sieben Gaben des Heiligen Geistes aufzählt. Eine Weise, das Wirken des Heiligen Geistes im Bezug auf Jesajas Prophezeiungen (Kap. 11) zusammenzufassen, die für die katholische Frömmigkeit eine außerordentlich wichtige Rolle gespielt haben. Messiaen wählte eine Zeile des Nizänischen (großen) Glaubensbekenntnisses als Thema des zweiten Satzes, der eine musikalische Meditation über das Leben und die Welt im umfassenden Sinne ist.

Eine komplette Aufführung der „Pfingstmesse“ dauert knapp 30 Minuten. Zur weiteren Vertiefung über die hier abgedruckten Kommentare Messiaens hinaus seien folgende Artikel und Bücher empfohlen: (Michaely 1987), (Hohlfelder-Ufer 1978), (Michaely 1982).

Eine komplette Aufführung der „Pfingstmesse“ dauert knapp 30 Minuten. Zur weiteren Vertiefung über die hier abgedruckten Kommentare Messiaens hinaus seien folgende Artikel und Bücher empfohlen: (Michaely 1987), (Hohlfelder-Ufer 1978), (Michaely 1982).

³⁷ Hill & Simeone 2007, S. 188ff.; Hirsbrunner 1988 und weitere.

3.7.1 *Entrée – Les langues de feu* („Eröffnung – Die feurigen Zungen“)

Zungen wie von Feuer ließen sich auf einen jeden von ihnen nieder. (Apostelgeschichte 2,3)

„Vier ständig konträre Klangfarben: Bourdon 16 und Cymbale, Quintaton 16 und Tierce, Montre und Quinte, Clairon 4 im Pedal.“

In diesem Satz werden beinahe alle – nicht nur die bekanntesten – griechischen Versfüße verwandt: Jambus, Daktylus, Spondeus – aber auch die Fünferhythmen (Päonen) und Siebenerhythmen (Epitriten) sowie die zusammengesetzten Versfüße (Choriambus, Dochmius). Diese Versfüße wurden in das Prokrustesbett gelegt und ihre Notenwerte mit mehr oder weniger langen Werten und mehr oder weniger kurzen Werten verlängert bzw. verkürzt – zudem wurden sie gelegentlich als irrationale Werte behandelt.“

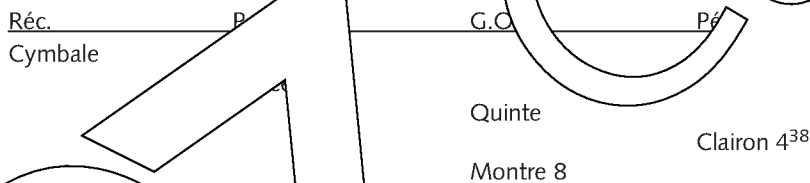
Dauer des Satzes: 2:55–3:40 min.

So aufschlussreich Messiaens Kommentare zu seinen eigenen Werken oft sind, so verborgen und kryptisch bleibt doch seine persönliche Vorstellung, über die er sich sehr selten ausließ. Mit Sicherheit hatte er konkrete, bildliche Vorstellungen zu seinen Stücken, und es ist für Ausführende wie Zuhörende äußerst gewinnbringend, sich mit den bei der Auseinandersetzung mit der Musik im eigenen Kopf entstehenden Bildern zu beschäftigen und Themen und Inhalte der Musik zu meditieren.

Wenn wir von Titel und Bibelzitat des Stücks ausgehen, könnte man bei diesem Stück zunächst eine „wütige“ Toccata vermuten. Diese Annahme wird allerdings durch die Musik keinesfalls bestätigt. Die Dauer des Stückes im Geistes ist kein wütendes oder verzehrendes. Die Zungen legen sich auf die Apostel und „alle werden mit dem Heiligen Geist erfüllt und beginnen, in fremden Sprachen zu reden, wie es der Geist ihnen einflößt“ (ApG 2,4). Vielleicht liegt hier ein möglicher Ansatzpunkt zum Verständnis des Stücks: viele verschiedene Sprachen und züngelnde Flammen.

Die stürmische Toccata hingegen wird dem Sturmbräutchen des Heiligen Geistes verschrieben (s. *Sortie*).

Vom Aspekt der Registrierung her betrachtet sind vier verschiedene Fußtonlagen zu beachten. Man beachte die sich zusammenziehenden Fußtonlagen:



Dieser Aspekt dient mit der Umsetzung der Registrierung an anderen Orgeln als Leitfaden dienen. Einem fehlenden Positiv kann man durch Umregistrieren zwischen Positiv-Stellen und G.O.-Stellen begegnen. Man beachte dann das G.O. wie angegeben, und spiele alle Positiv-Stellen auf dem G.O. mit folgender Registrierung: G.O. 16' (*Quintaton*) GP Pos. *Tierce*.

Weitaus komplexer ist der Umgang mit den „irrationalen Werten“. Wie sind diese Rhythmen zu realisieren? Die „Rhythmischen Freiheit“ hat schon zu Lebzeiten Messiaens zu Kontroversen geführt (s. „Zur Freiheit in der Wiedergabe von Messiaens Orgelmusik“ (Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, 2008)).

Wie in Kap. 2.5 beschrieben, sind die notierten Werte keinesfalls als ungefähre Richtlinie zu verstehen. Ganz im Gegenteil: Sie sind Produkt intensiver Auseinandersetzung mit diesem Element der Musik.

Deswegen sei allen, für die solche rhythmischen Strukturen Neuland sind, ans Herz gelegt, an einer möglichst präzisen metrischen Wiedergabe dieses Stücks zu arbeiten.

Es gilt als erstes, die auftretenden sukzessiven Polyrhythmen zu erlernen. Dazu sei auf die exemplarische Behandlung dieser Problematik in Kap. 3.4.2 verwiesen.

In diesem Stück treten allerdings zu viele verschiedene Unterteilungen auf – beispielsweise 5:4 (s. T. 6, 8, etc.), 5:4 innerhalb einer Triole (s. T. 3) oder 7:8 (s. T. 21) – als dass es Sinn machen würde, das ganze Stück in einer gleichbleibenden gemeinsamen Unterteilung zu zählen. Auch findet sich kein großer gleichbleibender Puls wie halbe oder Viertelnoten, die konstant das Stück durchlaufen, und so als Raster für die verschiedenen Unterteilungen.

³⁸ Auffällig ist, dass das Pedal auf 4'-Basis sich sehr häufig klingend in der gleichen Lage bewegt, wie das vorausgehende G.O., und oft in der Sekundreibung g^1 – as^1 einsetzt (s. T. 2, 6, 10, usw.).

³⁹ Selbst bei den zwei Registern mit gleicher Fußtonlage lässt sich vom grundtönigen *Bourdon* 16 zum obertonreicheren *Quintaton* 16 eine Aufhellung feststellen.

lungen dienen könnten. Man wird also gezwungen sein, das Stück in verschiedene Sektionen mit verschiedenen Zählwerten zu unterteilen, und von Sektion zu Sektion zwischen den verschiedenen Zählwerten hin und her zu springen. Eine erste solche Sektion bildet T. 1f. Anfänglich ist es ratsam, in möglichst kleinen Werten zu zählen. So lässt sich beispielsweise T. 1f. auf ♩-Triolen zählen. NB 115 zeigt die entsprechenden Dauern.

115.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the piano (Pos.) and the bottom for the organ (R.). The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a dynamic of *mf* and a *legato* marking. Fingerings are indicated as 2, 4, 6, 3. The organ part has a bass clef and a key signature of one sharp. It starts with a dynamic of *f* and a *legato* marking. Fingerings are indicated as 4, 4, 4. The organ part ends with a dynamic of *mf* and a *legato più f* marking. A 'G' is written above the organ staff in the second measure.

Entrée, T. 1f.

In T. 3 begegnet uns dann in der Mitte ein Wechsel von vier Sechzehnteln pro ♩-Triole auf fünf und zurück (s. NB 116). Deswegen ist es hier sinnvoll, in größeren Werten, nämlich ♩-Triolen zu denken. Die drei ♩-Triolen sind dann sukzessiv in vier, fünf und wieder vier gleiche Teile zu teilen. Als Übergang zwischen T. 1 und T. 3 kann man auch ♩-Triolen fungieren, in dem man von der Zählung in ♩-Triolen auf den vierfach größeren Puls der ♩-Triole umschalten kann. T. 4 ist am besten in Sechzehnteln zu zählen. Als Übergang kann man im letzten Drittel von T. 3 wieder auf ♩-Triolen zählen und muss dann üben, beim Taktwechsel präzise auf Sechzehntel umzusetzen. Im langsamen Übetempo ist es möglich, den letzten Teil von T. 3 auf ♩-Triolen zu zählen, die Zählung, die man beim Taktwechsel fortführen kann, da ein punktiertes Achtel drei ♩-Triolen enthält. NB 116 zeigt die so entstehenden Zählwerte in ♩-Triolen.

116.

The image shows a musical score for a bass line. It starts with a dynamic of *f* and a *legato* marking. Fingerings are indicated as 5, 2, 2, 4, 3+3. The score shows a complex rhythmic pattern with a 3-measure rest and a 5-measure rest.

Entrée, T. 3f. Pedal

Auf diese Art und Weise ist das Stück in Sektionen zu unterteilen und nach Übergangsmöglichkeiten in der unterschiedlichen Zählung zu suchen. Hier ist das Ausprobieren und Experimentieren gefragt. Verschiedene individuelle Lösungswege sind denkbar. Mit zunehmender Sicherheit wird sich das Tempo auch allmählich erhöhen lassen, und somit auch der gezählte Puls von T. 1 bis T. 4 nicht mehr in ♩-Triolen unterteilen muss, sondern direkt von ♩-Triolen auf Sechzehntel. Ebenso kann man in T. 1 mit ♩-Triolen beginnen, die Zählung ab T. 2 auf Sechzehntel steigern und in T. 2 auf ♩-Triolen. Entscheidend ist nicht, in welchem Wert gezählt wird, sondern wie präzise das Ergebnis ist.

Selbstkontrolliertes Üben bietet folgende Möglichkeiten. Man kann größere Teile mit dem Metronom „stoppen“. So kann man z.B. T. 1 bis T. 4 genau 18 Viertel. D.h., wenn man in T. 2 genau auf einem ersten Metronomschlag beginnt, dann fällt der Schlag in T. 5 genau auf den sechsten Schlag.⁴⁰

Ebenso kann man z.B. T. 1 bis T. 4 genau 18 Viertel. Wenn also der Beginn von T. 8 genau mit dem 18. Metronomschlag zusammenfällt, kann man davon ausgehen, dass die Rhythmen exakt sind. Fehler heben sich in den seltensten Fällen gegenseitig genau auf.

Des Weiteren lassen sich Sektionen finden, die wirklich metronomisierbar sind: So z.B. T. 5f. auf Viertel, oder T. 11f. auf ♩-Triolen.

Eine weitere, etwas zeitaufwendigere Kontrollmöglichkeit ist es, sich selbst aufzunehmen und dann die Aufnahme mit dem Metronom nachzumessen.

Um eine exakte Vorstellung dieser Rhythmen zu erhalten, kann man auch den Notentext in ein Notensatzprogramm eingeben und ihn sich vorspielen lassen.

Wie in Kap. 3.4.2 bei der allgemeinen Behandlung der Polyrhythmen schon gesagt, ist es ein zwingend notwendiges Vorgehen, zunächst äußerst metrisch zu spielen. Ohne dies wird man nie vor unfreiwilligen Verzerrungen

⁴⁰ Wichtig ist, sich nicht von den Schlägen zwischendurch verwirren zu lassen. Gut sind hier Metronome mit Stummschaltung und Zählfunktion, bei denen im Display die Anzahl der Schläge angezeigt wird.

oder Verfremdungen dieser so fein ausgearbeiteten Rhythmen gefeit sein. Natürlich ist das metrische Spiel aber nur ein Zwischenstadium. Wenn man dieses Zwischenziel erreicht hat, gilt es alsdann, sich von dem starren Gerüst zu lösen und den Rhythmen Leben und Richtung einzuhauchen, was verdeutlichende und „gestalterische“ Wirkung auf den Ausdruck der Musik haben wird. Das steht im totalen Gegensatz zu unfreiwilligen Verzerrungen oder Verfremdungen aufgrund mangelnder rhythmischer Kontrolle. Hier gilt es, die Dauern nachzuempfinden, Linien zu gestalten, Spannungen aufzubauen und Strömungsrichtungen zu verdeutlichen. Experimentierfreude und Ausdruckswille sind gefragt.

Man zeige keine Scheu davor, zu weit zu gehen und verschiedenste Möglichkeiten zu erforschen, kehre aber auch immer wieder zum äußerst metrischen Spiel zurück. Auf diese Art wird das zugegebenermaßen schwierigere Problem der Dosierung der vielen kleinen *accelerandi* und *rallentandi* von zwei Seiten her eingegrenzt. Durch das bewusste Empfinden von zu wenig oder zu viel, beziehungsweise nicht mehr nachvollziehbarer Agogik, fördert man die Entwicklung des Ästhetikempfindens für rhythmische Verläufe. Leitlinien sind einerseits die Verständlichkeit und Deutlichkeit der Rhythmik, andererseits die Ausdruckskraft und gestische Gestalt der rhythmischen Figuren und Motive, die das Thema des Stücks versinnbildlichen. Allerspätestens hier sind wir bei dem Titel des Artikels angekommen. Wir tasten uns an Unsagbares heran, an einen Mikrokosmos aus Strömungen und Wellenbewegungen, an vom Geist erfüllte, züngelnde Flammen in fremden Sprachen. Jeder Spieler mache sich auf die eigene Entdeckungsreise in ein kleines Universum.

Es ist schwer, allgemein Regeln zu formulieren. Jedoch kann man sagen, dass es meist geht, die Rhythmen zu verdeutlichen, d.h. die langen Dauern minimal verbreitert, abrundend oder initierend, die kurzen Werte hingegen eher nach vorne gerichtet zu sehen.

Dies trifft in besonderem Maße auf T. 25f. zu, die gewissermaßen den Punkt markieren, innerhalb der Entwicklung des großen Spannungsbogens über das ganze Stück hinweg zu bilden.

3.7.2 Offertoire – *Les choses visibles et invisibles* („Gabenbereiter“ – Die sichtbaren und die unsichtbaren Dinge“)

... die sichtbare und die unsichtbare Welt. (Nicänisches Glaubensbekenntnis)

„Das Unsichtbare ist der Geist des Heiligen Geistes: ‚Der Geist der Wahrheit, den die Welt nicht empfangen kann, weil sie ihn nicht kennt.‘ (Johannesevangelium)

Die sichtbaren Dinge! In diesen Dingen steckt doch alles! Die bekannten und die unbekanntesten: vom kleinsten atomaren Durchmesser des Universums bis zu dem des Protons – die bekannten und unbekanntesten Zeitpunkte – vom Alter der Milchstraße bis zu dem der Protonwelle – die geistige und materielle Welt, die Götter und die Sünde, die Engel und die Menschen – die Mächte des Lichtes und die Mächte der Finsternis – die Harmonien der Natur – die Schwingungen, der liturgische Gesang, der Vogelgesang, die Melodie der Wasserläufer – die Schwingungen des furchterregenden Tieres der Apokalypse – und letztendlich alles, was klar und geheimnisvoll und übernatürlich ist; alles, was über Wissenschaft und Vernunft hinausgeht; alles, was wir nicht entdecken können; alles, was wir niemals begreifen werden ...

Der Satz ist in drei Abschnitte und eine Coda aufgeteilt.

- 1) Drei Rhythmen bzw. Hindu-Rhythmen: Tritiya, Caturthaka, Nihçankafila – sie werden wie rhythmische Personen behandelt: die erste bewegt sich nicht, die zweite wird vergrößert, die dritte verkleinert. Es folgt ein monodisches Thema.
- 2) Drei aufeinanderfolgende Notenwerte (eine Sechzehntel bis hin zur Länge von fünf Sechzehnteln) jeweils in anderer Reihenfolge. Insgesamt dreißig solcher Umstellungen jeweils dreifach übereinandergelagert (rechte Hand, linke Hand, Pedal). Das Ganze wird noch durch drei ‚Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘ unterstrichen und durch das unterirdische Bellen des Ungeheuers der Apokalypse unterbrochen.
- 4) Das melodische Thema wird mit einem anderen Thema verknüpft, das die Neumen der Gregorianik aufgreift.
- 5) Durchführung des 3. Abschnitts.
- 6) Das melodische Thema in Vergrößerung. Es wird *legato* auf einer 4'-Flöte im Pedal gespielt und von einem ‚Wassertropfen-staccato‘ mit Flöte 4', Piccolo und Tierce verdoppelt. Das Pedal verwandelt den Wassertropfen in einen Glockenklang, indem es ein Echo, einen Nachhall hinzufügt. Jedesmal wenn die Melodie abbricht, setzt Vogelgesang ein (Amsel, Rotkehlchen, Gartengrasmücke). Alle Harmonien stehen im ‚3. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘.
- 7) Fortsetzung der Musik vom 1. Abschnitt: die rhythmischen Personen werden weitergeführt. Coda. Kurze Zusammenfassungen erinnern an die Hauptmotive des Satzes und die wichtigsten Klangfarben.“

Dauer des Satzes: 11:00–12:30 min.
Bien modéré (T. 1ff.): 1:00–1:20 min.
Modéré (T. 10ff.): 1:10–1:25 min.
Presque vif (T. 24–46): 1:30–1:50 min.
Un peu lent (S. 11/2. Sys.): 1:35–1:45 min.

Temporelationen:

Bien modéré (T. 1ff.)/*Modéré* (T. 10ff.): ♪ > == ♪
Modéré (T. 10ff.)/*Presque vif* (T. 24ff.): ♪ < ♪
Presque vif (T. 24ff.)/*Bien modéré* (T. 32f.): ♪ = < ♪

Über die Angaben hinaus seien zu den Tempoverhältnissen in diesem Satz folgende Angaben gemacht:

Die beiden *Bien modéré* in T. 1ff. und T. 32f. sind voneinander unabhängige Tempi. Das erste ist eigenständig, das zweite bezieht sich ausschließlich auf das direkt vorangehende *Presque vif*. Deswegen sind hier trotz gleicher Tempovorschrift zwei verschiedene Tempi angebracht, zumal ja auch die Textur eine vollkommen andere ist. Das *Vif* (T. 20), als Vorahnung des Sturmwindes von *Sortie*, kann sehr schnell gespielt werden. Aus Gründen der Gestus und der Akustik kann die Sechzehntelpause in T. 21 gedehnt werden, so dass der *pp*-Nachschlag vom Nachhall der letzten *f*-Akkorde des ersten Aufbrausens nicht überdeckt wird. Das *Presque vif* (T. 24ff.) ist im Vergleich zu anderen *Presque vifs* aus anderen Stücken relativ langsam. Dies resultiert aus der rhythmisch komplexen Struktur: eine dreischichtige Permutation der Dreier- und Vierer- bis Sechzehnteln.

Die Wiederkehr des *Modéré* von T. 10 in T. 47 sowie die Wiederkehr der *Presque vif* von T. 24 in T. 60 wirft die Frage auf, inwiefern die sich verändernde Textur sich auf das Tempo auswirkt. Tatsächlich kann anhand verschiedener Aufnahmen bedeutender, mit Messiaen befreundeter Interpreten festgestellt werden, dass das zweite *Modéré* (T. 47), in dem das monodische Thema von T. 10 „mit einem anderen Thema verknüpft“ wird, stets etwas schneller gespielt wird. Man könnte sozusagen zwischen beiden *Modérés* die Temporelation ♪ == < ♪ aufstellen. In jedem Fall ist im zweiten *Modéré* ein Bezug zum Tempogefühl des ersten *Modéré* herzustellen. Eine minimale Belebung frischt das Stück auf und verdeutlicht den sich verändernden, lebendigeren Charakter der Musik. Weniger ausgeprägt gilt dies für die beiden *Presque vifs*. Bei der Wiederkehr dieser Satzstruktur verändert sich die rechte Hand zu einer *♩*-Bewegung. Die *♩*-drängen-Effekt kann jedoch auch hier das noch immer gleiche Tempo in der linken Hand *Presque vif* minimal vorne drängen. Umso mehr, wenn die beiden Refrains als Hinweis dafür genommen, dass bei der Wiederkehr der genau gleichen Satzstruktur auch im *Modéré* das gleiche Tempo zu spielen ist.

„Le don de la sagesse („Wandlung – Die Gabe der Weisheit“)
 „Weisheit, Verstand, Erkenntnis, Mitleid, Furcht: das sind die sieben Gaben des Heiligen Geistes.

Der Heilige Geist lehrt uns den verborgenen Sinn der Worte Jesu zu verstehen und lässt uns in die Geheimnisse eindringen, die er gelehrt hat: das ist die Gabe der Weisheit!

Die Refrains umrahmen die verschiedenen Elemente eines melodischen, monodischen Themas. Das Thema verwendet gregorianische Neumen, deren Anordnung im Großen und Ganzen an die der Messe vom Pfingstsonntag angelehnt ist.

Im ersten Refrain wird die indische Simhavikrama (Löwenstärke) verwandt, im dritten Refrain die Miçra varna (Farbmischung). Beide Refrains werden mit Clairon 4 im Pedal gespielt und verwenden ‚sons complexes‘ (komplexe Töne): jeder Ton der Melodiestimme hat seinen Akkord und seine Klangfarbe. Bei den Akkorden kommen der ‚Akkord auf der Dominante‘ und der ‚Akkord mit verdichteter Resonanz‘ vor. An Klangfarben gibt es Bourdon 16 und 8 – Quintaton 16 und Tierce – Bourdon 16, Gambe, Octavin. All diese Akkorde und all diese Klangfarben verändern jeden Ton des Clairon 4 im Pedal, indem sie eine ‚Resonanzmelodie‘ und eine ‚Klangmelodie‘ erklingen lassen.“

Dauer des Stücks: 3:25–3:45 min.

Temporelationen:

Modéré/Un peu plus allent: ♪ (=) < ♪
Modéré (T. 1)/*Modéré* (T. 6): ♪ == ♪!

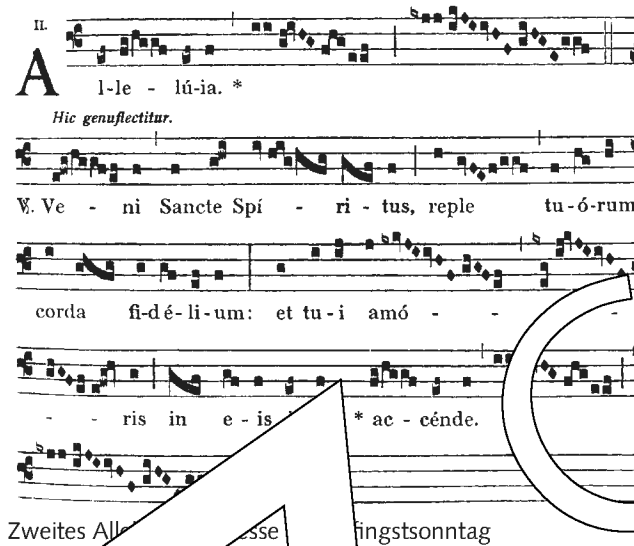
Über die zwei verschiedenen Tempoebenen hinaus unterscheiden sich die beiden Satzstrukturen noch durch die relative metrische Strenge in der Ausführung der hinduistischen Rhythmen des *Modéré* und die fließendere,

cantablere Bewegung der Neumen des *Un peu plus allant*. Die Akzente stellen hier jeweils die Zielpunkte dar und können innerhalb der *legato*-Linie durch eine leichte Verbreiterung dargestellt werden. Das *legato* ist nur bei *staccato*-Punkten zu verlassen. Kleinere Bögen, die zwei Noten zusammenfassen, wie z. B. in T. 3ff., stellen die jeweiligen Neumen („Clivis“ oder „Pes“) dar.

Das *legato* ist über diese Bögen hinaus zu führen. Sie haben zunächst artikulatorische Bedeutung. Ihre Auswirkung auf die Gestaltung der Linie ist in erster Linie rhythmisch-agogischer Natur. Jedoch beeinflusst die Information über die stärkere Zusammengehörigkeit dieser Zweitongruppen sekundär die Qualität des *legatos* (s. Kap. 2.6.2 und 3.6.1)

Zur Ausführung der Artikulation in den *Modéré*-Teilen sowie zur Registrierung und dynamischen Gestaltung sei an dieser Stelle nochmals explizit auf die jeweiligen Kapitel 2.3 und 2.6 hingewiesen.

Abschließend zeigt NB 117 das zweite Halleluja der Messe vom Pfingstsonntag, an das nach Messiaens Werkkommentar die *Un peu plus allant*-Stellen „angelehnt“ sind.

117. 

3.7.4 Communion – Les oiseaux et les sources („Kommunion – Die Vögel und die Quellen“)

„...an, preist den Herrn; ihr Vögel des Himmels, preist den Herrn. (Daniel 3,77 und 80)

...in der ... ach ... mmunion häufig der ‚Gesang der drei Jünglinge‘, der drei Gefährten Daniels. Diese drei Jünglinge wurden in lodernes Feuer geworfen: Sie wandeln ruhig und ungestört inmitten der Flammen und hören dabei einen Gesang, in dem sie die gesamte Schöpfung (Engel, Sterne, meteorologische Phänomene, Säugetiere, Vögel, Insekten, Fische, Pflanzen, Steine, Metalle, Wasser, Erde) auffordern, sich ihnen im Lobgesang des Herrn anzuschließen. Ein Vers richtet sich an die Vögel, ein anderer an die Quellen. Man hört den Kuckuck, dann die Nachtigall. Erster Zwischenabschnitt: der Gesang der Amsel über den fallenden Wassertropfen. Die Wassertropfen fallen nicht alle von der gleichen Höhe, woraus sich eine melodische Bewegung ergibt; sie fallen nicht alle in gleichmäßigen Abständen, woraus sich eine rhythmische Regelmäßigkeit bzw. Unregelmäßigkeit ergibt. Erneut Andeutungen an den Kuckuck und die Nachtigall. Zweiter Zwischenteil: harmonisches Thema mit Verwendung des 2. ‚Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘, des ‚Akkords mit verdichteter Resonanz‘ sowie des ‚Akkords auf der Dominante‘. Auf die jeweils vorletzten Töne achten, die mal um die Hälfte verkleinert, mal durch die Hinzufügung eines Punktes vergrößert werden, wodurch die Kadenz beschleunigt bzw. gebremst wird. In der Coda erklingt auf einem Akkord des Bourdon 8 mit Tremulant (als Nachahmung des elektroakustischen Musikinstrumentes Ondes Martenot und seines realitätsfernen Klanges) das höchste Orgelregister, Piccolo 1, – und das tiefste Register, Soubasse 32.“

Dauer des Stücks: 6:00–6:30 min.

Lent (T. 4ff.): 0:35–0:40 min.

Modéré, Librement (T. 14ff.): 1:15–1:35 min.

Vif (T. 35ff.): 1:25–1:40 min.

Temporelationen:

Lent/Très lent: ♩ = < ♩

Un peu vif/Modéré, librement ♩ = < ♩

Auch hier sei auf die Unterschiedlichkeit in der metrischen Strenge beziehungsweise der agogischen Ausgestaltung der verschiedenen Teile hingewiesen.

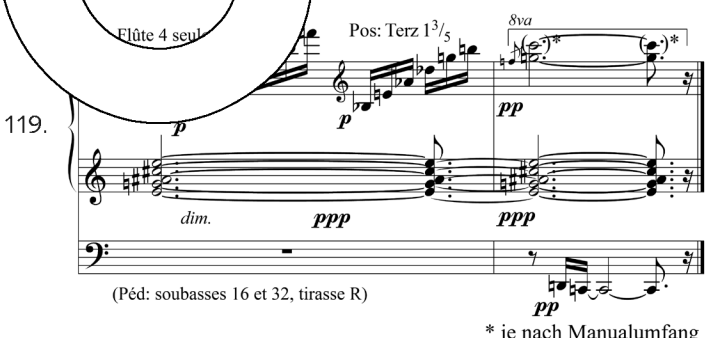
Während die Gesten des einleitenden Oboen-Solos durchaus mit innerlich bewegtem Puls auf das *decrescendo* hin gestaltet werden können, ohne die Rhythmen zu verundeutlichen, bildet das *Lent* eine lange ausgedehnte Phrase. Die Vogelrufe des *Un peu vif* sind hingegen sehr metrisch. Agogisches Raffinement ist im *Modéré, librement* gefragt. Die im Notentext eingetragenen Vorschriften wie *poco rubato, rallentando, pressez*, u.ä. zeigen lediglich die großen Bewegungen an. Über der ganzen Stelle steht *librement*, was nach einer agogisch intensiven Ausgestaltung aller Gesten verlangt. Wie immer gilt es, die Rhythmen zu beachten, und ein „inneres“ *accelerando* beziehungsweise *diminuendo* innerhalb der Werte zu denken. An dieser Stelle ist viel Fantasie gefragt. Wichtig ist die Synchronität zwischen beiden Stimmen. NB 118 macht auf das am Ende von T. 17 nicht horizontal ausgerichtete Notenbild aufmerksam. Im Druck stehen die beiden punktierten Achtel der rechten Hand im Vergleich zur linken Hand zu früh.



Communion, T. 17/Ende

Besonders auffällig hier das Selbstzitat in T. 44. Es handelt sich um das „Liebesthema“ (*Theme d'amour*) aus den *Vingt Regards*, das Messiaen notengetreu in der *Tungala-Symphonie* zitiert, das vorher bereits in den *Trois petites liturgies* anklang und in mehreren späteren Werken erneut auftaucht (Michaely 1987, S. 137). Gerade in der „Pfingstmesse“ viele Eigenzitate zu finden. Alle zu betrachten, würde aber über den Rahmen dieses Artikels hinausgehen. Wichtig ist trotzdem die Vielseitigkeit der Beschäftigung mit der Kompositionstechnik, den verschiedenen musikalischen, theologisch-philosophischen und literarischen poetisch-literarischen Grundlagen von Messiaens Musik. Hier sei nur ein wunderbares Zusammenreffen von Vogelgesängen und der Liebesthematik in einem Stück über das Sakrament der heiligen Kommunion mit dem Hintergrund des Lobgesangs der drei Jünglinge im Feuer erwähnt. In der weiteren musikalischen Beschäftigung erwähnt.

meisend... A... ung, den Schluss betreffend. Hier geht es um den höchsten und tiefsten Klang⁴¹. Bei fehlender... man auch eine Terz $1\frac{3}{5}$ ' oder ein Larigot $1\frac{1}{3}$ ' registrieren und dementsprechend, wie Nr. 419... zeigen, transponieren. Je nach Klaviaturlumfang muss der höchste Ton im Schlussakkord eventuell entfallen.



Communion, Schluss mit Terz statt Piccolo registriert

⁴¹ Wegen der Ähnlichkeit zu *Les mains de l'Abîme (Livre d'orgue)* und der Nähe zum Liebesthema kann man im Zusammenhang mit der Thematik des Stücks – der Kommunion – durchaus vom allumfassenden Abgrund der göttlichen Liebe sprechen. Dies ist zwar zunächst reine Vermutung, liegt aber mit Sicherheit nahe an der Gedankenwelt Messiaens.

120.

G: Flûte 4 seule Pos: Larigot 1 $\frac{1}{3}$ *Sva*

pp *pp* *pp*

dim. *ppp* *ppp*

(Péd: soubasses 16 et 32, tirasse R)

pp

* je nach Manualumfang auch a'''

Communion, Schluss mit Larigot statt Piccolo registriert

Wichtig ist eine möglichst gleiche Lautstärke und Klangfarbe zwischen dem vorausgehenden 4' (im Notensystem G.O. Flûte 4) und dem folgenden Aliquotregister. Es soll eine Linie dargestellt werden, üblicherweise ab den letzten sechs Sechzehnteln im *rallentando*.

3.7.5 Sortie – Le vent de l'Esprit („Auszug – Der Sturmwind des Geistes“)

Ein gewaltiges Brausen erfüllte das ganze Haus. (Apostelgeschichte 2,2)

„Ein plötzlicher, gewaltiger Windstoß, ein Sturmwind, zur Darstellung der unvorstelllichen Gewalt des Heiligen Geistes sowie des Hereinbrechens der Kraft des Lobens“. Der gesamte erste Teil dieses Satzes ist die direkte, physische Abbildung dieses gewaltigen Windes. Im Mittelteil wird das Lebendige, das Freieste, was es gibt – ein Lerchengesang –, mit einem rhythmischen Motiv von äußerster Schönheit kombiniert. Bei diesem rhythmischen Motiv erfolgt eine Überlagerung von einerseits allen ‚chromatisch zunehmenden‘ Notenwerten ab der Länge von 23 Sechzehnteln bis zum Nennwert einer Sechzehntel, andererseits allen ‚chromatisch zunehmenden‘ Notenwerten ab der Länge von 23 Sechzehnteln bis zur Länge von 25 Sechzehnteln. Also eine Überlagerung von chromatischer Beschleunigung und einem mächtigen Temporückgang. Diese beiden Phänomene sind durch die Kunst hinreichend deutlich zu unterscheiden. Der erste geht es um zwei Arten von Tempi: das eine Temporelement, das andere immer langsamer, wobei sich beide voneinander entfernen. Der Lirchengesang hingewiesen, versinnbildlicht das Halleluja, die Freude des Heiligen Geistes. Es ist eine den Vogelflug nachahmende Bewegung in der Luft. Der Gesang scheint ständig zwischen einem tiefen und einem hohen Ton zu schwanken, wobei der eine die Decke, der andere den Boden bildet: Zwischen den beiden Tönen bilden sich Arabesken, die immer wieder an die Decke stoßen, um sich dann für einen Augenblick vom Boden abzuheben. Coda: Eine kurze Toccatenmündung in eine kurze Wiederholung des Hauptmotivs und der unsichtbaren Dinge‘ mit dem Tutti des Pedals.“

Dauer des Stückes: ca. 40 min.
T. 1-17: 0:50 min.
Vif (chœur de femmes): 1:15–1:40 min.
Coda: 0:30 min.

Man unterscheidet man zwischen den metrischen Toccatenteilen und den freieren (*librement*), ähnlich wie in *Transports de joie* (s. Kap. 3.4.3). In beiden Fällen geht es um den Sturmwind des Heiligen Geistes, einmal gewaltiger, einmal „böiger“. Stets ist hier auf größtmögliche Klarheit im Raum zu achten, also in aller Regel ein offenes *legato* zur Anwendung zu bringen (s. Kap. 2.6).

Das *non legato* in der linken Hand ab T. 18 ist durch konsequentes Absetzen ein Achtel vor dem neuen Akkord darzustellen. NB 121 zeigt exemplarisch T. 28ff.

121.

(*non legato*)

p *p*

Sortie, T. 28ff. linke Hand mit Artikulationsausführung

Erst wenn in T. 36 die Tondauern unter vier Sechzehntel gehen, sollte die Artikulationspause schrittweise verkürzt werden, bis sie bei den *staccato*-Sechzehnteln nur mehr ein Zweiunddreißigstel lang ist.

Bei der Registrierung dieses Teils (s. im Notentext S. 23 unten) sollte man wissen, dass mit *Cornet* im Positif der *Cornet 2 à 5 rangs* (s. Dispositionstabelle Kap. 2.2, Positif Nr. 14) gemeint ist, und der 8'-Chor als letzter ab *f*¹ hinzukommt. Da das Pedal an dieser Stelle nicht über *e*¹ hinausgeht, ist im Pedal keinesfalls ein 8' zu registrieren, sondern nur 4'-Lage und höher. Wegen der dynamischen Balance zum *Récit* (*Fonds et anches 16, 8, 4, Mixtures*, beides mit *f* bezeichnet) ist es oft ratsam, auch entsprechende Register des Pedals hinzuzunehmen.

Die an den Fußsatzzeichen hängenden *tenuto*-Striche in S. 26/3. System/7.–9. Pedalton sind wohl Druckfehler.

Neben der Konzeption der „Pfingstmesse“ für die Aufführung während einer Stillen Messe zeigen sich doch auch zyklische Strukturen. Der Anfang und der Schluss sind zwei Erscheinungsformen des Heiligen Geistes gewidmet, dem Feuer (*Entrée*) und dem Sturmwind (*Sortie*). Um den Mittelsatz „Die Gabe der Weisheit“ findet sich im zweiten Satz eine Meditation über die sichtbaren und unsichtbaren Dinge, also über das Allumfassende, und im vierten Satz eine Meditation, der der Lobpreis der ganzen Schöpfung im „Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen“ sowie Gottes allumfassende Liebe (*Communion*) zu Grunde liegt (s. Kap. 3.7.2 und 3.7.4).

Des Weiteren lassen sich im letzten Satz Bezüge zu anderen Sätzen herstellen. Vgl. die Tonfolge in T. 1 von *Sortie* mit den Pedaltönen in *Entrée* ab T. 21, beziehungsweise T. 24. Vgl. das Pedalthema in *Sortie* T. 42, das in der Kommentierung sagt, die sichtbaren und unsichtbaren Dinge kurz wieder aufnimmt, s. *Offertoire* S. 11, 2. System, Pedal um eine kleine Terz transponiert (s. hierzu Michaely 1987, S. 137, 580, zus. 577).

Eine sehr offensichtliche Verbindung zwischen dem 2., 4. und 5. Satz ist der Gesang der Vögel, während sich 1. bis 3. Satz durch die Verwendung griechischer beziehungsweise hinduistischer Rhythmen verbinden.

3.8 Livre d'orgue („Orgelbuch“)

Hill & Simeone belegen, dass die *Messe de la Pentecôte* und das *Livre d'orgue* die Produkte eines Ende 1949 aufgestellten Plans waren, wieder Orgelwerke zu komponieren, und dass (zunächst) das *Livre d'études rythmiques* („Buch rhythmischer Etüden“) gedacht war (Hill & Simeone 2007, S. 216). Daraus ergeben sich die vielen Ähnlichkeiten zwischen den Werken, vgl. die ersten Satz der *Pfingstmesse* und den zweiten des *Livre d'orgue* und den Mittelsatz *Sortie* und *Soixante-quatre durées* (s. Kap. 3.7.4). Die Refrain-Strophenform erscheint in *Consécration*, mit dem inspirierten Couplets und in *Chants d'oiseaux*, mit Vogelgesangscouplets, jedoch beide Male in einem Hindurhythmus „*ma*“ basierenden Refrain.

Insgesamt wirkt das *Livre d'orgue* jedoch extremer, noch experimenteller als die „Pfingstmesse“. Das *Livre d'orgue* bildet einen konzeptionellen Höhepunkt im Schaffen Messiaens, was Harry Halbreich dazu veranlasst hat, das *Livre d'orgue* als „neue Kunst der Fuge“ zu betrachten (Halbreich 1980, S. 287). Hier wird die Grenzen der kompositorischen, rhythmischen und technischen Möglichkeiten ausgereizt.

Die Aufnahme der *Messe de la Pentecôte* und die Fachwelt war sehr unterschiedlich (s. Hill & Simeone 2007, S. 214–218), zumal das *Livre d'orgue* vor eine Herausforderung stellt. Letztlich kann die Musik jedoch als extrem ausdrucksstark bezeichnet werden.

Ein Punkt des rhythmischen Experimentierens zeigt sich der Weg aus der Krise (s. Zitat aus *Conférence de Messiaen* in Kap. 3.7): die Inspiration durch die Natur – einerseits durch die Gebirgslandschaft in 3. und 5. Satz, andererseits durch die Vögel u. a. im 4. Satz – und in genialer Weise dieses Experiment und Inspiration durch die Natur im letzten Satz *Soixante-quatre durées*, in dem zum Mittelteil von *Sortie* (s. Kap. 3.7.5) einer doppelschichtigen Tondauernpermutation in einer dritten Schicht ein Vogelgesang gegenüber gestellt wird.

Die zunehmende Beschäftigung mit der Natur zeigt sich auch in der immer größeren Raffinesse und Genauigkeit der Vogelgesänge. Dies geht nicht zuletzt auf die Bekanntschaft mit dem Vogelkundler Jacques Delamain zurück (Hill & Simeone 2007, S. 213). Hill und Simeone weisen in diesem Zusammenhang nach, dass das *Livre d'orgue* wohl nicht, wie in der Partitur angegeben, 1951 fertig gestellt wurde, sondern erst 1952: „Der Besuch bei Delamain im April 1952 ermöglicht es, ein anderes Datum zu korrigieren. Für sein *Livre d'orgue* gab Messiaen ‚1951‘ an. In der Partitur steht allerdings, dass der Vogelgesang des vierten Satzes („Chants d'oiseaux“) an verschiedenen Orten aufgezeichnet wurde – und einer davon war Delamains Garten in Gardépée. Folglich kann dieser Satz, der wahrscheinlich als letzter entstand, nicht vor April 1952 vollendet worden sein.“ (Hill & Simeone 2007, S. 214)

Die Uraufführung des *Livre d'orgue* spielte Messiaen am 23. April 1953 anlässlich der Einweihung der neuen Orgel des SWR in der Stuttgarter Villa Berg. Die französische Erstaufführung fand am 21.03.1955 in La Trinité statt. Auch hier spielte Olivier Messiaen. Der gesamte Zyklus dauert ca. 45 Minuten.

Symbolik und Struktur

Das *Livre d'orgue* hat sieben Sätze:

1. „Reprises durch Interversion“
2. „Trio“. „Jetzt sehen wir wie durch einen Spiegel, rätselhaft“ (1. Kor. 13,12; für das Dreifaltigkeitsfest)
3. „Die Hände des Abgrunds“. „Der Abgrund hat seinen Schrei ausgestoßen, die Tiefe hat beide Hände erhoben“ (Hab. 3, 10; für die Fasten- und Bußzeiten)
4. „Vogelgesänge“ (für die Osterzeit)
5. „Trio“. „Aus ihm und durch ihn und auf ihn hin sind alle Dinge“ (Röm. 11, 36)
6. „Die Augen in den Rädern.“ „Und die Felgen waren voll Augen, ringsum bei allen vier Rädern ..., denn der Geist der Lebewesen war in den Rädern“ (Ez. 1, 18,20; für den Pfingstsonntag)
7. „Vierundsechzig Zeitwerte“

Die Struktur kann als eine zyklische beschrieben werden: der erste und der siebte Satz entsprechen einander. Das Zentrum des Werkes – der vierte Satz – wird vom zweiten, dritten, fünften und sechsten eingerahmt. Eine solche Auffassung des Aufbaus liegt durch die Satztitel nahe: bei den Sätzen Nr. 1, 4 und 7 fehlen theologisch-biblische Untertitel. Die Regelmäßigkeit des Aufbaus wird nur dadurch gebrochen, dass die beiden Triosätze als 2 und 5 (statt 2 und 6) vorkommen. Dadurch wird aber das Dreifaltigkeitsmotiv hervorgehoben; denn Symphonist lässt dieses Motiv direkt an den ersten Satz und an den Mittelpunkt des Werkes, den vierten Satz, anknüpfen. Außerdem wird der Aufbau teilweise vom Verlauf des Kirchenjahres bestimmt. Durch diese Anknüpfung an das Kirchenjahr wird die genannte Struktur gewissermaßen durchbrochen. Wie aus den Satztiteln hervorgeht ist Nr. 3 für Bußzeiten (oder für die Fastenzeit) gedacht, Nr. 4 für die Osterzeit, Nr. 6 für den Pfingstsonntag. Der Mittelpunkt des Kirchenjahres, die Osterzeit, wird durch den Vogelgesang ausgedrückt – ein Vogelgesang, der die völlige Freiheit des durch die Auferstehung gewonnenen Lebens bezeugt.

Zusätzlich weiterführende Literatur (s. auch Literaturverzeichnis):

- Aloyse Michaely, „L'Abîme, Das Bild des Abgrunds bei Messiaen“, in: *Musik-Konzepte* 28, München 1982, S. 7–55.
 Gerd Zacher, „Livre d'orgue – eine Zumutung“, in: *Musik-Konzepte* 28, München 1982, 92–107.

3.8.1 *Reprises par intervalles* („Wiederholungen mit Umstellungen“)

„Drei Hindu-Rhythmen (Pratâpaçekhara, Gajajhârâ und Sârasa) werden wie rhythmische Personen behandelt. Was ist eine Person? Stellen wir uns eine Person vor: Drei Personen sind auf der Bühne. Die erste Person bewegt sich, sie singt, sie tanzt, sie ist lebendig. Die zweite Person wird von der ersten angetrieben und geführt. Die dritte Person beobachtet, sie ist unbeweglich, sie ist ein Konflikt, ohne sich zu bewegen. Genauso gibt es hier drei rhythmische Gruppen: die angreifende Person. Die zweite wird verkleinert, es ist die angegriffene Person. Die dritte vergrößert sich nie, es ist die unbewegliche Person. Unsere drei Hindu-Rhythmen werden vergrößert, verkleinert, verbleiben unverändert. Pratâpaçekhara wird bei jeder Wiederholung um ein Zweiunddreißigstel vergrößert, Gajajhârâ wird bei jeder Wiederholung um ein Zweiunddreißigstel verkleinert, und Sârasa bleibt unverändert. Jeder Rhythmus wird dabei eine charakteristische Klangfarbe zugeordnet.“

Der Satz ist in drei Teile gegliedert. Die Teile 2, 3 und 4 greifen die Musik des ersten Teiles auf, führen sie aber jeweils in eine andere Richtung. Teil 1: Musik in der Grundgestalt. Teil 2: Wiederholung mit Umstellung – die Musik wird in Form eines sich schließenden Fächers dargestellt, von außen nach innen gelesen und gehört. Teil 3: weitere Wiederholung mit Umstellung – die gleiche Musik wird in Form eines sich öffnenden Fächers dargestellt, von der Mitte nach außen gelesen und gehört. Teil 4: die gleiche Musik im Krebs. In den Teilen 2 und 3 sorgen die Bewegungen von außen nach innen bzw. von innen nach außen für einige Überraschungseffekte. Die Umhüllung der Rhythmen durch die Klangfarbe zerbricht wie ein unerwartetes Puzzle in Einzelteile. Die rhythmischen Personen werden zerschnitten und zerstückelt und entwickeln sich zu einem sich ständig wandelnden, proteusähnlichen Ungeheuer, indem die Hand der einen Person an den Arm einer anderen gesetzt, der Duft einer Person mit der Farbe einer anderen verbunden wird.“

Dauer des Satzes: 5:45–6:25 min.

Eine konsequente Ausführung der Artikulation wird durch striktes Zählen in Zweiunddreißigsteln erleichtert. Zudem schützt diese Zählweise vor der Gefahr, die Zweiunddreißigstel des Sârasa zu schnell oder gar zu ♩-Triolen werden zu lassen.

Man setze bei *tenuto* konsequent ein Zweiunddreißigstel vorher ab. Staccatotöne klingen nur die Hälfte ihrer Dauer. Es empfiehlt sich hier, über Duprés Schule hinauszugehen und jeden Wert zu halbieren, d.h. ♩ → ♩♩

und $\text{♩} \rightarrow \text{♩}$. Des Weiteren sollte ein Unterschied zwischen ♩ und ♩ insofern hörbar sein, als die ♩ etwas kürzer, sozusagen zusätzlich zur Artikulationspause abphrasiert wird: $\text{♩} \rightarrow \text{♩}$. Die ♩ kann etwas in die Artikulationspause hineingebunden werden: $\text{♩} \rightarrow \text{♩}$. Dann könnte die erste Note des Sârasa, die als ♩ artikuliert ist, quasi genau zu ♩ werden. Die letzte Note des ersten Teils ist als ♩ zu artikulieren, was als „akzentuiertes *staccato*“ verstanden werden kann, also quasi $\text{♩} \rightarrow \text{♩}$.

NB 122 zeigt anhand dreier Takte die Ausführung dieser Artikulationsweise.

122.

* der tenuto-Strich ist hier wohl zu ergänzen (s. T. 3, 36 und 55)

Reprises par interversion, T. 20ff.

- ┌ scharfes, zeitiges Abphrasieren
- └ leichtes Hineinbinden in die Pause, weiches Abphrasieren
- ┌ scharfes, exakt am Wert orientiertes Abphrasieren
- └ weiches, zeitiges Abphrasieren

Reprises par interversion, T. 20ff.

Artikulationsausführung

... diesem Stück ... Verwandlungen der Rhythmen innerlich nachzuvollziehen.

3.2 Pièce en Trio ...
 tzt schauen wir ...
 ... , unklar ... (1. Korinther 13, 12)

„Der Satz baut auf verschiedenen Hindu-Rhythmen auf, die variiert, ‚umgemünzt‘ und als irrationale Werte ... hat die Form eines Trios, weil er ein sehr großes Geheimnis beschreibt, das wir nur ... begreifen: das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit – der Satz wird an dem Sonntag ... dieses Fest begangen wird.“

Dauer des Satzes: 1:40–2:00 min.

Bei diesem Stück sieht man sich Messiaens rhythmisch komplexestem Orgelwerk gegenüber. Das einzig ähnliche Stück ist *Entrée* aus der *Messe de la Pentecôte*. Statt *deçî-tâlas* werden dort griechische Versfüße in „irrationalen Werten“ behandelt. *Pièce en Trio* ist allerdings noch komplizierter, was die rhythmischen Strukturen, die Satztechnik und die Tonhöhenordnung angeht. Während *Entrée* quasi aus einer rhythmischen Linie abwechselnd zwischen Manual und Pedal besteht, finden wir in *Pièce en trio* drei Schichten vor. Es gibt keinerlei Akkordstrukturen, die Linien sind durch große Sprünge gekennzeichnet und der Ambitus der einzelnen Stimmen ist viel größer als bei *Entrée*.

Nichtsdestotrotz ist die Herangehensweise die gleiche: vom äußerst metrischen Erfassen der Rhythmen zur „lebendigen“ Ausgestaltung. Es gilt, die verschiedenen Polyrhythmen zu erarbeiten (s. dazu 3.4.2 sowie Anhang C) und beim Zählen wie in *Entrée* (s. Kap. 3.7.1) vorzugehen. Man beginne mit möglichst kleinen Werten, am besten mit Zweiunddreißigsteln und ♩ -Triolen. Wie auch in *Entrée* ist es nicht möglich, das ganze Werk auf einem Puls zu zählen. Deswegen ist es wichtig, einen „Fahrplan“ für die unterschiedlichen Zählpulse auszuarbeiten,

um sicher und präzise zwischen den verschiedenen Werten wechseln zu können. NB 123 zeigt einen möglichen Plan, in dem gezählt werden könnte. Man unterlege dem Stück keinen gleichbleibenden Puls, sondern einen imaginären Rhythmus, auf dem sich dann die tatsächlichen Rhythmen abspielen. In diesem Zusammenhang könnte man in Anlehnung an den Begriff Zählpuls von „Zählrhythmus“ sprechen. Dabei ist anzumerken, dass ganz klar nach individuellen Lösungen zu suchen ist. Allgemein kann gesagt werden, dass größere Zählwerte mehr Agogik erlauben und mehr fließen, kleinere Zählwerte hingegen eher metrischere Resultate ergeben. Sie stauen eher. So kann man die gewünschte Agogik bereits durch die Gestaltung des Zählrhythmus kontrollier- und greifbarer machen.

123.

* Das Pedal läuft ab hier im Polyrythmus 3:4

Pièce en trio, T. 5ff., Zählschema bzw. Zählrhythmus

Letzten Endes sollte die agogische Flexibilität möglichst groß sein, da die Rhythmen oftmals einen sehr gestischen Charakter haben, d.h. auch der Zählrhythmus sollte in Schwingung geraten, was die tatsächlichen Rhythmen bei guter Ausführung nicht untergründig macht. Im Extremfall entsteht das Gefühl eines gleichzeitigen Überlagerns verschiedener Pulse – puffert, Achtel, Achtelnoten, Achtel, Sechzehntel bis hin zu Sechzehnteltriolen –, bis im wahrsten Sinne Tonspitzen gefunden werden und sich das Zählmaß auflöst. Auf diese Weise entstehen leuchtendes und kaum zu fassendes Bild entstehen, wie die sich von einer kühlen Brise über ein feines, gelbes, speckelnde Oberfläche eines kristallklaren, tiefen Bergsees streifen, der in die Tiefe ist, sich unvoreingenommen auf Unbekanntes einzulassen, wird ein wunderbar neues und frisches Gebilde vermittelt, und vielleicht ein kleiner Schimmer, ein Abglanz vom Wesen der „unvollständig“ „baren“ Heiligen Dreifaltigkeit. Bis dorthin ist allerdings eine sich über viele Stunden intensive rhythmische Arbeit notwendig. Die Notation der linken Hand nicht korrekt horizontal unter der rechten Hand notiert. Es dem g^1 (3. Note) der rechten Hand stehen.

Pièce en trio, letzter Takt

3.8.3 *Les Mains de l'Abîme* („Die Hände des Abgrunds“)

Der Abgrund hat seinen Schrei ausgestoßen! Die Tiefe hat ihre beiden Hände erhoben! (Habakuk 3,10)

„Dieser Satz wird in der Bußzeit gespielt. Er wurde in den Bergen geschrieben, in den Alpen, im Anblick des furchterregenden Engpasses der Schluchten des Infernet und der Windungen des Wildbaches Romanche, unter dem schwindelerregenden Eindruck der Schlunde und Kluften, im Entsetzen des Abgrunds. Symbolisch gesehen ist dieser Abgrund der große Ruf des menschlichen Elends zu Gott. Am Anfang und Ende des Satzes: starkes Fortissimo mit dem Tutti der Orgel – Schrei des Abgrunds! In der Mitte: Die höchsten und tiefsten

Register der Orgel werden ohne Zwischenstimmen überlagert und vermitteln so einen räumlichen Eindruck. In der unteren Lage: das aus dem Erdinneren dringende Flehen der Tiefe mit Voix humaine, Tremulant, Nazard, Bourdon 16 (und später auch der Bourdon 32). In der hohen Lage: die Antwort Gottes nur mit Terz und Piccolo, sanftes Schweben, zarte, verborgene Klänge aus der Ferne, kein reeller Klang. ‚Ein Abgrund ruft den anderen‘, heißt es in Psalm 42. ‚Was oben ist, ist wie das, was unten ist‘, sagte Hermes Trismegistos. Verzweiflung, Trost: Abgrund zwischen den zwei Seiten.“

Der Titel des dritten Satzes, *Les Mains de l'Abîme* („Die Hände des Abgrunds“), nimmt ein Zitat aus dem Buch des Propheten Habakuk auf. Die Tiefe oder der Abgrund ist ein gedanklich wie auch musikalisch zentrales Motiv bei Olivier Messiaen. Man findet es in sämtlichen nach 1949 entstandenen Werken des Komponisten wieder, die theologische Themen zum Gegenstand haben: *Messe de la Pentecôte*, *Livre d'orgue*, *Couleurs de la cité céleste*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus Christ*, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* und *Des Canyons aux étoiles*. Außerdem ist das Thema einige Male in den früheren Werken, u. a. in *Les Offrandes oubliées* und *Quatuor pour la fin du temps*, zu finden. In der Regel wird das Thema des Abgrunds von Messiaen selbst unterstrichen, durch Zitate aus der Bibel, durch Kommentare oder durch Anmerkungen an den betreffenden Stellen der Partituren.

Allgemein ist das Bild des Abgrunds ein in Literatur, Philosophie, Theologie und besonders in der Mystik häufig verwendetes Motiv. Das Bild hat unzählige Bedeutungen und Bedeutungsnuancen. Dies gilt auch bei Messiaen, aber bei ihm hängen die verschiedenen Bedeutungen offensichtlich sehr eng zusammen. Seine Verwendung des Motivs des Abgrunds zeigt durchgehend, wie es aus der Bibel, aus dem Alten und Neuen Testament, entlehnt ist: der Abgrund als die chaotische Tiefe; die Urwasser oder Urmächte, die der Schöpfer im Anfang überwunden hat; der Abgrund als ein Bild der tiefen Schichten der Welt – und zwar einer Welt, die des Eingetretens und der Gnade Gottes bedürftig ist, um eine geordnete, bewohnbare und gute Welt zu werden; der Abgrund als das Reich des Todes, der Verzweiflung, der Gottverlassenheit und der Schatten; der Abgrund als die Situation des Menschen, der sich von Gott abgewandt hat – ein Abgrund, den Gottes eigene Hand abreißt, und aus dem Gott den Menschen an sich ziehen kann, er, der selbst ein Abgrund oder eine unendliche Tiefe der Barmherzigkeit ist.

In seinem Kommentar gibt der Komponist ausdrücklich an, was hier in musikalischer Form zutiefst ausgedrückt werden soll: der Abgrund des menschlichen Elends und der göttlichen Gnade. Man hört der Zuhörer im dritten Satz sowohl abgrundtiefe, stumme Klänge als auch hellere Klänge – „Abgrund in beiden Richtungen“.

Dauer des Satzes: 7:00

Bien modéré: 1:00

S. 8 (T. 11–22) – 20 min

Lent: 2:05

T. 1

Lent

T. 1 tut sich ein Abgrund in der Hinsicht auf: 43 : 1 : 45 ♪. Hier ist es wichtig, je nach Akustik, den ersten Akkord bis zu einem zehnten Takte vor dem zweiten Akkord zu verlassen, um die *non-legato*-Wirkung zu erzielen, und so den zweiten Akkord als neuen, eigenständigen Impuls wahrnehmen zu können.

„*Les Mains de l'Abîme* (s. Kap. 3.8.1) ist es hier unerlässlich, die *personnages rythmiques* zu verstehen und die sich verbreiternden beziehungsweise „verschmälernden“ Rhythmen nachzuziehen. Dies gilt für die rechte Hand im *Lent*-Teil. Salopp ausgedrückt ist es besser, die Septolen etwas schleppender und die Nonolen etwas fließender zu spielen als umgekehrt, also deutlicher von acht Zweiunddreißigsteln auf ein Viertel unterscheidbar. Zur Erarbeitung der hier auftretenden Polyrythmen s. Kap. 3.4.2 und Anhang C.

Zur weiteren Beschäftigung sei die Analyse Michaelys empfohlen: Michaely 1987, S. 658ff.

3.8.4 *Chants d'oiseaux* („Vogelgesänge“)

„Der Satz wurde inmitten der Vögel des Waldes von Saint-Germain-en-Laye geschrieben. Außerdem tauchen dort einige Vogelgesänge auf, die auf der ‚Perrin-Wiese‘ in Fuligny (Frankreich, Aube) und in Gardépée (Frankreich, Charente) aufgezeichnet wurden. Da sich der Satz auf den Frühling und die Rückkehr der Vogelgesänge bezieht, kann er in der Osterzeit gespielt werden. Man hört dort phantasievolle Strophen der Amsel, die sanfte Virtuosität des Rotkehlchens und die kräftig-klares Rufe (dem Plein jeu mit Clairon 4 anvertraut) der Singdrossel, die wie Beschwörungsformeln wiederholt werden. Der Satz beginnt nachmittags gegen 16 Uhr. Dann bricht die Nacht an. Bei zunehmender Dunkelheit beginnt die Nachtigall ein langes Solo: geheimnisvolle, zarte Töne, vermischt mit dem berühmten Refrain der Tonfolge zweier weit auseinanderliegender Klänge, Tikotikotiko – Artikulation portato, abgestoßen, Cembalo-Klang von Gongs umhüllt ...“

Dauer des Satzes: 7:20–7:55 min.

Modéré: 0:25–0:30 min.

1. Vogelteil (S. 13/3–14/1): 0:40–0:50 min.

2. Vogelteil (S. 14/3–15/5): 1:10–1:30 min.

3. Vogelteil (S. 16f.): 1:50–2:20 min.

4. Vogelteil (S. 18/3–Ende): 1:25–1:40 min.

Über die in Kap. 2.8.2 dargestellte allgemeine Betrachtung der Vogelgesänge und deren Verwendung in Zusammenhang mit der Osterzeit (vgl. Einleitung zum Kap. 3.8 und Kommentar s.o.) hinaus lädt dieses Stück dazu ein, die verschiedenen Charaktere der auftretenden Vögel näher zu betrachten. Eingerahmt von einem bei jeder Wiederkehr anders angeordneten Refrain der auf „*Miçra varna*“ („Farbmischung“) basiert, treten vier verschiedene Vögel auf, deren Charakter Messiaen wie folgt beschreibt:

Amsel (*merle noir*): „phantasievolle Strophen“

Nachtigall (*rossignol*): „geheimnisvolle, zarte Töne“

Singdrossel (*grive musicienne*): „kräftig-klare Rufe“

Rotkehlchen (*rouge-gorge*): „sanfte Virtuosität“

Diesen Charakter gilt es auszugestalten durch die Ausführung der Artikulation, die Tempogestaltung und die Qualität und Quantität der Agogik. Messiaens Zusätze zu den Tempobezeichnungen verdeutlichen die

Amsel	<i>Presque vif, fantaisiste</i>
Nachtigall	<i>Très modéré, tendre</i> (zart)
Singdrossel	<i>Bien modéré, autoritaire</i>

Bei der Tempogestaltung sei man sich trotz der langsamen Bezeichnungen *Très modéré* und *Bien modéré* für Nachtigall und Singdrossel bewusst, dass es sich um Vogelgesänge handelt. Der Zwei- und Dreißigstel als Hauptnotenwert ist hier als sehr wichtiges Indiz für ein relativ hohes Grundtempo zu sehen. Hervorzuheben ist der Unterschied zwischen dem äußerst strikten Metrum der Rufe der Singdrossel und dem gestischen Aufbau der Amselmelodie. Unabdingbar ist ein klar erkennbares, von den anderen unterscheidbares, bei jeder Wiederkehr gleiches Tempo für jeden Vogel.

Einen Sonderfall stellt das Verhältnis zwischen Amsel und Rotkehlchen dar. Letzten Endes werden nämlich die Zweiunddreißigstel trotz langsamerer Tempobezeichnung schneller sein als die des Rotkehlchens. Das liegt an der feineren Artikulation – *legato* – *legato* – der unterschiedlichen Rhythmik – viele verschiedene Notenwerten ausschließlich Zweiunddreißigstel – und der unterschiedlichen Gestik der Gesänge. Die „schöne“ Teilanordnung ergibt sich nur rein rechnerisch. Das wahrgenommene Tempo des Rotkehlchens mit seinen Saltelli ist quasi *staccato* ist schneller als die gebundenen Dreiklangsbrechungen der Amsel. Der Ton als rhythmischer Impuls wahrgenommen wird, bei der Amsel sich jedoch nicht gruppieren, die als eine Einheit wahrgenommen werden.

Die Pausen innerhalb eines Satzes können unterschiedliche Bedeutung haben. Sie können eine reine „Artikulationspause“ sein, d.h. die Sechzehntelpause am Ende von S. 14, eine Phrasen- oder Atemzäsur, hier meist Achtel-, Sechzehntel-, oder das Ende einer Strophe, hier meist Sechzehntel- und Achtelpause oder Achtelpause mit nachfolgender Achtelpause. Die Pausen dienen quasi als Satzzeichen wie Komma, Punkt oder Ausrufezeichen. Auf einer Weise seien sie auch ausgeführt, d.h. die Artikulationspausen unter einem größeren Bogen. Die Pausen zwischen Phrasen als abspannendes und überleitendes Element und die längeren Pausen zwischen Strophen als abschließende Stille.

An vielen Orgeln erscheinen *Clairon 4* und *Plein jeu* für die kräftigen *ff*-Rufe der Singdrossel etwas wenig. Oft kann man durch weitere 4'- 2²/₃'- und 2'-Register den Klang verstärken. Mit anderen Registrierungen und anderem Charakter erscheint der Vogel auch in *Verset* (s. Kap. 3.9) und im *IV. Satz von Méditations* (s. Kap. 3.10.4, dort auch mehr zum Gesang der Singdrossel), darüber hinaus in verschiedenen anderen Orchester- und Klavierwerken.

Chants d'oiseaux ist auch ein „ornithologisches Stück“. Was groß angelegt in *Reveil des oiseaux* („Das Erwachen der Vögel“ 1953) und in mehreren weiteren Vogelwerken geschieht, findet man auch hier: Die Vögel singen genau in der zeitlichen Abfolge und in dem Stil, wie es auch in der Natur abläuft. Während *Reveil des oiseaux* die Zeit von Mitternacht bis Mittag beschreibt – das Stück beginnt quasi mit dem letzten Ruf der Nachtigall und entwickelt sich zu zwei großen Vogeltuttis vor Sonnenaufgang und kurz vor Mittag, um in Stille Sonnenaufgang und Mittag zu ehren –, stellt *Chants d'oiseaux* den Nachmittag der Vögel dar: Man beachte besonders die Entwicklung im Gesang der Amsel – von kurzen Strophen über das große Solo hin zu immer „aufgeheizteren“ Rufen – und das Ende des Stücks mit dem Lied der Nachtigall (s.a. Kommentar).

3.8.5 *Pièce en trio* („Trio“)

Aus ihm und durch ihn und für ihn ist alles. (Römer 11,36)

„Dieser Satz in Form eines Trios wird am Dreifaltigkeitssonntag gespielt. Er wurde während eines Aufenthaltes und verschiedener Exkursionen in der Gegend von La Grave in Oisans in den französischen Alpen (Hautes-Alpes) beim Anblick der Gletscher Râteau, Meije und Tabuchet⁴² entworfen. Dies erklärt seinen sowohl herben als auch nostalgischen Charakter, den melancholischen und zugleich stolzen Verlauf der Hauptmelodie, die von der Geometrie der Berge, Felsen und Gipfel beeinflusste Rhythmik sowie die von den Sonnen- und Schneevisionen inspirierte, harte Klarheit der Registrierung.

In der Oberstimme: Umstellungen der drei Hindu-Rhythmen Rangapradîpaka, Caccarî und Sama. Sie werden wie rhythmische Personen behandelt: Rangapradîpaka wird bei jeder Wiederholung verkleinert, Caccarî bei jeder Wiederholung vergrößert, Sama bleibt unverändert. In der Mittelstimme: Umstellungen der drei Hindu-Rhythmen Laya, Bhagna, Niççanka. Auch sie werden wie rhythmische Personen behandelt: Laya wird bei jeder Wiederholung vergrößert, Bhagna bleibt unverändert, Niççanka wird bei jeder Wiederholung verkleinert. Die dritte Stimme ist die Hauptmelodie. Sie wird dem Pedal mit Plein jeu, Prestant 4, Flûte 4 anvertraut. Man hört insbesondere:

- 1) den bei jeder Wiederholung um sieben Zweiunddreißigstel vergrößerten Laya-Rhythmus, was zu extrem lang angehaltenen Notenwerten führt;
- 2) den leicht an seinen acht Jamben (kurz – lang) erkennbaren Caccarî-Rhythmus, der bei jeder Wiederholung um ein Zweiunddreißigstel vergrößert wird, was zu unterschiedlichen jambischen Folgen führt.“

Dauer des Satzes: 8:05 – 8:50 min.

Ein deutliches Beispiel der musikalischen Grenzüberschreitung in *Livre d'orgue* ist das Orgnet von Marin, das Messiaen hier bewusst etwas tut, was man im europäischen Musikdenken durch die Zeit hindurch zu vermeiden versucht hat: Er schreibt bewusst heterophone Musik. Zum Spielspiel und Koordination waren die herkömmlichen Ideale; vielleicht in Form eines avancierten Kontrapunkts, aber dies dennoch immer in der Messe der Koordination verschiedener Elemente. Schon im letzten Satz des Orgelzyklus *Les corps aériens* (1939), der dem Gedanken an die göttliche Dreifaltigkeit gewidmet ist, begegnet dem Hörer eine solche bewusst gestaltete Heterophonie: Verschiedene musikalische Linien verlaufen nebeneinander, ohne erkennbare Koordination. Ähnliches findet man auch im fünften Satz des „Orgelbuches“, nämlich hier in einem Satz, der den Gedanken an die Heilige Dreifaltigkeit gewidmet ist. Für Messiaen ist dies ein Mittel aus mehreren gleichzeitig verlaufender, aber getrennter (wie es genau zu sein scheint) musikalischer Verläufe ein unentbehrliches Gestaltungsmittel, wenn es gilt, das Bewusstsein der Zeit aufzuheben. Die Zeit ist eine komplexe Gegebenheit, in der Prozesse verschiedener Geschwindigkeit gleichzeitig ablaufen. Zutiefst steckt hier aber auch ein theologischer Gottesglaubens, zu dem Messiaen sich bekennt, ist der Glaube an Gott den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist. Das Mysterium der Trinität ist das Mysterium der göttlichen Einheit, das wohl dies für die menschliche Vernunft kaum fassbar ist – ein und dasselbe göttliche Wesen in drei Personen, die durch eine Einheit bilden, dass der Zuhörer sie gleichzeitig erfährt.

Man ist anzunehmen, dass ähnlich zu *Majesté du Christ* (Kap. 3.4.1) die an Vierteln ausgerichtete Balkung, die Teilung in alle zwei Viertel) ihren Sinn nur als Ordnungs- und Lesehilfe haben (s.a. NB 65).

3.8.6 *Les yeux dans les roues* („Die Augen in den Rädern“)

Und die Felgen der Räder waren voller Räder um und um. Denn in den Rädern war der Geist der Tiergestalten. (Ezechiel 1,18 und 20)

„Wirbelndes Fortissimo, das alle Einzelheiten der Vision Ezechiels darstellt: Sturmwind, Feuermasse, Rauschen des Wassers, die vier wie der Blitz in alle Richtungen laufenden Lebewesen, außergewöhnliche lebendige Räder voller Augen rundum, die schauen und sich mit den Rädern drehen ... Bei all diesen Symbolen für die Gottheit steht der ‚Geist des Lebewesens‘ für den Heiligen Geist: der Satz wird daher an Pfingsten gespielt. Im Bass erklingen ‚sons-durées‘ (jeder Ton erscheint stets mit derselben ihm eigenen Zeitdauer), sechsmal hintereinander mit sechs verschiedenen Umstellungen.“

Dauer des Satzes: 1:30 – 1:50 min.

⁴² den Messiaen als Titelbild auf dem Umschlag wählte.

Bei diesem vielleicht technisch schwierigsten Orgelstück Messiaens, gerade im Rahmen einer kompletten Ausführung des *Livre d'orgue*, ist zum Erüben das Doppel-, Tripel- oder in diesem Fall sogar das Quadrupelstaccato die wichtigste Hilfe.

Dieses Stück ist bis aufs Äußerste durchkonstruiert: Beide Manualstimmen führen je sechs Zwölftonreihen nacheinander durch, während im Pedal ein Thema in verschiedenen Reihenfolgen sechsmal durchgeführt wird und entstehende Gleichklänge zwischen den drei Stimmen eliminiert werden (Michaely 1987, S. 581 ff., und Heiß 1972).

Dennoch beinhaltet es Ausnahmen von der noch so strengen Regelhaftigkeit:

- T. 33 Das *f* (letzte Note) der l. H. müsste getilgt werden, da im Pedal *f* klingt.
- T. 54 Die ersten beiden Töne *e* und *e* der l. H. müssten zu *e-es* getauscht werden, da die Reihe *b, d, des, a, c, e, es, h ...* lautet, s. T. 25/2. ♪ l. H.
- T. 67 Die letzten beiden ♪ der l. H. sind vertauscht. Korrekt *c-es*, da die Reihe mit *fis-es-c-b-g ...* beginnt, s. T. 3/5. ♪ l. H.
- T. 75 Das *d* (7. ♪) in der l. H. müsste aufgrund des Pedaltons getilgt werden.

Ob dies, wie Heiß vermutet, auf „Flüchtigkeit“ des Komponisten zurückzuführen ist, oder eher als bewusste Symmetriestörungen im Sinne der Ausnahmen in den *Bien modéré*-Teilen von *L'ange aux parfums* (s. Kap. 3.6.5) zu verstehen ist, sei an dieser Stelle dahingestellt. Letztlich könnte es auch Absicht sein, in diesem gewaltigen Sturm, in dieser surrealen Vision sozusagen Chaos ins programmierte Chaos zu bringen.

3.8.7 *Soixante-quatre durées* („Vierundsechzig Notenwerte“)

„Es sind 64 ‚chromatische‘ Notenwerte, angefangen von einem Zweiunddreißigstel bis hin zur Ganznote (die genau 64 Zweiunddreißigstel lang ist). Sie werden in Vierergruppen bearbeitet, die in immer länger werdenden Notenwerten mit Längen vom Ende der Skala (die kürzeren in umgekehrter Bewegung (kürzer werdende Werte) vom Anfang der Skala) und dies abwechselnd, wobei sich beide Bewegungen immer mehr zur Mitte hin annähern. Die Notenwerte bekommen durch gehaltenen Akkorde im Manual ihren Ausdruck und ihre Farbe. Im Doppelpedal ergibt die gleiche Folge von Notenwerten in Krebsbewegung, Pedal- und Manualstimmen bilden also einen rhythmischen Krebskanon.“

Da der Satz auf dem Manuskript beschrieben wurde (auf den Feldern von Petichet im Isère), sind die Notenwerte von Vogelgesängen inspiriert und sind imaginäre, stilisierte Vogelgesänge, die es dem Zuhörer erleichtern sollen, die zu langen Töne durch besser einzusprechen und das Gefühl einer Werteinheit (hier die Zweiunddreißigstel) zu erhalten. An manchen Stellen erkennt man auch echte Vogelstimmen: Kohlmeise, Grünkehlchen, Buntspecht, Finkenschnäbel und Singdrossel, Nachtigall, Mönchsgrasmücke ...“

Tempo: 10:10–11:10 min.

Die Notation ist auf eine möglichst gute Leseorientierung ausgerichtet. Das innere Zählen in Achteln hilft, die Notation korrekt darzustellen. Was vermieden werden sollte, ist, dass die Notation oder das Zählen eine beziehungsweise Akzentuierung gewinnt. Es gibt hier keine Synkopen im herkömmlichen Sinn. Es geht um Tondauern oder um Tondauernfolgen.

Wie erfrischend nach dem herben fünften und erschreckenden sechsten Satz des *Livre d'orgue* hier zum vierten Mal ein Element der Tondauernreihen eine Schicht im Vogelstil hinzutritt. Dies gilt es darzustellen: Die gezählten Dauern von 1 bis 64 und darüber das freie Gefühl der Vogelgesänge. Dabei ist Wert auf Synchronität zu legen, wenn Töne aus verschiedenen Schichten gleichzeitig einsetzen.

Anmerkungen zur Artikulation:

Ein *tenuto*-Ton gefolgt von einer Pause wie in T. 1 linke Hand ist bis zur Pause auszuhalten, also weder abzu-phrasieren noch mit einer (zusätzlichen) Artikulationspause, wie z. B. noch $\frac{3}{4}$ des notierten Wertes zu versehen. *Tenuto* meint in solchen Fällen „den vollen Notenwert aushalten“.

Akzente innerhalb eines Bogens, wie z. B. in T. 11 oder 13, stellen Betonungen innerhalb einer Linie dar. Inwiefern sie durch leichtes Verzögern oder Dehnen verdeutlicht werden können, bleibt von Fall zu Fall zu entscheiden.

Ähnlich wie die ♪-Triolenketten in *Entrée* T. 25f. der „Pfingstmesse“ (s. Kap. 3.7.1) ist es auch in *Soixante-quatre-durées* üblich, die gestischen, quasi kadenzartigen ♪-Sextolen auf S. 39 unten sowie auf S. 41 etwas, um mit Frescobaldi zu sprechen, *in fretta* – „in Eile“ – zu spielen. Dennoch ist hier Vorsicht vor Übertreibung geboten, geht es doch um Zeitwerte, die empfunden werden sollen. Jedes Zweiunddreißigstel der im Notentext durch kleine Zahlen vermerkten Tondauern muss stattfinden, um die u. a. so diffizilen Unterschiede, wie den zwischen 63 und 64 Zweiunddreißigsteln, sich ereignen zu lassen.

Der Finalsatz von *Livre d'orgue* hat deutliche Beziehungen in drei Richtungen.
 Zum früheren Werk *Messe de la Pentecôte*: Ganz klar hat er den Mittelteil von *Sortie* (s. Kap. 3.7.5) zum Vorbild. Es handelt sich um eine sehr ähnliche Satzstruktur.
 Zum aktuellen Werk: Innerhalb des Zyklus fasst er rhythmisch experimentelles Konstrukt (s. *Reprises* Kap. 3.8.1) und Vogelgesänge (s. Kap. 3.8.4) zusammen.
 Zum späteren Werk: Nach den im 5. und 6. Satz fehlenden Vogelgesängen weist die zunehmend tragende Rolle des Vogelparts auf das hiermit beginnende Vogeljahrzehnt (s. Kap. 2.8.2) hin.

3.9 Verset pour la fête de la Dédicace („Versetze zum Kirchweihfest“)

„Diese Komposition verwendet zwei Hauptelemente: ein gregorianisches Thema – das Halleluja der Kirchweih – und ein der Natur entlehntes Thema – der Gesang von einem der wundervollsten Singvögel, der Singdrossel. Beide Themen sind Symbole der Freude. Das Halleluja zum Kirchweihfest wird nicht mit seinen genauen Tönen verwendet, sondern mit seinen Neumen, dem Melodieverlauf und der Rhythmik seiner Neumen. Vortragsarten der Gregorianik wie *Pressus*, *Tristopha* und *Verzögerung* vor dem *Quilisma* werden bewusst übertrieben. Die Melodie wird zunächst einstimmig auf *Cromorne* und *Nazard* in der tiefen Lage vorgetragen, um ein Gefühl der Ehrfurcht – dann von schillernden Akkorden umhüllt, mit einem Gefühl des süßen Vertrauens. Der Gesang der Singdrossel ist strophisch und stark rhythmisiert. Die kurzen Strophen werden häufig wie eine Beschwörungsformel dreimal hintereinander wiederholt. Diese beschwörenden Wiederholungen werden beibehalten, wobei der seltsame Jubelklang einerseits durch die Registrierung (Flügel mit Tierhorn in 16'- und 4'-Lage verdoppelt) erzielt wird und andererseits dadurch, dass die beiden Hände wie auf die gleiche Art und Weise oder mit den gleichen Intervallen verdoppelt werden: Die künstlich symmetrischen Ober- und Unterklänge stoßen immer wieder auf natürlichere und ständig wechselnde Klänge in den Manualstimmen. Eine ausdrucksvolle Durchführung wird durch den zunehmenden *pianissimo* gesteigerten Vogelklang unterstrichen. Das erste Element fleht inständig in verschiedenen „Mottos mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit“. Zweimal kontrastiert die Freude eines langen Singdrossel-Solos mit dem Gefühl der Ehrfurcht ... Die Komposition endet *pianissimo* in einer sanften Vokalise der Singdrossel, die die Verzückung und den Trost ...“

Dauer des Stücks: 10:50
Modéré (T. 1ff.): 0:50
Lent (T. 16ff.): 0:50
Très modéré (T. 25–30): 1:25–0:50
Un peu vif (T. 31–35): 1:20–1:40

Très modéré (T. 36–40): 1:25–0:50

Wie auf der Titelseite zu sehen, wurde das Stück für die Aufnahmeprüfung des Pariser Conservatoire komponiert. Die Registrierung des Vogelparts und die Kopplungsmöglichkeiten für den Gesang der Singdrossel voll aus (s. S. 4).

Wenn die registrierungsweise Superoktavkoppel vorhanden ist, muss dementsprechend registriert werden: $8' + 15'$ ergibt theoretisch:

$$8' + 15' + 13\frac{1}{5}' + 4\frac{1}{5}'$$

Wo keine tiefe beziehungsweise hohe Terz disponiert ist, ist nach Möglichkeit auf andere Aliquoten auszuweichen, eventuell wäre sogar eine sanfte, auch im Diskantbereich relativ hohe *Cymbale* denkbar. Jedoch sind in diesem Fall die Repetitionen zu kontrollieren.

Wenn der Tastenumfang nicht bis c^4 geht, ist das *Un peu vif* 8^{va} *bassa* zu spielen, und logischerweise auf eine Suboktavkoppel zu verzichten und höhere Register, $2' + 4\frac{1}{5}'$ hinzuzufügen.

Das *H* auf S. 8/1. System/letzter Ton, l.H. ist dann auf einem anderen Manual mit entsprechend tiefer Registrierung, eventuell ins Pedal gekoppelt zu spielen, d.h. mit jeweils den doppelten Fußzahlen der ansonsten verwendeten Register.

Ohne großen Manualumfang und ohne Oktavkoppel ergäbe sich folgende theoretische Fußstonlagenzusammenstellung:

$4' + 2' + 1' + 1\frac{3}{5}' + \frac{4}{5}' + \frac{2}{5}'$
woraus sich in der Praxis meist ein
 $4' + 2' + 1\frac{3}{5}' + \text{Cymbale}$

ergibt. Dabei ist auf eine sanfte und nach oben hin nicht zu tief repetierende *Cymbale* Wert zu legen. Ansonsten ist diese im Zweifelsfall besser wegzulassen.

Logischerweise ist eine nicht vorhandene Superoktavkoppel G.O./Pédale (*tir. G en 4*) in den *Lent*-Teilen zu umgehen, indem man auf dem G.O. nur 4-FüÙe registriert und die Normalkoppel zieht.

Ein weiterer, die Registrierung betreffender Punkt ist die Gestaltung des *crescendos* im *Modéré (La supplication)*-Teil. Messiaen gibt generell tatsächliche Dynamikangaben (s. Kap. 2.3.1), d.h. bereits zu Beginn soll eine *ff*-Wirkung entstehen.

Dennoch muss der Schweller wegen des folgenden *crescendos* geschlossen sein. Deswegen ist es legitim gerade bei großen Instrumenten in größeren Räumen einige Register hinzuzufügen, da in den Registerangaben von der Orgel des Conservatoire ausgegangen wird (s.o.). Jedoch sollte man darauf achten, dass Messiaen nur 8'-Register angibt, also ist von Aliquotregistern und obertonreichen 4-FüÙen abzuraten. Im folgenden *crescendo* beziehungsweise *diminuendo* kann der Schweller durch ein Registercrescendo beziehungsweise Registerdiminuendo verstärkt werden.

Das zweite *crescendo* auf S. 8/3 kann wegen der größeren Länge über das erste hinausgehen und wegen der musikalischen Entwicklung bereits beim *prezzo* (S. 8/2) allmählich beginnen.

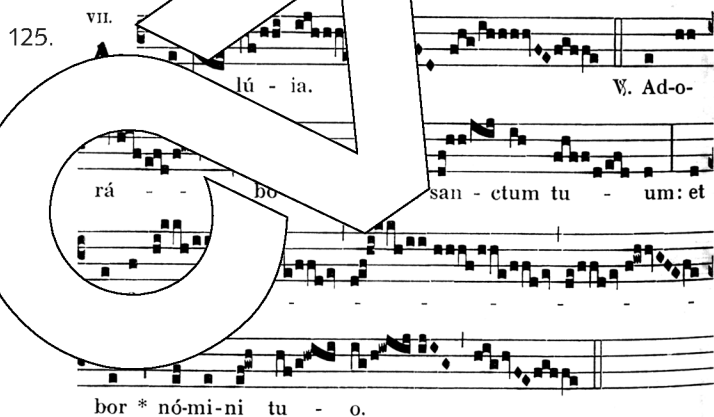
Zu den im Stück häufig vorkommenden Akzenten s. Kap. 2.8.2.

Die Artikulationszeichenkombination \gt in den *Un poco viv.*-Teilen deutet ein kurzes und hartes *staccato* an, was auch ein Element des Gesangs der Singdrossel ist. Im Weiteren sei auf die Gestaltung dieses Teils auf das Kapitel „Gesang der Vögel“ (Kap. 2.8.2) verwiesen, speziell zum Gesang der Singdrossel s.a. Kap. 3.8.4.

Zur Pausenbehandlung s. ebenfalls Kap. 3.8.4.

Die Kommas unter den *le* stehen in der rechten Hand am Ende von S. 3/3/1 und 7/1/1 sind wohl als äußerst offenes *legato* oder einiales Absetzen zu verstehen.

Abschließend sei die Alleluja zum Kirchweihfest, die in verschiedenen Teilen dieses Stücks zugrunde liegt.

125. VII. 

lu - ia. V. Ad-o-

rá - - bo - san - ctum tu - um: et

bor * nó-mi-ni tu - o.

Alleluja zum Kirchweihfest

3.10 *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* („Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit“)

Musik ist ein vielseitiges Ausdrucksmittel. Ein Komponist oder Musiker kann sich nur selten sicher sein, dass das, was er zum Ausdruck bringen wollte, auch tatsächlich von den Hörern in der beabsichtigten Weise aufgefasst wird. Große Hörergruppen können empfinden, dass eine Musik von einer bestimmten Stimmung geprägt wird oder eine bestimmte Atmosphäre schafft – wobei es nicht sicher ist, dass alle sie auf dieselbe Art auffassen. Die Musikphilosophie und die Musikästhetik haben sich lange mit der Frage beschäftigt, ob die Musik ein gewisses Gedankengut zu vermitteln imstande ist – und ob Musik überhaupt etwas nicht Musikalisches zum Ausdruck zu bringen vermag. Ist Musik etwas mehr als schlicht und einfach Musik?

Die neun Sätze in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, fertiggestellt im September 1969 (s. Hill & Simeone 2007, S. 297), sind musikalische Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit – einer der wichtigsten, aber zugleich am schwierigsten auszudrückenden Aspekte des christlichen Gedankengutes. Viele der von Messiaen in früheren Werken verwendeten Ausdrucksmittel werden in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* wieder eingesetzt. Dies trifft beispielsweise auf die plastische melodische Bewegung, den von außereuropäischer Musik beeinflussten Rhythmus, Einflüsse – hier sogar lange Zitate – aus der Gregorianik und eine über die Grenzen der klassischen Tonalität hinaus strebende Harmonik zu. Besonders auffallend in den *Méditations* ist aber der in diesem Werk eine wichtige Rolle spielende Versuch, ein musikalisches Gegenstück zur gesprochenen und geschriebenen Sprache zu schaffen: eine musikalische Codesprache, bei der die Schlüssel in den eigenen Erklärungen des Komponisten gegeben sind, ein Ausdrucksmittel, das Messiaen selbst eine „kommunizierbare Sprache“ nannte (*Langage communicable*), eine Sprache, durch die man sich verständigen kann. Messiaen fügte dem Werk, wie auch in früheren Fällen, Kommentare bei, nicht nur der eigentlichen Musik, sondern auch jener Gedanken, die durch die neun Sätze ausgedrückt werden. Die Tatsache allein ist bemerkenswert, dass Messiaen stets die von ihm geschriebene, theologisch fundierte Musik auch mit theologischen Kommentaren versah. Falls die radikale, sogenannte Autonomieästhetik recht hat, kann Musik niemals Gedanken der h. aktuellen Art vermitteln; Musik ist ausschließlich Musik, und die Musik selbst kann niemals Außermusikalisch zum Ausdruck bringen, etwas, das außer ihr selbst liegt. Wir können die einfache, aber wichtige Feststellung machen, dass Olivier Messiaen dieser Musikauffassung fern stand. Diese Feststellung bestätigt das Bild eines Musikschöpfers, der – zur gleichen Zeit als er mitten in der experimentellen Entwicklung der musikalischen Form stand und ständig die Grenzen der Musik auszudehnen versuchte – letzten Endes von Anhängern, die die Musik beherrschte, die eine starke Abhängigkeit von der älteren ästhetischen Tradition erraten.

Es gibt eine Linie rückwärts von Messiaen bis beispielsweise Franz Liszt oder Claude Debussy, mit denen, das zu schreiben, was vielleicht am einfachsten als Programmmusik bezeichnet werden kann. Für Messiaen kann die Musik wahrhaftig Verhältnisse außerhalb ihrer selbst zum Ausdruck bringen und somit veranschaulichen. Andererseits finden wir bei Messiaen selten den Gedanken, dass die Musik gar nicht selbst vermitteln kann, was er durch sie ausdrücken möchte. Messiaen setzt voraus, dass die Werktitel, die er titelt – und seine eigenen Kommentare bekannt sind. Die Kenntnis dieser Titel und der theologisch-philosophischen Werkkommentare wird mehr oder weniger als Teil des Aktes des Anhörers vorausgesetzt: der Hörer (wie auch der Interpret) erfährt, wovon die Musik handelt. Es ist eine etwas andere Betrachtungsweise als beispielsweise jene, die man bei Vertretern der zweiten Viennese Schule (Ernst Krenek u. a.) findet, die über den eigenen halbsprachlichen Charakter der Musik nachdenken und dabei die Musik als „präludische“ Sprache bezeichnet haben – eine wirkliche Sprache, die auf einer anderen, elementareren Ebene als die gewöhnliche, logische und begriffliche Ebene der Musik existiert. Für Messiaen als Symbolsprache, funktioniert aber als solche erst, wenn man erzählt, was sie „sagt“.

Die neun Sätze der *Méditations* führen oftmals zu jenem Stoff zurück, der das Fundament der *Méditations* bildet: die göttliche Trinität. In der letzten Meditation, *Le mystère de la Sainte Trinité*, in *Les corps glorieux* (s. Kap. 3.6.7) und die beiden *Pièce en trio* (s. Kap. 2.8.2 und 3.8.5).

Die neun Sätze der *Méditations* haben folgende Titel:

1. *Père* („Der ungezeugte Vater“)
2. *Le Saint-Esprit* („Die Heiligkeit Jesu Christi“)
3. *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence* („Das wirkliche Verhältnis [zwischen den Personen] in Gott ist wirklich identisch mit [Gottes] Wesen“)
4. *Je Suis, Je Suis !* („Ich bin! Ich bin!“)
5. *Dieu est Immense, Éternel, Immuable – Le Souffle de l'Esprit - Dieu est Amour* („Gott ist gewaltig, Ewig, Unbeweglich – Der Hauch des Geistes – Gott ist Liebe“)
6. *Le Fils, Verbe et Lumière* („Der Sohn, das Wort und das Licht“)
7. *Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous* („Der Vater und der Sohn lieben einander und uns durch den Heiligen Geist“)
8. *Dieu est simple* („Gott ist einzig und unteilbar“)
9. *Je suis Celui qui suis* („Ich bin der „ich-bin-da““)

Diese Titel fügte Messiaen erst nach der Veröffentlichung im April 1974 hinzu (s. Hill & Simeone 2007, S. 304), ursprünglich war jeder Meditation nur ein Einleitungstext vorangestellt, wie es heute noch in der Partitur vorzufinden werden kann. Die von Messiaen in Bezug auf die neun Meditationen über die Dreifaltigkeit zitierten Texte sind teils der Bibel, teils den Schriften des großen mittelalterlichen Theologen Thomas von Aquin, teils

den Texten der Liturgie entnommen. Einmal interessierte er sich für eine Bibelstelle, die er in musikalischer Form gewissermaßen kommentiert, ein andermal nahm er eine Aussage aus Thomas' Erörterungen der Dreifaltigkeit in der *Summa theologiae* als Ausgangspunkt. Bei einer Gelegenheit wird jener Abschnitt aus dem Gloria der Messe zitiert, der Christi Herrlichkeit besingt: „Du allein bist heilig, du allein der Herr, du allein der Höchste, Jesus Christus.“

Die Bibeltexte hängen teilweise mit der Liturgie des Dreifaltigkeitsfestes zusammen, jenem Fest, das eben dem Mysterium der Dreieinigkeit gewidmet ist. Dazu gehört der in Messiaens Werkkommentaren mehrmals zitierte Ausruf aus dem Römerbrief: „O Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes! ...“ (Röm 11,33), musikalisch, wie eben ein Ausruf klingt, gestaltet, im achten Satz (s. Kap. 3.10.8). Andere Worte aus dem Neuen Testament, die eine zentrale Rolle gespielt haben, um auszudrücken wer Christus ist – das heißt der Sohn, die zweite „Person“ in der Dreieinigkeit – sind in Messiaens Kommentaren zu finden: „Im Anfang war der Logos ... In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen.“ (Joh 1, 1,4) „Eine größere Liebe hat niemand als der, der sein Leben hingibt für seine Freunde.“ (Joh 15,13). „Kommt zu mir alle, die ihr müde seid und beladen ... denn gut zu tragen ist mein Joch, und meine Bürde ist leicht.“ (Mt 11, 28,30). Dieser Text ist übrigens Teil jenes Hallelujas, dessen Melodie in Satz 8 zitiert wird. „Der Sohn ist Abglanz von Gottes Herrlichkeit und Abbild seines Wesens“ (vgl. Hebr 1, 3).

Der gesamte vierte Satz (s. Kap. 3.10.4) baut auf einem Text aus dem Buch Exodus auf – auf der Seite, in der sich Gott im brennenden Dornbusch offenbart und sagt: „Ich bin, der ich-bin-da“ (Ex 3, 14). Messiaen schreibt: „Alles, was wir über Gott wissen können, wird in diesen zugleich so vielsagenden und so leichten Worten zusammengefasst: *er ist*.“ Der Mensch vermag nie mehr als zu ahnen, wer Gott ist; sämtliche Aussagen über ihn sind nur begrenzt gültig. Die eine Aussage kann aber gemacht werden, mit der wir leben und wachsen, nämlich dem einfachen Zeitwort liegt: er IST, eine Existenz im vollsten Sinne des Wortes ist – und bei ihm ist es so. Er ist die höchste und wirklichste Wirklichkeit.

Messiaen zitiert und buchstabiert sogar (s.u.) musikalisch gewisse Abschnitte aus dem Hauptwerk des Thomas von Aquin, der *Summa theologiae*. Die daraus entnommenen Passagen mögen vielleicht für den Durchschnittshörer nur schwer zugänglich sein, haben aber für Messiaens Betrachtung eine wesentliche Rolle gespielt. Die Formulierungen des Thomas stimmen sachlich mit der bereits bei Augustinus zu findenden Art überein, von der göttlichen Dreifaltigkeit vom Verhältnis zwischen Vater, Sohn und Geist in der Gottheit zu sprechen; dessen Lehre von der Dreieinigkeit spielte im Laufe der Jahrhunderte eine wichtige Rolle in der abendländischen christlichen Tradition. In der Theologie hat von Thomas zu sagen, dass er an Gott Vater sei der Ungeborene, d.h. derjenige, der seinen Ursprung nicht von Gott, sondern von sich selbst hat (Kap. 3.10.1); das zweite (s. Kap. 3.10.3) bringt zum Ausdruck, dass die Gottheit mit jenen Personen identisch ist, die zwischen Vater, Sohn und Geist besteht. Messiaen musikalisch buchstabiert; das dritte Zitat spricht davon, dass Vater und Sohn einander und die Menschen mit einer Liebe lieben, die der Geist ist (s. Kap. 3.10.3).

Die drei in dem vierten Satz zitierten gregorianischen Melodien gehören zu drei Festen des Kirchenjahres, die Messiaen an gerade diese Feste gedacht hat. Am Fest der Erscheinung des Herrn wird gefeiert, wie sich Gott der Welt in der Gestalt eines neugeborenen Kindes, dem Jesus Christus, offenbart. Am Fest der Heiligen wird der Blick gen Himmel gerichtet, wo Gott der Dreifaltige von den Heiligen geehrt wird. Am Fest der Einweihung des Kirchengebäudes als Stätte der Gottesgegenwart auf.

Sogar die Zahl drei, die sich in sich übt auf den Komponisten stets eine Faszination aus, wie bereits oben bemerkt. In den drei Sätzen finden wir Strukturen, die sich auf diese Zahl beziehen: drei Stimmen, drei Sätze, drei musikalische Verläufe usw. Mitunter sind diese Zahlen symbolisch aufgeladen. Sie weisen diskret auf jenen Dreifaltigkeitsgedanken hin, der in geballter Form das Thema der *Méditations* ist – eines Werkes mit neun (also dreimal drei) Sätzen, in welchem mehrere Abschnitte in theologischer Absicht dreistimmig gestaltet sind.

Die Musik

Musikalisch gesehen sind die *Méditations* eine Weiterentwicklung in jenen Bahnen, in denen sich Messiaens Musik bereits in den Jahrzehnten vor der Entstehung des Werkes bewegt hatte. Während der theologische Gedankengang beim Komponisten und seinen Kommentaren assoziativ verläuft, bewegt sich die Musik ebenfalls frei und phantasievoll zwischen verschiedenen Ausdrucksebenen – vom kraftvoll Majestätischen, hier nahezu Brutalen, dort Glänzenden und Strahlenden, bis zum Innigen, Diskreten, Schwebenden und Lyrischen.

Gregorianische Melodien spielen wie gesagt in den *Méditations* eine zentrale Rolle, beginnend mit dem bereits erwähnten Zitat der Halleluja-Melodie im zweiten Satz. Der Schluss des Zitates mit der Wiedergabe der Reperkussionen, Tonwiederholungen des Gesanges, entspricht in eigenartiger Weise dem „Zitat“ der Goldammer, das wir mehrmals finden, am Schluss des zweiten Satzes, aber auch in den allerletzten Takten des letzten Satzes. Die Wiederholung von Tönen derselben Tonhöhe macht hier, wie auch in anderen Werken, deutlich, dass Messiaens

Zitieren von gregorianischen Melodien nicht unmittelbar darauf aufbaute, wie die Gesänge damals wirklich in der Liturgie gesungen wurden. Stattdessen bauen sie auf eine selbständige Deutung des eigentlichen Notenbildes zu den Melodien auf. In der damaligen Gesangspraxis pflegte man nämlich nicht Reperkussionen anzugeben, sondern führte diese durch lange Töne mit *crescendo* und *diminuendo* aus.

In der Rhythmik baut Messiaen in *Méditations* auf jenen Experimenten mit alten griechischen und indischen Rhythmen auf, die sein Musikschaffen seit den 1930er Jahren gekennzeichnet hatten und erweitert sie. Die durch diese sehr freie und variierte Rhythmik erzielte Wirkung entspricht der theologischen Absicht des Komponisten mit den *Méditations*: den Blick vom Menschen ab- und zum Göttlichen hinzuwenden. Dies setzt voraus, dass der regelmäßige Puls der gewöhnlichen Existenz unterbrochen wird und dass der Mensch über sich selbst hinausgeht. Auch in der Harmonik – mit der Melodik eng verbunden, die einen besonderen harmonischen Charakter hat – herrscht inmitten der Weiterentwicklung eine Kontinuität. Wie schon in früheren Werken verwendet Messiaen in den *Méditations* die „begrenzt transponierbaren Modi“. Manche Höhepunkte im Werk werden durch strahlende Akkorde markiert, die vom Hörer als C-Dur, E-Dur usw. aufgefasst werden – obwohl sie für Messiaen selbst nicht Teile eines herkömmlichen Denkens in Dur- und Moll-Kategorien sind (s. Kap. 2.7).

Der Vogelgesang spielt in diesen musikalischen Meditationen eine zentrale Rolle. Genauestes Niederschreiben von Vogelstimmen seit Messiaens Kindheit liegt hinter den vielen Zitaten von Vogelgesang, die die Musik belahen und profilieren. Im zweiten Satz allein kommen etliche Vögel vor: Zaunkönig, Amsel, Buchfink, Gartengrasschnecke ... In den *Méditations* begegnet einem aber auch ein besonderes Ausdrucksmittel, das als Hilfe dient, um die theologischen und biblischen Gegenstände des Werkes musikalisch zu interpretieren: ein System, durch das man mit der Hilfe von Tönen Wörter buchstabieren kann. Jede Sprache baut, um funktionieren zu können, auf bestimmten Vereinbarungen oder Konventionen auf. Damit ein Wort sowohl für den Sprecher als auch für den Hörer denselben Sinn haben soll, muss etwas wie eine diesbezügliche Vereinbarung existieren. Demenstweilen kann man nicht-verbale Sprachen, nicht-sprachliche Mitteilungsmittel entwickeln, die auf Konventionen oder Vereinbarungen beruhen. In den *Méditations* hat Messiaen den Einfluss v.a. des Wagners in der Leitmotivtechnik eine solche Sprache eingesetzt, eine „langage communicable“ („kommunizierbare Sprache“). Er setzt sie ein, um die Musik das „aussagen“ zu lassen, was eine Musik an sich vermutlich nie auszusprechen kann.

Betrachten wir hierzu Messiaens weitenden Kommentar zu *Méditations*. Es handelt sich hierbei um eine Übersetzung des in der Partitur enthaltenen französischen Textes in die Originalsprache.

„Die ‚kommunizierbare Sprache‘, die wir kennen, sind vor allem Kommunikationsmittel. Sie sind im Allgemeinen die verschiedensten Übertragungsmittel? Man kann sich sehr wohl eine Sprache vorstellen, die auf Bewegungen, Bildern, Düften beruht, und wir alle wissen, dass sich die Blindenschrift des Brailles entwickelt. In jedem Fall muss man von vorherigen Konventionen ausgehen. Es wird vereinbart, dass eine bestimmte Bewegung einen bestimmten Sinn ausdrückt wird.“

Die Musik kann direkt aus. Sie kann etwas andeuten, ein Gefühl oder einen Gemütszustand hervorrufen, das die Traumfähigkeiten vergrößern – und genau da hat sie unglaubliche Möglichkeiten, die wir nicht sagen, nicht genau informieren.

Wagner versuchte es mit musikalischen Klängen eine ‚kommunizierbare‘ Sprache zu erfinden. So hat er das Leitmotiv geschaffen. Die gesamten Leitmotive seiner Tetralogie sind wie ein großes Angebot an einfachen Klängen. Er überlagert die Elemente und was sich dort befindet: ganz oben der Himmel mit seinen Göttern; ganz unten, unter der Erde, die Gnome und die Nacht; dann das Feuer, das Meerjungfrauen; zwischen Himmel und Erde die Walküre; auf der Erde der Mann, die Frau, die Riesen, der Drache, der Vogel; und in der Mitte der Held mit seiner Stärke und seiner Freiheit. Das ist großartig und häufig wirkungsvoll. Und es beruht auf einer Konvention: denn es ist unverzichtbar, dass die Zuhörer im voraus die Leitmotive kennen, um jeweils alle Gegenüberstellungen, Überlagerungen, Variationen und Veränderungen begreifen zu können.

Lediglich die Engel haben das Privileg, untereinander ohne Sprache, ohne Konvention zu kommunizieren, und sogar ohne dass sie sich auf Raum und Zeit beziehen müssen. Dies ist eine Macht, die uns bei Weitem überlegen ist, eine beinahe furchterregende Übertragung. Rilke sagte zu Recht: ‚Jeder Engel ist schrecklich!‘ Und in seiner ‚Summa theologica‘ schreibt Thomas von Aquin (Buch der ‚Göttlichen Regierung‘ [= Summa theologica I–II], Frage 107: ‚Die Sprache der Engel‘): ‚Wenn ein Engel willentlich seine gedankliche Vorstellung einem anderen Engel kundtut, erhält dieser umgehend Kenntnis von diesem Gedanken. Auf diese Weise spricht ein Engel mit einem anderen.‘ Und an einer anderen Stelle: ‚Die Ausdrucksweise der Engel besteht aus einem geistigen Vorgang. Der geistige Vorgang der Engel ist jedoch losgelöst von Raum und Zeit. Deshalb spielen Zeitunterschiede oder Entfernungen da keine Rolle, wo eine vollkommene Loslösung von Raum und Zeit erfolgt.‘ Diese Beispiele haben mich überwältigt, und ich habe – ohne es dem Kabbalisten nachmachen zu wollen, der hinter den Buchstaben der Wörter oder hinter den Zahlenwerten dieser Buchstaben einen Sinn

sucht – trotzdem versucht, spielerisch und um meine Gedanken zu erneuern, eine Art ‚kommunizierbare‘ Musiksprache (‚langage communicable‘) zu finden.

Zunächst wollte ich ein Notenalphabet erstellen, um damit Wörter transkribieren zu können (selbstverständlich französische Wörter, weil ich nun mal Franzose bin). Sofort habe ich an das deutsche System gedacht, bei dem die Noten nicht wie in den romanischen Ländern mit den Solmisationssilben aus dem Johannes-Hymnus (ut, re, mi, fa, sol, la, si) bezeichnet werden, sondern mit Buchstaben. Das Verfahren, Buchstaben durch Töne wiederzugeben, ist bereits seit dem Thema B-A-C-H (Signatur von Johann Sebastian Bach) und dem ASCH, SCHA aus Schumanns ‚Carnaval‘ bestens bekannt. Man hat eine Fortführung der Buchstabenfolge a, b, c, d, e, f, g, h gesucht. Da sie aber nicht von allen anerkannt ist, habe ich sie lieber außer Acht gelassen und das Notenalphabet auf meine eigene Weise fortgeführt, indem ich die Buchstaben nach Lautbildungsarten gruppiert habe. Außerdem habe ich jedem Buchstaben einen Klang, ein Register, einen Notenwert zugeordnet.

Dies führt zu folgendem Ergebnis:

die ersten acht Buchstaben



Dentallaute:



fünf Vokale



hartes C:



Palatallaute:



Labiallaute



Zischlaute:



Linguallaut



carus

R W h i r e n



ständige Reihe



Um eine zu große Häufung von Wörtern zu vermeiden, habe ich die Artikel, Pronomen, Adverbien und Präpositionen weggelassen und nur die Substantive, Adjektive und Verben beibehalten. Dies hat mich dazu gebracht, das System der ‚Fälle‘ anzuwenden, wie bei den lateinischen Deklinationen. Ich habe dann vor dem jeweiligen Wort seinen ‚Fall‘ mit einer musikalischen Formel angegeben:

Genitiv oder Ablativ oder Lokativ:



Akkusativ oder Dativ:



und ein Privativ (der das Fehlen bzw. Nichtvorhandensein bezeichnet):



Die beiden wichtigsten Begriffe jedes Gedankens, die wir vollkommen unzutreffend ‚Hilfsverben‘ nennen, sein und haben, werden durch zwei genau gegensätzliche Melodiefloskeln wiedergeben:

sein (*être*):



absteigende Bewegung, weil alles was ist, von Gott kommt (das Sein schenkt thin);

haben (*avoir*):



aufsteigende Bewegung, immer mehr haben können, indem wir uns zu Gott erheben.
 Und schließlich ist die Bewegung der Königsnamen in den alten ägyptischen Inschriften aufgefallen, und ich habe mich dabei an die Champollion dann an der Kaiser Königsnamen das Geheimnis der ägyptischen Hieroglyphen gehalten. Ich hielt es für angebracht, die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf das einzig wichtige zu lenken, nicht mehr der Name eines Königs ist, sondern eines Königs der Könige, der Name Gottes. Ich habe ihm das richtige Thema (Wagner hätte es Leitmotiv genannt) ausgesprochen. Und um diesen Ausdruck zu bringen, dass Gott unendlich groß und ewig ist, ohne Beginn und Ende, habe ich mein Thema zwei Formen gegeben: eine Grundgestalt und eine Extrema, die sich anschauen und die man unendlich verschieben kann ..."

Thema Gott:



„Krebs“



Oft tritt das Gottesthema auch mit leicht veränderten Notenwerten auf, s. z.B. Beginn des 5. Satzes, beziehungsweise Pedalstimme S. 42/3ff. Es tritt im III., V. und IX. Satz auf.

Des Weiteren gibt es vier Begriffe, die durch festgelegte Themen wiedergegeben werden: Die Namen der Personen der Trinität und das Wort „Liebe“ beziehungsweise „lieben“ (NB 126–129).

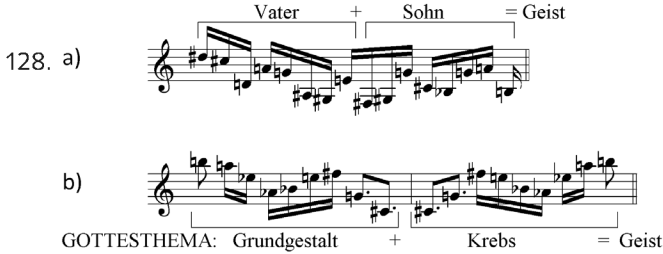
Père (Vater)



Fils (Sohn)



Saint-Esprit (Heiliger Geist)



Amour (Liebe)



Diese Themen werden bei Michaely beschrieben (s. Michaely 1987, S. 452 ff.).
Fassen wir die wichtigsten Beobachtungen knapp zusammen:

Das **Vaterthema**

- beginnt mit der Sein-Formel.
- Alle acht Töne ergeben den Modus 4³.
- Die Rhythmik entsteht durch die Verbindung des metrischen und des 3. Epithem (Anhang A).
- „Der musikalische Zusammenhang zwischen Sein-Formel und Vaterthema unterstreicht einerseits den oben zitierten Kommentar des IV. Satzes zur Sein-Formel, andererseits die Aussage des IV. Satzes: ‚Alles, was wir von Gott wissen, ist, dass er ist.‘“ (Michaely 1987, S. 452).
- Das Vaterthema erscheint in den Sätzen IV., VII. und VIII. Satz.

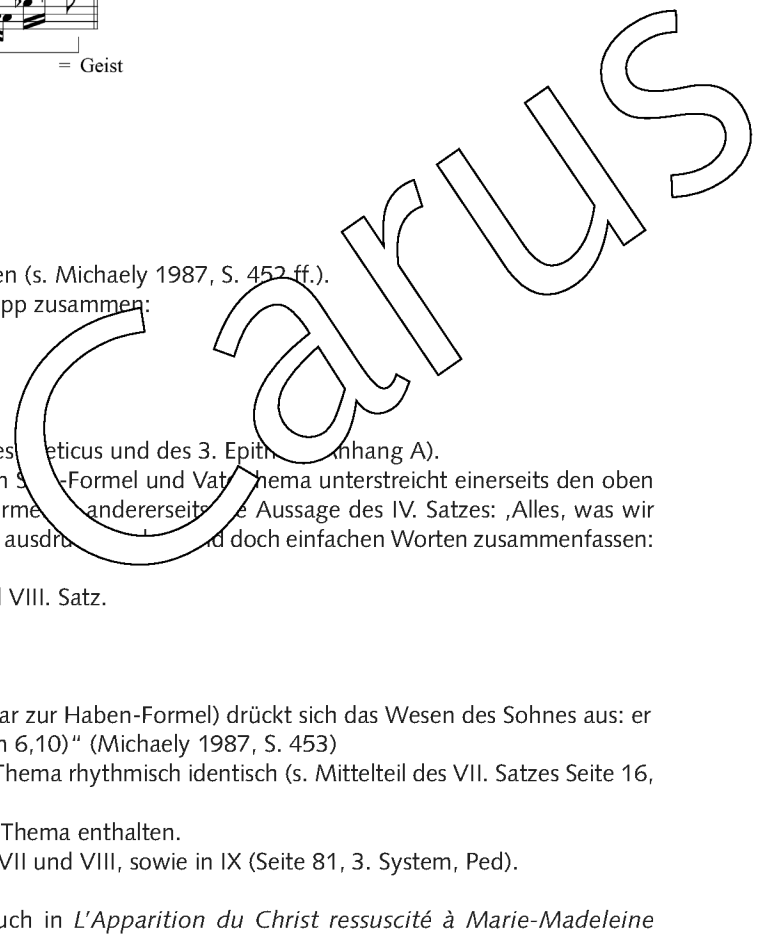
Das **Sohnthema**

- In diesem Zusammenhang (s. Kommentar zur Haben-Formel) drückt sich das Wesen des Sohnes aus: er ist das ‚Ja‘ zum Vater (Röm 6,10)“ (Michaely 1987, S. 453)
- In ihrer Grundstruktur sind Vater- und Sohn-Thema rhythmisch identisch (s. Mittelteil des VII. Satzes Seite 16, 3. System).
- Alle Töne der Vater- und Sohn-Themas sind im Gottes-Thema enthalten.
- Das Sohnthema erklingt in den Sätzen IV, VII und VIII, sowie in IX (Seite 81, 3. System, Ped).

Vater- und Sohn-Thema finden sich auch in *L'Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine* (s. Kap. 3.11.11).

Der **Heilige Geist** wird auf verschiedene Art dargestellt, wohl weil er die am wenigsten „fassbare“ Person der Trinität ist.

- als Aneinanderreihung von Vater- und Sohnthema (s. NB 128a) im V. und IX. Satz, sozusagen als dritte Person der Trinität, die „aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht“ (Großes Glaubensbekenntnis).
- als Verknüpfung von Grund und Krebsform des Gotteschemas im VIII. Satz, wohl als Kontrast zu den im Umfeld stehenden Vater- und Sohnthemen.
- im IV. Satz ein einziges Mal (S. 31/2 f.) mit eigenem Tonmaterial, wobei hier alle drei Themen in einer Trioform im Rhythmus verschiedener *deçi-tâlas* gleichzeitig durchgeführt werden. Außerdem erfährt hier sowohl das Vater- und noch mehr das Sohn-Thema Veränderungen im Tonmaterial.



Das **Liebesthema** findet sich im VIII. Satz u. a. auf S. 61/4 linke Hand und in minimaler Abänderung harmonisiert im V. Satz im mit *Dieu est amour* („Gott ist Liebe“) überschriebenen Teil S. 49/1. Auffällig die zum Liebesthema der *Turangalila-Sinfonie* identischen, charakteristischen Intervalle am Ende der Themen: kleine Septime nach oben und fallende Quarte, vgl. NB 129 und NB 149b.

Detaillierte Betrachtungen zu diesem Thema s. Michaely 1987, S. 448 ff.

Der Ruf der Goldammer am Ende des II., V., VIII. und IX. Satzes hängt mit der Entstehung der *Méditations* zusammen:

„Am 23. November 1967 feierte die Trinité ihr hundertjähriges Bestehen mit einer besonderen Veranstaltung, die als *Le Mystère de Dieu* angekündigt wurde. Man hatte Monsignore Charles, der für seine Predigten in *Sacré-Cœur* bekannt war, zum Predigen eingeladen. Messiaen steuerte eine Reihe von Improvisationen bei, die er noch sorgfältiger vorbereitete als sonst, so dass einige seiner zu diesem Zweck angefertigten Entwürfe schließlich in seinen nächsten großen Orgelzyklus aufgenommen wurden. Yvonne Loriod erinnerte sich an ein Gespräch zwischen Messiaen und dem Monsignore über eine praktische Frage:

Mgr. Charles: Woher weiß ich, wann Ihre Improvisationen beendet sind?

Messiaen: Meine Frau kann eine Lampe an- und wiederausschalten, oder – noch besser – ich werde jede Improvisation mit dem Ruf der Goldammer beenden: sieben Tonwiederholungen, gefolgt von einer langen, ausgehaltenen Note. Das werden Sie problemlos erkennen.

Diese schöne Idee wurde in das Werk übernommen, das sich später zum Teil aus diesen Improvisationen entwickelte: die *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.“ (Hill & Simeone 2007, S. 29)

Die Uraufführung spielte der Komponist selbst am 20. März 1972 in der Basilica of the Immaculate Conception in Washington D.C. Die europäische Erstaufführung oblag Almut Rößler am 1. Juni 1974 in der Düsseldorfer Johanneskirche (s. Hill & Simeone 2007, S. 304).

Während das *Livre d'orgue* wohl der technisch anspruchsvollste Zyklus Messiaens ist, geht die *Méditations* hinsichtlich ihrer theologischen Komplexität über alle anderen hinaus. Deswegen ist es für jeden Spieler unabdingbar, sich mit dem Hintergrund über das, was in dieser Einleitung angeprochen werden konnte, hinaus zu beschäftigen. Erste Anlaufstelle sind die Texte, die Messiaen den einzelnen Kombinationen voranstellt, die in den folgenden Kapiteln übersetzt sind, darüber hinaus das Literaturverzeichnis.

Im Rahmen dieser Arbeit ist es noch wichtig, sich mit dem Thema der Registrierung auseinanderzusetzen. Die *Méditations* ist das erste Werk Messiaens, das nach dem zweiten Buch der Trinité-Orgel 1965 entstand. In diesem Zusammenhang geht es nicht nur um einen Plan der Orgel und eine Beschreibung der Charakteristika, sondern auch die Registrierreihenfolge zu jedem Satz ist am Ende der sechs Kombinationen zu programmieren ist, extra aufgelistet. Dabei sind in den Sätzen jeweils möglichst gleich viel Registrierarbeit zu verrichten, um die freien Kombinationen nicht unnötig zu beeinflussen. Über die sechs freien Kombinationen zeigen die Registeraufstellungen in den Sätzen I, IV, V, VI und IX die Verwendung des 12-stufigen Registerschwellers, die Messiaen über den Aufbau des Registercrescendos am Ende der *Méditations* ermöglichen keine exakte Rekonstruktion. Olivier Glandaz, der die Orgel schon vor Messiaens Tod besah, teilte folgende Zusammenstellung mit:⁴³

⁴³ Wie in Kap. 2.2 erwähnt wurden Messiaens Spielhilfen, also die sechs freien Kombinationen sowie das feste 12-stufige Registercrescendo, 2007 ersetzt.

	Récit	Positif	GO	Pédale	
Station 1	Bourdon 8	Cor de nuit 8	Bourdon 8	Soubasse 16	Réc/Pos Réc/GO Pos/GO Réc/Péd Pos/Péd GO/Péd
Station 2	Flûte Trav. 8	Flûte Harm. 8	Flûte Harm. 8	Bourdon 8	
Station 3	Gambe 8	Salicional 8	Gambe 8	Violoncelle 8	
Station 4	-	Principal 8	Montre 8	Flûte 8	
Station 5	Flûte 4	Principal 4 Flûte 4	Prestant 4 Flûte oct. 4	Contrebasse 16 Flûte 4	
Station 6	Bourdon 16 Nazard 2 ² / ₃ Octavin 2	Nazard Flageolet 2 Doublette 2	Quinte 2 ² / ₃ Doublette 2	-	
Station 7	Cymbale III	Quintaton 16	-	-	
Station 8	-	Fourniture	Bourdon 16 Plein Jeu Cymbale	Soubasse 32 Trompette 8	
Station 9	Trompette 8 Clairon 4	Trompette 8 Clairon 4	-	-	
Station 10	Bombarde 16	-	Trompette 8 Clairon 4	-	
Station 11	Tierce	Basson 16 Cornet Harm. Tierce	M... 16	Bombarde 16	
Station 12	-	Piccolo	Cornet Bombarde 16	Clairon	

Unproblematisch sind ... und VI, da hier schließlich Stufe 2, also das Tutti verwendet wird. Dahingegen gibt es im ... Stellen, an denen ... Stufen als auch konkrete Registrierungsangaben stehen ... differieren. Z. B. lauten ... die Registrieranweisung für S. 9 (abgedruckt auf S. 8)

sur „cresc.“; cresc. 9
4. Anches 16, 8, 4, Cymbale 3 rangs <
Fonds 16, 8, 4, Trp. 8, 3 tir.
Ped: Fonds 16, 8, 4, Trp. 8, 3 tir.

Vergleicht man die Zusammensetzung von *crescendo* 9 mit den konkreten Angaben, stellt man folgende Differenzen fest: über die ausgeschriebene Anweisung hinaus folgende Register:

Cymbale III
Péd.: Flûte 4

Dahingegen fehlen in der Crescendostufe folgende Register:

Réc.: Bombarde 16
Péd.: Bombarde 16

Eine theoretische Differenz besteht auch in der Verwendung der *Mixtures*. Während in *crescendo* 9 alle 2- und 2²/₃-FüÙe enthalten sind, werden sie in der ausgeschriebenen Registerangabe nicht explizit gefordert, s. dazu Kap. 3.10.1.

Betrachten wir zunächst noch eine weitere Stelle im gleichen Satz: die Registrieranweisung für S. 13 (s. S. 12 unten):

sur „cresc.“; cresc. 9
R: Fonds 16, 8, 4, Anches 16, 8, 4, Cymbale 3 rangs <
Pos: Fonds 16, 8, 4, Trp. 8, Fourniture 4 rangs <
G: Fonds 16, 8, 4
Ped: Fonds 16, 8, 3 Tirasses

der Sonne ergeben. Diese werden durch Intervalle ausgedrückt. Gis – das ist die Sonne, und ich rede darüber, weil sich diese Melodie ganz zu Anfang meiner ‚Méditations‘ befindet („der Vater der Sterne“) – a ist Merkur, g ist Venus, fis ist die Erde, f ist Mars, g ist Jupiter, c ist Saturn, fis ist Uranus, f ist Neptun und a ist Pluto. Eine besondere Sache: Erde und Sonne stehen im Oktav-Verhältnis zueinander, ebenso Pluto und Merkur, es gibt also eine direkte Beziehung zwischen der Intelligenz (Merkur) und dem Tod (Pluto): man muß durch den Tod hindurch, um zu verstehen. Es gibt auch diese Oktav-Beziehung zwischen Neptun (dem Wasser) und Mars (dem Feuer) sowie einen Zwei-Oktaven-Abstand zwischen Jupiter (dem Mann) und Venus (der Frau). Endlich gibt es die Tritonus-Beziehung (= halbe Oktave) zwischen Saturn und Uranus: das c der Zeit, die alles verschlingt (Saturn), zerschneidet das fis des Himmels (Uranus) in zwei Teile: die Zeit zerschneidet die Ewigkeit in zwei Stücke.

... Diese Noten entsprechen den Distanzen der Planeten untereinander und im Verhältnis zur Sonne. Und ich glaube, daß jeder Planet eine Resonanz ausstrahlt, die man wahrnehmen kann. Das werde ich auch in mein Buch („Traité“ Anm. d. Autors) setzen, weil ich es interessant finde.

... ich habe diese Zusammenstellungen nach den Benennungen der Antike gemacht, vielleicht ist das Ganze falsch, aber ich finde es doch bemerkenswert und bedeutungsvoll.“ (Rößler 1984, S. 122f.)

NB 130 zeigt nochmals die entsprechende Zuordnung:

130.

Letztlich ist diese Diskussion gegenüber einem sensiblen Abwägen und einer künstlerischen, intensiven Auseinandersetzung mit den jeweiligen klanglichen und akustischen Gegebenheiten als reine Vorüberlegung zu betrachten.

Es scheint angebracht, auf die Wichtigkeit der deutlichen Ausführung der verschiedenen artikulatorischen Anweisungen im *Un peu vif*-Teil hinzuweisen. Man beachte auch die Angleichungen in den Akkorden der *ostinati* auf S. 13. Ähnlich zu *L'Ange aux parfums* (Kap. 3.6.3) werden einzelne Töne wohl aufgrund der Harmonie des durch die Kombination mit den anderen *ostinati* entstehenden Gesamttakts ersetzt.




3.10.2 *La sainteté de Jésus Christ* („Die Heiligkeit Christi“)

„In zwei Teilen mit Schlusssatz. Der Grundgedanke ist die Heiligkeit Gottes.

Erster Teil. ‚Gott ist heilig.‘ Das wird mit Hilfe eines gregorianischen Themas, dem Halleluja des Kirchweihfestes, ausgedrückt. Diese Heiligkeit (d.h. diese geheiligte, einzigartige, unverletzliche Reinheit) finden wir durch die ‚Gnade der Einigkeit‘ in Christus, sowie eine Fülle an heiligender Gnade, die ihn zum Heiligen schlechthin macht: ‚Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste: Jesus Christus.‘ (Gloria de Ordinarium Missae). Dies wird durch ein Farbentema ausgedrückt: Akkorde mit transponierten Umkehrungen und verdichteter Resonanz, die sich mit dem A-Dur-Sextakkord in ein einfaches Licht auflösen. Gesang der Zaunkönigs, Zweiter Abschnitt des Christus-Themas mit Tönen des 3. Modus in seiner 1. und 2. Transition in Halb-Clustern und einem Abschluß auf dem gedämpfteren Licht einer Dominante. Die Vögel beginnen erneut zu singen: die Amsel auf Flöten 8 und 4, der Buchfink auf Bourdon 16, Tierce, Cythale mit einer Beschleunigung, einem Triller in der Mitte und einer nachdrücklichen Codetta – das ist ein lautes, virtuoses Solo der Gartengrasmücke. Die Mönchsgrasmücke fügt mit Flöte 4, Quinte und Caplette (das kleine A) ein ist kaum wahrnehmbar) ihren Refrain hinzu.

Zweiter Teil. Die gleichen Elemente in derselben Anordnung aber mit verschiedenen Musik. Schlusssatz auf dem Halleluja zum Kirchweihfest, zunehmend fortissimo, dann *quissimo*, Mixolydisch, mit Nachdruck auf der Distropha. ‚Gib uns die Liebe der Heiligen Namens!‘ (s. Kap. 3.10.1) in den Phasen zum Heiligen Namen Jesu. Man endet auf einem ganz einfachen Ruf, der in den nachfolgenden Sätzen wiederkehren und das gesamte Werk beenden wird: ein sehr hoher Ruf aus der weiter entfernten, leichten, wiederholten Töne der schrill endenden Communion.“

Dauer des Satzes: 11:00 min.
Presque vif (S. 16/17): 0–0:40 min.
Presque lent (S. 18/19): 0:45–0:50 min.
Modéré – *Bien modéré* (S. 18/21): 1:15–1:25 min.
Un peu lent + Bien modéré (S. 24/26): 1:05–1:20 min.

Presque vif/Presque lent (S. 16/17):  : 24/4)
Presque vif/Un peu lent (S. 18/19):  : 24/4)
Un peu lent/Bien modéré (S. 24/4 / S. 24/6):  : 24/4)

Es scheint, dass die Amsel in diesem Mal nach *Communion* (s. Kap. 3.7.4) und *Chants d'oiseaux* (s. Kap. 3.8.4) mit anderer oder anderer Tempovorschrift der Gesang der Amsel.

	<i>Communion</i>	<i>Chants d'oiseaux</i>	<i>La sainteté de Jésus Christ</i>
Tempobezeichnung:	Modéré, librement	Presque vif et fantaisiste	Modéré
Registrierung:	Pos. Flüte 4 seule	Pos. Flüte 4, Nazard, Tierce	G.O. Flüte 8, 4

Wegen der in *Communion* hinzutretenden „Wassertropfen“ ist das *Modéré* in *La sainteté de Jésus Christ* etwas schneller. In jedem Fall singt die Amsel jedoch deutlich langsamer als in *Chants d'oiseaux*. Dennoch wird auch, trotz der unterschiedlichen Registrierung, der Charakter der Amsel klar. Dass die gleiche Vogelart in verschiedenen Stücken unterschiedlich schnell und unterschiedlich registriert in Erscheinung tritt, hängt sicherlich mit ihrem großen Spektrum und der großen Fantasie zusammen, und nicht zuletzt, wie in *Communion*, mit den hinzutretenden Stimmen. Vgl. dazu *Iranie à gorge blanche* (Weißkehlsänger) aus *Livre du Saint Sacrement* in *L'Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine* (Kap. 3.11.11) und *La joie de la grâce* (Kap. 3.11.15).

3.10.4 *Je suis, Je suis!* („Ich bin, Ich bin!“)

„Alles, was wir von Gott wissen können, lässt sich mit diesen ausdrucksstarken und doch einfachen Worten zusammenfassen: Er ist. Worte, die wir nur blitzartig, in seltenen und kurzen Momenten der Erleuchtung begreifen. Beinahe im ganzen Satz herrscht eine Stimmung, die auf die Schlußvision vorbereitet. Der fremde Charakter der Klangfarben sowie der ausgewählten Vogelgesänge soll eine unbekannte Dimension entstehen lassen ... Zunächst ist da einmal der ungewöhnliche Schrei des Schwarzspechts, eine schnelle, disharmonische Klage, wie man sie in den Wäldern der Vogesen oder in den Lärchen- und Fichten-Hochwäldern der Dauphiné-Alpen hören kann. Zwei weitere Urgesänge: die Rufe der Ringdrossel sowie die kleinen, traurigen Glockenklänge in gleichmäßigen Notenwerten der Tengmalm-Eule (im Jura notiert). Getrillerte Cluster, ein kurzer Trio-Abschnitt, der an die drei Personen der Heiligen Dreifaltigkeit erinnert. Und ein langes Solo der Singdrossel mit den auf *Plein jeu* und *Clairon* 4 dreimal wiederholten Themen und den Klang- und Artikulationsveränderungen (*Pizzicato*, Wassertropfen, zerreißende Seide). Plötzlich, gegen Ende des Satzes, das Tutti der Orgel: Akkorde im jambischen Rhythmus führen schnell abwärts – das ist die Vision von Moses. ‚Da zog Ich-bin an ihm vorüber und rief: Ich bin, Ich bin!‘ (Exodus 43,6). Lange Pause. Die Tengmalm-Eule entfernt sich und bringt unsere angesichts der blendenden Heiligkeit bedrückende Bedeutungslosigkeit zum Ausdruck.“

Dauer des Satzes: 5:40–6:30 min.

S. 30–S. 32/1: 2:30–2:55 min.

Grand solo de Grive musicienne (S. 32/2–S. 34/5): 1:30–1:45 min.

Temporelationen:

Un peu lent/Très modéré: ♩ = < ♩

Très modéré/Bien modéré: ♩ > = = ♩⁴⁴

Auffällig in diesem Satz sind die zahlreichen bildhaften Züge, wie z. B. „*en fusée*“ („raketenartig“) oder „*comme de la soie déchirée*“ („wie zerreißende Seide“). Es geht darum, Charakter und Ausdruck der Vogelgesänge darzustellen, die hier die wichtigste Rolle spielen, während „ein kurzer Trio-Abschnitt“ an die drei Personen der Heiligen Dreifaltigkeit nur „erinnert“, in dem die drei Themen Vater, Sohn und heiliger Geist in abgeänderter Form erscheinen. Ob die Deutlichkeit der Vogelgesänge, die meist mit einem Gefühl der Freude einhergehen (s. u. a. *Communion* (Kap. 2.4.5), *Chants d'oiseaux* (Kap. 3.8.4) oder *Verset* (Kap. 3.9)), auch von der Freude über die Aussage des Titels her zumindest lässt den fremden Charakter der Klangfarben sowie der ausgewählten Vogelgesänge „unbekannt“ aber dennoch etwas andere als angsteinflößende „Dimension entstehen“ – im Gegensatz zu den „geradezu außergewöhnlich“ sind die Rhythmen außerordentlich ausgeprägt und verschiedenartig, sie gehen zusammen mit Klangfarbenmelodien; innerhalb eines einzigen Rhythmus findet man oft zwei oder drei Klangfarben. Darüber hinaus gibt es zwischen den Wiederholungen Verfahren, die geradezu außergewöhnlich sind: zum Beispiel Wassertropfen-Glissandi, in

„Die Vielzahl der Themen in Messiaens Werk verrät, daß dieser Vogel (‚einer der genialsten‘, Sam 104) zu den Lärchlingen gehört.“

Das von der Singdrossel benutzte Verfahren ist die beschwörende Wiederholung (*répétition incantatoire*): sie erfindet ein Thema und wiederholt es gleich einer magischen Formel zwei- bis fünfmal, am häufigsten dreimal. Dabei wird ein anderes Thema, das sie ebenfalls wiederholt. Dazwischen gibt es Überleitungen von einem zum anderen. Alle Themen werden entsprechend erfunden. Nach ihrer drei- oder fünffachen Wiederholung hört man sie nie wieder, auch nicht am nächsten Tag. Es sind in der Regel stark rhythmisch geprägte Themen mit äußerst komplizierten Dauernanordnungen, die an die indischen Rhythmen, die *deçitâlas* erinnern ... Die Singdrossel verwendet überdies ein Glissando mit ‚Klangfarbenmelodie‘ sowie Figuren, man könnte sie mit Wassertropfen vergleichen, von unterschiedlicher Höhe und Intensität‘ (Propos 120).⁴⁶ In den Gesprächen mit Samuel weist Messiaen ausdrücklich auf den Klangfarbenreichtum und die rhythmische Phantasie im Singdrosselgesang hin: ‚Innerhalb einer Phrase läßt die Singdrossel manchmal 20 verschiedene Klangfarben erklingen‘ (S. 58). Im Innern der zumeist dreimal vorgetragenen Strophen sind die Rhythmen außerordentlich ausgeprägt und verschiedenartig, sie gehen zusammen mit Klangfarbenmelodien; innerhalb eines einzigen Rhythmus findet man oft zwei oder drei Klangfarben. Darüber hinaus gibt es zwischen den Wiederholungen Verfahren, die geradezu außergewöhnlich sind: zum Beispiel Wassertropfen-Glissandi, in

⁴⁴ Wegen der im *Très modéré* vorkommenden Zweiunddreißigstel und der Sechzehntel als ausschließliche Notenwerte im *Bien modéré* (s. a. Kap. 2.4.5).

⁴⁵ Die Singdrossel taucht außer in diesem Satz in verschiedenen Werken Messiaens auf: *Catalogue des Oiseaux* II und IX, *Livre d'orgue* IV und VII, *Verset pour la Fête de la Dédicace*, *Reveil des oiseaux*, *Chronochromie: Antistrophe II* und *La Transfiguration*.

⁴⁶ Vgl. hierzu auch den Kommentar zu *Les oiseaux et les sources* (s. Kap. 3.7.4).

denen man eine Folge von geperlten, sehr zarten Tönen hört (wie beim Entkernen einer Perlenkette oder wie wenn Wassertropfen sehr schnell in ein Becken fallen); auch hört man winzige Knirschlaute, gestochene Töne und leichtes Klopfen. Es ist überaus vielfältig und komplex, doch von einer großen Kraft – dank der Rhythmen und der drei Wiederholungen' (S. 104). Die Rhythmen findet Messiaen sogar ‚noch viel reichhaltiger als unsere griechischen und indischen Rhythmen' (S. 116).

Vergleiche ferner den Einführungstext zum *Verset* ...⁴⁷(Michaely 1987, S. 285).

Ein weiteres großes Singdrossel-Solo findet sich auch in *Verset pour la fête de la Dédicace* (s. Kap. 3.9).

Auch hier sei auf das Gestaltungsmittel der freien Pausen (z. B. S. 32/1 oder 34/5) im Sinne der Verdeutlichung von Zäsuren zwischen großen und kleineren (z. B. 30/1 oder 30/3) Formabschnitten hingewiesen (vgl. Satz 2 und 7).

3.10.5 *Dieu est Immense, Éternel, Immuable – Le souffle de l'Esprit – Dieu est Amour*

(„Gott ist unermesslich, ewig, unabänderlich – Das Wehen des Geistes – Gott ist Liebe“)

„Im Mittelpunkt der Meditation stehen hier die Eigenschaften Gottes, mit anderen Worten das, was Gott ist. Wir haben bereits ein ‚Gottesthema‘ gehört (im 3. Satz), das zur ‚kommunizierbaren Sprache‘ gehört. Dies ist vielmehr deren Höhepunkt bildet. Jede Person der Heiligen Dreifaltigkeit – und auch jede Eigenschaft Gottes – wird nun auch ihr jeweiliges Thema haben.

1. Abschnitt. Zunächst drei nur auf Gott anwendbare Eigenschaften. ‚Gott ist unendlich groß‘, allgegenwärtig: Dieses Fehlen eines bestimmten Ortes, diese vollkommene Allgegenwart bleiben ein tiefes Geheimnis. Ich habe auf die tiefen Klänge der Orgel zurückgegriffen, indem ich das ‚Gottesthema‘ rhythmisch verändert vom Basson 16 im Fortissimo spielen lasse. ‚Gott ist ewig‘, ohne Nachfolge, ohne Anfang oder Ende. Es ist ein Flimmern und Funkeln – dazu habe ich mich der Akkordfarben bedient, die sich sehr schnell bewegen (verdichtete Resonanz, kreisende Akkorde) und auf dem Schwellwerk (Zungen 8 und 4 sowie Cymbale) gespielt werden. Dies ergibt ein leuchtendes Goldgelb, purpurviolettes, berggrau und einigen braunen, roten und zartgrünen Schimmern. ‚Gott ist unwarnehmbar‘, jenseits von jeglichen Veränderungen: Das Thema verwendet den ruhigen und feierlichen Klang der 16'- und 8'-Grundstimmen in der Prinzipalen und dem 32' im Pedal. Es steht im 3. Modus in der ersten und zweiten Transposition und ist die indischen Candrakalā und Laksmīcā (als Symbol der Schönheit und des Friedens) auf. Danach folgt ein der dritten Person der Heiligen Dreifaltigkeit gewidmeter Abschnitt: ‚Das Brausen des Geistes‘. (Es ist bekannt, dass das Wort Geist in der Heiligen Schrift mit Begriffen Wind und Brausen assoziiert wird). Die Musik besteht aus einem schnellen Lauf, der zunächst in der Gegenbewegung (wie zwei sich kreuzende Wege) verläuft. Das Thema ist im übrigen dem Vater und dem Sohn zugeordnet (vgl. 1. und 8. Satz). Die Orgelgeige Geige Geige vom Vater und vom Sohn aus. Neues Themenmaterial kombiniert getrillerte Akkorde mit zwei Fragmenten des ‚Gottesthemas‘: der Heilige Geist ist Gott. Dies wird von stürmischen Elementen unterbrochen.

2. Abschnitt. ‚Das Brausen des Geistes‘ wiederholt vorherigen Elemente transponiert, verlängert und variiert in der gleichen Weise.

3. Abschnitt. ‚Das Brausen des Geistes‘ der Vaterschaft in Gott: ‚Gott, der allmächtige Vater‘ und ‚Vater unser‘.

4. Abschnitt. ‚Das Brausen des Geistes‘ in langem Pedaltutti erklingt eine Durchführung des ‚Gottesthemas‘. Wir enden mit der Dominante auf D.

5. Abschnitt. Mit den 16'-, 8'- und 4'-Zungen sowie der Cymbale im Schwellwerk kommen wir zu dem Licht des ‚Gott ist ewig‘ mit zahlreichen Farbveränderungen zurück: goldgelb, ‚Chartres‘-blau, purpuroviolett, grün und rot, orange, amethystviolett, bläulich und perlgrau. Noch immer auf der Dominante D, um dann zum G-Dur des nachfolgenden Abschnitts zu führen: das Thema von ‚Gott, der allmächtige Vater‘ und ‚Vater unser‘.

6. Abschnitt. ‚Gott ist Liebe‘. Das Kreuz ist das höchste Zeugnis von Gottes Liebe zu uns. Indem wir es zitieren, erinnern wir an die zweite Person der Heiligen Dreifaltigkeit, den Sohn oder das Wort, fleischgeworden in Jesus Christus. ‚Und Jesus sagte: Eine größere Liebe hat niemand als die, dass er sein Leben hingibt für die, die er liebt.‘ (Johannes 15,13) Die Schwebung des Schwellwerks spricht diese Liebe mit einem sehr langsamen und zarten Thema aus. Es werden Töne des 3. Modus in der vierten Transposition verwandt, die durch Rückung zur ersten Transposition wird. Außerdem werden Akkorde mit verdichteter Resonanz sowie Nonen- und Septakkorde eingesetzt. Wie schon der zweite Satz, so endet auch dieser schwebend mit den repetierenden Tönen der Goldammer ...“

⁴⁷ Zu den angeführten Quellen:

Sam: Claude Samuel, *Entretiens avec O.M.*, London 1976.

Propos: „O. Messiaen: Propos improptu“, in: *Le courrier musical de France* 8 (1964).

Dauer des Satzes: 10:45–11:55 min.
 S. 38: 1:10–1:20 min.
 Le Souffle (S. 39/1–4): ca. 0:30 min.
 Lent (S. 41/4f.): 0:25–0:30 min.
 Un peu vif (S. 42/2–S. 46 u.): 1:20–1:30 min.
 Dieu est amour (Lent, S. 48/3): 3:00–3:25 min.

Temporelationen:

Très lent (immense)/Très modéré: ♩=<♩
 Très lent (immense)/Très lent (imuable): ♩>==(=)♩
 Modéré, un peu vif/Bien modéré: ♩>==♩
 Bien modéré/Très lent (immense): ♩>♩
 Lent (S. 41/4)/Très lent (S. 38/1): ♩>(=)♩
 Lent (S. 41/4 u. S. 47/4)/Lent (S. 48/3): ♩(=)==<♩
 Lent (S. 48/3)/Bien modéré: ♩>(=)♩
 In jedem Fall: Bien modéré (S. 24/6, Ende 2. Satz)/Bien modéré (S. 49/4, Ende 5. Satz): ♩=♩, ebenso am Ende des VIII. und IX. Satzes.

In diesem Satz sind Elemente aus früheren Werken erkennbar: Am auffälligsten das „Sturmbräutigam“ des Heiligen Geistes, wie es auch in *Messe de la Pentecôte* in *Sortie* (Kap. 3.7.5), in *Livre d'orgue* in *Les Mésanges de l'Abbaye* (Kap. 3.8.3) (Überleitung zur Reprise) und in *Les yeux dans les roues* (Kap. 3.8.6) deutlich vertont wird. Weiterhin die Liebesthematik auf S. 48/3. Sie lässt Anklänge an den *Un peu vif*-Teil in *Communion* der *Messe de la Pentecôte* (Kap. 3.7.4) vermuten.

Wie im ersten Satz finden sich hier parallel Angaben zum Einsatz des Registers *GPR* und konkrete Registrieranweisungen. S. 38 unten lautet:

sur „cresc.“
 GPR: Fonds 16, 8, 4, Mixtur, les Pleins-jeux
 Ped: Fonds 16, 8, Anches, basses
 cresc. 8 <<

Das folgende „*affle de l'Esprit*“ ist *f* als dynamische Angabe. Es handelt sich um eine reine Manualstelle

The image shows a musical score for the organ piece 'affle de l'Esprit'. It features two systems of staves. The top system is for the Great Register (GPR), with a registration box indicating 'Fonds 16, 8, 4, Mixtur, les Pleins-jeux'. The bottom system is for the Manual (MAN). The score includes various performance markings such as 'non legato', 'd.' (diminuendo), 'rall.' (rallentando), and 'molto'. Fingerings and articulation are indicated with numbers 1-5 and dots. A large watermark 'Carnatus' is overlaid on the score.

Dieu est Immense, Éternel, Immuable – Le souffle de l'Esprit – Dieu est Amour, S. 39, Syst. 1–4

Im 3. System steht *cresc. 9* bei gleichbleibender Dynamik im Manual und ohne weitere Registeranweisung. Im 3. Takt dieses Systems ist *cresc. 10* sowie *+anches 8, 4 du R* zu lesen. Der gleiche Ablauf spielt sich ab S. 40/3 ein zweites Mal ab. Hier liegt die Vermutung nahe, dass die ausnotierte Registerführung eine Art Umschreibung darstellt und die Verwendung der *crescendo*-Stufen die mit den Stimmhilfen der Trinité-Organ praktische Ausführung darstellt. Hierzu können folgende Gründe angeführt werden:

- *Crescendo 8* stimmt in den Manualen mit der gegebenen Registrierung überein.
- Beim Hinzukommen des Pedals wird die gewünschte dynamische Balance zwischen Manual und Pedal bereits durch die auf dem Manual angegebene Registrierung erfüllt. Ein eventuell gewünschtes Lauterwerden im Manual hätte eine *ff*, wie es sich im 2. Satz oder auch im Livre du Saint Sacrement findet, z. B. in Satz XII, als eine dynamische Stufe zwischen *f* und *ff* verwendet werden können.
- *crescendo 9* ist ein Kompromiss, um Zungenmechanik im Pedal zu erhalten: Trompette 8, sowie die 8'- und 4'-Zungen des Récit aus dem Offertorium, Récit und Récit.
- Das *ff* in S. 39/3/3 wird durch die 8'- und 4'-Zungen des Récit dargestellt, wohingegen *crescendo 10* als eine alternative Alternative darstellt, wenn man bereits in S. 39/3/1 gezwungenermaßen *crescendo 9* erreicht.

Die Verwendung der *crescendo*-Stufen in der großen Toccata. S. 42/1/2 notiert *crescendo 12*, das in S. 42/2 geöffnert. Das *crescendo* in 42/2 ist durch die Entwicklung nach oben hin und durch das Schließen der Register mehr Töne innerhalb eines Zeitraums verursachen gerade in größerer Akustik (zumindest im Orgelraum) eine größere Lautstärke – sowie durch die Zunahme der Stimmzahl von zwei auf sieben in S. 42/2 komponiert. Das *decrescendo* ab S. 46/4/2 kann gut mit dem Registerschweller ausgeführt werden. Hier geht es nicht um bestimmte Klangfarben, sondern um die Abnahme eines Klangs. Zur weiteren Problematik s. Kap. 3.10.9.

3.10.9 Le Fils, Verbe et Lumière („Der Sohn, Wort und Licht“)

„Dieser Satz ist dem Sohn bzw. Wort, also der zweiten Person der Heiligen Dreifaltigkeit, gewidmet. Er hat zwei Teile.

Erster Teil. ‚Im Wort war das Leben, und das Leben war das Licht ...‘ (Johannes 1,4). Beginn mit einem gregorianischen Thema, dem Offertorium des Dreikönigsfestes (Fest der Erscheinung des göttlichen Lichtes). Das Thema wird einstimmig ohne Begleitung vorgestellt. Im Schwellwerk werden farbige Akkorde auf 16'- und 8'-Grundstimmen mit Mixturen sowie den durchdringenden Registern Clairon 4' und Cymbale dieser Nacktheit entgegengesetzt: sie verwenden den 3. Modus in unterschiedlichen Transpositionen und münden in das weiß-goldene Licht des C-Dur-Sextakkordes. Es folgt ein zweites gregorianisches Thema: das Graduale des Dreikönigsfestes überlagert den 3. Modus in der 3. Transposition mit dem 2. Modus in der ersten Transposition und dann den 6. Modus in der 3. Transposition mit dem 4. Modus in der 1. Transposition. Erste Unterbrechung auf der Dominante von C-Dur. ‚Der Sohn, Abglanz der Herrlichkeit des Vaters! ...‘ (Hebräer 1,3). Drittes gregorianisches Thema, das Halleluja des Dreikönigsfestes; in leuchtenden Fortissimo-Akkorden. Erneutes Enden auf der Dominante von C-Dur.

Zweiter Teil. Die gleichen Elemente werden wieder mit Veränderungen aufgegriffen. Fortsetzung des Themas aus dem Offertorium des Dreikönigsfestes. Das Graduale des Dreikönigtages wird weiterentwickelt. Ein erster Halt auf der Tonika von C-Dur. Das Halleluja des Dreikönigsfestes beginnt eine Quarte höher, wieder im Fortissimo, aber noch strahlender, und endet auf der Tonika C-Dur.“

Dauer des Satzes: 7:50–8:50 min.

Beginn–S. 54/3: 3:20–3:50 min.

Dieser Satz ist wie der 2. Satz *La sainteté de Jésus Christ*, der auch der zweiten Person der Trinität gewidmet ist, zweiteilig, allerdings ohne Coda.

Gleich zu Anfang fällt die äußerst differenzierte Tempogestaltung der übersteigerten Tonrepetitionen des gregorianischen Offertoriums vom Dreikönigsfest auf. Diese Vorschriften elegant und exakt ausführen zu können, erfordert mehr Übung als es den Anschein hat.

Insgesamt sehen wir hier zwei Aspekte, die diesen Satz bestimmen: Zum einen die gregorianischen Melodien. NB 133 bis NB 135 zeigen die verwendeten Gesänge. Interessant die Lichtthematik, die sich über die im Kommentar erwähnte, allgemeine Thematik des Epiphaniestes auch in den Texten der zitierten Melodien wiederfindet. Auch im Vers des zitierten Allelujas tritt diese Symbolik auf: „Wir haben seinen Stern im Morgenland gesehen, und sind mit Geschenken gekommen, den Herrn anzubeten.“

133. **In Epiphania Domini.**

Offert. **R**eges Tharsis * et ín - su - læ mú - ne -
 ra óf - fe - rent: re-ges A - ra - bum et Sa-ba
 do - na ad-dú et a-do-rá -
 e - um or - ter - mnes gen - tes
 i.

Grad. **V.** de Sa - ba vé - ni - ent,
 de-fe-réntes, et laudem Dómino annun-
 ti-ántes. **V.** Surge, et
 il-lumi-ná - - - re Je-rú - sa - lem:
 qui - a gló - ri - a Dó - mi - ni su - per te * or - ta
 est.

Graduale an Epiphanie

Hier wird ausschließlich der Vers (ab „Surge“) zitiert.

135. 

Alleluja an Epiphanie

Das andere tragende Element stellt das Farbdenken dar. Besonders interessant ist die harmonische Entwicklung quasi durch die abendländische Musikgeschichte auf S. 54 und S. 58: Vom Quintorganum über Dreiklangsmixturen, einfachen Hinzufügungen, höheren Terzschichtungen bis hin zu komplexen Akkordstrukturen. Alles gipfelt im *fff* des finalen C-Dur-Akkordes (s. dazu auch Michaely 1987, S. 471ff. und 518).

3.10.7 *Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous* („Vater und Sohn lieben sich und uns durch den Heiligen Geist“)

„Introduktion in drei Teilen. Auf Bourdon 16 und 8 sowie kleinen Mixturen im Schwellwerk werden sieben geheimnisvolle Pianissimo-Akkorde aneinandergereiht: der 3. Modus jeweils in der 2. und der 1. Transposition, die verdichtete Resonanz und die transponierten Umkehrungen (Klangfarben), mit einer jeweiligen Notendauer der sieben Akkorde von 6, 7, 5, 8, 9, 11 bzw. 13 Sechzehnteln (Notenwertfarben). Es folgt der Gesang eines unbekanntes Vogels mit der Registrierung Quintaton 16, Fourniture und Piccolo 1 des Positivs. Ich habe diesen Vogel in Persepolis im Iran eines Abends beim Sonnenuntergang gehört. Der Vogel sang zwischen den Basreliefs der Doppelterre des Apâdânâ von Darius, den Säulenresten und dem Stein des Hügels, der die Landschaft an einer Seite einschließt. Es handelte sich also um einen Ruine- und Felsvogel, aber um welchen? Ich habe seinen Gesang blind notiert, inmitten eines zunehmenden Dunks und dem leuchtend goldenen Schimmern der untergehenden Sonne. Da ich den Vogel nicht sehen konnte und seinen wunderschönen Gesang zum ersten Mal hörte, habe ich ihn den ‚Vogel von Persepolis‘ genannt. Es folgt ein Klangeffekt von vier sich entfernenden Hörnern, die mit Hilfe eines Pedatos auf den 16'- und 8'-Grundstimmen des Hauptwerkes imitiert werden, wobei die Zahl der Register nun und nach verringert wird.“

Hauptteil des Satzes. Er ist in Form eines Trios geschrieben. Auf dem Pedal Quintaton 16, Flute 4, Nazard 2²/₃ und Piccolo 1 die Stimme der Gesänge des Bülbül, eines marokkanischen Vogels. Im Pedal mit 16', 8' und 4' die Untertöne in einem Rhythmus in paarweise (nach dem Schema 5, 5, 4, 4, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 1, lange Pause) in den Notenwerten. Dieser Rhythmus wird in Form eines Ostinatos wiederholt, wobei die Akkorde durch eine lange Pause voneinander getrennt werden. Im Schwellwerk mit Trompeten Bourdon in der Mittelstimme: sie ist in ‚kommunizierbarer Sprache‘ verfasst. Die ‚übersetzten‘ Worte sind im folgenden des Heiligen Thomas von Aquin entnommen: ‚Der Vater und der Sohn lieben sich durch den Heiligen Geist (die hervorgehende Liebe).‘ (Summa Theologica – Die Dreifaltigkeit II, Artikel 2, Ende). Liturgisch ergibt dies: Vater (Thema des Vaters), Sohn (das gleiche Thema in kreuzende Blicke) – lieben (Thema des Verbs lieben) – Vater, Sohn, (Ablativ: Vater, Sohn, in Grundgestalt und in Krebsbewegung) – Liebe (Verb lieben) hervorgehend. Vater, Sohn, (Ablativ: durch) Heiliger Geist (Gottesthema in Grundgestalt und in Krebsbewegung) – Liebe (Verb lieben), (Genitiv: des) Vater (Thema des Vaters), (Genitiv: des) Sohn (Thema des Sohnes).

Coda. Wiederholt die sieben Akkorde der Introduction auf, diesmal in krebsgänger Bewegung, in verschiedenen Klangfarben, und in der Grundgestalt, bezogen auf die Notenwertfarben. Neue Strophe des ‚Vogel von Persepolis‘. Der ‚Hörnerereffekt‘ der vier sich entfernenden Hörner – beim ersten Mal standen sie in der Dominante, nun enden sie auf der Tonika E-Dur, die feierlicher und weiter entfernt klingt.“

Dauer des Satzes: 6:05–6:55 min.

Un peu lent (S. 60): 0:35–0:50 min.

Modéré (S. 60): ca 0:16 min.

Un peu vif (S. 61/3): 2:55–3:25 min.

Den geheimnisvollen Oiseau de Persepolis hat Messiaen später als Bülbül identifiziert (s. Hill & Simeone 2007, S. 297). Interessant ist das Zusammentreffen mit dem marokkanischen Verwandten im gleichen Satz. Die sieben Akkorde zu Beginn erinnern entfernt an die Farbakkorde in *Consécration* aus *Messe de la Pentecôte* (Kap. 3.7.3). Da der Satz zwar zunächst die Trinität als Ganzes zum Thema hat, der Heilige Geist jedoch im Titel als Vermittler der göttlichen Liebe genannt ist, liegt die Vermutung eines Zusammenhangs zur Symbolik der Zahl Sieben und den sieben Gaben des Heiligen Geistes zumindest nahe. Vgl. auch die Siebenteiligkeit in *Offertoire* (Kap.3.8.3). Die leichte Betonung auf der dritten Person der Trinität zeigt sich auch am Hauptteil, der ähnlich wie das „Große Solo der Singdrossel“ im vierten Satz zwischen einer Einleitung und einer Coda eingebettet ist. Es ist

eine Trioform, die somit Bezug zu den Triosätzen *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence* (Kap. 3.10.3) und den beiden *Pièces en trio* aus *Livre d'orgue* (Kap. 3.8.2 und 3.8.5) schafft. Zur Verwendung der *langage communicable* s. Einleitung zu *Méditations*.

Auch hier sei wie im zweiten und vierten Satz auf die den jeweiligen Formabschnitten angepasste Gestaltung der freien Pausen hingewiesen. Je größer der abgeschlossene Abschnitt, desto länger die Pause, in jedem Fall jedoch, bis der Nachklang fast gänzlich verschwunden ist, maximal etwas darüber hinaus.

3.10.8 *Dieu est simple* („Gott ist einfach“)

„Im fünften Satz ging es um die Eigenschaften Gottes. Ein einziges Adjektiv fehlte dort, vielleicht eines, das eine Zusammenfassung aller anderen darstellt: ‚Gott ist einfach‘. Diese Einfachheit kommt in dem gregorianischen Thema des Allerheiligen-Hallelujas zum Ausdruck, das hier einstimmig, ohne jegliche Begleitung, mit dem Cornet im Positiv vorgetragen wird. Und um klar hervorzuheben, daß das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit keine Teilung Gottes bedeutet, verkünden wir hier sogleich: ‚Die Drei sind eins‘, mit einem Dreierhythmus dem Kretikus, in drei verschiedenen Formen (punktierter Mittelwert, kurzer Mittelwert, punktierte Randwerte). Es folgt monodisch vorgetragen das Thema des Vaters (in der Grundgestalt) – das Thema des Sohnes (Gegenbewegung zum vorherigen Thema, wie zwei sich kreuzende Blicke) – das Thema des Heiligen Geistes (das sich mit dem Gottesthema vermischt). ‚O Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes!‘ Dieser Ausruf des Heiligen Paulus in seinem Brief an die Römer (Römer 11,33) erklimmt zunächst auf dem Positiv in der tiefen Lage der Clarinette (mit Quintaton 16 und Nazard). Es folgt eine langsam Akkordfolge in der 1. Transposition des 3. Modus in Grundgestalt und in Krebsbewegung, wie ein Lichtschloß der Fäe. Schließlich ein Diminuendo bis hin zum Boudon 8' *pianissimo* auf der indischen Miçra varna. In einem zweiten Abschnitt werden all diese Elemente leicht variiert wieder aufgegriffen. Im dritten Abschnitt. Wir entdecken erneut das Halleluja zum Allerheiligfest. Es harmonisiert und hebt diese Worte Jesu hervor: ‚Kommt zu mir alle, die ihr mühselig seid und beladen‘ (Matthäus 11,28). Vierter Abschnitt. Über der *Pianissimo*-Begleitung mit der Schwebung erklingt die Einladung von Quintaton 16 und Nazard, mit der die letzten Töne des Hallelujas melodisch weiterentwickelt werden. ‚Und Jesus sprach: Denn mein Joch ist sanft und meine Bürde ist leicht.‘ (Matthäus 11,30) Nach einer Gegenüberstellung des 3. Modus in der ersten Position und des dominanten Akkords steigen die Harmonien langsam zu einem diatonischen *Andante* in der Ruhe auf, von dem sich erneut der Ruf der Goldammer abhebt. ‚O hätte ich Schwingen wie der Fäe, ich flöge fort und ließe mich nieder.‘ (Psalm 55,7)“

Dauer des 1. Abschnitts: 10–11:00

S. 71/1 – S. 71/2: 2:30–2:45

U. 1 (3): 1:35–1:45

U. 2 (5): 1:05–1:15

U. 3 (7): 1:05–1:15

U. 4 (9): 1:05–1:15

U. 5 (11): 1:05–1:15

U. 6 (13): 1:05–1:15

U. 7 (15): 1:05–1:15

U. 8 (17): 1:05–1:15

U. 9 (19): 1:05–1:15

U. 10 (21): 1:05–1:15

U. 11 (23): 1:05–1:15

U. 12 (25): 1:05–1:15

U. 13 (27): 1:05–1:15

U. 14 (29): 1:05–1:15

U. 15 (31): 1:05–1:15

U. 16 (33): 1:05–1:15

U. 17 (35): 1:05–1:15

U. 18 (37): 1:05–1:15

U. 19 (39): 1:05–1:15

U. 20 (41): 1:05–1:15

U. 21 (43): 1:05–1:15

U. 22 (45): 1:05–1:15

U. 23 (47): 1:05–1:15

U. 24 (49): 1:05–1:15

U. 25 (51): 1:05–1:15

U. 26 (53): 1:05–1:15

U. 27 (55): 1:05–1:15

U. 28 (57): 1:05–1:15

U. 29 (59): 1:05–1:15

U. 30 (61): 1:05–1:15

Temporelationen:
Un peu vif (S. 70/1): $\text{♩} > \text{♩}$
Moderé (S. 70/2): $\text{♩} = \text{♩}$
Bien modéré (S. 70/3): $\text{♩} > \text{♩}$
Bien modéré (S. 70/4): $\text{♩} > \text{♩}$
Lent (S. 70/5): $\text{♩} > \text{♩}$
Bien modéré (S. 70/6): $\text{♩} > \text{♩}$
Bien modéré (S. 70/6): $\text{♩} (=) < \text{♩}$
Bien modéré (S. 70/4)/*Bien modéré* (S. 70/6): $\text{♩} = < \text{♩}$

Die größte spieltechnische Herausforderung in diesem Satz ist die Darstellung der verschiedenen Temposchichten. Das Stück enthält im ersten Teil sechs verschiedene Tempi zwischen *Lent* und *Un peu vif*. Zur Übermethodik s. Kap. 2.4.5. Auffallend sind zwei verschiedene Strukturen, die beide mit *Bien modéré* überschrieben sind. Die erste (S. 70/4) beinhaltet unbegleitet die Vater-, Sohn- und Geistthemen auf Sechzehnteln. Die zweite basiert hauptsächlich auf Miçra varna. Wegen des unterschiedlichen Ausdrucks und der unterschiedlichen Rhythmik und Agogik unterscheiden sich auch die Tempi leicht (s.o.).

Die *tenuti* und Akzente in der Cantilene des Allelujas des Allerheiligenfestes in S. 70/1+2, S. 71/1+2 und S. 72/3ff. zeigen die Anfangs- und Zielpunkte der agogischen Bewegung an. Hier wird das *tenuto* meist dehrende Wirkung haben. Der Akzent kann sehr schön durch vorausgehendes Verzögern dargestellt werden. Die kleinen Bögen über je zwei Töne zeigen die Zusammengehörigkeit der Akzentnote und der darauffolgenden zu einer „Neume“. In S. 73/1/3 wird aus dem agogischen *tenuto* ein artikulatorisches, da der *legato*-Bogen wegfällt. NB 136 zeigt das gregorianische Vorbild.

136. VIII. **A** l - le - lú - ia. * ij.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics 'l - le - lú - ia. * ij.' and a large 'A' marking the start. The bottom staff is a piano accompaniment.

Alleluja an Allerheiligen

Um die dynamischen Wirkungen auf S. 74 etwas zu verstärken, kann zusätzlich zu *Voix céleste* und *Gambe* ein *Bourdon 8* oder eine *Flûte 8* gezogen werden. Diese(r) kann dann in S. 75/4 abgestoßen werden, um das *diminuendo* von *p* zu *ppp* zu unterstützen.

Auch hier sei auf die Ausführung des wiederkehrenden Rufes der Goldammer im gleichen Tempo wie zu Ende von Satz II und V hingewiesen.

3.10.9 *Je suis Celui qui suis* („Ich bin, der ich bin“)

„Wir beenden unsere Meditationen mit diesen bedeutenden Worten, dem Namen, den Gott sich selber in der Szene vom brennenden Dornbusch gibt. Das Gottesthema im Tutti. Ein Akkord mit verdichteter Resonanz, der das Violettblau (Hauptfarbe) mit dem Rotorange, dem Rötlichbraun, dem Violett mit ein wenig Grün und Silber vermischt. Im Positiv mit 16', 8', 4' und der Tierce $1\frac{3}{5}$ ein quirliger Gesang der Gartengrasmücke. Im Hauptwerk mit Flûte 4, Quinte $2\frac{2}{3}$ und Doublette 2 der Gesang der Mönchsgrasmücke, der wunderbarlich schmeichelnder klingt und melodisch stärker gegliedert ist. Überleitung mit einer auf geschickten Quinten aufsteigenden Crescendo. Das Gottesthema erklingt zum zweiten Mal in der Pause. Schöne Tonfolge: reisende Akkorde, kurze ‚Toccaten‘ in Gegenüberstellung bzw. Überlagerung zu Fragmenten des Gottesthemas. Ein Lauf erinnert an die Themen des Vaters, des Sohnes, des Brauses vom Hohen Giebel (das wir bereits im 5. Satz gehört haben). Eines dieser Themen (das Thema des Sohnes) wird im Pedal vergrößert aufgenommen. Es folgt ein langer Durchführungsteil. Das Gottesthema erklingt zum dritten Mal in der Pause verminderte Quinte am Ende dieses Themas wird einmal mit jeweils anderen Akkorden vermischt. Resonanz wiederholt. Pause. Überleitung mit einem auf geschickten absteigenden Decrescendo. Erneutes Solo der Gartengrasmücke, auf das wieder die Mönchsgrasmücke antwortet. Der Satz – und damit das gesamte Werk – endet mit einem letzten Ruf der Goldammer.“

Dauer der Aufführung: ca. 10–10 min.
 Lent (S. 84/2): 1:00 min.
 Moderé (S. 88/1+2): 0:40–0:45 min.
 Très modéré (S. 89/6): ca. 0:30 min.
 Un peu vif + vif (S. 89/7): ca. 0:40 min.

Temporelation: Es gibt verschiedene *Un peu vifs*: *Vif 1* umfasst die einstimmigen ♩ -Girlanden: so schnell wie möglich
Vif 2 umfasst die ♩ -Toccatenteile

Die verschiedenen *Un peu vifs*: *Un peu vif 1* beschreibt den Gesang der Fauvette des jardins (S. 89/6), *Un peu vif 2* wird den ♩ -Toccatenteilen zugeordnet.

Un peu vif 2 (z. B. S. 84/2)/*vif 2* (z. B. S. 84/4): $\text{♩}(=)\text{<}$
Un peu vif 1 (z. B. S. 77/2)/*Bien modéré* (S. 77/4): $\text{♩}\text{<}=\text{♩}$
Lent/Modéré: $\text{♩}\text{<}$
Modéré/Très modéré: $\text{♩}\text{>}=\text{♩}$

Bei einer Gesamtauführung ist es wichtig, ganz am Ende wieder das gleiche Tempo für den Ruf der Bruant jaune (Goldammer) zu erreichen, wie an den Parallelstellen im II., V. und VIII. Satz. In aller Regel sind dann auch die beiden *bien modérés* der Fauvette à tête noire (Mönchsgrasmücke) und der Bruant jaune leicht unterschiedlich: *Bien modéré* (Fauvette, S. 89/6)/*Bien modéré* (Bruant jaune, S. 89/7): $\text{♩}\text{>}=\text{♩}$

Wie in allen Zyklen finden wir auch hier im letzten Satz Elemente aus verschiedenen Sätzen des Zyklus wieder und somit eine Art Zusammenfassung.

Anhand dieses Satzes soll nochmals, wie schon im I. und V. Satz, auf die Verwendung der *crescendo*-Stufen eingegangen werden, da hier die Differenzen am größten sind.

Vergleicht man den *crescendo*-Teil auf S. 78/1.2 mit dem *diminuendo*-Teil S. 88/1+2, stellt man fest, dass die ausnotierte Registrierung die gleiche ist:

GPR: Fonds 16, 8, Anches R / Péd: Fonds 16, 8, 32, 3 tir.

Während des *crescendos* bzw. *diminuendos* treten keine Registrierangaben auf. Die dynamischen Angaben beginnen im *crescendo*-Teil (S. 78) bei *mf* und münden im *fff*. Der *diminuendo*-Teil (S. 88) beginnt mit *ff* und endet *pp*. Dem entsprechen in etwa die Angaben zum Registercrescendo: Der *crescendo*-Teil geht von Stufe sechs bis zwölf, der *diminuendo*-Teil von acht bis drei.

Eine definitive Antwort auf die Frage, wieso an manchen Stellen zwei unterschiedliche Registrierungen stehen, kann hier nicht gegeben werden. Vielleicht werden eines Tages noch weitere Untersuchungen zu einem Ergebnis führen. Hier kann nur die einigermaßen logische Vermutung angestellt werden, dass es sich tatsächlich um Alternativregistrierungen handelt, die aus Gründen der Ausführbarkeit parallel existieren. Wie unter Kap. 3.10.7 erläutert, waren wohl die dynamischen Angaben deutlich vor den konkret ausgearbeiteten Registrierungen festgelegt.⁴⁸ Betrachtet man an diesen beiden Stellen die zwei verschiedenen Angaben als zwei verschiedene praktisch ausgearbeitete Registrierungsmöglichkeiten, ergibt sich folgendes Bild: Mit Registercrescendo lässt sich die dynamische Entwicklung leicht ausführen. Ohne Registercrescendo gibt es nur die Möglichkeit, den Schwellwerk zu verwenden, wenn der Spieler die Registrierarbeit selbst ausführen will. Dazu stellt die für beide Stellen gleiche Registrierung ein Optimum dar. Das Schwellwerk ist gegenüber den anderen Manualen deutlich lauter, wodurch eine größtmögliche Schwellwirkung erreicht wird.

Der Mittelteil der Toccata (S. 78/4 – S. 87/4) weist sehr große Differenzen zwischen den verwendeten *crescendo*-Stufen und den Registrierangaben auf. Die detailliertere Betrachtung abzudrucken, wäre in diesem Zusammenhang zu aufwendig. Es sei exemplarisch auf die verschiedenen Registrierungen hingewiesen, die unter *crescendo* 10 zu finden sind:

S. 79 R: Fonds et Anches 16, 8, 4, Cymbale 3 Trp 3
S. 82/1 (GPR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures) + tous Plein-jeux
S. 82/3 GPR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures, Anches
S. 83 R: Fonds 16, 8, 4, Mixtures
Péd: Fonds 16, 8, 32, 3 tir.
GPR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures
PR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures

Eine weitere Tatsache, die die Praktikabilität der Parallelregistrierung bestätigt, sind die z. B. auf S. 83 zu findenden Registrierungen bei der gleichbleibenden *crescendo*-Stufe.

Die Zusammenhänge zwischen den *crescendo*-Stufen mit der Dynamik als auch beim Vergleich der Registrierangaben sind logisch erkannt werden.

Die Registrierung *crescendo* 9 bietet eine praktikable Ausführungsmöglichkeit.

Die Registrierung *crescendo* 10 der Registrierangaben ist farbiger, weil reichhaltiger und an der Motivik orientiert: Die *Offle de l'Esprit* (s. V. Satz) wie z. B. S. 79/2+3 beziehungsweise S. 79/4+5 sind stets mit Mixturen und Zungen. Die akkordischen Stellen, wie z. B. S. 79/1 oder 80/1, sind stets mit Manualzungen.

Die Registrierung zum *fff* in S. 82/3 vereinigen sich auf dem G.O. Zungen und Mixturen.

Ob nun tatsächlich die Registrieranweisungen Messiaens ideal sind und die *crescendo*-Stufenangabe die praktische, mit den Spielhilfen der Orgel verwirklichtbare Ausführung, konnte zur Fertigstellung dieses Kapitels nicht weiter belegt werden.

Eine weitere Beobachtung, die die Annahme jedoch ein wenig untermauern kann, findet sich auf S. 79. Im zweiten System finden wir folgende Vorschriften:

GPR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures Ped Fonds 16, 8, Trp 3 tir

crescendo 9

Man: *f*, Ped: *ff*

⁴⁸ Zumindest ist davon auszugehen, dass die Reinschrift, die zur Ausarbeitung der Registrierungen vorlag (s. Hill & Simeone 2007, S. 303), die Dynamik enthielt. Allenfalls waren die dynamische Planung des Werkes klar wie auch mit Sicherheit Vorstellungen über die Registrierung. Auszuarbeiten war in jedem Fall die technische Realisierung mit den Spielhilfen der Orgel.

Das vierte System ist bezeichnet mit:

GPR Fonds 16, 8, 4, Plein jeu

crescendo 8

Man: *ff*

Es stellt sich die Frage, wieso der Manual-*f*-Klang in S. 79/2 mit einer höheren *crescendo*-Stufe als der Manual-*ff*-Klang in S. 79/4 bezeichnet ist. Die Antwort liegt wohl in der gewünschten dynamischen Balance zum Pedal. S. 79/2 hat im Pedal *ff*, was durch die in *crescendo 9* hinzukommende *Trompette* (s. Belegungstabelle der *crescendo*-Stufen in Kap. 3.10) noch am ehesten zustande kommt. Hinzu kommt, dass im Pedal auch in der Registrierangabe explizit Zungenklang gewünscht wird. Dadurch müssen die *Anches 8, 4* im Positif und *Récit* in Kauf genommen werden (s. hierzu auch Satz V). Dahingegen kann die manualiter-Stelle in S. 79/4 mit *crescendo 8* den in der Registrierangabe gewünschten Klang ohne Zungen wiedergeben.

Auf dieser Grundlage lässt sich kein stichhaltigeres Gegenargument für die Registrierungsangaben finden, sie in diesem Fall als bevorzugte Registrierung zu verstehen und die *crescendo*-Angaben wiederum als mit den damaligen Spielhilfen praktisch durchführbare Lösung einzustufen.

In anderen Zyklen, sowohl in früheren (z. B. „Pfingstmesse“ oder *Livre d'orgue*) als auch im späteren *Livre du Saint Sacrement*, nicht vorkommende Ungereimtheiten wie die Nichtnennung der *Mixtures* z. B. auf S. 79/4 oder in den Beispielen in Kap. 3.10 beziehungsweise 3.10.1 sowie die Anweisungen *Pédale + Anches 8* in S. 82/2, obwohl die *Trompette 8* des Pedals registriert ist (s. S. 81/3), könnten dann womöglich darauf hindeuten, dass diese Registrierungsangaben als solche nicht durchführbar erschienen und deswegen nicht detailliert ausgeführt wurden. Wo dann ein großes *crescendo* beziehungsweise *diminuendo* angegeben ist (z. B. S. 82/5 sowie S. 87/2), bietet das Registercrescendo die gewünschte Spielhilfe und ist wegen nicht explizit mit Registrierungen versehen. Wie oben erwähnt, muss diese These hier jedoch leider unbestätigt bleiben. Die Hoffnung, dass die Forschung der nächsten Jahre noch mehr Klarheit schaffen kann.

3.11 *Livre du Saint Sacrement* („Buch vom Heiligen Sakrament“)

Sowohl das erste wie das zweite Orgelwerk Olivier Messiaens, das frühe Stück *Le banquet céleste* („Das himmlische Gastmahl“) wie auch sein gewaltiges *Livre du Saint Sacrement* (1984), das letzte zu seinen Lebzeiten komponierte Werk, handelt vom Mysterium des Heiligen Altarsakraments (des Heiligen Abendmahles). *Livre du Saint Sacrement* ist der umfangreichste von Messiaens Orgelzyklen. Es gestaltet ein für den Komponisten zentraler Themen und fasst sein Schaffen hinsichtlich des musikalischen Stils und der Form zusammen.

Das Mysterium des Heiligen Abendmahles

Die Feier der Heiligen Eucharistie ist der Keim des katholischen Lebens. Die von Messiaens für seine Kompositionen gewählten Themen zeigen uns öfters, welche Bedeutung dieser heilige Akt für ihn hatte, und wie fruchtbar er für sein musikalisches Schaffen war. Ferner ist das „Buch vom Heiligen Sakrament“ ohne Messiaens praktische Tätigkeit als Komponist und Improvisator undenkbar. Der liturgische Rahmen, innerhalb dessen die Orgelwerke entstanden sind, ist auch im Sakramentenbuch deutlich spürbar, obwohl dieses nicht ganz die Form der Messe hat und auch nicht für den Rahmen eines Gottesdienstes gedacht ist.

Die Kompositionen lassen eine Dreiteilung des gewaltigen Werkes hervortreten: die Sätze I–IV sind eine Vorbereitung, die Sätze V–XI sind Darstellungen verschiedener Szenen in den Evangelien mit Anknüpfungen an das Abendmahl oder mit Bedeutung für die katholische Deutung des Abendmahles, und in den Sätzen XII–XVIII wird die Kommunionliturgie in musikalische Form umgesetzt:

I. „Adoro te“ – Anbetung vor dem Wunder, das geschehen wird. II. „Die Quelle des Lebens“ – die Sehnsucht nach der göttlichen Gabe. III. „Der verborgene Gott“ – das Bewusstsein der geheimnisvollen Bedeutung des Brotes und des Weines. IV. „Ein Akt des Glaubens“ – Vergegenwärtigung des Glaubens angesichts der Begegnung mit Christus. V. „Puer natus est nobis“ – Jesu Geburt. VI. „Das Manna und das Brot des Lebens“ – das Brotwunder in Galiläa. VII. „Die Auferstandenen und das Licht des Lebens“ (eine Weiterentwicklung eines Motivs im Text über das Brotwunder). VIII. „Die Einsetzung der Eucharistie“. IX. „Die Finsternis“ – Jesu Tod, zu dessen Gedenken die Eucharistie gefeiert wird. X. „Die Auferstehung Christi“ – die notwendige Voraussetzung für Christi Gegenwart bei der Eucharistie. XI. „Christus erscheint der Maria aus Magdala“ – die erste Offenbarung nach der Auferstehung, ein Vorzeichen dessen, wie Christus stets den Gläubigen im Mysterium begegnet. XII. „Die Transsubstantiation“ (Die Wandlung) – das unfassbare Geschehen, durch das Christus in den Gestalten von Brot

und Wein gegenwärtig wird. XIII. „Die beiden Wassermauern“ – eine sinnreiche Anknüpfung an die Handlung, bei der das Brot nach der Wandlung geteilt wird. XIV. „Gebet vor der Kommunion“. XV. „Die Freude, die die Gnade schenkt“ – die innere Dimension der Teilnahme an der Kommunion. XVI. „Gebet nach der Kommunion“ – der Ausdruck stiller Verwunderung bei dem, der an Christus selbst teilgenommen hat. XVII. „Die vielfältige Gegenwart“ – die weitere Meditation über die Teilnahme. XVIII. „Darbringung und abschließendes Halleluja“ – der letzte „Akt“, durch den die von der Kirche als für die Teilnahme an der Eucharistie wünschenswert bezeichnete geistige Einstellung im Alltag fortgesetzt werden soll.

Die Gesamtanlage spiegelt das katholische Eucharistieverständnis und die Eucharistiespiritualität: nach innerer Vorbereitung nähert man sich im Bewusstsein dessen, was Christus getan hat, der Eucharistie, woraufhin man an der heiligen Feier teilnimmt.

Die Mottos über den einzelnen Sätzen bestehen aus signifikanten Zitaten der Bibel, bekannten katholischen Hymnen und Gebeten sowie aus einem der bekanntesten Klassiker der Frömmigkeitsliteratur, *Die Nachfolge Christi* von Thomas von Kempen aus dem 15. Jahrhundert. Abstraktere theologisch-philosophische Texte jener Art, die etwa in Messiaens Kommentaren zu den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* („Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit“, 1969) vorkommen, sind hier fast nicht zu finden, was man von gewissen Formulierungen in Thomas von Aquins Sequenz – oder eher Lehrgedicht in Sequenzform – *Oratio ad Sion salvatorem* absieht (siehe besonders das zweite Motto zum Satz XIII).

Aus der Bibel werden teils gewisse Stellen in den Evangelien, die sich in der einen oder anderen Weise mit dem Abendmahl beziehen, teils andere auf das Abendmahl bezogene oder in liturgischen Zusammenhängen vorkommende Texte zitiert. Das sechste Kapitel des Johannesevangeliums (Joh. 6, VI, VII) handelt bereits für den Evangelisten selbst vom Brot des Lebens als der Eucharistie (Heiliger Abendmahl; Messias Assoziationen gleiten von Joh. 6,54 („Wer mein Fleisch isst ... hat ewiges Leben, und ich werde ihn nicht verderben ...“) bis zu einer verwandten Stelle über das ewige Leben in Joh. 8,12 („Wer mir nachfolgt, wird nicht in die Finsternis des Lebens haben“), was ihm einen Grund gibt, beim Gedanken selbst an das ewige Leben zu leben. Die Wahl der Textstellen für die Sätze VIII–XI ist hinsichtlich des zweiten Teiles des Werkes verfolgt worden, um leicht verständlich zu sein. Dass die Worte des Hauptmannes in der Passion des Mattheusevangelium (Mt. 8,8) unter dem Titel *Gebet vor der Kommunion* zitiert werden, kommt daher, dass dieser Text, leicht verändert, an eben dieser Stelle in der Abendmahlsliturgie vorkommt. „Ich bin nicht würdig, dass du dich zu mir beugest, aber sprich nur ein Wort, so wird mein Heil.“ Als Motto für den Satz IV über Jesu Leben, Satz V, wird Jesaja 9,5 in jener Textfassung zitiert, die als Introitus der ersten Weihnacht (1. Advent) vorkommt. Im Anschluss an die Texte des Johannesevangelium, bei dem Jesus mit der Hilfe von fünf Broten und zwei Fischen tausenden Hungerigen satt wird (Joh. 6,10–13) und die Aussagen der Weisheit (16,20–21) aus Salomos Weisheit, einem der deuterokanonischen Bücher, bei dem Manna über die Israeliten während ihrer Wanderung in die Wüste regnete, wird auf die Eucharistie übertragen worden und werden in der Liturgie zitiert.

Die Mottos über den einzelnen Sätzen sind zum Teil aus bekannten katholischen Texten entnommen. *Adoro te devote*, eine Hymne von Thomas von Aquin (um 1225–1274) wird bei Sakramentsandachten gesungen, außerdem zu Fronleichnam, dem nach dem Dreifaltigkeitssonntag begangenen Fest, an dem das Mysterium der Eucharistie im Mittelpunkt steht. Der erste Satz hat seinen Titel vom Anfang der Hymne, bei Satz III wird eine von deren Aussagen zitiert, und die Aussagen der Hymne darüber, was uns die Gewissheit gibt, dass Christus wirklich in der Gestalt des Brotes anwesend ist, werden durch Satz XII wiedergegeben. In der hier gespiegelten gedanklichen Tradition sind die äußeren Gestalten, das Brot und der Wein, eher eine Hülle für die göttliche Gegenwart, also Symbole, die sie manifestieren. Die Worte, die als Motto des Satzes IV stehen, sind Teile einer alten, häufig verwendeten Gebetsserie: ein Akt des Glaubens, ein Akt der Hoffnung und ein Akt der Liebe. Zwei Zitate von Bonaventura (um 1221–1274) drücken eine Intimität in der Frömmigkeit vor dem Altarsakrament aus. In jener Tradition, der Messiasen sich zugehörig fühlte, wird vor allem der persönliche, innere Aspekt der Messfeier betont: seine Bedeutung für den inneren Menschen, die Hingabe, die innige Gemeinschaft mit Christus, das Vorgehen auf das ewige Leben mit ihm. Derselbe Geist prägt die Zitate aus den Gesprächen zwischen der Seele und Christus in Thomas von Kempens *Die Nachfolge Christi*. Von Columba Marmion (1858–1923), dem Abt irischer Abstammung im Benediktinerkloster Maredsous in Belgien am Anfang des 20. Jahrhunderts und einem von Messiaens Lehrmeistern, wird eines der Zitate von Satz VI übernommen. Seine geistige Botschaft, mit Wurzeln in der benediktinischen Tradition, aber zugleich der Erbschaft von Thomas von Aquin verpflichtet, war auf Christus und die Gemeinschaft mit ihm konzentriert. Das Zitat von Marmion aktualisiert Messiaens Verankerung in jener französischsprachigen intellektuellen und geistigen Tradition, die „Renouveau catholique“ („katholische Erneuerung“) genannt zu werden pflegte (s. auch Kap. 2.1).

Die musikalische Sprache

Einem in nur mäßigem Umfange mit zeitgenössischer Kunstmusik vertrauten Hörer mögen sicherlich Teile des „Sakramentenbuches“ als schwierige oder radikale Musik erscheinen. Messiaen verwendet hier jene tonal sehr freie Tonsprache, die er besonders in der „experimentellen“ Periode um 1950 entwickelte, und die u. a. im *Livre d'orgue* („Orgelbuch“, Kap. 3.8) zu finden ist.

In anderen Teilen des Werkes sind die Ausdrucksmittel von der Melodik und Harmonik älterer Zeiten weniger weit entfernt. Teile des „Sakramentenbuches“ erinnern stark an die frühesten Werke von Messiaen, mit einer auf der Musik der Impressionisten, nicht zuletzt Claude Debussys aufbauenden Harmonik (und harmonisch gefärbten Melodik) und Messiaens eigene „begrenzt transponierbaren Modi“.

Die Tonsprache ist durchwegs die für Messiaen charakteristische: Er entwickelte eigene Stilmittel, die ihn deutlich von anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts unterscheiden. Farbreichtum in der Akkordführung, gewisse häufig wiederkehrende Intervalle (z. B. übermäßige Quart), ein geschicktes Ausnutzen der klanglichen Möglichkeiten der Orgel, eine stets variierte Rhythmik mit Einschlägen der wechselnden und intrikaten Rhythmen der altgriechischen Poesie und vor allem der indischen Musiktradition, eine auf weiten Strecken vom Gregorianischen Gesang beeinflusste Melodik, sofern es sich nicht sogar um Zitate oder Variationen über gregorianische Themen handelt, und im Ganzen ein stark spürbarer Wille, Szenen zu malen und Gemütszustände zum Ausdruck zu bringen – all dies setzt die Linie von Messiaens früheren Werken fort.

Auch der Vogelgesang spielt im „Sakramentenbuch“ eine wichtige Rolle – dieses musikalische Geschwätz der Natur, das Messiaen seit den 1940er Jahren in seiner Musik systematisch verwendet und während dieser Periode in seiner Musik dominant war (s. u. a. Kap. 2.8.2). Das Bemerkenswerte am Vogelgesang im „Sakramentenbuch“ ist, dass hier lediglich solche Vögel auftreten, die in Israel vorkommen – wie der Komponist in einem Kommentar schreibt, lauter solche Vögel, die Jesus selbst gehört haben konnte. Sogar in der Benutzung des Vogelgesanges kommt also ein theologischer Gedanke zum Vorschein, bestätigt deutlich das Bild von Olivier Messiaen als einem Musikschöpfer, dessen großes Denken und Schaffen in seiner katholischen Lebensanschauung und seiner Frömmigkeit geprägt wurde. Mehrere der Vögel gehören zu Arten, die in nördlichen Breitengraden überhaupt nicht vorkommen.

Die Vogelstimmen wurden an Ort und Stelle nicht geschrieben, u. a. am Toten Meer, am Jordan, in der Wüste Juda bei Jerusalem und in der Gegend von Tel Aviv. Die Niederschriften wurden während einer Reise ins Heilige Land gemacht, kurz bevor Messiaen die Arbeit am „Sakramentenbuch“ begann. Für den Hörer, der zurückhaltende Auslegungen der Texte erwartet hätte, ist es sich schon überraschend – zunächst vielleicht sogar schockierend – zu wissen, dass die Gestaltung der Einsetzung der Eucharistie zu hören, dieser äußerst bedeutsamen Stunde, die seine Jugend in das Opfer einweiht, das er am Kreuze vollbringen wird. Die Atmosphäre im Abendmahl wird mit dem von stillen Akkorden geschildert, Jesu Worte „Das ist mein Leib, das ist mein Blut“ werden durch die Akkordfolgen ausgedrückt – aber das Fenster des Saales ist offen, und draußen

setzt Messiaen im „Sakramentenbuch“ auch die bereits oben beschriebene Technik der „*communication*“ (eine *communication*) ein, die er in den *Méditations sur le mystère de la Sainte*

„Sakramentenbuch“ zu einer Zusammenfassung von Messiaens unermüdlicher musikalischer Arbeit durch die letzten fünfzig Jahre hindurch, einer Arbeit, deren Ziel es war, die Grenzen der Musik auszudehnen, die Musik eine universelle Dimension zu schaffen, oder (wie er es selbst ausdrückte) „eine Welt, die Gott und gleichzeitig Gott berührt“.

Im Gegensatz zu den früheren Werken gibt Messiaen mehr einen allgemeinen, den Ablauf des Werks beschreibenden Kommentar, den wir hier betrachten wollen. Auf die die einzelnen Sätze betreffenden Zeilen ist in den entsprechenden Kapiteln jeweils zurückzuschauen.

„Das Livre du Saint Sacrement für Orgel wurde 1984 geschrieben. Es umfasst 18 Meditationen, wovon einige kürzer, andere ausführlicher verarbeitet sind. Bei den ersten Meditationen geht es um die Anbetung des unsichtbaren, aber im Allerheiligsten wahrhaft gegenwärtigen Christus.

Die erste Meditation, *Adoro te*, bringt genau diese Anbetung zum Ausdruck.

Die zweite Meditation, *La Source de Vie* [Die Quelle des Lebens], drückt das Dürsten nach der Gnade aus, die vom Allerheiligsten ausgeht.

Die dritte Meditation trägt die Überschrift *Le Dieu caché* [Der verborgene Gott]. Zur Anbetungsmusik mit den leisen 16'- und 8'-Grundstimmen des Schwellwerks erklingt mit dem Octavin 2 ein gregorianisches Thema, das Halleluja vom Fronleichnamfest (Fest des Leibes und des Blutes Christi), sowie die Gesänge zweier Vögel aus Israel, dem Felsenglanzstar (in Ein Gedi, zwischen Massada und dem Toten Meer, notiert) und dem Blasspötter (in Lod bei Tel Aviv notiert).

Die vierte Meditation ist ein Bekenntnis des Glaubens an die Realpräsenz Christi.

Alle Gnaden, die Christus für uns im Laufe seines irdischen Lebens erworben hat, werden immer wieder in der Anwendung bei jeder Liturgiefeier wirksam sein. Dieser Gedanke wurde ausführlich in Dom Columba Marmions wunderschönem Buch ‚Le Christ dans ses Mystères‘ [Christus in seinen Mysterien] entwickelt. Gerade durch die eucharistische Kommunion werden uns die Gnaden der Geheimnisse Christi gegeben. Die nachfolgenden Meditationen beschreiben daher jedes der Geheimnisse Christi in chronologischer Reihenfolge. In der fünften Meditation, Puer natus est nobis [Ein Kind ist uns geboren], geht es um die Geburt Christi. Dabei wird ein gregorianisches Thema, der Weihnachtsintrotitus, sowie ein Vogelgesang verwendet, der des Olivenspötters.

Die sechste Meditation, La manne et le Pain de Vie [Das Manna und das Lebensbrot], bezieht sich auf die Rede über das Lebensbrot, die Jesus in Kapernaum während der Zeit seines öffentlichen Wirkens gehalten hat. In dieser Rede bezeichnet Jesus selbst das Manna als Symbol der Eucharistie. Die Meditation veranschaulicht also die Wüste, in der das Manna vom Himmel fiel. Die extrem hohen Akkorde, mit der dreifachen Cymbale des Schwellwerks gespielt, stellen die Ruhe und den Frieden der Wüste dar. Die langen Akkordtriller im Crescendo-Decrescendo mit der 16‘-, 8‘- und 4‘-Registrierung Clarinette und Nazard des Positivs imitieren den starken Wind, der manchmal in der Wüste bläst. Verwendung der Gesänge zweier Vögel aus Israel: dem des Weißbachselnonnensteinschmätzers und dem der Sandlerche (beide in der Wüste Judäa am 14. Tag der Vierzig Tage notiert). Die Sandlerche kommt in den steinigten Gebieten Jordaniens und Palästinas vor. Sie hat ein sehr helles Gefieder (rötliches Blassgelb) und einen abgehackten, monotonen Gesang, der typisch für die Wüste Judäa ist.

Da die Rede über das Lebensbrot die Auferstehung ankündigte, lautet die siebte Meditation: Le Ressuscité et la lumière de Vie [Die Auferstandenen und das Licht des Lebens].

Die achte Meditation, Institution de l'Eucharistie [Einsetzung der Eucharistie], gibt ein feierlichen Augenblick wieder, als Christus zum ersten Male die sakramentalen Worte ‚Das ist mein Leib. Dies ist mein Blut.‘ sprach. Sie beruht auf einem griechischen Rhythmus (Dactylus), kurz – lang – lang, der wenig erweitert wird. Die das Wunder vollziehenden Worte werden dem Hautbois des Schwellwerks anvertraut, zusammen mit Bourdon 16, Octavin 2, Tierce in Akkorden der dritten Modus (zweite Transposition), grau und lila, über einem liegenden Pianissimo. Der Chor der Orgel spielt die Cor de nuit vom Positiv in As-Dur, sehr ruhig. Durch

das offene Fenster dringt der Klang der Nachtigall. Die neunte Meditation, Les ténèbres [Die Finsternis], beschreibt drei Arten von Finsternis. Die ‚Macht der Finsternis‘; sie tritt im zweiten Modus (erste und zweite Transposition), dann im dritten Modus (erste, zweite und dritte Transposition). Die Kreuzigung ist ein Reißen der überdehnten Glieder und dem Fortissimo. Die Finsternis, die sich auf der Erde ausbreitet.

Zehnte Meditation: La Résurrection du Christ [Die Auferstehung Christi]. Christus richtet sich plötzlich mit der Kraft seiner Ehrlichkeit im Tutti der Orgel mit leuchtenden Akkorden, in denen alle Farben des Regenbogens.

Christ ressuscité à Marie-Madeleine [Der auferstandene Christus erscheint Maria Magdalenen]. Dies ist die umfangreichste innerhalb des Zyklus. Der Tag ist noch nicht angebrochen: es ist dunkel. Maria geht zur Neige. Konfuse, chromatische Kontrapunkte steigen allmählich auf und beschreiben diesen Augenblick. Maria Magdalena weint in der Nähe des Grabes, dreht sich um und sieht Jesus, obwohl sie ihn nicht zu erkennen. Jesus spricht zu ihr: ‚Maria!‘ Geheimnisvolle und feierliche Akkorde verdeutlichen die Erscheinung des Auferstandenen und seine sanfte Stimme, die aus dem Jenseits zu kommen scheint. Eine lange Crescendo-Passage. Maria schaut hin, sie versteht es nicht. Sie zögert mit weit geöffneten Augen und plötzlich, von einer wahnsinnigen Freude ergriffen, erkennt sie ihn! Akkorde mit verdichteter Resonanz und ihre transponierten Umkehrungen. Sie kniet vor ihm nieder. Die Stimme beginnt erneut zu sprechen. Zu den geheimnisvollen Akkorden kommt die in der Kreuzigung gehörte Klage: der verklärte Leib Christi hat die fünf Wundmale behalten. Dann kommt der Auftrag: ‚Gehe zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.‘ Themen des Sohnes und des Vaters (begleitet von einem Vogel aus dem Iran und dem Norden Palästinas: dem Weißkehlhänger). Dies ist die Offenbarung der Auferstehung und der Himmelfahrt: deshalb erklingt musikalisch buchstabiert das Wort ‚Apocalypse‘ (Offenbarung). Die Nacht geht zu Ende und die chromatischen Kontrapunkte des Anfangs kehren in absteigender Bewegung zurück. Die geheimnisvollen und feierlichen Akkorde des Auferstandenen erklingen noch einmal im Pianissimo. In der fahlen Morgendämmerung verblaßt die Erscheinung.

Von der zwölften Meditation an verlassen wir die chronologische Reihenfolge der Ereignisse im Leben Christi. Wir sind nunmehr in seiner jetzigen Kirche, um ihn im Allerheiligsten anzubeten.

Überschrift der zwölften Meditation: La Transsubstantiation [Die Transsubstantiation]. Dieser Begriff wird in der Theologie verwendet, um die Wesensverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut des verklärten

Christus während der Eucharistie zu benennen. Ein Modus von Notenwerten, Tonhöhen und Klangfarben versucht, dieses Geheimnis auszudrücken. Zwei Vögel aus Israel, der Graubülbül und die Palmtaube (beide in Ein Gedi in Judäa notiert) erklingen zu den ersten Tönen eines gregorianischen Themas, der Communion vom Fronleichnamfest (Fest des Altarsakramentes). Weiterhin der Modus der Notenwerte, Tonhöhen und Klangfarben. Die beiden Vögel und das gregorianische Thema erklingen erneut. Verarbeitung der ersten Töne des gregorianischen Themas in abwechselnder Folge der 2, 3 und 4 Zweiunddreißigstel entsprechenden Notenwerten unter Beibehaltung des Verhältnisses 3:4. Abschluss mit der Communion des Fronleichnamstages mit einem Solo von Quintaton 16 und Nazard, begleitet von einer Pianissimo-Schwebung.

Dreizehnte Meditation: Les deux murailles d'eau [Die zwei Wassermauern]. Der Komponist hat hier einen Bezug hergestellt zwischen der Gegenwart Gottes in den beiden aufgetürmten Wasserwällen bei der Durchquerung des Roten Meeres und der Realpräsenz Christi in den beiden Teilen der gebrochenen Hostie. Das Stück erklingt fortissimo im Tutti. Eine kraftvolle Toccata und der Gesang eines Orpheusspötters wechseln einander ab. In der Mitte: Abgerissene Arpeggien in Gegenbewegung stehen für die aufgerichteten Wellen und deren Schaumkronen. Wiederholung der Toccata. Gesang des Südlichen Drosselrohrsängers und Fortissimo-Figurationen mit sich überlagernden Komplementärfarben: Giftgrün auf Braunrot, Gelb auf Violett.

Die Vierzehnte Meditation, Prière avant la communion [Gebet vor der Kommunion], ist ein Bekenntnis in Demut: Herr, ich bin nicht würdig, dich zu empfangen.

Die fünfzehnte Meditation, La joie de la grâce [Die Freude der Gnade], findet ihre Inspiration in zwei Texten aus der ‚imitatio Christi‘ und versinnbildlicht die Freude über die göttliche Liebe mit Hilfe von Vögeln. Diese Vögel sind der Graubülbül, der Felsenglanzstar (beide in Ein Gedi, Judäa notiert) und die Weißkehltaube (ein im Iran und dem Norden Palästinas vorkommender Vogel). Auffällig an der Registrierung ist das Mischen der 8'-Stimmen sowie die häufige Verwendung von Plein-jeu-Mischungen und reinen Mixturen.

Sechzehnte Meditation: Prière après la communion [Gebet nach der Communion]. Melodische Girlanden, abwechselnd mit Quintaton 16 und Nazard im Positiv. Bourdois 16 und Quinte am Hauptwerks gespielt, begleitet von der Schwellwerk-Schwebung. In der 2. Zitat des Heiligen Hieronymus: „In natura est es um Süße und Sanftheit: diesen Eigenschaften versuchen die Harmonischen Farben zu entsprechen. Auffällig sind gegen Ende der Meditation die Akkorde, die sich im Chorhall vermischen, sowie ihre transponierten Umkehrungen.

Siebzehnte Meditation: La gloire multipliée [Die vielfache Realpräsenz Christi]. Christus ist in allen geweihten Hostien der Welt, zu jeder Zeit und an jedem Ort gegenwärtig.

Die achtzehnte Meditation, Gloria final [Opferung und abschließendes Halleluja]. Gebete aller Heiligen. Die Freude kommt zum Ausdruck durch den Wechsel zwischen einer strahlenden Toccata und Positivs der Orgel. Diese Freude kommt zum Ausdruck durch den Wechsel zwischen einer strahlenden Toccata und Halleluja-Grundrhythmen und Mixturen zum Ausdruck. Musikalische Darstellung des Wortes ‚joie [Freude]‘ und abschließendes fortissimo.“

Messiaen von der Praxis in *Méditations* wieder zurück zu den Gepflogenheiten im *Livre d'orgue*, d.h. es gibt keine praktische, auf die Spielhilfen sondern es werden alle Klänge und Registrierungsänderungen einzeln und konkret notiert und angeordnet. Sie beziehen sich auf das Instrument in La Trinité, was den Erläuterungsbedarf auf wenige Stellen mindert. Auch zu beobachten ist der bewusste Einsatz der 1965 hinzugefügten Register sowie des Positivs.

Erläuterung der *langage communicable* s. die Einleitung zu *Méditations* in Kap. 3.10.

Die Planung und Entstehung des knapp zweistündigen Werks, das Messiaen selbst nicht aufgeführt hat, sind bei Hill & Simeone nachzulesen. Insgesamt lässt sich sagen, dass das *Livre du Saint Sacrement* das notationstechnisch in allen Belangen eindeutigste und am klarsten und logischsten bezeichnete Werk ist. Deswegen können sich die Anmerkungen auf relativ wenige Details beschränken. Es gelten die allgemeinen Aussagen des ersten Teils.

3.11.1 Adoro te

In Demut bet' ich dich, verborg'ne Gottheit, an! (*Adoro te, devote*, Thomas von Aquin)

Dauer des Satzes: 5:00–5:50 min.

Die Seele, die sich für das Mysterium der Eucharistie vorbereitet, muss dies in einer Haltung der Anbetung tun, denn die Eucharistie ist ein unfassbares Wunder, ein Geschehen, in dem sich die Welt dem Göttlichen öffnet. Die Musik hat die Form langsamer Akkordfolgen.

Diese langsamen Akkordfolgen und die agogische Gestaltung der langgestreckten Linien lassen sich am besten kontrolliert gestalten, wenn man auf Sechzehntel oder sogar Zweiunddreißigstel unterteilt (s. Kap. 2.5.2). Be-

sondere rhythmische Spannkraft haben hier die *demi-valeurs ajoutées* u. a. am Ende von T. 2 und T. 4. Sie sind meist leicht dehnend zu akzentuieren. Wichtig ist auch das *legato*. Wo das *legato absolu* in allen Stimmen nicht möglich ist, ist eine gangbare Lösung, die Melodie *legato* zu spielen und andere Stimmen *legato possible*, so dicht wie möglich. Oft aber kann man durch einen ausgefeilten Fingersatz, Geschmeidigkeit in den Händen und lockeres Gleiten alles ins *legato* bringen.

3.11.2 *La Source de Vie* („Die Lebensquelle“)

Dass mein Herz immer nach dir dürste, o Brunnen des Lebens, Quelle des ewigen Lichts! (Gebet des Heiligen Bonaventura)

Dauer des Satzes: 2:30–2:55 min.

Das Altarsakrament ist eine Gnadenquelle für den Menschen, eine Speise und ein Getränk für die nach Gott dürstende Seele. Eine begleitete, sehr ausdrucksvolle Melodie.

In diesem Satz begegnet uns eine von Messiaens Lieblingsregistrierungen. Das *Quintaton* des Positif mit *Nazard* begleitet von *Voix céleste* und *Gambe*. Als zweite Solostimme tritt die gleiche Fußstreckkombination im G.O. Erscheinung. Wir finden diese Registrierung mehrmals im *Livre du Saint Sacrement* (z. B. im 5., 12. oder 16. Satz) und auch in anderen Werken, z. B. im 2. Satz der *Méditations*. Sie hat ihre Wurzeln bei Charles Tournemire. Es sei bemerkt, dass Prinzipale in der Regel kein guter Ersatz weder für den *Quintaton* noch für den *Bourdon* sind. Bei fehlendem oder ungeeignetem 16-Fuß ist folgende Lösung, eine Oktave tiefer zu spielen, oft denkbar.

Bourdon 8' + Larigot 11¹/₃'

In diesem Satz dient das Pedal als Verlängerung der linken Hand. Bei fehlender Superoktavkoppel (im 4. Satz) muss das Pedal mit *tir. R* oktaviert gespielt werden. Bei einer Pedalumfang bis *fa* ist dann das *fa* des Pedals in S. 12/2 und S. 13/1 nach Möglichkeit in die linke Hand zu übernehmen. Geht es nicht, entsteht die Griff über die Größe der linken Hand hinaus, ist, wie bei allen weitläufigen Akkorden u. a. auch in der *Offertoire* der „Pfingstmesse“ (Kap. 3.7.2), eine geübte Übernahme durch einen Assistenten dem Werkmeister vorzuziehen. Die dreistimmigen Pedalstellen können wie der Fußsatz angegeben, *legato* gespielt werden.

3.11.3 *Le Dieu caché* („Der verborgene Gott“)

Dich in deiner ewigen Klarheit zu schauen, das können meine Augen nicht ertragen. Du nimmst also auf meine Schwachheit, wenn du dich im Sakrament verbirgst. (Imitatio Christi IV, 11)
Am Kreuz war die Wahrheit nur verhüllt, hier hüllt die Menschheit auch sich gnädig in ein Bild. Doch beides glaubt mein Mund und bekennt mein Mund, wie einst der Schächer tat in seiner Todesstund'.
 (Hymne, Thomas von Aquin)

Dauer des Satzes: 1:55–2:05 min.

15: 1:23–1:33
 Un peu lent (S. 1)

Relation: *Bien modéré*: ♩==< ♪
Bien modéré/Un peu vif: ♩==< ♪
Bien modéré/Un peu lent: ♩> ♪
Un peu vif (Étourneau, S. 15/5)/*Un peu vif* (Hypolais S. 19): ♩(=)==< ♪

Der Gesang zweier israelischer Vögel erklingt in diesem Satz: der des Tristram-Stars (*onychognathus tristrarii*) und der des Blassspötter (*hippolais pallida*). Das Hauptthema ist dem gregorianischen Alleluja zu Fronleichnam entnommen, das den Bibelvers umrahmt: „Denn mein Fleisch ist eine wahre Speise: und mein Blut ist ein wahrer Trank. Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, bleibt in mir und ich in ihm.“ (Joh. 6, 55–56). Der Vers bedeutet im Zusammenhang mit der Fronleichnamsliturgie, dass es ein unter sichtbaren Gestalten verborgener Christus ist, der bei der Eucharistie gegeben wird; die Musik will diese geheimnisvolle Verborgenheit ausdrücken. Fehlende Sub-/Superoktavkoppeln können in dem einstimmigen Choralzitat durch „manuelles Oktavieren“ ersetzt werden, indem man manuliter in zwei Oktaven spielt und zusätzlich im angekoppelten Pedal suboktaviert. NB 137 zeigt dies exemplarisch am Beginn des Satzes ausgeführt.

Modéré, un peu vif (Alleluia de la Fête Dieu)

137. MAN. Pos. legato

PED. tir. Pos. seule

Le dieu caché, Beginn, Ersetzen der Oktavkoppel durch Oktavierung und Übernahme ins Pedal

Evtl. kann man auch beide Oktavierungen manualiter ausführen, in dem man wie in NB 138 spielt:

Modéré, un peu vif (Alleluia de la Fête Dieu)

138. MAN. Pos. legato

r.H. 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 3

l.H. 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 4 5

Le dieu caché, Beginn, Ersetzen der Oktavkoppeln durch Favgriffe

Interessant sind die zwei verschiedenen Satzstrukturen zu Beginn: S. 15/1 (das ist das Alleluia des Fronleichnamfestes (s. Einleitung) auf Achtern in *Modéré un peu vif*. NB 139 zeigt das gregorianische Original.

139. VII. A

Alleluja an F

Die Temporelation (s.o.) zwischen diesem und dem folgenden Teil entsteht analog zur Argumentation in Kap. 10.1.1. Sie beruht auf den verschiedenen Notenwerten, den Tempovorschriften und den verschiedenen Satzstrukturen: ein gregorianisches Alleluia, das auf einer f-Modalität steht, wird mit einer Monodie. Über die Temporelation hinaus ist ein von der Melodik ausgehender Vergleich zu ziehen, so dass die extensive Intervallik des *Bien modéré* eine ausladendere Bewegtheit des Pulses

S. 15/3 erinnert an eine Stelle aus dem achten Satz der *Méditations: Dieu est simple* („Gott ist einfach“), s. NB 141a. Hier werden das Vater-, Sohn- und Geist-Thema nacheinander ebenfalls in Sechzehnteln in *Bien modéré* durchgeführt. Inwiefern hier eine Anspielung auf den „verborgenen“ Gott vorliegt, ist eine Interpretationsfrage, die sich nicht fest lassen lässt, wenn auch stark verändert, Elemente der Vater-, Sohn- und Geist-Themen abdecken.

NB 140 stellt beide Stellen einander gegenüber.

(R: htb., clairon 4, bourdon 16, octavin 2, nazard 2²/₃ - < |
Pos: clarinette, quintaton 16, 3^{oc} 1³/₅, piccolo 1, <)

Bien modéré (Père) (Fils) (Esprit)

140. a) Dieu est simple (Gott ist einfach) (Méditations) (S. 70/4. Sys.)

b) Le Dieu caché (der verborgene Gott) (S. 153/4. Sys.)

legato (flûte harm. seule)

Vergleich zwischen *Le Dieu caché* und *Dieu est simple* (*Méditations*, Satz VIII)

Was das Tonmaterial angeht, ist in der Parallelstelle im ersten und zweiten Abschnitt NB 141b das Vater- und Sohnthema verborgen (s. NB 141a+b).

141. a) Dieu est simple (Gott ist einfach) (Méditations) (S. 70/4. Sys.)

b) Le Dieu caché (Der verborgene Gott) (S. 17/1.-3. Sys.)

Esprit

Vergleich zwischen *Le Dieu caché* und *Dieu est simple* (Méditations, Satz VIII)

Im dritten Takt ist die einzig augenfällige Ähnlichkeit die Schlussformel cis^2-g^1 beziehungsweise g^1-cis^2 .

3.11.4 Acte de Foi („Akt des Glaubens“)

Mein Gott, ich glaube fest an dich. (Aus: Ein Akt des Glaubens)

Dauer des Satzes: 2:00–2:10 min.

Temporelation: *Un peu vif*

Die Seele nähert sich mit fester, unerschütterlicher Überzeugung: eine Musik mit entschlossenen *staccato*-Akkorden, die ausdrücken, dass Christus tatsächlich in der Eucharistie gegenwärtig ist. Die Register des Positiv sollen mit vollem Resonanzumfang unter den *Fonds* 16, 8, 4 des Positiv und G.O. ohne jegliche *Mixtures* oder *Anches* gibt ein leuchtendes Licht hinter den „offensichtlichen“ Grundstimmen. Dies kann in gewisser Weise verstanden werden: Hinter dem sichtbaren Geschehen der Eucharistie ist die Wasserfälle (vgl. Hill & Simeone, 2007, S. 371), girlandenhaft, perlend und prickelnd zu spüren. Die Register dazu die Textunterlegung der ersten beiden Takte wäre, s. NB 142.

142. *Un peu vif*
stacc. lourd

Acte de foi, Beginn

3.11.5 Puer natus est nobis

Uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben. (Jesaja 9,6)

Dauer des Satzes: 5:45–6:15 min.

In diesem Satz treten drei verschiedene *Un peu vifs* auf:

Un peu vif (Introitus S. 28/2 u. 30/2)/*Un peu vif* (S. 27/2 u. 29/3)/*Un peu vif* (hypolais S. 32):

Sie unterscheiden sich zudem in ihrer agogischen Ausprägung, je nach dem zugrunde liegenden Material: Choralzitat, Sechzehntelketten über Pedalquinten und Vogelgesang.

Der Satz wird mit dem Gesang des Olivenspötters (*hippolaïs olivetorum*) beendet, ist aber im großen Ganzen eine Phantasie über die Melodie des Introitus der dritten Weihnachtsmesse (*Missa in die*), dessen einleitende Töne (der Quintensprung *g-d-d*) mehrmals wiederholt werden.

Auch die absteigenden Quintparallelen im Pedal der *Un peu vif*-Teile (z. B. S. 27/2ff.) erinnern an die absteigenden Skalen im Choral, s. S. 28/2, 8.+9. Gruppe, beziehungsweise NB 97 (Puer natus est, Introitus der dritten Weihnachtsmesse (*Missa in die*)).

Auffallend sind auch die auf die längeren Choralzitate folgenden, herabsteigenden Akkorde in den *Un peu lent*-Teilen.

3.11.6 *La manne et le Pain de Vie* („Das Manna und das Lebensbrot“)

Du nährtest dein Volk mit Engelsspeise und sandtest ihnen Brot, bereitet vom Himmel, ohne Arbeit, welches vermochte allerlei Lust zu geben, und war einem jeglichen eben nach seinem Geschmack. Denn so man auf dich harret, das macht deinen Kindern offenbar, wie süß du seist. Denn ein jeglicher machte daraus, was er wollte, je nachdem ihn Lust ankam, so oder so zu schmecken. (Die Weisheit Salomons 16, 20 und 21)
Das Leben, das Christus uns mit dem Abendmahl gegeben hat, ist sein ganzes Leben, mit dem er uns seine Gnaden, die er uns erworben hat, indem er jedes seiner Geheimnisse für uns lebte. (Christus in seinen Mysterien, Kap. 18, Dom Columba Marmion)

Ich bin das lebendige Brot, vom Himmel gekommen. Wer von diesem Brot essen wird, der wird leben in Ewigkeit. Und das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch, welches ich geben werde, das Leben der Welt. (Johannes 6, 51)

Dauer des Satzes: 11:30–13:30 min.

Beginn–S. 38: 4:30–5:10 min.

S. 39: 0:40–0:45 min.

S. 45: 1:50–2:10 min.

Die Meditation über das Brot, das Jesus in Galiläa und in Jerusalem seinen Jüngern angeboten hat, erinnert an das Wunder während der Wüstenwanderung, als Manna vom Himmel über die Israeliten regnete (Exodus 16). In der Musik wird zunächst die Wüstenlandschaft mit ihrer Trockenheit und Sterilität beschrieben. Es singen Vögel, die man in der Wüste hören kann: die Schachenschmätzer (oder die Schachenschmätzer) und die Steinlerche (*ammomanes deserti*). Zur äußersten Grenze der Fertilität führt die Struktur des Satzes s. Kap. 2.4.5. Man beachte auch die abwechselnde Pausen- und Trillernstruktur in den Teilen *Un peu vif* und *Un peu lent*. Neben den freien Pausen, die grundsätzlich die längsten sind, treten verschiedene kurze Pausen auf, die im Tempo auszuführen sind. So z. B. die zwei Achtelpausen im *Un peu vif* am Ende von S. 35/4 und die zwei Viertelpausen im *Un peu vif* am Ende von S. 35/4.

Die Trillernstruktur des Satzes (Kap. 3.10.5) können die langen Triller Hand gegen Hand getrillert werden. Eine Hand, meist die rechte, übernimmt die „Hauptnoten“ und trillert im Wechsel mit der anderen Hand, die alle „Nebennoten“, also die kleinen Noten, trillert. Dies ergibt gerade bei diesen langen Trillern eine weniger anstrengende und zudem präzisere Ausführung, s. NB 143.

(Pos: cl. (Pos en 16, 8, 4) | (Pos en 16, 8, 4) |)

143. MAN.

La manne et le Pain de Vie, S. 38/2. System

3.11.7 *Les ressuscités et la lumière de Vie* („Die Auferstandenen und das Licht des Lebens“)

Wer mir nachfolgt, wird nicht im Finstern gehen, sondern das Licht des Lebens haben. (Johannes 8,12)

Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat ewiges Leben, und ich werde ihn auferwecken am Jüngsten Tag. (Johannes 6,54)

Dauer des Satzes: 3:45–4:30 min.

Temporelationen:

Lent (S. 47/1)/*Lent* (S. 48/2): ♩>==(=) ♩

Très modéré/Lent (S. 48/2): ♩>= ♩

Von Jesu Worten über sich selbst als das Brot, das ewiges Leben gibt, geht die Assoziation zu seinen Worten (in einem anderen Zusammenhang), dass er jenen, die ihm folgen, das Licht des Lebens geben will. Die Musik drückt die Herrlichkeit und den Glanz aus, die das Leben im Jenseits prägen. Sie besteht aus glänzenden und funkelnden Läufen und Akkordfolgen. Das Wort „Auferstehung“ wird am Anfang und am Schluss „buchstabiert“ (in *langage communicable*), lautstark und gewaltig.

Größter Wert ist bei dem im XVIII. Satz wieder anklingenden *Un peu vif*-Teil auf die rhythmische Deutlichkeit zu legen, vor allem auf die Sechzehntelpause in der Fünfergruppe, die sehr oft in Richtung drei Zweiunddreißigstel tendiert, weil der nachfolgende Akkord zu früh kommt beziehungsweise die Pause nicht lang genug ausgehalten wird, s. NB 144.

144. *Un peu vif*

The musical score shows two staves (treble and bass clef) for Grand Piano Right (GPR). The tempo is marked 'Un peu vif'. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and rests. Dynamics include *ff* (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A large watermark 'GALUS' is overlaid on the score.

Les ressuscités et la lumière de Vie, S. 48/1

Auch hier können wie in allen anderen Sätzen, die viele freie Pausen enthalten, die als Gestaltungsmittel eingesetzt werden, um größere Formabschnitte stärker gliedern. So könnte zum Beispiel die Pause nach dem einleitenden „Resurrection“ in S. 47/2 durch eine abschließende Reprise in S. 51/2 etwas länger ausfallen. Alle Triller sind auszufüllen, indem man alle großgedruckten Töne, gegen die kleingedruckten getrillert werden, oder umgekehrt. Jeder Triller ist dann jeweils gleichzeitig mit dem Verlassen des letzten Pedaltons auf den Hauptakkord zu schließen, analog zu NB 143.

3.11.8. *Institution de l'Eucharistie* („Einsetzung der Eucharistie“)

Dies est meus corpus (Matthäus 26,26 und 28)

Temporelationen:

Lent/Un peu lent

Un peu lent/Très modéré: ♩>== ♩

Un peu vif: ♩==< ♩

Ein altes griechisches rhythmisches Muster Daktylus (lang – kurz – kurz) wird in der ruhigen Akkordfolge eingesetzt, durch die die feierliche und ernste Atmosphäre im Abendmahlssaal am Abend vor Jesu Tod geschildert wird. Kräftige Akkorde in Messiaens drittem Modus zeichnen sich gegen diesen Hintergrund ab; es sind Jesu eigene Worte, dreimal wiederholt. Durch das Fenster hört man den Gesang der Nachtigall (*luscinia megarhynchos*). Dieses Stück ist als erstes Stück im ganzen Zyklus und, wie Hill belegt, aus einer Improvisation am Gründonnerstag – dem Tag, an dem die Kirche der Einsetzung der Eucharistie durch Jesus Christus gedenkt (Hill & Simeone 2007, S. 361) – des Jahres 1981 entstanden.

Besonders wichtig ist es hier, immer wieder genau zu den exakt gleichen Tempi zurückzukehren, insbesondere was den bacchischen Rhythmus in den *Un peu lent*-Teilen betrifft.

Man übersehe nicht die ausgefeilte Notierung des Schlussakkords: Die *decrescendo*-Gabel beginnt deutlich nach der Fermate. Die Eucharistie ist für immer gestiftet. Mit dem Erreichen des vollständig geschlossenen Schwellers endet auch das Stück und der Schlussakkord.

3.11.9 *Les ténèbres* („Die Finsternis“)

Jesus sagte zu ihnen: Dies ist eure Stunde und die Macht der Finsternis. (Lukas 22,53)

Und als sie kamen an die Stätte, die da heißt Schädelstätte, kreuzigten sie ihn daselbst. (Lukas 23,33)

Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde. (Matthäus 27,45)

Dauer des Satzes: 5:00–5:50 min.

In den vorangestellten Bibelziten können drei Formen von Finsternis geahnt werden, die von der Musik ausgedrückt werden sollen: die „Finsternis“ des Bösen wird mächtig, als Judas Ischarioth geht, um Jesus zu verraten; die „Finsternis“ und der unerträgliche Schmerz der Kreuzigung und des Todes am Kreuz; die Finsternis über dem ganzen Lande, von der die Evangelien sprechen. Verschiedene musikalische Mittel – nicht zuletzt Klangcluster – sollen den Eindruck von Chaos und Finsternis hervorrufen und veranschaulichen, wie sich Jesu Leib am Kreuze bis ins Äußerste spannt.

Hier trifft man auf die einzige Stelle im *Livre du Saint Sacrement*, an der ein Registercrescendo nicht explizit ausnotiert ist: S. 58/3/2. Hier kann man nacheinander bis zum *ffff* auf S. 58/4 aufregistrieren.

Das *Lento* auf S. 59 soll das gleiche Tempo ausdrücken wie zu Beginn, also $\text{♩} = \text{♩}$, allerdings in einer durch großintervallige Monodie langer Akkordblöcke veränderten Satzstruktur adäquaten, reicheren Agogik. Besonderes Augenmerk richte man auf die spannungserzeugenden freien Pausen im Stück.

Die Pause beim Übergang zum nächsten Satz ist äußerst ruhevoll zu gestalten: Hier öffnet sich die Grube, die Jesus erst aus! Man vermeide tunlichst Registriergeräusche. Wenn unvermeidbar, drückt man den Pedalton unmittelbar vor dem Einsatz des ersten Akkords von *La Résurrection du Christ*!

3.11.10 *La Résurrection du Christ* („Die Auferstehung Christi“)

Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten? (Lukas 24,5)

Dauer des Satzes: 7:20 – 8:10 min.

Zählung in Zweiunddreißiger, langsames Tempo als im Satz I, groß angelegte, in die Weite gedehnte und deswegen kaum merkliche gestaltete musikalische Gestaltung (Kap. 2.5.2), äußerst *legato* mit vielen stummen Fingerwechseln und gleichmäßigen Bewegungen, aber dennoch klaren Akkordwechseln – das sind die insgesamt hohen spieltechnischen Anforderungen dieses Satzes. Es muss ein wirkliches Vor- und Zurücklehnen gelingen, in sehr langen Phrasen vom Anfang bis zum finalen Fis-Dur zu spannen, um das gewaltige Thema des Stückes auszudrücken zu können.

Die musikalische Gestaltung symbolisiert im dritten Teil den und glänzenden Fortissimo die ungeheure Kraft, mit der Jesus vom Tode auferstanden ist und als Auferstandener erschien.

3.11.11 *L'Apparition de Jésus-Christ ressuscité à Marie-Madeleine* („Der auferstandene Christus erscheint

Marie-Madeleine“)

Benach dem Grab und weinte. Sie wandte sich um und sah Jesus dastehen, erkannte aber nicht, dass es Jesus war. Da sagte Jesus zu ihr: ‚Maria!‘ Sie wandte sich um und sagte zu ihm auf hebräisch: ‚Rabbuni‘, er antwortete ihr: ‚Maria‘. Jesus sagte zu ihr: ‚Gehe zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu eurem Vater, zu meinem Gott und eurem Gott.‘ (Johannes 20,11–17)

Dauer des Satzes: 12:20–13:40 min.

Fin de la nuit (S. 65-67): 1:00–1:15 min.

Jésus lui dit: Marie! (S. 68/1+2): 0:36–0:45 min.

S. 68/3–69/5: 0:55–1:05 min.

Très modéré + Un peu lent (S. 72/2/3–74/3): 2:40–3:00 min.

S. 76/2–76/5: 1:10–1:25 min.

Temporelationen:

Modéré (S. 65/1/1)/*Bien modéré* (S. 65/1/2): $\text{♩} > \text{♩}$

Modéré, un peu vif (S. 76/2)/*Un peu vif* (S. 76/3): $\text{♩} > \text{♩}$

Très lent (z. B. S. 68/1)/*Très lent* (S. 79/3): $\text{♩} > \text{♩}$

Dieser Satz ist der längste und freistehendste im Werk. Schrittweise wird jene Szene aus dem Johannesevangelium geschildert, in der sich Jesus der Maria aus Magdala zeigt: die weinende Maria in der Dämmerungsfinsternis; die Begegnung mit Jesus, den sie zunächst nicht erkennt, und sein entscheidendes Wort „Maria!“; Marias wach-

sende, verwunderte Erkenntnis desjenigen, der vor ihr steht; ihre jähe Einsicht und Bejahung; ihre Anbetung; sein Befehl, dass sie zu den Jüngern gehen und ihnen sagen soll, dass er – der Sohn – zum Vater hinaufgeht. Die Musik veranschaulicht dieses Ereignis: dunkle Klänge am Anfang; dann langsame, feierliche Akkorde wie aus der Ferne: eine lange Passage, die an Tempo und Lautstärke wächst, dadurch Marias wachsende Verwunderung bezeichnend usw. Die Worte „Sohn“, „Vater“, „euer Vater“, „Gott“, „euer Gott“ und zuletzt „Offenbarung“ werden mit Hilfe der *Langage communicable* buchstabiert. Der Vogelgesang in jenem Abschnitt, in dem der Sohn zum Vater geht, ist der eines Weißkehlängers (*irania gutturalis*), der auch im XV. Satz in Erscheinung tritt. Der Satz klingt in *pp* aus: eine göttliche Offenbarung geht ihrem Ende zu.

Das *Modéré* zu Beginn ist im Vergleich zu anderen *Modérés* sehr schnell. Es geht darum, mit den ♩ -Akkorden eine dunkle, düstere, neblige Atmosphäre zu schaffen. Deswegen ist das *Bien modéré* auch unverhältnismäßig langsamer (s. Kap. 2.4.5). Es sei explizit darauf hingewiesen, dass bei ' nur in der jeweiligen Zeile abgesetzt wird. Ein Absetzen in allen drei Zeilen wird durch Kommas in allen drei Zeilen ausgedrückt, wie z. B. am Ende von S. 66/4 (s. dazu auch Kap. 2.6).

Vor den *Bien modérés* ist es üblich, die Sechzehntelbewegung zwar ohne *rallentando* zu beenden, aber dennoch vor dem Einsatz des Positif kurz inne zu halten. Ebenso wird eine kleine Atemzäsur beim Übergang von *Bien modéré* zu *Modéré* eingefügt.

Das *Très lent* auf S. 68/1 u. a. mit seinen äußerst langen Notenwerten ist am besten in Sechzehnteln zu betrachten, die dann mittleres Tempo haben. Das durch die *tenuto*-Striche angezeigte *non legato* führt man durch Artikulationspausen von einer Sechzehntel- bis zu einer Achtelpause aus, je nach Wert und motivischer Zusammengehörigkeit zum nächsten Akkord. NB 145 zeigt eine grob kategorisierte Gruppierung.

R: bourdon 16, gambe, nazard $2\frac{2}{3}$ > Ped: sb 32, sb 16, CB 16, flüte 8, bourdon 8, tin

(Jésus lui dit: Marie!)

Très lent

145. MAN. R { *pp*

PED. *pp*

L'Apparition de Jésus ressuscité à Marie-Madeleine, S. 68/1.+2. System mit Artikulationspausen

...elegante Absprache der Pfeifen durch weiches Loslassen der Tasten. die Pausen Möglichkeit zur Vermittlung zwischen den verschiedenen folgenden *acc...* die Pausen Möglichkeit zur Vermittlung zwischen den verschiedenen Impostufen, d.h. man ... relativ flüssig, quasi in einem minimalen *accelerando*. Das gibt diesem ... noch mehr Ri ... auf S. 69 hin.

... 70 sind ... Artikulationsbögen zu sehen, d.h. an ihrem Ende ist im Gegensatz zur sonst üblichen ... zuartikulieren, ohne dass dies durch ein ' explizit ausgedrückt wird.

3.11.12 La transsubstantiation („Die Transsubstantiation“)

Sehen, Schmecken, Fühlen täuschest du fürwahr, doch ich glaub' aufs Hören, glaub' unwandelbar jedem Wort, gesprochen durch den Gottessohn, Wort der höchsten Wahrheit, aller Wahrheit Kron. (*Adoro te devote*, Thomas von Aquin)

Unter beiderlei Gestalten, die als Zeichen nur hier walten, birgt sich göttliche Substanz. (*Lauda Sion – Fronleichnamsequenz des Thomas von Aquin*)

Dauer des Satzes: 6:10–6:50 min.

Bien modéré (S. 83–84/2): 0:30–0:45 min.

Un peu vif + Un peu lent (S. 84/3–85/2): 0:30–0:35 min.

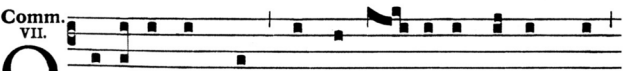
Temporelationen:

Un peu vif (S. 84/3)/*Un peu lent* (S. 84/4/2): $\text{♩} = < \text{♩}$

Bien modéré (S. 83/1)/*Bien modéré* (S. 89/2): $\text{♩} > = = \text{♩}$

Mit diesem Satz beginnend, knüpft das Werk an den Verlauf der eigentlichen eucharistischen Liturgie an, zunächst an jenes für den katholischen Glauben bedeutsame Geschehen, dass Brot und Wein in Christi Leib und Blut verwandelt werden. Eine verfeinerte, bis ins Detail errechnete Musik soll die Wandlung als ein Geheimnis bezeichnen, das die menschliche Vernunft übersteigt. Eine komplexe Dreistimmigkeit, die gregorianische Melodie für den Kommunionsgesang zu Fronleichnam und der Gesang zweier Vögel, Graubülbül (*pycnonotus barbatus*) und Palmtaube (*streptopelia senegalensis*), sind das musikalische Material.

Am Ende des Satzes wird der schon vorher als Kontrast zu den Vogelstimmen der *Un peu vif*- und *Un peu lent*-Teile sowie im *Bien modéré*-Teil ab S. 89/2 verwendete Beginn der gregorianischen Communio vom Fronleichnamsfest zitiert (s. NB 146).

146.  **Comm.**
Quo-ti - es-cúmque * mandu-cá - bi-tis pa-nem hunc,

Communio an Fronleichnam

Auch hier sei auf die Bedeutung des „Sofort-im-Griff-Habens“ des gleichen Tempos bei den sich abwechselnden *Un peu vif*- und *Un peu lent*-Teilen beziehungsweise beim *Bien modéré* hingewiesen (Kap. 2.4).

3.11.13 Les deux murailles d'eau („Die zwei Wassermauern“)

Und die Wasser teilten sich voneinander. Und die Kinder Israels gingen ein, mit dem Meer aus dem Trockenen; und das Wasser war ihnen Mauern zur Rechten und zur Linken. (Exodus 14,2 und 22)

Wird die Hostie gespalten, zweifle nicht! Laß Glaubenskräfte: Jedem Teile bleibt erhalten, sich des Ganzen Vollgehalt. Brechen kann man nur das Zeichen, doch nicht dessen Sinn erreichen (Fronleichnamsequenz *Lauda Sion*)

Dauer des Satzes: 6:50–7:30 min.

Un peu vif (S. 101ff.): ca. 10 min.

Modéré, un peu vif (S. 102ff.): ca. 1:50–2:10 min.



Presque vif (S. 103ff.): ca. 1:30 min.

Très modéré (S. 104ff.): ca. 1:30 min. (Akkord und vorhergehender Einsatz): 0:40–0:50 min.

Temporelativität:

Un peu vif:  >
40/4) / *Très modéré* (S. 111):  (=) = <  <

Der liturgische Text, der gebrochen wird, ist die Grundlage des dreizehnten Satzes. Die Meditation über das eigentliche Geschehen führt den Gedanken assoziativ auf die sich spaltenden Wasser beim Auszug der Israeliten aus Ägypten – jene Errettung, die für das Christentum eine Präfiguration der Befreiung von Sünde und Tod durch Christus darstellt. Musikalisch beherrschen gewaltige Akkordwellen den Satz, ein klangliches Gegenstück zu den aufrechtstehenden Wassermauern. Zwei Vogelarten singen: Orpheusspötter (*hippobolais*) und Entenrohrsänger (*acrocephalus stentoreus*). In der Satzmitte wird beschrieben, wie sich das Wasser beruhigt.

In diesem Mittelteil (S. 104f.) sind die -Gruppen sehr schnell, also abgerissen („*arraché*“) zu spielen, so dass die Achtelpause viel länger dauert als die . Das beruht auf einer speziellen akustischen Eigenschaft von La Trinité: Der Schall scheint sich zu sammeln und wird verdichtet wieder zurückgeworfen, so dass innerhalb des Nachhalls ein „Nachbeben“ zu hören ist. Die Achtelpausen sind also als akustische Pausen zu betrachten und nicht als metrische. Dieser Effekt ist in mehreren Kathedralen vorhanden. In einem solchen Fall passe man sich nach Möglichkeit im Tempo der Akustik an. In der Achtelpause findet dann sozusagen das „Nachbeben“ statt. Die gespielten und widerhallenden Akkordbrechungen des in der Pause folgenden Nachbebens erzeugen so einen konstanten Puls.

Die Wellenbewegung der äußerst virtuosen Toccata wird durch ein *offenes legato* im Raum an Schärfe gewinnen. Die extensiv auszuführende Artikulation der Vogelteile gibt die obere Grenze für deren Tempo an. Die Toccatenteile sind dann etwas schneller zu spielen.

3.11.14 *Prière avant la communion* („Gebet vor der Kommunion“)

Herr, ich bin nicht würdig ..., aber sprich nur ein Wort ...
 (Worte des Hauptmanns von Kapharnaum; Matthäus 8,8)

Dauer des Satzes: 4:50–5:30 min.
Très lent (S. 115/2ff.): 0:45–0:55 min.

Temporelation: *Modéré, un peu vif/Très lent*: ♩(>♩)

In diesem Satz kommen verschiedene gregorianische Themen zur Verwendung, die an die Eucharistiefeier oder an andere Arten des Feierns von Gottes Gegenwart oder Offenbarung geknüpft sind: Alleluja für das Kirchweihfest, die Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* und das Graduale für das Dreikönigsfest. Sie werden mit stillen, „demütigen“ Akkorden gemischt. NB 147 zeigt den zitierten Ausschnitt aus der Fronleichnamsequenz (*Lauda Sion*).

147.

Ausschnitt aus der Fronleichnamsequenz *Lauda Sion* (Zitat ab „Quod in coena“)

Interessant ist der Bezug, der durch die verwendeten gregorianischen Gesänge entsteht, beide werden auch in *Méditations* zitiert: Das Alleluja zum Kirchweihfest im zweiten Satz (s. NB 125), das die Herrlichkeit Gottes preist, das Graduale vom Fest der Erscheinung des Herrn im sechsten Satz (s. NB 137), das auf Christus bezogen ist, der sich uns in der Kommunion schenkt.

Das *Très lent* kann durch in Zweijunddreißigstel und geteilte Zählung in der Beforderung der Langsamkeit gestaltet werden. Die eingeklammerten kleinen Noten geben eine gute Anleitung für ein gutes *legato*-Spiel notwendigen stummen Wechsel.

3.11.15 *La joie de Dieu* „Freude, die die Gott schenkt“

Siehe, ich komme her, dich mich erfreue an dem heiligen Mahl, das du, Gott, dem Armen in deiner Güte schenkest. (Imitatio Christi IV, 3)
Der Liebende Gottes, läuft und jubelt; er ist frei und wird nicht gehalten. (Imitatio Christi III,5)

Dauer des Satzes: 4:50–5:50 min.
 157

Temporelationen: *Modéré/Modéré, un peu vif*: ♩(=) < ♩(=) < ♩

Die Autoren für die verschiedenen Werke, u. a. in *Communion* (Kap. 3.7.4), drückte Messiaen die durch die Begegnung mit dem Heiligen Mysterium hervorgerufene übernatürliche Freude durch Vogelgesang aus, so auch hier: Der Bulbul des Jardins, der Tristram-Adjuvanten, der Stramstar und der Weißkehlhänger konzertieren.

Was die musikalische Gestaltung angeht, gilt es, über die konsequente Verwendung dreier von einander unterscheidbarer, den drei Vögeln zugeordneter Temposchichten hinaus, den unterschiedlichen Charakter der Vogelgesänge zu verdeutlichen. Die hier notierten Gesänge des Bulbul des Jardins (Graubülbül) könnte man am ehesten als gehalten, strikt, frech und eckig beschreiben, während dem Etourneau de Tristram Adjektive wie leichtfüßig, spielerisch, locker zugeordnet werden könnten. Der Iranie à gorge blanche (Weißkehlhänger) ist gekennzeichnet durch gestische, freudige Bewegungen. Der Charakter wird auch durch die Artikulationszeichen, deren Verständnis als Notierung der Gestik des Vogelgesangs und deren exakte, deutliche und logische Ausführung zum Ausdruck gebracht (s.a. Kap. 2.8.2).

Die unterschiedliche Lautstärke oder Distanz des Gesangs des Iranie à gorge blanche wird durch die dynamischen Grade der drei Manuale dargestellt. In diesem Sinne könnten nicht vorhandene Register dieser doch extravaganten Klangkombination – *Cornet séparé* ohne 8' auf allen Manualen mit Ausnahme der fehlenden *Tierce* im G.O. – durch Verwendung der Manualkoppeln ersetzt werden. Das dient in jedem Fall den zuerst zu beachtenden dynamischen Vorschriften.

3.11.16 *Prière après la communion* („Gebet nach der Kommunion“)

Mein Wohlgeruch und meine Milde, mein Friede und meine Lieblichkeit ... (Bonaventura)

Dauer des Satzes: 6:10–7:20 min.

Die Gabe zu empfangen ist, wie eine Lieblichkeit zu kosten und einen Frieden zu empfinden, der jenseits jeden Verstandes, jeden Gedankens und jeden Gefühls liegt. Die Worte, die Bonaventura Christus selbst aussprechen lässt, werden in eine innig melodiöse Musik gefasst.

Die rhythmisch-agogische Gestaltung der Melodie vermittelt sich durch eine leicht richtungsgebende Ausführung der herabfallenden ♩-Triolen zur nächsten Note hin und durch relativ hohe Flexibilität der längeren Sechzehntelphrasen, in denen das Nachempfinden der großen Intervalle und der „Zickzack-Intervallik“ sowie der melodischen Hoch- und Tiefpunkte den Kristallisationspunkt für die Entwicklung einer ausdrucksvollen Linienführung bilden. Zur Registrierung s. Kap. 3.11.2.

Zum *legato* in den Akkorden der linken Hand s. Kap. 2.6, spez. NB 22.

3.11.17 *La Présence multipliée* („Die vielfältige Gegenwart“)

Einer nimmt und tausend nehmen, gleichviel stets, soviel auch kämen, immer bleibt er, was er war. (Ikonienhymnen des Thomas von Aquin *Lauda Sion*)

Dauer des Satzes: 2:40–3:00 min.

Den Worten des Thomas von Aquin über die Eucharistie entspricht eine kraftvolle Musik, in der das Tritonusintervall, die übermäßige Quarte, charakteristisch ist – ein wichtiger Zuelemente Messiaens Musik.

Hier empfiehlt sich zur sicheren Beherrschung des Notenschriftbildes eine analytische Betrachtung der auftretenden Akkorde, s. speziell Kap. 2.7.2 und NB 54.

3.11.18 *Offrande et Alléluia final* („Darbringung und abschließend (Halleluja)“)

Ich bringe dir, Herr, alle Liebe und Freude, alle Verzückung und Ekstase, alle Offenbarungen, die himmlischen Visionen aller heiligen Engel. (Imitatio Christi 17)

Dauer des Satzes: 1:10–1:20 min.

Modéré, un peu vif (S. 149/5): 0:55–1:00 min.

Bien modéré (S. 161): 0:35 min.

Un peu vif (z. B. S. 150/1): ♩ > = = ♩
Un peu vif (z. B. S. 150/4): ♩ = < ♩

Gegen Ende des Satzes wird das Wort „Freude“ in *Langage communicable* „buchstabiert“. Das Werk bekommt so den zahlenden musikalischen Höhepunkt. Vor diesem grenzenlosen musikalischen Freudentausch tritt eine stimmige Melodie aus, wie sich die Seele Gott anvertraut, dem Verborgenen, der sich selbst offenbart.

Die feierliche *Modéré* ist eine Paraphrase eines gregorianischen Alleluias und erinnert darüber hinaus an die in Kap. 3.11.3 beschriebenen Stellen in *Le Dieu caché* sowie in *Dieu est simple* (s. *Méditations*, Kap. 3.10.8), wo die Vater-, Sohn- und Geist-Themen der *Langage communicable* anklingen beziehungsweise zitiert werden. Der Rhythmus der *Un peu vif*-Teile (S. 149/5f. u. a.) erscheint bereits im siebten Satz, wird aber hier ausführlicher behandelt und an markanterer Position vorgestellt (zu dessen Problematik s. Kap. 3.11.7). Man beachte auch hier die Länge der in NB 148 gekennzeichneten Sechzehntelpausen, die wohl auch wegen des zur Dauer der Werte unproportionalen Schriftbildes oft zu kurz geraten. NB 148 stellt S. 149/5.+6. System äquidistant dar.

148. MAN. *Un peu vif*

GPR { 1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

MAN.

fff

ff

PED.

1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Offrande et Alléluia final, S. 149/5.+6. System

S. 161 umfasst alle für Messiaen typischen Klangstrukturen – in komplexen Akkorden, wie eine das eigene Schaffen abschließende betrachtende Zusammenfassung (s. Laury & Allié, S. 30). Dadurch erhält dieses *Bien Modéré* eine größere Bedeutung.

Das folgende in *Langage communicable* „gesungene“ Wort „Freude“ steht nicht mit der vorhergehenden Seite im Bezug. Es sei von der Schlussakkord im vollsten Orgelklang mit allen Oktavkoppeln freudig hinausgerufen.

3.12 Posthume Einzelwerke

Nach dem Tod des Komponisten wurden drei Einzelwerke posthum herausgegeben. Betrachten wir sie in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung.

3.12.1 *Monodie*, „Einstimmige Melodie“

Monodie, „Einstimmige Melodie“ wurde ungefähr im Jahre 1963 entstanden und ist eine Studie über melodische Motive, die als wichtige Motive in u. a. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* wiederkommen oder mit ihnen verwandt sind. Messiaen hatte zu dieser Zeit damit begonnen, was er eine *Langage communicable* nannte, eine Sprache, in der die Töne für unterschiedliche Buchstaben der verbalen Sprache stehen – und zugeordnet werden, verschiedene Themen und Motive bestimmten Worten oder Wortbedeutungen zuzuordnen (s. hierzu die Erweiterung zu *Méditations* Kap. 3.10). Die verwendeten melodischen Motive werden ausgedehnt, transponiert und permutiert (rückwärts ausgeführt). Hier, wie in vielen anderen Messiaen-Werken, spielt auch das Tritonusintervall, die übermäßige Quarte, eine wichtige Rolle.

Die Registrierung ist so zu verstehen:

Flûte 8 seule

oder

Quintaton 16, Nazard, Octavin

Die im Notentext angegebene Dauer steht in keinem Verhältnis zum Tempobereich von *Très modéré*. Die Metronomangabe ist als gut zu bewerten. Allerdings sei vor statischem Puls in der expressiven und somit Agogik fordernden Cantilenenführung gewarnt. Insgesamt ist *Monodie* eine schöne Studie über Artikulations-, Phrasierungs- und Agogikgestaltung in komplexer „freier Rhythmik“ und großintervalliger Melodik (s. dazu, über die entsprechenden Kapitel des ersten Teils hinaus, Kap. 3.6.1).

3.12.2 *Offrande au Saint Sacrement* („Darbringung an das Heilige Sakrament“)

Dauer des Stücks: 4:50–5:30 min.

Das langsame Stück *Offrande au Saint Sacrement* wurde 1997 wiederentdeckt. Es wurde vermutlich kurz vor oder nach 1930 komponiert, als Messiaen Organist an La Trinité in Paris wurde (s.a. Olivier Latrys Vorwort im Notentext).

Das Stück ist eine Art musikalische Ehrerweisung und Anbetung Jesu Christi, der in der Eucharistie gegenwärtig ist, und will der Hingabe Ausdruck geben, der Hingabe an den Herrn, der auf so unbegreifliche Weise im Sakrament gegenwärtig ist. Es heißt *Offrande*: Zur katholischen Eucharistiefrömmigkeit, die für Messiaen so wichtig war, gehörte nicht nur das anbetende Staunen über die Gegenwart Christi, sondern auch das Opfer, das Opfern des Selbst – sich selbst Christus auszuliefern und im Innersten mit ihm zu vereinigen, dessen Opfer man als Gegenwart in der Gestalt von Brot und Wein auf dem Altar erfährt. Der an Tournemire erinnernden Registrierung ist, in Anlehnung an die französisch-romantische Registrierpraxis, zur *Voix humaine* das *Trémolo* hinzuzufügen (s.a. Vorwort zum Stück und Kap. 2.3). Messiaen steht soweit in dieser Tradition, dass er u. a. noch 1952 im *Lit d'orgue* ein „*sans trémolo*“ (ohne *Tremulant*) anfügt, wenn nur die *Voix humaine* zu ziehen ist.

Die *Voix humaine* als Soloregister sowie die dynamische Angabe r. H. *ppp* / l. H. *f* legen klar, dass die Sexta der r. H. die Begleitung der akkordunterlegten Melodie der l. H. sind. Dies kehrt sich in den beiden Bässen um: r. H. *p* Melodie auf dem Positif, l. H. *ppp* Liegeakkorde auf dem Récit.

3.12.3 *Prélude*

Dauer des Stücks: 8:10–9:20 min.

Prélude ist ein sehr frühes Messiaen-Werk, vermutlich in den Jahren 1909 komponiert, also während der Studienjahre des Komponisten am Pariser Conservatoire. Möglich, dass er gleichzeitig die *Diptyque*. *Prélude* wurde 1997 von Yvonne Loriod-Messiaen wiederentdeckt, d.h. fünf Jahre nach dem Tod des Mannes. Es ist ein hübsches und farbenreiches Stück in einer von Messiaens Favorit-Tonart (A, E-Dur) Variationen über einige melodische Motive, die in den ersten Teilen des Stückes präsentiert werden. Stilistisch erinnert es an *Diptyque* und ist von einer gewissen Poesigkeit und Virtuosität geprägt, die an die Orgelmusik von Messiaens Lehrer Marcel Dupré erinnert.

Wie auch Olivier Latrys Vorwort angibt, scheinen die Metronomangaben eher ein wenig schnell (vgl. auch Kap. 3.2 und Kap. 3.3).

Was die zeitliche Einordnung angeht, weist auch der Gebrauch des *g¹* im Pedal u. a. in T. 18 auf die Zeit vor Messiaens Orgelstudien an La Trinité hin. Steht dieser Ton im Pedal nicht zur Verfügung, empfiehlt es sich, nur die 4'-Lage zu verwenden und die Basslinie in der rechten Hand zu spielen, da nur so die Linie ununterbrochen mit einer Registrierung gespielt werden kann.

Die verschiedenen Dynamikstufen (*f* im Vergleich zu *p* im G.O.) – können dann 4-Füße des Positif angekoppelt werden. Die 16-tel-Pause in T. 41 auf eine möglichst gleich klingende 8'-Registrierung zu wechseln, um die 16-tel-Pause zu erreichen zu können.

Analog ist es möglich, die 16-tel-Pause in T. 48 am praktischsten, das Pedal ab T. 44 mit 2'-Registern zu besetzen und wieder *octava* zu spielen.

Auf folgende Fehler sei hingewiesen:

- | | | | |
|-------|------|-------|--|
| | | | Haltebogen <i>h-h</i> fehlt, s. T. 5 |
| | | 7. | <i>ais</i> statt <i>a</i> , und <i>f</i> statt <i>fis</i> . Die beiden Vorzeichen sind also zu vertauschen, s. u. a. T. 11 |
| T. 11 | r.H. | 5. | <i>gis</i> statt <i>g</i> , # fehlt |
| T. 34 | r.H. | 5. | <i>f</i> statt <i>fis</i> , \flat fehlt |
| | | 7. | <i>f</i> statt <i>fis</i> |
| T. 64 | l.H. | 14. | Haltebogen <i>ais-b</i> fehlt |
| T. 72 | r.H. | 7. | <i>h¹</i> statt <i>cis²</i> |
| T. 73 | r.H. | 7. | <i>ais</i> statt <i>a</i> , \flat ist zu tilgen, s. l. H. |
| T. 75 | r.H. | 6.+7. | Die Staccatopunkte des nach oben gehaltenen Themas sind zu tilgen. Das Thema ist legato zu spielen. Nur die nach unten gehaltenen Begleitakkorde sind <i>staccato</i> auszuführen. |
| T. 75 | l.H. | 6.+7. | Die Staccatopunkte des nach unten gehaltenen Themas sind zu tilgen, s. r.H. |
| T. 76 | l.H. | 6.+7. | Die Staccatopunkte des nach unten gehaltenen Themas sind zu tilgen, s. T. 75. |

In gewisser Weise mutet das Thema dieses Frühwerks wie eine vage Vorahnung an das Liebesthema in *Jardin du sommeil d'amour* („Garten des Liebesschlafs“) aus der *Turangalila-Symphonie* (1948) an (s. NB 149).

a) Prélude T. 4f.

149.

R. : voix céleste, gambe 8
 P. : flûte 4, quintaton 16
 G. : fonds 8

Lent (♩ = 58)

Péd. : flûtes 16 et 8 acc. P.

b) Turangalila-Sinfonie,
Klavierauszug S. 239

JARDIN DU SOMMEIL D'AMOUR

Quartsprung
nach unten
(s. a. „An...“
in Language
Communicab...
Nr. 29)

Très modéré, très tendre (♩ = 80)

1^{ère} FLÛTE
 1^{ère} CLARINETTE
en Si b

[...]

PIANO SOLO

comme un chant d'oiseau

(Rubato) espace onde, métallisé palme M P A 1

f ex. *le plus lié possible*

Très tendre (♩ = 80)

1^{ers} VIOLONS
 Div.

ALTOS
 Div.

VIOLONCELLES

p *expressif*
 (sourdines)

p *expressif*
 (sourdines)

p *expressif*
 (sourdines)

p *expressif*
 (sourdines)


p *expressif*
 (sourdines)


* Voir indications page suivante.

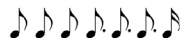
Vergleich der Themen von *Prélude* und *Jardin du sommeil d'amour*


Anhang B – Übersicht über die verwendeten deçî-tâlas


Eine Auflistung aller 120 deçî-tâlas des Çârngadeva ist bei Lavignac 1914 zu finden. Hier werden nur die nach Michaely „nachweislich verwendeten“ aufgelistet (Michaely 1987, S. 44f.)⁴⁹:


Bhagna (116⁵⁰):  51
Livre d'orgue II, V


Caccaî (15): 
Livre d'orgue V


Candrakalâ (105) „Die Schönheit (des Mondes)“: 
Nativité IX, Corps glorieux VII, Livre d'orgue II, *Méditations* V


Caturmukha (78): 
Livre d'orgue II

Caturthaka (4): 
Messe de la Pentecôte II


Câtustala (69): 
Corps glorieux III

Dhenkî (58): 
Livre d'orgue II

Gajajhampa (77) „Sprung des Elefanten“: 
Livre d'orgue I, II

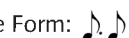
Gajalîla (18) „Spiel der Gajalîla“: 
Livre d'orgue II

Laksmîçâ (100) „Friede, den Lashmi herabsteigt“: 
Corps glorieux VII, Livre d'orgue II, *Méditations* V


Laksmîçâ (100) „Friede, den Lashmi herabsteigt“: 
Livre d'orgue V

Kallatâla (64): 
Livre d'orgue II, I

Kalâ (55) „Form“: 
Livre d'orgue II, I

Manthikâ (55), zweite Form: 
Livre d'orgue III

Miçra varna (26) „Farbmischung“: 
Messe de la Pentecôte III, *Livre d'orgue* II, IV, *Méditations* VIII


Niççanka (119): 
Livre d'orgue V


⁴⁹ Im *Livre du Saint Sacrement* sind keine expliziten Angaben Messiaens über die Verwendung von deçî-tâlas zu finden. Inwiefern weitere verwendet werden, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden.


⁵⁰ Nummer in der Liste der 120 deçî-tâlas des Çârngadeva.


⁵¹ Als Grundnotenwert wird hier stets ein Sechzehntel gewählt. In den Stücken kann dies auch eine Zweiunddreißigstel oder eine Achtel sein.


Carus


Nihçankalîla (6): 
Messe de la Pentecôte II


Pratâpaçekhara (75) „Kraft, die von der Stirn ausgeht“: 
Livre d'orgue I, II, Méditations III, IV


Râgavardhana (93) „Rhythmus, der die Melodie belebt“: 
Nativité IV, VIII, IX, Corps glorieux III, VII, Livre d'orgue II, Méditations III, IV

Rangapradîpaka (24) „Leuchtende Farbe“: 
Livre d'orgue V, Méditations III


Sama (53) „Gleichheit“: 
Livre d'orgue II, V


Sârasa (103) „Storch“: 
Nativité IV, Livre d'orgue I

Simha (101) „Löwe“: 
Livre d'orgue II

Simhavikrama (8) „Kraft des Löwen“: 
Messe de la Pentecôte III, Livre d'orgue II, Méditations III

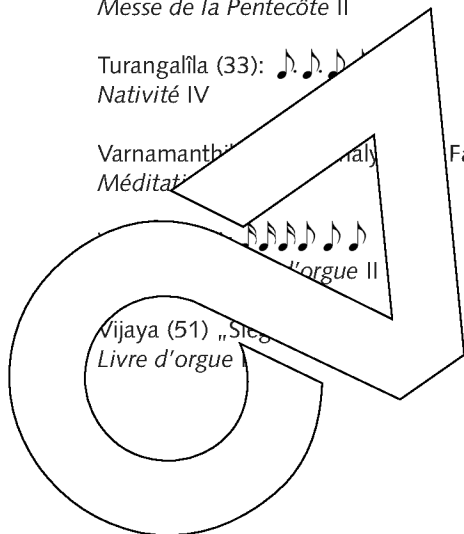
Tritîya (3): 
Messe de la Pentecôte II

Turangalîla (33): 
Nativité IV

Varnamanthâra (10) „Leuchtende Farbe“: 
Méditations III, Livre d'orgue II

Vijaya (51) „Stille“:
Livre d'orgue I

Carus

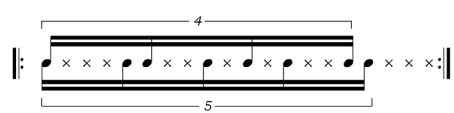
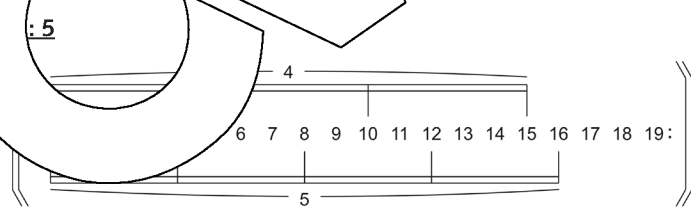
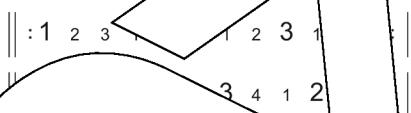
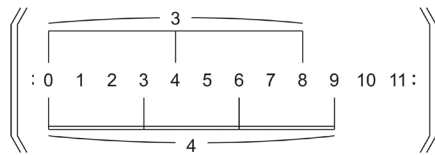


Anhang C – Polyrhythmen

Analog zur Beschreibung des Verhältnisses 3:5 in Kap. 3.4.2 sind hier für die Verhältnisse 3:4, 4:5, 4:7 und 4:9 folgende Übemodelle zusammengestellt:

1. Unterteiltes Zählschema (s. NB 76)
2. Summenrhythmen (s. NB 78)
3. Zugeordnete Summenrhythmen (s. NB 79)
4. Darstellung mit Unterteilung (s. NB 80 und NB 82)
5. Zähl­schemen (s. NB 81 und NB 84)

3 : 4



Carus

|| : 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 : ||
 || : 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 : ||

4:7

Diagram showing a 4-measure phrase (measures 0-3) repeated over 27 measures. The first measure is marked with a '4' above it. The measure numbers 0 through 27 are listed below the staff.

First staff of musical notation for exercise 4:7, showing a sequence of eighth notes.

Second staff of musical notation for exercise 4:7, showing a sequence of eighth notes with a 4/7 time signature.

Third staff of musical notation for exercise 4:7, showing a sequence of eighth notes with a 4-measure phrase indicated by a bracket and a '4' above it.

|| : 1 2 3 4 1 2 3 4 2 3 4 1 2 4 1 2 3 4 1 3 1 2 3 4 : ||
 || : 1 2 3 4 5 3 4 5 6 7 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 : ||

4:9

Diagram showing a 4-measure phrase (measures 0-3) repeated over 35 measures. The first measure is marked with a '4' above it. The measure numbers 0 through 35 are listed below the staff.

First staff of musical notation for exercise 4:9, showing a sequence of eighth notes.

Second staff of musical notation for exercise 4:9, showing a sequence of eighth notes with a 4/9 time signature.

Third staff of musical notation for exercise 4:9, showing a sequence of eighth notes with a 4-measure phrase indicated by a bracket and a '4' above it.

|| : 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 : ||
 || : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 : ||

Anhang D – Übersicht über die in Messiaens Orgelwerken auftretenden Vogelgesänge

deutsch	französisch	lateinisch	Stück
Amsel	Merle noir	turdus merula	Messe de la Pentecôte II, Livre d'orgue IV, VII, Méditations II
Blassspötter	Hypolaïs pâle	hippolais pallida	Saint Sacrement III
Buchfink	Pinson	fringilla coelebs	Méditations II
Buntspecht	Pic-épeiche	dendrocopos major	Livre d'orgue VII
Gartengrasmücke	Fauvette des jardins	sylvia borin	Messe de la Pentecôte II, Livre d'orgue VII, Méditations II, IX
Goldammer	Bruant jaune	emberiza citrinella	Méditations II, V, VIII, IX
Graubülbül	Bulbul des jardins	pycnonotus barbatus	Méditations VII, Saint Sacrement XII, XV
Kohlmeise	Mésange charbonnière	parus major	Livre d'orgue VII
Feldlerche	Alouette des champs	allauda avensis	Messe de la Pentecôte V
Mönchsgrasmücke	Fauvette à tête noire	sylvia atricapilla	Livre d'orgue VII, Méditations II, IX
Nachtigall	Rossignol	luscinia megarhynchos	Messe de la Pentecôte IV, Livre d'orgue IV, VII, Saint Sacrement III
Olivenspötter	Hypolaïs des oliviers	hippolais olivetorum	Saint Sacrement V
Orpheusspötter	Hypolaïs polyglotte	hippolais polyglotta	Saint Sacrement XIII
Tristramstar	Etourneau de Tristram	onychognathus tristrami	Saint Sacrement VIII
Palmtaube	Tourterelle maillée	streptopelia senegalensis	Saint Sacrement I
Raufußkauz (Tengmalm-Eule)	Chouette de Tengmalm	aegolius ferreus	Méditations IV
Ringdrossel	Merle à tache	turdus torquatus	Méditations IV
Rotkehlchen	Rotkehlchen	erithacus rubecula	Messe de la Pentecôte II, Livre d'orgue IV
Steinlerche	Steinlerche	ammomanes	Saint Sacrement VI
Schwarzspecht	Schwarzspecht	dryocopus martius	Méditations IV
Singdrossel	Grive musicienne	turdus philomelos	Messe de la Pentecôte IV, Livre d'orgue IV, VII, Méditations IV
	Grive musicienne	acrocephalus stentoreus	Saint Sacrement XIII
Schwarzrücken- einschmätzer	Schwarzrücken- einschmätzer	oenanthe lugens	Saint Sacrement VI
Weißkehlsänger	Weißkehlsänger	irania gutturalis	Saint Sacrement XI, XV
Bunkönig	Bunkönig	troglodytes troglodytes	Méditations II

Literaturverzeichnis

- Siglind Bruhn (2006), *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, Waldkirch 2006.
- Siglind Bruhn (2008), *Messiaens 'Summa theologica'*, Waldkirch 2008.
- Christopher Dingle (2007), *The Life of Messiaen*, Cambridge 2007.
- Jon Gillock (2010), *Performing Messiaen's Organ Music*, Bloomington 2009.
- Paul Griffith (1985), *Olivier Messiaen and the Music of Time*, London 1985.
- Aléxandre Guilmant (1926), „La musique d'orgue“ in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 2^{ème} partie, Hg. Lavignac, Albert; Laurencie, Lionel de la, Paris 1926.
- Harry Halbreich (1980), *Olivier Messiaen*, Paris 1980.
- Hellmut Hei (4 1972), „Struktur und Symbolik in: "Les yeux dans les roues" aus Olivier Messiaens "Livre d'Orgue" in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 1972, Heft 4, S. 22ff.
- Peter Hill & Nigel Simeone (2007), *Messiaen*, Mainz 2007.
- Theo Hirsbrunner (1988), *Olivier Messiaen, Leben und Werk*, Laaber 1988.
- Ingrid Hohlfeld-Ufer (1978), *Die musikalische Sprache Olivier Messiaens*, Duisburg 1978.
- Olivier Latry & Loïc Mallié (2008), *L'œuvre d'orgue d'Olivier Messiaen*, Stuttgart 2008.
- Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie* (7 Bände), Paris 1949–2002
- Olivier Messiaen (1958), *Conférence de Bruxelles*, Paris 1960.
- Olivier Messiaen (1978), *Conférence de Notre Dame*, Paris 1978.
- Olivier Messiaen (1988), *Conférence de Kyoto*, Paris 1988.
- Olivier Messiaen (Komponist) (1957, 1992), *Messiaen par lui-même*. [O. Messiaen, Interpretation], Paris: EMI-France.
- Olivier Messiaen (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache (Technique de mon langage musical)*, Paris 1966.
- Aloyse Michaely (1982), „L'Abîme“, in: *Musik-Konzepte* 28, Olivier Messiaen (S. 7–10), München 1982.
- Aloyse Michaely (1987), *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtwerk*, Hamburg 1987.
- Almut Rößler (1978), *Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens*, Duisburg 1978.
- Almut Rößler (1984), *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, Duisburg 1984.
- Almut Rößler (2008), *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, Duisburg 2008.
- Michel Roubinet (1992), *Olivier Messiaen par lui-même*, Paris: EMI France 1992.
- Claude Samuel (1986), *Olivier Messiaen, Musique et Couleur*, Paris 1986.
- Thomas Daniel Schermer (1998), *Olivier Messiaen, La cité mystère – Das himmlische Jerusalem* (Ausstellungskatalog), Köln 1998.
- Frank Schermer (1992), „Mit Messiaens Orgelmusik und mit Engelszungen“, in: *MusikTexte* 45, Köln 1992.
- Gerd Zacher (1982), „Livre d'orgue: eine Zumutung“, in: *Musik-Konzepte* 28, München 1982, S. 92–107.

Guy Bovet Jehan Alain

Grundsätzliche Anhaltspunkte zur Interpretation der Werke Alains

Ausgaben

Die heutzutage gängige Ausgabe der Orgelwerke Jehan Alains (Leduc 1971) ist eine von Marie-Claire Alain aus pädagogischen und orgelstilistischen Gründen tiefgreifend revidierte Edition (vor allem wurden die Registrierungen geändert, hier und da aber auch der Notentext). Wer über ein möglichst getreues Notenbild und originale Klangfarbenangaben verfügen will, müsste deshalb am besten den Erstdruck (1939–1945) hinzuziehen, eventuell die Revision von 1951, in der ein paar Eingriffe von Albert und Olivier sowie angeblich auch schon von der damals 22-jährigen Marie-Claire Alain vorgenommen wurden.

Dazu kommt – allerdings mit einer gewissen Vorsicht zu verwenden – die neueste Leduc-Ausgabe (2001–03) in welcher Marie-Claire Alain viele, aber leider nicht alle Veränderungen rückgängig gemacht hat.

Die *Notes critiques sur l'œuvre d'orgue de Jehan Alain* (Leduc 2001, französisch – bzw. englisch unter dem Titel *Critical notes on the Organ Works of Jehan Alain*, Leduc 2003) – von Marie-Claire Alain gegeben – geben nützliche Hinweise über abweichende Fassungen in den verwendeten Manuskripten, sind aber trotzdem nicht von persönlichen Eingriffen der Autorin befreit. Gewisse Manuskripte sind nicht einschlüssig, weil sie sich zum Teil im Privatbesitz verschiedener Personen außerhalb der Familie Alain befinden.

2011 erschien bei Bärenreiter eine neue Gesamtausgabe, die zum Teil auf diese ebenfalls erwähnten, bisher weniger bekannten Manuskripte stützt, die nicht im Besitz der Familie Alain sind. Die Ausgabe trägt das Label „Urtext“, das im Falle Alain nicht vertretbar ist, weil für fast jedes Stück mehrere Graphie-Handschriften existieren: Man kann in manchen Fällen nicht bestimmen, welche von ihnen die letzte Meinung des Komponisten widerspiegelt; oft gibt es mehrere Handschriften, die als authentisch gelten können.

Die Wahl der als Hauptfassung veröffentlichten Version ist in der Bärenreiter-Edition zum Teil recht willkürlich und gibt den Eindruck, dass man sich bemüht hat, Fassungen zu drucken, die von den bisher bekannten stark abweichen. Die Hauptfassung ist oft spürbar, wenn der Rhythmus aufgrund von Übertragungen vereinheitlicht wurde.

Der kritische Vergleich der verschiedenen Fassungen in der Praxis tadellos gerecht und bringt interessante Dokumente zur Geltung; das computerergänzte, unschöne Notenbild ist gegenüber der Leduc-Ausgabe kein Fortschritt.

Außerdem wurde ein Verzeichnis der verschiedenen Fassungen erstellt, das mit dem Katalog des Komponisten nicht übereinstimmt und den Vergleich der Leduc-Ausgaben mit dieser neuen Version erschwert. Der Vergleich der Leduc-Ausgaben mit dieser neuen Version erfordert ein genaues Studium der Werke im Großen und Ganzen den Gesamtbestand berücksichtigen. Auch findet der Leser einige Stücke, die sich nicht in der

Leduc-Ausgabe befinden.

Manuskripte

Die Wahl der als Hauptfassung veröffentlichten Version ist in der Bärenreiter-Edition zum Teil recht willkürlich und gibt den Eindruck, dass man sich bemüht hat, Fassungen zu drucken, die von den bisher bekannten stark abweichen. Die Hauptfassung ist oft spürbar, wenn der Rhythmus aufgrund von Übertragungen vereinheitlicht wurde. Der kritische Vergleich der verschiedenen Fassungen in der Praxis tadellos gerecht und bringt interessante Dokumente zur Geltung; das computerergänzte, unschöne Notenbild ist gegenüber der Leduc-Ausgabe kein Fortschritt. Außerdem wurde ein Verzeichnis der verschiedenen Fassungen erstellt, das mit dem Katalog des Komponisten nicht übereinstimmt und den Vergleich der Leduc-Ausgaben mit dieser neuen Version erschwert. Der Vergleich der Leduc-Ausgaben mit dieser neuen Version erfordert ein genaues Studium der Werke im Großen und Ganzen den Gesamtbestand berücksichtigen. Auch findet der Leser einige Stücke, die sich nicht in der Leduc-Ausgabe befinden.

Die Wahl der als Hauptfassung veröffentlichten Version ist in der Bärenreiter-Edition zum Teil recht willkürlich und gibt den Eindruck, dass man sich bemüht hat, Fassungen zu drucken, die von den bisher bekannten stark abweichen. Die Hauptfassung ist oft spürbar, wenn der Rhythmus aufgrund von Übertragungen vereinheitlicht wurde. Der kritische Vergleich der verschiedenen Fassungen in der Praxis tadellos gerecht und bringt interessante Dokumente zur Geltung; das computerergänzte, unschöne Notenbild ist gegenüber der Leduc-Ausgabe kein Fortschritt. Außerdem wurde ein Verzeichnis der verschiedenen Fassungen erstellt, das mit dem Katalog des Komponisten nicht übereinstimmt und den Vergleich der Leduc-Ausgaben mit dieser neuen Version erschwert. Der Vergleich der Leduc-Ausgaben mit dieser neuen Version erfordert ein genaues Studium der Werke im Großen und Ganzen den Gesamtbestand berücksichtigen. Auch findet der Leser einige Stücke, die sich nicht in der Leduc-Ausgabe befinden.

Die Wahl der als Hauptfassung veröffentlichten Version ist in der Bärenreiter-Edition zum Teil recht willkürlich und gibt den Eindruck, dass man sich bemüht hat, Fassungen zu drucken, die von den bisher bekannten stark abweichen. Die Hauptfassung ist oft spürbar, wenn der Rhythmus aufgrund von Übertragungen vereinheitlicht wurde. Der kritische Vergleich der verschiedenen Fassungen in der Praxis tadellos gerecht und bringt interessante Dokumente zur Geltung; das computerergänzte, unschöne Notenbild ist gegenüber der Leduc-Ausgabe kein Fortschritt. Außerdem wurde ein Verzeichnis der verschiedenen Fassungen erstellt, das mit dem Katalog des Komponisten nicht übereinstimmt und den Vergleich der Leduc-Ausgaben mit dieser neuen Version erschwert. Der Vergleich der Leduc-Ausgaben mit dieser neuen Version erfordert ein genaues Studium der Werke im Großen und Ganzen den Gesamtbestand berücksichtigen. Auch findet der Leser einige Stücke, die sich nicht in der Leduc-Ausgabe befinden.

Orgeln und Klangfarben

Es ist klar, dass die Instrumente zur Zeit Jehan Alains anders klangen als unsere modernen Orgeln und dass eine eher romantisch disponierte und intonierte Orgel sicher seinem Klangideal am nächsten kommt. Der Interpret, der einen getreuen Notentext vor sich hat, muss noch wissen, dass Alain unter „Mixtures“ eher Aliquoten versteht als die mehrfachen Register, die seit jeher in den deutschsprachigen Ländern Mixturen genannt werden. Andererseits ist es auch selbstverständlich, dass man nicht „gegen“ ein Instrument, sondern mit ihm spielen sollte, und dass also immer ein wohlklingender Kompromiss angestrebt werden muss.

¹ Zu den Manuskripten siehe auch www.jehanalain.ch

Spieltechnik und Artikulation

Der Orgelstil zu Alains Zeit war sehr stark von der Schule von Marcel Dupré beeinflusst: absolutes *legato*, wo nichts anderes vermerkt ist. Trotzdem sollte der Spieler doch daran denken, dass auch andere Organisten (wie z. B. André Marchal, der ziemlich anders spielte) der Familie Alain nahe standen, und dass sich Alain selber hie und da über das Spiel von Dupré mit einer gewissen Distanz äussert.

Tempo

Es sind nur wenige originale Metronomangaben von Jehan Alain vorhanden. Man sollte das Tempo so frei und flexibel gestalten wie möglich. Siehe die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken.

Ein Tenutostrich bedeutet eine kleine zeitliche Verlängerung des damit bezeichneten Tons, vgl. den Beginn von *Deuils* aus den *Trois Danses* (Leduc Band I, S. 21). ♯ ist eine kurze Fermate im Gegensatz zur längeren ♮, vgl. Takt 74 und 76 in *Joies* aus den *Trois Danses* (Band I, S. 18).

Die Alain-Orgel

Das zwischen 1910 und 1971 von Albert Alain, dem Vater von Jehan, Marie-Odile, Olivier und Marie-Claire erbaute und später ständig erweiterte Hausinstrument hat Alains Orgelschaffen stark beeinflusst, auch wenn er sicher bei größeren Werken ebenfalls gelegentlich andere Orgeln im Sinne hatte. Siehe diesbezüglich Marie-Claire Alains *Notes critiques*. Die jetzt sorgfältig restaurierte Orgel steht heute im schweizerischen Städtchen Romainmôtier (etwa 30 km nördlich von Lausanne) und kann jederzeit besichtigt und gespielt werden. Der Klang dieser Orgel erklärt manches Registrierungsproblem, nicht nur in der Disposition und in den technischen Besonderheiten wie die Pedalteilung, sondern auch und vor allem in der Balance zwischen den Registern und in der Klangfarbe der in den Werken vorgeschriebenen Mischungen, wie zum Beispiel der Aliquoten bei Alain, wie eben erwähnt, „Mixtures“ nannte.³

Die Orgel wurde nach Jehan Alains Tod von seinem Vater noch erweitert, zum Teil nach Plänen, die er früher mit seinem Sohn besprochen hatte und von denen man im Briefwechsel der Familie noch Spuren und Belege findet. Die heutige Disposition ist die von 1971, als Albert Alain starb.



© Association Jehan Alain, Romainmôtier (CH)

Die zwischen 1910 und 1971 erbaute Alain-Orgel wie sie heute in Romainmôtier aufgestellt ist.

² Vorherige Anmeldung erwünscht : Association Jehan Alain, Faubourg de l'Hôpital 18, CH-2000 Neuchâtel, Tel +41(0)32 721 27 90; contact@jehanalain.ch; www.jehanalain.ch

³ Eine Gesamtaufnahme aller Orgelwerke von Jehan Alain wurde 1995 von Guy Bovet und Yves Rechsteiner an der Alain-Orgel eingespielt, mit dem Versuch, sich genau an alle Registrierungsangaben zu halten. Diese Aufnahme (2 CD, Gallo 850/851, im Handel oder bei der Association erhältlich) ist eher als ein Klangdokument und weniger als vorbildliche Fassung gedacht, da die intimen Stücke ideal klingen, es den großen Stücken aber an Stärke und Akustik mangelt. Trotzdem gibt die Einspielung dem Hörer oft interessante Hinweise über die Stimmung und Atmosphäre, in der die Werke entstanden sind. Es gibt auch Aufnahmen verschiedener Organisten (Marie-Claire Alain, Babette Mondry, u. a.) mit Werken von Albert und Olivier Alain.

<u>Grand Orgue</u> C–g ³ (I), <u>Positif</u> C–g ³ (II), 9 Register 6 Register	<u>Récit (oder auch Solo)</u> C–g ³ (III) schwellbar, 11 Register	<u>Récit (oder auch Bombarde)</u> C–g ³ (IV) schwellbar, 10 Register
Bourdon 16’ Montre 8’ <i>Bourdon 8’</i> Flûte harmonique 8’ Prestant 4’ <i>Plein-Jeu 4 fach</i>	Salicional 8’ Cor de nuit 8’ Gros Nasard 5 ¹ / ₃ ’ Flûte douce 4’ Nasard 2 ² / ₃ ’ Quarte de Nasard 2’ Tierce 1 ³ / ₅ ’ Larigot (Prinzipalmensur) 1 ¹ / ₃ ’ <i>Piccolo (Prinzipalmensur) 1</i>	Quintaton 16’ Flûte conique 8’ Viole de Gambe 8’ Voix Céleste 8’ Dulciane (oder auch Salicet) 4’ Flûte octaviante 4’ Quinte 2 ² / ₃ ’ Flûte (eher in Gambenmensur) 2’ <i>Tierce 1³/₅’</i> Basson-Hautbois 8’ Cromorne 8’
	<u>Pédale</u> (alle Register geteilt C–H/c–f ¹), <u>Coupulas et Tirasses</u> 7 Register	
	Soubasse 16’ Bourdon 8’ Flûte 4’ <i>Bourdon 4’</i> Octave 2’ (früher in Cornet 3 fach) Quinte 1 ¹ / ₃ ’ (früher in Cornet 3 fach) Tierce 4 ⁴ / ₅ ’ (früher in Cornet 3 fach)	<i>Copula Pos / GO</i> <i>Copula Réc / GO</i> <i>Copula Bombarde / GO</i> <i>Copula Réc / Pos</i> <i>Copula Bombarde / Pos</i> <i>Tirasse GO</i> <i>Tirasse Pos</i> <i>Tirasse Réc</i> <i>Tierce Bombarde</i>

Die von Albert Alain nach Jehans Tod hinzugefügten Register etc. sind in Kursivschrift gesetzt
Spiel- und Registertraktur mechanisch

Zu den einzelnen Stücken

Suite (1934/1935) JA⁴ F

Alain widmete die Suite Pauline Payan (à M. P.), einer Jugendfreundin, die er am 22. April 1935 heiratete. Er erhielt 1936 für die Suite den Preis im Kompositionswettbewerb des Vereins Les Amis de l’Orgue. Die Variations wurden von Luigi Hayashi komponiert, der auch Komponist auch für Streichquintett gesetzt (*Andante et Scherzo pour un ensemble de chambre*).

Variations JA 6

Die „Variations“ sind in drei Sätzen geschrieben. Der erste Satz „Andante“ ist in 3/4 Takt, der zweite Satz „Allegretto“ in 2/4 Takt und der dritte Satz „Scherzo“ in 3/8 Takt. Die Registrierung ist auch etwas abweichend, je nach Fassung: entweder 8’-Grundstimmen auf beiden Manualen, oder „Réc.: Cor de Nuit 8 (Nachthorn), Flûte douce 4 (Flöte)“. B.: „Dulciane“ ist ein zarter Streicher und kein Zungenregister!

Die Registrierung ist auch etwas abweichend, je nach Fassung: entweder 8’-Grundstimmen auf beiden Manualen, oder „Réc.: Cor de Nuit 8 (Nachthorn), Flûte douce 4 (Flöte)“. B.: „Dulciane“ ist ein zarter Streicher und kein Zungenregister!

Scherzo JA 70

Die vom Komponisten angegebenen Temposchwankungen gut beachten: „Cédez“ oder „Céder“ = im Tempo nachgeben. In einem Manuskript steht am Anfang „Lentement“ (langsam), und im Takt 42 steht statt „Clarinettes ou Voix Humaine“ sogar „[Voix] céleste ou Voix Humaine“. Die Übersetzung von Jehan Alains Fußnote zu Takt 82 in MCA 2001 lautet: „Man wird allmählich vom Anfang bis hier beschleunigt haben, wo das Tempo genau das Doppelte von Tempo 1° ist.“

Choral JA 82

Alain strebte einen sehr schrillen Klang an („Wind in den Bergen“); auf modernen Instrumenten mit hohen Mixturen ist jedoch etwas Vorsicht geboten. In einem Manuskript steht folgende Bemerkung: „Man muss beurteilen, ob es angebracht ist, die 16’ Zungen- und Grundstimmen zu benutzen; diese Bemerkung gilt für

⁴ Vgl. den Katalog der Orgelwerke Jehan Alains in Marie-Claire Alains *Notes critiques/Critical Notes*.

⁵ Im Folgenden: MCA.

das ganze Stück, das einige ziemlich tiefliegende Stellen aufweist. Die Mixturen sollten in der ersten Hälfte dominieren.“

Siehe auch in den *Notes critiques* die von Marie-Claire Alain erstellte Variante für die letzten Takte.

Trois Danses (1937 /1938) JA 120

In einem Brief an seine Frau Madeleine schrieb Jehan Alain am 7. Februar 1940 von der Kriegsfront: *J'ai entrepris de recopier les Trois Danses pour orchestre ... je transcris pour orgue de concert en même temps* („Ich bin gerade dabei, die *Drei Tänze für Orchester* ins Reine zu schreiben ... ich bearbeite [sie] gleichzeitig für die Konzertorgel“, s. Decourt: *Jehan Alain, biographie, correspondance, dessins, essais*, Chambéry, S. 273).

Die Urfassung dieses Werks muss demnach für Orchester gewesen sein; eine entsprechende Partitur ist aber nicht überliefert. Das Manuskript der Orgel-Fassung schickte Alain von der Front an Noëlie Pierront, die die Uraufführung am 23. März 1941 in der Pariser Kirche Saint-Germain-des-Prés spielte.

Joies („Freuden“)

Einige persönliche Angaben von Marie-Claire Alain wurden in der Ausgabe 2001 nicht entfernt (z. B. das *accel.* in Takt 29 und 30, NB 1). Siehe auch oben die Bemerkungen über den Ausdruck „Mixturen“.

Joies, T. 29 und 30

Die Crescendo- und registrierte werden empfohlen. Spielen die tieferen Werke leise 16'-Zungen zu spielen

85–94 kann durch ... de, unmerkliche Manualwechsel verstärkt werden. Um die Lautstärke in den Takten 95–97 nicht wieder fallen zu lassen, mit beiden Händen auf dem G.O., in diesem Falle die linke Hand eine Oktave höher, kann versuchen, die Pedalstelle in den Takten 104–107 eine Oktave tiefer. Letzte Ton B wird durch ein Des ersetzt, was bei den meisten Zungenregistern

Deuils („Trauer“)

Der Untertitel *Funèbre en l'honneur une mémoire héroïque* bezieht sich auf den Tod von Jehans Schwester Marie-Odile, die durch beherztes Verhalten ihren Bruder Olivier am 3. September 1937 in den Bergen bei Mont-Blanc rettete, selbst im Alter von dreiundzwanzig Jahren tödlich verunglückte.

in Übersetzung:

„Der Strich zeigt eine leichte Verlängerung der Tondauer an.“ / „(2) Nicht erstaunt sein über diese ... wünsche eine Farbe ganz aus Obertönen.“

Seite 26: „(1) Dieser zweite Tanz kann einzeln gespielt werden unter dem Titel: DANSE FUNÈBRE, zum Gedenken an eine Heldentat.“

In der Ausgabe Marie-Claire Alain 2001–03 und bei Bärenreiter wurden alle Auftakte stillschweigend zu 32teln vereinheitlicht, in den Quellen hingegen gibt es tiefgreifende Unterschiede. Takt 24: Vereinheitlichung bei Leduc im Pedal wurde vergessen, durch das viele Korrigieren und Verändern entsteht ein Durcheinander (s. NB 2 und 3).

2. **Adagio**

Gambe, Voix céleste

⁽¹⁾ 16. 8 *mf* Tir. Gambe, Céleste

Adagio (♩ = 63 - 69)

Réc. Gambe, Voix céleste

⁽¹⁾ 16. 8. Tir. Réc.

Deuils, Beginn (oben: Erstausgabe / unten: Marie-Claire Alain 2001)

3.

(oben: Erstausgabe / unten: Marie-Claire Alain 2001)

Dieses Stück ist genau das Gegenteil von *Joies*, und nicht, wie es sich Marie-Claire Alain vorstellt, ein Duplikat. Laut den Quellen wird die Fanfare im Takt 26 nicht auf dem G.O., sondern auf dem Récit gespielt, und nicht mit Trompete oder „Batterie d’Anches“, sondern allein mit der Zunge 16’ des Récits (zu den schon gezogenen Registern hinzugefügt), so dass sie sich gewissermaßen von unten „einschleicht“, statt sofort gut hörbar zu schmettern. Dann verstärkt sie sich allmählich, um nach und nach das Tanzmotiv zu übertönen. Daraus folgt, dass die Angabe „+ Mixtures“ in Takt 22 irreführend ist, da sie die richtige Organisation des *crescendos* unmöglich macht; auch die in Klammern gesetzten Manualangaben sollten je nach Instrument korrigiert werden. Starke und helle Mixturen sollten nur in Takt 38/39 und 46/47, dann ab Takt 50 erklingen.

Das Stück führt nicht zum Sieg, sondern es fällt buchstäblich auseinander und endet in einer Katastrophe (s. alle Originalangaben wie „*Lourdement*“ usw., sowie eine hochinteressante, von Marie-Claire Alain zum Teil entfernte Bemerkung in Takt 42 „*altérer brusquement le mouvement, lourd et arraché*“, d.h. „das Tempo brüsk verändern, schwer und zerrissen“). In der Ausgabe 2001–03 wurden die von Marie-Claire Alain zugefügten Oktavierungen in Takt 63/64 nicht wieder entfernt; der Hinweis auf die kritischen Notizen genügt nicht (s. NB 4). Das Oktavieren zerstört den Effekt des „Peitschenschlags“ im letzten Akkord.

Lutes, T. 63/64 (oben: Erstausgabe / unten: Marie-Claire Alain 2001)

Variations sur un thème de Clément Jannequin (1937) JA 18

Alain widmete die *Variations* Pierre Segond, mit dem er in der Klasse Marcel Dupré zusammen studiert hatte. Die Melodie mit dem Titel *L'espoir que j'ai d'acquiescer votre grâce* („Die Hoffnung, die ich habe, Ihre Gnade zu erlangen“) fand Alain in der Ausgabe von J.B. Wekerlin (1955 edierte Publikation) *du temps passé* („Nachklang vergangener Zeiten“), die er als von Clément Jannequin (so der Name richtig) zugeschrieben. Ein Exemplar dieser Publikation befand sich im Besitz von Alain. Die Melodie ist aber nicht von Jannequin, sondern von einem anonymen Meister.

Übersetzung der Kurzeinführung am Anfang des Stückes: „Dieses Stück soll gespielt werden wie die Präludien, von denen Clément Jannequin nicht ... nur die Melodie und Zärtlichkeit.“

Die Metronomangabe erscheint erst im Druck von 1952 (Halbe = 72), steht aber nicht im Erstdruck und in der Originalausgabe. In MCA (Marie-Claire Alain) steht etwas langsamer (Halbe = ca. 64). Dann finden sich aber überhaupt keine

„Piu mosso“ oder „Allegro“-Anweisungen für Interpreten, die nicht gesehen haben, dass am Anfang ein durchgestrichenes ♩ (Alta brevis) steht. Man beachte den Scherz in Takt 125, wo der Sopran „einschläft“ und nicht mehr auftritt (das ♩ geht, und lasse ihn deutlich hören (das Rit. in Takt 124 lädt dazu ein). Da das Pedal schon angeklopft ist, kann die Verteilung Man./Ped. nach Belieben verändert werden, was am Anfang oft erforderlich ist, um den Fuß für die Bedienung des Schwellers freizumachen.

Zwei Mal wird das Hinzuziehen von *Soubasse* 16' im Schlusstakt verlangt.

Le jardin suspendu (1934) JA 71

Le jardin suspendu („Der hängende Garten“) ist Marguerite Evian, einer engen Freundin Jehan Alains, gewidmet. Übersetzung der Bemerkung vor dem Stück: „Der hängende Garten ist das immerzu verfolgte und flüchtige Ideal des Künstlers, der unerreichbare und unverderbbare Zufluchtsort“.

Die Metronomangabe (Viertel = 60) findet sich erst 1952, sie stammt also nicht vom Komponisten.

Man nehme ein sehr breites Tempo – breit genug, um das bei zu schnellem Tempo etwas einfältig wirkende Kinderliedhafte des Themas ins Träumerische zu verwandeln.

Man muss deutschsprechende Organisten immer wieder daran erinnern, dass die *Dulciane* kein deutscher Dulzian, sondern ein leiser Streicher ist. Das *senza fretta* in Takt 25 wird auch oft missverstanden: es bedeutet „ohne Eile“. In der Variation Takt 25 ff. (Bärenreiter: Takt 26) kann man die Pos.-Passage mit der rechten, die Récit-Passage mit der linken Hand spielen.

Die Triolenvariation ab Takt 37 sollte nicht schneller gespielt werden als der Rest des Stückes, wie man es oft hört. Die „Tirasse octave aigüe“ in Takt 45 ist eine Superoktavkoppel, die Pedaltöne klingen also eine Oktave höher als geschrieben. Steht diese Koppel nicht zur Verfügung, spielt man die Pedalstimme mit einer *Flûte 4' de Pédale*. Man mache sich nicht zu viele Sorgen um die Registrierung mit dem *Nasard 5¹/3'*: Außer der in den Ausgaben

gegebenen Variante der Quintadena, gibt es in den Manuskripten noch andere Möglichkeiten. Z. B., wie von Jehan Alain angegeben, *une octave plus bas avec Octavin* [$2'$] *et Nazard* [$2^{2/3}'$]. Es ist auch nicht sicher, dass der Nazard in Takt 50 wirklich ein $2^{2/3}'$ ist (Fußtonhöhe von Marie-Claire Alain zugefügt) und nicht immer noch der $5^{1/3}'$.

Aria (1938) JA deest

Aria ist Noëlie Pierront gewidmet, einer Organistin, die sich auch anderer Stücke von Alain annahm (s. oben bei *Trois Danses*). Sie spielte die Uraufführung von *Aria* in der Pariser Kirche Saint-Germain-des-Prés im März 1941. Die Metronomangabe findet sich erst 1952, ist also nicht vom Komponisten (Achtel = 192); in MCA 2002 etwas langsamer (Achtel = ca. 156).

Takt 43, 54 und ähnliche Stellen: auf keinen Fall auf einmal in ein neues, ganz anderes Tempo übergehen, wie man es so oft hört. Das neue Tempo entsteht und fließt aus dem alten heraus, eigentlich gibt es nur ein einziges Tempo in zwei leicht verschiedenen Affekten.

Deux Danses à Agni Yavishta (1932) JA 77, 78

In einem Manuskript trägt der erste Tanz den Titel *Médine* („Medina“). Die Metronomangabe findet sich erst 1952, ist also nicht original, in MCA 2002 ist sie nochmals verändert.

Viele Affekte, viele Tempi, keine Einheit, sondern stets widersprüchliche und überraschende Ideen und Vorfälle. Am Schluss des zweiten Tanzes, in Takt 63 ff., enttäuscht das Nicht-Ändern der Registrierung. Die Manuskripte tragen jedoch überhaupt keine Manual- oder Registrierungsangaben, d.h. schon im Erstdruck sind diese Angaben nicht vom Komponisten, was einem für eventuelle Freiheiten ein besseres Gefühl gibt.

Prélude et Fugue (1938) JA 75, 57

Prélude et Fugue ist Georges Caussade gewidmet, dem gestrengen Kontrapunktisten, der mehrere Jahre am Pariser Conservatoire. Die Metronomangaben für das *Prélude* erschienen erst 1952 und sind (nur schon Viertel = 132, vielleicht ein Irrtum), wurden dann wiederum verändert (MCA 2002 Viertel = 72). Für die *Fugue* gibt es keine Metronomzahl, aber auch keine Äquivalenz wie in MCA 2002; meistens findet man den Hinweis, die Viertel zu zählen. In einem Manuskript will Alain sogar die Sechzehntel zählen lassen; also ein recht langsames, aber fließendes Tempo. Siehe dazu *Notes critiques*: es gibt sehr widersprüchliche Registrierungen, von einem quasi-Tutti bis zur jetzt bekannten Aliquotenklavierregistrierung. In der *Fugue* gibt es, innerhalb einer allgemein grundtönigen Farbe, auch bedeutende Umstellungen. Die Auswahl in den Absätzen ist in beiden Sätzen also äußerst willkürlich. In dieser *Fugue* bittet man um eine möglichst „singende“ Ausführung achten, keine Virtuosität.

Intermezzo (1935) JA 77

Dieses Stück wurde ursprünglich für ein Klavierquintett gedacht. Später fertigte der Komponist eine Fassung für Klavier und Basson an, die 1936 bei Leduc erschienen mit dem Titel *Intermezzo pour 2 pianos et basson*. Die Metronomangabe am Anfang Viertel = 108; sonst keine Metronomzahl, ab Takt 42 punktierte Halbe = 92 und ab Takt 42 punktierte Halbe = 69.

Die Registrierung ist für eine Orgel gedacht, die auf der Alain-Orgel, welche die Möglichkeit besitzt C–H anders zu registrieren als C–H (s. oben), am besten einrichten ist die beste Lösung, das B des Pedals (Takte 1 bis 41) auf der 16'-Registrierung festzuklemmen und im Pedal nur die Melodie zu spielen. Im Takt 41 die 16'-Taste befreien und umregistrieren; ab hier ist der 16' im Pedal oft unschön, wenn er

Die Registrierungen in Takt 51–54 sind sorgfältig auszuführen: Die Takte 62 ff. geben eine Idee von der Richtung, in der man eine Interpretation suchen sollte.

Für die Registrierung gibt es viele Fassungen: siehe dazu die *Notes critiques*. Für dieses Stück gibt Bärenreiter als Hauptfassung eine sehr farblose, sehr eingeebnete Version, die Alain 1936 für Marcel Dupré einrichtete.

Hat man recht große Hände, ist der Beginn technisch leichter zu gestalten, wenn man die Unterstimme im oberen Notensystem („Alt“) zwischen den beiden Händen aufteilt (f^1 und g^1 links, as^1 rechts).

Litanies (1937) JA 119

Litanies wurde laut Alain selbst in derselben August-Woche 1937 komponiert, in der auch der zweite *Danse* (*Deuils*) entstand (s. Decourt, S. 304). Die Widmungsträgerin, Virginie Schildge-Bianchini, spielte 1938 die Erstaufführung in den USA.

Die Übersetzung des Textes zu Beginn des Werkes lautet: „Wenn die christliche Seele in der Not keine neuen Worte mehr findet, um die Gnade Gottes anzuflehen, wiederholt sie ohne Unterbrechung die gleiche Anbetung mit inbrünstigem Glauben. Die Vernunft erreicht ihre Grenzen; nur der Glaube steigt weiter nach oben.“

Man sollte versuchen, das berühmte Stück nicht allzu sehr im „Rausschmeißer-Stil“ vorzutragen. Das *poco staccato* in der rechten Hand wird heutzutage oft übertrieben, es sollte nicht wirklich wahrnehmbar sein. Besonders sollte man die Bindebögen in der linken Hand und im Pedal genau beachten. Wichtig ist das „lirico“ (lyrisch, ausdrucksvoll) in der Tempobezeichnung, grob ausgedrückt könnte es im Vortrag einem kaum wahrnehmbaren *rallentando* (oder Verdichtung der Tonlängen) bis zum höchsten Ton des Hauptmotivs entsprechen. Zwischen den Wiederholungen des Hauptmotivs bitte nicht atmen, den letzten Ton wirklich wie ein Viertel spielen und nicht länger: Alain erwähnt wiederholt die Atemlosigkeit des ganzen Stückes als ein wichtiges Element.

Takt 52: nur geringfügig breiter gestalten, man hört die Stelle allgemein zu langsam.

Die schwierige Stelle in Takt 58 und 60 wird viel leichter, wenn die linke Hand die Noten im oberen System ausführt, und die rechte Hand entsprechend die Noten im mittleren System.

Premier Prélude profane (1933) JA 64

In einer der Quellen heißt das Stück *Wieder an. Adagio*.

Ein ausgesprochenes Klavierstück auf der Orgel; die Tonpaare im Thema und besonders in der Begleitung sollten so klingen wie auf dem Klavier mit Verwendung des rechten Pedals. Das Klavier hat aber für jede Note eine Anschlagsart, was bei der Orgel nicht der Fall ist. Daraus folgt, dass die Wiedergabe dieser Tonpaare Fragen aufwirft: Alles artikuliert (in einem Manuskript, s. *Notes Critiques* S. 88, steht ausdrücklich *les notes répétées bien articulées* – „die wiederholten Töne gut artikuliert“) oder doch eher gebunden? Alle Noten gleich, oder in Dupré'scher Tradition jede Zweiergruppe an die nächste gebunden? (Ein paar Produzenten im erweiterten Manuskript, allerdings immer zwischen gleichen Noten, könnten darauf hinweisen.)
Übersetzung des Textes nach dem Schluss: „Nach dieser Nacht noch eine andere. Nach dieser Nacht noch eine andere... und danach...“

Deuxième Prélude profane (1933) JA 65

In einer der Quellen trägt das Stück den Titel: *Und...*

Die Registrierungen (von Olivier Alain) sind nicht sehr schön, sie stehen im Widerspruch (oder sogar in Reaktion dagegen) zur eher symphonisch-pianistischen Textur des Stückes. Bei Fernreiter findet sich eine neue Registrierung.

Übersetzung des Textes: „Sie haben lange gearbeitet, ohne Verlass und ohne Hoffnung. Ihre Hände sind grob und rau... nach und nach... und sie in den großen Rhythmus des Lebens eingedrungen...“

Climat (1933)

Climat bedeutet „Klima“ oder „Stimmung“. Auf einem Manuskript dieses Stückes hat Alain geschrieben: *Toujours le climat se termine à la fin de nos réflexions. Nous conduisons longtemps nos idées pour tomber en arrêt devant la seule foi la plus sûre. Le climat n'est pas ainsi altérée au lieu où s'arrête notre cœur, où notre esprit est en arrêt.* Der Schluss am Ende unserer Reflexionen. Wir lenken lange unsere Ideen, um vor dem Ende unserer Reflexionen zu stehen. Wird nicht auch der aufrichtigste Glaube verändert an dem Ort, an dem er endet?
Übersetzung des Textes: „Wird nicht auch der aufrichtigste Glaube verändert an dem Ort, an dem er endet?“ (s. Decourt, S. 71)

er Ungewissheit...
unser Herz stockt...
Verschwommen...
Wird nicht auch der aufrichtigste Glaube verändert an dem Ort, an dem er endet?“ (s. Decourt, S. 71)

zu spielen.

Première Fantaisie (1933) JA 72

Die ersten Notenseite viel mehr auf den Gestus zielen als auf die genaue Einhaltung der Tonlängen. Die Angabe in Takt 19 ist nicht original, sie erscheint erst 1951.

Takt 19: Die Quinte im Pedal macht die oberen Motive schwer hörbar, wenn im Récit laute französische Zungen (*Trompette, Clairon*) und Mixturen registriert sind. Hier gibt die Disposition der Alain-Orgel ganz von selber die Lösung: nur leise Zungen wie Hautbois, und statt Mixturen Aliquoten.

Takt 63 ff.: Die Oberstimme sehr *legato*, jeweils auf dem dritten Achtel jeder Gruppe alle anderen Stimmen etwas kürzen.

Übersetzung des Textes von Omar Khayyām (1048–1131) – einem persischen Mathematiker, Astronom, Philosoph und Dichter – am Ende: „Nun, zum Himmel selbst schrie ich, um zu fragen, wie das Schicksal uns durch die Finsternis führen kann. Und der Himmel sagt: ‚Folge deinem blinden Instinkt.‘“

Deuxième Fantaisie (1936?) JA 117

Es gibt keinerlei originale Metronombezeichnungen. Der 16' im G.O. steht nicht in allen Manuskripten. Unter *Salicional* versteht Alain einen sanften Prinzipal.

Takt 26: Das durch die Zufügung der Montre, die sofort nach dem angespielten Akkord wieder abregistriert wird (beziehungsweise sogar Abstellung des ganzen G.O.) entstehende (aber nicht ausdrücklich geschriebene) *sf* gut beachten.

Takt 56: Es lohnt sich, den Akkord in der linken Hand auf dem Positiv zu spielen und im Pedal nur das untere E zu halten, damit das Motiv in der rechten Hand hörbar bleibt.

Von Takt 21 bis 123: Pedal ohne 16'.

Takte 73–77: Die unteren Sechzehntelläufe zwischen beiden Händen verteilen.

Takt 84: Kein Zungenregister, sondern die vorgeschriebene Aliquotmischung, von der dann bei Takt 102 nur noch 8' und *Tierce* (und eventuell *Nazard*) übrigbleiben.

Das *ff* der Akkorde in Takt 87, 90, 91 und 95 steht nirgends und ist etwas fragwürdig. Auf jeden Fall darauf achten, dass die Akkorde eher dumpf klingen, d.h. man sollte mindestens die Mixturen im G.O. entfernen.

Takt 109: Wenn man schon ab hier das *fis* im Pedal spielt (nur Koppel zu *Récit*), ist es in den Folgetakten einfacher, in der linken Hand *legato* zu spielen.

Lamento (1930) JA 14

Es gibt keine originalen Metronomanweisungen. Die Doppelpedalstelle nach Takt 21 wirkt unbefriedigend: Wer einen Pedalumfang bis zum *g*¹ zur Verfügung hat, kann versuchen, den rechten Fuß eine Oktave höher zu spielen. Andernfalls gibt es jedoch keine bessere Lösung, als die obere Pedalstimme durch eine dritte Hand manualiter spielen zu lassen.

Petite pièce (1932) JA 32

Die Quellen tragen den Titel *Pièce d'orgue*. Es gibt keine originale Metronombezeichnung und auch keine Äquivalenzen. Siehe bei *Deuxième Fantasia* die Bemerkung über den *Salicional*.

Monodie (1938) JA deest

Keine besonderen Kommentare.

Berceuse sur deux notes qui corrent (1929) JA 7bis

Auf einem Manuskript steht vor dem bekannten Titel *Une vache* („Eine Kuh“). Bei den wiederholten Tönen in der Melodie entstehen wieder ähnliche Probleme wie beim *Premier Prélude*: Der Vortrag nach den Regeln von Alain ist vielleicht historisch richtig, klingt aber (besonders in einer trockenen Akustik) unschön.

Alain bearbeitete 1938 das Klavier mit dem Titel *Andante de concert sur une double pédale*.

Ballade en hommage à Grignie (1930) JA 9

Es gibt keine originalen Metronomanweisungen. Die Flötenregister 4' im Positiv sind oft zu laut, wenn man alle Nuancen in der Melodie auf einer Registrierung mit einem 8', klingt es in den tiefen Lagen undeutlich. Am besten klingt das auf einem Positivwerk.

Andante grave (1932) JA 11

Es gibt keine originalen Metronomanweisungen. Der 16' im G.O., beziehungsweise Pedal, kann je nach Akustik und Registrierung Unbehagen verursachen; also gut zuhören und eventuell eigene Lösungen suchen.

Le Créateur (1932) JA 27

Es gibt keine Metronomanweisungen. Wenn man den Effekt des vollen *Récits* in geschlossenem Schweller nicht realisieren kann, klingt das Thema auf einer Registrierung in der Art von Nicolas de Grigny (*Grand Plein Jeu* 16' und Zungen 8' und 4' im Ped.) auch sehr schön.

Siehe zu diesem und den folgenden Stücken die Bemerkung über den *Salicional* bei *Deuxième Fantasia*.

Postlude pour l'office de complies (1930) JA 29

Das Stück hieß ursprünglich *Prélude pour Complies*. *Salicional* = zarter Prinzipal (und nicht der übliche leise Streicher). Die rhythmische Freiheit bei der Darstellung der Noten des gregorianischen Themas ist wesentlich, wie auch die Regelmäßigkeit der Begleitung: Man mache sich nicht zuviel Sorgen, falls die rechte Hand etwas später fertig wird als notiert. Es ist auch schöner, wenn die rechte Hand nicht genau auf der Note der Begleitung einsetzt, sondern ein wenig später.

In einem der Manuskripte gibt es zu T. 29 eine interessante und bedenkswerte Registrierungsangabe von Jehan Alain für das Echo: den 8' wegnehmen (es bleibt also nur der 2²/3': die Noten der Begleitung geben aber

trotzdem die 8'-Basis; s. Notenbeispiel 5). Siehe auch in den *Notes critiques* S. 116; ein interessant abweichendes Manuskript.

Übersetzung der Fußnote: „Die Achtel des gregorianischen Themas geben die Bewegung. Man bemühe sich, dass sie nicht gleichzeitig wie die Noten der linken Hand gespielt werden.“

5.

Postlude pour l'office de complies, T. 27–29

Choral cistercien (in der Bärenreiter-Ausgabe: *Élévation*) (1934) JA deest

Das Stück hieß ursprünglich *Élévation*, später änderte der Komponist den Titel in *Choral pour une Elév.*. Der Titel *Choral cistercien* geht auf Albert Alain, Jehans Vater, zurück.

Ein sehr schönes, verträumtes, ineinander verflochtenes Kleinod. Sehr frei und „sprechend“ spielen. Am Ende kann man den Schweller allmählich sehr behutsam ein Stückchen aufrufen, um die Bewegung hin zum *gis*¹ zu verdeutlichen.

Choral dorien (Ausgabe Hérelle, in die Bärenreiter-Ausgabe aufgenommen) JA deest

Im damaligen Frankreich entspricht die dorische Tonleiter unserer heutigen phrygischen. Das Stück beginnt mit einer „phrygischen Kadenz“ auf den Bass-Tönen *E*.

Die Zäsuren zwischen den „Choralzeilen“ nicht überbetonen, eher überweichen. Takt 21: Vorsicht mit der Hinzufügung der *Arrière-voix*; das Register muss weit offen sein, sonst sind die Stimmen zu leise. Man ruhig eine bessere Stelle oder ein anderes Register wählen.

Choral pour une Elév. (Ausgabe Hérelle, in Bärenreiter aufgenommen) JA deest

Im damaligen Frankreich entspricht die phrygische Tonleiter unserer heutigen dorischen.

Man./Ped. nicht obligatorisch. Durch gutes Planen kann man unbequeme Positionen vermeiden. Die Füße zum Betätigen des Schwellers befreien. Ab Takt 25 muss die *Voix* nicht mehr auf dem Pedal sein, diese Koppel kann später je nach Klang eventuell wieder entfernt werden.

Cinq pièces (Les complies (1987))

In der mit Fingerübungen versehenen *Complainte à la mode ancienne (pour que Poucette joue l'orgue de Valloires)* ist mit „Poucette“ die sehr kleine Schwester Marie-Claire gemeint, die die historische Orgel in der *Église de Valloires* (Picardie) spielen sollte.

Die *Complainte à la mode de Fa* und der *Verset-Choral* sind wohl eher als Klavierstücke gemeint: Das Pedal kann auf der rechten Hand zum Greifen von zu breiten Lagen oder zum Spielen tiefer Töne verschiedenartig eingesetzt werden. Im *Verset-Choral* stellen die dynamischen Angaben dem Organisten vor interessante Probleme: Wie realisiert man namentlich das Verklingen des Akkordes in Takt 22–30?

Auch in der *Berceuse* muss für die Orgel viel eingerichtet werden, vor allem gilt dies für die Stellen in Oktaven in der rechten Hand.

Der *Canon* für Klavier und Harmonium hingegen bereitet keine Probleme.

L'année liturgique israélite (Leduc 1993)

Alain selber hatte nicht viel Achtung für dieses „kommerzielle“ Werk, das trotzdem einen unbestreitbaren Reiz hat, sei es bloß wegen der volkstümlichen Atmosphäre der (in der Ausgabe nicht identifizierten) jüdischen Melodien. (Alain war eine Zeit lang Organist der Synagoge in der Rue Notre-Dame de Nazareth in Paris.) Marie-Claire Alain hat die Ausgabe nach dem lückenhaften Manuskript und der einzigen existierenden Schallplattenaufnahme von Jehan Alain gewissenhaft besorgt.

Quatre œuvres pour orgue (Universal-Edition)

Das Stück *De Jules Lemaître* aus dem Jahre 1935 bereitet keine Probleme. Übersetzung des Gedichts: „Die Angst, seine Klage in Einsamkeit aushauchen zu spüren / verschneiden in Einsamkeit / der Durst, geliebt zu werden und die Furcht, zu schmerzvoll zu lieben“.

Der *Chant donné* (1932) – so nennt man in den französischen Musikausbildungsinstitutionen das Thema einer Harmonielehraufgabe – ist wie andere schon erwähnte Stücke offensichtlich auch eher für Klavier gedacht, kann aber mühelos für die Orgel eingerichtet werden.

Jehan Alains eigene Orgelfassung des *Andante* aus der *Suite monodique* für Klavier ist sorgfältig gearbeitet und registriert und ohne Weiteres realisierbar.

Das interessanteste Stück im Heft ist sicher die *Fantasmagorie*, eine Vorstudie zu *Litanies*, mit der hübschen Zeichnung eines kuhähnlichen Tieres im Blumenbeet.

Die Bärenreiter-Ausgabe bringt folgende, nicht in der Leduc-Ausgabe veröffentlichte Werke:

- *Suite monodique* (Animato – Andante – Vivace), die beiden ersten Teile in einer Orgelfassung des Komponisten, der dritte in einer Bearbeitung der Herausgeberin.
- *Choral dorien, choral phrygien* (bereits oben erwähnt)
- *Fantasmagorie*: siehe oben unter *Quatre œuvres pour orgue*
- *Chant donné*: siehe ebenda.
- *Élévation* (oder *Choral cistercien*): oben erwähnt.
- *De Jules Lemaître*: siehe oben unter *Quatre œuvres pour orgue*.

Bibliographie

Marie-Claire Alain, *Notes critiques sur l'œuvre d'orgue de Jehan Alain*, Paris 2001, englisch: *Critical Notes on The Organ Works of Jehan Alain*, Paris 2003.

Aurélié Decourt, *Jehan Alain, biographie, correspondance, dessins, essais*, Paris, mai 2023.

Weiterführende Literatur

Aurélié Decourt, *Une famille de musiciens au XXe siècle, la famille Alain*, Paris 2010.

Bernard Gavoty, *Jehan Alain, un grand compositeur français*, Paris 1956.

Website: www.jehan-alain.ch

QZ

Carus

Bernhard Haas

Schönberg, Milhaud, Kodály

1 Arnold Schönberg, *Variationen über ein Rezitativ* op. 40

Einführung

Schönbergs einziges vollendetes Orgelwerk (und sein längstes Stück für ein Soloinstrument) sind die *Variationen über ein Rezitativ* op. 40. Das Stück entstand 1941 als Auftragswerk für den H. W. Gray-Verlag in New York.¹ Schönberg legte in einem frühen Aufsatz seine Stellung zum Instrument Orgel nieder (*Die Zukunft der Orgel* von 1904 oder 1906²), eine Auffassung, die in weiteren Briefen aus späterer Zeit konkretisiert wird. Darin zeigt er sich als nicht sehr interessiert an den Farben der Orgel, wünscht sich stattdessen maximale dynamische Differenzierungsmöglichkeit nur weniger Klangfarben („vom leisesten pianissimo bis zum größten forte“³). In einem Brief vermutlich aus dem Jahr 1913 äußert sich Schönberg hingegen grundsätzlich zustimmend zu der Möglichkeit, sein Drama mit Musik *Die glückliche Hand* op. 18 mit Orgel statt mit Orchester aufzuführen.⁴ Diese Komposition ist eine der farbreichsten der Literatur. Es steht fest, dass Schönberg keine genaue professionelle Kenntnis der Orgel hatte.⁵

Schönbergs Verhältnis zur Orgel; Überlegungen zur Registrierung

Die *Variationen über ein Rezitativ* op. 40 sind gewiss alles andere als idiomatische Orgelmusik. „Ich betrachte die Orgel als ein Instrument mit Klaviatur, in erster Linie, und schreibe für die Hände so wie man sie an einer Klaviatur betätigen kann.“⁶ Entsprechend Schönbergs gleichzeitigem Orchesterverständnis verlässt er hier den Verzicht auf alle Oktavverdopplungen, d. h. die Registrierungen sind für jeweils eine Fußtonlage entworfen. (Ausnahmen sind genau bezeichnet.) Dies ist auf den meisten Orgeln vor allem dann ein Problem, wenn *ff* oder *fff* nur mit 8'-Registern hergestellt werden soll. Diese Vorschrift ist andererseits aufschlussreich, denn sie deutet den Orgeltyp an, auf dem sich derlei realisieren lässt. Sicher sind hierzu wichtige Zungenstimmen wie das Hochdruck-Labialregister können nützlich sein. Wie zu erwarten ist Schönberg völlig unbeeinflusst von der deutschen Orgelbewegung.⁷ Ein anderer, ähnlich extremer Fall ist die Vorschrift 16', 8' (oder 8', 4', 2') *pp*⁸ (vgl. hierzu Max Reger, op. 127, *Passacaglia*, T. 129 ff., die Hand 8', 4', 2' in der Taktzählung nach GA). Hierbei kann man an große elsässische Reformorgeln denken, aber den Einfluss auf großen englischen und amerikanischen Orgeln jener Zeit wirklich zu sehen. Schönberg selbst gab an, nicht an amerikanische Orgeln gedacht zu haben.⁹ In einem Aufsatz veröffentlichte Maegaard¹⁰ die Registrierangaben von Marilyn Mason. Sie spielte 1949 in der First Church in Los Angeles, wo Schönberg seine *Variationen* vor. Schönberg legte Wert darauf, dass die Orgel nicht zu unklar werden sollte, sondern klar sein, verlangte zu diesem Zweck größere Ritardandi am Ende einer Variation zu Variation deutlich unterschiedene Klangfarben.¹¹ Hier nun Marilyn Masons Registrierungen zu den *Variationen*:¹²

¹ Jan Maegaard, „Arnold Schönberg, *Variationen über ein Rezitativ* für Orgel“ op. 40, in: Arnold Schönberg, *Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold Maegaard, Band 2, Laaber 2002, S. 67–80, diese Angaben nach S. 67.

² Dieser Aufsatz wurde erstmals veröffentlicht bei Matthias Giesen, „Arnold Schönberg und die Orgel“, in: *Österreichisches Musiklexikon* (2005), S. 12–35, Schönbergs Text auf S. 14.

³ Brief an Dr. David, zitiert nach Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 50.

⁴ Brief an Emil Hertzka, Leiter der Universal Edition, abgedruckt in: Jelena Hahl-Koch (Hg.), *Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg und Wien 1981, S. 127/28.

⁵ „Ich muss einschalten, dass mir die genaue Kenntnis der Orgel fehlt.“ Schönberg zitiert nach Giesen 2005, S. 14, vgl. auch Marilyn Masons Erinnerungen in: „M. Mason, An Organist plays for Mr. Schoenberg“, in: *Organ Institute Quarterly*, Vol. 1, No. 1, 1958, S. 19.

⁶ Schönberg an Dr. David, zitiert nach Rufer 1959, S. 49.

⁷ Die deutsche „Orgelbewegung“ der 1920er bis 1970er Jahre von Leuten wie H. H. Jahnn, Chr. Mahrenholz, H. Distler, W. Supper und anderen, sollten nicht mit der kurz nach 1900 beginnenden „Elsässischen Orgelreform“ von E. Rupp und A. Schweitzer verwechselt werden.

⁸ Schönberg, op. 40, T. 76 mit Auftakt; die Bezeichnung „col 8+16“ hier und andernorts im Stück hat nichts mit Fußtonlagen zu tun, es handelt sich vielmehr um eine nicht ganz korrekte Ausdrucksweise für den italienischen Ausdruck „coll' ottava e quintadecima“, d. h. mit Oberoktave und Oberdoppeloktave, oder – in Organistensprache – 8', 4', 2'. Schönberg stellt sich vor, dass wenn die Zahl 8 die Oktave bezeichnet, die Doppeloktave mit 2 mal 8 = 16 bezeichnet werden muss.

⁹ „Die Orgel braucht keine amerikanische zu sein.“ Schönberg in einem Brief an Josef Rufer, zitiert nach Rufer 1959, S. 49.

¹⁰ Maegaard 2002, S. 67–80, besonders S. 79/80.

¹¹ Maegaard 2002, S. 78.

¹² Vgl. dazu Maegaard 2002, S. 79/80. Die erste Version dieser Liste ist gedruckt in Jan Maegaard, „Schoenberg's Organ Variations – how should they sound?“, in: *Reflections 1947–1997*, hrsg. von Marilyn Mason / Margarete Thomsen, Ann Arbor 1997, S. 130. Diese Version unterscheidet sich von derjenigen in Maegaard 2022, die hier abgedruckt ist, die die endgültige Version ist, da sie von Marilyn Mason korrigiert wurde (Maegaard 2002, S. 79).

Thema	T. 1–11	sanfte Zungen (Oboe 8') oder sanfter Prinzipal 8'
Var. I	T. 12–22	schwache Flöten 8', 4'
Var. II	T. 23–33	Prinz. 8', 4'-Flöten
Var. III	T. 33	r.H.: Prinz. 8', 4', 2', Mixtur; l.H.: Zungen 8'
	T. 38–43	Prinz. 8', 4', 2', Mixtur
Var. IV	T. 44–55	Flöten 8', 4', 2'
Var. V	T. 56–66	r.H.: Flöten 8', 4', 2', 1 ¹ / ₃ '; l.H.: Flöte 8', Prinz. 4', 2'
Var. VI	T. 67/68	Flöten 8', 2'
	T. 69	Gambe 8', Flöte 4'
	T. 74	dasselbe [ist hier vielleicht T. 72 gemeint?]
	T. 79	Prinz. 8', 4', 2', Mixtur, Zungen
	T. 86–88	wie T. 67/68
Var. VII	T. 89–99	helle Flöten und Prinz. 8', 4', 2'
Var. VIII	T. 100–110	helle Flöten 8', 4', 2'
Var. IX	T. 111–121	Prinz. 8', 4', 2', Mixtur, Zungen [vermutlich Anfang der Var.]; sanfte Gambe 8', Flöten 8', 4' [vermutlich ab T. 118?]
Var. X	T. 121–124	(ab 2. Viertel) Flöten 8', 4'
	T. 125	Prinz. 8', 4', 2', Zungen 8', 4'
	T. 131	wie T. 121–124
	T. 132	1. Viertel: l.H. wie Cadenza; 2. Viertel: r.H. wie Cadenz [vermutlich ein Irrtum; ist vielleicht T. 133 gemeint?]
Cadenza		Principale 8', 4', 2', Mixt., Zungen 8', 4'
Fuge	T. 134–184	HW: Prinz., Flöten 8', 4' ohne Koppel; SW: Prinz., Flöten 8', 4' vorbereiten; RP: Flöten 8', 4' Mixt. vorbereiten; Fl. 8', 4', 2', 1 ¹ / ₃ ', Hauptwerkskoppel
	T. 134	HW
	T. 163	RP
	T. 171	linke Achtel, l.H.: HW
	T. 178	linke Sechzehntel r.H. RP; Koppel SW/HW
	T. 179	linke Hände RP
	T. 187	linke Achtel beide Hände HW + Koppel SW/Ped.
	T. 188	linke Hände HW
	T. 189	linke Hände schließen bei rit.
	T. 190	linke Hände öffnen und nach Schweller öffnen
	T. 197	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 198	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 199	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 200	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 201	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 202	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 203	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 204	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 205	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 206	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 207	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 208	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'
	T. 209	linke Hände: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃ ', 2'

Diese Registrierungen halten sich überhaupt nicht an das oben erwähnte Oktavenverbot; sie passen aber zur orgelbewegt-neobarocken Ästhetik der Orgelwelt jener Zeit und sind vermutlich dem Instrument angepasst, an dem die Unterweisung stattfand. Die originalen Angaben zur Registrierung (Oktavenverbot etc.) haben etwas leicht Utopisches an sich, das gleichwohl zur Realisierung reizen kann. Der Registrierungsplan von Mason zeigt, dass von Anfang an nicht von nur einer einzigen authentischen Registrierweise die Rede sein kann.¹³ Verbindlich

¹³ Andererseits ließ Schönberg Mason durch seinen Sekretär über ihre Aufnahme sagen, dass „die vielen höheren Oktaverdopplungen bewirken, daß verschiedene Kontraste verschwinden“, war damit also offenbar nicht zufrieden (Brief vom 16.12.1949, zitiert nach: Paul S. Hesselink, „Variations on a Recitative for Organ, op. 40: Correspondence from the Schoenberg/Legacy“, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Volume VII/2 [November 1983], S. 141–196, das Zitat auf S. 187).

ist aber: „Wenn ich registrieren würde, so würde ich es nur so machen, daß alle Stimmen deutlich herauskommen. Aber das scheint auf der Orgel nicht möglich zu sein“.¹⁴

Beachtenswert ist außerdem trotz mancher möglicher Einwände die Registrierung von Carl Weinrich in der Originalausgabe, die ja das Imprimatur Schönbergs gefunden hat, auch wenn er sich später davon distanziert hat.¹⁵ Seit kurzem ist im Internet in den vier Attachments zu der Adresse https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=3691&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=0-19 ein maschinengeschriebener Text mit Begleitbrief vom 21.11.1941 zugänglich, in dem Schönberg dem Organisten William Strickland, der die Ausgabe herstellen sollte, seine Klangfarbvorstellungen mitteilt. Ich danke Kamil Kulawik, Salzburg, dass er mich auf die Quelle aufmerksam gemacht hat.

Schönberg beschreibt seine Klangvorstellungen mit Hilfe von Orchesterinstrumenten; Strickland hätte das in Registrierungsbezeichnungen verwandeln sollen. Dieses Dokument wird hier erstmals in deutscher Übersetzung mitgeteilt:

„[bis] Takt 10: Posaune (Einklang ohne Ober- oder Unteroktave)

T. 11, erste Halbe: streicherartiger Klang

5. bis 8. Achtel: in den Oberoktaven sollten Flöte und Piccolo sein, hervorgebracht durch Hinzufügung von 4' & 2'

T. 11, 4. Viertel und T. 13, 14 Pedal: keine Ober- oder Unteroktave sollte hinzugefügt werden, es soll nur 8' klingen

T. 15 Pedal: 2. bis 5. Achtel kann durch Oberoktave verdoppelt werden, aber 6. bis 8. Achtel muss gerade diese melodische Linie sein und 8. Achtel sollte nicht in der höheren Oktave verdoppelt werden, um nicht

8. Achtel der linken Hand zu stören (*cis*¹⁷)

T. 16–18 Pedal: ähnlich wie Takt 15: die melodische Linie muß unverändert bleiben. Aber hier könnte, wenn notwendig, der Pedalpart in der Oberoktave verdoppelt werden – nur wenn notwendig. Auch in den folgenden Takten bis 19 sollte das Pedal, aber nicht verdoppelt werden. [Ohne Oktavierung registriert werden]

In T. 20 [im Pedal] wäre die Unteroktave zulässig und in T. 21, 22 könnte die Oberoktave hinzugefügt werden.

T. 15 ab 2. Achtel bis T. 18, 5. Achtel: Beide Manuale könnten, wenn gewünscht, Oberoktaven hinzufügen (Trompeten oder Oboen zur rechten Hand, Hörner und Oboen zur linken Hand)

T. 18, 4. Viertel und T. 19 bis 21: um das *dim. uendo* herauszubringen, sollten es sanfte Oboen oder Streicher sein.

Die zweite Hand sollte kontrastierender Dynamik beginnen, etwa *mf*, um die Möglichkeit zu einem guten *cresc.* von T. 27–33 zu haben

Die rechte Hand sollte 4' nicht in T. 27 (1. Achtel) hinzufügen

Die Trompeten sollten härter klingen, die Trompeten, danach weicher

Verdoppeln nötig sind, dann immer Hinzufügung der Oberoktave.

VARIATION III sollte in den ersten Takten (einschließlich ihres Auftakts, T. 33) einen dunklen Klang haben, wie vielleicht *V* oder *mf*, aber sehr, sehr zartes Englisch Horn, oder sogar gestopfte Trompeten *pp*

Die rechten Notensätze sollten in den ersten Takten (einschließlich ihres Auftakts, T. 33) einen dunklen Klang haben, wie vielleicht *V* oder *mf*, aber sehr, sehr zartes Englisch Horn, oder sogar gestopfte Trompeten *pp*

Die vierte Sechzehntel und rechte Hand dritte Sechzehntel kann Oberoktaven hinzufügen, wie gemeint, dass in T. 40 umgekehrt die rechte Hand ab der 4. und die linke Hand ab der 4. Sechzehntel 4' hinzufügen kann, welche Hinzufügung bis zu Takt 43 Ende bestehen bleiben darf.]

VARIATION IV sehr weiche Register, alle von derselben Qualität

T. 45–47 Pedal sollte nicht Unteroktave hinzufügen – wenn möglich

der Charakter von Zartheit ("quality of softness") sollte das *martellato-staccato* nicht hindern

VARIATION V

T. 56–63 Hinzufügung von Oberoktaven in beiden Händen zulässig, aber das Pedal in den Takten 59 und 60 muss sehr deutlich den Klang der Manuale übertreffen.

T. 65/66 sollte sicher 4' hinzufügen und vielleicht (?????) 2'.

¹⁴ Schönberg an Rufer, in Rufer 1959, S. 49.

¹⁵ Vgl. dazu die ebenso material- wie aufschlussreiche Arbeit von Gerhard Luchterhand: *Viele ungenutzte Möglichkeiten. Die Ambivalenz der Tonalität in Werk und Lehre Arnold Schönbergs*, Mainz (Schott) 2008. Die Orgelvariationen stehen im Zentrum dieser Arbeit. Überlegungen zur Registrierung vor allem auf den Seiten 619–634 mit Angabe der Orgeldisposition, von der Carl Weinrich ausgeht, auf S. 632.

Aber

T. 66 linke Hand [ist hier vielleicht die rechte Hand gemeint?] sollte in Oktaven „gespielt!!!“ werden, ungeachtet der Verdopplungen.

T. 66 rechte Hand und Pedal [ist hier vielleicht linke Hand und Pedal gemeint?] sollten keinen anderen Ton spielen als den geschriebenen-einen.

VARIATION VI. Die Klangfarbe (“tone quality”) sollte sehr oft wechseln, vielleicht manchmal in jedem Takt, zum Beispiel

T. 67 r. H. Oboe, l. H. zartes Horn KEINE HINZUFÜGUNG VON OBER- oder UNTEROKTAVEN

T. 68, 1. bis 3. Achtel dasselbe wie T. 67

[T. 68] 4. bis 8. Achtel [korrekt: bis 6. Achtel] Violine con sordino

T. 69/70 l. H. Violoncello

T. 69 r. H. Klarinette

T. 70 r. H. Oboe

T. 71 r. H. zarte Flöte, l. H. zartes (ppp) Englisch Horn

beginnend mit T. 75/76 l. H. Hinzufügung von 4' und 2' (col 8va und 16 [recte: 15ma] in der Klangfarbe von Streicherflageoletten

T. 75, 76, 77, 78 r. H. Klarinette

T. 77/78 l. H. Posaune

T. 79/80 Blechbläser

T. 79/80 Pedal ohne Unteroktave, wenn nötig mit Ober-.

T. 80 beide, r. H. und l. H., 4' & 2' hinzufügen

T. 83 r. H. 4. Achtel, l. H. 4. Viertel: 4' und 2' abstoßen (nur 8' spielen)

T. 86–88 wie der Anfang dieser Variation.

VARIATION VII

T. 89 bis 94 zarte Streicher, aber crescendofähig

T. 95 etwas Blechbläserfarbe hinzufügen

T. 94 Pedal ohne Unteroktave, vielleicht mit Oberoktave

T. 96–98 Pedal geschriebene Tonhöhe

T. 95–97 4' hinzufügen (vielleicht auch) 2' [im Original steht hier „28“ statt „2“, vermutlich ein Tippfehler], aber auf 2' abstoßen. Von T. 98 beginnt ein *rit.* und *accel.* in einer dünneren Registrierung, nicht *rit.* über zu einem beträchtlichen dynamischen Höhepunkt führend

VARIATION VIII

T. 100 kann sich Oberoktave hinzufügen, vielleicht Flöte und Piccolo, aber mit dem Bassschlüssel
T. 101 Klavier zu forte-Streichern verändern. [Das wäre die fünfte Achtel; könnte eventuell

die siebte Achtel

T. 107 sollte einen Wechsel der Klangfarbe bringen und am Ende von

T. 109 sollte *rit.* verwendet werden [hier ist jeweils nur von der rechten Hand die Rede], außer bei den letzten 4 Achteln
T. 110, zu denen eventuell 16' hinzugefügt werden könnte.

T. 100. l. H. eher, wie *pizzicato*

alle sollte klingen wie geschrieben

VARIATION IX

T. 113 r. H. 4' & 2' hinzufügen, l. H. 4' hinzufügen, Pedal die geschriebenen Noten sollten die tiefsten sein, aber wenn die Sechzehntelfigur ihre Gestalt und ihren Charakter nicht verliert, könnte man auch Oberoktaven hinzufügen

T. 118 Wechsel der Klangfarbe: r. H. Oboe oder Klarinette, l. H. Englisch Horn oder Fagott

VARIATION X

generell sehr weich, manchmal Streicher hinzufügen, um die *crescendi* auszuführen

in T. 125 (l. H.) col 8va streichen, aber in T. 126 r. H. 4' & 2' hinzufügen bis T. 127, viertes Zweiunddreißigstel.

T. 127 r. H. achttes bis vierzehntes Sechzehntel 4' hinzufügen. Aber der [unmittelbar nachfolgende] Auftakt in Zweiunddreißigstelnoten sollte vielleicht besser nur in einer Oktave (die tieferen Noten) geschrieben sein und 4' hinzugefügt, ebenso die erste Hälfte von T. 128

T. 129 und Auftakt l. H. 4' hinzufügen

T. 130 r. H. nur 4' (8' weglassen) und 2'

- T. 131 l. H. nur 8'
- T. 132 r. H. nur 8' [d. h. in 131 und 132 soll nicht nur die Begleitung der jeweils anderen Hand, sondern auch die Solostimme nur achtfüßig sein]
- T. 133 r. H. 4' & 2' hinzufügen
- T. 133 l. H. Tasto Solo streichen – – nur 8' in beiden Manualen.
- Cadenza r. H., l. H. 4' & 2' hinzufügen bei Prestissimo in drei Oktaven tasto solo tilgen bei Pesante
- T. 134–146 r. H. nicht allzu durchdringender Blechbläserklang in beiden Manualen
- Der Rest scheint mir jetzt weniger schwierig zu registrieren. Es versteht sich von selbst, daß alle Episoden in ihrer Klangfarbe verschieden sein sollten von ihrer Umgebung, so
- T. 147–151 und ihre Wiederholung
- T. 168–171 sollten vielleicht etwas Streicherklang verwenden etc. etc.
- Alle Partien des Pedals sollten keine tieferen Noten als die des Manuskripts verwenden – wenn möglich. Aber auch Oberoktaven sollten vermieden werden wo sie höher wären als dissonante Töne der l. H., was die Klarheit beeinträchtigen würde, z. B. T. 147–152 und besonders 164, wo es die motivische Linie verdecken würde
- Der Schluß ist natürlich Organo pleno, der Schlusshöhepunkt.
- Aber es gibt mehrere „kleinere“ Höhepunkte davor, die ebenfalls dynamisch ausgedrückt werden sollten, z. B. T. 181–186... dann wieder T. 194“

Analyse des Themas von op. 40

Dass Schönberg in diesen praktischen Fragen trotz seiner genauen Angaben offenbarte, daß er liberal war, das zeigt, dass sich der Sinn dieser Musik zuerst auf einer anderen Ebene realisiert.¹⁶ Um ein Beispiel davon zu geben, soll jetzt das Thema, das Rezitativ, ein wenig analysiert werden. Es ist darüber schon berichtet worden, ob die *Variationen* tonal seien oder nicht, was das Schreiben eines Stücks in *opus* für Schönberg, was es für die Hörer bedeutet haben mag etc. Wichtiger für den Spieler ist es aber, den korrekten Zusammhang der Töne wahrzunehmen, zu hören.


Und es geht zuerst auf, dass nach der ersten Quinte *D–A* noch weitere Quinten eine große Rolle spielen. Die Quinte *Ais–Dis* (T. 3/4) ist durch eine Pause getrennt, aber trotzdem sehr deutlich. Weitere Quinten bestehen zwischen *cis⁰* und *Fis* (T. 5/6), sowie zwischen *F* und *c⁰* (T. 6) und zwischen *E* und *H* (T. 7/8); die letzten beiden Quinten sind wieder durch Pausen getrennt wie schon die Quinte *Ais–Dis* (T. 3/4). Wenn man sich ein wenig Mühe gibt, kann man bemerken, wie die erste Quinte (*D–A*), der Ausgangspunkt, die dritte Quinte (*cis⁰–Fis* T. 5/6), der Höhepunkt, und die letzte Quinte (*E–H* T. 7/8), „auf halber Höhe“, sich zusammenschließen. Ähnlich schließen sich auch die zweite Quinte (*Ais–Dis* T. 3/4), ein Schatten der ersten Quinte, mit der vierten Quinte (*F–c⁰* T. 6) ein Schatten der Höhepunktquinte, zusammen. Tatsächlich ergeben die Quinten eins, drei und fünf zusammen eine geschlossene Folge von sechs Tönen in Quintabstand (ein sogenanntes *Hexaton*¹⁷): *D, A, E, H, Fis, cis⁰*. Analog ergeben die verbleibenden Quinten eine Folge von vier Tönen in Quintabstand (ein *Tetraton*): *Dis (= Es), Ais (= B), F, c⁰*.

¹⁶ Vgl. hierzu die detaillierte Analyse von Gerhard Luchterhand im oben erwähnten Buch auf S. 276–501.

¹⁷ Zu diesem Begriff vgl. Bernhard Haas, *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004, besonders S. 19–26.

Damit sind bereits zehn von zwölf Tönen gegeben. Es fehlen die Töne *Gis* und *G*. In diesem Thema als Ganzem wird die Vollständigkeit der zwölf Töne angestrebt: Zur auffälligen Quinte *D–A* des Anfangs gesellt sich als dritter Ton, durch den sich das Anfangsmotiv erst realisiert, ein *Gis* (T. 1 Mitte). Durch die Wiederholung des Anfangsmotivs im zweiten Takt wird die Bedeutung dieses *Gis* noch unterstrichen. – Das einzige *G* des Themas ereignet sich in T. 9, auf der zweiten Viertel; es hat einen seltsamen Charakter, etwas Fahles im Klang, der damit zusammenhängen könnte, dass hier das Zwölftonfeld geschlossener wird. (Es ist das einzige *G* des Themas.) Durch das Hören dieser sechs Töne in Quintabstand (Hexaton *d* bis *cis*) plus vier Töne in Quintabstand (Tetraton *dis* = *e* bis *c*) plus *gis* plus *g* als miteinander eine zwölfstimmige Einheit bildend, bekommt man einen Zugriff auf das ganze Thema.


Ein weiterer Zusammenhang ergibt sich, wenn man sich ab T. 5 die übermäßigen Dreiklänge klarmacht: Die Phrase T. 5/6 erste Hälfte beginnt mit *cis*⁰, endet mit *F*, dazwischen steht auf der vierten Zählzeit von T. 5 ein *A*. Analog beginnt die folgende Phrase (T. 6 Mitte bis 7) mit *c*⁰, endet mit *E*, und es gesellt sich ein *Gis* (T. 8, 4. Viertel) hinzu (*As* T. 6. 8. Achtel hat nicht die Kraft, an *A* T. 5, 4. Viertel anzuschließen. Dies ist die Wirkung der Sechzehntel Ende T. 6 im Gegensatz zu den Achteln Ende T. 5). Man kann insofern in den beiden Phrasen T. 5–7 plus Enklave T. 8 Ende zwei übermäßige Dreiklänge hören: *cis*⁰–*A*–*F*, *c*⁰–*E*–*Gis*. Diese um einen Halbton gegeneinander versetzten übermäßigen Dreiklänge werden als *Konstrukt* bezeichnet.¹⁸ Das vorliegende Konstrukt ist mit einem weiteren verwoben: In der letzten Phrase des Themas (T. 8–11) werden einige Halbschritte dadurch hervorgehoben, dass sie artikulatorisch besonders getrennt werden sollen: *H–Ais* T. 8 mit *M* auf dem *H*; *G–Fis* T. 9 mit Atmungszeichen dazwischen; schließlich *Es–D* T. 10/11 mit Bogenstrich auf *Es*. Die Töne zusammengenommen: *H–Ais–G–Fis–Es–D* sind äquivalent zu *H–G–Es*, *Ais–Fis–D*, zwei übermäßige Dreiklänge in Halbtonabstand, ein weiteres Konstrukt. (Es erweist sich, dass das Thema erst mit T. 11 endet und nicht schon vorher.) Wie die zuvor gezeigten Quinten ergänzen sich auch die beiden Konstrukte zu einem Zwölftonfeld, dem zweiten des Themas. Dieses Zwölftonfeld ist von anderem Charakter, das aus Quinten bestehende. Man bemerkt, wie einige Töne beiden Tonfeldern gleichermaßen angehören. Die beabsichtigte Wirkung des letzten *D* (T. 11) des Themas hängt (außer mit der Wiederholung des *D* vom Anfang) damit zusammen, dass hier ein Konstrukt und näher ein Konstruktpaar, das sich zur Zwölftönigkeit ergänzt, vollständig gemacht wird. Insofern ist dies *D* nicht identisch mit dem Anfangs-*D*, das einer Quintenreihe angehört. Die erste Hälfte des Themas neben den bereits erwähnten Quinten wird durch einige Quartan bestimmt, die folgendermaßen mit den Quinten in Zusammenhang stehen: *D–A* (T. 1 mit Auftakt), *Fis–H* (T. 3 mit Auft.), *Ais–Dis* (T. 3/4), *cis*⁰

2. 
- Es gibt eine steigende und eine fallende Quinte, eine steigende und eine fallende Quarte. Diese ihrer chromatisch geordneten Intervalle ergeben nun eine geschlossene Reihe von neun Tönen in Quintabstand: *e, h, fis, cis, gis, dis, ais*.¹⁹ Dies *Enneaton* bestimmt den Charakter der ersten Hälfte des Themas. Die Töne *e, h, fis, cis, gis, dis, ais* sind die ersten sieben Töne des Enneaton. Ein *Enneaton* kann sich aus den ersten sieben Tönen und kleinen Terzen realisieren. Für das hier vorliegende ergäbe sich dann: *A–Gis–H–Ais–B–C–Dis–E–F–Fis–G–Gis–A*.

Diese Töne innerhalb der Oktave *D–cis*⁰ würden so lauten:

4. 

Ein wenig umgestellt ergibt sich die Version der Takte 2 bis 4 des Originals:

5. 

¹⁸ Vgl. Haas 2004, besonders S. 27–31. Mit derlei Mitteln werden auch z. B. bei Beethoven, Liszt, Wagner, Franck, Reger Zusammenhänge verschiedener Größenordnungen hergestellt.

¹⁹ Das *e* fehlt, denn 4 Intervalle können maximal nur 8, niemals 9 Töne enthalten.

In der zweiten Hälfte des Themas gibt es einige Quintenfelder, die teils bereits erwähnte Quinten füllen, teils weitere Töne herbeirufen. So wird die Quinte cis^0 - Fis (T. 5/6) von dem Tetraton cis^0 - H - Gis - Fis ausgefüllt, die Quinte F - c^0 (T. 6) nachträglich durch das Triton (drei Töne in Quintabstand) c^0 - B - F (T. 6/7; *As* und *Ges* dort wiederholen *Gis* und *Fis* der vorigen Phrase). In T. 9 schließen sich die *Legato*-Töne H - A mit E T. 10 zusammen. Schließlich sei noch auf das von den anderen weitgehend unabhängige Konstrukt A (T. 1)- Ais (T. 3)- cis (T. 4), Fis - F (beide T. 6)- D (T. 11) hingewiesen, das das Thema als Ganzes umgreift und ihm einen präziösen, ein wenig nach Jugendstil klingenden Charakter mitteilt.

6.

Die Spielregeln dieser Musik sind diese Beobachtungen wichtig insofern, als damit ausgeschlossen wird, die Tonfolgen cis^0 - H - A - Gis - Fis - F (T. 5/6) und H - A - G - Fis - E - Es (T. 9/10) als Folgen von Harmonie- und Durchgangstönen zu hören. Natürlich ist es möglich, hier Durchgänge zu hören, aber es klingt nicht gut (spannungslos). Schönbergs Töne stehen als Individuen an ihren Ort festgebannt und sprechen oft nicht mit ihren unmittelbaren Nachbarn, sondern mit entfernteren Tönen.

Tempo und Deutlichkeit

Unter den konkreten Fragen der Interpretation ist die Frage des Tempos von besonderer Wichtigkeit. Denn in derart entwickelter und komplizierter Musik wie den *Variationen* ist es für die Wirkung entscheidend, ob die Hörer in der Lage sind, die einzelnen Ereignisse nicht nur überhaupt wahrzunehmen, sondern auch in ihrer emotionalen Bedeutung zu erfassen. Die *Variationen* weisen detaillierte Metronombezeichnungen des Komponisten auf. Meine eigene praktische Erfahrung hat ergeben, dass diese der Wirkung der Musik nicht unbedingt förderlich sind. Es ist möglich, die Musik so schnell zu spielen, wie die Metronomzahlen es verlangen, aber um den Preis der Undeutlichkeit: In größeren Räumen bleiben viele Einzelheiten unhörbar, aber auch in trockener Akustik wird es durch Befolgen der originalen Metronomangaben fast unmöglich gemacht, den expressiven Sinn der Musik herauszubringen. Schönberg schreibt in einem Brief über eine eigene Aufführung seiner *Orchesterstücke* op. 16:

„Die Aufführungen in Amsterdam und Haag waren sehr schön. Insbesondere die letztere. Ich konnte wirklich ganz frei mit dem Orchester musizieren. Ich nahm da ganz andere Tempi als in Amsterdam. Nämlich richtigere. Ich bekam den Mut, alles so langsam zu nehmen, wie es gehört. Während ich mich sonst beeilte, über gewisse Stellen möglichst rasch hinwegzukommen, um nicht vom Publikum gestört zu werden“.²⁰ Dazu passt, dass Schönberg im Prospekt des von ihm gegründeten „Verein für musikalische Privataufführungen“ schreibt, dass „für die Zahl der Proben [...] immer nur die Erzielung der größtmöglichen *Deutlichkeit* und die Erfüllung aller aus dem Werke zu entnehmenden Intentionen des Autors maßgebend“²¹ sei.

Jedoch änderte Schönberg in der Frage des Tempos offenbar zuweilen seine Meinung. In einem Essay über mechanische Musikinstrumente²² schreibt er: „[I]ch nehme in meinen Werken heute alles wesentlich rascher als bei den ersten Aufführungen, wo ich teils aus technischen Gründen, wegen der Schwierigkeit und der unzureichenden Dynamik, teils um Plastik zu erzielen, bewusst und unbewusst alles viel zu langsam genommen habe“.²³ Der Pianist Leonard Stein, der sowohl Kontakt zu Schönberg hatte als auch seit 1937 Aufführungen des Kolisch-Quartetts gehört hat, berichtet von einem Fall, in dem Schönberg sich darüber beklagte, dass ein Dirigent seine *Variationen für Blasorchester* op. 43B nicht nach den vorgeschriebenen Metronomzahlen spielte. Andererseits erinnert sich Stein an eine Aufführung der *Ode an Napoleon Buonaparte* op. 41 unter Schönberg, die in vielen Passagen entschieden unter dem vorgeschriebenen Metronomtempo blieb.²⁴ Max Deutsch entschuldigt Schönberg beinahe dafür, langsam zu dirigieren.²⁵ Sehr interessant ist in dem Zusammenhang auch folgende Bemerkung Schönbergs: „Bei Erstaufführungen gedanklich nicht oberflächlicher Werke kann man meist überhaupt nicht die richtigen Tempi nehmen, weil sonst alles zu schwer verständlich wird und zu ungewöhnlich.“²⁶ Es ist zu fragen, inwieweit man heute beim größten Teil der Aufführungen der *Variationen* op. 40 nicht eine Uraufführungssituation hat: eine solche nämlich, in der der größte Teil der Zuhörer das Werk noch nie zuvor gehört hat. Hinsichtlich der Authentizität von Tempi meint Schönberg: „Und der Dirigent ist als Interpret seiner Werke meist mehr durch die Veränderlichkeit seiner Deutung maßgebend als zum Beispiel durch die Tempi, die er angeblich genommen haben soll.“

Espressivo, Phrasierung und Anschlag/Artikulation

Ebenso wichtig wie der Umgang mit der Tempomarkierung ist es, den schönbergischen *Accenti* zu treffen. Hierzu ist es notwendig, weitere Werke Schönbergs zu kennen. Die beiden *Kammersymphonien* op. 9 (1906) und op. 38

²⁰ Schönberg, Brief an Hermann Scherchen vom 4.12.1912, zitiert nach: Nuria Nongori (Hrsg.), *Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte*, Wien 1992, S. 112.

²¹ Schönberg, Prospekt des „Verein für musikalische Privataufführungen“, zitiert nach Nono-Schönberg 1992, S. 162, Hervorhebung von mir.

²² Arnold Schönberg, „Mechanische Musikinstrumente“, in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Max Deutsch, Frankfurt 1976, S. 215.

²³ Schönberg, „Mechanische Musikinstrumente“, in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Max Deutsch, Frankfurt 1976, S. 215.

²⁴ Leonard Stein, „Arnold Schoenberg“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002, S. 112.

²⁵ Max Deutsch, „Arnold Schönberg die *Variationen* op. 40 vorspielte, erinnert sich, Schönberg habe Passagen ohne seine Metronombezeichnungen. Das Stück solle „einfach“ gespielt werden (vgl. Deutsch 1997, S. 61–69, vgl. auch Deutsch 1997, S. 196).

²⁶ „He conducted the work the first time, very slowly. My tempi are often much faster than Schoenberg's. [...] For Schoenberg, tempo was very important, very important. When he conducted, [...] he had not the energy to impose his tempo on the orchestra because, at that time, the orchestra was not able to play very, very quickly, very fast, these tempi can find in Schoenberg's works.“ (Max Deutsch in einem Interview: Joan Allen Smith, „Schoenberg's Works“, in: *Journal of Musicology* 18 [Fall-Winter 1979/ Spring-Summer 1980, S. 258–85, das Zitat auf S. 273). Vgl. auch Deutsch 1997, S. 61–69.

²⁷ Hermann Scherchen Brief von Schönberg an den Dirigenten Hermann Scherchen zu dessen Proben (1914) von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9: „Ihre Tempi ... durchaus viel zu schnell. Sie scheinen auch in dem Irrtum befangen zu sein, Temperament heißt schnell!!! Während Temperament an sich gar nichts heißt und mir, wenn es etwa ‚hitziges Temperament‘ bedeutet, ziemlich wertlos vorkommt [...]. Legen Sie diesen Irrtum ab und musizieren Sie mit gedämpftem, mit verhaltenem Temperament!!“

Das ist merkwürdig: Leidenschaft, das können alle! Aber Innigkeit, die keusche, höhere Form der Gefühle, scheint den meisten Menschen versagt zu sein. Das ist ziemlich begreiflich: denn das ihr zugrunde liegende Gefühl muß empfunden sein und nicht bloß dargestellt werden! Deshalb haben auch alle Komödianten Leidenschaft und nur ganz wenige haben Innigkeit!“ (Zitiert nach Joachim Kaiser, „Jüdische Komponisten – Tradition und Vorurteil“, in: Thilo Koch (Hg.), *Porträts zur deutsch-jüdischen Geistesgeschichte*, Köln (DuMont) 1997, S. 138–164, hier S. 153.) Schließlich noch die Meinung von Rudolf Kolisch, Schönbergs Schwager und bevorzugter Interpret seiner Violinwerke (*Quartette, Violinkonzert* etc.): „Wichtiger als die Frage des Tempos, in welcher er sehr tolerant sein konnte, war ihm die der Interpunktion, der Trennung von Teilen zur Verdeutlichung [...] für die Mikrostruktur sind solche [Mittel des Vortrags] von entscheidender Bedeutung. Der Terminus der Interpunktion ist aus der Sprachlehre bezogen, und die Behandlung dieser Frage weist auf eine der hervorragendsten Qualitäten von Schönbergs Musik hin, nämlich ihre Sprachähnlichkeit, das Redende in ihr.“ (Rudolf Kolisch, „Interpretationsprobleme bei Schönberg“ (vorgetragen im Norddeutschen Rundfunk am 6. Januar 1966), zitiert nach: *Musiktheorie, Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/3 (2009), S. 273–281, hier S. 278).

²⁶ Schönberg 1976, S. 215.

²⁷ Schönberg 1976, S. 216.

(1906; vollendet 1939) stehen den Orgelvariationen in vieler Hinsicht besonders nah.²⁸ Sie sind beide tonal im landläufigen Sinn. An ihnen ist insbesondere die Polyphonie zu studieren, eine Polyphonie des Ausdrucks. Die Stimmen prägen höchst verschiedene Ausdruckscharaktere aus, laufen ganz unabhängig und klingen wie durch ein Wunder doch zusammen. Dies ist auch an den Orgelvariationen, bis in unscheinbare Mittelstimmen, zu verfolgen. Technisch wäre ein mögliches Überverfahren so: Man phrasiert zunächst die Hauptstimme.

7.

VAR. I

Das Wort Phrasierung... in Wortsinn genommen... Eine Phrasierung als Phrase spielen, dem Sich-Entwickeln und Zu-Ende-Kommen... Auf- und Abbau in Anschlags-, Rubato²⁹ und Dynamik (= Schweller) folgen. Dabei wird... der Artikulation... gegensätzlich charakterisierten Nebenstimmen etc. zunächst abgesehen. Zum Phrasieren... es zunächst... wichtig, zu fühlen, wohin eine Phrase geht, bis wohin ein Impuls reicht, und an... Höhepunkt zu finden... Nur wenige Komponisten waren so freundlich wie Bruckner, in der Partitur... kette jeweils... zusammengehören.³⁰

Die Phrasierung... ausgehende Verfahren findet sich bei Peter Stadlen's allgemeinen... in seiner Ausgabe von Weberns *Variationen für Klavier* op. 27 (Wien 1979) (Stadlen sprach... die... des Werks und studierte es mit Webern). Diese haben auch für Schönberg... volle Gültigkeit.³¹... in verarbeitete viel Pedal (Klavierpedal natürlich), seine Musik solle „wie Brahms“ gespielt werden³² etc. Ähnliche Weberns op. 27 wurden auch Schönbergs Orgelvariationen aus der Perspektive der... neuen Sachlichkeit zu einer distanziert-kühlen Musik uminterpretiert.

²⁸ In der zweiten *Kammersymphonie* liegt eine Orgelfassung von Martin Kaleschke vor.

²⁹ Zur Bedeutung des Rubato bei Schönberg vgl. seine Äußerung: „Ich bleibe niemals im Takt! niemals im Tempo!“ Schönberg in einem Brief vom 24.8.1909, zitiert nach: Martina Sichardt, *Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion*, in: Grassl/Kapp 2002, S. 31–44, das Zitat auf S. 43. Vgl. dazu auch Schönbergs minutiöse Angaben zu Tempi, Rubato, Portamento, Hervorhebung einzelner Stimmen in seinem *Streichquartett* op. 10 anlässlich einer Aufführung in Paris 1909 oder 1910, veröffentlicht in: *Schönberg Streichquartette I, Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente* (in: *Sämtliche Werke*, Abteilung VI Kammermusik, Reihe B, Band 20) hrsg. von Christian Martin Schmidt, Mainz 1986, S. 206–217. Dort schlägt Schönberg meist deutlich langsamere Tempi vor als in der gedruckten Partitur.

³⁰ Vgl. dazu Rudolf Stephan, „Überlegungen zur Taktgruppenanalyse. Zur Interpretation der 7. Symphonie von Gustav Mahler“, in: Rüdiger Görner (Hg.), *Logos Musicae, Festschrift für Albert Palm*, Wiesbaden 1982, mit Beispielen für ähnliche Berücksichtigung von Taktgruppen bei Schönberg nahestehenden Interpreten wie Gustav Mahler, Anton Webern, Hermann Scherchen. – In den im Handel erhältlichen Ausgaben sind Bruckners Angaben allerdings getilgt. Ähnliche Angaben gibt es auch in Teilen von Beethovens *Missa solemnis* sowie in vielen Händel-Originalhandschriften, allerdings nie in den gedruckten Ausgaben dieser Werke.

³¹ Vgl. dazu auch: Neil Boynton, „Anton Webern, *Variationen op. 27, Gegenüberstellung der Handexemplare von Else Cross und Peter Stadlen*“, in: Grassl/Kapp 2002, S. 101–111.

³² Vgl. Anton Webern, *Variationen für Klavier* op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplars mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung, Wien 1979, S. II.

Erst wenn dieses intensive, vom Singen und Atmen herstammende Phrasieren geleistet ist, kann man sich den Einzelheiten und namentlich der Artikulation zuwenden. Über diese und einige andere Details äußert sich Schönberg im Vorwort zur Suite für Klavier op. 25:³³

„1. / bedeutet betont, wie ein guter Taktteil;

∪ bedeutet unbetont, wie ein schlechter Taktteil.

2. Mit ♩ ist das leichte, elastische, mit ♩ das harte, schwere staccato bezeichnet.

— ist als Längenzeichen (manchmal mit dem Betonungszeichen / zu ∟ vereinigt; das bedeutet: betonen und verlängern) verwendet: portato und tenuto; steht der staccato-Punkt darüber ∟, so ist die Note gut auszuhalten (Verlängerung) und trotzdem durch eine kleine Pause, durch Absetzen, von der folgenden zu trennen (Verkürzung).

▲ bedeutet mindestens: Nicht fallen lassen! Oft aber direkt: hervorheben! (so sind insbesondere Auftakte bezeichnet). (...)

4. Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich, sondern bloß als Andeutung zu nehmen.³⁴

5. Triller immer ohne Nachschlag, Vorschläge als Auftakte. (...)

Es ist offensichtlich, dass Schönberg von der Technik des späten 19. Jahrhunderts ausgeht und diese verfeinert. Daraus ergibt sich, dass das Legato zunächst das romantische Armgewichtslegato ist (vgl. Band 2 der *Vollkommene Orgelschule*, S. 58f.³⁵); an vielen Stellen klingt aber das klare Legato (*legato assoluto*, aus den *Fingerringen*, vgl. Band 2, S. 58) besser. Oft kann man beide Legato-Arten gleichzeitig verwenden und so Stimmen voneinander unterscheiden. Interessant sind auch die historischen Aufnahmen aus dem Schönberg-Kreis.

Einige Einzelheiten in op. 40

Im Unterschied zu Masons Version ist es möglich, im Thema (T. 1–11) die reichhaltige Artikulation durch Veränderung der Registrierung und Schwellen herauszubringen. Der spätere expressionistische Aufschwung des T. 4 löst das Fortissimo des folgenden Takts aus.

8.

Im Takt 11 des ersten Satzes der Suite für Klavier op. 25 von Schönberg, die vorsieht, dass man ab der zweiten Achtel den Griff *D/A/d* hält und aufregistriert.

Zugunsten größerer Plastizität und Individualisierung der Einzelstimmen im Sinne von Kammermusik ist es möglich, die Stimmen auf verschiedene Manuale zu verteilen. Die Manuale sind vielleicht farblich und dynamisch voneinander abgehoben, so dass vor allem Deutlichkeit und Lebendigkeit (keine grelle Farbigkeit)

zur Suite für Klavier op. 25, Wien 1925. Zur Bedeutung des Taktes bei Schönberg vgl. den Aufsatz „Brahms, der Fortschrittliche“, in: *Arnold Schönberg* 1976, S. 35–71. Dort wird (S. 67/8) ein Thema aus Mozarts *Klavierquartett g-moll* KV 478 (im C-Takt) analysiert, mit dem Ergebnis, dass dort (nicht notierte) Wechsel in den 2/4- und 3/4-Takt vorliegen. Nach sorgfältigem Vergleich mit dem Original wird klar, dass Schönberg nur eine Art betonter Töne kennt, nicht zwei Arten wie Mozart. Was betont ist, ist für Schönberg „wie ein guter Taktteil“. So muss er für jegliche Betonung in seinem Mozart-Beispiel einen Taktanfang annehmen, unabhängig von der Stellung der betreffenden Note im Takt. Mattheson dagegen beschreibt den Unterschied zwischen „Accent“ und „Emphasis“, wobei die letztere vom Takt unabhängig auf jeden aus irgendeiner Empfindung hervorgehobenen Moment fallen kann, ohne deswegen den Takt in seiner Geltung aufzuheben (Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile Kassel 1954, S. 174). Diese beiden Arten kennt noch Mozart, Schönberg (und mit ihm Stravinsky, Bartók etc.) aber nicht mehr. So sind bei Schönberg die Töne an ihrem Ort festgebannt und nicht grundsätzlich beweglich gegenüber einem festen Takt wie bei Mozart. Im Gegensatz dazu gewinnt bei den Meistern des 20. Jahrhunderts der Takt eine Beweglichkeit, Geschmeidigkeit und Unregelmäßigkeit, die den Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts fremd ist.

³⁴ Vgl. hierzu wieder Stadlens Angaben zu den von Webern verlangten Tempi in seinen *Variationen* op. 27 (Webern 1979, S. IV) und siehe oben.

³⁵ Siehe dazu außerdem Bernhard Ruchti, „Atmendes Legato. Gedanken zur Befruchtung des Orgelspiels durch eine pianistische Spieltechnik“, in: *Musik und Gottesdienst* 3/2006, S. 98–104.

³⁶ Vgl. dazu Grassl/Kapp 2002, S. 731–810; über diese Liste hinaus ist auf die hervorragenden Aufnahmen von Hermann Scherchen hinzuweisen (z. B. mit Schönbergs op. 17, op. 31).

erreicht wird. In seinen Orchesterwerken verwendet Schönberg sehr häufig die Zeichen **H** (für Haupt-) und **N** für Nebenstimme. Die jeweils führende Stimme heißt Hauptstimme, Nebenstimmen charakterisieren und erbringen Beleuchtungen; was weder Haupt- noch Nebenstimme ist, ist Begleitung. In der zweiten Variation gehört die Unterstimme des Manuals mit dem Pedal zusammen.

9.

Man kann beide eine Oktave höher mit 16' im Pedal spielen (so dass das Pedal neben der Stimme des untersten Systems auch die unterste des mittleren Systems übernimmt). Hauptstimme ist im Übrigen die Oberstimme. Auf diese Weise wird die linke Hand frei, einige Motive, Nebenstimmen (in Schönbergs Terminologie) hart herauszuheben (z. B. T. 23: f^0 - Fis - fis^0 , f^0 - e^0 - dis^0 - d^0 etc., der es-Moll-Klang anfangs T. 24) oder dagegen als Begleitung auf dem leisesten Manual). Takt 31 mit 5 Sechzehnteln Auftakt kann man zw. Manualen spielen. In der letzten Sechzehntel von T. 31 kann auch die linke Hand auf das lautere Manual sein (auf dem die rechte schon spielt), was besonders dann wirkungsvoll ist, wenn man Zungen registriert hat: diese klingen immer noch stärker als in hoher. So kommen die *marcati* der tiefliegenden Sextakkorde in Geltung. In der vierten Variation ab T. 49 mit Auftakt ist es möglich, die unabhängige Manuale zu verwenden, von denen eines womöglich auf 4'-Basis steht (viele deutsche Orgeln gehen bekanntlich mit g^3).

10.

alle Manuale umregistriert, so dass Forte, Piano, Fortissimo jeweils verschieden sein. Das Sforzato kann dann das Forte-Manual (wenn das Fortissimo-Manual gekoppelt ist) – so kommt der Sforzato-Effekt in aller Deutlichkeit heraus. In der sechsten Variation kann in T. 67/68 die Altstimme mit 4' und in den Takten 87/88 mit Auftakt die Unterstimme des mittleren Systems mit 8' im Pedal gespielt werden, um größere Farbdifferenzierung zu erreichen.

11.

67 Wie ein Rezitativ

Im Mittelteil ist es möglich, das Fortissimo, das mit 8', 4', 2' gespielt werden soll (mittleres System, T. 80, 2. Viertel bis 83, 1. Viertel), von dem nur achtfüßigen zu unterscheiden.

12.

Meiner Ansicht nach ist es besser, die Töne *Gis*, *H*, *A*, *G* auf der letzten Viertel von T. 83 mit 8' und *As*, *F*, *G*, *A* auf der letzten Viertel von T. 84 mit 16' (eine Oktave höher) im Pedal zu spielen als sie im Manual zu greifen, wie die Ausgabe suggeriert. Zwar gibt es in Schönbergs Instrumentationstechnik häufig den Fall, dass eine Stimme auf verschiedene Instrumente verteilt wird; diese Wechsel werden aber stets äußerst kunstvoll durchgeführt und nie so plump, wie es hier herauskäme, wenn man *G* und *fis⁰* (T. 83/84) bzw. *A* und *B'* (T. 84/85) durch *Fa* trennen würde.

Die siebte Variation ist am besten auf drei Manualen auszuführen, wobei – wegen des Griffs $\text{f}^3/\text{gis}^3/\text{cis}$ (T. 92) – die beiden Manuale der rechten Hand vierfüßig zu sein haben.

13.

Die beiden können auf einem anderen Manual gespielt werden als die übrigen Töne (falls man sich nicht auf den Anschlagsseffekt bei der mechanischen Traktur verlassen will), ab Forte (Auftakt zu T. 92) kann die auf das bisherige Manual wechseln.

98

In den Takten 98/99 ist es reizvoll, die Mittelstimme (in Sechzehnteln) mit der linken Hand auf einem anderen Manual zu spielen als die (in der rechten Hand zu spielenden) Achtelnoten.

Auch die Fuge kann durch Mehrmanualigkeit und häufigen Pedalgebrauch (oft in 8'-Lage) plastischer werden.

15.

Z. B. kann man in T. 172/73 den Themeneinsatz in kleinen Terzen komplett (beide Stimmen) im Pedal spielen, so dass die verbleibenden Motive auf zwei Manualen in verschiedenen Farben und äußerst direktem Klavier herauskommen können (auf der 4. und 5. Achtel von T. 173 ergibt sich dann kurzzeitig dreistimmiges Pedal...). Insgesamt bewahrt sich an den *Variationen* das Diktum von Heinz Holliger, um Schönberg gut zu spielen, müsse man zuerst alles einsetzen, was man hat, und dann noch darüber hinausgehen.

Ich danke Veronica Diederer für Hilfe bei der Analyse des Themas der Variationen.

2 Darius Milhaud, Neuf Préludes

Die *Neuf Préludes* op. 231b wurden 1942 geschrieben. Die Stücke sind Milhauds Orgelfassung seiner instrumentalen Schauspielmusik *L'annonce faite à Marie* von Paul Claudel (1898–1955). Claudel, seinerzeit in Frankreich sehr einflussreicher Schriftsteller und Theaterautor, wichtige Kräfte des sogenannten „renouveau catholique“, arbeitete viel zusammen. Claudels Theaterstück ist sehr dunkel, reich an Anspielungen und an schwer lastender Poesie für den heutigen, aber speziell an unserer Epoche und Ästhetik interessierten Leser nicht leicht zu verstehen.

Seit der Zeit von Milhaud von Geschmackswechseln seit 1942 aber weniger betroffen zu sein. Die *Neuf Préludes* ist leicht zugänglich (mir scheint: im Gegensatz zu Claudels Drama). Nach der *Sonate* op. 1 (1931) und vor der *Petite Suite* op. 348 (1955, ein Hochzeitsgeschenk für besonders origineller Beitrag Milhauds zum Repertoire. Die „groupe des six“, besondere Klarheit, Transparenz, Rückkehr zu als spezifisch französisch k. (Das Feindbild war Wagner, hingegen verehrte man Komponisten wie

Ständenen C... k Satie, Charles K... in den *Préludes* lä... studieren. Bei M... anander pas... T. 9ff.: Dort sind es die Terzen der rechten, die nicht zu denen der linken Hand passen der... bei diesem Stück an Stravinskys *Histoire du Soldat*-light denken...) Klarheit und Genauigkeit des... und hier wichtig, große Rubati wollen nicht passen. Auf S. 18 (der zweiten und letzten Seite des letzten *Préludes*) lässt sich ab dem vierten Takt des zweiten Systems studieren, was damals Polytonalität genannt wurde: Die rechte Hand spielt konsequent mit den Vorzeichen von C-Dur, die linke ebenso konsequent mit den Vorzeichen einer steigenden melodischen a-Moll-Tonleiter (also mit *fis* und *gis*). Es klingt falsch, und am allerfalschesten klingt der konsonante G-Dur-Schlussakkord (S. 18, 3. System, 1. Takt) dieser kleinen Phrase. Die kurzen Vorschläge in diesem Stück nicht zu schnell spielen, besonders, sofern man sehr laut registriert hat. Die Registrierung von Henriette Roget (später Puig-Roget) scheint mir passend, kann aber selbstverständlich je nach Instrument variiert werden.

Das erste Stück bekommt einen guten Teil seines Reizes durch die Entwicklung einer Polymetrik: Am Anfang besteht ein klarer 4/4-Takt in allen Stimmen. Ab S. 3, 3. System, 3. Takt ändert sich das:

16.

Das Pedal beginnt dort mit einem eindeutigen 3/4-Takt, der über notierte Taktwechsel durchgehalten wird bis zum achtletzten Takt des Stücks inklusive. (Unabhängig davon ist die ganze Passage im 4/4-Takt notiert.) Gleichzeitig beginnt auch die linke Hand mit einem 3/4-Takt, der jedoch um eine Viertel später beginnt als das Pedal; d. h. immer wenn das Pedal auf der Zwei seines 3/4-Taktes ist, beginnt die linke Hand mit dem Eins ihres 3/4-Taktes. Zu allem Überfluss hat die rechte Hand zur gleichen Zeit (beginnend, wie gesagt mit S. 3, System, 3. Takt) eine sehr eindeutige viertaktige Melodie im 4/4-Takt. Beginnend mit S. 4 folgt in der rechten Hand eine weitere viertaktige Melodie im 4/4-Takt (schließend zu Beginn eines fünften 4/4-Taktes), so dass man hat insgesamt drei verschiedene Taktmetriken gleichzeitig am Werk.

Das dritte *Prélude* klingt archaisch, sehr alt. (Caudels Stück spielt in einem imaginierte (Mittelalter.) Man könnte es mit Regalen registrieren (oder Regal + Aliquot), einen „alten“ Klang suggerieren. (Der letzte [chromatische] Takt der dritten Zeile fällt aus diesem Archaismus heraus sowie das Crescendo am Ende.)

Das fünfte Stück enthält die meisten dramatischen Verwicklungen: große Gegensatzdissonanzen (und zwar nicht „falsche“ Konsonanzen, sondern „echte“, klingende Dissonanzen); Passagen, die mehr wiederkehren, in der Schreibweise angedeutetes Rubato (Dehnungsstriche in den Takten 9 und 10, das vielleicht fast auf mehr macht. Das sechste Stück ist ein Palindrom; seine zweite Hälfte ist die erste Hälfte rückwärts. Dies Mittel erscheint hier aber weniger als besondere Kunstfertigkeit und mehr als Witz: ein rückwärtslaufender Film.

Das achte *Prélude* ist in mehrerer Hinsicht das modernste: Unabhängige, gleichzeitige Subjekte, die sehr verschiedene Affekte ausdrücken, werden gleichzeitig gebracht. Die oft chromatischen Zusammenklänge sind ausgehört und farbig.

17.

Alles fügt sich harmonisch und organisch zusammen, ohne aber auf „falsch gewordenes“ traditionelles Material genau im richtigen Moment das fünftönige Konstrukt $ges^2/ces^2/d^1/b/es$ im vorletzten Takt einzusetzen; danach kann nur noch der Schluss kommen.)

3 Zoltán Kodály, *Epigramme*

Kodály war nicht nur Komponist, sondern auch Musikpädagoge. Mit seinen Ideen zur Gesangspädagogik und zum sicheren Vom-Blatt-Singen ist er bis heute sehr einflussreich, besonders in Ungarn. Die *Epigramme* entstanden 1954; ursprünglich sind sie für Gesang oder Soloinstrument und Klavier bestimmt. Im Vorwort zur Erstausgabe schreibt Kodály, dass man am besten gleichzeitig Klavier spielen soll und dazu singen (möglichst alles vom Blatt), weil man so am meisten lernt. Später gab Kodály auch eine Version für zwei Soli mit Klavierbegleitung heraus. Die Orgelfassung von Gábor Trajtler erschien 1969, von ihm sind auch die Registrierungsanweisungen.

An den Stücken kann man vor allem für Phrasierung, Rubato und Unabhängigkeit der Hände und der Füße viel lernen. Außerdem sind es schöne Miniaturen, in leicht folkloristisch angehauchtem Ton, mit sehr feiner, zwischen Janáček und Schreker stehender harmonischer Sprache.

In allen Stücken kann man verschiedene Phrasierungsideen ausprobieren. Ist in der ersten Phrase des ersten Stücks z. B. die größte Intensität zu Beginn von T. 3, zu Beginn von T. 4 oder aber gegen Ende von T. 3?

18.

Lento $\text{♩} = 60$

mf

II

mp

Beim Übergang von As-Dur nach E-Dur (T. 11/12) braucht man Zeit, damit die Harmonien sich aussprechen können.

19.

II

Kurz danach (T. 13–15) gliedern Sopran und Alt gegensätzlich: Der Sopran hat seine Intensitätspunkte je zu Anfang des Taktes, der Alt phrasiert gleichzeitig immer „von der Zwei weg“. Besondere Reichhaltigkeit der Melodie hat das zweite Stück. Linke Hand und Pedal geben hier das Metrum vor; je pointierter sie es tun, desto besser: möglichst große Unterschiede zwischen schwer und leicht (z. B. kann man die eintaktigen letzten Viertelnoten der Takte nicht scharf anschlagen und loslassen, aber dabei kurz).

20.

mf

Immerhin reichen Hintergrund die Oberstimme möglichst singen lassen (ist ja wirklich für Gesang geschrieben), die Bögen wörtlich nehmen. Manchmal ist aber die Begleitung ganz akzentlos, besonders schön beim Fließen der linken Hand über dem Orgelpunkt C des Pedals auf S. 5, 3. System, in den ersten drei Takten.

21.

tempo

Die meisten der Stücke sind auch gottesdienstlich gut zu verwenden. Bei Nr. 3 kann man sich (wie beim ersten Stück) verschiedene dynamische Verläufe vorstellen. Ist der erste Höhepunkt im vierten oder im fünften Takt?

22.

♩ = 63

I

II

p

mp

Detailed description: This is a musical score for exercise 22. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 63. The piece is divided into two sections, I and II. Section I starts with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand with a long, flowing line. Section II begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and has a more rhythmic melody. The key signature has one sharp (F#).

Einige harmonische Kühnheiten (z. B. im dreizehnten Takt) entfalten ihre Intensität besser, wenn man ihnen genügend Zeit lässt; umso schwungvoller kann es weitergehen. Es lohnt sich bei diesem Stück (wie bei den meisten), in der Registrierung eigene Wege zu gehen und den Vorschlag Trajtlers auf sich beruhen zu lassen. Das fünfte Stück scheint ein leichtes Non-legato als Grundartikulation vorauszusetzen; umso stärker können einige Legato-Phrasen dort wirken. Bei diesem Stück muss man zuerst völlige Sicherheit für den Pedalpart und das körperliche Gleichgewicht gewinnen. Es lohnt sich z. B., den Pedalpart in verschiedenen Artikulationsmodi zu spielen, ohne sich an der Orgelbank festzuhalten. Besonders lohnend ist hierbei ein Non-legato, der das erzwingt, dass man sich nicht mit den Füßen an den Tasten festhält. Wenn das mit einer Leichtigkeit geht, kann man an die Einzelheiten von Betonung und Artikulation im Manual gehen. Nr. 7 ist eine Studie für singendes Legato im Pedal (man braucht allerdings langsame und gut vorbereitete Bewegungen der Füße).

23.

2'

Detailed description: This is a musical score for exercise 23. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The piece features a melody in the right hand with a rhythmic pattern of eighth notes. A second ending is marked with a '2' and a fermata. The dynamic is mezzo-forte (*mf*). The key signature has one sharp (F#).

sonders ... e klingen gut in intensivem Legato (fast wie bei Reger). Die rechte Hand verträgt perlende ... ke ein besonders schweres Portato. Das achte Stück bietet ... meit, ein wenig in Janáčekscher Manier zwei Charaktere dauernd abwechseln zu lassen:

erseits d... nus bzw. im Manual, eher im Takt gespielt, dazu die emotionalen Momente des Pedals, denen in vielfältigem Rubato die wechselnden Affekte deutlich anzumerken sind: „das zögernd“, dann „aus vollem Herzen“, dann „gegen Ende nachgebend“ etc.

Bernhard Haas

Orgelstücke aus den letzten 70 Jahren

leicht

1. Leguay, Jean-Pierre (geb. 1939): Spicilège und Dix-neuf Préludes 247
2. Cage, John (1912–1992): Souvenir (1980) 251
3. Kurtág, György (geb. 1926): Játékok 6 (1990/92) 253
4. Stockhausen, Karlheinz (1928–2007): Tierkreis (1975) 255
5. Reudenbach, Michael (geb. 1956): Standlinien (1985/94) 257

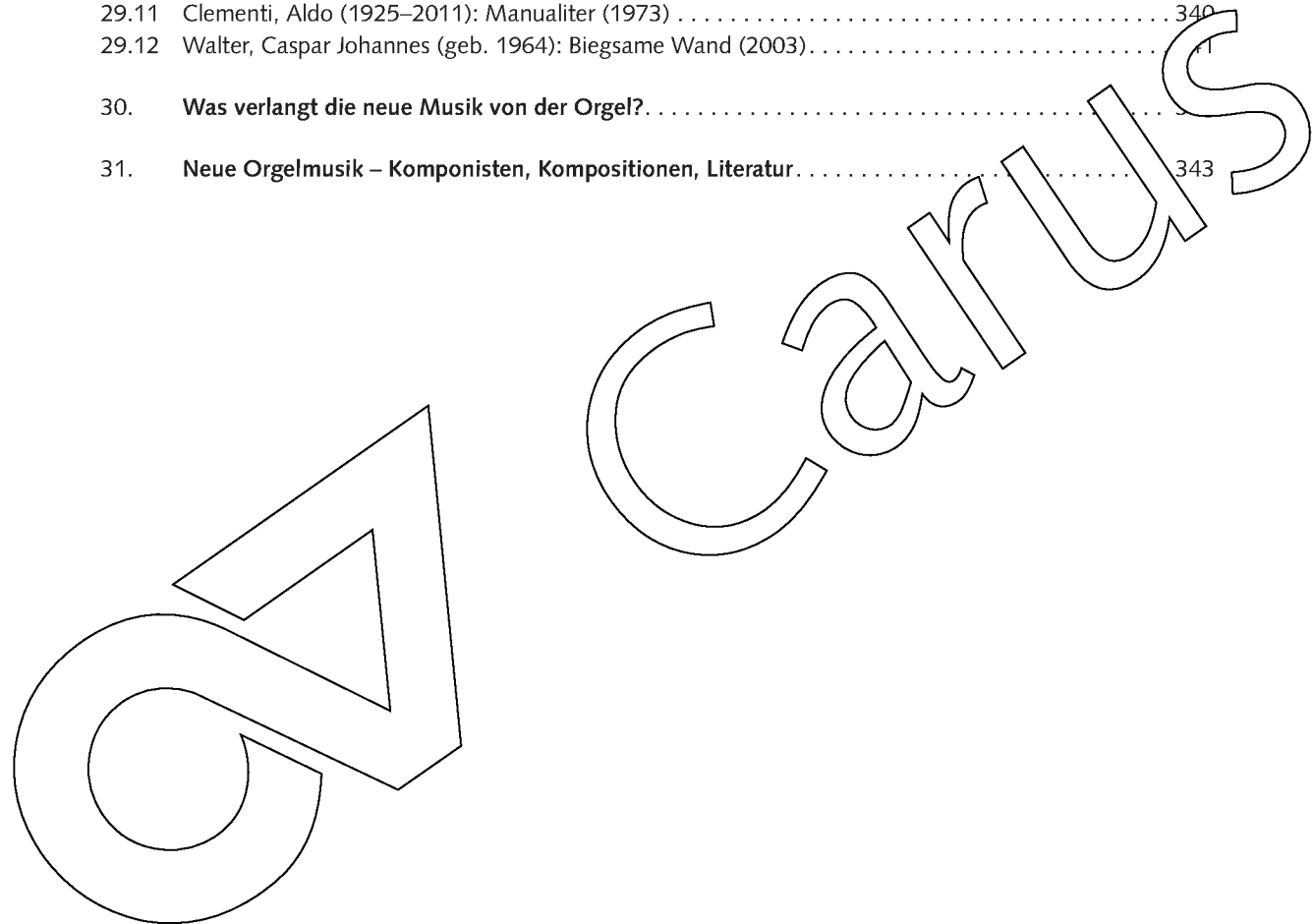
mittel

6. Scelsi, Giacinto (1905–1988): In nomine Lucis (1974) 258
7. Kagel, Mauricio (1931–2008): Rrrrrr... (1980) 262
8. Feldman, Morton (1926–1987): Principal Sound (1980) 263
9. Mather, Bruce (geb. 1939): Six Études (1991) 272
10. Krenek, Ernst (1900–1991): Die vier Winde (1975) 276
11. Sonate op. 92/1 (1941) 279
12. Fritsch, Johannes (1941–2010): IX '99 X (1999) 282
13. Pousseur, Henri (1929–2009): Deuxième volume pour les jardins interdits (1973) 287
14. Ligeti, György (1923–2006): Volumina (1961/2) 289
15. Étude pour Harmonies (1967) 293
16. Nilsson, Bo (1927–2000): Spiralen und Kulissen (1956) 295
17. Lennartz, Axel (geb. 1934): ... wie ein Objekt (1986) 296
18. Suslin, Alexander (geb. 1922): Terceto e Terceto (1990) 297

schwer

19. (geb. 1934): Asi una Toccata (1981) 298
20. Baudouin, Jean (geb. 1934): Gegenwind für präparierte Orgel (2004) 306
21. Darasse, Xaverio (geb. 1934): Organum III (1979) 308
22. Guézec, Jean-Pierre (geb. 1931): Pièce N. 1 (1964) 312
23. Hespos, Vladimir (geb. 1938–2022): traces de... (1972) 315
24. Kagel, Mauricio (1931–2008): Improvisation ajoutée (1961/62) 318
25. Kemp, Peter (geb. 1951): Stunden: Buch III (1999) 323
26. Klein, Hans-Joachim (1922–2001): Gmeeooh (1974) 326
27. Kwon, Isang (1917–1995): Tuyaux sonores (1967) 329
28. **Graphische Notation** 332
 - Brown, Earle (1926–2002): Folio (1952/3)
 - Cage, John (1912–1992): Variations II (1961)
 - Feldman, Morton (1926–1987): Intersection 3 (1953)
 - Wolff, Christian (geb. 1934): Edges (1968)
 - Logothetis, Anestis (1921–1994): Parallaxe (1960)

29.	Kurzkomentare	
29.1	Ferneyhough, Brian (geb. 1943): Sieben Sterne (1970)	338
29.2	Moret, Norbert (1921–1998): Gastlosen (1974/75)	338
29.3	Asmus, Bernd (geb. 1959): on the run (2004)	338
29.4	Finnissy, Michael (geb. 1946): Organ Symphony No. 2 (2003–05).	338
29.5	Lacôte, Thomas (geb. 1982): « Et l'unique cordeau des trompettes marines » (2006)	339
29.6	Holliger, Heinz (geb. 1939): Partita (1999)	339
29.7	Wolff, Christian (geb. 1934): Black Song Organ Preludes (1987)	339
29.8	Szathmáry, Zsigmond (geb. 1939): B-A-C-H – Hommage à ... – (1990)	340
29.9	Glaus, Daniel (geb. 1957): Toccatacet. Sette versetti per organo piccolo (1986)	340
29.10	Jacob, Werner (1938–2006): Fantasie, Adagio und Epilog (1963)	340
29.11	Clementi, Aldo (1925–2011): Manualiter (1973)	340
29.12	Walter, Caspar Johannes (geb. 1964): Biegsame Wand (2003)	341
30.	Was verlangt die neue Musik von der Orgel?	342
31.	Neue Orgelmusik – Komponisten, Kompositionen, Literatur	343



leicht

1 Jean-Pierre Leguay, *Spicilège* und *Dix-neuf Préludes*

Spicilège (geschrieben 1994) und *IXX Préludes* (komponiert 1965–67, 1972 und 1974/75, dann 1989 neu bearbeitet) von Jean-Pierre Leguay sind ein ganz und gar zugänglicher Beitrag zum Einstieg in die neue Musik. Sie sind zugänglich in ästhetischer wie auch in spieltechnischer Hinsicht. *Spicilège* eignet sich für C-Kurse etc. Trotzdem merkt man den Stücken an, dass hier jemand schreibt, der die Musik ernst nimmt und auf ‚billige Effekte‘ völlig verzichtet. Hier ein paar Bemerkungen zum Üben einiger Sätze aus diesen Sammlungen.

Spicilège Nr. I erfordert vor allem genaues Zählen. Auch wenn die Metronomangabe sich auf Viertelnoten bezieht, spricht alles dafür, variable Werte zu zählen. Zum Erlernen des Rhythmus ist es am einfachsten, durchgehend Achtel zu zählen.

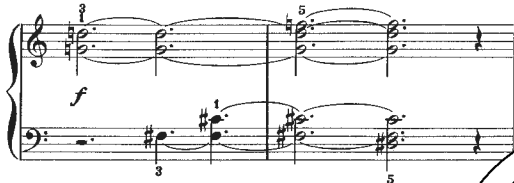
Mehr Schwung erhält man aber, wenn man von folgender Vorstellung beim Zählen ausgeht:



Commande de l'Etat
Fonds 8, 4, 2. Mixtures
♩ = 72-76

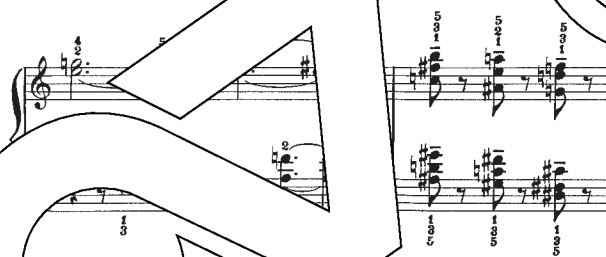
I

1. Orgue



Die ersten beiden Takte können konsequent so gezählt werden, wobei man sich zu Beginn mehr auf die punktierten Viertel konzentriert, im Laufe des zweiten Taktes aber mehr auf die Achtel, das erlaubt es einem, die Viertelpause am Ende des zweiten Taktes als zwei Achtelpausen aufzufassen. In diesem variablen Zählen kann man Wirkungen erproben.

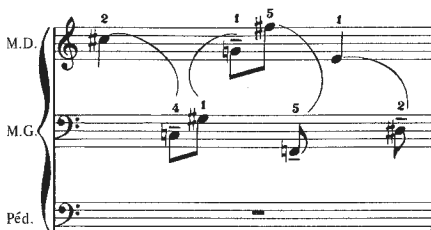
2.



Im Beispiel stellen die Achtel mit nachfolgenden Achtelpausen im drittletzten Takt zu den Ereignissen des folgenden Taktes (das punktierte Viertel passiert dort etwas) im Verhältnis wie Triolen zu Duolen. Das Zählen erlaubt es, diese Wirkung zu fühlen (Vorsicht aber mit der letzten Achtelpause des

Spicilège Nr. VI enthält einen durchgehenden Viertelpuls, im Verhältnis zu dem alle Rhythmen zu spielen sind. Dabei ist es eine reizvolle Aufgabe, die Rhythmen weitestgehend ohne Rubato zu spielen, aber so, dass es trotzdem geschmeidig und verschieden schwer klingt.

3.



(Die Zweiunddreißigstel sind z. B. stets auftaktig, haben Schwung zur nächsten Eins hin; die Bögen im neunten Takt sind im Sinne von Philipp Emanuel Bach'schen Abzügen auszuführen: schwer – leicht.)

Spicilège Nr. VIII kann auch als Improvisationsvorlage genommen werden: dasselbe Material wird zweimal in ganz unterschiedlicher Weise durchgeführt. Der A-Teil ist eine Übung für *jeu perlé*, Brillanz bei mäßiger Schwierigkeit. Hier sind die Takte und die Gruppierungen der an sich gleichmäßigen Noten völlig unregelmäßig, noch über die Unregelmäßigkeit von Nr. 1 hinausgehend. Man kann die Balkungen als Anhaltspunkte für Gliederung und Betonung nehmen; an einigen Stellen wird man sich fragen müssen, wie es klingen soll.

4. Fluide $\text{♩} = 88$

Musical score for exercise 4, showing a piano introduction with fingerings and dynamics.

Zum Beispiel kann man den ersten Takt verstehen als 4+3+4+4 Sechzehntel, aber auch Gliederungen 2+6 oder 4+3+6+2 Sechzehntel sind möglich. Je nachdem kann man verschiedene Akzente bringen. Es ist natürlich weniger Übung möglich, sich verschiedene Gruppierungen gleichzeitig vorzustellen, so, dass keine unglücklich dominiert, aber der Klang doch lebendig wird. Leguay spricht sich stets gegen Akzentuierung durch *cabato* (Zuckerchen) aus.

5.

Musical score for exercise 5, showing a piano introduction with fingerings and dynamics.

Da aufeinanderfolgende Takte ähnliches Material variieren, kann man auch die Akzentuierung variieren, z. B. Takt 4: 2+3+2+3 Sechzehntel, Takt 5: 2+3+3+3 Sechzehntel, Takt 6: 3+3+4 Sechzehntel etc. Ein analoges Spiel der Akzente kann auch im B-Teil des Stückes vorgehen. Dort muss man öfters vom Achtel- auf ein Sechzehntel umstellen oder aber sich Synkopen denken, z. B. im dritten Takt des B-Teils,

(Pédale des avant-croche) Boite ou Doublette 2, ou Flûte 4 seule, Gard Tierce, ou Voix Humaine 8 Flûte 4.

- B -

Musical score for exercise 5, showing a piano introduction with fingerings and dynamics.

momente als $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ gedeutet werden können.

Spicilège Nr. XII ist eine Studie über kurze Vorschläge: bald sind diese Vorschläge auf demselben Manual wie der jeweilige Hauptklang, bald auf einem anderen. In jedem Fall muss man genau hinhören, um zu merken, wie lang der Vorschlag sein kann, damit er seine Farbe entfaltet, und wie kurz er sein muss, damit er nicht dick und träge wird. Im dreizehnten Takt erscheint ein Arpeggio des Loslassens, das genau geübt werden muss.

7.

Musical score for exercise 7, showing a piano introduction with fingerings and dynamics.

Die Staccati ab T. 15 stellen ähnliche Schwierigkeiten wie die (nicht angebotenen) kurzen Vorschläge: sie müssen 'knackig' klingen und trotzdem dabei ihre Akkordfarbe zeigen.

Spicilège Nr. XV besteht praktisch nur aus Glissandi. Diese werden konsequent geübt in verschiedenen Rhythmen. Wichtig ist es dabei vor allem, den Gestus herauszubringen. Die Glissandi sind verschieden schnell, manchmal muss man den ersten Ton vor Beginn des Glissandos ein wenig halten, manchmal geht es sofort los.

Die Glissandi klingen zumeist am besten, wenn man sich ein Crescendo dabei denkt. Hier kann man in durchgehenden Vierteln zählen. Eventuell ist es nützlich, sich bei jedem Takt zu notieren, wieviele Viertel er enthält (3/4, 4/4, 4/4, 6/4, 5/4 etc.), das fördert die Übersicht.

Spicilège Nr. XVII ist einfach und doch wirkungsvoll und neuartig registriert. „Nazard Tierce flutés seuls“ d. h. nur $2^{2/3}$ ' und $1^{3/5}$ ' solo, möglichst flötig. Interessant an dieser Farbe ist, dass sie in den verschiedenen Registern völlig anders klingt: In der Höhe verschmilzt der Klang perfekt und man bekommt eventuell recht starke Kombinationstöne, in der Tiefe hört man jeweils große Sexten, fast ohne Kombinationstöne. Der Mittelton gibt die Wirkung zwischen den beiden genannten. Die unterschiedlichen Wirkungen dieser Registermischung in den verschiedenen Lagen machen, dass das Stück in Wirklichkeit anders klingt als man sich bei der Lektüre vorstellt. Derlei ist ein besonderes Interesse von Leguay.¹ (Es versteht sich, dass die Registrierung bei diesem Stück im Hintergrund bleiben muss. Eine französische Flöte 4' im Pedal ist meist sehr flüchtig, aber nicht gut; die Mischung Nazard und Tierce, etwa im (Rück-)Positiv setzt sich auf einem französischen Instrument leicht dagegen durch. In Deutschland kann man eine 4'-Flöte aus dem Schwellerwerk ins Pedal koppeln (oder eventuell einen 4'-Prinzipal bei geschlossenem Schweller?).

Prélude Nr. I geht in seiner Komplexität über *Spicilège* hinaus. Das Stück ist in seiner zweiten Hälfte ein Krebs seiner ersten Hälfte, der im ersten Takt ist der mittlere sich symmetrisch. Hier besteht nun die Notwendigkeit einer variablen Zählweise, die sich in den Zweiunddreißigsteln zeigt, wo man tatsächlich in Zweiunddreißigsteln zählen muss. Die anfängliche Rhythmickeit kann als dominierende) Achtel sein mit gleichzeitig vorgestellter Sechzehntel, wobei man sich bei den 'valeurs' des 'léés' die Sechzehntel bewusst machen muss.



Rechtzeitig vor Einsatz der Zweiunddreißigstel (T. 9) muss man im Kopf auf Zweiunddreißigstel umsteigen, was bei den Achteln und Sechzehnteln des achten Taktes recht gut geht. Die größte Schwierigkeit ist die präzise Ausführung der punktierten Zweiunddreißigstel im elften Takt. Hierzu hilft folgende Vorstellung: Zweiunddreißigstel verhalten sich zu punktierten Zweiunddreißigsteln wie Triolen zu Duolen, also:



¹ Vergleiche dazu die Nachbemerkung unter dem neunzehnten der *19 Préludes*. Dieses einstimmige Stück soll mit Bourdon 16, Jeu de Tierce (= flötige 8', 4', $2^{2/3}$ ', 2', $1^{3/5}$ ' mit evtl. prinzipalischer 4'-Lage), Plein jeu (am besten die Positivmixture laut Nachbemerkung) und Cromorne registriert werden. Diese Mischung verbindet sich bzw. fällt auseinander in höchst verschiedener Weise je nach der Lage. Vgl. auch Messiaens Registrierung zu Beginn von *Joie et clarté des corps glorieux*. Ganz extrem nutzt Leguay derlei Wirkungen in seiner dritten *Sonate* (2008), besonders in ihrem ersten Satz. Dort sind die Registrierungen so kompliziert, dass es praktisch unmöglich ist, den Klang nach der Partiturlektüre zu antizipieren; vieles in dem Satz klingt mehr wie elektronische Musik als wie Orgelmusik. Häufig spielt man dort zwei Stimmen in (z. B. Sext- oder Septim-)Parallelen zueinander, wobei jede Stimme für sich durch die Registrierung auch bereits in Parallelen erklingt.

Weiterhin ist hier auf Ausführung der Artikulationen zu achten: 

Dynamisch müssen Pedal und rechte Hand, zwischen denen sich ein Dialog abspielt, das Hauptereignis des Stücks, gegeneinander ausgeglichen sein; die linke Hand begleitet. Diese dynamischen Verhältnisse sind wichtiger als die Respektierung der Klangfarben, die auch stark abweichen können vom Vorschlag des Komponisten.² Leguay verhält sich in diesem Punkt ähnlich wie viele andere Komponisten der Gegenwart und auch der Vergangenheit: Er legt viel mehr Wert auf die *Erhaltung* des Geistes als auf die *Einhaltung* des Buchstabens (siehe auch eine Vielzahl anderer Stücke von Leguay mit z. T. stark unterschiedlichen Registriervorschlägen für dasselbe Stück).

Prélude Nr. II enthält neben ähnlichen Schwierigkeiten wie *Prélude* Nr. I ein Übereinander von drei verschiedenen langen Ostinati (der vorletzte Takt des Stücks):

10.



eins wiederholt sich nach 6, eins nach 8, eins nach 9 Sechszehnteln. Das alles überlagert sich, während Interferenzen, immer andere Kombinationen, nichts kehrt in derselben Konstellation wieder, wohl ständig alles wiederkehrt. Technisch ist diese Passage eine gute Übung für die Unabhängigkeit der Hände: die linke Hand z. B. mit leichten Staccati aus den Fingern mit geschmeidig mitgehendem Handgelenk, die rechte Hand in einem genauen (nicht schmierigen) Legato, bei dem gleichwohl das Handgelenk die Fingerbeeren durch seine Nachgiebigkeit unterstützen kann. Die Bewegungen der Hände sind in diesem Fall asymmetrisch.

Prélude Nr. V ist vielmehr noch anspruchsvoller als die beiden bisher genannten. Seine rhythmischen Schwierigkeiten sind aber analog zu den beiden *Préludes*. Das Alleluia-Motiv der rechten Hand kehrt im Mittelteil (ab T. 16) in Augmentationsform wieder, aber die linke Hand und Pedal vertonen Akkorde wie $e^1/dis^1/cis^1/b/g$ in T. 10 (= Es-Dur-Quinteseptime) mit hinzugefügtem Ton e) oder die Übereinanderschichtung von Dreiklängen (Ende desselben Taktes) sind charakteristisch für Leguays Frühstil, in späteren Stücken kommt derlei nicht vor.

Die Phrasierung ist eine Übung: die Töne sind nicht allzu schwer zu spielen, es kommt alles darauf an, sie in der richtigen Reihenfolge anzusetzen.




² Leguay rechnet mit einer (französischen) Flûte im Pedal, ein ganz fülliges, aber nicht prinzipalisches Register (entspricht am ehesten dem deutschen „Offenbaß“). Ein deutscher Oktavbaß ist zu direkt und zu zeichnend, ein Gedacktbass fast immer zu schwach.

Die ersten beiden Takte bilden einen Bogen, auf den der Bogen der Takte 3 und 4 antwortet, so dass die ersten vier Takte zusammengehören. Dagegen kann man sich fragen, ob der nächste Bogen (ab T. 5) bis zur 3. Viertel (oder 4. Viertel) von T. 6 weiter reicht, z. B. bis T. 9. Je nachdem, was man empfindet oder will, sind Atmungen und eventuell auch ein leichtes Rubato einzurichten. Diese ist eine der wenigen Kompositionen Leguays, die mittels einer Zwölftonreihe komponiert sind. Sie wird ausschließlich untransponiert in Grundgestalt wiederholt. Eine kleine Analyse kann hier aufweisen, wo die musikalische Gliederung mit der Reihendisposition übereinstimmt und wo nicht. Man beachte die reisenartige Wirkung ab dem vierten Takt der zweiten Seite (S. 24 bzw. 26), die zwei Takte später ähnlich wiederholt wird.

Prélude Nr. XV realisiert organistisch eine Idee von Karlheinz Stockhausen. Stockhausen meinte, Harmonie – Zusammenklang – sei nicht wesentlich von Klangfarbe unterschieden. Denn Klangfarbe realisiert sich zu einem guten Teil aus Obertonzusammensetzung, das heißt aus Konglomeraten verschiedener Töne, selbst wenn man meint, nur einen Ton zu hören. (Bis heute gilt die Quantifizierung der Klangfarbe als schwierig.) Leguay verlangt in diesem Stück ein *Grand Jeu de Tierce* (auch *Jeu de Double Tierce* genannt), das heißt: $16'$, $8'$, $5\frac{1}{3}'$, $4'$, $3\frac{1}{5}'$, $2\frac{2}{3}'$, $2'$, $1\frac{3}{5}'$. Diese Register sind auf manchen großen französischen Orgeln unglaublich füllend intoniert.

12. Flûte 4 (sans tremblant)

♩ = 72-76
legato

Péd.: Soubasse 16 et Jeu de Tierce (Grand Jeu de Tierce si possible)

Das heißt beim zweiten Ton des Pedals hört man H , H , fis , h , dis^1 , h^2 , is^2 (d. h. die Teiltöne 1 bis 5 sowie 6, 8, 10 von H), darüber liegt der Akkord des Manuals, klingend g , fis^3 . Diese Konstellation von Klängen ergibt eine neue Qualität, dass man die Teiltöne g^2 , a^2 , fis^3 als Teiltöne 13, 14, 24 des Kontra- H des Pedals (die Teiltöne 12 bis 24) nicht in der akustischen (genauen Frequenz), mithin den ganzen Klang als einen Obertonklang zu verstehen. Man kann dieselben Manualtöne im Verhältnis zum ersten Pedaltöne als Teiltöne 22, 25, 42 oder 43 (etwas ungenau) auffassen. Es geht hier nicht um mathematische Genauigkeit, sondern darum, dass diese Klänge an Obertonkonglomerate erinnern. Eben so gut ist es möglich, im Gegenteil nicht die Manualklänge als Obertöne, sondern die Pedaltöne durch ihre Registrierung zu hören: dann kann man lauter tiefe, schwere Dreiklänge in Terzlage, zu denen sich in hoher Lage noch weitere Töne hinzufügen. Entscheidend ist nun, dass man nicht entscheiden kann, was man da hört: Sind es

Klangfarben oder

Ich danke Pascale [Name] und [Name] de Mézières, für ihre Anregungen und verbessernden Hinweise zum vorliegenden Text.

2. John Cage, Souvenir

Auf den ersten Blick schon fällt *Souvenir* von John Cage durch geradezu exzessive Einfachheit auf, umso mehr, wenn man weiß, bis zu welchem Maß an Komplexität Cage z. B. in seinen *Freeman Etudes* (1977–80, für Geige solo) oder im *Klavierkonzert* (von 1957/8) geht. In *Souvenir* kommen (mit Ausnahme der Pedalcluster) nur die Töne der Es-Dur-Tonleiter vor. Grundton ist der Ton es. Trotzdem klingt das Stück frisch und neu, nicht im geringsten von irgendwelchen retro- oder neo-Moden angekränkt. Dieser Eindruck hängt vermutlich mit dem Verhältnis dieser Musik zum Ausdruck zusammen. Cage interessiert sich für "sounds just as they are, apart from psychology about them" (John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut ²1967, S. 83). Die Töne können hier sagen, was sie selbst wollen, sie brauchen sich nicht einem Ausdruckswillen unterzuordnen. Dadurch erscheint auf einmal eine Utopie (?) von Freiheit und Selbsttätigkeit der Töne. Cage war Buddhist. Nach buddhistischer Lehre gibt es neun Grundemotionen; die erste, die zentrale Emotion ist die Ruhe. Ruhe ist also eine Emotion, es handelt sich demnach nicht um Toten-, sondern um *Lebensruhe*; die Ruhe, aus der heraus Lebendes etwas tun oder etwas erleiden kann. Etwas von dieser geradezu unbegrenzten Potentialität des Lebens vor seiner Besonderung in Einzelemotionen scheint in *Souvenir* und in vielen Stücken Cages zu subsistieren.

Souvenir gelingt beim Spielen am besten, wenn man nichts ‚macht‘. Man sorgt für Genauigkeit, hört beim Spielen der Musik zu und lässt sie sich selbst spielen. Einheitlichkeit des Tempos ist sehr erwünscht, auch Einheitlichkeit der Registrierung (beim zweiten und dritten Durchgang alles wie beim ersten, vgl. Cages Anmerkung unter der Partitur); Rubato und ‚Drückerchen‘ sind hier höchst entbehrlich. Diese Musik überredet nicht, sie *ist*. Die Dynamik lässt sich gut auf drei Manualen realisieren: *pp* = III; *p* = II; *mf* = I.

13. *on separate manuals*

Musical score for measure 13, showing two staves. The upper staff has a dynamic marking of *sf* and the lower staff has a dynamic marking of *f*. The notation includes eighth notes and rests.

Ab T. 17 schlage ich vor, den Griff g^0/as^0 (*sf*) ins Pedal zu legen: mit allen Pedalkoppeln und Pedalklampe kommt der *sf*-Effekt gut heraus; die linke Hand (*D/E*s) mit schnell sprechenden Registern.

14.

Musical score for measure 14, showing a complex texture with multiple staves. Dynamics include *mp* and *mf*. A 'Ped.' marking is present. The notation is dense with many notes and rests.

Das Crescendo T. 25–29 des Diminuendo T. 34–36 äußerst allmählich (mit Schweller) und so, dass man spürt, bis zu welcher Höhe es führt. Das Pedal T. 29 auf Orgeln ohne g^1 im Pedal evtl. nur ans Hauptwerk gekoppelt. Die rechte Hand auf das Pedal nicht übergreifen. Die Pedalcluster ab T. 37 genau aushalten (es ist nicht leicht).

15.

Musical score for measure 15, showing a single staff with dynamics *pp* and *dim.* The notation includes eighth notes and rests.

tem auftaktigem Staccato; man soll in T. 41ff. hören *c-d, d-c* etc. und nicht *d-d, c-c* etc. Die *dim.* dort nur während der klingenden, nicht in den Pausentakten. Bei sämtlichen Übergängen (und nicht ganz einfach), den Rhythmus sehr genau zu realisieren.

Mit der Bemerkung im Kopf des Stücks "Within phrases (separated by rests) notes may be freely sustained, manually or via pedal" hat es folgendes auf sich. Fred Tulan, seinerzeit Vorsitzender der American Guild of Organists, hat bei John Cage ein Orgelstück, er wünschte sich, es möge dem Stück *Dream* für Klavier von Cage entsprechen. In Antwort schlug Cage Tulan vor, er möge *Dream* auf der Orgel spielen (dieser Ratschlag sei hier ein sehr schönes, leicht zu spielendes Stück); Tulan insistierte; Cage erklärte sich außerstande, eine Skizze eines eigenen Stücks zu schreiben. Die Diskussion ging eine zeitlang hin und her, bis Tulan nachgab und sagte, Cage möge schreiben, was er will. In diesem Moment fühlte Cage sich verpflichtet, ein Stück im Stil von *Dream* zu schreiben. (Man vergleiche die beiden Stücke.) Die obengenannte Bemerkung steht ähnlich auch bei *Dream*, in einem Klavierstück naheliegend und verständlich (mit ‚pedal‘ ist natürlich das rechte Klavierpedal gemeint).

Auf der Orgel hat man vier Möglichkeiten der Ausführung dieser Anregung: Man kann sie überhaupt nicht ausführen: Nichtausführung ist bei Cage als Modus der Ausführung anzuerkennen (ohne dass einen das zu Albernheiten verführen muss); man kann zweitens manche Töne länger halten als sie dastehen. Man kann diese Töne aber auch auf einem anderen (leiseren) Manual festhalten oder im (wohl am besten vierfüßig registrierten) Pedal. Dazu eignen sich vor allem die einstimmigen Passagen. Hier sind allerlei Experimente möglich. Überhaupt kann man in diesem Stück verschiedene Anschlagsarten ausprobieren: klares Legato oder auch leicht artikuliertes Spiel oder verschiedene Mischungen beider (dabei stets die Selbsttätigkeit dieser Musik im Ohr).

Ich danke Bernadetta Šušňavská, München/Miesbach, für ihre Anregungen zum vorliegenden Text.

Dieser Klang wird in den folgenden Takten weitergeführt bis zum Geläut T. 11/12. Die beiden Sechzehntelauftakte dort klingen wie Glocken, die fast zusammen anschlagen. Im zwölften Takt hören, wie der zweite Akkord in ganzen Noten aus dem ersten herauskommt. Ben marcato in T. 10 aus den Fingern mit flexiblem Handgelenk und etwas Rubato (einlaufen lassen?).

quasi giusto

19.

Der letzte Takt der vierten Druckzeile liegt ungünstig besonders für die linke Hand; am besten nimmt man den Griff *h/dis* ins Pedal (nur Koppel zu dem Manual, auf dem man gerade spielt); dann kann man die Folge *f* *b* mit der linken Hand auf einem lauterem Manual (z. B. mit Trompete) herausholen. Registriermäßig lässt das Stück zum Experimentieren ein. Ich glaube, dass eine gut ausgehörte „konventionelle“ Lösung (d. h. farblich, aber ohne halbgezogene Register etc.) am besten klingt.

Beim Auftakt zum drittletzten Takt sollte man versuchen, das crescendo zur Eins hin nur durch einen Gestus ohne Aufregistrieren herauszubringen.

20.

Versetto: *Consurrexit Christus* um fratrem suum („Es erhob sich Christus gegen seinen Bruder“) ist ein Drama in Kürzestform. (Man vergleiche mit Schönbergs Klavierstück op. 19, besonders das Ende.) Es lohnt sich, dieses Stück zweimanualig zu spielen. In dem Fall muss man bei der Part des oberen Systems zu Beginn der zweiten Druckzeile die Pedalstimme von zwei Achteln im unteren System weitergeht, dann wird zurückgetauscht. Alle Voraussetzungen sind hier schon auf die Zeit. Zunächst muss man langsam und genau üben (Zählzeit ist die Achtel) anschließend den Charakter hinzufügen.

Die fünf Zweiunddreißigstel in der zweiten Druckzeile auftaktig auf den Griff *a¹/c¹* hin. In der dritten Druckzeile die Gliederung der Zweiunddreißigstel wie angegeben, eventuell erst etwas anlaufen (Achtung auf *f¹*, das auch einen Sechzehntel hat). Die letzten acht Takte dagegen genau im Takt. Die Oktaven der linken Hand in den letzten sechs Takten am besten im Pedal, nur die obere Oktave spielen (mit 16', 8' Zungen?).

... *humble regard sur Olivier Messiaen* ..., zwei extrem einfache Versionen einer Idee. Das Stück ist beinahe mehr eine Improvisationsanleitung als eine Komposition. Man kann verschiedene Realisierungen ausprobieren., z. B. eine einmanualige bei meist geschlossenem Schweller, jeder Klang so lange, bis man einen anderen hören möchte. Wieder geht es um den *kairós*, den richtigen Moment. Es lohnt sich, das einfache Stück auswendig zu lernen, damit man beim Spielen nicht auf die Noten schauen muss, sondern sich aufs Hören konzentrieren kann. Eine andere Version wäre zweimanualig, dabei die Rahmenquinten leiser als die zart bewegte innere Stimme. Man kann bei der inneren Stimme verschiedene Artikulationen versuchen: Legato oder auch ein schweres Portato oder beide gemischt.

Ligatura x ist zwar nicht vom Komponisten für Orgel bestimmt, klingt aber auf der Orgel besonders gut. Ein Teil der Aufgabe besteht darin, die repetierten langsamen Akkorde klingen zu lassen wie auf dem Klavier mit rechtem Pedal gespielt. Dazu muss man das Loslassen sehr genau spüren und möglichst langsam ausführen. Das geht am besten, wenn eine einheitliche langsam pendelnde Bewegung aus Fingern, Handgelenk und Ellbogen entsteht. Für dieses Stück (wie für viele Kurtág-Sachen) ist es gut, wenn man eine Orgel mit verschiedenen sehr zarten Farben auf mindestens zwei Manualen hat.

22.

Der Klang wird hier viel plastischer, wenn die beiden Hände auf verschiedenen Manualen spielen. Die Töne unter C sind im Pedal mit einem leisen 16' zu spielen (z. B. im dritten und vierten Takt). Auch der achte Takt legt besonders gut zweimanualig. Das Legato des vierten Taktes kann durch geschmeidige Bewegungen suggeriert werden, dagegen verlangen die Septimen und Nonen T. 6 und 7 wirkliches Legato: Hier sollte man den jeweils tieferen Ton im Pedal spielen. Forte T. 8 ist wörtlich zu nehmen. Wenn eben möglich, den letzten Takt noch leiser spielen als den Anfang, d. h. mindestens einmanualig, evtl. das leiseste Register nicht ganz ziehen (aber so, dass keine Verstimmung entsteht).

Vízözön-sziráénák – Waiting for Noah (Sintflut-Sirenen) ist demgegenüber ein ausgerechnetes Virtuosenstück, allerdings sehr kurz. Hier braucht man Genauigkeit, Präzision, Artikulation, *flavour*, *flavour*, Fingersätze.

23.

„ate“ Fingersätze... en, die es erlauben, die Akkordpaare als je einen zusammengehörigen Gestus herauszubringen... z. B. auf S. 11, zweites System, l.H. $d^1/es - dis^1/e$ Lösungen wie 1/5 – 4 (Daumengliss... oder... 2/5. Der hörbare Gestus muss sich in einem sicht- und fühlbaren Gestus der beiden Hände spielen... Zumindest der Anfang klingt am besten auf zwei Manualen. Eine besondere Schwierigkeit ist das sehr... Accelerando im zweiten Takt: Dort ist innerhalb von sechs Sechzehntelnoten auf das... kommen. Bevor man dies Accelerando übt, muss man erst Rhythmus und Artikulation der... herrschen.

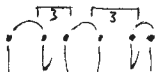
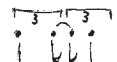
4 Karlheinz Stockhausen, *Tierkreis*

Die technischen Schwierigkeiten von Karlheinz Stockhausens Komposition *Tierkreis* halten sich in Grenzen. Andererseits ist hier in besonderem Maß die Mitarbeit des Interpreten gefordert. Daher sind die Stücke zur Einführung in die Musik der letzten Jahrzehnte sehr geeignet. 1975 entstand *Musik im Bauch* für 6 Schlagzeuger und Spieluhren; darin sind zwölf Melodien für die zwölf Tierkreiszeichen enthalten. Im Zusammenhang damit entstand eine Version der zwölf Melodien für beliebiges Melodie- und/oder Akkordinstrument (Werk Nr. 41 1/2). Diese Version ist auf der Orgel spielbar. Die Ausgabe, erhältlich beim Stockhausen-Verlag, enthält beigelegt eine instruktive Einführung von Christel Stockhausen, die Beispiele für die Realisierung der Komposition gibt. Es ist nicht nötig, alle Stücke zu spielen, man kann sich eine Auswahl zurechtlegen. Jeder Satz soll drei- bis viermal nacheinander gespielt werden, aber jedesmal anders. Die Begleitung ist bei den meisten Sätzen akkordisch, es kommen aber auch Passagen zweistimmiger Polyphonie vor. Auf der Orgel liegt es daher nahe, die Stücke (zumindest in den meisten Versionen) zweimanualig auszuführen.

Zunächst muss man sich um die genaue Ausführung des Rhythmus bemühen. Dazu kann man einen Notenwert als Schlageinheit festlegen und in Relation dazu den Rhythmus ausführen. So wären bei *Capricorn* (Steinbock) die Viertelnoten die Schlageinheit.

♩ = 127 (Dauer 29,3")

24. 

Dann kann man sich die Halbtriolen folgendermaßen vorstellen , die Vierteltriole so: . Für die Artikulation bieten die einstimmigen Fassungen je auf der linken Seite der Ausgabe Anregungen. (Auf der rechten Seite steht jeweils die mehrstimmige, auf der linken Seite die einstimmige Version.) Bei der Herstellung der verschiedenen Versionen besteht die einfachste Variationsmöglichkeit im Wechsel der Registrierung von Version zu Version. Oktavtransposition (besonders nach unten) ist möglich. Zarte und lante Farben passen besonders gut (Flöte 4', Aliquote, zarte Zungen, auch Zungen + Aliquote, Aliquote ohne Grundton etc.). Man kann die Solomelodie auf zwei oder sogar auf drei Manuale verteilen. B. so, dass jeweils ein bestimmter Rhythmus in einer besonderen Klangfarbe kommt (z. B. die Triolen im *Agitus/Schütz*).

25. 

Die sich daraus ergebenden Wechsel, oft mehrmals in einer Phrase, müssen geübt werden, damit sie Teil der organischen Handlung werden. Das dynamische Verhältnis zwischen den Manualen kann variiert werden (z. B.: beide *mp* oder *mp* und *mf* für verschiedene Farben; sonst *mp* Begleitung *mp* etc.). Verschiedene, auch extreme Artikulationsarten sind möglich. Jede der zwei Melodien enthält alle zwölf Töne, und es ist interessant, wie von Fall zu Fall die Töne eingeführt werden. In jedem Stück die zwölf Töne aus einer anderen „Perspektive“ folgt, dass in jedem Stück die zwölf Töne aus einer anderen „Perspektive“ neu eingeführt werden können. Die Wiederholung des Grundtons auf diese Weise hervorgehoben werden kann (z. B. bei *Agitus*).

♩ = 71 (Dauer 16") oder beliebig langsamer

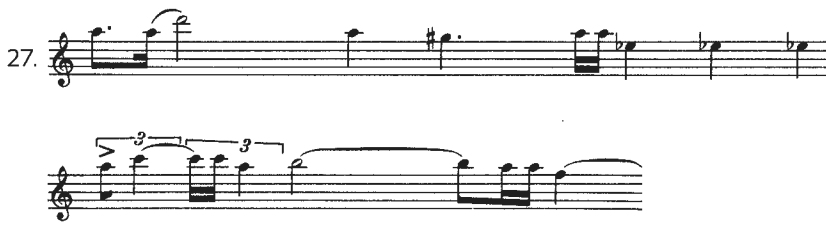
26. 

sempre 

Man kann auch die Stücke noch stärker verändern, indem man z. B. in einer Version überhaupt nur die neu eingeführten Töne spielt (oder aber die neu eingeführten Intervalle, z. B. bei *Leo/Löwe* und *Aquarius/Wassermann*)

³ Vgl. dazu Stockhausens eigene Bemerkungen in: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 4, 1970–1977, Köln 1978, S. 248–289, und besonders S. 277–287.

♩=107 (Dauer 27,5")



und die wiederholten durch Pausen ersetzt, möglicherweise bei weiterlaufender Begleitung. Außerdem kann man manche Phrasen auslassen. Die Pausen zwischen den verschiedenen Melodien gehören dazu, sie sind zu hören und verschieden lang auszuhalten. Christel Stockhausen schlägt vor, anstelle einer Pause zwischen zwei Melodien diese miteinander zu verflechten. Man kann dazu Motiv für Motiv erst aus der einen, dann aus der anderen Melodie spielen, evtl. mit Wiederholungen sowie unter Anwendung der bereits besprochenen Variationsmittel (Oktavlagen, Artikulation, Mehrmanualigkeit). Es ist sehr zu empfehlen, sich eine Version (oder mehrere Versionen) schriftlich auszuarbeiten. Möglichste Vielgestaltigkeit der Variationsmittel ist anzustreben⁴ – Sie sind verschieden sind Klang und Weise des Hörens in Stockhausens *Tierkreis* im Vergleich z. B. zu Scelsis *In mine Lucis* (siehe S. 258 ff.).

5 Michael Reudenbach, *Standlinien*

Es erscheint selbstverständlich, dass Musik in der Zeit verläuft, dass die bildende Kunst sich nicht bewegt. Aber auch die Bildende Kunst verläuft in der Zeit, wie jeder Prozess, der sich z. B. Gemälde wirklich anschaut. Trotzdem gibt es Tendenzen, in die Bildende Kunst Zeitlichkeit (besonderem Maße) zuzufügen wie es z. B. Alexander Calder mit seinen *Mobiles* unternommen hat und andererseits Tendenzen, die Musik zum Objekt gefrieren zu lassen. Berühmt wurde der über fünf Minuten in einem Orchesterklang anhaltende D-Dur-Akkord von La Monte Young.⁵ Wesentlich anders ist die Orgel, nachdem vorher sind Michael Reudenbachs *Standlinien*. Die Orgel ist bekanntlich das einzige instrumentelle Instrument, das einen Klang beliebig lang aushalten kann, ohne nachzulassen zu müssen etc. Grund dafür liegt es deshalb nahe, einen Akkord zum Musikstück zu wählen, das in der Orgelmusik noch nicht versucht. *Standlinien* von Michael Reudenbach geht in diese Richtung. Der Titel bezieht sich auf ein Buch von Joachim Blume, Reudenbachs Kompositioner.⁶ Blume war einer der ersten deutschen Komponisten, der sich ernsthaft für die Musik von Edgard Varèse interessiert hat. In seinem Buch sucht er seine eigene Position innerhalb der Navigation bestimmt man mittels sogenannter Standlinien seine eigene Position zu dem Wort „Standlinien“ in der Partitur.)

Standlinien sollen keine Melodien, sondern, in drei verschiedenen Registrierungen.



⁴ Vgl. hierzu Dominik Sustecks Bericht über seine Interpretation des *Tierkreises*, in: *organ* 12 (2009), Heft 2, S. 46–48.

⁵ Geb. 1935. La Monte Young hatte Kontakt nicht nur zu Cage und Stockhausen, sondern auch zur Fluxus-Szene mit George Brecht etc.

⁶ Joachim Blume, *Standlinien. Versuch einer Ortsbestimmung im Musikleben der Gegenwart*, Wolfenbüttel 1975.

Notiert ist Version I (mit festgestecktem es^0), die mit 16' solo gespielt wird. Reudenbach sagte mir, dass er durchaus einen undeutlichen Bordun 16' möglich findet, aber auch eine (deutliche) zarte Zunge (Regal?) 16' akzeptiert. Bei der zweiten Version (2' solo) wird es^2 festgesteckt, so dass sich die ganze Musik in der vier- und fünfgestrichenen Oktave bewegt. Die dritte Version wird mit zwei 4'-Registern gespielt, es wird es^7 festgesteckt, so dass die Töne jetzt am deutlichsten herauskommen. Eine Verfremdung entsteht aber daraus, dass man eines der beiden Register um einen Viertelton verstimmen soll. Das geht am besten mit einer einstellbaren Windreduzierung. Mit halb gezogenen Registerzügen funktioniert es auf den meisten Orgeln erstaunlich schlecht, da die verschiedenen Lagen allzu verschieden reagieren. Daher ist die beste Lösung die in der Partitur vorgeschlagene: dass man mit Hilfe von in die Pfeifenmündungen eingeschobenen Papierstreifen die Umstimmung zustandebringt. Ein reizvoller, seltsam schwebender Klang ist die Folge.

Im Sinne des Titels *Standlinien* wünscht Reudenbach, dass zwischen den Versionen anderes geschehen, d. h. andere Musik erklingen soll. Man kann ein Programm mittels der *Standlinien* gliedern (oder ist umgekehrt das Programm das Mittel, das die *Standlinien* zum Stehen bringt?).

Das Spielen wird erleichtert, wenn man sich an einigen Orten die Neuanschläge markiert (im Gegensatz zu den nicht zu markierenden bloß liegenbleibenden Tönen). Die Fingersätze sind genau zu beachten. Reudenbach empfiehlt, die Pausen zwischen den Abschnitten sowie am Ende (in denen nur das es liegenbleibt) ca. fünf Sekunden wie notiert, ca. zwei Sekunden auszuhalten.

mittel

6 Giacinto Scelsi, *In nomine Lucis*

Giacinto Scelsi ist eine geheimnisumwitterte Kultfigur der neuen Musik. Er zog in seinen letzten Jahren sehr zurückgezogen in einer Wohnung unmittelbar neben dem Forum Rom, um in Rom zu verbleiben, nachdem er in den dreißiger Jahren, also Jahrzehnte, bevor dies zur Mode wurde, Indien ausgiebig bereist hatte. Er fühlte sich auf der Schwelle zwischen Ost und West stehen und wollte mir, östlich seiner Wohnung, begänne „der Osten“. Scelsi hatte schon befasste sich mit Skriabins Musik sowie mit der Zwölftontechnik. Später heilte er sich durch psychischen Klang durch intensive Meditation (ich stelle mir vor: quasi meditierendes) Hineinhören in die Klänge der Orgel. Vielleicht ist es nur ein anekdotisches Detail, aber Scelsi hat eine Senkung in den *einigen* seiner Art von Ichvergessen, dass er keine Photos von sich selbst machte.

Scelsi wurde erst in seinen letzten Lebensjahren einer größeren Öffentlichkeit bekannt. 1987 beim Eröffnungsfest der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) in Köln gab es Standing Ovation, die Scelsi auslöste. Schon 1959 entstanden seine *Quattro pezzi per orchestra* (su una einzige Note für Orchester. Jedes Stück hat seinen Ton, der ausgehört wird. Jeder dieser Töne hat eine Oktavlage vor. Die Beschränkung auf nur einen Ton geht einher mit reicher Verweigerung von Intervallen, die hier nicht wie ‚verstimmte Halbtöne‘ klingen. Im Angesicht dieser Musik erscheint Scelsi besonders hilflos: Man muss diese Stücke hören, Beschreibungen helfen hier wenig. *In nomine Lucis* ist ein auskomponiertes *Cis*. Diese Musik enthält keine Figuren, es ist nur *ein* Klang da, der sich kontinuierlich organisch (wie ein Ereignis der Natur) verändert. So sind keine Melodien zu hören und Rhythmen von Erblühen und Verwelken: Der Rhythmus ist unregelmäßig in organischer Weise, nicht im vorausgesetzten Regelmäßigkeit. Es ist zu hören, wie der einzelne Klang sich bewegt, wenn man ihn fasst und ihm nichts vorschreibt. Nach einem intensiven Höhepunkt (T. 129/30) fällt gegen Ende das *Cis* auf C, wobei C immer noch eigentlich *Cis* ist, es ist gleichsam der Schatten oder die unsichtbare Rückseite des *Cis*. Als ich Scelsi 1987 in seiner Wohnung in Rom kennenlernte, fiel zunächst seine Zartheit auf: Er sprach nur flüsternd, in einem äußerst kultivierten, literarischen Französisch (tatsächlich veröffentlichte er französische Gedichte). Zu meiner Aufnahme von *In nomine Lucis* sagte er nicht viel, machte aber unmissverständlich klar, dass er das Wummern, die Interferenzen des Subbasses bei Intervallen in tiefer Lage (z. B. die kleine Terz am Anfang, das Cluster am Ende des Stücks) geradezu verabscheut. Das heißt: Die Registrierung insgesamt soll so eingerichtet sein, dass das *Cis* stets durchklingt, der Klang immer weiter „zieht“.

Die Registrierungsangaben von Erik Lundquist sind gewiss hilfreich, an manchen Stellen aber leider unklar und an anderen sogar widersprüchlich. Die Faksimile-Ausgabe bei Salabert reproduziert nicht Scelsis Handschrift. Es ist im Moment nicht eindeutig zu entscheiden, ob es überhaupt je eine Handschrift Scelsis von *In nomine Lucis* gab. Mehrere seiner Stücke sind Transkriptionen von Tonbandaufnahmen von Klavierimprovisationen Scelsis,

⁷ Paris (Salabert).

die er überwachte (was nicht hinderte, dass es nach Scelsis Tod seinen Mitarbeitern einfiel, Scelsi die Autorschaft einiger seiner Werke abzusprechen). Laut der Organistin Livia Mazzanti, Rom, die Scelsi gut kannte, ist *In nomine Lucis* aus einer Improvisation auf einem elektronischen Instrument namens „Ondiola“ hervorgegangen. Sie hörte in Anwesenheit Scelsis eine Tonbandaufnahme der Originalimprovisation und sagte mir, die Orgelfassung sei eine getreue Transkription davon.⁸ Die Ondiola ist die italienische Variante eines in Frankreich 1947 unter dem Namen „Clavioline“ oder „Ondioline“ erfundenen Instruments. Man kann darauf Mikrintervalle erzeugen; jedoch kann man immer nur eine Stimme spielen. Um mehrstimmige Stücke zu realisieren, benutzte Scelsi ein Revox-Tonbandgerät, mit dessen Hilfe er mehrere Spuren übereinander aufnahm. Scelsis Vorbemerkung, man könne Registerzüge halb ziehen, lädt einerseits zum Experimentieren ein, zeigt andererseits in ihrer Unbestimmtheit, dass er vermutlich kaum mechanische Orgeln kannte. (Bekanntlich reagieren dabei innerhalb eines Registers die verschiedenen Lagen zumeist völlig verschieden, so dass z. B. in der Höhe gar nichts mehr kommt, wenn in der Tiefe die Töne noch „ordinario“ klingen und in der Mittellage ersterbende Töne, Flageolets etc., sich ergeben.) In jedem Fall lohnt es sich, zunächst eine konventionelle (symphonische) Registrierung auszuarbeiten, bei der man besonders auf möglichst allmähliche Übergänge achten sollte. (Natürlich kann das allmähliche Ziehen mechanischer Registerzüge zu solchen Übergängen beitragen.) Je mehr eines ins andere fließt, umso besser die Wirkung. Ich empfehle entgegen Erik Lundquist, das Pedal durchgehend achtfüßig zu registrieren, und auch den Gedacktbaß 8' nur dann zu verwenden, wenn er keine störenden Interferenzen erzeugt. Dagegen klingen Register wie Cello 8', Oktavbaß 8' meist gut; auch die Koppel III/P kann gute Dienste leisten. Laut Livia Mazzanti ist in Scelsis Improvisation T. 17ff. beim Ton d^1 tatsächlich ein d^1 zu hören.

29.

Nach der Registrierung von Erik Lundquist (in der Partitur *In nomine Lucis*, Solo, auf S. 1: Nazard, Tierce, also ohne Gedacktbaß 8') erklänge hier das Nazardregister (a² bis a³) und fis³. Es ist demnach möglich, jene Registrierungsangabe zu ignorieren. Es lohnt sich, diese Teile des Registers zweimanualig zu spielen, um größere Plastizität zu erzielen.

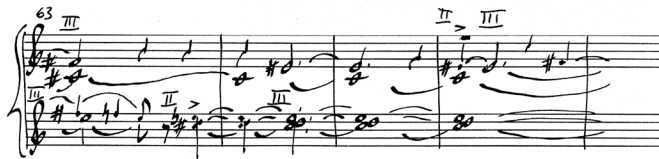
55

So kann mit T. 54 die linke Hand aufs Positiv gehen (r. H. bleibt auf HW), im Auftakt zu T. 61 kann die linke Hand aufs Schwellwerk, die rechte Hand aufs Positiv wechseln. Umgekehrt kann ab T. 75 die rechte Hand auf dem Positiv gespielt werden (Auftakt zu T. 75), die linke Hand ebendort auf dem Hauptwerk spielen.

⁸ Vgl. dazu auch Friedrich Jaecker, „Der Dilettant und die Profis“. Scelsi, Tosatti & Co, in: *MusikTexte* 104, Köln Februar 2005, S. 27–40. Eine weitere Transkription, die offenbar zumindest in großen Teilen auf dieselbe Tonbandaufnahme zurückgeht, erschien 1985 (Salabert, Paris) unter dem Titel *Pranam II* für 9 Instrumente.

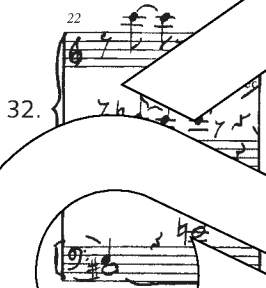


Die Akzente in den Takten 63 und 66 kann man durch die Verwendung eines anderen Manuals realisieren, etwa so:



wobei Koppel III/II vorausgesetzt ist (in T. 64 auf der zweiten Viertel müsste hier zuerst die rechte Hand die II greifen, wenn es auf das III. Manual gelegt wird). Auf der letzten Seite widersprechen die dynamischen Registrierungsangaben, wenn z. B. in T. 145–48 \llcorner notiert ist und andererseits am Ende von T. 147 das Zeichen + ein Aufregistrieren andeutet. (In T. 153 steht \llcorner für erst in T. 154 soll man gemäß der Registrierungsangaben abregistrieren.) Hier muss jeder selber überlegen, welcher dynamische Verlauf den ereignisarmen Schluss der Komposition besser fängt und zusammenhält. Der *moreno*-Effekt des Schlusses gelingt am besten (bei mechanischer Registertraktion) durch allmähliches \llcorner ineinander der Registerzüge.

Zur genauen Ausführung des Rhythmus ist es an einigen Stellen günstig, den Resultatrhythmus aus allen Anschlägen und jedem \llcorner über die System \llcorner zu notieren,



nicht unähnlich Weise, wie Schlagzeuger sich manchmal ihre Partituren einrichten. (Merkwürdig, dass dies \llcorner lang gehaltenen Klängen und nur wenigen Akzenten nützlich ist.)

7 Mauricio Kagel, *Rrrrrr...*

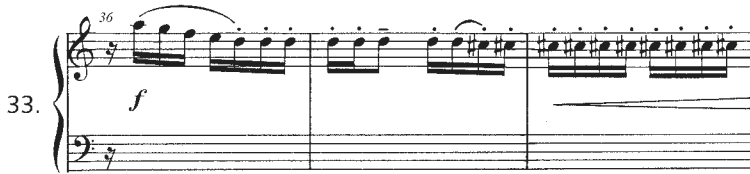
Die Werke von Mauricio Kagel haben stets eine stark theatralische, eine sprachliche Komponente. Man mag sich darüber verwundern, dass die Muttersprache des Autors von *Die Erschöpfung der Welt*⁹ nicht Deutsch ist. Der Zyklus *Rrrrrr...* enthält neben den Orgelstücken auch Stücke für gemischten Chor, für Bläser, Kontrabässe und Schlagzeug, für zwei Schlagzeuger, für Solostimme, für Jazz-Ensemble. Das Ganze ist eine Radiophantasia, zu der es ein Hörspiel (von Kagel) gibt. Darin erklingt diese Musik im Radio, während ein gelangweilter Angestellter Radio hört (auf allen Sendern kommt nichts anderes als eben die *Rrrrrr...*-Stücke) und seine Kommentare und Assoziationen abgibt.¹⁰ Das Ganze, von äußerst komischer Wirkung, ist nicht ganz fern von absurdem Theater.

⁹ Mauricio Kagel, *Die Erschöpfung der Welt*, Szenische Illusion in einem Aufzug (1980).

¹⁰ Mauricio Kagel, „Rrrrrr...“ Hörspiel über eine Radiophantasia, in: ders., *Worte über Musik*, München 1991, S. 225–239.

Die Stücke können aber auch live, ohne Radio gespielt werden, und es besteht noch nicht einmal die Notwendigkeit, auch nur die Orgelstücke zusammenhängend zu spielen. Die theatralische Komponente liegt bereits in der Musik selbst, im einzelnen Stück. Alle Stücke haben ein Moment von Unoriginalität. Diese Unoriginalität ist aber nicht einfach Schwäche, sondern Bezugnahme auf bereits existierende Klänge. Diese Musik fängt nicht bei Null an (hierin Mahler vergleichbar).

So ist *Raga* z. B. kein indischer Raga. Ebenso wenig aber handelt es sich um den Versuch, den Charakter und das Wesen des indischen Raga europäischem Instrumentarium zugänglich zu machen. Eher schon wird gezeigt, auf welche Weise Orgel und Raga *nicht* zueinander passen. Dazu fügt sich Kagels mündliche Anweisung, „fortississimo“ zu spielen (bekanntlich klingen indische Ragas für europäische Ohren äußerst zart, ihre Kraft entfaltet sich auf anderer Ebene). Auch hinsichtlich der Dauer und des Materials verfährt Kagel denkbar unindisch: So stehen am Anfang des Einminutenragas (indische Ragas können bis zu mehreren Stunden dauern) Formeln, die eher für Morgenragas charakteristisch sind, an seinem Ende Formeln aus Abendragas. Kagel legt Wert auf Straffheit des Tempos; insbesondere die Tonrepetitionen ab T. 36 unbedingt im Tempo (die linke Hand soll im ganzen Stück die rechte Hand oktaviert mitspielen).



Das Crescendo T. 38ff. evtl. durch Manualwechsel Hand für Hand und ließend, Inzufügung weiterer Oktaven. Das Diminuendo T. 46 bis Ende ist nach Kagel mit *ritardando* zu führen.

Bezieht sich *Raga* auf indische Musik, so spielt *Rauschreifen* mit seinen Quarten und Oktaven auf alte (mittelalterliche?) europäische Musik an. Der gewünschte *trillando*-Effekt beim langsamen Loslassen der Tasten ist nicht überall zu erzielen. Manchmal geht es mit etwas ausgeleierten Trakturen eher als mit sehr „knackigen“. (Man probiere auch mechanische Doppeln und verschiedene Registrierungen aus.) Es sollte auf jeden Fall „alt“ und leicht skurril klingen (gelegentliche Aliquote, Legale, Quintar). Die Tempoangabe zu Beginn muss korrigiert werden zu *ritardando* (nicht Viertel), Tempo *ritardando* (nicht Viertel). Das *Accelerando* ab T. 9 sehr kontinuierlich durch.



starker Farbkontrast zu vorher ein; in T. 21 wieder andere Farbe. T. 20 l. H. leise, r. H. dort ein *ritardando*. T. 27 bis Schluss bleibt Farbe von zuvor. Man achte auf die oft versteckten Ostinati, z. B. *H-Ais-Gis* T. 15–23, *Eis-Dis-Cis-A-Fis* T. 21 bis Ende. Die Artikulation dieses Stücks genau auszuführen (Portato ≠ Staccato) ist eine gute Vorübung zu *Ragtime-Waltz* (= das vierte Stück).

Auch *Repercussa* geht am besten mit grotesker Registrierung. Da der ganze Satz auf- und abschwollen soll, muss man auf den meisten Orgeln das Schwellwerk ankopplern. Wenn man die linke Hand auf dem Schwellwerk spielt, kann man dort z. B. Zungen (evtl. 16') und Aliquote nehmen; in der rechten Hand (HW mit Schwellwerkskopplern) z. B. Mixtur solo, dann gleicht die Mixtur das Schwächerwerden der Zungen im Diskant aus. Ab *Andantino* (T. 9) „normaler“ registrieren, d. h. plus Grundstimmen, Aliquote und Zungen reduzieren. Auf die Polyphonie hören. Die Forte-Passagen ab dort erinnern im Affekt an den Anfangsteil, ohne ihn je zu erreichen. Evtl. in T. 12 +Posaune 16'; diese kann im Laufe von T. 15 (während des gehaltenen A) abgestoßen werden.

Allegro (♩ = 112) Mauricio Kagel

35.

f diminuendi und crescendi wie unten angegeben
diminuendi und crescendi as indicated below

f *p* *f*

In technischer Hinsicht ist das Stück (T. 1–8) eine Studie der Unabhängigkeit der Hände voneinander und: Zu jedem gehaltenen Ton müssen verschiedene Staccati samt kurzen Vorschlägen gespielt werden. Dies muss man zuerst langsam üben: Die Vorschläge müssen eindeutig vor den Haupttönen eintreffen (nicht gleichzeitig).

9 *rall.* Andantino (♩ = 72)

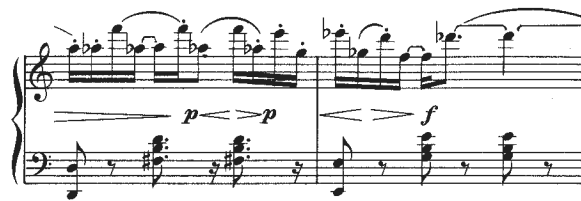
36.

mp *f*

Die dreitönigen Quintolen der linken Hand ab T. 9 sehr gestisch, quasi südamerikanische Gitarrenmusik; die Quintolen der rechten Hand lebhaft und mit Bezug zum Viertelpuls (die „Offbeats“ herausholen). Die dynamischen Verläufe sind genau zu beachten, vgl. besonders das Piano T. 6.

Das Stück ist wahrscheinlich das schwierigste Stück der Sammlung. Hier muss man zunächst die Dauer der Noten der linken Hand differenzieren lernen. Der Unterschied zwischen Achtel und punktierter Achtel kann übertrieben werden. Stellen, die beim Üben nicht gelingen wollen, kann man sich zusätzlich bezeichnen, z. B. mit waagrechttem Verlängerungsstrich nach punktierten Achteln. Als nächstes muss man die Artikulation der rechten Hand ausführen: Auch hier können graphische Zusatzzeichen nützlich sein, z. B. verbindende Glissandostriche zwischen Tönen, die gebunden werden sollen.

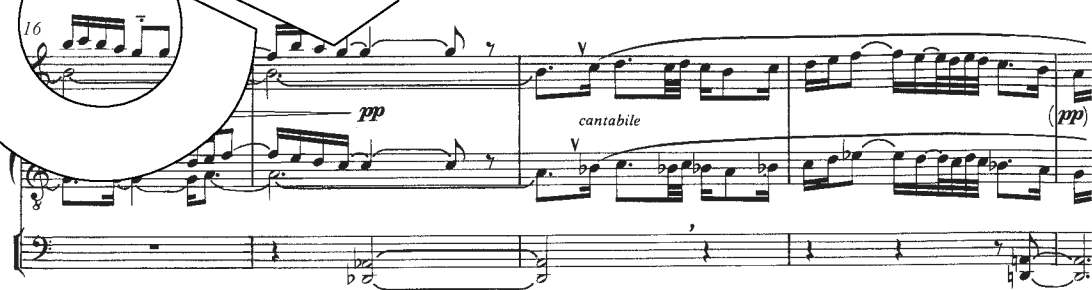
37.



Besonders schwierig ist es, zu den genannten Elementen die Dynamik hinzuzufügen. Diese ist nämlich völlig unabhängig vom Ausdruck der Töne. Es wird ein serielles Paradigma, das der Unabhängigkeit der Parameter (Tonhöhe, Tondauer, Artikulation, Dynamik) voneinander, realisiert, aber anhand von rein trivialen Materialen. Auch dies hat hier einen außermusikalischen, vorgefundenen Sinn (vgl. den *objet trouvé* des Dadaismus). Es soll klingen wie eine Drehorgel bei wechselnder Windrichtung (Kagel mündlich). Darauf folgt, dass es möglich ist nicht nur die Solostimme, sondern auch die Begleitung an- und ausschalten zu lassen. Also am besten: alle Manuale auf 4'-Basis eine Oktave tiefer gegriffen,¹¹ Benutzung auf dem Schwellwerk, nicht auf dem Positiv (oder Hauptwerk) mit Koppel zum Schwellwerk. Kagel legt Wert auf rigorose Beachtung der Dynamik (wo nichts steht, ist kein *cresc./dim*; wichtig ein *subito forte* wie T. 22). Mit jeder neuen Note kann man aufregistrieren (bzw. irgendwann mit der rechten Hand vom Positiv auf Hauptwerk wechseln). Ein Rubato im Sinne des Wiener Walzers (Taktzeit zweifeln) ist zu früh ist er gewünscht. Atmungen (besonders nach T. 24) mit etwas Zeit, so dass der gleichmäßige Charakter unterbrochen wird. Kagel wies einmal darauf hin, dass es den Ausdruck „große Musik“ nur in der Orgel habe; *Ragtime*-Walzer habe etwas davon, aber nichts passe dort zusammen. Die beiden hohen Register sind *ais*³, nicht *ais*³.

Rondeña, wohl das beste und spruchsloseste Stück der Sammlung, macht gleichwohl das Skandalöse an Kagels Musik aus. Diese Musik weigert die Schönheit. (Gerade der radikalsten Musik der letzten Jahrzehnte: Lachen von Xenakis, Hespous although ist es oft vor allem um Schönheit zu tun, wenn auch mit anderen Kagel geht hier von einer in Südspanien verbreiteten Volksmusikform aus, daran noch da ist) in seiner Komposition verschwunden ist. – Wenn man übergebundenen Töne) mit Bleistift einkreist, wird das Stück leichter.

38.



Die *cantabile*-Passage (T. 18–21, 1. Achtel, siehe die Atmungszeichen) in anderer Farbe. (Der Schluss ab T. 29 ganz zerbrechlich im Klang, am besten auf dem leisesten Register der Orgel, folglich einmanualig und nur Koppel im Pedal.) Laut Kagel hat bisher noch niemand dieses Stück im *fff* gespielt...

Ripieno ist nur mit Walze spielbar (am besten geht es auf einer „rau“ klingenden Neobarockorgel). Es kommt hier alles auf Genauigkeit der Dynamik an. T. 21, 3. System erster Ton lies *Es* statt *E*; T. 28 in Klammern lies *ff* statt

¹¹ Denn viele Töne sind höher als *g*³, vgl. *des*⁴ in T. 35. Evtl. kann man ab T. 49 achtfüßig und loco spielen zugunsten größerer Lautstärke.

fff. Den Schlussakkord *sehr* lange halten, wie nach einem Stück von 20 Minuten Dauer. Man bemerkt, dass verschiedene Stücke der Sammlung verschiedene Orgeltypen verlangen: die meisten Orgeln mit feiner mechanischer Traktur (die man für *Rauschpfeifen* braucht) haben keine Walze und umgekehrt...

Rosalie ist von ihrer Schwierigkeit her eine Art reduzierte Fassung von *Ragtime-Waltz*. Triviales Material wird seiner selbst inne in komplizierter Artikulation.

39.

Manche Bindungen erinnern an vokale Portamenti (vgl. z. B. T. 6 Ende nach T. 7), andere Artikulationen wirken wie „mit spitzen Fingern“, extra sauber (T. 4/5). Alle diese Artikulationen müssen fast übertrieben ausgeführt werden: fast geschmiertes *Legato*, kurzes, sauberes *Staccato*, schweres *Portato*, die letzteren extrem, eifrig etwas kitschig klingen. Seltsam verfremdende Wirkungen können sich durch Oktavversetzung ergeben. Man beachte die rhythmische Platzierung der Pedaltöne: Das Pedal gerät gleichsam aus dem Takt. Im ersten Durchgang der zweiten Durchgang etwas schneller gespielt werden als der erste. Kagel trägt vor, im dritten Durchgang wieder etwas schneller, im Tutti, anzuhängen.

Es gibt Musikwissenschaftler, die sich (völlig ironisch) gefragt haben, ob Meisters Vogelgesänge von den gleichnamigen Vögeln wohl erkannt würden. Diese Frage hat im Zusammenhang mit *Rossignols enrhumés* („Erkältete Nachtigallen“) noch kein Musikwissenschaftler gestellt. Die beste Antwort ist ein Argument dafür, dass Ironie unter Vögeln (mindestens unter Nachtigallen) selten ist. – Ein Vogelkäfig voller kranker Nachtigallen (Kagel mündlich), jedes neue Lied eine neue Farbe ist eine andere Nachtigall. Kagel wünscht, dass trotz „nervoso“ das Rubato organisch sein soll die Registrierung unveränderbar sein: mal durchgehend, mal mit (auch plötzlichen) Veränderungen.

40.

Im ersten Satz am besten im Pedal eine Oktave höher, evtl. mit 32'.

Im zweiten Satz am besten mit der vierten Zeile am besten 16' eine Oktave höher oder aber *loco*; wenn *loco*, dann kontraoktave nach oben oktaviert (Kagel mündlich). In der ganzen Passage S. 24, letzte Zeile bis S. 25 **fff** Pedal A kontinuierlich immer schneller und wilder werden. Die letzten drei Töne sehr kraftvoll abschließend: endgültig. Die *tranquillo*-Passage jeweils sehr zögernd, den Pausen nachhören.

(S. 25, 3. Zeile)

42.

S. 25, 3. Zeile andere Farbe. Dort *Staccato* und *Non Staccato* deutlich unterscheiden. S. 25 letzte Zeile und S. 26 erste Zeile gemächlich, versonnen. S. 26 letzte Zeile die Rhythmen punktierte Achtel – Sechzehntel (= zusammen eine Viertel) von punktierter Achtel ohne Sechzehntel (= zusammen eine punktierte Achtel) unterscheiden. S. 27, 2. Zeile mehr und mehr überstürzt.

(S. 27, 3. Zeile)

43.

ossia 8^{va} alta

lunga

quasi trillo

Tonwiederholung sehr schnell | note repetition very fast

Die Tonrepetitionen S. 27, 3. Zeile, waren ursprünglich für zwei Hände auf zwei verschiedenen registrierten Manualen vorgestellt (Zweiunddreißigstel alternierend: I-II-I-II-I etc.; so Kagel mündlich). Hier muss man auf Hörbarkeit achten; wenn das *Es* im Pedal zu laut klingt, evtl. die Repetitionen im Manual eine Oktave höher spielen. Bei „Sehr ruhig“ S. 27, 3. Zeile mit genügend Präsenz, auf Deutlichkeit achten, Polyphonie hören. Pedal dort sehr kurz, evtl. 16'+4' oder 16'+2' (klingt wie ein Schluckauf).

(S. 27, letzte Zeile)

44.

piu lento (♩ = ca. 68)

S. 27, letzte Zeile äußerst gestisch, allmähliche Erschöpfung. Das *mp* des Pedals im Pedal soll leiser sein als das *p* der letzten Manualakkorde. Es folgt: die letzte Zeile komplett im Diminuendo spielen (Manualwechsel, abregistrieren, abschwellen).

8 Morton Feldman, Principal Sound

„Principal Sound“ ist sein einziges Orgelstück. (Es gibt weitere auf der Orgel spielbare Werke von Feldman, die aber nicht in diesem Stück enthalten sind.) Feldman erfindet in diesem Stück gleichsam die Orgel neu. Dies gelingt ihm durch die Verwendung von Klavertechniken wie reduzierter Wind, Clustertechnik, Präparation. (Ähnlich wie bei Cage, aber Feldman sich stets bewusst der Klavertechnik.) Effekte wie 1. < zur Belebung eines Klanges (vgl. *Principal Sound*, T. 201ff., 343ff.), 2. Tonfolgen mit konsequenter Überlappung (T. 201ff. und 343ff.) so, dass ein Ton erst dann ausklingt, wenn der übernächste eintritt, 3. < auf einem Klang (z. B. T. 13f.), 4. Überlappung von Klängen (T. 121ff.) wurden vorher in der Orgelmusik nicht verwendet, jedenfalls mindestens nicht in der Orgelmusik. Alle diese Wirkungen sind in bestem Sinn idiomatisch: sie sind leicht und gut zu realisieren und klingen gut auf dem Instrument. Dabei ist die Einfachheit der organistischen Schreibweise – ohne dynamische noch Registrierangaben – geradezu klassisch.

Beim ersten Hören mag das Stück statisch erscheinen, besonders wenn man schnelle, zielgerichtete Prozesse erwartet. Spätestens beim Üben aber merkt man, dass dieses Stück nicht langsam ist. Feldmans musikalische Zeit ist auf ähnliche Weise neu wie seine Orgelschreibweise: gesteigerte Feinhörigkeit statt grob-sensationeller Effekte. Wenn bei Wagner und auch beispielsweise bei Schönberg ein Stück oft das Leben und Werden von Motiven enthält, so ist Feldmans Komposition völlig amotivisch, athematisch zu nennen. Was hier lebt und wird, ist der Klang selbst; der Klang kann als das Subjekt dieser Musik erscheinen.¹² Es ist unmöglich, hier Melodien nachzusingen, und an Stellen, an denen es möglich wäre (z. B. T. 201ff., 343ff.), ist das Entscheidende gerade die

¹² Vgl. dazu die folgende Geschichte, die Feldman mitteilt: „Stockhausen fragte mich nach meinem Geheimnis: ‚Was ist dein Geheimnis?‘ Und ich sagte: ‚Ich habe kein Geheimnis, aber was ich habe, ist ein Standpunkt, und zwar, dass Klänge in hohem Maß wie Menschen sind. Wenn du ihm Druck gibst, dann drückt er zurück. Also, wenn ich ein Geheimnis habe: Schiebe die Klänge nicht in der Gegend herum.‘ [‚don't push the sounds around.‘] Karlheinz lehnt sich zu mir rüber und sagt: ‚Nicht wenigstens ein kleines bißchen?‘“ Zitiert nach: *Morton Feldman, Essays*, hg. von Walter Zimmermann, Kerpen 1985, S. 144.

Überlappung der Töne; wenn man in T. 343 z. B. eine Linie $g^3-c^3-as^2-a^1-d^2-cis^3$ etc. spielt, ist das Wesentliche der Wirkung spurlos verschwunden (die Überlappung dort ist demnach ein einfacher Kunstgriff mit großer Wirkung).

45.


Trotz fehlender Melodien (jedenfalls des Fehlens nachsingbarer Melodien) kann das Stück – gut gespielt – eine geradezu magische Wirkung von Notwendigkeit entfalten.

Damit diese Wirkung von Feinheit und Notwendigkeit herauskommt, muss der Spieler zuerst äußerste Stabilität im Tempo und größte Genauigkeit im Verhältnis der verschiedenen Tempi zueinander realisieren. Es erscheint paradox, hier von verschiedenen Tempi zu reden, da doch nur eins vorgeschrieben ist. An mindestens drei Stellen aber wird der Notenwert der Zählzeit verändert. Zählte man am Anfang Achtel oder Viertel, so ist ab T. 200 die Zählleinheit die punktierte Sechzehntel bzw. die punktierte Achtel. Spätestens in T. 223 zählt man wieder Viertel oder Achtel; ab T. 312/313 geht es wieder auf punktierte Achtel, T. 343 auf Achtel und Viertel, in T. 380 zwischen T. 380 und 397 auf punktierte Achtel, dabei bleibt es bis zum Schluss. Wenn ein Grundschlag mit Viertel und Achteln zu Ende komponiert ist, bleibt der andere übrig, solange, bis er ebenfalls zu Ende komponiert ist. Zum Üben ist es nützlich, sich für die verschiedenen Schlageinheiten Metronomzahlen zu berechnen, wenn Viertel = 63, dann ist punktierte Achtel = 84, Achtel = 126, punktierte Sechzehntel = 168. Dann kann man sich die beiden Tempi sowohl absolut als auch in ihrem Verhältnis zueinander einstellen. Schon zu Beginn des Stücks muss man mit variablen Einheiten arbeiten.

46.

Um die Takte 20 und 22, zu den 16-Takte inmitten von 8/8-Takten genau auszuführen, sollte man sich vorher vorstellen:



dann stellt man sich in T. 22 jeweils  mit Sechzehntel = Sechzehntel vor.

Ab T. 23 lohnt es sich, auf die Vorstellung  umzusteigen: dann sind die 3/8- (T. 25, 31) und 5/8-Takte realisierbar.

47.





Um gewisse Rhythmen präzise ausführen zu können, sollte man sich dort andere Rhythmen vorstellen, im Verhältnis zu denen die notierten Rhythmen leichter zu realisieren sind als ohne die Vorstellung.¹³ Hier sind Phantasie und Experimentierlust gefragt. Mögliche Rhythmusvorstellungen für den Übergang nach T. 201 sind z. B.: Für

¹³ Dies ist ein Verfahren, das für Dirigenten neuer Musik oft wichtig ist: Als Dirigent muss man mit dem Schlag die Voraussetzung schaffen, dass die Musiker ihre Rhythmen genau ausführen können, nicht diese Rhythmen selbst schlagen.

die Takte 184–199 empfehle ich  bzw. , so wird das genaue Loslassen der Klänge der rechten und der linken Hand erleichtert.

48.




Dann kann man sich in T. 200 vorstellen: , wobei  =  von vorher und ab T. 201 .

(Man kann sich in T. 200 stattdessen auch vorstellen: .)

Im Verhältnis zu den vorgestellten punktierten Achteln ist der Rhythmus des Stückes (punktierten Sechzehntel (= Quartolen im 3/8-Takt) leicht auszuführen. Die Takte 201–203 enthalten zusammen genau 4 punktierte Sechzehntel = Quartolen, ebenso die Takte 204–206. Zusätzlich zu dieser Methode, das richtige Verhältnis zwischen den Tempi zu fühlen, kann man das Metronom benutzen, um zu kontrollieren, ob man nach $\text{♩} = 63$ bei $\text{♩} = 84$ ausgekommen ist. Es liegt hier eine Analogie zum Tonhöhenbereich nahe, wo man das absolute (das entspricht den Metronomeinstellungen als absolutes Tempomaß) vom relativen Gehör (das entspricht dem Gefühl für Tempoverhältnisse) unterscheidet. Im Verlauf längerer Übungen kann man für beides ein Gefühl bekommen. Analog kann man T. 311 (7/4) in eine Viertel, drei Viertel und zwei Achtel aufteilen; in T. 312 stellt man sich zu drei Achtel, punktierte Achtel vor, die die punktierten Sechzehntel des folgenden Taktes vorbereiten.



Konkreter kann man sich ab T. 311 folgende Rhythmen vorstellen: 

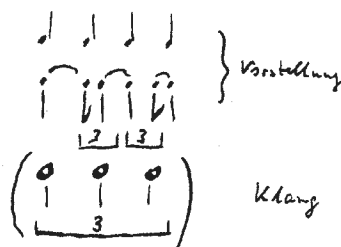
Das Zählen in punktierten Achteln kann man (inklusive der Takte 316–320) bis zu T. 342 beibehalten. Der Wechsel in das nachfolgende Zählen in Achtel und Viertel wird erleichtert, wenn man sich ab der letzten punktierten Sechzehntel von T. 337 je die erste von vier punktierten Sechzehnteln betont vorstellt (diese Vorstellung sollte nicht als Betonung hörbar werden): damit taktiert man punktierte Viertelnoten; diese können ab T. 343 beibehalten werden: vor T. 343 werden die punktierten Viertel in vier, ab T. 343 werden sie in drei (Achtel) geteilt.

337

343

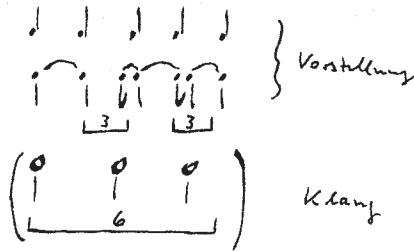
(Alternativ kann man sich auch zu den letzten 16 punktierten Sechzehnteln (T. 337, punktierte Sechzehntel) sechs Viertel vorstellen. Diese beibehaltend gelangt man mit nach T. 343.) Es ist so, dass es auch möglich ist, ab T. 337 in punktierten Achteln zu zählen, dann verhalten sich die Achteln ab T. 343, diesen punktierten Achteln wie Triolen zu Achteln. In ähnlicher Weise müssen in diesem Stück sämtliche Übergänge ausgearbeitet werden. (Neben der hier vorgestellten Methode, mit dem kleinsten gemeinsamen Vielfachen zweier Rhythmen zu arbeiten um sie präzise aufeinander zu beziehen, kann man auch mit dem größten gemeinsamen Teiler arbeiten. Manche Stellen sind dem größten gemeinsamen Teiler einfacher, z. B. T. 246, 248.) Grundsätzlich ist es zur Aufrechterhaltung des gleichbleibenden Tempos einfacher, möglichst lange bei demselben vorgestellten Grundschlag zu bleiben. Es ergibt sich, dass es oft besser ist, wenn man den Grundschlag des Stücks gegen einen vorgestellten Grundschlag wählt. In T. 336 ist es vermutlich am besten, sich Viertel als Grundschlag vorzustellen.

Folgende Vorstellung erleichterte die genaue Ausführung der Halbetriolen:

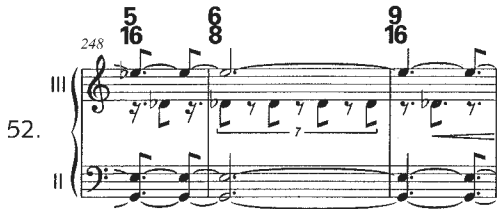


in T. 240 stellt man sich am besten Achtel vor;

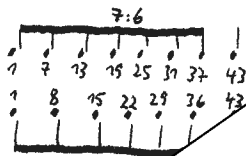
in T. 242 folgenden Rhythmus:



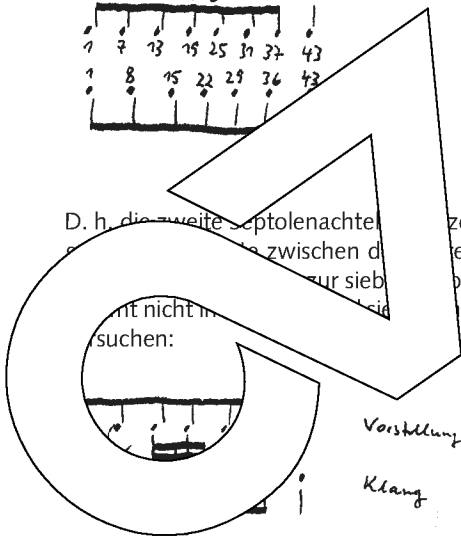
Dem Takt 249 nähert man sich am besten von verschiedenen Seiten an: wenn $\text{♩} = 63$, dann ist ein Septolenachtel (des Verhältnisses 7 Septolenachtel = 6 Normalachtel) 147 (als Näherung kann 144 dienen).



Zur Bestimmung der *relativen* Position (relativ zum Achtelschlag) kann folgende Rechnung dienen: Wenn man jede Achtel in 7 und jede Septolenachtel in 6 Teile teilt, ergibt sich:



D. h. die zweite Septolenachtel ist ein etwas längerer kurzer Vorschlag zur zweiten Normalachtel 7 zu 8; die vierte Normalachtel ist ein etwas kürzerer Vorschlag zur vierten Normalachtel 19, 22, 25; die sechste Normalachtel ist ein etwas längerer Vorschlag zur sechsten Normalachtel 36, 37. Hier wirklich Zweiunddreißigstel-Septolen zu zählen, ist nicht immer möglich, weil sie so schnell sind, aber man kann folgende Annäherung des Rhythmus von T. 249 suchen:

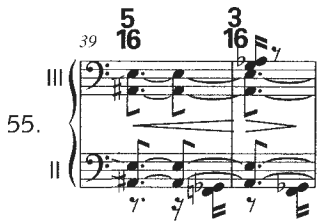


D. h. die dritte Septolenachtel wie ein etwas längerer kurzer Vorschlag zur dritten vorgestellten Achtel etc. Damit der Rhythmus in seinem Ausdruckswert vom Hörer erfasst werden kann, genügt es nicht, ihn genau auszuführen. Es muss auch der Moment, in dem ein Klang kommt, charakterisiert werden. Dies kann (auf mechanischer Traktur) mit dem Anschlag geleistet werden. Ein Klang kann z. B. mit dem Grundschatz oder aber gegen ihn eintreten.

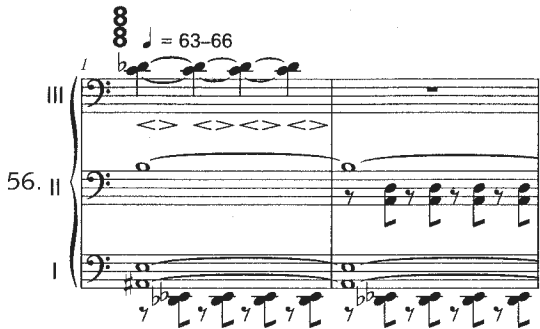
53.

Ab T. 129 kann man zu diesem Zweck z. B. die Achteltriolen *des¹/es¹/D/E* schärfer, (schneller, quasi martellato) anschlagen und auch loslassen (T. 129, 134, 139, 144) als die Achtelnote derselben Töne in den folgenden Takten. Besonders wichtig ist solche Unterscheidung der Anschlagsarten in den Takten 271–309 (z. B. gleichmäßige punktierte Halben T. 271–73 etc. weich, Ganztriolen T. 274–76 etc. härter; punktierte Halbe T. 277 sehr hart etc.). Feldman schreibt nichts zur Registrierung, nichts zur Dynamik. Ein Blick in fast alle übrige Kompositionen Feldmans, besonders ab den 70er Jahren, genügt, um zu sehen, dass er nur selten laute Musik schreibt. Die Farbigkeit seiner Musik ist nie plakativ, grelle Effekte haben ihn offensichtlich langweilt. Liegen hat ihn vor allem das feinste Aushören dessen, was die Klänge selbst wollen, interessiert (siehe auch seine etwa vierstündige *Untitled Composition for violoncello and piano*, in der er die ganze Welt für feinste Nuancen im Piano auftritt). Daher schlage ich ein tragfähiges Piano oder *Mesopiano* für dieses Stück vor. Man muss darauf achten, dass auch tiefe Töne stets deutlich sind. Der Titel *Principal Sound* könnte eventuell suggerieren, Prinzipale zu benutzen. Meiner Ansicht nach klingt der Pedalpunkt achtfüßig am besten im Gegensatz zu der im Vorwort der posthum gedruckten Komposition vertretenen Meinung werden an keiner Stelle des Stücks vier Manuale verlangt; Vorschriften über die Registerstellung beziehen sich ausschließlich auf das dritte Manual. Auch in dieser Hinsicht erscheint das Stück klassisch. Die Registrierung des III. Manuals (SW) ist so zu wählen, dass z. B. die in T. 27 zum Liegen kommende *F/e* des II. Manuals zukommende Verdopplung bei geschlossenem Schweller hörbar ist. Die Registrierung des II. Manuals ist so zu wählen, dass die in T. 27 zum Liegen kommende *F/e* des II. Manuals zukommende Verdopplung bei geschlossenem Schweller hörbar ist. Die Registrierung des I. Manuals ist so zu wählen, dass die in T. 27 zum Liegen kommende *F/e* des II. Manuals zukommende Verdopplung bei geschlossenem Schweller hörbar ist. Die Registrierung des P. ist so zu wählen, dass die in T. 27 zum Liegen kommende *F/e* des II. Manuals zukommende Verdopplung bei geschlossenem Schweller hörbar ist. Die Registrierung des III. Manuals (SW) ist so zu wählen, dass z. B. die in T. 27 zum Liegen kommende *F/e* des II. Manuals zukommende Verdopplung bei geschlossenem Schweller hörbar ist. Die Registrierung des II. Manuals ist so zu wählen, dass die in T. 27 zum Liegen kommende *F/e* des II. Manuals zukommende Verdopplung bei geschlossenem Schweller hörbar ist. Die Registrierung des I. Manuals ist so zu wählen, dass die in T. 27 zum Liegen kommende *F/e* des II. Manuals zukommende Verdopplung bei geschlossenem Schweller hörbar ist. Die Registrierung des P. ist so zu wählen, dass die in T. 27 zum Liegen kommende *F/e* des II. Manuals zukommende Verdopplung bei geschlossenem Schweller hörbar ist. Selbst wenn das Stück von einer Orgel mit möglichst nicht mehr als vier vielleicht nur wenig voneinander unterschiedene Klangfarben gespielt, muss man die Ohren öffnen, um zu bemerken, wo Modifikationen notwendig sind.

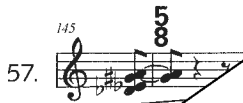
In den Takten 121–127 müssen sowohl die Neueinsätze desselben Akkordes hörbar sein als auch die Schweller. Ab T. 239 und ab T. 320 darf die linke Hand nicht die rechte übertönen. Im Pedal wird man auf vielen deutschen Orgeln, die nur bis *f¹* gehen, einige Griffe nach unten oktaviert vierfüßig spielen. Insbesondere ab T. 125 ist es wichtig, dass das Pedal, das eine zeitlang die höchsten gerade erklingenden Töne enthält, nicht zu laut ist. Sollte die Sekunde *F/Ges* (II. Man.) der Takte 39–72 unhörbar sein, kann man sie im Pedal (evtl. verstärkt, doch achtfüßig) spielen.



Die Takte 1–11 werden wesentlich leichter, wenn der Part des III. Manuals komplett im Pedal (nur Koppel III/P) gespielt wird.



Großflächige Zusammenhänge werden in diesem Stück zuweilen hergestellt durch zusammengehörige Töne. Man muss nur herausspüren, welche das sind. Ab T. 45 wird eine kleine Sekunde f^1/a^1 durch kleine Schweller hervorgehoben.



Zu dieser kleinen Sekunde gehört die kleine Sekunde e^2/f^2 T. 153ff., die ebenso jeweils anschwillt.

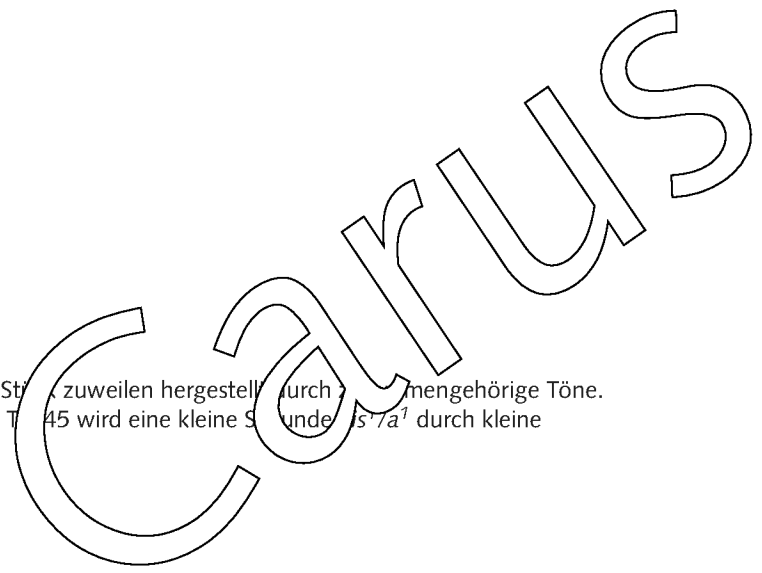


Ab T. 163 kommt eine Sekunde c/des hinzu.



Die drei kleinen Sekunden ergeben zusammen ein *Konstrukt* (vgl. das Kapitel über Schönberg). Die Quinte as^1/es^2 ab T. 239 (l. H.) zusammen mit der kleinen Sekunde h/c^1 im Pedal ab T. 236 und der großen Sexte G/e der linken Hand ab T. 245 ergibt ebenfalls ein Konstrukt. Dieses hat an dieser Stelle die Aufgabe, die Sexte G/e einzuführen, die ja bis T. 306 orgelpunktartig liegenbleibt. Die Quinten und die Quarte der Phrase T. 343/44 (und entsprechend): $g-c$, $a-d$, $e-h$ ergeben eine geschlossene Folge von sechs Tönen in Quintabstand, ein sogenanntes Hexaton (von c bis h). Vgl. damit den Klang von T. 271, von dem die Sexte G/e , die Terz f^1/a^1 (l. H.) und die None c^2/d^3 (r. H.) ebenfalls ein Hexaton ergeben (nämlich das von f bis e).

Folgende **Druckfehler** sind zu korrigieren (nach dem Autograph; der Satz des Werks fand nach Feldmans Tod statt, zuvor bekam man vom Verlag eine Kopie des Autographs):
T. 11, unteres System, 2., 4., 6., 8. Achtel D statt fälschlich Des (in den 10 vorigen Takten ist Des richtig).



- T. 14, oberes System, erster Klang *Ais/e* Achtelnote statt fälschlich Viertelnote.
- T. 70, beide Systeme punktiertes Achtel statt fälschlich punktiertes Viertel.
- T. 129–144 (Achtung, in der Ausgabe ist T. 132 irrtümlich als T. 133 gezählt), I. H. (I. Manual) je Griff *D/E* statt fälschlich Griff *E/F*.
- T. 242, oberes System fehlt Sextolenzzeichen für die Töne *des³–a²–d²*.
- T. 347, 356, 365 je mittleres System je zweite und dritte Zählzeit (Viertel bzw. Halbe bzw. Achtel) *d⁰* statt *f⁰*.
- T. 442, mit diesem Takt beginnt bei Feldman eine neue Zeile; ab dort steht der Part der linken Hand im zweiten System (wie in der Ausgabe). Ab T. 448 steht die linke Hand im dritten System (wie in der Ausgabe). Mit T. 451 beginnt die nächste Zeile (und eine neue Seite). Ab diesem Takt steht bei Feldman die linke Hand im zweiten System (anders als in der Ausgabe). Von T. 454–460 steht der Part des zweiten Systems der Ausgabe im Autograph im dritten System; ab T. 461 bis Ende ist die Manualverteilung des Autographs in der Ausgabe korrekt wiedergegeben. (Demnach ist in Feldmans Autograph kein Manualwechsel zwischen T. 460 und 461.) Da zwischen T. 450 und 451 ein Manualwechsel ausgeschlossen werden kann (Überbindungen), ist zu vermuten, dass Feldman in den Takten 442 bis 451 die Manuale der linken Hand irrtümlich vertauscht hat. Es wird demnach korrigiert zu spielen:
- T. 436–447, linke Hand auf dem I. Manual (dritten System)
- T. 448–453, linke Hand auf dem II. Manual (zweiten System)
- T. 454–468, linke Hand auf dem I. Manual (dritten System)
- (Im Vorwort zur Ausgabe ist der editorische Eingriff an dieser Stelle unrichtig beschrieben gegenüber dem Autograph wurden dort in den Takten 451–460 die Manuale der linken Hand vertauscht.)
- T. 470, es fehlt ein Bogen von der zweiten zur dritten punktierten Sechzehntel *f* (T. 319 steht im zweiten System im Autograph nur eine Viertelnote *c³/d²*, danach folgt entweder eine Achtelpause; hier finde ich die Konjektur der Ausgabe überzeugender.)

Ich danke Fabian Wöhrle, Stuttgart, für seine Anregung zum und konkreten Anmerkungen zum vorliegenden Text.

9 Bruce Matheson Études

Die sechs Études von Bruce Matheson, Kanadiers, haben höchst unterschiedliche Charaktere und Schwierigkeitsgrade. Die erste, *Adagio fugitive*, ist ein ausgeprägtes Virtuosenstück, Nummer 2, *Les Espaces* (= die Räume) ist eine sehr sichtliche, klanglich sehr reizvolle Studie in gehaltenen Tönen. Wenigstens ein Titel lässt sich in den gewünschten Cembalosuiten denken: neben den genannten gibt es *L'Épouvante* (die Furchung), außerdem *Les Échelles* (die Treppen) und ein *Récit de Tierce en taille*. Wie die Titel sind auch die Stücke selbst höchst interessant in ihrer Komplexität und Instrumentenbehandlung. Sie sind brilliant, gut ausgehört und

Étude 2 (Les Espaces) ist eine Studie über gehaltene Töne: Man muss sehr genau lesen und wird dann mit einer Fülle von überstimmten Klängen belohnt. Die im Pedal vorgeschriebene 4'-Flöte kann durchaus die gekoppelte 4'-Flöte sein: es gibt keine gleichen Töne im Manual und im Pedal, der Klang soll homogen sein. Neben dem präzisen Lesen (wann werden die einzelnen Töne losgelassen?) ist es auch eine Übung im Legato-Spiel mit bis 8-stimmigen Akkorden; man braucht Daumenglissando, stumme Fingerwechsel etc.

Der Tempowechsel von $\text{♩} = 60$ nach $\text{♩} = 90$ ist am besten zu bewerkstelligen, indem man von Viertelschlag auf Vierteltriolenschlag übergeht. Dabei hilft es, sich den Vierteltriolenschlag schon etwas vor dem Wechsel gleichzeitig mit dem Viertelschlag vorzustellen. (Es ist aber auch möglich, den ersten 6/4-Takt bei Tempo 90 noch als 4/4-Takt mit Vierteltriolen bei Tempo 60 vorzustellen und im folgenden Takt die vormaligen Vierteltriolen zu

Vierteln zu erklären.) Man achte auf einen ruhigen geschmeidigen Übergang vom Positiv aufs Hauptwerk in diesem ersten Takt mit Viertel = 90. (Der Akkord des Positivs wird dort vom Hauptwerk übernommen.) *Étude 4 (L'Épouvante)* enthält eine Art ‚Klangteppich‘, registriert mit Bourdon 16' + 8', der immer wieder von sehr lauten Pedalklängen gestört wird. Diese sollen das Manual völlig überdecken. Das geht am besten mit französischen Zungen (vorgeschrieben sind Bombarde, Trompette, Clairon). Auf deutschen Orgeln muss man vielfach andere Register zuziehen. Die sehr gleichmäßige (und doch geschmeidige) Spielweise des Manualparts soll heftig kontrastieren zur rhetorischen Gestaltung der Pedalpartie, die (besonders in den schnelleren Noten des Pedalsolos in der Mitte) einiges Rubato verträgt.

61.

Aufmerksamkeit verdient die ausnotierte Beschleunigung des Manualparts der Takte 3 und 3-4-5, die in dem Pedalsolo ab T. 37 führt (der Manualeinsatz T. 44 klingt zuerst wie ein Nachklang des letzten Pedalsolos). Die unregelmäßige Bewegung muss bei all ihrer Durchdachtheit natürlich wirken. In den Lesespaces kann man sich auch hier an den reichhaltigen Harmonien erfreuen.

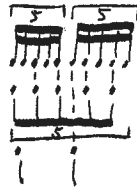
Étude 1 (Ostinati) ist wesentlich schwieriger als die bisher besprochenen. Das ist aber ihrer Kürze wegen. Sie eignet sich als Einführung in komplizierte Rhythmen. Es handelt sich um ein Trio, in dem jeder Stimmgang völlig unabhängig von den anderen verläuft, vor allem in rhythmischer Hinsicht. Es kommen fast alle nur erdenklichen Kombinationen aus Duolen (Quartolen), Triolen und Quintolen vor. Eine erste Übung besteht darin, in Spielen von Triolen einen nicht triolischen Grundschatz im Kopf beizubehalten. Wenn man in den ersten Systemen der ersten Seite z. B. die Quintolen vorläufig weglässt, kann man Viertel zählen, und wenn Vierteltriolen kommen, dann zählen diese als 3/4.

62.

Eine Hilfe ist die Vorstellung

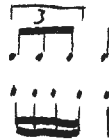
, jedoch ist es anzustreben, sich von dieser Hilfsvorstellung unabhängig zu machen.

Um die Quintolen hinzuzufügen, kann man zunächst versuchen, sich Achtelquintolen zu einem durchgehenden Viertelschlag vorzustellen.



Eine entsprechende Hilfsvorstellung wäre :

Wenn man sich etwas von dieser Hilfsvorstellung befreit, bekommen die Achtelquintolen im Verhältnis zu den Achteln einen ganz labilen, zerbrechlichen Schwung. Diesen Klang sollte man sich merken. Später im Stück ergeben sich weit schwierigere Aufgaben, insbesondere dann, wenn Duolen (Quartolen) auch als kleinere Werte vorkommen (Sechzehntel), die Quintolen und Triolen aber langsam bleiben. Am besten ist es, sich erst klarzumachen, wie langsame Triolen sich zu schnelleren Duolen verhalten.



Die einfachste Form hiervon ist das Verhältnis 4 zu 3:

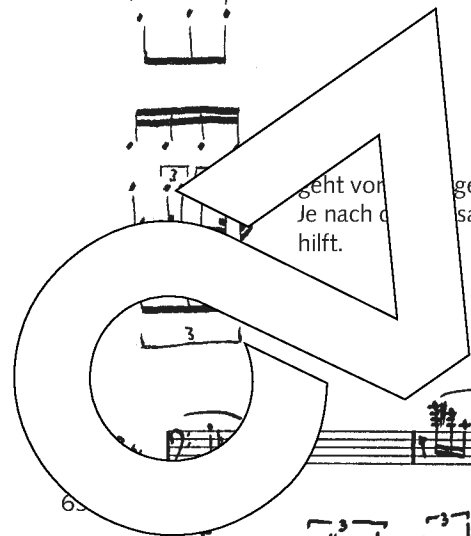
Hier gibt es zwei Hilfsvorstellungen, je nachdem, ob man vom langsameren oder vom größeren Rhythmus ausgeht.



stellt die Sechzehntel ins Verhältnis zu durchgehend vorsetzten Triolen



geht vor. Je nach Zusammenhang ist zu entscheiden, welche Vorstellung einfacher ist und besser hilft.



Im vorliegenden Stück kann man z. B. die rechte Hand und das Pedal zusammen üben (die ganze Seite 2 mit einem Takt vorher). Hier ist es einfacher, von den Sechzehnteln auszugehen. Man kann sich den zweiten Takt auf S. 2 folgendermaßen vorstellen:



Unter Umständen hilft es beim Üben, die Sechzehntel in durchgehende Sechzehntel zu verändern. Dazu ergänzt man einfach einige oder repetiert gehaltene Töne (z. B. S. 2, 2. Takt, letzte Viertel).

Der Rhythmus 5 zu 3 ist folgendermaßen vorzustellen:



64.

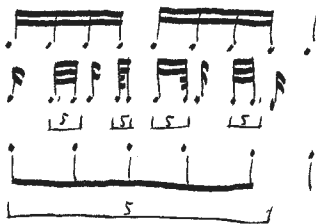
Gemäß dieser Vorstellung kann man auf der zweiten Seite (mit einem Takt vorher) die Kombination linke Hand und Pedal üben. Anfangs werden derlei Rhythmen einfacher, wenn man zusammengehörige Töne (d. h. Töne am Anfang und -mitte) akzentuiert. Da derlei Akzente aber meist musikalisch nicht erwünscht sind, sollte man sie nicht übertreiben. Es sind dies keine musikalischen, sondern reine Übetechniken, die helfen, die Vorstellung zu präzisieren. Je besser man die Stelle beherrscht, umso mehr kann man die Akzente verzichten und sie durch musikalisch sinnvolle Akzente ersetzen. Diese Übetechniken können womöglich dazu beitragen, auf die gut durchgearbeitete Version von linker Hand und Pedal die rechte Hand zu setzen.

65.

Man akzentuiert in allen Stimmen sehr homophon (nämlich halbtaktig), lässt außerdem eventuell Verbindungen von Tönen mit die Akzente noch eindeutiger werden, und versucht, zwischen den Akzenten die Stimmen voneinander unabhängig frei schwingen zu lassen. Dies alles, wie gesagt, dient nur dazu, die Rhythmik zu bringen; je mehr man sich dem annähert, umso mehr muss man die Akzentuierung die von den Bögen suggerierte Akzentuierung hinzunehmen (diese fördert im Gegenteil die Unabhängigkeit der Stimmen).

Im Übrigen sollte man auch die beiden Hände zusammen üben, also den Rhythmus 8 zu 5.

Es ergibt sich:



Hier bekommt man Wirkungen wie kurze Vorschläge (bzw. kurze ‚Nachschläge‘). Zusätzlich zu der gerade beschriebenen Methode, von detaillierten Resultatrhythmen auszugehen, sollte man auch die andere Methode ausprobieren, die darin besteht, die Punkte zu betonen, an denen Töne verschiedener Stimmen zusammenfallen,

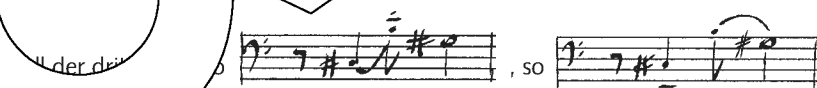
und die Stimmen zwischen diesen Punkten frei laufen zu lassen. Gute Kompositionen mit komplizierten Rhythmen zeichnen sich dadurch aus, dass es am Ende sehr einfach und natürlich klingt; um diese Wirkung zu realisieren, muss der Spieler die Schwierigkeit wirklich überwunden haben und die Rhythmen mit Leichtigkeit, Eleganz und Freude wiedergeben.

10 Ernst Krenek, *Die vier Winde*

Ernst Krenek (1900–1991) war zeit seines Lebens allem Neuen gegenüber aufgeschlossen. Er begann als Kompositionsstudent von Franz Schreker (1878–1934) und adaptierte später die verschiedensten Kompositionstechniken. Am bekanntesten ist vermutlich seine stark vom Jazz beeinflusste Oper *Johnny spielt auf* op. 45 (1925/26). Seine *Sonate* op. 92 für Orgel ist meines Wissens das früheste, jedenfalls das früheste vollendete Orgelstück überhaupt in Zwölftontechnik. Dieses Stück beweist aufs Schönste, wie expressiv und „romantisch“ ein Stück in Zwölftontechnik klingen kann. Die Suite *Die vier Winde* von 1975 ist – da sie nicht extrem so schwer spielbar ist – besonders geeignet, den Spieler in Wirkungen und Spieltechniken mancher (natürlich nicht alle) Stücke aus den letzten Jahrzehnten einzuführen. Es gibt dort z. B. viele wechselnde Metronomangaben, seltsame Klangfarben-Vorstellungen, Glissandi, Töne jenseits des Klaviaturnumfangs, vage notierte Cluster (z. B. T. 7/18). Im Folgenden werden Anregungen für das Üben des ersten Windes, *Euros*, gegeben. Zunächst muss es darum gehen, eine Art roten Faden durch das Stück für sich selbst zu finden. Dieser ist das wichtigste Mittel, auch den Hörer zu führen. Schönberg hat zu diesem Zweck das Zeichen \mathbf{H} (wie Hauptstimme) verwendet (siehe das Kapitel über Schönberg). Man kann sich die Komposition in Analogie dazu selbst bezeichnen. An vielen Stellen ist es ganz eindeutig, was die Hauptstimme ist, z. B. in den Takten 2–6: das ist sie im Pedal. Später wandert die Hauptstimme – oft sehr schnell – zwischen den Stimmen hin und her, z. B. ist T. 13 als Anfang T. 14 die Hauptstimme im Pedal, sie wird in T. 14 (2. Viertel) – 17 in der Oberstimme fortgeführt etc. Diese Festlegungen sind für die Registrierung sehr wesentlich: Die Hauptstimme muss jederzeit wirklich als solche vernehmbar sein. Die gründliche Durchführung dieses Prinzips verlangt mehr Arbeit als man denken mag. Auch das Üben sollte von der Hauptstimme ausgehen. Z. B. kann man beginnen, nur die Hauptstimme zu spielen. Dabei besteht eine Version, die zumeist ein-, bei Überlappungen wohl zweistimmig ist. Zunächst kann man in einfacher Registrierung üben, vielleicht 8' im Pedal, 8-füßig, ein anderes 4-füßig. In einem nächsten Schritt sollte die Hauptstimme möglichst charakteristisch durch die Orgel klingen. Viele Einzelheiten sind der Partitur offen gelassen, dafür gibt es verschiedene Möglichkeiten.



Ist z. B. die erste Quinte (c¹–f) als Crescendo, als Diminuendo oder als zwei Akzente (marcato) vorzustellen?



oder aber so klingen?

Ist die letzte Quinte (c¹–f) von T. 5 ein leichter oder ein schwerer Auftakt zum Es T. 6, oder sind c¹ und f eventuell Legato? Es gibt hier meines Erachtens kein richtig und falsch, wohl aber sehr viele Möglichkeiten, die Musik zu empfinden und zum Klingen zu bringen. Bei den Bögen ist jeweils zu entscheiden, welche Bögen was für ein Legato bedeuten.

Der Bogen T. 14/15 r. H. gibt eindeutig die Phrase an (ebenso der T. 16/17), sicher klingen beide Phrasen gut im Legato, aber man kann z. B. in T. 14 eine Atmung innerhalb des Legato nach fis² und vielleicht auch ein wenig nach c³ machen; in Analogie dazu kann man nach f² T. 16 den Arm leicht werden lassen. So holt man Schwung für den weiteren Verlauf der Phrase. Das Mittel des Atmens im Legato ist wichtig, um ein längeres Legato zu individualisieren und ihm Schwung zu geben. Ebenfalls ist es möglich, an vielen Stellen die verschiedenen Legato-Arten abzuwechseln: das Legato mit Armgewicht, mit Handgewicht, das reine Fingerlegato.

67.

Z. B. mag die „Oboenphrase“ ab T. 41 mit Auftakt in eher leichtem, prickelndem Legato klingen,

68.

wogegen die „Bassklarinette“ T. 35/36 (Pedal) ein intensives Legato vertragen wird,

69.

brillante Passagen wie T. 28-30 nicht (wenigstens zum Teil) überhaupt nicht Legato gespielt werden müssen.

70.

Man kann man Krenek's quasi Instrumentationsangaben als Hilfe und Anregung nehmen, Charak-

B. die freche Trompete bestehend T. 23/24,

71.

die zögernde Posaune im Auftakt zu T. 43,

72.

die zärtliche Oboe T. 46/47 (besonders im Halbton d^2 - es^2 sowie in der Septime gis^1 - g^2),



die euphorischen Posaunen- bzw. Trompetenakzente in den Takten 54, 55, 57.



Wenn diese Charakterisierung geleistet ist, muss man die anderen Stimmen hinzuzufügen; direkt nach der genauen Lektüre (wenig versteht sich hier von selbst, da ist genaues Notenerlesen besonders wichtig...) sollte man die Töne empfinden und in ihrem Gewicht ermessen.



... 9-11 fängt erst ... atmen, wenn man die Ausdruckswerte der Akkorde hört (der hohle Klang f /Klang g ... a/f (T. 10 Mitte), der scharfe und schließende Klang $cis^2/d^1/c^1/b$ etc. – Die ... zu korrigieren in „Clar.“ (statt „Char.“). In T. 12 entsteht so etwas wie eine ... einwirken verschiedener Stimmen: d^2 auf der zweiten Viertel schließt an f^2 ... des ersten Akkordes an ... agiert b^1 auf der zweiten Takthälfte auf das genannte d^2 . So erhält man eine ... geschlossene ... d^2 - b^1 ... $-es^1-c^1$, $h-gis-cis$, die hier den Ton angibt. Die Takte 9 bis 22 können wie eine ... Folge kurzer ... te erscheinen, je durch Pausen oder Atmungen voneinander getrennt: T. 9–11, 12/13, ... (15, 16) ... Anfang, 21 mit Auftakt bis 22. Eine solche Auffassung schwächt aber die Wirkung dieser ... sehr wichtig, durch verbindende Handgelenkbewegungen und durch bewusstes Anschlie- ... (auch durch ein wenig Rubato) hier die Kontinuität, die Verbindung dieser Gruppen herauszu- ... bringen. Als nächstes kann man die Glissandi (T. 27 und 42) einbauen. Diese sind, wie es scheint, diatonisch ... gedacht: das Glissando von d bis d^1 (8 Töne), das eine Achtel dauern soll, wäre konventionell als Folge von acht Vierundsechzigstelnoten zu schreiben – es leuchtet ein, dass Kreneks Notation hier einfacher und gestisch ele- ... ganter ist. Ähnlich kann man sich auch die kleinen Cluster T. 2 und 5 ausschreiben, wenn man will. Diese Cluster ... sollten unbedingt chromatisch sein, das gehört zu ihrer Farbe. Sie sollten auch vollständig sein, d. h. es sollten ... keine Tasten in ihrer Mitte frei bleiben. Das geht am besten, wenn man beide Hände klein macht, d. h. die vier ... Fingerkuppen direkt an die Daumenspitze legt. Im Übrigen ist der entstehende Gestus wichtiger als die genaue ... Tonhöhe der einzelnen Cluster. Die Notation der Takte 2 und 3 r. H. (ähnlich auch T. 14–17 in der rechten Hand) ... mag verwirren. Wie oft auch Schönberg (vgl. seine *Variationen* op. 40) gibt Krenek in großer Schrift die Töne ... an, die erklingen sollen. Darunter steht in kleiner Schrift 4' (d. h. 4 Fuß, nicht 4 Sekunden) sowie 8..... (= ottava ... bassa), das heißt, man soll mit 4' eine Oktave tiefer spielen als notiert, so dass die notierten Töne erklingen. Der ... Grund dieser Notation ist wohl, dass Krenek sich in T. 2 unter anderen auch Cluster in hoher Lage (jenseits von ... g^3) wünscht. Zudem endet die Angabe ottava bassa mit T. 2, d. h. das Tremolo in T. 3 soll eine Oktave höher ... klingen als notiert ($c^4/h^3/ais^3$ und $gis^3/fisis^3$). Die Angabe 4' und ottava bassa in den Takten 14–17 (r. H.) be-

kehren.¹⁴ Es ist heute nur noch schwer vorstellbar, mit was für einem polemischen Engagement die Vertreter der tonalen und der atonalen Musik, oder allgemeiner die der neuen und der nicht so neuen Kunst aufeinander losgingen.¹⁵ Der *Sonate* von Krenek ist in jedem Takt anzumerken, dass sie in der Tradition der Spätromantik steht. Die Chromatik Regers z. B. wird hier beinahe noch überboten. Wichtiger für den Spieler ist es aber, die Ausdruckscharaktere zu bemerken und mit Intensität herauszuarbeiten. Für diese Charaktere sind zuvörderst einerseits die Entwicklung der Motive, andererseits die Farben der Zusammenklänge (Akkorde) verantwortlich. Der Anfang kann dafür als Beispiel dienen:



Das erste Motiv geht bis zum f^1 (T. 2). Mit diesem Schlußton beginnt zugleich ein neues, fortspinnendes Motiv $f^1-b^1-b^1$, das wird wiederholt: $b^1-es^2-es^2$, bei der nächsten Wiederholung wird der Rhythmus variiert $es^2-h^2-h^2$, so dass das letzte h^2 (T. 3 Anfang) als Zielpunkt vom Anfang her wirkt. Im weiteren Verlauf bemerkt man, wie $des^3-g^2-g^2-c^2$ (T. 3/4) das Vorbild ist, das von $es^3-a^2-a^2-dis^2$ (T. 4/5) fortgesponnen wird (vgl. dazu auch $d^1-h-h-es$ T. 8/9 im Pedal etc.).¹⁶

77. MANUAL

PEDAL

Diese Beobachtungen können ein passendes Rubato zu finden. Man könnte z. B. ein wenig vorwärtsgehen in T. 2 (auf T. 3 hin). Den Höhepunkt zu Beginn T. 3 vielleicht mit ein bisschen mehr Zeit, dann fließen lassen etc. Ich glaube nicht, dass ein im voraus detailliert ausgearbeitetes Rubato hier wünschenswert ist (das kann einengend sein), möchte nur ein Beispiel geben, das zeigt, wie man die Affekte ausdrücken kann, die im Spielen in je neu zu findender Weise auszudrücken sind. Die expressive Harmonik sind die Takte 42–46 lehrreich.

¹⁴ Vgl. z. B. Ernst Pepping, *Stilwende der Musik*, Mainz (Schott) 1934. Über die politischen Implikationen vieler der in diesem Buch vertretenen Ansichten sei hier geschwiegen.

¹⁵ Vgl. z. B. Hermann Pfrogner, *Die Zwölfstimmung der Töne*, Zürich (Amalthea) 1953 oder Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg (Müller) 1951. Auf der anderen Seite wären zuerst Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1976 (geschrieben in den vierziger Jahren) und dann etwa Heinz-Klaus Metzger, *Musik wozu. Literatur zu Noten*, hrsg. von Rainer Riehn, Frankfurt 1980, zu nennen.

¹⁶ Diese Technik findet sich häufig in dem Stück, vgl. z. B. T. 78 ff.: T. 78 enthält die ersten sieben Töne der Sonate, transponiert und ein wenig verändert; in T. 79 sind die letzten drei Töne weggefallen, die anderen transponiert; in T. 80 sind bei einer erneuten Transposition die beiden letzten Intervalle erweitert worden; das Intervall cis^2-c^2 auf der Wende von T. 80 nach 81 entspricht dem Intervall ges^1-f^1 in T. 78, das im folgenden Takt keine Entsprechung gefunden hatte etc.



78.

Hier werden zumeist wiederholt (z. B. fallend: Terzgerade T. 42,¹⁷ das Motiv $cis^3-h^2-f^2$ T. 43 und $d^2-c^2-g^1$ T. 45) mit dem besonders farbigen f^2 und c^2 . Dominantseptakkord mit 11 (Tritonus) und 13 (große Septime) reichen Klängen unmittelbar davor ($e-ais$; gis/d) wie eine Erfüllung wirkt. Darauf (T. 43) folgen quintenreiche Klänge ((e)/ $f/c/d/g$, (e)/ $f/cis/dis/ais$ etc.). Man beachte, welche Intensität in den darauffolgenden chromatischen Schritten $f^2-fis^2-g^2$ (T. 44, 3. und 4. Viertel) liegt. Das Ganze beginnt mit einem terzen- und septimenreichen Klang: $fis/d/dis/g$ -Kapitel), der immer mehr zu einem tritonusbestimmten Klang moduliert (nur Tritoni: fis/c , e/ais , g/cis). Besonders ausdrucksvoll ist hier der Schritt f^2-fis^2 von der dritten auf die zweite gestrichelte Linie des Klaviers. Die punktierte Viertel des Taktes: erblühende Sinnlichkeit. Das Pedal verläuft in aufsteigenden, aber erst in dem angegebenen Moment gelingt es ihm, eine neue Stimme zu hören. Wirkungen wie die beiden genannten muss man als Spieler zunächst selbst kräftig aufnehmen, um sie auch für andere Menschen zum Klingen bringen zu können. In den langsamen Passagen kann man am besten erfahren, wenn man probenhalber alle Töne lässt (aushält); so wird aus T. 46:

cis^2 ist zuerst Bestandteil eines übermäßigen Dreiklangs $cis^2/a^1/f^1$, später eines großen Septakkords $cis^2/a^1/fis^1/d^1$, darauf folgt ein Klang $es^2/b^1/fis^1/d^1$. Hier ist die Spannung in den aufsteigenden Intervallen im Nonenrahmen $d^1-fis^1-es^2$ sehr verschieden von den fallenden Intervallen im Sept Rahmen $cis^2-a^1-d^1$. Ähnlich wie bei Kreneks Suite *Die vier Winde* lohnt es sich auch hier, sich den Verlauf der Hauptstimme klarzumachen. Im langsamen Satz (ab T. 49) ist die Hauptstimme an einigen Stellen notationsmäßig sehr deutlich herausgehoben („marcato“),

¹⁷ Diese Terzgänge sind von langer Hand vorbereitet, vgl. z. B. T. 39 Pedal: $g-g-f-es$, Auftakt zu T. 40 Oberstimme: $h^1-h^1-a^1-as^1$; Pedal Auftakt zu T. 41: $h-h-b-as$; Oberstimme antwortet darauf: $d^2-d^2-cis^2-cis^2-h^1$.



an anderen Stellen vervielfältigt sie sich und wieder gibt es motivische Entwicklungen (so ab T. 53 mit Auftakt: $des^1-e^1-gis^1-his^1-dis^2$; daraufhin: $dis^1-g^1-h^1-d^2-f^2$, dann variiert: $b-g-dis^1-h-fis^1$). Dort kann man mit beiden Händen auf das vorherige Solomanual gehen und nuanciert aufregistrieren. Der Mittelteil des langsamen Satzes (ab T. 62) gibt die meiste Gelegenheit zu größerem solistischem Rubato, besonders in den Sechzehntelpassagen T. 63 und 65, wo die Begleitung sich unterzuordnen hat.



Dagegen beginnt in T. 67 in der Oberstimme ein Satz des zweiten Theemas (vgl. 6), das hier Hauptstimme ist; für das Rubato ist aber der Part der linken Hand wichtiger, diese sogenannte Nebenstimme nennt: Eine Stimme, die etwas anderes charakterisiert, ohne selbst im Mittelpunkt zu stehen. Allegro scherzando (ab T. 92) bietet die meisten Möglichkeiten zu unregelmäßigen und spontanen Akzenten, besonders in der Sechzehntelpassage (T. 91 r. H., T. 106–107 l. H.). Die Crescendi und Diminuendi können auch durch das Spielen (Arpeggio) ausgedrückt werden. Die wenigen Legato-Bögen verdienen, durch ein intensives Legato herausgebracht zu werden. Ab T. 92 gegensätzlichen Betonungen und Richtungen des Pedals und der rechten Hand hervorzuholen. Anfangs Pedalis-A im Diminuendo, r. H. $a^1-h^1-h^1-c^2$ mit Crescendo zum zweiten h^1 , dann mehr aufgepeitscht, erst in 116/117 mit einer gewissen Verwunderung auf ihn hin.

12 Johannes Fritsch, IX '99 X

Johannes Fritsch ist ein Komponist zwischen allen Schulen. 1964 bis 1970 war er Mitglied des Stockhausener Ensembles, improvisierend und Konzepte Stockhausens realisierend durch die Welt zog; später nahm er an der New York School um John Cage auf. Fritsch gehört zu den Komponisten, die mit der Zeit besser werden, d. h. seine späteren Werke sind noch stärker und eigener als die frühen. IX '99 X wurde im September und Oktober 1999 anlässlich eines Studienaufenthalts in Rom beendet, daher der Titel. Fritsch erzählte mir, aus den in Rom fast allgegenwärtigen Resten, den Fragmenten antiker Kultur, komme einem oft etwas wie ein Hauch von Ausdruck entgegen; die von diesen Fragmenten ausgehende Ausdruckskraft sei für IX '99 X eine Anregung gewesen. (In dem Stück werden offenbar auch Fragmente eines unbekanntenen Komponisten verwendet.) Dieses Stück realisiert zu einem guten Teil ein eigenes Verhältnis zur Zeit: Es gibt keine Entwicklungen, häufig klingen Töne wie Objekte, die irgendwohin gestellt werden. Es ist, als würden jene Objekte weiterexistieren, auch wenn der leibhaftige Klang verklungen ist. Besonders viele lang gehaltene Klänge haben diesen Charakter, z. B. T. 1, 2, 5, 7 etc., sowie auch T. 90, 94, 96.

81. *4' solo forte*

4' solo forte

Ped. Zungen 16' (8') forte

Andererseits gibt es in sich bewegte Passagen, z. B. die äußerst merkwürdige, rein diatonische zweistimmige Passage T. 85–88, die (obwohl sie dreizehnmal gespielt wird) beim Hören praktisch nicht analysierbar ist und die gleichzeitig stärkste Bewegung und Ruhe auszudrücken scheint.

82. *85 sehr schnell*

Gegen Ende wird das Stück immer stärker von Pausen durchsetzt. Man mag sich ein wenig an Saties Idee der *musique d'ameublement* erinnern fühlen, eine Musik wortlich übersetzt: – „Möbelmusik“ oder „Möbilmusik“), die im Zimmer ist wie Möbel, d. h. der man gar nicht ständig zuzuhören (muss). Das erinnert heutige Leser vielleicht an unablässig dudelnde Musik in Warenhäusern oder an Radiomusik, die oft ja auch in Privathäusern ohne Ende läuft. Trotzdem ist mindestens der Unterschied zu sehr viel von heutiger Unterhaltungsmusik, dass die *musique d'ameublement* zurückhält, zu nichts sagen will und daher nicht ständig dasselbe sagt. Die Möbel der *musique d'ameublement* haben die Präsenz von Möbeln, nicht das Werden der sich entwickelnden Musik von Beethoven und Schumann. Zugleich enthält diese Musik eine Vielzahl räumlicher Effekte: Es gibt direkte (= unmittelbar) und indirekte (= über Umwege) Klänge, ruhige „Objekte“, in sich bewegte Objekte (die insgesamt trotzdem feststehen), Passagen, die allmählich ihren Ort verändern (z. B. T. 59 bis 84).

...dem Stück...
 ...Registerwechsel“ an; es ist aber sehr häufig praktikabler, Farbwechsel als
 ...anualwechsel auszu...
 ...ur in diesem Teil...
 ...nzipale 8'+4' (+...
 ...ck sehr gut...
 ...einem flüsternden Gedackt 8' im Nebenmanual, auf großen Orgeln im (geschlossenen)
 ... mit 8'+ (Flöte) 2' oder 16'+ (Flöte) 4', eventuell auch auf zwei Schwellwerken, in jedem Fall
 ...so. Die Töne der Kontraoktave der Arpeggien (T. 5, 8) am besten im Pedal. Im Arpeggio von
 T. 52 den ersten und den letzten Ton im Pedal (16' solo), die Töne 2 bis 6 (Gis bis f²) mit 8' (Fl.) solo, ab des³
 auf ein 2' solo registriertes Manual wechseln etc. (15ma = quintadecima alta = zwei Oktaven höher = 2' solo).

83.

Der Rhythmus T. 70–74 ist gut in Relation zu vorgestellten Achteln zu spielen, etwa so:



84.

T. 83 kann man im Pedal spielen. Eine extreme Passage sind die (fünffach wiederholten) Takte 89–91; hier geschieht nichts – Reaktion auf die undurchschaubaren Takte 85–88 und Vorbereitung auf die „Objekte“ der folgenden Takte.

85.

ruhig 89

Auch die Pausen ab Takt 130 reagieren auf die Pausen der Takte 89–91. T. 92 sehr schnell, der Pedaltriller ebenfalls sehr schnell und deutlich, das Manual... und direkt (z. B. 8'+1' oder 11 1/3', etwa auf Rückpositiv). T. 95 die linke Hand... sehr deutlich, etwa... Prinzipal... solo. T. 96 klingt ähnlich wie T. 90: In T. 90 hört man... öne f, c², a², in... 96 fis, c², h². In T. 90... verschmilzen die Aliquotklänge (8', 2 2/3', 1 3/5') einigermaßen... 100 (E) überhaupt nicht, in T. 104 (b¹) verschmilzen sie perfekt.

92

95

4' solo f

Flöte 8'

3 4 Flöte 8'

4' solo f

3 8 Flöten 8' 2 4 Gedackt 8' 1 4 Prinzipal 8' 2 4 Flöte 8' 1 8 Flöten 8' 2 3 1 3 5

Die Passage T. 110–117 klingt gut mit möglichst vielen rein intonierten Intervallen. (Vgl. *Der große Gesang* nach Pablo Neruda [1979/80], eine Bühnenkomposition von Fritsch, in der viele reine Intervalle verlangt werden.)

87.

Wenn man auf einem Manual nur Terz $1^{3/5}$ registriert, kann man z. B. das Intervall cis^2/fis^1 (T. 110, 111) als A/D (mit Terz solo) greifen, so dass fis^1 präzis der fünfte Teilton des D im (achtfüßig registrierten) Pedal ist. In diesem Fall kann das Pedal beide Unterstimmen übernehmen. Ähnlich kann man in den Takten 113/114 das e^1 als C mit Terz $1^{3/5}$ solo greifen; den Griff h^1/d^1 (T. 116) als G mit $2^{2/3} + 1^{3/5}$. So entsteht ein zerbrechlich-reiner Klang. Man muss das Register des anderen Manuals, das zusammen mit dieser Terz eingesetzt wird, sorgfältig auswählen: es sollte möglichst zart klingen. In T. 121 muss man sich eine möglichst verbundene, elegante Handgelenksbewegung für die rechte Hand ausdenken.

88.

Bemerkungen: ... Pedaleinwürfe (T. 3, 7, 13, 51) in rauem Staccato (d. h. ziemlich kurz, aber so, dass die ... gut ...). In den Takten 14, 19, 24 jeweils den ersten Akkord $c^1/g/d$ gut an den vorhergehenden Takt binden (... Manualwechsels T. 18/19); nach diesem Akkord Atmung.

Den Klang T. 30 mit Fermate versehen. T. 36 in doppeltem Tempo (T. 37 wieder im alten Tempo). Je nach Akustik vor T. 37 atmen (die schnellen Arpeggien all dieser Takte stets deutlich).

90.

T. 44–46 im doppelten Tempo (T. 47 wieder im Haupttempo). T. 57 etwas langsamer (keine bestimmte Proportion), ab T. 58 *Tpo primo*. Den Klang T. 59 mit Fermate.

91.

T. 75 bleibt im Haupttempo (also anders als T. 57). T. 77–84 langsamer (ruhig). T. 82–84 weich, füllig (wenn Zunge, dann mit vielen Labialen abgerundet) und sehr legato bis überlegato.

In T. 90 nach Möglichkeit .

d. h. zu Beginn ein bisschen Crescendo, am Ende des Taktes entsprechend ein wenig Diminuendo. Die Takte 92/93 zweimal spielen (beide Male den notierten Takt 92 dreizehnmal spielen). T. 94 Fermate ergreifen. In T. 96 nach Möglichkeit ein kleines Diminuendo gegen Ende, in T. 98 ein kleines Anfangscrescendo (weicher Toneinsatz). T. 98 h^2-c^1 im Legato. Die Vorschläge T. 115–117 kräftig, d. h. legato im Haupttempo. Falls man dort Aliquote solo verwendet (vgl. oben), empfiehlt es sich, eventuell coll'ottava sopra zu spielen (besonders beim e^3 im Auftakt zu T. 115), was vermutlich nicht nötig ist, wenn man achtfüßig spielt. T. 121 fünfmal zu spielen, währenddessen bleiben Pedal und linke Hand liegen. Während der einfachen Wiederholung von T. 122 soll das Pedal allmählich etwas crescendieren.

122
Sehr schnell (aber noch deutlich!)
15 mal

92.

Am besten kommt man von Schwellwerk ins Pedal, öffnet nach und nach den Schweller, registriert ein wenig zu etc. T. 123 spielbar an T. 122 anschließen, ohne Pause. Die Takte 125–131 im Manual molto Legato: weich und sanft klingen, in denkbar stärkstem Kontrast zum Pedal. Diese Takte noch ein viertes Mal spielen, (etwa füllige Flöte 8', wenn Mezzoforte etwa Prinzipal 8'+2' war; die Pedalregistrierung (T. 125)).

125
* beim 4. Mal leiser!

93.

Das Seltsame dieser Passage ist, dass sie zu Beginn hart und rau, unschön klingt, durch die Wiederholungen aber diese Rauheit mehr und mehr verschwindet und man schließlich etwas wie „reine Struktur“ zu hören meint. In T. 133 den vorletzten Ton (*Es*) tilgen; T. 133 ist also wie T. 52, ohne Änderung. T. 137–139 in weichem, warmem Legato (dazu die drei tiefsten Töne in T. 137 und den tiefsten Ton T. 139 im Pedal spielen [im Pedal nur Koppel zum Manual]; *a*⁷ in T. 138 eventuell weglassen), vor erneutem Takt 137 jeweils atmen (trennen). Der Akkord T. 141 mit *cresc.* – *dim.* (wie T. 90).

94.

13 Henri Pousseur, *Deuxième vue sur les jardins interdits*

Henri Pousseur entwickelte in seinem Buch *L'apothéose de Rameau*¹⁸ seine Gedanken über Quantifizierung der Tonalität. Er untersucht Intervallstrukturen der Musik von Monteverdi bis Webern, mathematische Intervalldarstellungen. Mittels dieser Auffassungsweise lässt sich ihm in seinen eigenen Werken, wenn möglich, Zwischenstufen z. B. zwischen Monteverdi und Webern zu komponieren, die historisch nie existiert haben. Diese „Zwischenstufen“ haben ebenso mit ihren Vorbildern zu tun, wie sie sich andererseits durch die mathematisch quantitative Auffassung der Intervalle grundsätzlich voneinander trennen. Der *Deuxième vue sur les jardins interdits* („Zweiter Blick auf die verbotenen Gärten“) zitiert Juel Scheidts Choratz „Herzlich tut mich erfreuen“ aus dem *Görlitzer Tabulaturbuch* zugrunde. *Deuxième vue sur les jardins interdits* ist ein Spiel mit Akkordtypen heraus: In jedem Abschnitt kommt nur ein Akkordtyp vor.

Die Folge der Abschnitte ergibt eine Entwicklung der Akkordtypen. Im Rahmen des Spiels mit Akkordtypen erscheint das lange Scheidt-Zitat wie das Ziel der Akkordtypen-Entwicklung, kommen in ihm doch ausschließlich Dreiklänge vor. Den Schluss bildet ein Abschied, geschrieben unter dem Eindruck der Nachricht des Todes von Bruno Maderna.

Pousseur wünscht eine farbige, reichhaltige Registrierung. Es gibt kaum polyphone Passagen (es geht in weiten Teilen um Akkordtypen), daher kann man viel einmanualig spielen und die drei Manuale zur dynamischen und farblichen Differenzierung von aufeinander folgenden Passagen verwenden. So kann z. B. die Folge *mf* – *f* – *ff* (z. B. S. 3, 2. System, ähnlich auch S. 5, 1. System) mit Zungen (evtl. + Aliquoten) auf Man. III – II – I mit allen Koppeln durch Manualwechsel realisiert werden.

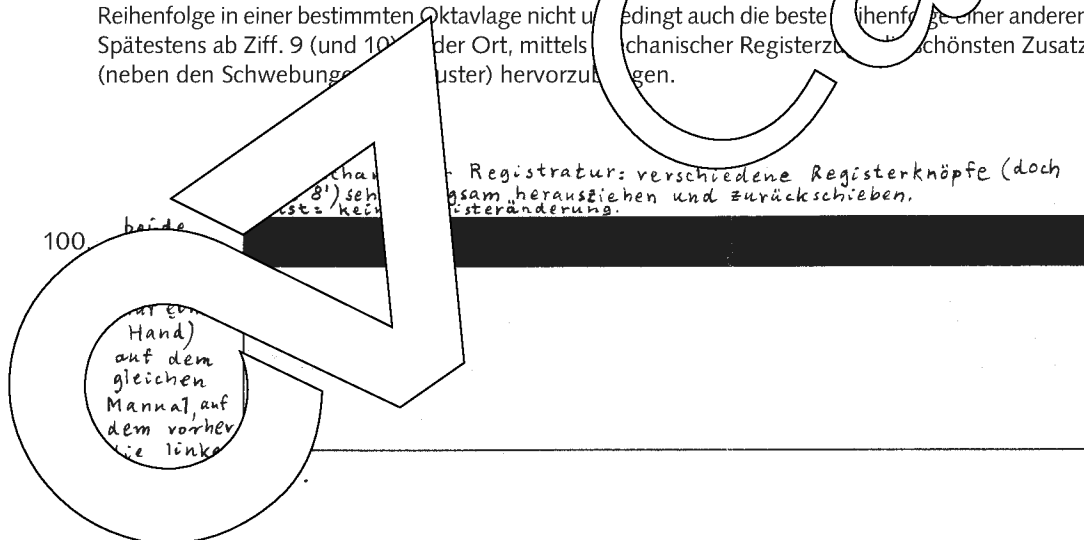
¹⁸ Henri Pousseur, *Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik*, übersetzt von Klaus Stichweh, Darmstadt 1987.

16'- und 8'-Register weglässt. Trotzdem müssen auf jeden Fall auch leise Register mitregistriert sein, damit man ein möglichst bruchloses diminuendo ab Ziff. 2 erhält. Man kann das Pedalcluster des Anfangs etwas später beginnen, besonders wenn man die Lösung wählt, bei der zu Beginn der volle Klang sich erst allmählich entwickelt (vgl. Spielanweisung S. 2).

Besondere Aufmerksamkeit verlangt das Registerdiminuendo Ziff. 2 bis 3. Dieses gelingt am besten, wenn man zu zweit ist und jemand abhört, wie es im Raum klingt. Ein großes Cluster bringt beim Abregistrieren oft dynamische Wirkungen mit sich, die sich von den dynamischen Wirkungen bewegter und weniger dicker Musik sehr unterscheiden. Erstaunlicherweise wirken manchmal dicke Flöten viel kräftiger als man denkt. Man muss diese also früher abregistrieren, um ein kontinuierliches Diminuendo zu erzielen. Auch um die beste Reihenfolge des Abregistrierens für Zungen, Mixturen und Aliquote zu finden, sind ausführliche Versuche höchst nützlich. Besonders auf großen Instrumenten genügt es am Anfang, ein symphonisches Diminuendo zu machen, ohne auf die Möglichkeiten allmählich bewegter mechanischer Registerzüge zurückzugreifen. Diese passen an anderen Stellen besser; außerdem muss das Diminuendo mit einem gewissen Schwung vonstatten gehen, es darf nicht allzu langsam sein. (In den Spielanweisungen schreibt Ligeti, dass eine Seite ca. 45 Sekunden dauern soll [Spielanweisungen S. 1]. Dieser Wert kann ein wenig variiert werden, aber insgesamt soll ein Ausgleich geschaffen werden zwischen Verkürzung und Verlängerung, sofern man es nicht vorzieht, sich stetig an 45 Sekunden zu halten. Dies ist wichtig, weil sonst der Schwung der *Volumina* verlorengeht.)

Beim Abbau des Clusters auf den Untertasten (Ziff. 4 bis 5) sollte man darauf achten, dass beim Loslassen je der obersten Töne keine regelmäßige tonleiterartige Melodie (g-f-e-d- etc.) hörbar wird. Ist besser, dieses Loslassen unregelmäßig zu rhythmisieren. Die Flöte 8' im Pedal (ab Ziff. 3) sollte möglichst leise sein. Außerdem im Fall sollte das Register, das mit Ziff. 6 im Manual beginnt, noch leiser sein.

Sehr häufig sollen Einsätze anderer Register (bzw. Manuale) unmerklich sein. Dazu ist genaues Zuhören aus dem Raum nötig. Bei zwei Schwellern kann man die Wirkung verbessern, indem man neu einsetzende wie auch das aufgehörende Manual den Schweller je (fast) geschlossen hat, was bereits klingende bzw. das bleibende Manual aber den Schweller (ein wenig) geöffnet. Wenn man nur einen Schweller hat, muss man die am meisten geeigneten Register herausfinden. Dabei ist es am besten, jede Seite einzeln auszuprobieren, da eine gute Reihenfolge in einer bestimmten Oktavlage nicht unbedingt auch die beste Reihenfolge einer anderen Oktavlage ist. Spätestens ab Ziff. 9 (und 10) der Ort, mittels mechanischer Registerzüge die schönsten Zusatzschwebungen (neben den Schwebungen des Cluster) hervorzulassen.



An dieser Stelle ist der Part der Registranten wichtiger als der des Spielers. Sie müssen vor allem den Wirkungen ihrer Aktionen zuhören und auf das Gehörte reagieren (wie alle Musiker bei jeglicher Musik).

Die Passage ab Ziff. 12 könnte man auch analog zu Takt 79 von Kagels *Improvisation ajoutée* (siehe Nr. 23) notieren.

²¹ Diese Technik beschreibt in aller Präzision bereits Edwin H. Lemare (cf. Edwin H. Lemare, „The Art of Organ-Playing“, in: *The Musical Educator* (Hrsg. von John Greig) IV, London (Caxton) ohne Datum [wohl ca. 1910], S. V–XV, zitiert in: Wayne Leupold (Hrsg.), *The Organ Music of Edwin H. Lemare*, Series II, Vol. III, S. 7–11, hier S. 9.

101.

13

(sempre cresc.)

rechte Hand

(auf einem anderen Manual)

linke Hand

Pedal

cresc. molto

fff

Tutti + General-kopp.

Keine Unterbrechung des Clusters!

Der Cluster des Manuals verlässt sein er-

Die Unterschiede der Notation reflektieren das unterschiedliche Interesse der beiden Komponisten: Kagel interessiert die Aktion des Interpreten (instrumentales Theater), der Klang ist die hörbare Spur davon; Ligeti interessiert sich dagegen für den Klang selbst; die Hervorbringung des Klangs steht im Zentrum seines Interesses. Trotzdem sind die Stellen in spielpraktischer Hinsicht, vergleichbar. Die Momente, in denen die Cluster (bei Ligeti, ab Ziff. 12) aufsteigen, sind am besten mit quer liegender Hand bzw. mit Unterarm zu spielen, schmale Cluster mit der Hand. Ligetis Graphik zeigt die Forderung hinsichtlich der verlangten Hand- und Unterarmeinstellung wie Teil der *Improvisation ajoutée* ist auch die Passage Ziff. 13 bis 14 von *Volumina* in spieltechnischer Hinsicht ein Beispiel, das sich lohnt, zuerst die Hände einzeln, dann diverse Zweierkombinationen zu üben. Vorher, wenn dies alles beherrscht ist, zur Originalfassung fortzuschreiten (das unterscheidet sich nicht von den anderen Trümpchen ...).

Ziff. 14 lohnt sich, wenn man die Registerzüge langsam bis sehr langsam abstoßen. Hier ist es wichtig, den besten Klang zu finden. Auf vielen Orgeln muss man die meisten Mixturen ziemlich hoch abstoßen, da viele in der hohen Lage dank ihrer Repetitionen recht tief liegen. Ziff. 19 kann man den Registerwechsel von Rankett 16' zu Bordun 16' auch den Part der beiden Hände mit einer Hand auf Rankett und dann allmählich die andere Hand (in derselben Lage) erst mit wenigen, dann mit Bordun auf einem mit Bordun registrierten Manual einsteigen lassen (und dann entsprechend die Bordun-Register allmählich weniger spielen lassen).

Das Cluster mit interner Bewegung ab Ziff. 20 klingt am besten, wenn die Finger schnell krabbeln und dazu die ganze Hand sich ebenfalls schnell bewegt.

Von Ziff. 25 nach Ziff. 26, von 26 zu 27, von 27 zu 28 stets attacca anschließen, sehr direkt und hart. Ab Ziff. 27 die Ereignisse möglichst stark variieren: die Größe und Länge (Artikulation) der Cluster wie auch die Länge der Pausen. Gegen Ende der Passage Ziff. 27 dichter werden.

Die Graphik ab Ziff. 28 legt dichte Punkte, Einzelereignisse nahe, die Graphik ab Ziff. 29 Punkte mit Verzierung, die Zeichen dort sehen aus wie senkrecht stehende Pralltrillerzeichen.

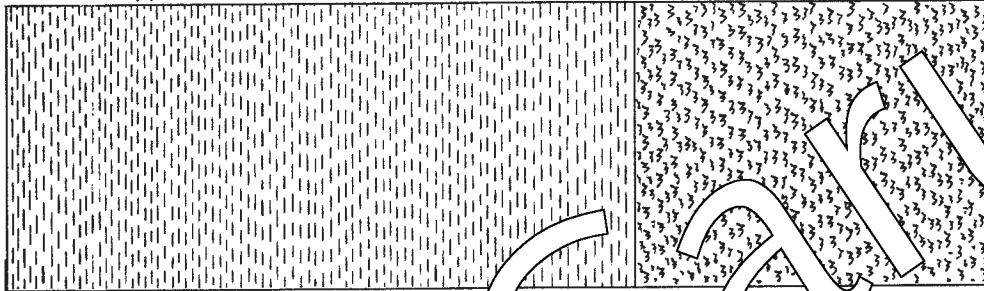
28

29

102.

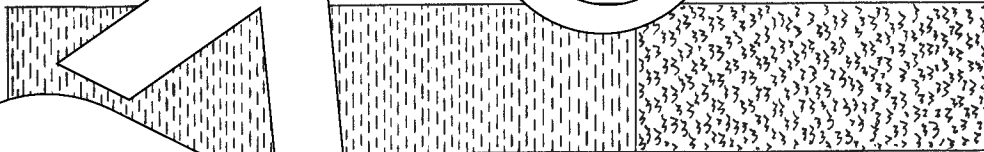
Beide Hände; Staccato-Clusters ad lib., von verschiedener Breite, äusserst schnell abwechselnd, «luftig», unregelmässig verteilt, auf dem ganzen Umfang der Manuale

8' oder 4' ppp, kaum hörbar



ppp, kaum hörbar
16' oder 8'

pp
2' für eine hohe Mixtur



staccato wie auf Manualen

Clusters ad lib., mit internen Bewegungen, wie auf den Manualen

32 nach Möglichkeit so leise und unauffällig einsetzen lassen, dass man erst nach einiger Zeit ein Klang „festgesetzt“ hat (und der Einsatz selbst unbemerkt bleibt).

Ab Ziff. 34 gilt es wieder, die Register genau abzuhören, um die beste Reihenfolge der stets leiser werdenden Klänge zu finden. Auf kleineren Orgeln kann man auch Pedalregister zu Hilfe nehmen (Subbass eine Oktave höher, evtl. zarter Gedacktbas 8' loco). Wenn es nicht genügend sehr leise Register gibt, ist es auch möglich, die Anzahl der Einsätze an dieser Stelle zu verringern.

34

8' *piu p*

8' *ppp*

8' *ppppp*

103.

rechte Hand

Derselbe Cluster wie in der linken Hand, auf einem anderen Manual, leiser

Auf einem vierten Manual (oder auf einem vorher verwendeten, umregistriert) noch leiser

Wieder auf einem anderen Manual, umregistriert: am allerleisesten.



8' *pp*

8' *pppp*

linke Hand

Auf einem dritten Manual, noch leiser

Auf einem anderen Manual, noch leiser



Ziff. 36 ist der Ort, Eigenmat zu bringen. Interessant in dem Zusammenhang ist Ligetis Vorschlag (Spielanweisungen S. 4), nicht zu spielen, sondern alle Seltsamkeiten von Registrierung (halbgezogene Register etc.) aufzubieten. Die Varianz der Cluster ist sehr erwünscht. Bei Ziff. 37 kann man statt einer Zimbel auch sehr hell wiederholt repetierende Akkorde benutzen. Auf modernen (großen) Orgeln kann auch eine Superoktave sehr nützlich sein. Es ist möglich, an dieser Stelle zur größeren Präzision den gesamten (Piano) Cluster zu spielen. Es ist offensichtlich, dass die Registranten bei Volumina mit noch mehr Verantwortung agieren müssen als bei älterer Musik. Selbst in Zeiten von Tausenden von Setzerkombinationen sind die Register für Volumina zugänglich, da man (jedenfalls bei mechanischer Registertraktur) häufig abgestoßene Register braucht. (Hans-Ola Ericsson hat in der Hochschule die Setzerkombinationen auch die genaue Stellung der (mechanischen) Registerzüge speicherbar gemacht, um „an“ oder „aus“ zu zulassen.) An vielen Stellen ist es nützlich, den ungefähren Umfang besonders der Cluster festzulegen. Je bewegter die Passagen, umso besser ist es aber, möglichst flexibel zu bleiben, um einzelnen Tonhöhen zu bleiben: Je mehr *Volumina* bei aller Genauigkeit ein provisorischer, aber elementvolles Gesicht bekommt, umso stärker die Wirkung.

... und Szathmáry, Freiburg, für seine mir vor Jahrzehnten mitgeteilten Ideen zu *Volumina*, ... den Text eingegangen sind.

15 György Ligeti, *Etüde Nr. 1 Harmonies*

Die erste Etüde von Ligeti treibt den Gedanken einer non-figurativen Musik ins Extrem. Traditionell wird die Musik die abstrakteste der Künste genannt, da es in ihr (anders als in der Literatur und der Bildenden Kunst) keine Personen, keine Handlung, überhaupt anscheinend nichts direkt Abbildendes gibt. Stücke, in denen der Kuckuck auftritt (Frescobaldi, Kerll etc.), oder die eine „Szene am Bach“ schildern, scheinen die grundsätzliche Abstraktheit der Musik eher zu bestätigen als zu negieren. Und doch wirkt traditionelle Musik auch mimetisch, man spricht von „Gestalten“ und „Figuren“, auch wenn die Gestalten längere und die Figuren kürzere Tonfolgen sind. Selbst der Begriff der Melodie scheint etwas Mimetisches zu enthalten, denn streng physikalisch folgt auf eine Frequenz eine andere, auf einen Tonpunkt (Klang) ein anderer. Die (allen Musikern geläufige) Vorstellung, dass der erste Ton einer Melodie „in“ einen zweiten weitergeht, „in“ ihm verschwindet, und dieser „in“ einen dritten, beweist, dass Musik nicht als aufeinander folgende Töne verschiedener Essenz, sondern sehr häufig als

*) **Rubato, sempre legatissimo**

104. Manual

Es ist interessant, das Stück auch einmal ohne Registerwechsel durchzuspielen: Eine Fülle Bartókscher Klänge kommt dann zum Vorschein, angefangen mit dem Oktoton des ersten Akkordes (acht Töne im Abstand ununterbrochener Quarten bzw. Quinten).

16 Bo Nilsson, *Spiralen und Kulissen*

Im Jahre 1956, als die jungen seriellen Komponisten ganz anderes im Sinn hatten als Orgelstücke zu schreiben, entstand *Spiralen und Kulissen* von Bo Nilsson. Eine Kopie des bisher ungedruckten Stücks wird im Kranichsberger Musikinstitut in Darmstadt aufbewahrt. Fünf Jahre nach dem *Livre d'orgue* von Messiaen und fünf Jahre vor *Volumina* und *Improvisation ajoutée* schreibt Bo Nilsson ein kurzes,²⁴ äußerst radikales und ziemlich utopisch dabei hochpoetisches Stück. Es ist „meinem Freunde Bengt Hambraeus gewidmet“. Ich habe leider nichts über die mit dem Komponisten einstudierten Aufführungen in Erfahrung bringen können.

Die vielleicht utopischste Besonderheit des Stücks ist seine Dynamik. Diese wird nicht mit den gebräuchlichen Zeichen *f*, *mf*, *p* etc. notiert, sondern in Zahlen, wobei $10 = ffff$; $9 = fff$ etc. bis $1 = pppp$. Im Laufe der Komposition verändert sich nun unaufhörlich die Lautstärke, und zwar sowohl stützliche Wechsel als auch (und zwar in der großen Mehrzahl) Crescendi und Diminuendi, bald langsam, bald schnell, gibt. Für Töne ohne dynamische Veränderung wird sogar ein eigenes Zeichen eingeführt (sieht aus wie ein Portato-Strich). Außerdem, und das treibt das Stück an die Spitze, gibt es eine Registrierungsanweisung, nämlich – höchst unspektakulär: Man. I: R. Flöte 16' + Prinzipal 8'; Man. II: R. Flöte 8' + Waldflöte 2' + Tremulant; Pedal: Subbaß 16' + Oktave. Das Stück ist auf drei Stimmen notiert. Angaben über den Gebrauch der beiden Manuale fehlen vollständig, sind stets die erklingenden Registerhöhen angegeben (Klangnotation, nicht Griffnotation). Der Tonumfang reicht vom *D* bis zum *d*. Damit ist die Registrierung des Komponisten seiner Schwierigkeiten, die prohibitiv genannt werden können, ist es möglich *Kulissen* in Annäherung zu realisieren.

Man kann dann das dauernde An- und Abschwellen einigermaßen getreulich nachahmen (als von *pppp* bis *ffff*). Aufgrund des großen Tonumfangs ist es notwendig, zwei Manuale zu haben. Selbst dann ist ein vierfüßig registriertes Manual (C–c⁴) zu haben. Das vierfüßige Manual vorsehen, für die anderen aber zwei (schwellbare?) achtfüßig registrierte Manuale. Das vierfüßige Manual ist – durchgängig 16-füßig registriert – eine Oktave höher zu spielen als notiert. Sehr ungewöhnlich intensiv wirkende Schwellwerke. (Man bemerkt aus alledem, wie weit diese Musik von den Forderungen der deutschen Orgelbewegung entfernt ist bzw. die deutsche Orgelbewegung von den Forderungen dieser Komposition.)

Bevor man aber die Dynamik realisiert, muss man erst die Rhythmen lesen und präzise ausführen. Wenn die Viertel bei M.M. 60 liegen, kann man sich leicht errechnen, dass Quintolenviertel bei 75 und Triolenviertel bei 90 liegen. (Wenn Viertel = 48, sind Quintolenviertel 60 und Triolenviertel 72.) Diese variablen Metronomeinstellungen können bei der Erlernung der Rhythmen helfen (vgl. dazu das Kapitel über Feldman, S. 265 ff.). Es gibt eigentlich nur einige Stellen, die wirklich schwer sind, die meisten Passagen sind angenehm zu spielen. Überdies entschädigt das Stück durch sehr sinnliche, dabei aber zarte Klänge.

²⁴ Die Aufführungsdauer liegt bei drei Minuten laut Manuskript; nach meiner Erfahrung klingt es aber besser, wenn man sich mehr Zeit lässt.

105.

Z. B. der Anfang: $c^4(r.H.)/es^3(l.H.)$, dazu e^4 , dazu b^4 , dazu f^2/des^2 . Auch das Ende, ein sehr langer Akkord $e^2/f^1 (r.H.)/des^1/ges/c (l.H.)/G (Ped)$ in zartem diminuendo, der in ein D des Pedals solo mündet, hat diese feine Zerbrechlichkeit des Klangs.

17 Martin Lennartz, ... wie ein Objekt ... (Orgelstück 1986)

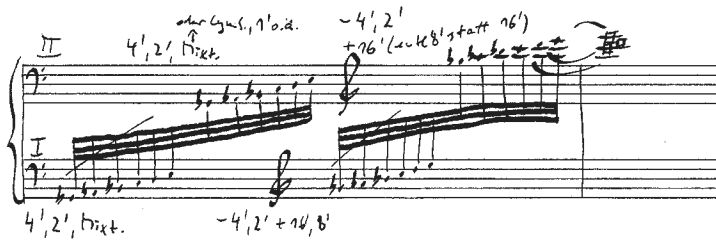
... wie ein Objekt ... (Orgelstück 1986) eignet sich als Einstieg in mittelkomplizierte neue Orgelmusik. Er beginnt in sehr gestischen Beginn mit Ganztonleitern, die in ein hochliegendes diatonisches Cluster münden, folgen lauter durch Pausen voneinander getrennte atonale Intervalle. Der zweite Satz ist – entgegen dem ersten – ein tonaler quasi Choral. Der dritte Satz bezieht sich auf den ersten, der vierte ist fast durchgängig ein metrorhythmisches Trio aus langen Noten. Es ergibt sich bei aller Diversität ein Verhältnis zueinander, der insgesamt jeweils sehr geschlossenen Sätze ein psychischer Prozess, sehr langsam. Veröffentlicht ist nur die zweite Fassung der Komposition von 1990/91. Die detaillierten Registrierungsangaben beziehen sich auf die Klais-Orgel im Dom zu Altenberg bei Köln: IV Manuale, gut 9 Register, sie lassen sich aber ohne weiteres auf kleinere Instrumente übertragen. Der erste und der dritte Satz sind in verdichtetem, aktuellem Stil geschrieben.

ff sempre

NB Die Noten im Rechteck geben die Grenztöne eines Clusters auf weißen Tasten an. Die Tasten mit Besteck feststellen.

Es erklingen je zwei Töne zusammen, die sich von den je umliegenden Tonpaaren isolieren. Die Tonpaare sind stets aufschlagig, das bestimmt ihren Gestus. Um den Schwung herauszubringen, lohnt es sich, das Stück (wenn man es geübt hat) auf Halbe zu spielen (zum Kennenlernen geht es auf Viertel besser). Es lohnt einen Versuch, den Glitzerklang (diatonisches Cluster in hoher Lage), der während des ganzen ersten und dritten Satzes liegt, wegzulassen, um sich davon zu überzeugen, dass dieser Klang den Affekt stark verändert.

Am Anfang sind vier Manuale vorgesehen, aber man kann die Wirkung auch auf drei und sogar auf zwei Manualen herausbringen. Am besten geht es bei stark repetierenden Mixturen, z. B.:



Der zweite Satz klingt am besten sehr zart registriert, Pianissimo possibile, selbstvergessen. Der vierte Satz ist entrückt: Man ist woanders, die *ff*-Akkorde (vgl. den Schluss des dritten Satzes) greifen ein, haben aber ihre Kraft eingebüßt.

Einige Druckfehler:

- S. 1, 3. System, 1. Takt: lies *fis* statt *f*
- S. 3, 1. System, 1. Takt, r.H.: *cis*¹ statt *c*¹ (Bindebogen dorthin)
- S. 6, 2. System, 4. Takt, l.H.: lies *f/D* statt *d/D*
- S. 6, letztes System, letzter Takt nach S. 7 Anfang: lies Bindebogen *e*²-*e*² statt Legatobogen *fis*³-*e*²
- S. 8, 2. System, 4. Takt, Ende: lies *cis*¹ statt *c*¹
- S. 9, 3. System, 5. Takt, l.H.: lies das *c*¹ eingekreist (also mit Zunge, Repetitionen)
- S. 9, 4. System, 4. Takt, l.H.: lies das *es*¹ eingekreist
- S. 10, 1. System, 3. Takt, r.H.: lies das *g*¹ eingekreist
- dito, 1. System, 5. Takt, l.H.: lies das *as* eingekreist
- dito, 1. System, 9. Takt, l.H.: lies das *b* eingekreist
- dito, 2. System, 2. Takt, r.H.: lies das *d*³ eingekreist
- S. 11, 1. System, 6. Takt, l.H.: lies das *fis*¹ eingekreist
- dito, 1. System, 8. Takt, r.H.: lies den Akkord eine Oktave höher
- dito, 2. System, 2. Takt, r.H.: lies *e* eingekreist
- dito, 2. System, 4. Takt, r.H.: lies *e* eingekreist
- dito, 3. System, 1. Takt, r.H.: lies *e* eingekreist

Carus

18 Viktor Suslin, Lamento

... gibt es ... er, die sich mit einfachsten Materialkonstellationen befassen und deren ... Albers *Hommage to the square* ist ein früher Vertreter davon. Später ... der *concept art* und mehr noch der *minimal art*, die sich mit einfachsten ... und ihre ... andererseits, z. B. Sol LeWitt mit dem Würfel. *Lamento* von Viktor Suslin ... in Bere ... der Musik anzustreben. Beginnend mit *c*⁶ wird praktisch der ganze Hörbereich ... einer langsamen ... den chromatischen Tonleiter ausgemessen bis zum Subkontra-C. Dabei entsteht etwas ... in andere ...

... raum der traditionellen europäischen Musik unbegrenzt: Eine Oktave höher oder tiefer ... selbe. Wenn es wirklich dasselbe wäre, müsste man das Verfahren der Oktavtransposition beliebig fortsetzen können. Praktische Erfahrung lehrt, dass dem nicht so ist. *Lamento* von Suslin definiert demgegenüber einen Tonraum, in dem Töne ein hohes Fiepen sind oder eine dumpfe Vibration, die mehr mit den Füßen als mit den Ohren wahrzunehmen ist, oder aber etwas dazwischen. Diesem Dazwischen (dem traditionellen Zentrum der musikalischen Hörwahrnehmung) wird alles Grundlegende entzogen (etwa dem Sinne nach: diese wäre die Hauptlage, die eigentlich dem Hören zugeordnete Lage); es ist nur ein Dazwischen, etwas Flüchtiges, wie man mit Verwunderung bemerkt beim Anhören von *Lamento*. (Trotzdem wird die Mittellage ein wenig hervorgehoben dadurch, dass der Satz im Bereich der großen bis zweigestrichenen Oktave zweimal erscheint.) Das Ganze ist in strengem, mehrfach permutiertem sechsstimmigem Kontrapunkt geschrieben.

107.

mp

Der zeitliche Charakter der Musik wird in dem Stück nahezu negiert. Man erlebt die Konstruktion eines Tonraumes mit; diese ist statisch wie ein Bild.

Mir scheint es passend, das *ff* (S. 5, drittes System) nicht als Tutti auszuführen, obwohl es in der Partitur steht. In dieser Konstruktion eines Tonraumes kommt alles auf Deutlichkeit an.

schwer

19 Gilbert Amy, *Quasi una Toccata*

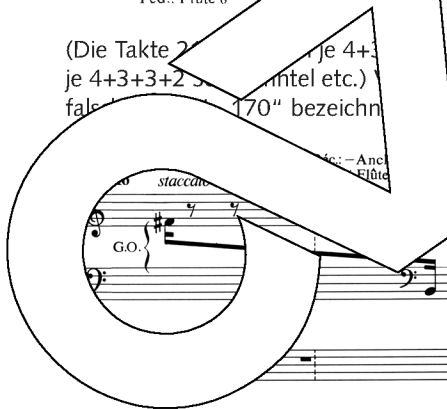
Wie Xavier Darasse, Jean-Pierre Leguay, Jaques L. Mot, Jean-Louis Florença gehören Gilbert Amy – jedenfalls aus deutscher Sicht – innerhalb seiner Orgelmusik zur Messiaen-Nachfolge, wobei diese Bezeichnung sehr verschiedene Komponisten zusammenfasst, die alle behandeln die Orgel mit äußerster Genauigkeit und Idiomatik, was sowohl ihren präzisen Registrierungen²⁵ als auch in Spieltechniken (Polyphonie und Brillanz) zu entnehmen ist. Gilbert Amy sagt es sei nach seiner Ansicht heute unprofessionell, für Orgel zu schreiben ohne Angaben über Registrierung zu machen, was der Sinn von Ligeti, Kagel, Schnebel mag *Quasi una Toccata* tradiert, da es sofern dort keine neue Spieltechniken, Präparationen, keine halbgezogene Schleife verlangt werden, es ähnelt Pierre Boulez' Stellung zu analogen Spieltechniken auf Streichern und Klavier. Es scheint, als ob sich hier französisches Klangideal: Eleganz, Brillanz und Klarheit. Dazu passt, dass keine Effekte wie *ritardando* oder *al niente* oder *1' solo* verlangt werden. Die Registrierungsangaben sind eher klassisch orientierte französische Orgeln konzipiert ist (es werden drei Plein jeu, Aliquotmischungen mit Quinten und Terzen verlangt, hingegen keine Streifenregistrierung, keine *non legato*), lässt sich in allen virtuoseren Teilen des Stücks durch Balkensetzung und oft durch Taktangaben ausgedrückt, z. B. 7+5/16) sind hörbar zu machen; das Tempo des Stücks hängt zu großem Teil davon ab. Oft ist es günstig, sich Untergruppierungen zu machen, z. B. die Takte 15–33 noch mehr zum Sprechen bringen können.

²⁵ Es gehört zu den erstaunlichen historischen Invarianten, dass die deutschen Komponisten in ihrer Orgelmusik kaum je präzise Angaben zur Registrierung machen (z. B. Buxtehude, Bach, Mendelssohn, Reger bis Robert HP Platz), wogegen die Franzosen hierin immer schon genau waren (z. B. Couperin, Grigny, Franck, Tournemire, Messiaen bis Amy).

108.

(Die Takte 21-23 je 4+3+2 Sechzehntel, die Takte 24-26 je 4+3+3+2 Sechzehntel etc.)
 false "170" bezeichnen

Sechzehntel, die Takte 24-26 je 3+4+3+2 Sechzehntel, die Takte 27-29 zu ähnlich die Takte 167 und 170 (hier ist die Taktzählung der Ausgabe ist T. 171; ich folge trotzdem der gedruckten Taktzählung).



Die Passage T. 214-260 sollte man sich abschreiben, in möglichst traditioneller Notation (3/4-Takt). Man kann sich zusätzlich den aus den Parts der beiden Hände und des Pedals resultierenden Gesamtrhythmus über das oberste System der Abschrift notieren, dies erleichtert das hier sehr hilfreiche (Fast-)Auswendiglernen.

Im Folgenden einige Bemerkungen des Komponisten zur Ausführung:

Nach dem brillanten Einstieg ist ab T. 35 ein starker Charakterwechsel, Legato mit Rubato (zuvor dagegen genau im Takt): kleine Phrasen spielen mit Abphrasieren.

110.

G.O.: Fonds 16, 8, 4
 Pos.: Fonds 8, 4
 Réc.: 8, 4
 Péd.: 16, 8, 4, Grosse Quinte

Ab T. 51 wieder der metallische Charakter des Anfangs. Ab T. 67 klares Legato (aus den Fingern).

111.

Tempo primo
 Réc.: Bourdon 8, 4, 2, Cornet
 Pos.: Jeu de tierce (8, 4, 2, 2 $\frac{2}{3}$, tierce)
 5+7
 16

Ab T. 84 den Markiert spielen. Ab T. 96 die Passagen „tempo primo“ viel langsamer (also nicht im Anfangscharakter, sondern *molto espressivo*, *molto* spielt, Manualpart markiert, mit Armgewicht; die Passage *adagio* den Anfangstempo und -charakter, aber noch härter, metallischer, aus den Fingern.

112.

(Tempo primo)
 Pos.
 plus vif
 staccato
 a tpo.
 plus vif

...entsprechlich langsamer, kurzes weiches Staccato, jeder Ton klingt wie ein ins Wasser geworfener Kieselstein.

113.

Pos.: Flûte 4, Larigot
 G.O.: Bourdon 16, Quarte de Nazard, Soli
 Presque modéré (♩ = 126 - 132)

109 Pos. b
 7
 16
 5
 16
 7
 16
 4
 16

113
 5
 16 (Pos.)

Péd.: - Bombarde
 - Trompette
 - Tirasse G.O.
 + Flûte 16, 4

Dort kann man sich andere Takteinteilung/Betonungen als die gedruckte überlegen, z. B. (ab T. 109) fünfmal 3/16, zweimal 4/16, einmal 5/16, einmal 3/16, siebenmal 4/16; dies erleichtert evtl. die Ausführung. Von T. 109 bis 112 schlägt Amy Tierce $1\frac{3}{5}'$ vor anstatt Larigot $1\frac{1}{3}'$, überdies im Pedal die Hinzufügung einer Flûte 2'. Ab T. 126, wenn eben möglich, Vox humana oder Regal, selbst wenn das Register nicht ganz präzise sprechen sollte (die Farbe ist hier das Entscheidende). Diese Passage mit Gruppierung gemäß der Balkensetzung und poco rubato. Ab T. 129 die kleinsten Noten espressivo und sehr deutlich: Die Töne der einstimmigen Linie brauchen Zeit, um gegenüber dem liegenden Akkord überhaupt hörbar zu werden.

114.

Ab T. 136 rezitativisch, sprechend, espressivo rubato, nicht zu schnell.

115.

Die beiden Töne in T. 139 die ... genau und beide akzentuiert. Ab T. 140 Schwellen auf (statt zu, vgl. T. ... r. 145 mit viel ... unter Tempo). Ab T. 154 nicht zu schnell; das scheinbar unkontrolliert ... auskommen.

T. 163/64 „Plus large“ ist zu streichen (diese Bezeichnung gibt bloß den Charakter an, der Schlag aber geht unverändert durch).

Carus

Ab T. 167 nicht zu schnell, stattdessen gut markiert.

117.

Très vif, sans rigueur
staccato

legato

+Tir:G.O.

librement

Pos.: + Fl4

Pos. 7

Réc. stacc.

(Très vif)
staccato

G.O.

Ab den Septolen (T. 169) espressivo, auf die Intervalle hören, mit Gefühl für die Richtung der Töne spielen (Phrasierung). Im folgenden Takt die Triolen der linken Hand quasi zwei Klarinetten, etwas zögernd im Ausdruck, Betonung stets auf der Sechzehnteltriolen.

118.

Assez lent, suspendu (♩ = 66)
 4/4 3/4 4/4 Pos. b *librement*

174 4/4 7/16 2+3/16 *souple* 7/4 4/4

Ab T. 173 die Zweiunddreißigstelgruppen geschmeidig und mit Zeit. In T. 182ff. evtl. *Andalpart* (*b*) in der linken Hand spielen.

Ab T. 192 Vorschlagsgruppen je von der Hauptnote *gründet* durch etwas wie *im* *arte* *Ar* *ulations* *silbe*.

119.

192 Réc. G.O. *Montre 8 solo* G.O. Pos.

199 quasi im *har* *szienz* an T. 154), sehr akzentuiert.²⁶

120

199 Réc. [écho] (+4)

T. 200 Tempo wieder wie T. 198. T. 204 dritte Viertel wie 199. Von *fis*² (8') T. 213 nach *fis*¹ (4') T. 214 quasi Legato.

²⁶ Dort ein sinnentstellender Druckfehler: In der rechten Hand zu Taktanfang lies eine dreifach punktierte Viertel statt Halbe.

Die Tempoangabe T. 263 besagt, dass eine punktierte Viertel von vorher einer triolischen Halbe von nachher gleicht (Halbe = 44, daraus folgt, dass triolische Halbe = 66, zuvor punktierte Viertel = 66).

121.

269

Péd.: + Tirasse Réc.
- Flute 8

Ab dort die Solostimme sehr sanglich (*legato molto*). Auf S. 24/25 mehr Crescendo als angegeben, z. B.: T. 284 Mitte r.H.: +Prestant; T. 287 l.H.: +Zungen; T. 287 Mitte (in der Pause) r.H.: Zungen. Ab T. 287 starkes Accelerando, eine Höllenfahrt / "descente aux enfers" [Amy].

122.

Der Reiz dieses Stücks hat mit seiner Konstruktion (aus Reihen mit oft mehr als zwölf Tönen) nur wenig zu tun: Eine metallisch-elastische Härte, die etwas Sommerliches hat und der als Kühlung das Wasser des Mittelmeers beigegeben ist. Für den Ausdruck zentral ist vielleicht die Passage T. 172–204 (vgl. Notenbeispiel 118).

Man vergleiche damit Passagen wie T. 679–688 in *Jeux* von Debussy (die Verschiedenheit beider Passagen ist ohnedies klar).

123.

679 retenu serrez un peu

683 79 # a tempo, doux et retenu

683 79 # a tempo, doux et retenu

E. P. 12592

esem Land ... icht auf der Zunge. (Es geht auch ohne die Emphase der Wagner, Mahler, ger, Schönberg)

nige Fehler der Dr

abe:
Q, I. H. letzter T ... 0 statt gis^0
H. im l ... rd lies d^2 statt dis^2

te statt Halbe

T. 146 bis 146, r. H. ergänze Bogen a^2 nach a^2

T. 154, r. H. im 8. Akkord lies h^1 statt b^1

T. 162, r. H. 6. Akkord lies $fis^3/e^3/dis^3$ statt $fis^3/e^3/d^3/cis^3$

T. 162, r. H. im 7. Akkord lies c^3 statt cis^3

T. 162, r. H. im 8. Akkord lies g^2 statt gis^2

T. 167, r. H. 25. Zweiunddreißigstel a^1 statt as^1

T. 170 (= S. 14, 3. System), I. H., letzter Akkord mit e^1 statt es^1

T. 171 (nach der Taktzählung der Ausgabe, S. 15 erster Takt), im letzten Akkord der r. H. (vor der Fermate): lies fis^2 statt f^2

T. 184, Ped. nur Bourdon 8', Koppel Réc./Ped. abstoßen

T. 205, Ped. vorletztes Zweiunddreißigstel fis^0/e^0 statt f^0/eis^0

T. 213, r. H. auf der letzten Halben (fis^2) ergänze Diminuendo

T. 247, Réc., erste Note f^2 statt fis^2

T. 250, Schweller zu (tritt in Kraft in T. 252, beim h^0 des Pedals, das nur mit Koppel zum Schwellwerk registriert ist)

T. 257, oberes System letztes h^0 auf HW spielen

T. 261/62, nach und nach Schweller öffnen

20 Carola Bauckholt, *Gegenwind*

Bereits in den 1950er Jahren präparierte John Cage das Klavier mit verschiedenen Gegenständen, um ihm bis dahin ungehörte Klänge zu entlocken: Flageolets, glockenartige, gedämpfte Farben. Meines Wissens unternahm Reinhold Finkbeiner, Frankfurt, in den 1960er Jahren ähnliche Versuche mit der Orgel. Soweit ich weiß, sind Stücke von ihm, die derlei verlangen, nicht veröffentlicht. Die *Choralvorspiele I & II* von Dieter Schnebel (1966–69) enthalten Aktionen, die in eine ähnliche Richtung gehen (Pfeifen aus dem Loch nehmen, mit kleinem Blasebalg anblasen etc.). In *Gegenwind* von Carola Bauckholt, entstanden 2003, wird der Klang der präparierten Orgel mit dem Klang der Flüster- und Singstimme des Spielers/der Spielerin gemischt.

Carola Bauckholts Werkkatalog zeugt von äußerster Vielseitigkeit: Musiktheatralische Werke, Stücke mit Video, instrumentale und vokale Kompositionen verschiedener Besetzungen, oft mit theatralischer Komponente. Die erste Schwierigkeit bei einer Aufführung von *Gegenwind* besteht in der Präparation. Es ist nach Möglichkeit der Prospektprincipal 8' des Hauptwerks zu präparieren, die präparierten Klänge sollen möglichst laut sein. Man stellt 17 Pfeifen, c^0 – e^7 , knapp *neben* die Löcher, in denen sie normalerweise stehen. Dadurch erhält man ein „farbiges Rauschen“ oder ein Rauschen mit Tonhöhenanteil: Wenn man eine Tonleiter spielt, kann man die Töne doch ungefähr erkennen. Auf vielen Orgeln ist es nützlich, in jede Bohrung einen Bleistift mit der Spitze nach unten zu stecken: dieser bündelt den Wind und macht das Rauschen lauter. In ähnlicher Weise soll auch die Pfeife vom Gedackt 8' eines Nebenmanuals (Positiv) präpariert werden. Da diese Pfeife auf vielen Orgeln ohne Abdeckung im Loch steht, ist das manchmal schwierig. Eventuell kann man mit Tesafilm das Fußloch verkleinern, um den gewünschten Effekt zu erzielen (hier soll der Ton vor allem leiser und etwa um einen Viertel tiefer werden). Beim Üben kann man natürlich zunächst auf die Präparation verzichten. Es macht aber keinen Unterschied, wenn man zu üben; besonders schön ist der Effekt der Vermischung von (lautem) Flüstern mit dem Klang des präparierten Prinzipals. Diesen Effekt sollte man abhören lassen: Am besten ist es, wenn beide Komponenten etwa gleich stark sind, so dass ein Klang entsteht, von dem kaum zu sagen ist, wie er zu kommen könnte.

$\text{♩} = \text{ca. } 48$
non legato, sehr sprechend spielen

[He j!]
 [Hör mich mit Dir was sagen.]
 kannst Du mich verstehen?]
 [Gut, ich muß Dir]

124. Stimme $\frac{4}{4}$

Der Anfang ist nicht Staccato, das heißt nicht Staccato. Die in eckige Klammern geschriebenen Texte geben Ausdrucksrichtungen an, die der Spieler beim Spielen berücksichtigen sollte. Am Anfang kommt darauf an, diese Gesten mit dem Instrument zu realisieren (sollten herauskommen). In späteren Abschnitten sind die hinzutretenden stimmlichen Ereignisse). Die ab T. 6 auftretenden cis^3 (zweifüßig resp. zweifüßig) sollen wie gegeneinander geschlagene Kieselsteine klingen: ein eher prinzipalischer 2', kurz und prägnant angeschlagen.

Die Plein jeu in T. 27 etc. kann man durch reduzierten Winddruck, durch halb gezogene Register, oder durch geringeren Tastendruck bei möglichst vielen mechanischen Koppeln bewerkstelligen; man kann aber außerdem die Voix céleste ziehen oder zusätzlich zu f^2 auf einem anderen Manual mit Septime $1^{1/7}$ solo die Oktave G/g spielen.

20"

plein jeu
 (möglichst verstärkt)

125.

fff

Ab T. 67 kann man das repetierte a^3 (II. Manual) nach unten oktavierern, wenn die Taste a^3 fehlt. Ein schönes Moment ist der Wiedereintritt des präparierten Prinzipals in T. 95 mit Auftakt, dort mit Rohrflöte 8' gemischt.

Vielleicht die erstaunlichste Wirkung des Stücks ergibt sich an seinem Ende, ab T. 131, wo es scheint, als wäre der sprechende Mensch eine Maschine und als würde andererseits die Maschine Orgel sprechen. Die technisch schwierigste Stelle des Stücks sind die vielfach übereinandergelagerten Ostinati von T. 57–119.

126.

Musical score for measures 79-83. It consists of four staves: II, III, I, and Ped. The music is highly rhythmic, featuring many triplets and complex patterns. Measure 79 is marked with a circled '79'.

Für die erste Phase (bis T. 83) muss man die Verhältnisse zwischen Achteltriolen, Sechzehntelquinten und Zweiunddreißigsteln genau berechnen und ausführen. Am besten ist es, wenn die Stelle ganz leicht klingt.

127.

Musical score for measures 84-88. It consists of five staves: Stimme, III, I, II, and Ped. The music is highly rhythmic, featuring many triplets and complex patterns. Measure 84 is marked with a circled '84'.

Die folgende Phase, ab ca. T. 84, sollte man zuerst ohne Gesang üben. Es lohnt sich, sich mit Bleistift in der Partitur die Momente zu markieren, in denen mehrere Töne gleichzeitig einsetzen. Man kann die Stelle zunächst so üben, dass man sich gewisse Punkte als feste Anfangspunkte vorzustellen. (Das ergibt sich von selbst, wenn man sich gewisse Punkte als feste Anfangspunkte vorstellt.) Das ergibt sich von selbst, wenn man sich gewisse Punkte als feste Anfangspunkte vorstellt. (Das ergibt sich von selbst, wenn man sich gewisse Punkte als feste Anfangspunkte vorstellt.)

Instrumental geübt werden. In der Partitur ist die Atmung genau festzulegen (je nach den Möglichkeiten des Spielers ...). Besonders wichtig ist es, beim Üben ab T. 109 empfiehlt es sich, beim Üben die Töne zuerst ohne Glissando zu singen und erst im zweiten Arbeitsgang das Glissando hinzuzufügen.

128.

Musical score for measures 89-93. It consists of four staves: III, I, II, and Ped. The music is highly rhythmic, featuring many triplets and complex patterns. Measure 89 is marked with a circled '89'.

In den Takten 30–49 ist es am besten, mit Hilfe des mechanischen Registerzuges die Oboe wild und unregelmäßig tremolieren zu lassen.

129.

Stimme 37
Mensch f
II
I
Ped. 3

In T. 39/40 kann das Glissando jedes Klangs an Tierlaute (Katzen) erinnern. Die nach unten gebogenen Linien am Ende der Töne im oberen System der Takte 31, 32, 34, 36, 39, 40 deuten kleine fallende Glissandi an. Diese lassen sich am besten durch langsames Hineinschieben des mechanischen Registerzuges realisieren (in diesem Fall empfiehlt es sich, die in T. 30 vorgeschriebene Schwebung wegzulassen – dagegen leistet ein Schwebungsregister bei *elektrischer* Registertraktur gute Dienste). Ab T. 43 kann zusätzlich zum Registerzugtreuho Überlegen, ob von guter Wirkung sein. Wenn die Repetitionen des Luftprincipals dort den Wind der Orgel beeinflussen, ist das durchaus erwünscht.

In T. 62 wird der Grundton des Stücks, *h*, erreicht. In T. 83 bleibt (für einen kurzen Moment, wenn beide *h*² und *H* sich treffen) die Musik stehen ohne ein Ende: Hier geschieht nichts und dies ist der Ort, wo sich etwas ereignen kann. Ab T. 96 mit Eintritt des *f* öffnet sich ein Raum, der im vorigen Stück nicht zu erahnen war. Mit Eintritt von *d* T. 106 ergibt sich eine „lichtvolle Durchsichtigkeit“, zum vorherigen Raum kommt ein Moment von Sichtbarkeit. Einen unangenehmen und gellenden Charakter vermittelt die oben erwähnte Quarte, die in T. 127/28 übrigbleibt. Mit dem Eintritt von T. 131 ist etwas sicher doch Irreversibles geschehen: Konnte man sich bisher „frei im Stück bewegen“, so ist dies ab dort nicht mehr möglich: Man kann nicht mehr zurück.²⁷

21 Xavier Darasse Organum III

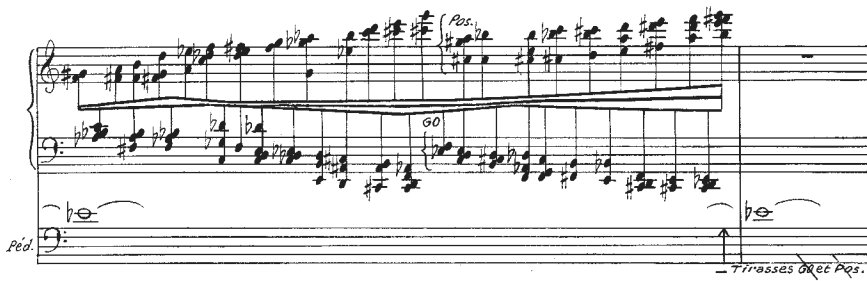
In einem Interview nach dem Erscheinen seiner neuer Orgelmusik abgesehen von seiner eigenen befragt, erwähnt Messiaen zu Beginn der Besprechung von Xenakis' *Organum III* aber keine eigentliche Orgelmusik sei, anschließend nennt er die Werke von Xenakis als Antwort. Dieser äußerst vielseitige Organist, Komponist, Initiator der *Jeune École* (Pleyel-Festivals) und zuletzt Direktor des Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique und de Danse (1975–1985) komponierenden Organisten des 20. Jahrhunderts, die keine Organistenmusik gewidmet; Darasse hatte kurz zuvor die europäische Erstaufführung von Xenakis' *Organum III* in der Kathedrale von Toulouse.

130.

II
I
Péd.

²⁷ Beobachtungen wie die im letzten Absatz mitgeteilten kann man präziser fassen und in einen Zusammenhang stellen. Vgl. Bernhard Haas und Veronica Diederer, *Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach*, Hildesheim 2008, besonders S. 175–185, über den sogenannten Parkplatz.

²⁸ Ähnlich wie Gilbert Amy rechnet Darasse mit einer französischen Orgel etwa im Sinne der Alfred-Kern-Orgel (1976, mit älterem Material) der Kathedrale von Toulouse: ein Instrument, das bewusst auf Vorbilder des französischen 17. und 18. Jahrhunderts zurückgreift, ohne Kopie eines historischen Instruments zu sein. Es werden z. B. keine Streicher verlangt, wohl aber viele klassische Registrierungen (Plein jeu, Zungenmischungen) sowie Registrierungen, die man auf französischen historischen Orgeln herstellen kann, auch wenn sie im 17. und 18. Jahrhundert wahrscheinlich nicht üblich waren. Darasse rechnet mit einem Tastenumfang von *C-g*³ im Manual.



Der Anfang (T. 1–3, cadenza) ist in mehrfacher Hinsicht eine Hommage an Xenakis: Die Folge der Töne zeichnet graphisch eine Figur (vgl. Xenakis' Kompositionstechnik der *arborescences*), und zwar ein X (wie Xenakis, wie Xavier), aus dessen Mitte ein Querbalken (das im Pedal gehaltene *es*¹) hervorgeht (mündliche Mitteilung Darasse). Viele der folgenden Anmerkungen sind ebenfalls von ihm. Diese Passage muss unregelmäßig, aufgeraut, doch nicht zu schnell (oder nur momentweise sehr schnell) – deutlich – klingen.

131.



Die ungewöhnliche Wirkung besteht in der Passage auf S. 2 (beginnend im letzten System von S. 1): Der Pedalpart ist gleichzeitig taktlos und ohne Takt zu spielen; der Part der beiden Hände ist genau auszuführen, der Pedalpart ist frei auszuführen (die Taktstriche dort sind in der Ausgabe oft fälschlich durchgezogen, sie beziehen sich aber bloß auf die beiden oberen Systeme, im Pedalsystem sind sie zu ignorieren). Der Eindruck soll jedenfalls hervorgerufen werden. Zum Üben ist es dagegen sehr zu empfehlen, den Pedalpart nach Viertelnoten einzuteilen – und zwar so, dass man sich die Töne markiert, die auf Viertelschläge fallen und dann das Pedal zunächst in Sechzehnteln, Sechzehntelquintolen, Achtel- bzw. Sechzehnteltriole etc. ausführt. (Zugleich ist die Passage eine ausgezeichnete Übung für große Sprünge in einem Fuß.) Wenn diese Version, zuerst solo, später mit dem Manual zusammen, selbstverständlich geworden ist, kann man nach und nach Übergänge geschmeidiger (oder auch härter, z. B. in T. 13, wo es fast abreißt) werden lassen und sich so dem gewünschten Resultat annähern.

132.

22

Récit

G.O.

R.

(G.O. Fonds 16 Anches 8ft)

(Cromorne (Pos: prestant, nazard, 2))

Pos.

Die Passage T. 22/23 geht am besten mit balancierter, leichter (gewichtloser) Hand und hohem Handgelenk. Auf der dritten bis sechsten Seite (genauer: ab den letzten beiden Takten der zweiten Seite) wird der großflächige Zusammenhang durch eine weiche, ruhige Klangfolge (Xavier Darasse: „chant harmonique“) auf dem Schwellwerk hergestellt. Vor diesem Hintergrund stehen heftige, eher grobe Ereignisse (die am besten mit französischen starken Zungen klingen; auf deutschen Orgeln muss man den Zungen vielfach durch Hinzufügungen [Coulter Aliquote oder Mixturen] aufhelfen). In einigen Fällen sind die Pedalsechzehntel Auftakte, quasi kurze „Schläge“, zu Hauptwerkstönen, oder es sind umgekehrt Hauptwerkstöne Auftakte zu Griffen im Pedal. Diese sind äußerst gestisch zu spielen.

Eine Spezialität sind die rhythmisierten Schwellerbewegungen (zum erstenmal im 5. Teil, sodann auf den Seiten 5, 6, 13) auf liegenden Klängen. Man vermeint das Atmen des Riesentiers Orgel hören (anderer Welt dasselbe Mittel in Feldmans *Principal Sound*, entstanden ein Jahr später).

Die raue und ungebärdige Sprache namentlich der Parts von Hauptwerk und Pedal auf den Seiten 3–6 ist einerseits eine Erinnerung an den „punktuellen“ Stil der 1930er Jahre, andererseits auch hierin eine Seite des nach Darasse doppelgesichtigen Wesens der Orgel („organum“) beschnitten heidnische Orgel der Antike, das dionysische Instrument, dem *aulos* nahestehen. Dazu passt die Registerverteilung in Hauptwerk und Pedal: jeweils Zungen, nicht abgedeckt von Labialstimmen. Darasse sieht im 19. Jahrhundert den spanischen klassischen Orgelbau das Fortwirken der antiken heidnischen Orgel. Dem steht nach Darasse die „klerikale“ Orgel gegenüber, das gezähmte Tier, wie es im 19. Jahrhundert in der *Organo III* die Passage (G.O. Plein) bis S. 12, 3. Zeile (danach treten wieder Zungen ein). In fast allen Registrierungen überlebt sich Darasses Liebe für diese, ungemischte Farben.

Die Stelle S. 7, 2. System („Lent“) bis S. 9, erstes System, ist eine Insel ruhiger Heiterkeit im Stück.

70

Lent

vif

Pos.

Péd.

Die Staccato-Passagen mit 8', 2' auf dem Hauptwerk benötigen ein gestisches Rubato. Die Tonleitern S. 9, 2. System sowie S. 10/11 im Pedal und in allen Stimmen auf der Wende von S. 12 nach S. 13 („Large“) sind erneut eine Hommage an Xenakis' *arborescences*.

134. *Largo* *J: 52*

Pos / G.O. G.O. Anches *molto legato*

Tutti Récit + Anches G.O. Péd.: anlever 16 fonds anche Pédale: Anches 16 Fonds 16

Die zuletzt genannte Stelle ist vielleicht die schwerste des Stücks: In ihrer Wirkung ist sie einem Erdbeben vergleichbar. Im Gegensatz zu *Gmееoorh* von Xenakis, wo solche Wirkungen noch extremer vorkommen, kann man bei Darasse nach dem Erdbeben wieder festen Boden unter den Füßen. Ich selbst habe mir den ersten Takt von S. 13 abgeschrieben, eine Art „intavolatura“, in der ich die Tonrepetitionen ausgeschrieben habe und im oberen System nur die Töne der rechten, im mittleren nur die Töne der linken Hand notiert habe. Auf S. 10, ab 1. System nach der Fermate, sind im Pedal die Repetitionen Staccato, die im oberen System Legato zu spielen, so dass die Linien gut herauskommen.

135. *Très irrégulier en contradiction avec la pédale* *Préparer Pos: Fonds 8-4-2 Anches Jeu de Pierre*

Très irrégulier en contradiction avec la pédale Préparer Pos: Fonds 8-4-2 Anches Jeu de Pierre

T° = 112 Les Péd. Clavier

Akkorde im ersten System (1.+ 2. System) staccatissimo und sehr rau, ab dem dritten System die Akkorde im mittleren System Non legato. (Auch die Bögen S. 11, 3. und 4. System heben die Pedalpassagen auf S. 12 den Schweller schließen. Ab S. 13 die rhythmisierten Pedalpassagen werden als ein Achtel und zwar die Zungen (nicht die Mixturen) von *W* und *Pos.*, ab dem dritten System *no marcato* und sie lange (etwa eine punktierte Viertel) wegbleiben.

136. *T° indépendant - rapide*

T° indépendant - rapide

J = 52 Péd.

Analog auch der Effekt der plötzlichen Schwelleröffnung S. 13, 2. System: Den Schweller sehr kurz ganz öffnen, dann sofort wieder schließen. Die Pedalpassagen dort vor allem deutlich, nur so schnell wie es die Deutlichkeit erlaubt. Alle Gruppen aus drei Vorschlagsnoten ab dort stets sehr markiert. Bei den Vorschlagsnoten vor S. 13, 3. System, erster und dritter Takt empfiehlt es sich, die Unteroktaven mitzugreifen, damit die Gruppen gegenüber dem stark registrierten Schweller hörbar werden. Gegen Ende, ab dem vorletzten Takt, soll der Registerwechsel mit den Mixturen, nicht mit den Zungen vorstatten gehen.

Leider ist die im Handel erhältliche Ausgabe reich an Druckfehlern. Hier einige Korrekturen (diese Angaben sämtlich nach Xavier Darasse):

- S. 1/4. System, 2. Takt: lies $3/4$ statt $4/4$, die Viertelpause der rechten Hand ist zu tilgen
dito, 3. Takt, r.H.: lies Achtelpause – Zweiklang – Viertelpause (Viertel- und Achtelpause sind zu vertauschen)
dito, vor 4. Takt l.H.: lies Violinschlüssel
- S. 2, 3. System, 3. Takt, 2. Viertel, Oberstimme: lies Achteltriolen a^2 – Achteltriolenpause – Achteltriolen c^3 (ergänze Achtelfähnchen bei a^2 und c^3 sowie Triolenklammer)
- S. 3, 1. System, 3. Takt: ergänze eventuell Pos.: + $1\ 1/3'$ (Larigot)
- S. 4, 2. System, 2. Takt, erste von drei Vorschlagsnoten am Taktende: lies des^1 statt d^1
dito, 3. System, 1. Takt, 3. Viertel: cis^2 muss zwei Sechzehntelquintolen gehalten werden statt nur einer
- S. 5, 3. System, 2. Takt, 1. Viertel, r.H.: c^3 muss bereits auf der vierten Sechzehntelquintole eintreten
- S. 6, 2. System, l.H. (G.O.): ergänze punktierte Achtelpause, Sechzehntel A, Sechzehntelpause, drei akzentuierte Sechzehntel dis^1 – fis^0 – Gis
dito, 3. System, 1. Takt, oberes System: tilge Bezeichnung „Pos.“ (bleibt G.O.)
dito, 3. System, 2. Takt, 5. Viertel: tilge Bogen a^0 – h^0 , ergänze Akzente auf beiden Tönen
dito, 3. System, letzter Takt: ergänze Pos: Tutti (= Vorbereitung)
- S. 7, 2. System, alles einheitlich auf G.O. (tilge die Manualangaben dort)
dito, 2. System, 2. Takt, 4. Viertel, r.H.: ergänze Akzente auf allen vier Griffen
dito, 4. System, 1. Takt, l.H. (G.O.), achttes Sechzehntel: lies des^0 statt d^0
dito, 4. System, 4. Takt, l.H., 11. Sechzehntel tilge e^1 (nur e^2 dort)
- S. 8, 1. System, 4. Takt, r.H. (Récit): ergänze gis^2 punktierte Halbe und, angebunden, gis^2 punktiertes Viertel in demselben Takt, l.H. (Pos.): gis^2 nur Halbe mit nachfolgender Pause, kein gis^2 im folgenden Takt
dito, 3. System, 2. Takt, Pos.: b^1 nur Halbe mit nachfolgender Viertelpause
- S. 9, 3. System, 3. Takt, Pedal: ergänze *legato*
- S. 12, 4. System, 2. Takt, 1. Viertel, Oberstimme und Pedal: lies je 4. Sechzehntel vier Achtel
- S. 13, 1. System, 2. Takt: lies Viertel = 84 circa statt Halbe = 57
- S. 14, 2. System, 1. Takt: streiche „rallentir les changements de jeux“ (das Tempo bleibt gleich)
dito, 2. System, 2. Takt, linker Fuß spielt *Es* mit Triller (f), kein C dort. Ab dem vorletzten Klang des Manuals beginnt im Pedal Tremolo d^0/H
- S. 15, 1. System, Anfang: linker Fuß spielt *Des* mit Triller (f), kein C dort
dito, zehntletzter Klang des Manuals (f^2): linker Fuß spielt C mit Triller (*Des*)
dito, 2. Takt (Schlusstakt): Tirassee G.O., ergänze Fermate auf Schlussakkord
Zum Schluss die Begriffe *Organum III* sämtlicher Akzidenzien für den je unmittelbar folgenden Ton gelten, nicht für den ganz folgenden

Pierre Guézec, Pièce N° 1

Das einzige Orgelstück des früh verstorbenen Jean-Pierre Guézec (1934–1971). Leider ist daher keine Aufnahme bekannt. Das konzentrierte Stück mit einer Aufführungsdauer von ca. 6 Minuten ist bei aller Vielseitigkeit im Grunde ein Ganzes von besonderer Reinheit und kristallener Klarheit. Eine, dem Klang nach zu urteilen, sehr einfache Konstruktion, die dennoch bei aller Härte poetische Zartheit aufweist.

Die einzelnen Passagen sind sehr deutlich gegeneinander abgesetzt: Es gibt ein-, zwei- und dreistimmige Passagen (zwei- und dreistimmig sind die Passagen für die Orgel und Trios, von denen die letzten beiden jeweils mehrmanualig vorzutragen sind; die Registrierangaben zeigen, dass der Komponist sich gut mit der Orgel auskannte), außerdem Passagen, von denen einige entweder nur lange oder nur kurze Akkorde auf einem einzigen Manual, andere kurze Akkorde, von denen jeder auf einem anderen Manual ist, enthalten. Die Passagen mit den über die Manuale springenden Akkorden sind im Gesamtzusammenhang jeweils überleitend.

Die Akkorde des Anfangs gehen am besten auf Achtel. Das Legato immer klar (ohne Armgewicht). Bei manchen synkopenartigen Akkorden (evtl. schon in T. 5, wo ein Bogen steht) kann man sogar ein bisschen Non legato spielen, um eben die Synkopenwirkungen deutlicher herauszubringen (dies besonders ab T. 6, wo keine Bögen stehen).

137. G.O. Figure 84


Bei der ersten Stelle mit ebenso vielen Akkorden wie Manualwechseln (S. 2, 3. und 4. System) die Armbewegungen der Manualwechsel in derselben Weise üben wie man auf dem Klavier Oktavgänge übt.

138.

Zuerst langsam sollte man auf geschmeidige, abgerundete Bewegungen achten; Manualwechsel hier gehören ebenso sehr zum Bewegungsablauf des Spielens wie das Treffen irgendwelcher Taste (das Spielen dieser Stelle muss auch für das Zuschauen ein Fest an Eleganz sein). Die dritte Seite beginnt mit einer Anecdote. Diese Modulationen bestimmen einen Großteil der weiteren Komposition. Besonders die einstimmigen Melodien (später erscheinen zwei und drei gleichzeitig) können deklamatorisch gespielt werden. Vor allem sollte man den zahlreichen Appoggiaturen zuhören und sie nicht allzu schnell spielen (einige müssen langsam sein, weil ihre Haupttöne so knapp nacheinander kommen). Bei den Trios gibt es oft rhythmische, wo man unter Umständen ein bisschen rechnen muss, um genau zu wissen, in welcher Reihenfolge der Ton einer Stimme vor oder nach dem Ton einer anderen Stimme kommt. Überdies sind an einigen Stellen die Töne ganz korrekt übereinander geschrieben (im Autograph stehen sie aber an richtiger Stelle...!). An manchen Stellen kann man sich Näherungswerte überlegen, z. B. S. 5, 3. System, 2. Takt.

Dort spielt das Pedal , während in der Oberstimme zwei Sechzehntel und dann Achtel stehen.

Hier kann man sich zunächst vorstellen: 

und anschließend die letzten drei Töne ein bisschen nach hinten verschieben 

In der zweiten Hälfte des letzten Takts auf S. 6 stehen 11 Zweiunddreißigstel mit der Bemerkung „11 pour 8“.

140.

Das heißt, diese Zweiunddreißigstel sind ein bisschen langsamer als Sechzehnteltriolen (denn von denen kommen 12 auf acht Sechzehntelnoten). Dass gleichzeitig mit dieser Elfergruppe nach einer (normalen) punktierten Viertelnote Zweiunddreißigstelquintolen kommen (in der Proportion 5:6, das heißt fünf in der Dauer, die von sechs normalen Zweiunddreißigsteln eingenommen wird), ist wahrscheinlich die größte rhythmische Schwierigkeit dieses Stücks. Aber auch diese Schwierigkeit ist bei näherem Hinsehen nicht so groß wie man vielleicht zuerst denkt. Ein Wert der erwähnten Elfergruppe ist, wenn man eine Sechzehntel als Bruch $1/16$ schreibt, $1/22$ zu schreiben. Die andere Hand wartet eine punktierte Achtel = drei Sechzehntel, bis sie beginnt. Man muss nun die Werte zu vergleichen, die Brüche gleichnamig machen. Es gilt, Sechzehntel und Zweiunddreißigstel zu vergleichen, es gilt: $22 \cdot 8 = 176$ und $16 \cdot 11 = 176$. Jetzt kann man also umformen: $4/22$ (die ersten vier Elftolen) = $8/1176$, $3/16$ (die punktierte Achtel) = $33/176$. Die Differenz zwischen den beiden Zahlen ist $1/11$. Daraus ergibt sich, dass f^{is^2} , der erste Ton der Quintolengruppe der rechten Hand, extrem knapp nach (fast gleichzeitig mit) f^2 , dem fünften Ton der Elfergruppe der linken Hand, kommt. Am Ende der Quintolengruppe der rechten Hand ergibt sich, dass die Sechzehntelnote e^2 nach $66/176$ kommt, der neunte Ton der Elfergruppe der linken Hand nach $64/176$, das heißt a^2 der linken Hand kommt wirklich in sehr kurzer Verschiebung zu einer rechten Hand.

In ähnlicher Weise kann man sich noch die genaue Position der einzelnen Töne der Zweiunddreißigstelquintole im Verhältnis zur Elfergruppe anschauen. Ein Ton der Zweiunddreißigstelquintolengruppe zählt $3/80$ (denn sechs Zweiunddreißigstel = $1/5$) und ein Fünftel = $3/5$. Um diese Achtelgruppe mit den Hundertsechundsiebzigsteln vergleichbar zu machen, muss man auf 880stel umrechnen.

Hier das F

(Eine noch wesentlich größere Anzahl derartiger Berechnungen ist nötig, wenn man *Sieben Sterne* von Brian Ferneyhough spielen will.)

Die zahlreichen Manualwechsel von S. 8, 4. System führen aus dem inneren Bereich der *Pièce* hinaus. Kurze Zeit später (S. 9, erstes und zweites System) die einzige Passage mit Solo und Begleitung. Erstaunlich der starke Ausdruck des harten und plötzlichen Schlusses.

Schließlich eine Liste der wichtigsten Druckfehler der Ausgabe (nach Vergleich mit dem Autograph, das mir von den Éditions Salabert dankenswerterweise zugänglich gemacht wurde):

- S. 1, erster Akkord: lies des^1 statt d^1
- S. 1, 3. System, 1. Takt, 6. Sechzehntel, l. H.: lies Quinte c/F als Sechzehntel mit Bogen, nicht als Achtel mit Bogen
- S. 3, 3. System, 1. Takt, 2. Achtel, l. H.: lies g^2 als Achtelnote mit Bogen, nicht als Sechzehntel
- dito, 2. Takt, Anfang, r. H.: lies des^3/c^3 statt d^3/ces^3
- S. 3, 4. System, vom Anfang des zweiten zum Anfang des dritten Taktes, l. H.: ergänze Haltebogen g^2-g^2
- S. 4, 4. System, 1. Takt: erster Ton des Pedals (E) muss unter Zweiunddreißigstelnote des^3 der r. H. stehen, nicht später
- S. 5, 1. System, 1. Takt, l. H., letzter Ton: lies fis^3 statt f^3
- S. 7, 4. System, 1. Takt: zweiter Ton der r. H. muss über Achtelnote e des Pedals stehen, nicht später
- S. 8, 3. System, 3. Takt, r. H.: dritter (angebundener) Akkord muss Viertel sein, nicht Achtel
- S. 8, 4. System, 1. Takt: nach $gis/fis/dis$ ergänze Sechzehntelpause; gis/fis lies Zweiunddreißigstel mit angebundener weiterer Zweiunddreißigstel (statt Viertel), sodann ergänze Sechzehntelpause (dieser Takt enthält also genau 2 Viertel)
- S. 9, 1. System, 3. Takt, l. H.: zweites angebundenes c^3 muss Achtelnote sein
- S. 9, 2. System, 3. Takt (G.O.): ergänze Metronomangabe $\text{♩} = 120$
- S. 9, 4. System, zweiter Takt, letzter Ton der Zweiunddreißigstel-Nonolengruppe: lies e^1 (Auflösungszeichen)
- S. 10, 3. System, r. H.: zweiter Akkord lies $f^3/b^2/ges^2$, nicht $f^3/h^2/ges^2$.

23 Hans-Joachim Hespos, traces de ...

Spätestens seit John Cages *Sonatas and Interludes* für präpariertes Klavier (1946–48) hat es den Begriff „neuen Spieltechniken“. Cage präpariert darin das Klavier mit allerlei Gegenständen, die den Klavierklang in Flageolets und Nebengeräuschen bereichern und eine neue, höchst poetische Klangwelt eröffnen. Es dauerte einige Jahre, bis diese Anregung auf die Orgel übertragen wurde. Die Stücke mit reduziertem Winddruck und Ausschalten des Orgelmotors bei Hambraeus, Ligeti und Cage sind die frühesten Zeugnisse davon. Bei all diesen Stücken sowie besonders bei *Harmonies* von Ligeti geht es mit den neuen Spieltechniken ein bisschen Aleatorik einher, d. h. der tatsächlich entstehende Klang ist nur in beschränktem Maße vorhersehbar. Die Komponisten schaffen mehr ein Feld für Klangerfahrungen als ein Werk. Beginnend mit den *W. J. Johnsonson (pour madame bovary, éternes)* wächst die Tendenz, die zerbrechlichen, flageolettartigen, vibrierenden Klänge genauer zu fixieren und im voraus zu beschreiben.

Im Jahr 1972 von Hans-Joachim Hespos übernommen, hat er die unterschiedlichen Winddruck von den Stücken der sechziger Jahre, präpariert, in einer Weise den gewünschten Klang. Hespos schreibt für die Piaggia-Orgel (1732) der Fra Mauro-Basilika in Venedig. Die Partitur macht den Eindruck, als seien alle Wirkungen bis ins Detail dort ausprobiert worden. Das heißt, Hespos zieht die Konsequenz aus der Verschiedenheit der Orgeln (von der schon Mendelssohn in seinem Vorwort zu seiner Orgelsonate schrieb), dass er nur für eine einzige Orgel schreibt. Daher lautet die Angabe im Titel nicht „für Orgel“ sondern „für die Orgel Piaggia in der ‚basilica della santa conventuali‘ di venezia“. Wenn man das Stück auf einer anderen Orgel spielt, muss man sich durch detailliert bezeichnete unterschiedliche Registerinstellungen, andererseits durch unterschiedliche Winddrucks („td“ in der Partitur) hervorgerufen. Zu diesen Wirkungen kommen Schlaginstrumentenwirkungen: „deutlich hörbares anschlagen von tasten“ ohne und mit Fingernagel, „deutlich hörbares treten von tasten“ sowie „schlag mit flacher hand auf holzwandung“ (*traces de ...*, Vorbemerkung). Jeder dieser Notensätze ist hier nur ein erster Schritt, mit dem noch lange nicht alles getan ist. Trotzdem ist die Arbeit. Zuerst sollte man in Überegistrierung, ohne Registrieraktionen, die angegebenen Wirkungen dabei vor allem sich konzentriert zuhören und ein wenig von dem Affekt zu antizipieren suchen. (Die Spielanweisungen in der Partitur geben hier viele Anregungen: „schattenhaft staccatiert“, „behutsam (unterschiedliche farb Räume abtastend)“, „blockhaft turbulent“... Ein Metrum gibt es in dieser Musik nicht. Umso wichtiger ist das intensive Zuhören des Spielers, das allein es ermöglicht, dass diese Musik sinnvoll wird und nicht klingt wie „warten auf des Registranten nächste Aktion“.

Auf einer mehrmanualigen Orgel sind einige Wirkungen leichter zu erzielen als in Venedig: Auf (Doppel-)Seite 2 z. B. folgt auf einen Staccato-Sechzehntel-Klang $a^2/ges^1/fes^1$ mit $4'$, $2^2/3'$, $2'$, $1^3/5'$, $1'$ der Luftstrom eines nur ganz wenig gezogenen $16'$ -Registers.

143.

(8) mit sehr geringen reg.-einstellungen um bereiche zwischen farbe und \diamond tastend

brüchig getappt (td)

ppp

gedehnt

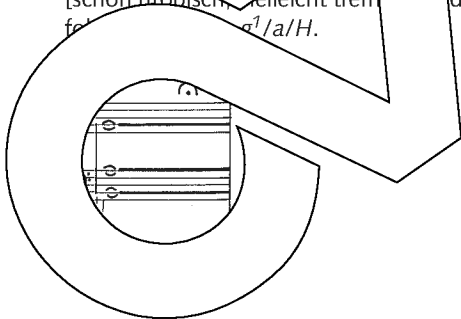
max. 15"

CORN

mf

Bei der Passage S. 5 auf der Wende vom ersten zum zweiten System, die „mit sehr geringen reg.-einstellungen“ gespielt werden soll, und in der im Manual Tasten von e bis h^2 verlangt werden, kann es geschehen, dass ein in der hohen Lage klingt wie gewünscht, in der tiefen Lage aber gar nichts zu hören ist (oder dass in tiefer Lage klingt wie gewünscht und die hohe Lage ordinario). Dem kann man abhelfen, indem man zwei Register wählt, wobei auszuprobieren ist, welche die beste Wirkung ergeben. Bei den tiefen Luftströmen ist zu überlegen, ob die Technik, die bei Bauckholt vorgeschlagen wird (einige Rifen etc. eines Prospektors knapp neben ihr Loch stellen, so dass ein ziemlich lautes Rauschen entsteht) helfen kann, die tiefen Klang genügend Präsenz zu geben (z. B. auf S. 6, zweites System).

Abschließend einige Bemerkungen des Komponisten: telefonische Antwort auf meine Fragen, die Bemerkung in eckigen Klammern ist von mir: S. 1, der vorletzte Klang fis^2/e^1 kann bei eingeschlagenen Registrierung ppp suggerieren nur durch weichen Anschlag. S. 2, 2. System, Anfangs die beiden Schläge mit flacher Hand auf Holzwandung schnell, fast gleichzeitig. S. 3, 2. System, das Kreuz (= hörbares Treten von Pedaltasten) ganz rechts abgehört werden Linie: diese Linie zeigt an, dass jenes Pedaltastengerät später kommen kann. S. 4, 2. System, kurz vor der Mitte ein senkrechter Kasten, in „quasi stacc.“ /stacc. geschichtet“: Es soll dort schnell und flatterzungenartig zugehen [schön utonisch, vielleicht tremolo- oder arpeggienartig ...?]. S. 4, 2. System, das letzte Kreuz ist Auftakt zu dem folgenden $a^1/a/H$.



S. 5, 1. System, die Zeichen ohne Notenlinien zwischen den beiden Akkorden $f^2/d^2/cis^2/a^1/fis^1/as$, ein wenig rechts von der Mitte der Seite: Es sind dies Zufallstöne, klanglich nah am reinen Luftstrom. S. 5, 2. System, ziemlich weit links, weiße Note f mit leicht fallender Linie nach rechts: möglichst glissando durch Tastendruck. S. 6 nach Akkord $d^2/h^1/c^1/b/as/cis/A$ „quasi nachhall“: Evtl. nach dem Staccato-Akkord denselben Klang nochmal, ganz leicht staccatissimo anschlagen.

das Stück im Grunde besser als mit den Aktionen der Registranten. Die kristallen-lyrischen Klänge der ersten Takte z. B. haben etwas von der utopischen Reinheit der besten Werke der fünfziger Jahre, die Klänge sind ausgehorcht fast wie bei Stockhausen. Diese ganze Schönheit wird durch die Registerwechsel und die vokalen und theatralischen Aktionen gestört, wenn nicht zerstört.³¹ Diese Störung von Schönheit ist das Extreme der Kagelschen *Improvisation ajoutée* gegenüber den Kompositionen von Ligeti und Humberg. Diese Tendenz wird zugespitzt durch das ikonoklastische der Komposition: Die Orgel wird ihrer Majestät beraubt; darin liegt bei Kagel auch ein Moment von Blasphemie. Kagel sagt, dass er „die gewöhnliche Majestät des königlichen Blabla“ der Orgel durch „etwa 8–10 Klangfarbenveränderungen pro Sekunde“³² zerstören will. Das alles steht in denkbar starkem Gegensatz zu der zuweilen leicht demonstrativen Frömmigkeit der Bicinien und Choralbearbeitungen der Kirchenmusikkomponisten jener Jahre. Zugleich realisieren sich bei Kagel gerade durch den blasphemischen Beiklang auch theologische Aussagen (gibt es eine blasphemische Theologie? oder theologische Blasphemie?). Der Untertitel lautet „Musik für Orgel“, das Entscheidende steht aber im Unter-Untertitel: „für einen Spieler und zwei Assistenten (Dreistimmiger Chor ad libitum)“. Kagel selbst zieht die Fassung mit dreistimmigem Chor vor; weil die Aktionen womöglich noch perfekter ausgearbeitet werden können, wenn der Spieler und die Registranten nicht gleichzeitig auch noch schreien, singen etc. müssen. Die extreme Spannung, die sich aus der Fast-Überforderung der drei Musiker in der anderen Version ergibt, hat aber auch ihren Reiz. (Die Schwierigkeiten sind an vielen Stellen die von hochkomplizierter Kammermusik.) Beim Üben kommt man einem zuerst ein sehr differenziertes anscheinend serielles Stück entgegen, das mit aller Genauigkeit und Ernsthaftigkeit gearbeitet werden muss. Bekanntlich ist im Druck nur die zweite Fassung von 1968 erhältlich. Die erste Fassung (1961/62) verlangt viel mehr Eigeninitiative vom Spieler: Anstelle der ersten drei Achtel des ersten Taktes steht in der Fassung 1961/62 z. B. ein neunzehntöniger Akkord, dessen Rhythmisierung der Spieler überlassen wird. Offenbar war Kagel mit Aufführungen, die er hörte, nicht zufrieden und arbeitete daraufhin viele Details über aus – diese ausgearbeitete Fassung ist die z. Z. im Handel erhältliche. Die Fassung macht in optischer Hinsicht den Eindruck von nebeneinander stehenden, eigenständigen Tafeln; daher ist es gut zu wissen, was für Takte jeweils eine Tafel (Seite) der Erstfassung enthält:³³

Seite 1	T. 1–17
Seite 2	T. 18–33
Seite 3	T. 34–48
Seite 4	T. 49–66
Seite 5	T. 67–77
Seite 6	T. 78–93
Seite 7	T. 94–109
Seite 8	T. 110–125
Seite 9	T. 126–141
Seite 10	T. 142–157
Seite 11	T. 158–173
Seite 12	T. 174–189
Seite 13	T. 190–205
Seite 14	T. 206–221
Seite 15	T. 222–237
Seite 16	T. 238–253
Seite 17	T. 254–269
Seite 18	T. 270–285
Seite 19	T. 286–301
Seite 20	T. 302–317
Seite 21	T. 318–333
Seite 22	T. 334–349
Seite 23	T. 350–365
Seite 24	T. 366–381
Seite 25	T. 382–397
Seite 26	T. 398–413
Seite 27	T. 414–429
Seite 28	T. 430–445
Seite 29	T. 446–461
Seite 30	T. 462–477
Seite 31	T. 478–493
Seite 32	T. 494–509
Seite 33	T. 510–525
Seite 34	T. 526–541
Seite 35	T. 542–557
Seite 36	T. 558–573
Seite 37	T. 574–589
Seite 38	T. 590–605
Seite 39	T. 606–621
Seite 40	T. 622–637
Seite 41	T. 638–653
Seite 42	T. 654–669
Seite 43	T. 670–685
Seite 44	T. 686–701
Seite 45	T. 702–717
Seite 46	T. 718–733
Seite 47	T. 734–749
Seite 48	T. 750–765
Seite 49	T. 766–781
Seite 50	T. 782–797
Seite 51	T. 798–813
Seite 52	T. 814–829
Seite 53	T. 830–845
Seite 54	T. 846–861
Seite 55	T. 862–877
Seite 56	T. 878–893
Seite 57	T. 894–909
Seite 58	T. 910–925
Seite 59	T. 926–941
Seite 60	T. 942–957
Seite 61	T. 958–973
Seite 62	T. 974–989
Seite 63	T. 990–1005
Seite 64	T. 1006–1021
Seite 65	T. 1022–1037
Seite 66	T. 1038–1053
Seite 67	T. 1054–1069
Seite 68	T. 1070–1085
Seite 69	T. 1086–1101
Seite 70	T. 1102–1117
Seite 71	T. 1118–1133
Seite 72	T. 1134–1149
Seite 73	T. 1150–1165
Seite 74	T. 1166–1181
Seite 75	T. 1182–1197
Seite 76	T. 1198–1213
Seite 77	T. 1214–1229
Seite 78	T. 1230–1245
Seite 79	T. 1246–1261
Seite 80	T. 1262–1277
Seite 81	T. 1278–1293
Seite 82	T. 1294–1309
Seite 83	T. 1310–1325
Seite 84	T. 1326–1341
Seite 85	T. 1342–1357
Seite 86	T. 1358–1373
Seite 87	T. 1374–1389
Seite 88	T. 1390–1405
Seite 89	T. 1406–1421
Seite 90	T. 1422–1437
Seite 91	T. 1438–1453
Seite 92	T. 1454–1469
Seite 93	T. 1470–1485
Seite 94	T. 1486–1501
Seite 95	T. 1502–1517
Seite 96	T. 1518–1533
Seite 97	T. 1534–1549
Seite 98	T. 1550–1565
Seite 99	T. 1566–1581
Seite 100	T. 1582–1597
Seite 101	T. 1598–1613
Seite 102	T. 1614–1629
Seite 103	T. 1630–1645
Seite 104	T. 1646–1661
Seite 105	T. 1662–1677
Seite 106	T. 1678–1693
Seite 107	T. 1694–1709
Seite 108	T. 1710–1725
Seite 109	T. 1726–1741
Seite 110	T. 1742–1757
Seite 111	T. 1758–1773
Seite 112	T. 1774–1789
Seite 113	T. 1790–1805
Seite 114	T. 1806–1821
Seite 115	T. 1822–1837
Seite 116	T. 1838–1853
Seite 117	T. 1854–1869
Seite 118	T. 1870–1885
Seite 119	T. 1886–1901
Seite 120	T. 1902–1917
Seite 121	T. 1918–1933
Seite 122	T. 1934–1949
Seite 123	T. 1950–1965
Seite 124	T. 1966–1981
Seite 125	T. 1982–1997
Seite 126	T. 1998–2013
Seite 127	T. 2014–2029
Seite 128	T. 2030–2045
Seite 129	T. 2046–2061
Seite 130	T. 2062–2077
Seite 131	T. 2078–2093
Seite 132	T. 2094–2109
Seite 133	T. 2110–2125
Seite 134	T. 2126–2141
Seite 135	T. 2142–2157
Seite 136	T. 2158–2173
Seite 137	T. 2174–2189
Seite 138	T. 2190–2205
Seite 139	T. 2206–2221
Seite 140	T. 2222–2237
Seite 141	T. 2238–2253
Seite 142	T. 2254–2269
Seite 143	T. 2270–2285
Seite 144	T. 2286–2301
Seite 145	T. 2302–2317
Seite 146	T. 2318–2333
Seite 147	T. 2334–2349
Seite 148	T. 2350–2365
Seite 149	T. 2366–2381
Seite 150	T. 2382–2397
Seite 151	T. 2398–2413
Seite 152	T. 2414–2429
Seite 153	T. 2430–2445
Seite 154	T. 2446–2461
Seite 155	T. 2462–2477
Seite 156	T. 2478–2493
Seite 157	T. 2494–2509
Seite 158	T. 2510–2525
Seite 159	T. 2526–2541
Seite 160	T. 2542–2557
Seite 161	T. 2558–2573
Seite 162	T. 2574–2589
Seite 163	T. 2590–2605
Seite 164	T. 2606–2621
Seite 165	T. 2622–2637
Seite 166	T. 2638–2653
Seite 167	T. 2654–2669
Seite 168	T. 2670–2685
Seite 169	T. 2686–2701
Seite 170	T. 2702–2717
Seite 171	T. 2718–2733
Seite 172	T. 2734–2749
Seite 173	T. 2750–2765
Seite 174	T. 2766–2781
Seite 175	T. 2782–2797
Seite 176	T. 2798–2813
Seite 177	T. 2814–2829
Seite 178	T. 2830–2845
Seite 179	T. 2846–2861
Seite 180	T. 2862–2877
Seite 181	T. 2878–2893
Seite 182	T. 2894–2909
Seite 183	T. 2910–2925
Seite 184	T. 2926–2941
Seite 185	T. 2942–2957
Seite 186	T. 2958–2973
Seite 187	T. 2974–2989
Seite 188	T. 2990–3005
Seite 189	T. 3006–3021
Seite 190	T. 3022–3037
Seite 191	T. 3038–3053
Seite 192	T. 3054–3069
Seite 193	T. 3070–3085
Seite 194	T. 3086–3101
Seite 195	T. 3102–3117
Seite 196	T. 3118–3133
Seite 197	T. 3134–3149
Seite 198	T. 3150–3165
Seite 199	T. 3166–3181
Seite 200	T. 3182–3197
Seite 201	T. 3198–3213
Seite 202	T. 3214–3229
Seite 203	T. 3230–3245
Seite 204	T. 3246–3261
Seite 205	T. 3262–3277
Seite 206	T. 3278–3293
Seite 207	T. 3294–3309
Seite 208	T. 3310–3325
Seite 209	T. 3326–3341
Seite 210	T. 3342–3357
Seite 211	T. 3358–3373
Seite 212	T. 3374–3389
Seite 213	T. 3390–3405
Seite 214	T. 3406–3421
Seite 215	T. 3422–3437
Seite 216	T. 3438–3453
Seite 217	T. 3454–3469
Seite 218	T. 3470–3485
Seite 219	T. 3486–3501
Seite 220	T. 3502–3517
Seite 221	T. 3518–3533
Seite 222	T. 3534–3549
Seite 223	T. 3550–3565
Seite 224	T. 3566–3581
Seite 225	T. 3582–3597
Seite 226	T. 3598–3613
Seite 227	T. 3614–3629
Seite 228	T. 3630–3645
Seite 229	T. 3646–3661
Seite 230	T. 3662–3677
Seite 231	T. 3678–3693
Seite 232	T. 3694–3709
Seite 233	T. 3710–3725
Seite 234	T. 3726–3741
Seite 235	T. 3742–3757
Seite 236	T. 3758–3773
Seite 237	T. 3774–3789
Seite 238	T. 3790–3805
Seite 239	T. 3806–3821
Seite 240	T. 3822–3837
Seite 241	T. 3838–3853
Seite 242	T. 3854–3869
Seite 243	T. 3870–3885
Seite 244	T. 3886–3901
Seite 245	T. 3902–3917
Seite 246	T. 3918–3933
Seite 247	T. 3934–3949
Seite 248	T. 3950–3965
Seite 249	T. 3966–3981
Seite 250	T. 3982–3997
Seite 251	T. 3998–4013
Seite 252	T. 4014–4029
Seite 253	T. 4030–4045
Seite 254	T. 4046–4061
Seite 255	T. 4062–4077
Seite 256	T. 4078–4093
Seite 257	T. 4094–4109
Seite 258	T. 4110–4125
Seite 259	T. 4126–4141
Seite 260	T. 4142–4157
Seite 261	T. 4158–4173
Seite 262	T. 4174–4189
Seite 263	T. 4190–4205
Seite 264	T. 4206–4221
Seite 265	T. 4222–4237
Seite 266	T. 4238–4253
Seite 267	T. 4254–4269
Seite 268	T. 4270–4285
Seite 269	T. 4286–4301
Seite 270	T. 4302–4317
Seite 271	T. 4318–4333
Seite 272	T. 4334–4349
Seite 273	T. 4350–4365
Seite 274	T. 4366–4381
Seite 275	T. 4382–4397
Seite 276	T. 4398–4413
Seite 277	T. 4414–4429
Seite 278	T. 4430–4445
Seite 279	T. 4446–4461
Seite 280	T. 4462–4477
Seite 281	T. 4478–4493
Seite 282	T. 4494–4509
Seite 283	T. 4510–4525
Seite 284	T. 4526–4541
Seite 285	T. 4542–4557
Seite 286	T. 4558–4573
Seite 287	T. 4574–4589
Seite 288	T. 4590–4605
Seite 289	T. 4606–4621
Seite 290	T. 4622–4637
Seite 291	T. 4638–4653
Seite 292	T. 4654–4669
Seite 293	T. 4670–4685
Seite 294	T. 4686–4701
Seite 295	T. 4702–4717
Seite 296	T. 4718–4733
Seite 297	T. 4734–4749
Seite 298	T. 4750–4765
Seite 299	T. 4766–4781
Seite 300	T. 4782–4797
Seite 301	T. 4798–4813
Seite 302	T. 4814–4829
Seite 303	T. 4830–4845
Seite 304	T. 4846–4861
Seite 305	T. 4862–4877
Seite 306	T. 4878–4893
Seite 307	T. 4894–4909
Seite 308	T. 4910–4925
Seite 309	T. 4926–4941
Seite 310	T. 4942–4957
Seite 311	T. 4958–4973
Seite 312	T. 4974–4989
Seite 313	T. 4990–5005
Seite 314	T. 5006–5021
Seite 315	T. 5022–5037
Seite 316	T. 5038–5053
Seite 317	T. 5054–5069
Seite 318	T. 5070–5085
Seite 319	T. 5086–5101
Seite 320	T. 5102–5117
Seite 321	T. 5118–5133
Seite 322	T. 5134–5149
Seite 323	T. 5150–5165
Seite 324	T. 5166–5181
Seite 325	T. 5182–5197
Seite 326	T. 5198–5213
Seite 327	T. 5214–5229
Seite 328	T. 5230–5245
Seite 329	T. 5246–5261
Seite 330	T. 5262–5277
Seite 331	T. 5278–5293
Seite 332	T. 5294–5309
Seite 333	T. 5310–5325
Seite 334	T. 5326–5341
Seite 335	T. 5342–5357
Seite 336	T. 5358–5373
Seite 337	T. 5374–5389
Seite 338	T. 5390–5405
Seite 339	T

Einige Passagen verlangen spezielle Techniken des Spiels. So kann man sich T. 50 ausnotieren. Auch in T. 79 (Seite 6 der Erstfassung) sind keine bestimmten Töne, wohl aber bestimmte Klangtypen (Cluster) und bestimmte Handstellungen verlangt.

146.

CHOR

colla parte

1 = 56-72

REGISTRANTEN I + 2
Pedal, Manuale I, II

ALIQ.
MIX.
REG.
ZUNG.
GS.

1 = 56-72

ALIQ. = ALIQUOTEN (1½, 1⅓, 2⅔)
MIX. = MIXTUREN (2-fach, 3-fach, 3-4-fach, 5-fach usw.)
REG. = REGALSTIMMEN (Ranekett, Schalmey, Vox humana usw.)
ZUNG. = ZÜNGENSTIMMEN (Oboen, Klarinetten, Trompeten usw.)
GS. = GRUNDSTIMMEN (Prinzipalchor, Flötenchor, Gedächtnis)

Takt 79 in Manualen und Pedalwerk ad libitum: P.I, P.II, II-1/P

Der Rhythmus ist gleichfalls nicht in Notenwerten notiert. Diese Passage ist für den Ablauf des Spielens ein Trio. Um es zu lernen, kann man sich zunächst – zumindest für die Manualpartien – einen Rhythmus ausdenken und notieren. Ein bestimmter festgelegter Rhythmus hilft nämlich beim Zusammensetzen der Partien, die man zuerst einzeln (d. h. jede Hand sowie das Pedal allein), dann in Zweierkombinationen üben sollte. Erst wenn man alle Zweierkombinationen beherrscht, kann man daran gehen, den ganzen Satz mit seinen drei Ebenen zu probieren. Die Pedalpartie ist die notationsmäßig am wenigsten durchdacht: Es ist nicht klar, welche der beiden vorkommenden gezeichneten Fußpositionen Cluster bedeutet, die senkrechte oder die waagerechte – hier kann man freier verfahren.

Besonders schwierig, aber auch besonders brillant klingen die Takte 80–105 (S. 7 der Erstfassung). In T. 106 (Ziffern 1 bis 4) lohnt es sich, sich Rhythmen vorzustellen und halb auswendig zu lernen. Besonders die Stelle Ziffer 3 kann man sich abschreiben: Einige Töne, die fast gleichzeitig kommen, lassen sich viel souveräner und klarer spielen, wenn man das vorher weiß. Kugel wünscht Ziffer 6 subito a tempo, sehr gewichtig (mehr Portato als Staccato) nach dem vorausgehenden Accelerando.

Ziffer 14 bis 17 üben wie ein virtuosos Bravourstück, die Arpeggien crescendo vorstellen, mit Akzent je am Ende. (Beim letzten Arpeggio innerhalb von Ziff. 16 eventuell die tiefsten drei Töne: *Cisis, Dis, E* mit der rechten Hand.)

149. II

Das Totalcluster in T. 107 (Erstfassung S. 9) eventuell verkleinern: es genügt oft ein Cluster des rechten Akkords. Dann kann der Spieler einige Registrieroperationen selbst ausführen und die Registranten entlasten, wenn bes. dirigiert der Spieler (oder ein Registrant) ein wenig mit dem Kopf.

Die Registrierungsangaben sind nicht notwendig alle wörtlich zu nehmen. Wörtlich zu nehmen ist allerdings die Häufigkeit der Registerwechsel. Kagel hat ein sehr waches Ohr für Klangbalance und Lautheit. So darf z. B. am Anfang die Mischung 8'+4' des Pedals nicht den Akkord der linken Hand verdecken (II. Manual überd.). (Es versteht sich von selbst, dass man bei einer Aufführung sämtliche vorhandene Manuale einsetzt und sich nicht auf zwei Manuale beschränkt, wie die Partitur von 1968 schreibt. Nebenbei gehört ist die Einrichtung für 4 Manuale eingerichtet [und daher auf 9 Systemen, 2 pro Manual plus ein Pedalsystem notiert].) In T. 15 wird es auf den meisten Orgeln wenig Sinn machen, im Pedal nur 32' zu registrieren.

150. Pedal

Vielleicht ein Solo 2' solo, ansonsten muss man zuhören und modifizieren. Unter „Prinzipalchor“ (T. 35) sind eher von Prinzipal dominierte Grundstimmen zu verstehen. T. 50 klingt gut auf zwei Manualen.

50

T. 79 muss sehr genau mit den Registranten geprobt werden (vgl. Notenbeispiel 146). Am Anfang bedeutet es eine Erleichterung, wenn der Spieler hörbar zählt (ähnlich auch in T. 107).

Für das Crescendo und Diminuendo der Regale bei Kagel wird man sich auf den meisten heutigen Orgeln etwas anderes ausdenken müssen (z. B. ein Crescendo der Streicher?). Wenn dies alles geleistet ist, gilt es, die vokalen und theatralischen Aktionen hinzuzufügen. Als Spieler muss man zunächst üben, zu spielen, während man singt, lacht etc. Das erweist sich als schwierig vor allem deshalb, weil man nicht mit dem Instrument atmen kann, sobald man mit seinem eigenen Husten, Pfeifen etc. atmen muss.

Die theatralischen Aktionen aller Art stehen für Kagel, den Theatermann, fast im Zentrum des Interesses. Trotzdem ist darauf zu insistieren, dass selbst die theatralischen Aktionen hier Musik sind. Oft ist auf guten Anschluss zu achten, in T. 6/7 schlägt Kagel *molto accelerando* (statt *poco*) vor; in T. 17 nicht zu lange Fermate, dann mit nur sehr kleiner Atmung weiter spielen.

152. REGISTRANTEN 1+2

Manuale II
I

Pedal

* 1. oder 2.

SINGEN *f*

fff (Schrei)

O AH!

(2.) MIXTUREN:

(1.) MIXTUREN:

(Volles Werk)

27

VOLLES WERK

fff

(2')

Singen in T. 26/27 aus vollst. über „unmusikalisch“ den darauffol. den Schrei sehr realistisch, überhaupt alle Schreie wie in ä. B. der Spieler in T. alle in T. 78-8, dort genau ausgezählt, T. 110). Das Lachen T. 44 z. B. 6 direkt T. 67 ansch. warten (Fermaten streichen). T. 79 direkt anschließen. ste Fe. mit sehr viel Zeit. Konzentriert und leise die Misterioso-Partie T. 106, Ziffer 13. Dort die edenen M. tempi gut unterscheiden und die Pausen genau auszählen (z. B. erster Register C, eine Sec. elnote, zwei Viertel plus eine Achtelpause). Bei „Husten und Klatschen“ ebene Misch. es Hust- und Klatschklangs achten.

der Im. tion ajoutée hinzukam, freute er sich: „Es klingt wie ein Zoo.“

5 Robert HP Platz Stunden: Buch III

Robert HP Platz... von der Orgel ist von der von Gilbert Amy und Xavier Darasse ebensoweit entfernt wie... aeus, Ligeti und Schnebel. Nicht-Organist und musikalisch von Stockhausen herkommend, ... dokument neu, quasi von außen kommend. (Also eine Anregung von unerwarteter Seite...)

Stunden: Buch III ist der älteste Teil (1999) der Komposition *Stunden: Buch*. Früher erhielt man die Partitur von *Stunden: Buch III* unter dem Titel *Stunden: Buch. Studie für Orgel*.

Stunden: Buch ist eine Komposition von starkem utopischem Gehalt; hochdifferenzierte Kammermusik, die zugleich ein neues Konzept von musikalischem Raum und musikalischer Zeit ausarbeitet. Utopisch ist schon die Vorstellung, die drei Manuale und das Pedal wären in den vier Himmelsrichtungen um das Publikum angeordnet. (So wird es in der ersten Ausgabe vorgeschlagen.) Die präzise vorgeschriebene Manualverteilung bezieht sich also zuerst auf die Richtung, aus der die Klänge kommen sollen. (Das ändert nichts daran, dass man auf den meisten Instrumenten gut daran tut, die Manualverteilung oft zu verändern, um die Dynamik besser zu realisieren. Z. B. im dritten Satz, T. 4 kommt „*ppp* weit entfernt“ zumeist auf dem III. Manual am besten heraus.)

Die schnellen Registerwechsel zu Beginn des ersten Satzes sind im Tempo kaum ausführbar (vgl. dagegen Jan W. Morthensons äußerst präzise ausgearbeitete Registerwechsel in *pour madame bovary*). Die Vorschriften „III/II“, „PK I“ und „alle Koppeln“ auf S. 3 (der ersten Seite des Werks) sind so gemeint, dass bei III/II die Töne d^1 und a^2 , die auf den Manualen III respektive II festgesteckt sind, jeweils zugleich umgefärbt werden sollen; bei „PK I“ sollen die Töne cis und b^1 , bei „alle Koppeln“ alle Töne des Akkordes jeweils gleichzeitig umgefärbt werden. Da klar ist, was gemeint ist, muss man sich überlegen, wie diese Effekte zu realisieren sind. Am Anfang kann man die

vier Töne auf dem III. Manual (Schweller geschlossen) feststecken und die Registerwechsel durch Anschlagen und Loslassen der Töne auf den beiden anderen Manualen herausbringen. Diese Aufgabe wird wesentlich erleichtert, wenn man sich an die vom Komponisten notierten Notenhäule unterschiedlicher Länge Notenköpfe einzeichnet. Im dritten System kann *ff*–*fff* *sub.* durch das Tutti des III. Manuals realisiert werden.

Auch die Tempi haben in diesem Stück etwas Utopisches. Tempi bzw. Metronomzahlen sind hier Charaktere, wie Tonarten in älterer Musik. Man soll verschiedene Tempi in schneller Folge nacheinander genau treffen; außerdem gibt es große Strecken einnehmende Accelerandi und Ritardandi, deren Rhythmen aber so kompliziert sind, dass als Resultat ein irrationaler Rhythmus und nicht die Wirkung eines Accelerando herauskommt. Hier muss man die Schwierigkeit Schritt für Schritt lösen: die Rhythmen ohne Accelerando üben und lernen, mit Metronom Anfangs- und Endtempo sich merken, sich auch die Relation zwischen den Tempi klar machen (48 und 69 z. B. [auf den Seiten 4 und 5] verhalten sich wie 2 und etwas weniger als 3 zueinander; im dritten Satz besteht die Temporelation 69 zu 46, was exakt 3:2 bedeutet), schließlich das Accelerando hinzufügen. Zu Beginn des dritten Stücks lohnen sich einige Umrechnungen.

153.

♩ = 69 ♩ = 77 ♩ = 69 ♩ = 109 ♩ = 69 ♩ = 109 ♩ = 69 ♩ = 109 ♩ = 69

ff pp mf p f

I II I I II

Z. B. entspricht eine ganze Note bei Achtel = 77 (d. h. zweite Klang des Satzes) recht genau einer doppel-punktierten Ganzen (= 7 Viertel) mit anschließender Triolensechzehntel bei Tempo Viertel = 69. Eine doppel-punktierte Viertelnote bei Viertel = 69 entspricht einer halben Pause plus punktierter Achtelpause bei Viertel = 109 (dritter Satz).

154.

♩ = 64

6:5

Im fünften Satz ist eine Achtel unter der Proportion 6:5 gleich einer Achtel bei Metronom 76,8. (In dieser Proportion sind alle Töne anzuschlagen, der Bogen ist kein Haltebogen.) Die in T. 4 folgende Pause von 9 Achtel = 64 ist gleich einer Pause von 10,8 Sechzehnteln bei Achtel = 76,8; die punktierte Achtelnote am Ende von T. 5 dauert 3,6 Achtel bei Achtel = 76,8.

An einigen Stellen lohnen sich Eintragungen zu Gruppierung und metrischen Werten.

155.

17

Z. B. kann man sich die Takte 13, 17 und 19 des vierten Satzes mit senkrechten Linien versehen, die den Achtelpausen anzeigen. T. 27 desselben Satzes besteht aus 5+5+7+2+1+4+2+1+3 Sechzehnteln, T. 29 aus 4+3+2+1+2+1+7+5+5 (ist also rhythmisch eine Permutation von T. 27).

Fünfter Satz, T. 9, letzte Viertel, Pedal: ergänze Viertelnote *Gis*

Fünfter Satz, T. 22, Anfang: diese Vorschlagsgruppe (entgegen der im Vorwort der Erstausgabe genannten Norm) *auf* die Zeit.

In der Erstausgabe stand die Erklärung der Fermaten: dreieckig = kurze, rund (länger), eckig (noch länger), zwei eckige übereinander = lange Fermate. Die Vorschläge in Achteln breit, in 32steln rasch, Vorschläge „prinzipiell vor der Zeit. Entsprechend den Schwierigkeiten der Ausführung leicht unregelmäßig.“

26 Iannis Xenakis, *Gmeeoorh*

Xenakis wurde 1955 durch den Skandal der Donaueschinger Uraufführung seines Orchesterstücks *Metastasis* (geschrieben 1954) mit einem Schlag bekannt. Dieses Stück widersetzte sich der damals in Donaueschingen herrschenden seriellen Norm, da es in erster Linie aus Glissandi besteht; es ist vermutlich das früheste Stück dieser Art. Das Glissando führt den mathematisch an seiner Schwingungszahl fassbaren Ton ad absurdum. Es ist ein kontinuierliches Wechseln der Schwingungszahl, dadurch ist es für die meisten seriellen Konstruktionsmethoden, in denen der Ton als Entität mit Parametern genommen wird, untauglich. Xenakis war selbst Mathematiker (er hat später auch mit Computer komponiert) und Architekt, und hat in stärkstem Maße mathematische Verfahren in seiner Musik angewandt (laut Olivier Messiaen aber „vergisst man beim Hören völlig alle mathematischen Vorarbeiten“).³⁴ Schon Xenakis' frühe Werke haben – bei aller Mathematik – sehr starke emotionale Wirkung. Messiaen lehnte einst Xenakis' Bitte um Kontrapunktunterricht ab mit der Begründung: „Xenakis sollte sich lieber mit Mathematik und Architektur befassen, dann werde schon gute Musik herauskommen, Kontrapunkt beherrsche er nicht“³⁵ – erstaunliche Intuition eines Kompositionslehrers.

Wie alle Xenakis-Werke für Soloinstrumente führt auch *Gmeeoorh* den Klavierspieler keine Grenze, und dies gehört zum emotionalen Gehalt des Stücks. Xenakis gibt in der Komposition in den beiden Manualen der Orgel der South Congregational Church in New Britain (Connecticut, USA) aus. In dieser Orgel mit vielen (Oktav-) Transmissionen in eklektischem Stil (die Disposition wird in der Ausgabe von Xavier Darasse mitgeteilt) ließ sich Xenakis jedes Register Pfeife für Pfeife auf Tonband aufnehmen und komponierte für diese Klangfarben. Anhand einer aus Pappe hergestellten Orgelspieltischattrappe mit mehreren Manualen überprüfte er die grifftechnische Realisierbarkeit seines Werkes. Die Uraufführung von *Gmeeoorh* 1974 an der Hartford University (Connecticut) stellte den Komponisten nicht zufrieden. Er wandte sich an Xavier Darasse, der im demselben Jahr in Bonn die europäische Erstaufführung leitete. Er erklärte Xenakis, dass die meisten europäischen Orgeln nur 56 (statt 61) Tasten im Manual haben und das Pedal nur 32 Tasten hat. Außerdem machte er Xenakis klar, dass man als Spieler einen Assistenten braucht, um die Orgel zu spielen und bei gewissen zu schwierigen Stellen benötige. Offenbar widerstand Xenakis an diesem Punkt, aber am Ende gab er nach.³⁷ In der Ausgabe äußert sich dieser Einfluss zunächst darin, dass die Originalfassung für Manuale von $C-c^4$ und Pedal von $C-g^1$ geschrieben ist, während die Druckfassung in $C-c^3$ gehen, stellt Xenakis frei, die zu hohen Töne einfach wegzulassen oder die entsprechenden Passagen um eine Quarte tiefer transponiert, andere belässt, so dass man die entsprechenden Töne weglassen muss.

Die Textgeschichte des Stücks ist sehr kompliziert. Die Druckausgabe, von Xavier Darasse und Françoise Rieunier hergestellt, besteht aus 1 bis 5 Systemen, mit Rücksicht auf Handverteilung, das Autograph notiert auf 1 bis 7 Systemen, ohne Rücksicht auf Handverteilung etc.³⁸ Zwischen dem Autograph und der Druckfassung gibt es viele Fassungen, die sicherlich auf Xenakis zurückgehen und die meist Weiterentwicklung, Verfeinerung sind. Einige Stellen (namentlich die Takte 288–292) sind so umkomponiert, dass sie jetzt für einen Spieler unausführbar sind. In Anbetracht von Xenakis' Widerstand gegen einen Assistenten kann man sich an dieser Stelle der Autographfassung annähern, indem man gehaltene Töne verkürzt und mittels

³⁴ « Les calculs préalables s'oublent complètement à l'audition », zitiert nach Maurice Fleuret, « Une musique différente », in: François-Bernard Mâche (Hrsg.), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Paris 2001, S. 95–101, das Zitat auf S. 101.

³⁵ Vgl. Olivier Messiaen, *Hommage*, in: *Regards sur Iannis Xenakis, Préface de Maurice Fleuret*, Paris (Éditions Stock) 1981, S. 19, sowie Harry Halbreich, *Iannis Xenakis: « Un loup parmi les chiens »*, in: *Mâche* 2001, S. 123–131, besonders S. 128.

³⁶ Mündliche Mitteilung von Radu Stan, Xenakis' Impresario.

³⁷ Darasse teilt aber mit, dass er bis zum Schluss nicht sicher war, ob er Xenakis von der Notwendigkeit eines Assistenten überzeugen konnte: « Je ne sais pas encore aujourd'hui si je l'ai convaincu ». (Xavier Darasse, „Sur Gmeeoorh“, in: *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris 1981, S. 236–238, das Zitat auf S. 238).

³⁸ Ursprünglich hatte Darasse eine solche Fassung für sich selbst hergestellt, um überhaupt fähig zu sein, das Stück zu spielen. Er nennt Xenakis' Notation eine „partitura“, seine eigene eine „intavolatura“ (vgl. Darasse 1981, wie Anmerkung 37, S. 237).

einer Sprungtechnik dann doch alle neu angeschlagenen Töne allein realisiert. Vgl. dazu Xenakis' allgemeine Feststellung: „jumps are permitted when notes are unreachable“.³⁹

Leider hat man als Spieler zuerst die ebenso schwierige wie undankbare Aufgabe, den Text herzustellen. Die Textprobleme sind äußerst gravierend, da zunächst nicht ganz klar ist, ob Akzidenzien für einen ganzen Takt oder nur für einen Ton gelten (vgl. z. B. Takt 130 [hier scheinen Akzidenzien eher für nur einen Ton gültig] mit T. 276–278 [hier gelten sie wohl eher für den ganzen Takt]). Leider wird die Lage noch viel komplizierter und unübersichtlicher, wenn man den Text des Autographs hinzunimmt. Überdies gibt es mehrere Fassungen und Korrekturschichten, die die Probleme noch vermehren. Auch wurde bei Neuauflagen in der Druckausgabe korrigiert, manchmal wurden dabei Fehler hineinkorrigiert. Die Fassungen für Orgel mit 56 Tasten pro Manual und für Orgel mit 61 Tasten weichen ebenfalls in einigen Details in unlogischer und offensichtlich nicht intendierter Weise voneinander ab. An dieser Stelle ist es unmöglich, eine Übersicht über die Fragen und ihre Lösungen zu geben; jedenfalls kommt man mit Pragmatismus zu brauch- und vertretbaren Lösungen, die in vielen Fällen nicht sehr verschieden sind von denen, die nach einem Vergleich aller Lesarten entstehen.

Auch wenn Xenakis Grieche ist,⁴⁰ so hat sein Werk für die französische Orgelmusik eine ähnliche Bedeutung wie *Volumina* (Ligeti) und *Improvisation ajoutée* (Kagel) für die deutsche. Die Unterschiede zu Ligeti und Kagel sind immens, auch wenn einige Mittel den drei Stücken gemeinsam sind. Manche Passagen von *Gmeeoorh* könnten beinahe auch in *Volumina* stehen, z. B. die Clusterpassage T. 85–112. Aber Xenakis hat gar keinen Reiz, nur einen großen Bogen in seinem Stück zu verwirklichen; seine Musik tendiert dagegen zum Ausdruck der Extreme und zu äußerster, fast gewaltsamer Dramatik (aus Griechenland stammt ja auch das Theater ...). Diese Dramatik ist bei Xenakis rein musikalischer Art; Einbeziehung von Elementen der „Wirklichkeit“ (wie Kagels) liegt Xenakis fern.

Besonders neu ist die Auffassung der Intervalle in *Gmeeoorh*. Selbst bei Feldman, Stockhausen oder Krumpholtz werden Intervalle im Sinne von Schwingungsverhältnissen gehört, d. h. man hört Quarten, Oktaven, Sekunden etc., die Qualitäten ausprägen, die sich sprunghaft ändern. Auch wenn große Sekunde und kleine Terz beispielsweise nur wenig in ihrer Größe voneinander abweichen, ist ihre Qualität doch grundverschieden, beinahe entgegengesetzt. Noch deutlicher ist diese Entgegensetzung bei Vergleich von Quinte und Quarte mit dem Tritonus: Der Tritonus hat als scharfe Dissonanz mit Quinte und Quarte seiner Qualität nach nicht zu tun, obwohl er genau in ihrer Mitte liegt. Ganz anders ist die Wirkung der Intervalle in *Gmeeoorh* (und vielen anderen Stücken von Xenakis): Eine kleine None ist ein bisschen größer als eine Oktave, eine große Septime ist ein bisschen kleiner, aber es gibt nicht diesen fundamentalen Unterschied zwischen den Intervallen. Fast könnte man meinen, Xenakis habe den Glissandobegriff auf Tasteninstrumente zu übertragen verstanden.



Man kann schon am Anfang von *Gmeeoorh* feststellen: Die Oktaven d^3/d^2 und e^3/d^2 sind in keiner Weise qualitativ unterschieden von den Nonen, Sexten oder Septimen; man hört ein Kontinuum von größeren und kleineren Intervallen, die aber nicht in bestimmten Punkten als den wesentlichen einrasten. (Insofern die Unterscheidung von Gerüst und Diminution obsolet.)

Das mag es erstaunlich scheinen, dass es doch etwas wie einen Grundton in *Gmeeoorh* gibt. Genau weist auf einige von Xenakis' Skizzen auf Millimeterpapier hin, auf denen e^2 markiert und offenbar der Bezugspunkt eines im Übrigen relativen Systems ist.⁴¹ Das Stück beginnt auf e^7 ; in T. 46 bis 48 bleibt ein langes e liegen. Die Bedeutung dieses Tons für das Stück muss vorläufig offen bleiben.

Das Stück verlangt eine gute, im Grunde völlig traditionelle Spieltechnik; besonders Sprünge muss man gut beherrschen (vgl. T. 151–155, 160–192, 286–292, wenn allein gespielt). Fast das ganze Stück ist legato zu spielen. Trotz der Bezeichnung „legatissimo (presque partout)“ (T. 1) klingt ein klares, sogar ein wenig markiertes, nicht breiiges Legato meistens am besten. Eine spezielle Schwierigkeit sind die Passagen, in denen eine Hand gleichzeitig auf zwei Manualen zu spielen hat (z. B. T. 16, T. 22–24 etc., T. 52–54, T. 204–262).

³⁹ Brief von Xenakis an Clyde Holloway vom 17.5.1974, zitiert nach: Joris de Henau, *Gmeeoorh (1974) de Iannis Xenakis et la musique nouvelle pour orgue: histoire et analyse*, Paris 2004, S. 152.

⁴⁰ Xavier Darasse weist darauf hin, dass zwischen der (griechischen) Erfindung der Orgel und dem ersten großen griechischen Orgelstück (*Gmeeoorh*) eine Wartezeit von etwa zwei Jahrtausenden liegt (vgl. Xavier Darasse, Artikel über *Gmeeoorh*, in: Gilles Cantagrel [Hrsg.], *Guide de la musique d'orgue*, Paris [Fayard] 1991, S. 796.)

⁴¹ Henau 2004, S. 88.

159.

Hier muss man sich die Handverteilung und den Fingersatz sehr genau überlegen. Das Stück ist so geschrieben, dass man (ähnlich wie bei Cage) im Grunde nicht viel „machen“ muss: Die Wirkungen realisieren sich, wenn man nur genau spielt, was geschrieben steht.

Auch die Registrierung ist (im Sinn der französischen Tradition) relativ einfach, aber sehr wirkungsvoll. Sie ist ohne große Schwierigkeiten auf andere Instrumente zu übertragen. Drei Manuale sind allerdings unabdingbar. Die recht zahlreichen Passagen für 1' solo muss man manchmal (besonders auf Orgeln ohne 1') mit 2' ersetzen. Das ist vielfach nicht ganz so schlimm, wie man denken könnte, da 1'-Register oft repetieren oder sehr versetzt sind (und also auch nicht den gewünschten Effekt erbringen). Die Erkundung der Extreme des Hörbereichs wurde vor Xenakis jedenfalls in der Orgelmusik noch nie so weit getrieben. Zu der Passage ab T. 21, die bis zur oberen Hörgrenze geht (c^4 mit 1' solo ergibt klingend c^7 mit ca. 16500 Hz) gehört die Staccato-Passage ab T. 263 mit den gehaltenen Tönen im Pedal, die erst *pp* klingen und dann zu *32'*-Lautstärke anwachsen. An einigen Stellen bestimmt die Registrierung vollkommen den Klang (z. B. in den Takten 114–112).

160.

Die Trompete dominiert diese Takte ihrer Essenz nach als etwas völlig anderes (und nicht als dasselbe in anderer Farbe). Bei aller durchgehenden gespannten Dramatik besteht doch ein besonderer Reichtum verschiedener Affekte. Es folgt, wie in diesen Takte

steigende durchgehende Steigerung von T. 159 bis T. 196, das plötzliche Aufpeitschen wie in einer langen statischen Passage, die einen unzugänglichen Ort anzugeben scheint, in der Töne fast wie bei den Gegenständen wirken, T. 204–262, schließlich die Pausen, die (in größtmöglichem Gegensatz zu den Pausen bei John Cage) vollkommen leer zu sein scheinen (T. 60/61, 64–66, 113 etc.). Caspar Johannes Walter äußerte die Idee, dass diese Pausen das Gegenstück zu den Clustern seien. Man kann sich vorstellen, dass das gesamte Frequenzspektrum Xenakis' Material ist: Wenn alle Frequenzen zugleich klingen, ergeben sich die Tutti registrierten Cluster (vgl. 100ff.), wenn alles weggefiltert ist, bleiben die Generalpausen übrig, die demnach aufzufassen wären als „alle Frequenzen, vermindert um alle Frequenzen“. Eine Passage wie die ab T. 114 wäre dann ein Cluster eines gewissen Frequenzbereichs mit schnell wechselnden Filterungen (und nicht eine Summe von Stimmen).

Viel von dem bisher Erwähnten könnte mit einem Verfahren von Xenakis' Kompositionstechnik zusammenhängen. Besonders (aber nicht nur) in den siebziger Jahren verwendete er das Verfahren der *arborescences*, d. h. er zeichnete auf Millimeterpapier Kurven, die anschließend in Noten übertragen wurden. Henau 2004 teilt einige dieser Skizzen zu *Gmeoorh* mit.⁴² Diese Zeichnungen können nun gedreht werden, so dass aus lang gehaltenen

⁴² Henau zeigt, dass Xenakis bei der Übertragung der Millimeterpapier-Skizzen in Notenschrift Modifikationen vorgenommen hat.

Tönen Cluster werden können bzw. umgekehrt (wenn man davon ausgeht, dass die x-Achse die Zeit, die y-Achse die Tonhöhe darstellt). Der Anfang des Stücks und viele seiner Passagen ist also vorgestellt als eine Linie, aus der weitere Linien durch Verzweigungen hervorgehen. Offensichtlich ist dies eine ganz andere Idee als die Idee der Fuge (*Gmeoorh* ist keine Fuge). Diese Konzeption erklärt zugleich, wie die zuvor beschriebene Wirkung (oder Nicht-Wirkung) der Intervalle zustande kommt: Der Tonraum in *Gmeoorh* ist analog dem empirischen Raum gebildet, in dem es ja a priori keine herausgehobenen Stellen oder Relationen gibt, die musikalischen Intervallen entsprechen würden. So erklärt sich zugleich, wieso es, bei allen extremen Frequenzen, hier keine Basswirkung, kein Fundament und auch keine Oberstimme, Hauptmelodie etc. gibt. Die Impulsivität und Intensität dieser Musik, der gegenüber sich kein Publikum gleichgültig verhält, zeugt von der unmittelbaren Kraft ihres Autors.

27 Isang Yun, *Tuyaux sonores*

Tuyaux sonores von Isang Yun ist halb graphisch notiert. Genau genommen ist das Stück traditionell notiert. Die Zeit verläuft in der Darstellung von links nach rechts, wobei vorher definiert ist, wo links und rechts ist, sind Schlüssel (Violin- und Bass-) vorhanden. Vgl. damit Partituren von Earle Brown, John Cage (*Variations*), Sylvano Bussotti (*Julio organum Julii*), Christian Wolff (*Edges*), Roman Haubenstock-Ramati (*Shapes 1*), Aristis Logothetis (*Parallaxe, Sublimationen*), Hans-Joachim Hespos (-via ... *mqw*), bei denen zu einer gelungenen Realisierung noch mehr Mitarbeit vom Interpreten verlangt wird. In *Tuyaux sonores* steht, ähnlich wie *Volumina* von Ligeti, eine gewisse Unbestimmtheit über Parameter, für deren genaue Realisierung es verschiedene gleichwertige Möglichkeiten gibt. (Vgl. hierzu die *musica ficta* im 16. Jahrhundert oder die zugefügten Kompositionen im frühen 18. Jahrhundert.) Die im Handel erhältliche Ausgabe enthält eine Realisierungsvorschlag sowie einen lesenswerten Bericht über eine Realisierung von Gerd Zacher, damit ist aber in keiner Hinsicht ausgeschlossen, sich eine eigene Version zu erarbeiten.

Am Anfang empfiehlt es sich, die Akkorde „mit weichen dissonanten Härten“ (l. u. a. vorkünftig auszuhören: d. h. man sucht Akkorde, die „tragen“, achtet darauf, dass gleichzeitige Akkorde (z. B. S. 1, 1. Zeile ein Akkord l. H. kommt auf einen Akkord r. H. einander unterstützen/ergänzen.

161.

162.

p *fff*

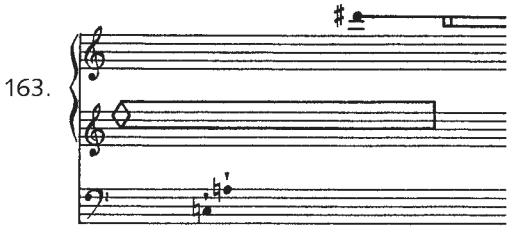
... Klavieren zu vermeiden.) – Interessanterweise sind Yuns „mit weichen dissonanten Härten“ (u. a. ein Sekundakkord, ein halbverminderter Akkord) in Zacher vorgeschlagenen.

... Die Dynamik ist ganz anders als bei Zacher (auf S. 1 ist am einfachsten als Manualwechsel zu realisieren (der Akkord l. H. bleibt gleich))

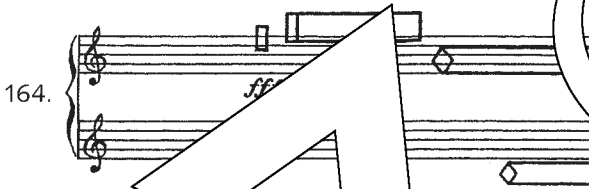
ff auf S. 1 ist weniger als *fff*. Überhaupt muss man vieles einrichten, d. h. eine Manualverteilung überlegen. Auf S. 3, letzte zwei Systeme, ist Gerd Zachers Idee überzeugend, nur das Piano im Pedal zu spielen, *f* und auch *fff* aber im Manual (*fff* evtl. sogar als Oktave f^0/f^1). (*H* des Pedals bleibt bis zur letzten Zeile vor *fff* liegen!) Die beiden unteren Zeilen von S. 10 klingen gut mit sehr vielen Manualwechseln, die räumliche Wirkung erzeugen können. Die Registrierung kann je nach Orgel extrem variieren: Auf einer Orgel der 50er bis 70er Jahre kann man – im Sinn historischer Aufführungspraxis – im Piano extreme Spaltklänge ($4'+1\frac{1}{3}'+1\frac{1}{7}'$ gegen $16'+1\frac{3}{5}'$) sowie Register wie Rohrquintade, im Forte Mischungen wie Zungen und Mixturen ohne jegliche Grundstimmen etc. verwenden. Eine Vielfalt von Piano-Zungen (z. B. Regale) lässt sich sehr gut verwenden. Diese Instrumente klingen bei dieser Musik oft besser als man vielleicht erwartet. Es ist aber auch lohnend, das Stück im Sinn von heutiger eher neoromantischer Ästhetik zu registrieren (oder auch auf einer Orgel des 19. Jahrhunderts): weniger obertönig, mit piano-Farben durch Differenzierung im Grundstimmenbereich und nur vereinzelte Spaltklänge. (Auch Messiaen-Registrierungen wie $4'+1\frac{3}{5}'$ klingen oft gut, z. B. auf S. 7, siehe das Beispiel unten.)

Die Übergangsdynamik ist nicht grundsätzlich anders zu realisieren als z. B. bei Max Reger. Bei den Passagen, bei denen der Gebrauch des Schwellers nicht hinreicht, kann man zu- bzw. abregistrieren. Das Aufregistrieren wirkt am besten in Momenten, die ohnedies akzentuiert sind, das Abregistrieren in unbetonten Momenten. In der letzten Zeile von S. 7 z. B. wären der Beginn des Akkordes der r. H. und später des hochliegenden Clusters der r. H. solche betonten Momente.

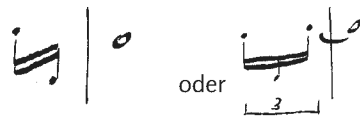
Hinsichtlich ihrer rhythmischen Unbestimmtheit erinnern die *Tuyaux sonores* an die französischen *Préludes non mesurés* des 17. Jahrhunderts (Louis Couperin, Jean-Henri d'Anglebert und andere). Hier wie dort ist vom Spieler verlangt, den Eindruck von Bestimmtheit und Kraft hervorzubringen. Dazu besteht eine Möglichkeit darin, sich einen Grundschatz vorzustellen, vor allem an Stellen ohne große Aktivität. Erstaunliche Ergebnisse erzielt man, wenn man das Stück wenigstens in Teilen mit Metronom übt, ohne dass man deswegen genötigt wäre, sämtliche Rhythmen im Voraus festzulegen. Aber mit einem (vorgestellten) Grundschatz gewinnt man Ausdrucksmöglichkeiten.



Sind die Töne c-a im Pedal S. 3 oben z. B.

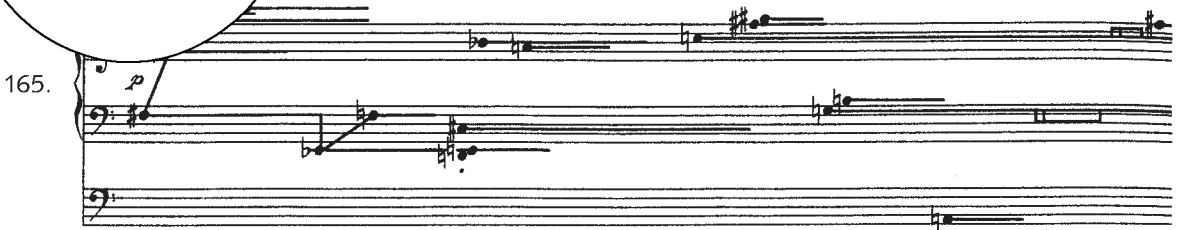


...ual in ... weiten Zeile von S. 4



oder auszuführen?


(Beides ist jeweils ... es gut, Einsätze von Klängen bald als schwere Zeit, bald als synkopisch zu empfinden ... man ... Phrasierung: In den schon erwähnten *Préludes non mesurés* zeigen oft Bögen an, was erzeugt werde ... Phrasierung: In den schon erwähnten *Préludes non mesurés* zeigen oft Bögen an, was zusammengefasst ... ähnlichen Bögen kann man sich hier suggerieren, was man zusammenfassen möchte.

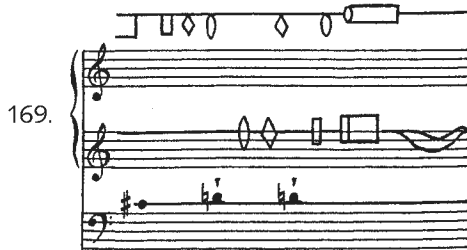


Auf S. 7 kann man z. B. zuerst 4 Töne, dann 2 Töne, dann einen Akkord plus zwei Töne, dann 6 Töne $c^2-fis^2/gis^2-g-h-A$ zusammenfassen etc. (Diese Stelle erinnert besonders stark an *Préludes non mesurés*.) Im Pedal kann die Ausarbeitung von Fußsätzen zur Präzisierung des Rhythmus beitragen (z. B. S. 5 oben). Wichtig ist stets die *gestische* Bestimmtheit des Rhythmischen.

Ein anderes Instrument ist das *piri*, eine kleine Flöte, die ebenfalls (wie *daegum*) mit viel Vibrato gespielt wird. Die Passage ab dem zweiten System von S. 10 (Beispiel siehe oben) erinnert an die Musik des *piri*.

Es gibt gewisse typische Rhythmen in der koreanischen Musik, genannt *jangdan* (bei diesem Wort ist die erste Silbe fest im Ton, die Silbe *dan* macht ein Glissando nach unten).

Einer von ihnen wäre in europäischer Notation etwa so darzustellen:  , zu sprechen auf die Silben dom-do-do-kun-do.



Ein ähnlicher Rhythmus findet sich am Ende des letzten Systems auf S. 14 im Manual, gleichmäßig mit den Tönen *cis*¹ und *d*¹ des Pedals.

Schließlich gibt es ein unübersetzbares Wort für den Ausdruck der koreanischen Musik (*man*). Am besten könnte man es als inneren Schmerz bezeichnen. Dieser wird in der Musik ausgedrückt und sich der Abhörer kann ihn fühlen. Dieser typische Charakter koreanischer Musik kommt besonders ab dem zweiten System auf S. 12 heraus. – Möglicherweise kann man Einzelheiten von *Tuyaux sonores* anders zu traditionell koreanischer Musik zuordnen, entscheidend ist aber, dass koreanische Elemente überhaupt wiedergegeben werden können. Das Hören von Pansori-Musik kann beim Erarbeiten des Stücks helfen.

28 Graphische Notation

Die Aufgabe, was graphische Notation nicht so einfach zu lösen. Zunächst ist jede musikalische Sache ja sichtbar ist und graphische Mittel (Punkte, Linien, Flächen, nicht dagegen Buntfarben). Man unter graphischer Notation jede nicht-traditionelle Notation verstehen. Auch die traditionelle Notation hat ihre Geschichte und die seinerzeit traditionelle Notation der Orgelwerke die neuere Orgeltabulatur, kann heute kaum noch jemand lesen (wohl entziffern). Graphisch genannt, in der einige Elemente der Musik nicht präzise abgebildet werden. Aber je alle Elemente der Musik präzise abbilden, und nicht einmal eine digitale Aufzeichnung ist präzise, da je nach Ort des Hörenden sich oft sehr verschiedene Wirkungen ergeben, so dass verschiedene Personen, die in demselben Raum dasselbe hören, vielfach Verschiedenes hören (überdies noch in verschiedener Weise).

Es ist klar, dass musikalisches Material auch neue Formen der Notation notwendig machte.⁴³ Die Mehrklänge der Orgel, die von Heinz Holliger und anderen entwickelt und verwendet wurden, müssen irgendwie dieses Material in älterer Musik nicht vorkommt, gibt es auch keine älteren Zeichen dafür. In der Musik musste man Zeichen für Cluster verschiedener Art erfinden, selbst wenn diese theoretisch (weitaus umständlicher) auch in traditioneller Art notiert werden können.

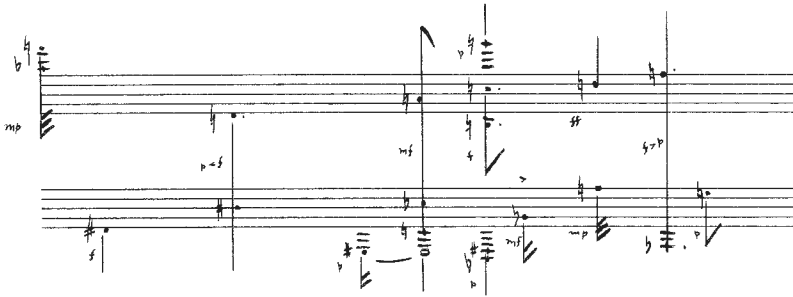
Trotzdem machen diese neuen Zeichen noch nicht im eigentlichen Sinn graphische Notation aus. Um den Begriff enger zu definieren, könnte man sagen, dass graphische Notation diejenige ist, der es geht um die „Hervorbringung einer *auralen* Welt, die sich der traditionellen Notation und Analyse entzieht und eine Aufführungs-„Realität“ schafft, die es vorher nicht gab.“⁴⁴ Das ist eine sehr hohe Forderung: Es soll eine neue Musik ge- oder erfunden werden. Da Earle Brown der erste ist, der sich gründlich mit (in seinem Sinn) graphisch notierter Musik beschäftigt hat, lohnt es sich, einige Stücke von ihm anzuschauen. Die bekannteste Sammlung von Stücken von Brown ist *Folio* (1952/53). Der Titel ist eigentlich eine Formatangabe, und die Partitur ist tatsächlich in Folioformat. Dies ist hier besonders wichtig, da alle Stücke starke graphische Qualitäten haben.⁴⁵

⁴³ Vgl. dazu Ernst Thomas (Hrsg.), *Notation Neuer Musik* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 9), Mainz (Schott) 1965.

⁴⁴ Earle Brown, „Notation und Ausführung Neuer Musik“, in: Thomas 1965, S. 64–86, hier S. 65.

⁴⁵ Von *December 1952* meinte Brown, „man könne sie [die Partitur] an die Wand hängen, als Bild betrachten“ (zitiert nach György Ligeti, *Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?*, in: Thomas 1965, S. 35–50 (hier S. 42)).

170.



Das erste Stück, *October '52* (der Titel gibt den Kompositionszeitraum an), fällt dadurch auf, dass es da keine Pausen und keine Notenschlüssel gibt und dass andererseits viele Flächen innerhalb der Notensysteme leer sind (man mag sich an die leeren Flächen mancher ostasiatischer Malerei erinnert fühlen). Durch diese sichtlich Wertschätzung des Raumes (bzw. der Fläche) des Notenpapiers wird zunächst die in der Musik ansonsten übliche Quantelung der Zeit suspendiert. Die Zeit verläuft sichtlich nicht in Schlägen, Taktzeiten und ähnlichem, sondern offen, kontinuierlich. In seinem Aufsatz über Notation und Ausführung neuer Musik äußert Brown sich sowohl über Notation und Aufführung vom 9. bis zum 16. Jahrhundert, wo seiner Ansicht nach große Freiheit und Spontaneität möglich und gefordert war als in späteren Epochen, als auch über indische, orientalische Musik und Jazz. Es wird also einiges darauf ankommen, den richtigen Augenblick für das nächste Ereignis zu fühlen, ohne gleichzeitig zu zählen. (Vgl. die Bemerkungen zu Kurtág, besonders zu *D'ora d'ora* (b.)) Diese Zeit steht der vom Taktschlag definierten Zeit der Musik seit etwa dem empfundenen Stil (z. B. E. Bach) und noch mehr der proportionierten Zeit des Barock⁴⁶ gegenüber. Und die Musik zu spielen ist es möglich, sich indische und orientalische Musik anzuhören und beim eigenen Spielen viele verschiedene Stimmungen auszuprobieren. An einigen Stellen ist es nicht ganz klar, ob Ereignisse voneinander überlappen sollen, ob sie anschießen oder voneinander getrennt sind. Wie bei Frescobaldi-Toccaten gibt es hier nicht eine finale „richtige“ Lösung, sondern immer nur die gerade empfundene Vision. Es gilt also, im Moment zu sein. Vergleiche dazu die Antwort von Jackson Pollock auf die Frage, ob ihm ein Bild misslungen sei: „Nur wenn ich den Kontakt mit dem Gemälde verliere.“⁴⁷ Ergebnis Quatsch.“⁴⁸

Man kann *October* auf dem Klavier üben, was es geben ist, oder aber in einer einfachen Registrierung, die nicht allzu sehr mit Organregistration beschäftigt ist. Es lohnt sich, verschiedene Phrasierungen auszuprobieren. Beispiel kann man die ersten drei Ereignisse zusammenzufassen suchen oder nur die ersten beiden. Bei dem interessant ist es bei dieser Musik aber, im Gegenteil zu versuchen, jede Phrasierung zu vermeiden. Das jedes Klangereignis soll so individuell und charakteristisch wirken, dass es für sich spricht. So sehr man sich in älterer Musik um das Zusammenfassen (wie man bald bemerken wird), jedes Ereignis ohne Relation zu seiner Umgebung zu hören, so schenkt man bei dieser Musik die Registrierung auszuarbeiten (oder mehrere). Auch die Registrierung kann bei weiterer Arbeit an der Isolierung von Ereignissen beitragen. Hier kann man alle Mittel des Instruments einsetzen (z. B. Pedal, Register, etc.). Beispielweise kann man jedes Ereignis in anderer Farbe ausführen. Schillernde und dunkle sind besonders passend. Z. B. das erste Ereignis (f^3/as^2) mit 4', 2', 1 3/5', das zweite Ereignis (f^3/as^2) mit Hauptwerk alle Grundstimmen 8' + Flöte 4', das dritte Ereignis (punktierte Viertel d^1 / Viertel dis) mit Oboe + 2' auf dem anfangs geschlossenen Schwellwerk, dann cresc., das vierte Ereignis cis im Pedal mit Subbass 16' und Gedackt 8' oder mit Salicet 16' solo oder mit Gedackt + Rankett 16' etc. (Übrigens ermunterte mich Brown bei einem Besuch in Stuttgart ausdrücklich, diese Stücke auf der Orgel zu spielen; besonders legte er mir 4 *Systems* von 1954 ans Herz [das primär ebenfalls für Klavier gedacht ist].)

Obwohl es sehr nahe liegt, das obere System im Violinschlüssel und das untere im Bass-Schlüssel zu lesen, kann man hier auch variieren; Schlüsselwechsel sind möglich. Das Stück gewinnt einen Aspekt hinzu, wenn man es mehrfach spielt in verschiedenen „Lesarten“. Es ist z. B. möglich, am Anfang das System der linken Hand im Altschlüssel zu lesen und das der rechten im Sopranschlüssel. Dann ist der erste Klang d^3/fes^2 , darauf folgt ein eis , dann ein Zweiklang cis^1 (l. H.)/ h (r. H.), dann ein Fis , das liegenbleibt, während $f^1/des^1/d$ hinzukommen. Beim Lesen in verschiedenen Schlüsseln muss man auf den Klang achten: Wenn eine Stelle nicht gut klingt, sollte man

⁴⁶ Vgl. Bernhard Haas und Veronica Diederer, *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Hildesheim (Olms) 2008, besonders S. 46–80, sowie Wilhelm Seidel, „Division und Progression. Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert“, in: *Il Saggiatore Musicale* 2, Florenz 1995, S. 47–65.

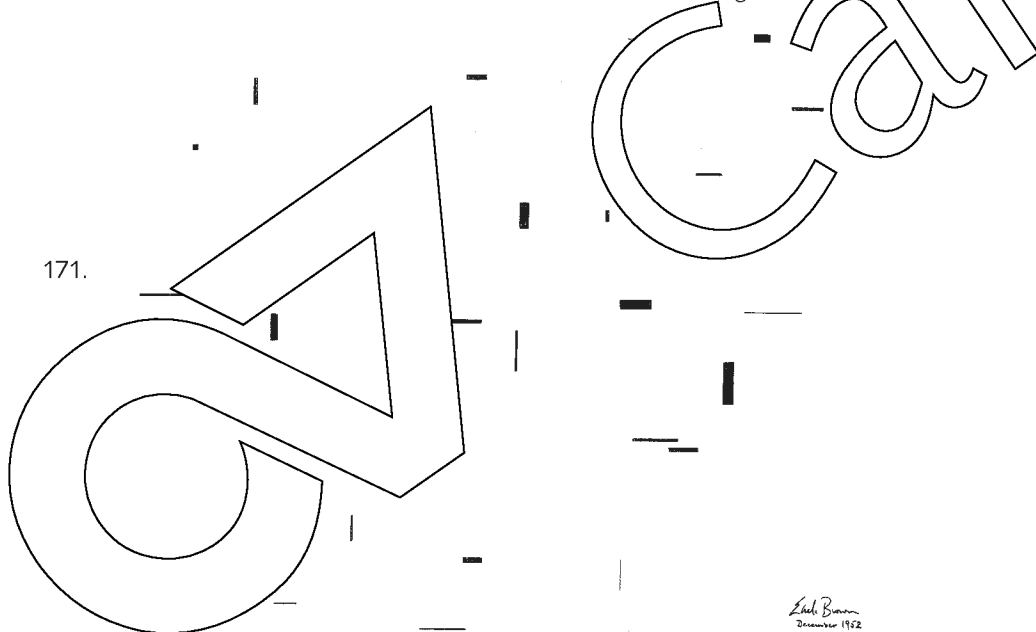
⁴⁷ Zitiert nach Brown 1965, S. 81.

eine Alternativschlüsselung suchen.⁴⁸ Wenn man die Normalschlüsselung (Violin- und Bass-Schlüssel) verwendet, ergibt sich ein freies, unregelmäßiges Klangbild. Man kann sich daran orientieren beim Ausprobieren anderer Schlüsselungen. Man kann es aber auch im Gegenteil darauf abzielen, durch die (oft wechselnde) Schlüsselung z. B. viele Oktaven zu erhalten. Am Ende stellt sich die Frage, was ist das Stück *October '52*? Diese oder jene Version von mehreren sehr verschiedenen Ausführungen? Glücklicherweise ist es für den Spieler nicht unumgänglich, darüber nachzudenken, sofern er nur reichen, faszinierenden Klang hervorbringt.

♩ = 87 *March 1953* hat Ähnlichkeit zu *October '52*, es ist jedoch wesentlich komplizierter. Das Stück ist zunächst für Klavier oder zur Simultanaufführung auf zwei Klavieren gedacht. Der Ausdruck „to be performed simultaneously by two pianos“ ist vieldeutig: Es liegt nahe, sich vorzustellen, dass von zwei Pianisten jeder das ganze Stück spielt – bei dieser Notation ist zu erwarten, dass die Pianisten kaum je dasselbe spielen werden; es ist aber auch denkbar, dass man sich das Stück für zwei Spieler einrichtet, so dass beide erst zusammengenommen alles spielen, jeder allein nur einen Teil (die Einzelheiten hiervon müssen vorher abgesprochen werden).

Bei einer Ausführung auf der Orgel hat man selbstverständlich dieselben Möglichkeiten. Es sind auch Versionen für Orgel plus Klavier, Cembalo, Positiv, Cello etc. denkbar. Die Vorschrift ♩ = 87 kann so interpretiert werden, dass man manchmal mit Metronom übt, das man auf 87 stellt. (Dies geht auf allen mechanischen Metronomen, indem man einen Wert zwischen 84 und 88, näher bei 88 einstellt; bei vielen elektronischen Metronomen ist es ganz präzise.) Auch bei diesem Stück sollte man sich Registrierungen vorbereiten und auch die Einwirkung von Manual und Pedal überlegen. (Hier sind die Schlüssel eindeutig.)

Das berühmteste Stück von *Folio* ist aber *December '52*. Dieses Stück hat sehr starke grafische Qualitäten, und wenn man sich ein wenig mit amerikanischer Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzen kann, findet man eine Auffassung der Farbe Weiß, die ähnlich auch von Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko und anderen ausgearbeitet wurde. (Weiß ist bei diesen Künstlern eher eine pigmentlose Entität, also wie in älterer Malerei – ein ideales Weiß im Sinne von extremer Helligkeit vor dem Hintergrund gesetzt worden.)



Die Instrumentation ist hier völlig offen, schließt alles ein und virtuell nichts aus: „for one or more instruments and/or sound-producing media“. Die Partitur enthält 31 schwarze rechteckige Flächen in verschiedener Größe und Gestalt. Es ist nicht angegeben, wo oben und wo unten ist (es gibt dafür also mindestens vier Möglichkeiten, wobei Brown mündlich auch nicht ausschließen wollte, das Blatt schräg zu halten, so dass es dann – konventionell gelesen – Glissandi suggerieren würde). Es gibt sehr verschiedene Ausführungsweisen dieser Partitur. Man kann versuchen, sie einigermaßen „wörtlich“ zu spielen. Dann würde die Abwesenheit von Schrägen eine gewisse Statik bedeuten. Man könnte von Einzeltönen oder auch Einzelakkorden oder -clustern ausgehen, die vielleicht von größeren Pausen umgeben wären. Ein „dickeres“ Rechteck kann man a) lauter spielen oder b) als (kleines) Cluster oder als Akkord ausführen im Gegensatz zu einem dünneren Rechteck, das als Einzelton interpretiert werden kann. Man kann das Stück „in einem durchspielen“ oder aber sich „Systeme“ einrichten, so dass man

⁴⁸ Ein ähnliches Verfahren ergibt auch z. B. bei Frescobaldi-Toccaten gute Resultate: Wenn eine Passage lyrisch gespielt nicht klingt, probiert man sie virtuos oder frei schweifend...

erst den oberen Teil, dann einen oder mehrere mittlere und zum Schluss den unteren Teil des Blattes spielt. Bei der Findung von Akkorden kann man sich an der Tonsprache von *October '52*, ♯ = 87 und anderen Stücken orientieren. Merkwürdig ist, dass es nur ein einziges (sehr kleines) schwarzes Quadrat gibt, alle anderen Rechtecke sind eindeutig hoch bzw. breit. Dieses Quadrat muss auch klanglich auffallen. Sehr reizvoll ist es auch, das Stück mit mehreren Mitwirkenden aufzuführen, wobei es sowohl als Partitur gelesen werden kann – d. h. man verteilt die Ereignisse auf die Mitwirkenden – als auch im Sinne einer Stimme, wobei alle Mitwirkenden dieselbe Stimme spielen und man darauf vertraut, dass sich daraus etwas ergeben wird (im Sinne von Synergie, einer Lieblingsvorstellung von Brown).

Eine noch weitergehende Ausführung würde versuchen, Konsequenzen aus Browns Skizze zu ziehen, die in der Vorbemerkung (Prefatory Note) zu *Folio* mitgeteilt wird. Brown stellt sich den Bildraum von *December '52* dreidimensional vor. In diesem dreidimensionalen Raum können die schwarzen Rechtecke weiter vorn oder weiter hinten schweben; zwei scheinbar nahe Rechtecke können ganz fern voneinander sein, indem das eine viel weiter weg ist. Zudem schlägt Brown vor, die Partitur als eine Momentaufnahme von in Bewegung befindlichen Rechtecken oder Quadern zu sehen. Das heißt, es wird eine Aufführungsweise vorgeschlagen, die sich nicht unbedingt darauf beschränkt, den in der Partitur festgehaltenen Moment zu verklänglich (gleichsam eine „gefrorene“ Musik), sondern dem Leben eines Rechtecks eine Weile nachzugehen, sich dann einem anderen zuzuwenden etc. Diese Aufgabe ist sehr viel schwieriger zu lösen als eine Interpretation im Sinne einer mehr oder weniger genauen Abbildung der Verhältnisse von Flächen auf dem Blatt. Unter dieser Voraussetzung kann man sich nun doch glissandi und Bewegungen verschiedener Art bei der Ausführung des Stücks vorstellen, wenn man den bewegten und räumlichen Charakter der Rechtecke mitberücksichtigt. Für Spiele, die nicht so geübt in Improvisation sind, lohnt es, sich in den (frühen) Klavierwerken von beispielsweise Cage und Feldman umzusehen.⁴⁹ Im Übrigen liegt es nahe, Passagen ein wenig auszuarbeiten, sei es schriftlich, sei es durch wiederholte klangliche Experimente.

Die graphische Notation in ihren verschiedenen Ausprägungen wurde zunächst vor allem von amerikanischen Komponisten verwendet und ausgearbeitet, namentlich von denen, die man heute als „New York school“ bezeichnet. Außer Brown ist hier zunächst John Cage zu nennen, der die vielleicht wichtigsten und am meisten konzeptuell gedachten Werke beigezeichnet hat. *Variations II for any number of players and any sound producing means* (1961) von Cage besteht aus 11 Plastikfolien. Auf sechs von ihnen sind sechs schwarze Linien, auf fünf schwarze Punkte.⁵⁰ Die Anordnung besteht darin, die Punkte auf einer Fläche zu verteilen, so dass die Folien teils übereinanderliegen und sodann von allen Punkten auf vertikale Linien jeweils das Lot zu fällen. Wenn das nicht geklappt, werden die Linien zu verlaufen, so dass das Lot in Relation zur Verlängerung der jeweiligen schwarzen Punkte fällt. Daraus ergeben sich 30 Zahlen. Aus diesen sollen Tonhöhen, Lautstärken, Klangfarbe, Punkt der Zeit etc. abgelesen werden. Daraus ergeben sich 30 Zahlen. Aus diesen sollen Tonhöhen, Lautstärken, Klangfarbe, Punkt der Zeit etc. abgelesen werden. Daraus ergeben sich 30 Zahlen. Aus diesen sollen Tonhöhen, Lautstärken, Klangfarbe, Punkt der Zeit etc. abgelesen werden.

Die Idee ist in der Tat eine sehr interessante, die seit einigen Jahrzehnten sehr einflussreich, man denke etwa an das Werk von Joseph Kosuth (aber auch an Marcel Duchamp). Aber auch in der Musikwissenschaft und -theorie existiert die Vorstellung, ein Musikstück sei eine ins Klangliche konkretisierte Idee.⁵¹ In der Tat ist die Vorstellung zuzunehmen, dass man nach dem Cage'schen Verfahren der *Variations II* beinahe alles konstruieren kann. Viele Zahlenverhältnisse deuten sich als versinnlichte Zahlenverhältnisse. Aber die *Variations II* eröffnen zugleich eine solche Sichtweise, so verbreitet sie sein mag, jenen älteren (und auch manchen neueren) Werken gegenüber, die nicht gemessen ist. (Natürlich kann man bei Josquin, Bach etc. auf diese Weise allerhand zählen, dabei ist man aber immer schon jenseits dieser Werke statt in ihnen, wie man leicht spüren kann.) Die Strenge der Vorstellung, dass in *Variations II* ein Musikstück aus Atomen, nämlich aus einzelnen Zahlen aufgebaut werden soll, verbunden mit der Freiheit, die dem Interpreten gelassen wird, in welcher Weise die Zahlen zu interpretieren seien, erzeugt die Schwierigkeit des Stücks.

Am besten ist es, theoretische Erwägungen zunächst völlig außer acht zu lassen und anzufangen. Z. B. macht man mit den ersten dreißig Zahlen Tonhöhen (vorher überlegt man sich Entsprechungen, z. B. indem man die Tasten oder die erklingenden Tonhöhen nummeriert); aus den zweiten dreißig Zahlen leitet man Tondauern ab (hierzu ist es vielleicht praktikabel, auf ganze Zentimeter gerundete Werte zu nehmen und ein Zentimeter = ♯ zu rechnen); schließlich wird in ähnlicher Weise die Registrierung ermittelt. Man kann auch eine einzige Reihe von

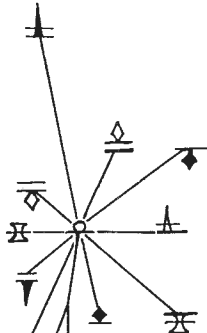
⁴⁹ Vgl. z. B. John Cage, *Piano Works 1935–48*, New York/Frankfurt (Henmar Press/Peters, Verlagsnummer 67830) o. J., Morton Feldman *Solo Piano Works 1950–64*, New York/Frankfurt (Peters, Verlagsnummer EP 67976) 1998.

⁵⁰ Die Linien und die Punkte erinnern sicher nicht zufällig an die Linien des Notensystems und an die Köpfe der Noten.

⁵¹ Dazu passt die moderne Karriere der Semiotik als Wissenschaft. Dass die Zeichentheorie sich als „prima philosophia“ gebärden kann, sagt viel über den Zustand der gegenwärtigen Kultur.

Cycloide III, Parallaxe (1960) und *Sublimationen* (1968) sind in der Instrumentenwahl frei. Im Gegensatz zu Earle Brown und in gewisser Übereinstimmung mit Christian Wolff ist Logothetis' Notation viel strenger die Notation einer bestimmten Klangvorstellung. So kennt er Tonhöehensymbole (weiße Töne = Untertasten, schwarze = Obertasten, ein Ton auf einer Hilfslinie $\text{♩} = c$ [beliebige Oktave], ein Ton über einer Hilflinie $\text{♩} = d$ bzw. *des*, ein Ton auf der oberen von zwei Hilfslinien $\text{♩} = e$ bzw. *es* etc.), Symbole für Dynamik, Klangfarben und Toncharaktere, schließlich Signale, die gewisse Aktionen fordern, deren Klangergebnisse variabel sind (z. B. je nach Instrument). Das heißt im Unterschied zu Symbolen, die einen Klang bedeuten, beziehen Signale sich unmittelbar auf eine Aktion und nur mittelbar auf den Klang (wie Griffnotation). Ähnlich wie bei Brown und bei Wolff hat man auch bei Logothetis die Wahl, in welcher Reihenfolge man spielen will, wie man die Partitur gliedern will.

174.



Carus

ursprünglich im Ballett mit dem Titel *Himmelmechanik*. Konkret gibt es dort z. B. an eine Gruppe bestehend aus *es* (sforzato, hohe Lage), *f*, *b*, *e*, *a*, *des*, *as* (cresc. – dim), angeordnet. (Man bemerkt, dass es die zwölf Töne sind.) Durch die Position der Töne, nicht jedoch eine bestimmte Reihenfolge der Töne. Man kann sich beim Spielen leiten lassen. Spitz geschriebene Töne sollen „laut und kurz“ sein, wären hier vor allem *es*, *e*, *ges*. Rautenförmige Töne können anders klingen (andere quadratisch ist vor allem das *as*). Es ist möglich, die oben befindlichen Töne höher als traditionell notieren und ausführen. Die Töne mit Linien sind vielleicht durch Legato oder durch weitere Töne) zu verbinden.

Links von der beschriebenen Gruppe steht eine weitere, die derlei Verbindungslinien nicht aufweist; die Töne dieser Gruppe haben vielleicht mehr Luft. Durch die Platzierung verschiedener Gruppen zueinander können Zusammenhänge ausgedrückt sein; aus einer Gruppe taucht ein Ton auf, der zu einer anderen hinüberleitet (das *as* cresc. – dim. aus der beschriebenen Gruppe führt zu einer weiteren ebenfalls zwölfkönnigen Gruppe, angeordnet in der Art einer chromatischen Tonleiter – von einigen der Töne dieser neuen Gruppe gehen wiederum Verbindungen zu noch weiteren Gruppen etc.). Die Töne der zuletzt erwähnten Gruppe sind (im Gegensatz zu denen der zuerst erwähnten) in ihrem Innern unverbunden, dafür ist im Innern ein „weißer“ Ton, der von einem Vibrato aus erreicht werden soll (Vibrato = Tremulant?, besser wohl unregelmäßiges Tremolo mit Hilfe eines mechanischen Registerzugs, vgl. S. 307 die Bemerkung zu Bauckholt, T. 30–49). Es ist hilfreich, sich manche Passagen mehr oder weniger traditionell auszunotieren. Partituren von Logothetis vermitteln einen musikalischen Schwung, den man unbedingt realisieren sollte und um dessentwillen es sich lohnt, letztlich nach der Partitur und nicht nach einer eventuellen eigenen Hilfsnotation zu spielen.

Weitere graphisch notierte Musik findet sich im Literaturverzeichnis.

29 Kurzkomentare

29.1 Brian Ferneyhough, *Sieben Sterne* (1970)

Ein Stück, in dem alle Dimensionen gleich entwickelt sind. Hier sind zur präzisen Ausführung des Rhythmus' Berechnungen ähnlich den bei Guézec beschriebenen notwendig (s. Seite 312ff.), die durch die bei Feldman beschriebenen ergänzt werden müssen. Zunächst muss man, nach allerlei Experimenten, drei Grundtempi metronomisch festlegen, von denen aus nun andere Notenwerte ebenfalls metronomisch zu berechnen sind. Werden bei manchen Stücken Klangfarbe und Harmonik in eins gesetzt, so hier Tempo und Rhythmus. Eine Spezialität Ferneyhoughs sind -olen innerhalb von -olen. Auf S. 1 gibt es im zweiten System im Pedal z. B. die Töne *b-as-es-e*⁷. Es handelt sich um eine Triole, die eine Viertel in drei Achteltriolen teilt. Die ersten beiden dieser Achteltriolen sind ihrerseits in sechs Sechzehntel geteilt (wenn eine Achteltriole 1/12 ist, wären diese Sechzehntel 1/36-Noten, also schneller als 1/32-Noten). Die letzten fünf dieser sechs Sechzehntel werden als Ganzes in vier Sechzehntel geteilt, die man tatsächlich zu spielen hat (es handelt sich also um lauter 5/144-Noten, was etwa 1/29-Noten entspricht). Bei dieser und unzähligen anderen Passagen muss man sich derlei Notenterte in Metronomzahlen umrechnen, damit man sich diesen Rhythmen möglichst annähern kann. Die Schwierigkeit wird dabei dadurch vergrößert, dass gleichzeitig in den anderen Stimmen völlig andere Rhythmen ablaufen. Das Erstaunliche ist nun, dass diese Musik, wenn man erst einmal die (wirklichen großen) Schwierigkeiten gemeistert hat, sinnlich und reich klingt, gut in der Hand liegt und unglaublichen Spaß macht. Selbst der Titel wird bei hinlänglicher Arbeit durchsichtig. Man kann Sterne sehen und hören (besonders einrücksvoll für mich in *Tract II*), diese Musik ist voller Großzügigkeit und Reichtum; eine ganze Welt enthält, mit einem Inhalt, der bei einem anderen Komponisten vielleicht für eine ganze Oper genügt hätte, hier aber sich erweist als ein Orgelstück von weniger als 20 Minuten.

29.2 Norbert Moret, *Gastlosen* (1974/75)

Der Titel des Stücks bezieht sich auf eine Gebirgsgruppe in den Schweizer Alpen, die sich durch verführerische Schönheit und zugleich durch besondere Gefährlichkeit auszeichnet. Die Atmosphäre von Gefahr und Magie wird mit allen neuen Mitteln von Moret mit spielbarer Leichtigkeit eingesetzt. Es gibt viele Cluster, einige entwickelte Rhythmen, aber auch Unisono- und Oktaven, alles improvisatorisch und mit sehr viel Sinn für die Realisierbarkeit geschrieben. Präzise Registrierangaben in französischer Tradition, verbunden mit einigen eher ungewöhnlichen Clusterhärten.

29.3 Asmus, *Die Run* (2004)

Das Orgelstück von Asmus zeichnet sich durch Zugänglichkeit und Witz aus. Teil I, der zwingend nur aus tiefen kleinen Clustern (staccato), von denen jedes in anderer Weise am einfachsten, man bereitet ebenso viele Kombinationen vor wie Akkorde, den Sequenzer betätigen (den Sequenzer nur vor denjenigen Akkorden zu betätigen, wo sich die Klangfarbe ändert, würde viel mehr Konzentration erfordern). Die folgende Passage mit Farbwechseln liegt im Klang kann man sich einrichten, indem man nicht nur Register, sondern auch Manuale wechselt. Der zweite Teil des Stücks ist ruhig, sehr aparte Akkorde werden aufgebaut (in zarten Farben, die sanft gelassen werden stehen). Eine *senza-misura*-Passage in unregelmäßigem Rubato ist zugleich Auftakt für Variationen auf h^2 und c^3 . Dieser Abschnitt soll möglichst verstimmt und erbärmlich klingen („die Register zum letzten Loch“): Man kann Voix céleste als Grundregister nehmen, Aliquote hinzuziehen, Register halb ziehen etc.

29.4 Michael Finnissy, *Organ Symphony No. 2* (2003–5)

Im Jahre 2009 erschienen mit Michael Finnissy 4 *Organ Symphonies* vielleicht die ersten Orgelsymphonien eines Komponisten, der nicht in der ‚Orgelszene‘ beheimatet ist. Finnissy steht als Komponist zwischen sämtlichen Stühlen. In seiner Frühzeit dem Komplexismus nahestehend (vgl. seine *Organ Symphony No. 3*, die auf einem Orchesterwerk von 1962–64 basiert), öffnete er sich später auch anderen Stilikonventionen, ohne dabei je seine ästhetische Herkunft zu verleugnen. Als virtuoser Pianist hat er einen besonderen Bezug zu idiomatischer Tastenschreibweise und zu instrumentaler Brillanz.

Die *Organ Symphony No. 2* von 2003–5 ist zweiteilig. Auf ein Presto agitato, squillante folgt ein Grave, sostenuto moltissimo. Der erste Teil soll „laut, schrill und kreischend“ („loud, strident and ‚squealing‘“) klingen, vielleicht sogar hysterisch erregt („perhaps even hysterically agitated“) (Michael Finnissy in e-mails an den Verf.), *fff* impliziert daher nicht unbedingt Tutti. Finnissy empfiehlt ungekoppelte Manuale mit Aliquoten und Zungen. Die Bögen im ersten Satz geben kein legato an, sondern „die Richtung der Phrasen“ („the DIRECTION of the

phrases”) (M. F.), der gesamte erste Teil ist eher staccato im Charakter. Überaus entscheidend ist Finnissys Satz: „Der ‚Stil‘ der Notation kommt mehr von Ives als von Stockhausen – er ist ‚expressiv‘ (vielleicht eher noch exzentrisch) und nicht ‚wissenschaftlich‘.“ (M. F.) Das heißt, anders als bei Feldman, Guézec, Ferneyhough geht es hier nicht um mathematische Relationen, sondern um Gesten, die sich davon fast unabhängig ergeben. Im Zweifelsfall ist die Anordnung (Reihenfolge) der Töne auf dem Papier wichtiger als die exakten mathematischen Verhältnisse. Es soll gestisch und wie improvisiert klingen. Der zweite Teil, „ruhig, ernst und melancholisch“ (M. F.), hat etwas von spätromantischem langsamen Symphoniesatz. Dort finden sich gut integrierte Zitate aus Symphonien von Bruckner, Brahms und Mahler, außerdem immer wieder ‚Explosionen‘ rhythmischer Komplexität.

29.5 Thomas Lacôte, «*Et l'unique cordeau des trompettes marines*» (2006)

Man kann sich darüber verwundern, dass dies das erste spektralistische Stück für Orgel solo ist. Der Gedanke der Spektralistin (beispielsweise Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Michaël Lévinas), dass der Einzelton als zusammengesetzt aufzufassen ist und er und seine Farbe demnach Gegenstand der Komposition und nicht etwa bloß ihre Voraussetzung ist, wird im Grunde von der Orgel als Instrument seit Jahrhunderten gedacht (siehe besonders die künstlichen Obertöne in Form der Aliquote, aber auch fein abgestimmte Farben, z. B. Prinzipale auf verschiedenen Manualen oder Grundstimmenbesetzungen auf deutschen Orgeln von ca. 1900). Dennoch wird in der Orgelmusik bis heute häufig die Registrierung im Nachhinein hinzugefügt, ähnlich wie ältere Orchesterwerke oft als instrumentiertes Particell vorgestellt werden, gleichsam nachträglich eingefärbt. Lacôte kommt mit diesen Vorstellungen gründlich auf. Der Titel, ein Einzeiler von Guillaume Apollinaire (1880–1918), mit dem er die „Chantre“ = Kantor oder Rhapsode), bezieht sich auf das Trumscheit („trompette marine“), ein mittelhaftes Mittelalter offenbar recht gebräuchliches einseitiges Streichinstrument, das insbesondere in den Pyrenäen verbreitet und das – obwohl es ein Saiteninstrument ist – trompetenartig geklungen haben muss. Diese Verwandlung von Klängen in andere Klänge (einerseits Streichinstrument, das trompetenartig klingt; andererseits Einsaiter, der mehrere Obertöne herausbringt) findet sich bei Lacôte auf mehreren Ebenen, so steht beispielsweise kurz vor Schluss ein komplexer Akkord, auf drei Manualen und Pedal gleichzeitig gespielt, zum Teil mit Aliquoten ohne Grundton, zu dem ein tiefer leiser Ton des Basson 8' hinzugefügt wird. Langsam crescendoiert der Klang des Basson, zugleich wird der Akkord Ton für Ton abgebaut: man hört die allmähliche Verwandlung des Akkordes (oder waren es Obertöne?) in einen Bassontriton, dessen Bestandteile Obertöne auf einmal hörbar werden. Dergestalt ist dieses Stück mit sehr vielen Klangverwandlungen experimentell und idiomatisch an dem Klang der Orgel erfunden und definitiv nicht transkribiert. Die höchste Lage geht in die höchsten Stimmen farblich ineinander über; ganz am Ende wird ein Bassontriton wie das Echo eines Bassontritons; Nachklänge der solistischen Terz $1\frac{3}{5}$ in der Solostimme schwinden im Diminuendo; spezifische Farben hebeln die Oktavidentität aus, was man sich überlegen kann, wenn man sich um eine Oktave vergreift und es falsch klingt.)

Holliger, Paris (1999)

Der französische Komponist Christian Wolff hat in seinem Tonband von 1980 schrieb Holliger 1999 eine *Partita* für Klavier, von der er eine autorisierte Orgeltranskription hat. Auf den ersten Blick ist die *Partita* traditioneller als die *Fünf Klänge*: Sie kommt ohne neue Klänge und ohne neue Spieltechniken aus. Es ist ihr um eine auf das Höchste gesteigerte Polyphonie zu tun. Im Begriff der Polyphonie liegt hier sowohl das Denken in Stimmen (Stimmen mit verschiedenen Tonhöhen, die in verschiedenen Punkten), deren melodische Freiheit ins Extrem getrieben wird, als auch das Interesse an der *Fuga* handelt es sich um ein Trio im wörtlichen Sinn (nicht im Sinn der Passage *Volumina*), bei dem allerdings die Polyrhythmik ins Extrem getrieben wird: An einigen Stellen gibt es Rhythmen so, dass alle drei Stimmen verschiedenen Metriken gehorchen und es demnach keine gleichzeitigen Anschläge aller drei Stimmen gibt, sondern manchmal fallen r. H. + l. H., manchmal r. H. + Pedal, manchmal l. H. + Pedal zusammen. Trotzdem klingt diese Musik, wenn sie gearbeitet ist, leicht, konsonant und expressiv, hat vielleicht einen leicht utopischen Charakter (als könnten vollkommen verschiedene Individuen in Harmonie zueinander sein). Beim *Petit Csárdás obstiné* spielt die Unterstimme (Pedal) eine obstinate Linie mit gleichmäßigen Septolen (7 pro 2/4-Takt), darüber die Hände einstimmig in synkopenreichen Rhythmen im „normalen“ 2/4-Takt daherspringen.

29.7 Christian Wolff, *Black Song Organ Preludes* (1986–87)

„Die ‚Black Song Organ Preludes‘ habe ich auf Anfrage von Gerhard Stäbler geschrieben, den ich als Komponisten von Musik kenne, die politische Fragen behandelt (ein Interesse, das ich teile), und der außerdem Orgel spielt. Die Stücke sind bislang die einzigen, die ich speziell für Orgel geschrieben habe,⁵³ obwohl frühere, darunter ‚For One, Two or Three People‘, ‚Edges‘ und ‚Exercises 1–14‘ in Orgelfassungen realisiert worden sind, teilweise

⁵³ Seither entstand im Jahre 2003 *Wesleyan Organ Song*.

vielleicht, weil die Klangfarbe (Registrierung) besondere Aufmerksamkeit erfordert und sie Elemente der Improvisation einbeziehen. Die enge Bindung der Orgelmusik an den Kirchengebrauch schien mir zuerst etwas problematisch zu sein, aber ich dachte an die bedeutende Rolle religiöser Ausdrucks- und Führungsfunktionen in der Bürgerrechtsbewegung der Vereinigten Staaten, und die politische Symbolkraft oder die seit den Zeiten der Sklaverei doppeldeutige Sprache der traditionellen religiösen Musik der Schwarzen. Die sechs ‚Preludes‘ beziehen sich in ihrem musikalischen Material auf Gospelhymnen der Schwarzen, auf ihre Melodien und Harmonien, aber nicht so, dass die Hymnen als solche erkennbar wären. Die technischen Verfahren sind in der Hauptsache Transpositionsverfahren, indem sie mit den Tonhöhenintervallen der Melodien und Harmonien arbeiten, und additive Verfahren, sowohl für Tonhöhe als auch Rhythmus, die oft (wie traditionsgemäß bei der Orgel) zu kontrapunktischen Texturen oder solchen, die ich mit Choralvorspielen [chorale preludes] in Verbindung bringe, tendieren.“⁵⁴

29.8 Zsigmond Szathmáry, *B–A–C–H „Hommage à...“* (1990)

Szathmáry kommt als Komponist aus der ungarischen Tradition (Bartók, Ligeti, Kurtág). *B–A–C–H* macht im Gegensatz zu früheren Stücken Szathmárys kaum von „neuen Spieltechniken“ Gebrauch. Trotzdem enthält das Stück eine Fülle von neuen Ideen des Umgangs mit der Orgel. Der erste Takt z. B. beginnt mit einer Glissando über drei Manuale hinweg (von oben nach unten), man rutscht als Appoggiatur folgendermaßen: $des^2/c^1/d$ (III) – c^1/d (II) – h/c (I). Interessante Wirkungen mit liegenbleibenden Doppelpedalorgelpunkten, die sich kurz betonte Achtel zugesellen (S. 8/9): man hört Abzüge, die physikalisch gar nicht vorhanden sind. Am Ende der letzten Seite ein Tastendruckcrescendo im Tutti etc. Diese Mittel haben hier alle eine unmittelbare „improvisatorische“ Funktion, das Stück will impulsiv und mit Temperament gespielt sein; es geht viel mehr um spontanen Ausdruck als um Konstruktion. Das BACH-Motiv klingt nicht penetrant-abgenutzt, es wird „hier hauptsächlich chromatisch verarbeitet. Eine melodische Verarbeitung des Motivs erschien mir nicht gut genug, da es einerseits zu verbraucht ist; vor allem aber, weil seine Chromatik in einem nicht funktional-harmonischen Kontext keinen Sinn und keine Spannung mehr hat.“⁵⁵

29.9 Daniel Glaus, *Toccata* (1986)

Toccata ist sehr geeignet für die Einführung in viele Schwierigkeiten der neuen Orgelmusik. Alle diese Schwierigkeiten halten sich aber in Grenzen. In den sieben sehr kleinen Stücken finden sich komplizierte Rhythmen, *proprio* und *ad libitum*, Appoggiaturpassagen, Wechsel mit „normalen“, plötzliche und allmähliche Tempowechsel, verschiedene Längen und verschiedenen Charakters, alles aber im Raum von Miniaturen, die „aus dem Raum zum Klavier und wieder zurück [...] finden.“⁵⁶ Sehr interessant die Idee des letzten versetto: ein unisono auf zwei Manuale, das nur momentweise ein wenig auseinandergerät, fast im Sinne von Varianten-

29.10 Werner Jacob, *Fantasie, Adagio und Epilog* (1963)

Fantasie, Adagio und Epilog sind noch in Jacobs Studienzeit bei Wolfgang Fortner. Jacob sagte mir, es sei dies seine Reaktion auf Fortners *Intermezzi* für Orgel⁵⁷ gewesen. (Tatsächlich ist ein Vergleich der beiden Stücke interessant.) In Gegensatz zu Stücken wie *Improvisation sur e.b.*⁵⁸ kommen hier keine Cluster, reduzierter Wind etc. vor. Das Stück ist sehr übersichtlich und klar, dabei kommt in einigen Passagen ein starkes Temperament zum Ausdruck. Ein Pedalsolo in der *Fantasie* T. 64 und das darauf reagierende Pedalsolo im *Epilog* T. 29/30. Das Adagio macht Jacob sehr langsam und statisch (äußerst zart). Ein Ausgleich von Genauigkeit und Rubato durch die mittelschwere Musik am besten zur Geltung.
Zwei Druckfehler der Ausgabe: *Fantasie*, T. 59, 4. Viertel, r.H. gis^2 statt g^2 . *Epilog*, T. 16, zweite Note *Des* statt *D*.

29.11 Aldo Clementi, *Manualiter* (1973)

Manualiter steht quer zu allen möglichen Bestrebungen der neuen Musik. Das Stück ist rhythmisch extrem einfach: In völliger Regelmäßigkeit folgt ein Klang dem anderen. Das Stück ist konsequent achttimmig, wobei nur selten alle acht Stimmen gleichzeitig agieren. Jede Stimme hat einen Tonvorrat von maximal 7 Tönen; es handelt sich um Durtonleitern verschiedener Grundtöne, denen jeweils die Wiederkehr des Grundtons in der Oberoktave

⁵⁴ Zitiert nach Christian Wolff, *Cues. Writings & Conversations/Hinweise. Schriften und Gespräche*, Köln (*MusikTexte*) 1998, S. 513.

⁵⁵ Zsigmond Szathmáry im Nachwort zu seiner Komposition.

⁵⁶ Daniel Glaus in der Vorbemerkung zu seiner Komposition.

⁵⁷ Wolfgang Fortner, *Intermezzi*, Mainz (Schott).

⁵⁸ Werner Jacob, *Improvisation sur e.b.*, Wiesbaden (Breitkopf).

fehlt. Das Interesse der Komposition besteht nun darin, dass aus diesem einfachen Material Harmonien von großer Leuchtkraft und Poesie entstehen. In völliger Gleichmäßigkeit und Ruhe wird ein Feuerwerk an intensiven Farben entfacht. Die Schwierigkeit beim Spielen besteht vor allem darin, dass die Tonleitern in drei verschiedenen Artikulationen zu spielen sind: Legato, Portato und Staccatissimo. D. h. in jedem aus den acht Stimmen entstehenden Akkord gibt es einige Töne, die staccatissimo, andere, die portato und wieder andere, die legato zu spielen sind. Die dabei geforderte Konzentration kann sich auf die Zuhörer übertragen.

Das Stück ist ursprünglich für die Callido-Orgel der Frari-Kirche in Venedig geschrieben, ein kleines klassisch italienisches Instrument. Trotz des Titels geht es besser pedaliter, wobei dann das Pedal am besten nur mit Koppel zum Manual registriert ist.

29.12 Caspar Johannes Walter, *Biegsame Wand* (2003)

Biegsame Wand ist ursprünglich für Akkordeon und Band geschrieben. Das Stück besteht ausschließlich aus Glissandi. Vom Band kommen echte Glissandi, die Orgel spielt dazu chromatische Glissandi auf den Tasten. Jedes glissando beginnt langsam, wird schneller und endet wieder langsamer, zudem gibt es eine Entwicklung der höchsten Geschwindigkeit von Glissando zu Glissando (die Glissandi insgesamt werden schneller, dann wieder langsamer etc.). Man braucht gute Fingersätze und kluge Manualwechsel, da zuweilen der gewöhnliche Tonumfang des Orgelmanuals überschritten wird. Spätestens beim Üben spürt man, wie ungeheuer anspruchsvoll der Titel ist.

30 Was verlangt die neue Musik von der Orgel?

Seit einigen Jahrzehnten wird verstärkt darüber diskutiert, was die Komponisten bestimmter Epochen von dem Instrument Orgel verlangen. Dies ist der Grund für den Bau von Orgeln, die sich möglichst genau der Orgelbauästhetik einer bestimmten Epoche annähern. Man baut nicht ein Orgel, sondern eine Schnitger-, Silbermann- oder Cavaillé-Coll-Kopie.

Das ist in gewisser Hinsicht ein Traditionsbruch, da die Orgeln aller Epochen und Regionen (außer der gegenwärtigen) immer gegenüber Orgeln, in eine mehr oder minder lebendigen gegenwärtigen Tradition stehend, waren. Dieser Traditionsbruch spricht natürlich nicht gegen die Versuche, die ganz offensichtlich zur Vertiefung des Verständnisses der europäischen Musik- und Orgelmusikkultur beitragen.⁵⁹

Im Übrigen hat die Orgel bereits seine Geschichte, etwa Nietzsches Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für die Gegenwart*. In letzter Konsequenz könnte man den Historismus auf Gestalten wie die sogenannten Philologen-Scholar zurückführen. Es waren dies Philologen (wie man heute sagen würde) zur Zeit der Antike, die ihr Leben dem Dienst der Deutung Homers (Frühantike) gestellt haben und dabei zu den Grundlagen der Philologie kamen, von denen auch die heutige Philologie oft genug lernen kann. Die Forschung ist es wichtig, dass auch andere Orgeltypen gebaut und weiterentwickelt werden, die liturgische Orgel zu nennen, die weniger Instrument zur Interpretation bestimmter Musik sondern zur Mitgestaltung des Gottesdienstes sein will. Für die Orgel als Musikinstrument ist es aber auch wichtig, dass gegenwärtige Orgeln gebaut werden, d. h. Orgeln, die den heutigen Orgelkompositionen entsprechen wollen und können. Was verlangt die neue Musik von der Orgel? Diese Frage ist schwer zu beantworten, denn erstens gibt es nicht *die* Orgel, zweitens gibt es nicht *die* neue Musik.

Die Normierung der Instrumenten ist eine Normierung eigen, die gesamte westliche Kultur strebt Normierung in verschiedenen Bereichen an (bis hin zu Äpfeln, die nicht wachsen dürfen, wie sie wollen, sondern die in der Supermarktläden verkauft werden sollen, sich gewissen Normen anzupassen haben). Eine ähnliche Normierung hat sich im Orgelbau bis heute nicht durchgesetzt, was zu einem nicht geringen Teil an der eben erwähnten historischen Orientierung vieler Neubauten liegt. Für die neue Musik ist dies zugleich ein Vor- und ein Nachteil. Viele Kompositionen rechnen mit verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten; für diese bedeutet die Vielfalt der Orgeln eine Bereicherung. Andere Komponisten wollen möglichst genau ihre Klangvorstellung realisiert wissen. So äußerte sich mir gegenüber der Komponist Helmut Lachenmann, ihn störe an der Orgel, dass man nie wisse, wie es am Ende klingen wird (nämlich überall anders). Für John Cage dagegen waren vor allem Klänge interessant, die er noch nicht kannte. Manche Komponisten haben Stücke für bestimmte Instrumente (oder Instrumententypen) geschrieben, die man in Hinblick auf andere Orgeln beinahe transkribieren muss, z. B. Hans-Joachim Hespos, *traces de ...* für die Frari-Kirche in Venedig, Caspar Johannes Walter, *Schwebendes Viereck* (1994) für die Schuke-Orgel der Konstantinsbasilika in Trier, Henri Pousseur, *Ombres enlacées* für mitteltönige Orgel möglichst mit kurzer Oktave, Bengt Hambraeus, *Triptyque* für Orgel mit MIDI.

⁵⁹ Der Alte-Musik-Oboist Bruce Haynes hat ein Buch geschrieben (*The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, New York 2010), in dem die Alte-Musik-Bewegung selbst als historisches Symptom des 20./21. Jahrhunderts betrachtet wird.

Abgesehen von diesen Spezialitäten lassen sich aber doch eine ganze Reihe allgemeiner Tendenzen beobachten, die vielen Kompositionen der letzten Jahrzehnte gemeinsam sind. Die Nicht-Organisten-Komponisten wollen vor allem Wirkungen, die die meisten Instrumente zur Verfügung stellen, auch auf der Orgel hören. An erster Stelle steht dabei die dynamische Flexibilität. So verschiedene Kompositionen wie Ligeti's *Volumina*, Holliger's *Partita*, *Spiralen und Kulissen* von Bo Nilsson und *In nomine Lucis* von Scelsi verlangen alle äußerst reiche dynamische Schattierungen, besonders im Pianissimo. Bei der Realisierung dieser Stücke sind zwei Schwellwerke eine unschätzbare Hilfe. Diese Forderung erscheint gar nicht so neu: Schon bei Max Reger lassen sich sehr viele Stellen strenggenommen nur mit zwei Schwellern ausführen, Edwin Lemare beschreibt um 1910 raffinierte Wirkungen, die sich mit zwei Schwellern realisieren lassen. Derlei Wirkungen sind z. B. bei Scelsi und Ligeti sehr gut zu verwenden.

Manche Kompositionen rechnen damit, dass in kurzer Zeit extreme Farb- und dynamische Unterschiede realisiert werden können (z. B. Ferneyhough, Platz, Maintz [*ferner, und immer ferner*]). Dazu ist eine Setzeranlage mit vielen Speicherplätzen in einigen Fällen unabdingbar, in anderen äußerst nützlich. Da (siehe unten) auch mechanische Registerzüge von einigen Kompositionen verlangt werden, ist die im Sinne der neuen Musik beste Lösung die der doppelten Registertraktur, bei der Setzerkombinationen in eine mechanische Registertraktur eingreifen. Am besten ist eindeutig die Lösung, die Hans-Ola Ericsson in der Musikhochschule in Piteå realisiert hat: Er speichert der Setzer die genaue Stellung jedes Registerzugs, das heißt, man kann jede beliebige Stellung jedes Registerzugs einspeichern und abrufen.⁶⁰

Weiterhin gibt es sehr viele Stücke, die den Tonumfang der Orgel in alle Richtungen auszunutzen. Das ist eben wird viel einfacher (und manchmal überhaupt erst möglich), wenn man 5 Oktaven (C⁴-g⁹) Manualumfang und gut 2 1/2 Oktaven (C-g¹) Pedalumfang hat (vgl. z. B. Xenakis, Holliger, aber auch bereits Schumann, Liszt, Tournemire, Messiaen [*Diptyque, Verset pour la fête de la Dédicace*]). Hier scheint der Orgelbau in diesem Hinsicht hinterher zu sein, im Gegensatz etwa zum Klavierbau des 19. Jahrhunderts, der die Tonalität zur Verfügung stellte, (kurz) bevor die Komponisten sie dann verlangten...

Nicht von der Orgel her kommende Komponisten haben zumeist auch keine Überlegungen gegenüber bestimmten Klangfarben. Die Streicher-Allergie der sechziger und siebziger Jahre im Rahmen der neuer Sachlichkeit und néoclassicisme ist für die meisten Komponisten ebenso irrelevant (vgl. z. B. Krenek, bei dem man oft Streicher verwenden kann; anders das von Amy, der in seinen Orgelwerken keine Streicher verlangt – Amy hat aber Orgel studiert!) wie die heutige Aliquot- und Aliquot-Regal-Mode. Eine Orgel mit vielen Farben, mit denen man einen reichen Satz durchführen kann, ist in diesem Fall von Vorteil. In diesem Zusammenhang sind neu konstruierte Registerwerke, die in der Orgelbaukunst als *chamade*, *Jeux de timbre* oder *jeux harmoniques* (Guillou) von Interesse.⁶¹ Auch verschiedene Registerwerke und schwellbare Aliquote sind einseitig einsetzbar. Ernst Zacharias (1924–2020) hat die dynamische Flexibilität der Registerwerke dazu konstruierter (den durchschlagenden verwandter) Zungen ausgenutzt (Zacharias-Zungen): bei Veränderung des Windes verändert sich ihre Lautstärke, aber nicht ihre Tonhöhe.⁶² Auch verschiedene Registerwerke (außer zur Färbung) auch dazu verwendet werden, Mikrotöne auf der Orgel herzustellen sind tiefer Aliquote am besten geeignet, denn mit ihnen sind Mikrotöne nicht nur auf der Orgel herzustellen (Walter, aber auch *Harmonies* von Ligeti). Terzen sind hier interessanter als Quinten, besonders die Terz 3 1/5' sind Septimen. Mit einer (höher gestimmten) Voix céleste, einer Terz 3 1/5' und einer Septime 2 2/3' kann man mikrotonale Tonleitern spielen. (Unbeschadet dessen verwenden Jean-Louis Florentz und Jean-Louis Legay ausdrücklich derlei Aliquote [in konventionellem Sinn – als färbende Aliquote]. Hier besteht der Einfluss der Orgeln von Notre-Dame und St. Eustache in Paris, zwei Instrumente, die diese Möglichkeiten bieten.)

Manche Komponisten verlangen Einrichtungen, den Wind zu variieren, wobei die Möglichkeit, das Instrument zu schwellen, nur die größte Variante ist (die gleichwohl wirkungsvoll und mit Sinn in *Volumina* und *Improvisation ajoutée* verwendet wird). Interessanter, nämlich nuancierter kann derlei bei *Harmonies* von Ligeti, *In nomine Lucis* von Scelsi, *traces de...* von Hesperos oder *Gegenwind* von Bauckholt eingesetzt werden. Die einfachste Art der Windreduzierung wird ermöglicht durch die mechanische Registertraktur (mit Schleiflade, bei der Springlade sind Zwischenpositionen der Registerzüge nicht stabil zu halten). Dabei tritt häufig das Problem auf, dass viele Register je nach Lage verschieden reagieren. Mit diesem Problem kann man aber umgehen lernen. Der Vorteil einer werkweise genau steuerbaren Windreduzierungsmöglichkeit gegenüber den halb gezogenen mechanischen Registerzügen besteht darin, dass dabei jeweils das Register in all seinen Oktavlagen homogener

⁶⁰ Eine weitere Orgel in Piteå, Studio acusticum Konserthus (2009–12, von Hans-Ola Ericsson geplant), enthält außerdem weitere Einrichtungen, z. B. MIDI-Anschluss, zahlreiche Obertonregister etc.

⁶¹ Von Jean Guillou geplante Orgeln stehen beispielsweise in der Tonhalle Zürich (diese Orgel wurde leider abgebaut und in der Kathedrale von Koper/Slowenien neu aufgestellt), im Conservatorio Neapel, in der Kirche Chant d'oiseau in Brüssel und in der Kathedrale von Leon (Spanien). Die von Francesco Finotti geplanten Orgeln, z. B. in Sarameola und im Duomo von Abano Terme (beide bei Padua, Italien) bieten bei größter Ökonomie ähnliche Möglichkeiten.

⁶² Zu E. Zacharias: Alfred Thiele, „Einer der kreativsten Köpfe bei Hohner“, in: *Trossinger Jahrbuch* 2009.

Bossert ein Hybridinstrument gebaut (Klais, Bonn) mit proportionaler elektrischer Spieltraktur (proportional: die Tastenstellung wird präzise auf die Tonventile übertragen), das – mit Multiplexelementen im Hauptwerk – Register in einer Intonation ähnlich gewissen mitteldeutschen Orgeln des 18. und 19. Jahrhunderts enthält, zudem Zacharias-Zungen und unharmonische Aliquote.

2018 wurde in Het Orgelpark (Amsterdam) eine Hybrid-Organ errichtet (geplant von Hans Fidom): ein Instrument im Stil von Zacharias Hildebrandt (1688–1757), erbaut von mehreren Orgelbauern in Zusammenarbeit (unter anderem Eule, Bautzen), intoniert von einem darauf spezialisierten Intonateur (Munetaka Yokota, Japan), das einerseits einen mechanischen Spieltisch mit Manualen von $C-d^3$ bzw. $C-d^1$, andererseits einen digitalen Spieltisch $C-a^3$ bzw. $C-g^1$, Setzer, MIDI-Anschluss aufweist.

Zur Zeit ist im Konzertsaal in Helsinki eine große Orgel (Rieger) in Bau, die ein Werk mit vierteltönigen Registern erhalten wird. In der Zionskirche Berlin, sowie in der Hauptkirche St. Nicolai in Hamburg werden Orgeln geplant, die in vielfältiger Weise für neue Musik eingerichtet sein sollen. Im geplanten neuen Münchener Konzerthaus soll eine Orgel (Klais) mit Viertel- und Fünfteltönen, unharmonischen Aliquoten und der Möglichkeit zur schnellen Herstellung von reduziertem Winddruck erbaut werden.

31 Neue Orgelmusik – Komponisten, Kompositionen und Literatur

- Ablinger, Peter (geb. 1959): *Ohne Titel 1–10* (2005) (erhältlich über: ablinger@mur.at)
- Albright, William (1944–98): *Organbook I* (1967) (Jobert, Paris)
Organbook II (1971) (Jobert, Paris)
Organbook III (1977/78) (Peters, New York)
- Amy, Gilbert (geb. 1936): *Sept Bagatelles* (1975) (Amphion, Paris)
Quasi una Toccata (1981) (Universal Edition, Wien)
Trois inventions (1993/5 und 2001) (Éditions Transatlantiques, Paris)
Invention IV (2021) (Lemoine, Paris)
- Andre, Mark (geb. 1964): *IV 15 Himmelfahrt* (2018) (Peters, Frankfurt)
- Asmus, Bernd (geb. 1959): *On the run* (2004)
- Baba, Noriko (geb. 1972): *Box and cox* (2006) für Orgel und zwei Assistenten
- Babitt, Milton (1916–2011): *Manifold Music* (1995) (Peters, New York)
- Ballif, Claude (1924–2004): *4 Sonatas op.14* (1974) (Editions Choudens, Paris)
- Barlow, Klarenz (geb. 1945): *Textmusik* (1971) (Feedback Studio Verlag, Köln). Konzept: eine mathematische Methode, aus einem beliebigen Text ein Musikstück zu gewinnen.
- Bauckholt, Carola (geb. 1959): *Gegenwind für präparierte Orgel* (2004) (Thürmchen Verlag, Köln, thuermchen@netcologne.de)
- Baur, Jürg (1918–2010): *Meditazione sopra Gesualdo* (1977) (Breitkopf, Wiesbaden)
- Berio, Luciano (1925–2003): *Fa-Si* (1975) (Universal Edition, Wien)
- Blume, Joachim (1923–2002): *Fantasia kosmologica Orgelsonate Nr. 5* (1990) (Edition Gravis, Bad Schwalbach)
- Boesmans, Philippe (geb. 1936): *fanfare II* (1973) (Jobert, Paris)
Ricercar sconvolto (1983) (Jobert, Paris)
- Boucrouch, André (1925–97): *Archipel 5C* (1971) (Leduc, Paris). Teils graphisch notiert.
- Brandmüller, Theo (1948–2012): »Innenlicht« (1982) (Bote & Bock, Berlin)
- Brown, Earle (1926–2002): *Folio* (1952/3) (Associated Music Publishers, New York)
- Bussotti Sylvano (1931–2021): *Julio organum Julii* (1968) (Ricordi, Milano). Teils graphisch notiert, teils in proportionaler Notation, verlangt viel Eigenarbeit.
- Cage, John (1912–92): *Sonata for two voices* (1933) (Peters, New York)
Variations II (1961) (Peters, New York)
Some of the Harmony of Maine (1978) (Peters, New York)
Souvenir (1980) (Peters, New York)
Organ2 ASLSP (1987) (Peters, New York)
- Canat de Chizy, Edith (geb. 1950): *Véga* (2000) (Lemoine, Paris)
- Castiglioni, Niccolò (1932–1996): *Sinfonie Guerriere et Amorese* (1967) (Schott, Mainz)
- Cerha, Friedrich (1926–2023): *Neun Inventionen* (2011) (Universal Edition, Wien)
Neun Präludien (2011/12) (Universal Edition, Wien)
- Clementi, Aldo (1925–2011): *Manualiter* (1973) (Suvini Zerboni, Milano)
Sigla (1977) (Suvini Zerboni, Milano)
- Crumb, George (1929–2022): *Pastoral Drone* (1984) (Peters, New York)
- Darasse, Xavier (1934–92): *Organum III* (1979) (Salabert, Paris)
Organum V (1983) (Salabert, Paris)
Organum IX (1991) (Lemoine, Paris)
- Darboven, Hanne (1941–2009): *Wende >80< op. 1* (Darboven, Hamburg). Kommt von der concept art her, in Töne übersetzte Rechnungen, keine 'eigentliche' Musik.
- Davies, Peter Maxwell (1934–2016): *Sonata* (1982) (Chester Music, London)
Capstone (2012) (Chester Music, London)
- Donatoni, Franco (1927–2000): *Feria II* (1992) (Ricordi, Milano)
Feria III (1992) (Ricordi, Milano)

- Döhl, Friedhelm (1936–2018): *Fragment I (Kyrie eleison)* (1980) (Breitkopf, Wiesbaden)
Hiob (2008) (Ricordi, Berlin)
- Dufourt, Hugues (geb. 1943): *These livid flames* (2014) (Lemoine, Paris)
- Dusapin, Pascal (geb. 1955): *Memory* (2008) (Salabert, Paris)
- Englert, Giuseppe G. (1927–2007): *Palaestra 64* (1959/64) (Hinrichsen/Peters, London)
- Febel, Reinhard (geb. 1952): *Frankenstein (four hands)* (2003) (Ricordi, Milano). Minimalistisch, rhythmische Verschiebungen und Komplexitäten.
- Fedele, Ivan (geb. 1953): *Flores* (1987) (Suvini Zerboni, Milano)
- Feldman, Morton (1926–87): *Intersection 3* (1953) (Peters, New York). Graphisch notiert.
Principal sound (1980) (Universal Edition, Wien)
- Ferneyhough, Brian (geb. 1943): *Sieben Sterne* (1970) (Peters, London)
De Ira. Parables of lucid Dreaming 2 (2020) (Peters, London)
- Filidei, Francesco (geb. 1973): *Danza macabra* (1995) (Ars Publica, Pistoia). Ein mitreißendes Stück, ausschließlich mit Geräuschen.
Lamento funebre per Nobu Yuki (2005) (Ars Publica, Pistoia)
- Finnissy, Michael (geb. 1946): *Organ Symphonies 1–4* (2002–2009 bzw. 1962/64) (Oxford University Press, Oxford)
- Flammer, Ernst Helmuth (geb. 1949): *superverso* (1985–1990). Das 'Farbenstück' aus diesem Zyklus lässt die Orgel wie Glocken klingen.
- Florentz, Jean-Louis (1947–2004): *Debout sur le soleil* (1989–91) (Leduc, Paris)
- Focroulle, Bernard (geb. 1953): *Capriccio sopra re fa mi sol* (1986/2012) (Lemoine, Paris)
- Fortner, Wolfgang (1907–1987): *Intermezzi* (1962) (Schott, Mainz)
- Fritsch, Johannes (1941–2010): *IX '99 X* (1999) (Feedback Studio Verlag, Köln)
- Furrer, Beat (geb. 1954): *Angelus descendens* (2022) (Bärenreiter, Kassel). Verlangt unharmonische Aliquote und Mikrotöne.
- Gerhardt, Frank (geb. 1967): *Lectiones no. I sopra „allein gott in der höh' sei ehr“* (2006)
Lectiones no. VI "Arche" (2020) (info@frankgerhardt.info)
- Glass, Philip (geb. 1937): *Dance II* (1999) (Chester, London). Minimalistische Musik in C-Dur.
- Glaus, Daniel (geb. 1957): *Toccatet. Sette versetti per organo piccolo* (1986) (Bärenreiter, Kassel)
Drei sinfonische Passagen (2010) (Müller & Schade, Bern)
- Górecki, Henryk Mikolaj (1933–2010): *Kantata* (1968) (Chester, London)
- Guézec, Jean-Pierre (1934–1971): *Pièce N° 1* (1964) (Salabert, Paris)
- Guillou, Jean (1930–2019): *Jeux d'Orgue* (1984) (Universal Edition, Wien). Nicht zu schwere Einführung in Klanglichkeit und großzügiges Rubato.
- Hába, Alois (1893–1971): *Phantasie op. 75a* (1951) (Supraphon, Prag). Halbtönige Komposition des Pioniers der Mikrotonalität.
- Halffter, Cristobal (1930–2021): *Ricercare* (1981) (Universal Edition, Wien)
- Hambraeus, Bengt (1928–2000): *Constellations I* (1958) (Edition Wilhelm Hansen, Stockholm)
Nebulosa (1969) (Hansen, Stockholm)
Ricercare (1974) (Hansen, Stockholm)
Icons (1974/75) (Hansen, Stockholm)
- Hannenheim, Norbert von (1898–1941): *Orgelsonate Nr. 1*. Hannenheim war Schönberg-Schüler in Berlin, von seinem Lehrer respektiert. Sehr originelle Neue Sachlichkeit.
- Harrison, Lou (1917–2003): *Triphony* (1945/97) (Peters, New York)
- Harvey, Jonathan (1939–2012): *Fantasia* (1991) (Faber, London)
- Haubenstock-Ramati, Roman (1919–94): *Shapes 1* (1973) (Hansen, Frankfurt). Graphisch notiert.
- Hauer, Josef Matthias (1883–1959): *Zwei Zwölftonspiele* (1947) (Doblinger, Wien)
- Henze, Hans-Werner (1926–2012): *Toccatata senza Fuga* (1979) (Schott, Mainz)
- Herchet, Jörg (geb. 1943): *Komposition 1* (1979) (Peters, Leipzig/Frankfurt)
Namen Gottes, Komposition 3 (1986) (Breitkopf, Wiesbaden)
- Hespos, Hans-Joachim (1938–2022): *traces de ...* (1972) (Hespos Verlag, Ganderkesee)
sns (1975) (Hespos Verlag, Ganderkesee). Graphisch notiert.
-via... mqw (1992) (Hespos Verlag, Ganderkesee). Graphisch notiert.
Luftschattengelichte (2011)
- Holliger, Heinz (geb. 1939): *Partita* (1999) (Schott, Mainz)
- Hölszky, Adriana (geb. 1953): *"... und ich sah wie ein gläsernes Meer, mit Feuer gemischt ..."* (1996/97) (Breitkopf, Wiesbaden)
- Hopkins, Bill (1943–1981): *Nouvelle étude hors série* (1974) (Universal Edition, London)
- Huber, Klaus (1924–2017): *In Te Domine Speravi* (1964) (Bärenreiter, Kassel)
Metanoia (1995) (Ricordi, München)
- Huber, Nicolaus A. (geb. 1939): *Rituale* (1965) (Breitkopf, Wiesbaden)
- Ishii, Maki (1936–2003): *Lost sounds 2 op. 33* (1978) (Moeck, Celle)
- Jacob, Werner (1938–2006): *Fantasia, Adagio und Epilog* (1963) (Breitkopf, Wiesbaden)
Improvisation sur e.b. (1971) (Breitkopf, Wiesbaden)
Cinque Pezzi (1993) (Edition Gravis, Bad Schwalbach). Symphonische Musik.
- Jolas, Betsy (geb. 1926): *Musique de jour* (1975) (Heugel, Paris)
Leçons du petit jour (2007) (Billaudot, Paris)
- Jolivet, André (1905–74): *Mandala* (1969) (Billaudot, Paris)

- Kagel, Mauricio (1931–2008): *Improvisation ajoutée* (1961/62) (Universal Edition, Wien)
Rrrrrr ... (1980) (Peters, Frankfurt)
Orgelmusik zu vier Händen (1997) (Peters, Frankfurt)
- Kalitzke, Johannes (geb. 1959): "... mit gänzlich fremder Ähnlichkeit" (2002) (Bote & Bock, Berlin)
- Kampe, Gordon (geb. 1976): *schnell* (2005)
- Kelemen, Milko (1924–2018): *Fabliau* (1972) (Peters, Frankfurt)
- Körper, Till Alexander (geb. 1967): *Sechs Kanons* (2002)
- Kondo, Jo (geb. 1947): *Dance(s)* (1986) (Sonic Art, Tokyo)
Novitas mundi (1998) (Sonic Art, Tokyo)
- Krenek, Ernst (1900–91): *Sonate op. 92* (1941) (Bärenreiter, Kassel)
Die vier Winde (1975) (Bärenreiter, Kassel)
- Kurtág, György (geb. 1926): *Játékok VI* (1990/92) (Editio Musica, Budapest)
- Lacôte, Thomas (geb. 1982): *Études, premier cahier: Alluvions en flamme; Vidit Jacob scalam; « Et l'unique cordeau des trompettes marines »* (2006–2008) (Lemoine, Paris)
Deuxième cahier: The fifth hammer, Quilisma, Etude de transparence (2012–15) (Lemoine, Paris). *The fifth hammer* ist vierhändig, verlangt eine große Orgel mit zwei Schwellern.
Versant tempéré: 6 Miniatures (2008) (Billaudot, Paris). Zugängliche, überschaubare Stücke, in denen sich eine sehr eigene Art, die Farben der Orgel zu hören, äußert. Zugleich eine Übung, rhythmische Freiheit sehr bestimmt klingen zu lassen.
Phteggomai (2018) (Lemoine, Paris)
- Lanza, Mauro (geb. 1975): *Predella* (2003). Komponiert mit algorithmischen Methoden.
Negativo (2006). Vorher sind einige Tasten flexibel zu fixieren, der Spieler muss diese dann rhythmisch lösen und zurückgehen lassen in die fixierte Position.
- Leguay, Jean-Pierre (geb. 1939): *Madrigal 7* (1985), 9 (1987) (Lemoine, Paris)
Dix-neuf Préludes (1965–1989) (Lemoine, Paris)
Spicilege (1994) (Lemoine, Paris)
Sonate 3 (2008) (Lemoine, Paris). Entlockt der Orgel neue Klänge durch sehr kluge Verwendung ungewöhnlicher Aliquotkombinationen.
Sonate 5 (2018) (Lemoine, Paris). Bevorzugt für ungleichschwebend temperierte Orgel.
- Lehmann, Hans Ulrich (1937–2013): *Monolog* (1976) (Breitkopf, Wiesbaden)
Fundamentum (1980) (Edition Gravis, Bad Schwalbach)
- Lennartz, Martin (geb. 1960): ... *wie ein Objekt ...* (1986) (Dohr, Köln)
k. M. [= koinzidentiale Musik] op. 52 (*Fantasetta pro organo*) (2021)
- Lenot, Jacques (geb. 1945): *Le Livre des Dédicaces* (1987) (Salabert, Paris)
Esquisses (1991) (L'oiseau prophète, Paris)
- Lévinas, Michaël (geb. 1949): *Accords tremblés* (2008) (Lemoine, Paris)
- Lévy, Fabien (geb. 1968): *Jusqu' à peu* für zwei Spieler:innen (2022)
- Ligetì, György (1923–2006): *Volumina* (1961/2) (Peters, Frankfurt)
Etüde Nr. 1 Harmonies (1967) (Schott, Mainz)
Etüde Nr. 2 Coulée (1969) (Schott, Mainz)
- Logothetis, Anestis (1921–94): *Grafische Notationen* (Edition Modern, Karlsruhe)
- Mâche, François-Bernard (geb. 1935): *Guntur sari* (1990) (Durand, Paris)
- Mack, Dieter (geb. 1954): *NYEPI* (1993/96) (Bärenreiter, Kassel)
- Maintz, Philipp (geb. 1977): *ferner, und immer ferner* (2007/08) (Bärenreiter, Kassel)
septimus angelus – symphonische betrachtungen über die apokalypse albrecht dürers (2017/18) (Bärenreiter, Kassel)
Choralvorspiele (2017–) (Bärenreiter, Kassel). Zugängliche, aber originelle, sehr unterschiedliche Choralvorspiele.
- Malec, Ivo (1925–2019): *Doppio Coro* (1993)
- Marchand, Christophe (geb. 1972): *Mauvais sorts & maléfices (treize petites pièces hantées pour orgue à deux ou à quatre mains)* (vor 2004) (Delatour, Sampzon). Einführung in die Neue Musik für Anfänger.
- Mather, Bruce (geb. 1939): *Six Etudes* (1982/83) (Canadian Music Centre, Montréal)
- Mernier, Benoît (geb. 1964): *Cinq Inventions* (1998–2001) (Billaudot, Paris)
Go ! 10 miniatures (2016) (Delatour, Sampzon). Musik für Anfänger, nach Rainer Maria Rilke.
- Michel, Wilfried (1938–97): *Stundenlieder* (1976) (Ricordi, München)
- Moret, Norbert (1921–98): *Gastlosen* (1974/75) (Billaudot, Paris)
- Morthenson, Jan W. (geb. 1940): *some of these ...* (1961) (Hansen, Stockholm). Graphisch notiert; non-figurative Musik, ohne Melodien und Motive, daher oft mehr Aktivität in den Registern als in den Tasten.
decadenza1 (1968) (Hansen, Stockholm). Graphisch notiert.
farewell (1970) (Hansen, Stockholm)
- Mundry, Isabel (geb. 1963): *Innenräume* (2005) (Breitkopf, Wiesbaden)
- Nilsson, Bo (1937–2018): *Spiralen und Kulissen* (1956) (Kopie im Kranichsteiner Musikinstitut Darmstadt)
- Oehring, Helmut (geb. 1961): *4REAL* (1997) (Bote & Bock, Berlin)
- Oña, Erik (1961–2019): *Órganos* (2010) (Thürmchen Verlag, Köln, thuermchen@netcologne.de)
- de Pablo, Luis (1930–2021): *Modulos V* (1967) (Salabert, Paris)
- Pagh-Paan, Youngchi (geb. 1945): *Unterm Sternenlicht* (2009) (Ricordi, München)
- Pärt, Arvo (geb. 1935): *Annum per annum* (1980) (Universal Edition, Wien)
Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler (1989) (Universal Edition, Wien)

- Pauset, Brice (geb. 1965): *Six pièces* (2002) (Lemoine, Paris)
 Pesson, Gérard (geb. 1958): *Trois Études pour orgue baroque* (1998) (Lemoine, Paris)
 Philippot, Michel (1925–96): *Sonate* (1971) (Salabert, Paris)
 Platz, Robert HP (geb. 1951): *Stunden: Buch I–V* (1999–2014) (Ricordi, Berlin)
 Pousseur, Henri (1929–2009): *Deuxième vue sur les jardins interdits* (1973) (Suvini Zerboni, Milano)
 Ombres enlacées pour orgue manuellement (1999)
 Pröve, Bernfried (geb. 1963): *Applikatur 1* (1994) (Bärenreiter, Kassel)
 Putignano, Biagio (geb. 1960): *Tavole di Luminosità* (2016) (Edition Gravis, Brühl)
- Radulescu, Horatiu (1942–2008): *Christe eleison* op. 69 (1986) (Lucero Print, mail@europeanluceroensemble.com)
 Radulescu, Michael (geb. 1943): *Fünf Stücke* (1972) (Doblinger, Wien)
 Reudenbach, Michael (geb. 1956): *Standlinien* (1985/94) (Tre media, Karlsruhe)
 Rojko, Uroš (geb. 1954): *Aussagen des Lichtes* (1990)
 Ruzicka, Peter (geb. 1948): *Z-Zeit* (1975) (Sikorski, Hamburg)
- Scelsi, Giacinto (1905–88): *In Nomine Lucis* (1974) (Salabert, Paris)
 Schedl, Gerhard (1957–2000): *action-meditation* (1983) (Doblinger, Wien)
 Schlee, Thomas Daniel (geb. 1957): *Offrandes* (1986/89) (Lemoine, Paris)
 Zwei Psalmen op. 74 (2008) (Bärenreiter). Studierte bei Messiaen.
 Schnaus, Maximilian (geb. 1986): *What is it like to be a bat? Scherzo* (2014)
 Schnebel, Dieter (1930–2018): *Zwischenfugen* (1985) (Schott, Mainz)
 Schuller, Gunther (1925–2015): *Triptych* (1976) (Associated Music Publishers, New York)
 Sciarrino, Salvatore (geb. 1947): *Arabesques für zwei Orgeln* (1970/71) (Ricordi, Milano)
 Solbiati, Alessandro (geb. 1956): *Aas* (1984) (Suvini Zerboni, Milano)
 Sei Postludi (2010) (Suvini Zerboni, Milano). Kurz, präzise, überschaubar.
 Sorabji, Kaikhosru (1892–1988): *Three Symphonies* (1924–49). Die kürzeste der Symphonien dauert über zwei Stunden.
 Extrem virtuos.
- Stäbler, Gerhard (geb. 1949): *Aber...* (2009) (Ricordi, München)
 Staub, Volker (geb. 1961): *Nr. 19, Teil IV* (1992)
 Stockhausen, Karlheinz (1928–2007): *Tierkreis, Version für Akkordinstrument* (1975) (Stockhausen Verlag, Kürten)
 Stout, Alan (1932–2018): *Study in Densities and Durations* (1965/66) (Peters, New York)
 Suslin, Viktor (1942–2012): *Lamento* (1990) (Sikorski, Hamburg)
 in my end is my beginning (1987) (Sikorski, Hamburg)
 Susteck, Dominik (geb. 1977): *Zwischenklänge* (2013) (Bärenreiter, Kassel)
 Zeitfiguren (2014) (Bärenreiter, Kassel)
 Szathmáry, Zsigmond (geb. 1939): *B-A-C-H "Hommage à ..."* (1990) (Bärenreiter, Kassel)
 Moving colours (2006) (Bärenreiter, Kassel)
 Mors et vita (2015) (Bärenreiter, Kassel)
- Tanguy, Eric (geb. 1968): *Cinq litanies* (1996) (Salabert, Paris)
 Tischtschenko, Boris (1939–2010): *Zwölf Inventionen* op. 27 (1964) (Sikorski, Hamburg). Kontrapunktisch, verschiedenartig,
 sehr fantasievoll.
 Trojahn, Manfred (geb. 1949): *Conduct* (1977) für zwei Spieler (Bärenreiter, Kassel)
- Ulivelli, Gianluca (geb. 1970): *Liquescientiae* (2009/10) (Tre media, Karlsruhe)
- Vándor, Iván (1932–2020): *Dodici variazioni* (2006) (Suvini Zerboni, Milano)
 Vivier, Claude (1948–83): *Les Communiantes* (1977) (Boosey & Hawkes, London)
 Vriend, Jan (geb. 1938): *Jets d'orgue* (1984–1991) (Donemus, Amsterdam). Gewichtiges Werk des Xenakis-Schülers aus drei
 Teilen von je 15 Minuten Dauer.
 Bachanalia (2007) (Donemus, Amsterdam). Hommage an Bach.
- Walter, Caspar Johannes (geb. 1964): *Schwebendes Viereck* (1994) (Thürmchen Verlag, Köln, thuermchen@netcologne.de)
 Webern, Anton (1883–1945): *Variationen* op. 27 (1936) (Bärenreiter, Kassel). Orgelfassung von Xavier Darasse.
 Wellesz, Egon (1885–1974): *Partita in honorem J. S. Bach* op. 96 (Doblinger, Wien)
 Welmers, Jan (1937–2022): *Movements* (1990) (Donemus, Amsterdam). Minimal music.
 Wilkins, Caroline (geb. 1953): *Camera aeolia* (1992) (Tre media, Karlsruhe)
 Wohlhauser, René (geb. 1954): *Orgelstück* (1986) (Schweizer Musikedition, Luzern)
 Lumière(s) (1989) (Schweizer Musikedition, Luzern)
 Wolff, Christian (geb. 1934): *Edges* (1968) (Peters, New York). Graphisch notiert.
 Black Song Organ Preludes (1987) (Peters, New York)
 Wesleyan Organ Song (2003) (Peters, New York)
 Saint Martin's Organ Song (2017) (Peters, New York). Klingt wie die klassische Musik einer unbekannteren Kultur, meinte
 Cage über Wolffs Musik.
- Wolpe, Stefan (1902–72): *Music for any Instruments: Interval Studies* (1944–49) (Peer Music, Hamburg)
 Wuorinen, Charles (1938–2020): *Natural Fantasy* (1984/85) (Peters, New York)
 Wustini, Alexander (1943–2020): *Weißer Musik* (1990) (Sikorski, Hamburg)
- Xenakis, Iannis (1922–2001): *Gmeoorh* (1974) (Salabert, Paris)
- Yannay, Yehuda (geb. 1937): *Three Organic Pieces: Organic Farming, Organic Compound, Organ Transplant* (2003/04)
 (Levana Music Publishing, Shorewood, Wisconsin)
 Yi, Guy-Bong (geb. 1961): *Ryoung V* (1998) (Tre media, Karlsruhe)

Yun, Isang (1917–95): *Tuyaux sonores* (1967) (Bote & Bock, Berlin)
Fragment (1975) (Bote & Bock, Berlin)

Zechlin, Ruth (1926–2007): *Impulse* (1985) (Breitkopf, Wiesbaden)
 Žuraj, Vito (geb. 1979): *Best-of-Five. Études for organ* (2011) (DSS, Ljubljana)

Anthologien

Chapuis, Michel (Hg.): *Orgue d'aujourd'hui, 1^{er} cycle* (1991) (Lemoine, Paris). Enthält einfache Kompositionen von J.-P. Leguay, A. Mabit, Ch. Villeneuve. Bei der vierhändigen Komposition von Leguay sind die Parts auch einzeln (zweihändig) ausführbar.

Haselböck, Martin und Schlee, Thomas Daniel (Hg.): *Das neue Orgelalbum* (1982) (Universal Edition, Wien). Enthält zum Teil einfach spielbare Stücke von J.-P. Leguay, Th. D. Schlee, R. Bischof und anderen.
Das neue Orgelalbum II (1985) (Universal Edition, Wien). Enthält zum Teil leicht spielbare Stücke von W. Albright, A. Pärt, A. Schnittke, Th. Brandmüller und anderen.

Lücker, Martin (Hg.): *Frankfurter Orgelbuch* (1994) (Litolf/Peters, Frankfurt). Enthält Werke von W. von Grunelius, V. Dinescu, R. Finkbeiner und anderen.

Stücke für Orgel und andere Instrumente (sehr fragmentarisch)

Allende-Blin, Juan (geb. 1928): *Mein blaues Klavier* (1969/70), mit Drehorgel und Maultrommel (Jobert, Paris)

Brandmüller, Theo (1948–2012): *Elegia für Orgel und Schlagzeug* (1977/78) (Bote & Bock, Berlin)
Enigma (1989), mit Violine (Breitkopf, Wiesbaden)

Darasse, Xavier (1934–1992): *Organum VII* (1989), mit Sopran (Salabert, Paris)

Ericsson, Hans-Ola (geb. 1958): *The Four Beasts' Amen* (1999/2000), mit Elektronik

Fritsch, Johannes (1941–2010): *Musik für St. Georg* (ca. 1983), mit Kontrabass und Schlagzeug (Glasglocken, Bleche) (Feedback Studio Verlag, Köln)
Hohes Lied (1988), mit Sopran, Baumstämmen (Feedback Studio Verlag, Köln)

Gaburo, Kenneth (1929–93): *Antiphony X (Winded)* (1989–91), mit achtkanaligem Tonband
 Gerhardt, Frank (geb. 1967): *Distance, Silence, Sound* (2016/17), mit Streichquartett
 Glaus, Daniel (geb. 1957): *Edelsteine* (1985), mit beliebigem Melodieinstrument (Müller & Schade, Bern)

Halffter, Cristobal (1930–2021): *Pinturas negras* (1972), mit Orchester (Universal Edition, Wien)
 Harrison, Lou (1917–2003): *Organ concerto* (1974), mit Percussion Orchestra (Peer, Hamburg)
 Harvey, Jonathan (1939–2012): *Toccata* (1980), mit Tonband (Faber, London)
 Holliger, Heinz (geb. 1939): *Fünf Stücke für Orgel und Tonband* (1980), mit Tonband (Schott, Mainz)
 Hübler, Klaus Karl (1956–2018): *Am Ende des Kanons* (1983), mit Posaune (Breitkopf, Wiesbaden)
 Hurel, Philippe (geb. 1955): *Stretta für zwei Posaunen und Orgel* (2009), mit zwei Posaunen (Lemoine, Paris)

Jacob, Werner (1938–2006): *Sine nomine super nomina I* (1985), mit Pauken und Schlagzeug (Breitkopf, Wiesbaden)
 Jolas, Betsy (geb. 1926): *Musique d'hiver* (1971), mit kleinem Orchester (Heugel, Paris)

Kagel, Mauricio (1931–2008): *Phantasie für Orgel mit obbligati* (1967), mit Tonband (Universal Edition, Wien)
 Kondo, Jo (geb. 1947): *Petteia* (2000), mit Trompete (uypm.co.uk)
 Korsun, Anna (geb. 1986): *Pulsar* (2014), mit Stimme (annakorsun.com)
 Krenek, Ernst (1900–1991): *Little Concerto* (1939/40), mit Orchester (Universal Edition, Wien)
Konzert op. 230 (1979), mit Streichorchester (Universal Edition, Wien)
Opus 231 (1979), mit Violine (Universal Edition, Wien)
 Kuhl, Jan Esra (geb. 1988): *Wendeltreppe* (2015), für gleichschwebend temperierte Orgel mit Tonband. Mikrotonale Elemente mit Übergängen in Geräusche.

Lacôte, Thomas (geb. 1982): *Cristal de Temps* (2009), für Sopransaxophon und Orgel (Billaudot, Paris)
 Leguay, Jean-Pierre (geb. 1939): *Péan I* (1968–2010), für Marimba, drei Posaunen, Orgel und Schlagzeug
Péan II (1970/71) für Trompete und Orgel (Billaudot)
 Lehmann, Hans Ulrich (1937–2013): *Sonata >da chiesa<* (1971), mit Violine (edition gamma, Bad Schwalbach)
Vagues (1999/2000), mit Klarinette und Schlagzeug (Edition Gravis, Bad Schwalbach)

Maiguashca, Mesias (geb. 1938): *Nemo's Orgel* (1989), mit Tonband (Tre media, Karlsruhe)
 Maintz, Philipp (geb. 1977): *de figuris* (2020), mit großem Orchester (Bärenreiter, Kassel)
 Mather, Bruce (geb. 1939): *Musique pour orgue, cor et gongs* (1973) (Canadian Music Centre, Montréal)
Quatre poèmes de Claude Lefebvre (2009), mit Sopran (Canadian Music Centre, Montréal)
 Michel, Wilfried (1938–97): *Trakturen* (1974), mit Nebeninstrumenten (Bärenreiter, Kassel)

- Pousseur, Henri (1929–2009): *L'école d'Orphée* (1989), mit Tonband und Sprecher
- Reudenbach, Michael (geb. 1956): *subito tacet* (1992), mit Violine und Schlagzeug
- Rihm, Wolfgang (geb. 1952): *Siebengestalt* (1974), mit Tamtam (Universal Edition, Wien)
Unbenannt IV (2002/03), mit Orchester (Universal Edition, Wien)
- Ruoff, Axel (geb. 1957): *In inferioribus terrae* (c. 2011), mit Saxophon
- Schaeffer, Boguslav (1929–2019): *Konzert (B-A-C-H)* (1984/85), mit Violine und Orchester (Collsch, Salzburg)
- Schlee, Thomas Daniel (geb. 1957): *Dein Dunkel wird sein wie der Mittag* (1990/91), mit Bläsern und Schlagzeug (Universal Edition, Wien)
- Schnebel, Dieter (1930–2018): *Choralvorspiele I, II* (1966, 68/69) (Schott, Mainz)
Lamento di guerra (1991), mit Stimme (Schott, Mainz)
Toccata mit Fugen (1995–96), mit Schlagzeug (Schott, Mainz)
- Stockhausen, Karlheinz (1928–2007): *Himmelfahrt* (2004/5), mit Sopran und Tenor (Stockhausen-Verlag, Kürten)
- Vriend, Jan (geb. 1938): *Große Fuge* (2001), mit 6 Schlagzeugern (Donemus, Amsterdam)
- Walter, Caspar Johannes (geb. 1964): *etwas gedreht sieht das Ding schon ganz anders aus* (1997), mit Posaune (Thürmchen Verlag, Köln)
Biegsame Wand (2003), mit Tonband (Thürmchen Verlag, Köln)
- Zender, Hans (1936–2019): *Römer VIII, 26* (1994), mit Sopran, Alt, Elektronik (Breitkopf, Wiesbaden). Es existiert eine Version ohne Elektronik.

Literatur zur neuen Orgelmusik

- Cantagrel, Gilles (Hg.): *Guide de la musique d'orgue* (Fayard, Paris) ²2012. Ein Führer durch die Orgelliteratur allgemein, aus französischer Perspektive, daher werden oft in Deutschland wenig beachtete neue französische Komponisten instruktiv vorgestellt.
- Faber, Rudolf und Hartmann, Philip (Hg.): *Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpreten*, Kassel (Bärenreiter) und Stuttgart (Metzler) 2002. Enthält einen Aufsatz über „Neue Orgelmusik nach 1960“ von Martin Herchenröder (S. 663–706) sowie weitere Erwähnungen neuer Kompositionen in den Kapiteln über die jeweiligen Länder.
- Geuting, Matthias (Hrsg.): *Horizonte des Hörens. Gerd Zacher* (Saarbrücken, Pfau) 2006
- Henau, Joris de: *Gmeeoorh (1974) de Iannis Xenakis et la musique nouvelle pour orgue: histoire et analyse* (Dissertation Paris, Sorbonne) 2004
- Philippi, Daniela: *Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne* (Bärenreiter, Kassel) 2002. Ein Buch, das die deutsche Perspektive vertritt, ohne zu wissen, dass es auch andere gibt. Namen wie Pousseur, Amy, Fernyehough, Xenakis tauchen nicht oder nur in Fußnoten auf. Dafür werden oft originelle Randfiguren ausführlich besprochen.
- Schmeding, Martin: *Das Orgelwerk von Wolfgang Rihm. Einflüsse und Impulse eines „Ermöglichungsinstruments“* (text + kritik, München) 2022
- Schmiedecke, Ulrich: *Der Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambaereus, Ligeti und Kagel* (Katzbichler, München) 1981
- Summereder, Roman: *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur des 20. Jahrhunderts* (Helbling, Innsbruck) 1995. Mit Schwerpunkt auf der deutschen Orgelbewegung, ist dieses Buch sehr reich an Inhalt und sehr anregend sowie Fragen aufwerfend bei der Lektüre.
- Susteck, Dominik: *Magier der Klänge. Der Komponist und Organist Zsigmond Szathmáry* (Bärenreiter, Kassel) 2013

Index

A

Adorno, Theodor W. 280
 Ahrens, Joseph 32
 Alain, Albert 217, 218, 226
 Alain, Jehan 7, 10, 33, 39, 53, 63, 217ff.
 Alain, Marie-Claire 7, 217, 218, 220, 221, 226
 Alain, Marie-Odile 218, 220
 Alain, Olivier 217, 218, 220, 224
 Alleluja (Allerheiligen) 190
 Alleluja (Epiphanie) 188
 Alleluja (Fronleichnam) 198
 Alleluja, zweites (Pfingstsonntag) 158
 Alleluja (Kirchweihfest) 170
 Alme Pater (X. Choralmesse) 152
 Amis de l'Orgue 61
 Amy, Gilbert 298ff., 323, 342
 Antal, Dora 253
 Asmus, Bernd 338
 Augustinus 172

B

Bach, Carl Philipp Emanuel 333
 Bach, Johann Sebastian 13, 16, 23, 24, 29, 34, 42, 55, 65, 84, 174, 294, 298, 335
 Bares, Peter 343
 Barnes, Edward Shippen 39
 Bartók, Béla 253, 318
 Bartsch, Hans-Joachim 31
 Bauckholt, Carola 306ff., 342
 Beck, Conrad 32
 Beethoven, Ludwig van 35, 36, 43, 54, 234, 237
 Berg, Alban 42
 Bernanos, Georges 74
 Beuchet-Debierre (Orgelbau) 65, 76
 Bitonalität 45
 Blackwell, Albert 48
 Blondel, Maurice 74
 Blume, Joachim 257
 Bossert, Christoph 343
 Boucourechliev, André 337
 Boulez, Pierre 73, 318
 B. Pels en Zoon (Orgelbau) 343
 Brahms, Johannes 24, 237
 Brown, Earle 329, 332, 337
 Bruckner, Anton 23, 237
 Busoni, Ferruccio 43
 Bussotti, Sylvano 329, 337
 Butt, John 6
 Buxtehude, Dietrich 298

C

Cage, John 251f., 258, 282, 315, 329, 335f., 341
 Casadesus, Robert 35
 Casella, Alfredo 35
 Caussade, Georges 59, 223
 Cavallé-Coll, Aristide 34, 39, 65, 75, 341
 Chevalier, Marie-Madeleine 59
 Chopin, Frédéric 35, 36, 38, 51, 126
 Claude le Jeune 73
 Claudel, Paul 74, 241, 242
 Clementi, Aldo 340
 Communio (Fronleichnam) 204
 Cone, Edward 48
 Correa de Arauxo, Francisco 7
 Cortot, Alfred 35

Couperin, François 41, 67, 222, 272
 Couperin, Louis 330

D

Dadaismus 263
 Dallmann, Wolfgang 24
 d'Anglebert, Jean-Henri 330
 Daniel-Lesur, Jean-Yves 131
 Danion-Gonzales (Orgelbau) 66
 Darasse, Xavier 298, 308ff., 323, 326, 327
 David, Johann Nepomuk 279
 Debussy, Claude 37, 73, 113, 194, 305
 Delamain, Jacques 161
 Delestre, Robert 34
 Demessieux, Jeanne 33
 Désormière, Roger 92
 Deutsch, Max 236
 Diémer, Louis 35
 Distler, Hugo 9ff., 23, 279, 318
 Doyen, C.H. 64
 Dufour, Marie 7
 Dukas, Paul 59, 61, 73, 110
 Dupré, Marcel 33ff., 67, 73, 78, 84, 93, 109, 110, 208, 218, 222, 223, 342
 Duruflé, Maurice 33, 53, 59ff.

E

EMI (Plattenfirma) 54, 65
 Erato (Plattenfirma) 61, 179
 Ericsson, Hans-Ola 342
 Eschmann, Johann 7
 Evian, Marguerite 222

F

Fauré, Gabriel 81
 Feldman, Morton 265ff., 295, 310, 327, 335, 336
 Ferneyhough, Brian 263, 338, 342
 Finkbeiner, Reinhold 306
 Finnissy, Michael 338
 Finotti, Francesco 342
 Fleury, André 60
 Florentz, Jean-Louis 298, 342
 Fox, Virgil 35
 Franck, César 35, 54, 55, 65, 78, 234
 Frescobaldi, Girolamo 293, 334
 Fritsch, Johannes 282ff., 342

G

Gallon, Jean 59
 Gamut Inc. 343
 Germani, Fernando 24
 Gigout, Eugène 59
 Glandaz, Olivier 179
 Glaus, Daniel 340, 343
 Goethe, Johann Wolfgang von 43
 Gonzales (Orgelbau) 65
 Goossens, Eugene 7
 Graduale (Epiphanie) 187
 Grigny, Nicolas de 41, 67, 78, 225
 Groupe des six 241
 Grunenwald, Jean-Jacques 131
 Guézec, Jean-Pierre 312ff.
 Guillou, Jean 6, 342
 Guilmant, Alexandre 34, 35, 75

H

Halbreich, Harry 161
 Hale, Philipp 55
 Hambraeus, Bengt 289, 295, 315, 318, 319, 323, 341
 Harrison, G. Donald (Orgelbauer) 34, 35
 Haselböck, Martin 21
 Haubenstock-Ramati, Roman 329, 337
 Haydn, Joseph 35
 Haynes, Bruce 341
 Heiller, Anton 21
 Heiß, Hellmut 168
 Hellowell, Piers 33
 Hello, Ernest 74
 Hertzka, Emil 229
 Hespos, Hans-Joachim 263, 315 ff., 329, 341, 342, 343
 Huygens, Christian 343
 Hildebrandt, Zacharias 344
 Hindemith, Gertrud 21
 Hindemith-Institut Frankfurt 21
 Hindemith, Paul 16, 17 ff., 279
 Hinduistische Rhythmen (Messiaen) 90
 Hinzugefügter halber Grundwert (demi-valeur ajoutée) (Messiaen) 91
 Högner, Friedrich 23, 24, 27
 Holliger, Heinz 241, 332, 339, 342
 Honegger, Arthur 41, 42
 Howells, Herbert 7

I

Illenberger, Franz 26
 Impressionismus 60, 279

J

Jacob, Werner 340
 Jaeger, Friedrich 259
 Jahn, Hans Henny 23
 Janáček, Bedřich 244
 Janequin, Clément 222
 Jarnach, Philipp 32
 Johnson, Claude / Douglas 39
 Jolivet, André 73
 Josquin 23, 335
 Joulain, Jeanne 39

K

Kagel, Mauricio 253, 260 ff., 289, 298, 291, 315, 318 ff., 327
 Kaminski, Heinrich 32
 Kerll, Johann Kaspar 106, 293
 Khayyām, Omar 224
 Kodály, Zoltán 242 ff.
 Koechlin, Charles 241
 Kohl, Bernhard A. 26
 Kolisch, Rudolf 236
 Kommunizierbare Sprache (Messiaen) 173
 Krapp, Edgar 31
 Kraul, Peter 343
 Krenek, Ernst 171, 276 ff., 342
 Kulawik, Kamil 231
 Kurtág, György 253 ff., 327, 333

L

Lachenmann, Helmut 263, 341
 Lacôte, Thomas 339
 Lafond, Pierre 56
 La jeune France, groupe 73
 Langlais, Jean 33, 39, 53, 131

La Tour du Pin, Patrice 74
 Latry, Olivier 208
 Lauda Sion (Fronleichnamsequenz) 205
 Legato absolu, absolutes Legato 93
 Leguay, Jean-Pierre 247 ff., 298, 342
 Lemare, Edwin H. 342
 Lemmens, Jacques-Nicolas 35, 41
 Lennartz, Martin 296 f.
 Lenot, Jacques 298
 Le Witt, Sol 297
 Ligeti, György 289 ff., 298, 315, 318, 319, 323, 327, 329, 342, 343
 Liszt, Franz 35, 36, 75, 234
 Logothetis, Anestis 329, 336
 Lorioid-Messiaen, Yvonne 177, 208
 Luchterhand, Gerhard 231
 Lundquist, Erik 258, 259

M

Maegaard, Jan 229
 Mahler, Gustav 54, 237, 279, 305
 Maintz, Philipp 342
 Marcel, Gabriel 74
 Marchal, André 218
 Maritain, Jacques 74
 Marmion, Columba 193
 Mason, Marilyn 229, 230, 238
 Mather, Bruce 272 ff.
 Mathis, der Maler (Paul Hindemith) 18
 Mattheson, Johann 238
 Mauriac, François 74
 Mazzanti, Livia 259
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 279, 298
 Messiaen, Olivier 33, 39, 41, 53, 54, 69 ff., 308, 326, 342
 Metzger, Heinz-Klaus 280
 Milhaud, Darius 39, 42, 241 f.
 Modi mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit (Messiaen) 98
 Mondry, Babette 218
 Monteverdi, Claudio 287
 Moret, Norbert 338
 Morthenson, Jan W. 294, 315, 323
 Mozart, Wolfgang Amadeus 43, 99, 238
 Murray, Michael 38
 Musikhochschule Stuttgart 10

N

Nancarrow, Conlon 343
 Neoklassizismus 34, 41
 Neruda, Pablo 285
 Nicht umkehrbare Rhythmen (Messiaen) 91
 Nietzsche, Friedrich 341
 Nilsson, Bo 295 f., 342

O

Offertorium (Epiphanie) 187
 Ondes Martenot (Instrument) 158
 Ondiola (Instrument) 259
 Orgelbewegung, die 34, 64, 229
 Ormandy, Eugene 55

P

Pachmann, Wladimir 55
 Paderewski, Ignaz 55
 Palestrina 23
 Payan, Madeleine 219
 Péguy, Charles 74

- Pelléas et Mélisande (C. Debussy) 73
 Pepping, Ernst 32, 279, 280
 Personnages rythmiques (Messiaen) 91
 Pfrogner, Hermann 280
 Pierront, Noëlle 220, 223
 Platz, Robert HP 298, 323 ff.
 Poister, Arthur 34
 Polyrythmen (Messiaen) 120
 Pott, Francis 53
 Poulenc, Francis 39, 41, 59
 Pousseur, Henri 287 ff., 318, 341
 Prokofjew, Sergei 33, 39, 41, 42
 Puer natus est (Introitus) 134
- Q**
 Quef, Charles 75
- R**
 Rachmaninov, Sergei 7, 33, 38, 51, 54, 55, 56
 Raphael, Günther 28, 279
 Ravel, Maurice 60, 62
 Raysse, Martial 318
 Rechsteiner, Yves 218
 Reda, Siegfried 32
 Reger, Max 6, 23, 24, 229, 234, 244, 279, 280, 298, 305, 342
 Registercrescendo (Messiaen) 177
 Renouveau catholique (katholische Erneuerung) 74, 241
 Reudenbach, Michael 257 f.
 Riemann, Hugo 24
 Riemenschneider, Albert 53
 Rieunier, Françoise 326
 Rilke, Rainer Maria 173
 Rink, John 48
 Risler, Edouard 35
 Röhrig, Johannes 343
 Rosenthal, Manuel 55
 Rößler, Almut 179
 Rouet, Pascale 251
 Rückschloß, Rainer Maria 26
- S**
 Saint-Saëns, Camille 35
 Salve Regina (Antiphon) 145
 Samson, Jim 42
 Satie, Eric 41, 241
 Scelsi, Giacinto 257, 258 ff., 342
 Schader, Dr. Luitgard 21
 Scheidt, Samuel 287
 Schenker, Heinrich 43
 Scherchen, Hermann 236, 237
 Schildge-Bianchini, Virginie 223
 Schnebel, Dieter 298, 306, 319, 323
 Schneider, Michael 24
 Schnitger, Arp 341
 Schönberg, Arnold 23, 229 ff., 254, 265, 276, 278, 279, 283, 294, 305, 318, 342
 Schreker, Franz 276
 Schroeder, Hermann 32, 279
 Schubert, Franz 35, 43
 Schumann, Robert 35, 174
 Schweitzer, Albert 24, 34
 Scriabin (Skriabin), Alexander 55, 258, 279
 Sedlmayr, Hans 280
 Segond, Pierre 7, 222
 Shin, Sung-Eun 331
 Silbermann, Gottfried 9, 341
 Skinner, Ernest (Orgelbauer) 34
 Sledziecki, Maciej 343
 Société Merklin (Orgelbau) 75
 Société Pleyel-Cavaillé-Coll (Orgelbau) 76
 Stadlen, Peter 237
 Stein, Leonard 236
 Stellwagenorgel (Lübeck) 9
 Stevens, Bernard 7
 Stockhausen, Christel 255, 257
 Stockhausen, Karlheinz 73, 251, 255 ff., 265, 282, 318, 319, 327
 St.-Ouen in Rouen, Abbaye 33, 54
 Straube, Karl 23
 Strawinski, Igor 39, 41, 42, 241, 318
 Strickland, William 231
 Šuňavská, Bernadetta 252
 Suslin, Viktor 297 f.
 Susteck, Dominik 257
 Szathmáry, Zsigmond 293, 294, 340
- T**
 Tagung für Deutsche Orgelkunst (1938, Freiburg im Breisgau) 10
 Thomas, Ernst 332
 Thomas von Aquin 74, 171, 172, 173, 182, 193
 Thomas von Kempen 74, 110, 193
 Tippett, Michael 42
 Tournemire, Charles 59, 60, 65, 78, 197, 208, 342
 Trieu-Colleney, Christiane 35
 Tudor, David 336
 Tulan, Fred 252
- U**
 Unterweisung im Tonsatz (Paul Hindemith) 18
- V**
 Varèse, Edgar(d) 42, 257, 318
 Veni Creator Spiritus (Hymnus) 21, 141
 Verein für musikalische Privataufführungen (Schönberg) 236
 Versmaße 90
 Victimae paschali laudes (Ostersequenz) 137
 Vierne, Louis 35, 41, 53, 54, 59, 61, 65, 67, 75
- W**
 Wagner, Richard 137, 175, 234, 241, 265, 305
 Walcha, Helmut 20, 29, 30
 Walter, Caspar Johannes 341, 342
 Webern, Anton 237, 287, 318
 Weinrich, Carl 231
 Widor, Charles-Marie 6, 34, 35, 41, 53, 54, 55
 Windreduzierung 342 f.
 Wöhrle, Fabian 272
 Wörle, Marion 343
 Wolff, Christian 329, 336, 337, 339 f.
- X**
 Xenakis, Iannis 73, 263, 308, 309, 310, 311, 326 ff., 342
- Y**
 Yokota, Munetaka 344
 Young, La Monte 257
 Yun, Isang 329 ff.
- Z**
 Zacharias, Ernst 342, 344
 Zacher, Gerd 319, 329
 Zweite Wiener Schule 171