Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 8-9 (1988-1989)

Artikel: Materialdenken und Stilbildung bei Olivier Messiaen : Anmerkungen zu Satz VI des Oratoriums "La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ"

Autor: Schweizer, Klaus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835328

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.07.2025

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

Materialdenken und Stilbildung bei Olivier Messiaen
Anmerkungen zu Satz VI des Oratoriums «La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ»*

KLAUS SCHWEIZER

Olivier Messiaen konnte am 10. Dezember 1988 seinen 80. Geburtstag begehen. Er konnte dies tun auf eine Weise, die gerade für einen schöpferischen Menschen die beglückendste sein muss, nämlich im Bewusstsein anhaltender schöpferischer Befähigung und Arbeitskraft. Denn wenige Tage zuvor, am 26. November, konnte der Komponist der Uraufführung seiner jüngsten Partitur beiwohnen. Sie trägt – für Messiaen-Kenner nicht ganz überraschend – den Titel *Un vitrail et des oiseaux*[1]. Wiederum geht es also um die beiden Bereiche mimetischer Annäherung, die für Messiaen seit seinen kompositorischen Anfängen so bedeutsam sind: er möchte mit seinen Harmoniefolgen die manchmal geradezu blendende Farbenfülle gotischer Kirchenfenster vermitteln; dazu soll in vielstimmigen kontrapunktischen Satzabschnitten eine melodische Vielgestaltigkeit herrschen, wie sie den Gesängen vieler Vogelarten zu eigen ist.

diverse Tempi	Très lent	diverse Tempi	diverse Tempi
(1) Introduction 3 Xylos...	(6) Thema Trp./Glocken • Periode 1	(8) → Vogelstimmen - Pinson (=Buchfink) 3 Xyl. - Fauvette à tête noire Holz (=Mönchsgrasmücke)	(10) → Kadenz - Fauvette des jardins(Grasmücke) Solo-klavier - Merle noir (=Amsel) 1.Flöte - Fauv.Passerinette(=?) 1.Klar.
	(14) Thema Trp./Glocken • Periode 2	(16) → Vogelstimmen - Pinson 3 Xyl. - Fauvette à tête noire Holz	(20) → Kadenz - Fauvette des jardins Solo-Klavier - Merle noir/Fauvette... 1.,2.Flöte - Fauv.Pass./Rouge-gorge 1.,2.Klar.
	(26) Thema Trp./Glocken • Periode 3	(29) → Vogelstimmen - Pinson 3 xyl. - Fauvette à tête noire Holz	(38) → Kadenz - Fauvette des jardins Solo-Klavier - Merle noir/Fauvette/Fauvette 1.,2.,3.Flöte - Fauv.Pass./Fauvette/Rouge-gorge 1.,2.,3.Klar.
(56) Coda 3 Xylos...	(63) Thema Trp./Glocken • Periode 1 • Periode 2 • Periode 3 • Periode 4 ("choral terminal")		

Anmerkung: die eingeklammerten Zahlen bezeichnen die Studierziffern der Partitur.

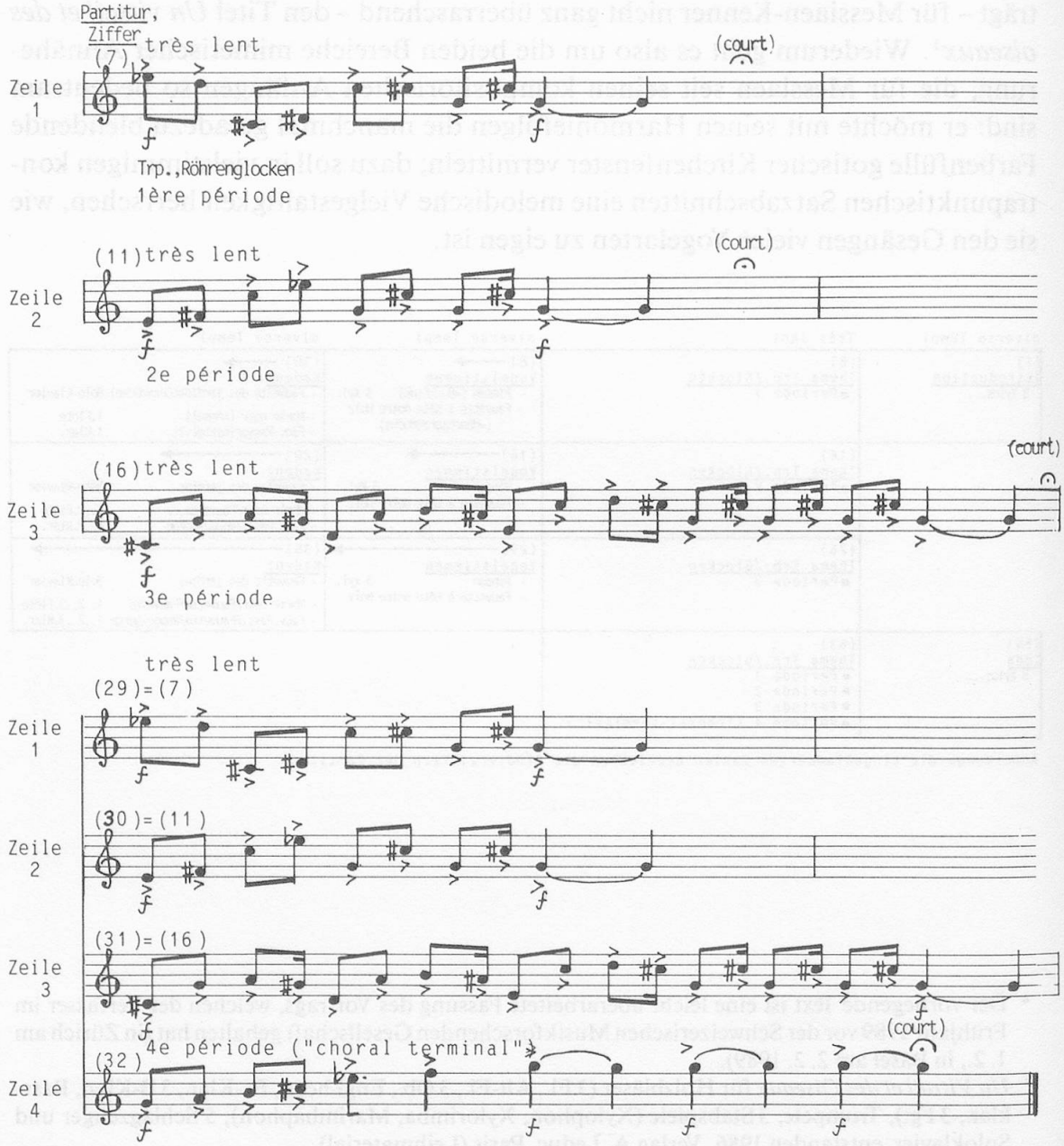
* Der vorliegende Text ist eine leicht überarbeitete Fassung des Vortrags, welchen der Verfasser im Frühjahr 1989 vor der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft gehalten hat (in Zürich am 1. 2., in Basel am 2. 2. 1989).

[1] *Un Vitrail et des Oiseaux* für Holzbläser (3 Fl., Alt-Fl., 3 Ob., Engl.horn, Es-Klar., 3 B-Klar., Bass-klar., 3 Fg.), Trompete, 3 Stabspiele (Xylophon, Xylorimba, Marimbaphon), 5 Schlagzeuger und Soloklavier, entstanden 1986. Verlag A. Leduc, Paris (Leihmaterial).

Selten hat Messiaen eines seiner Werke so knapp formuliert und so übersichtlich angelegt. Nacheinander enthalten drei «Strophen» jeweils folgende Teilabschnitte:

- «*Choralzeile*» in Trompete und Röhrenglocken, begleitet von Resonanzakkorden («harmonies-couleurs»);
- *Vogelrufe* in Bläsern und Schlagwerk (Buchfink, Mönchsgrasmücke);
- *Kadenz* des Soloklaviers mit zunächst einem, dann zwei, schliesslich drei Flöte-Klarinette-Paar(en).

Die Strophen nehmen jeweils an Umfang zu. Abschliessend – nach einer variierten Reprise etlicher Einleitungstakte – formieren sich die drei bisher vernommenen Choralzeilen zusammen mit einer vierten zu einem Schlusschoral von lapidarer Strenge:



Un vitrail et des oiseaux: diese neue Komposition wurde im Pariser Geburtstagskonzert vom 26. November 1988 ergänzt durch jene anderen drei Partituren für Klavier und Orchester seit *Oiseaux exotiques,* die Messiaen für Pierre Boulez und Yvonne Loriod geschrieben hatte – für Pierre Boulez, den Studenten der vierziger Jahre, für Yvonne Loriod, Messiaens zweite Frau und zugleich wichtigste Anregerin und Interpretin. Im Anschluss an diesen Konzertabend im *Théâtre des Champs-Elysées* vollbrachten die hellhörigen Medien ein kleines technisches Wunder: bereits nach weniger als drei Wochen lag die Compact Disc mit dem Mitschnitt des Konzertes in den Regalen der Plattengeschäfte.[2]

Und damit kommen wir unserem Thema bereits näher. Ist die Rezeption der Werke dieses Komponisten tatsächlich so spontan und ungebrochen, dass sich der Musikfreund eine derartige Musik möglichst rasch in seine eigenen vier Wände hereinholen möchte? Ist das Verständnis für diese Musik inzwischen befreit worden von all den Vorurteilen, Klischees und Vergröberungen, die ihr seit den ersten Aufführungen so zäh anhaften?

Die zahlreichen Laudationes, die im Umkreis von Messiaens Achtzigstem zu vernehmen waren, sprechen eine andere Sprache. Bringt man diese Stimmen auf eine Kurzformel, so könnte sie lauten: Olivier Messiaen, schwärmerischer Gottes- und Naturenthusiast; fanatischer Sammler und Wiederbenutzer historischer Klangmaterialien und Verfahrensweisen aus inner- und vor allem aussereuropäischen Musikkulturen; Notator von Vogelgesängen, Wasser- und Windgeräuschen in aller Welt; Hersteller von programmatischen Partituren, die zu hohen Graden geprägt sind von einem oft genug unkritisch und widersprüchlich betriebenen, geschmacklich nicht selten anfechtbaren Materialfetischismus.

Von Stil und Stilbildung war in diesen Würdigungen somit verdächtig wenig zu lesen, um so mehr aber vom Reichtum kompositorischer Materialien. Kaum wurde dem Komponisten zuerkannt, worauf lange genug das Bestreben eigenschöpferischen Bemühens abzielte, nämlich: auf einen voller Eigenart ausgeprägten Personal- und Individualstil. Stattdessen füllige Inventarverzeichnisse all dessen, was Messiaen in unermüdlicher Beschaffungswut bereitgestellt, zitiert und kombiniert hat: Dauernfolgen der griechischen und indischen Metrik, Melodiefolgen aus Alleluia-Gesängen gregorianischer Messen, theologische Texte unterschiedlichster Provenienz, Farbvorstellungen von Kirchenfenstern und Mineralien, Vogelgesänge, mathematische Zahlenpermutationen und Harmoniebildungen aus Klassik, Impressionismus und Wiener Schule. Dazu vieles andere mehr. Es wurde der Anschein geweckt, Kulturkreise und Geschichtsepochen seien gleichsam allgegenwärtige Gäste in Messiaens Partituren, ohne doch die Heterogenität ihrer Herkunft im geringsten zu verleugnen.

Auf der einen Seite finden sich also Hinweise – teils bewundernde, teils scharf kritisierende – auf einen augen- und ohrenscheinlichen Synkretismus, d. h. die Vermischung heterogener Formungsansätze zu einem stilistisch uneinheitlich bleibenden Kompositionsgefüge. Auf der anderen Seite immer wieder aber auch

[2] *Hommage à Olivier Messiaen. Le Concert officiel du 80e Anniversaire. Sept Haikai, Couleurs de la Cité céleste, Un Vitrail et des Oiseaux. Oiseaux exotiques.* Disques Montaigne WM 332.

Versuche, ein solches Gefüge als Resultat eines tiefgreifenden, dazu kunstreichen Anverwandlungs- und Einschmelzungsprozesses zu würdigen. Demzufolge wären Messiaens Fundstücke durchs kompositorische Verfahren stilistisch gründlich überformt und ins Repertoire persönlicher Ausdrucksmöglichkeiten eingeordnet worden.

Ein solcher Versuch geht etwa auf Hans Oesch zurück, der an den *Oiseaux exotiques* in einem Text von 1978 ausführlich die historisch unsachgerechte Wiederverwendung indischer *tāla*-Rhythmusformeln beschrieb und sie als neu hinzugewonnene Bestandteile in des Komponisten Vokabular wertete. «Aufgrund dieser in so hohem Masse unindischen Verwendung von tāla-Perioden in Messiaens Kompositionen lässt sich also sagen, dass es sich bei dieser Rezeption nicht um eine direkte Übertragung eines exotischen Musikprinzips handelt. Vielmehr nimmt Messiaen das tāla-Material als musikalische Bausteine, die die traditionellen Elemente seiner Musik erweitern, und verfährt mit diesem Lehngut nach Verfahrensweisen, die ihm – nicht aber der Fremdkultur – eigen sind.»[3]

Einen weiteren Schritt tat Clytus Gottwald, der im Anschluss an kritische Worte von Hans Heinz Stuckenschmidt im Jahr 1982 vermutet, dass mit der älteren Vorstellung dessen, was Stil sei, bei Messiaen eben nicht mehr viel anzufangen sei: «Ohne Zweifel muss der Messiaensche Synkretismus das Misstrauen eines Kritikers wecken, der ausgeht von der auf Reinheit und Identität eingeschworenen Wiener Schule um Arnold Schönberg. Doch ist Stil – und in Stilfragen scheint sich Stuckenschmidts Misstrauen zusammenzuziehen – keineswegs nur dadurch zu realisieren, dass ein Komponist seine Musik reinigt von allem, was sich nicht bruchlos einfügen lassen will. Immer auch hat die unter grossen subjektiven Anstrengungen vorgenommene Zusammenfassung des Heteronomen, Vereinzelten, wo sie nicht an dieses sich schwächlich verlor, Stil ausgetragen: Mahler ist der Prototyp. Und auch dort, wo Verachtung des Stils als Handschrift sich durchsetzte, geht diese Verachtung schliesslich in Stil über: Strawinskys Stilverachtung ist unverwechselbar selbst Stil.»[4]

Doch sollen jetzt nicht weitere Erörterungen folgen, wie der schillernde Begriff «Stil» etwa gemäss dieser Textstelle genauer abzugrenzen oder zu definieren sei. Weiter führt es wohl, an einem konkreten Beispiel das Ineinanderwirken von Eigen- und Fremdmaterial zu beobachten. Sollte sich an diesem einen Beispiel gleichzeitig auch beschreiben lassen, wann und unter welchen Bedingungen das Kompositionsgefüge Züge einer persönlichen Stilistik annimmt, so wäre für weitere erschliessende Schritte der Weg vorgezeichnet.

Der Titel des in den Jahren 1965–1969 ausgearbeiteten Oratoriums *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*[5] lautet in der Übersetzung «Die Verklärung

[3] Oesch, Hans: *Die europäische Rezeption aussereuropäischer Musik.* In: *Funkkolleg Musik,* Weinheim/Basel 1978, Studienbegleitbrief 12, S. 71.

[4] Gottwald, Clytus: *Fragment über Messiaen,* in: *Musik-Konzepte,* hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Band 28, November 1982, S. 78.

[5] *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* für 10stimmigen gemischten Chor, 7 Instrumentalsolisten und grosses Orchester, entstanden 1965–1969. Uraufführung: Gulbenkian-Festival Lissabon 1969, Dirigent: Serge Baudo. Paris, Verlag A. Leduc, Paris, Nr. 24.363 (2 Bände).

unseres Herrn Jesus Christus». Das im Auftrag einer portugiesischen Stiftung geschriebene und in Lissabon uraufgeführte Werk umfasst zwei Grossteile mit je sieben Einzelsätzen. Es basiert auf einem mosaikartigen Gefüge lateinischer Textstellen zum Thema der Verklärung Christi. Im Brennpunkt dieses Textmosaiks stehen zwei Gedanken, die sich durch wechselnde Textbeleuchtung Stufe um Stufe erhellen. Im *ersten* Oratorienteil ist es die Vorstellung von der Intensität des göttlichen Lichtes, in dem sich die Verklärung vollzieht. Im *zweiten* Werkabschnitt ist es der Gedanke der Filiation, der Gottessohnschaft, der durch mehrere Texte erläutert wird.

Im Aufführungsapparat kommt der Komponist ohne Vokalsolisten aus, verlangt aber neben gemischtem Chor und grossem Orchester eine siebenköpfige solistische Instrumentalgruppe.

Beide Grossabschnitte münden in streng akkordische Schlusschoräle ein (Sätze VII bzw. XIV). Diese sind zwar dem Choralgestus nachempfunden, verzichten jedoch – dies ist wichtig zu bemerken – auf die bestehenden liturgischen Melodievorlagen. Die den Chorälen vorangehenden Sätze VI und XIII unterstreichen ihre Penultima-Funktion, d. h. ihre Rolle, an der jeweils vorletzten Stelle beider Grossteile plaziert zu sein, durch besondere polyphone Vielfalt. Aus der Abfolge polyphon-homophon resultiert somit jeweils zu Ende der beiden siebenteiligen Grossabschnitte ein struktureller Umschlag von zwingender Schlusswirkung.

Premier Septenaire (Erster "Siebensätzer") "Das göttliche Licht"	Deuxième Septenaire (Zweiter "Siebensätzer") "Die Gottessohnschaft"
I Evangelienbericht II Meditation 1 Configuratum... III Meditation 2 Christus Jesus...	VIII Evangelienbericht IX Meditation 5 Perfecte conscius... X Meditation 6 Adoptionem filiorum...
IV Evangelienbericht V Meditation 3 Quam dilecta... VI Meditation 4 Candor est lucis aeternae	XI Evangelienbericht XII Meditation 7 Terribilis est locus iste... XIII Meditation 8 Tota trinitatis apparuit...
VII Schlußchoral 1 Choral de la Sainte Montagne	XIV Schlußchoral 2 Choral de la Lumière de Gloire

Die folgenden Ausführungen beschränken sich weitgehend auf *Satz VI* mit seiner überschaubaren Ausdehnung von lediglich 36 Takten bzw. einer Spieldauer von nur eineinhalb Minuten. Mehr am Rande stehen einige Anmerkungen zu *Satz VII.*

Zu *Satz VI:* drei kompositorische Schichten verlaufen in diesem Satz durchgehend parallel, sind jedoch mit unterschiedlicher Deutlichkeit wahrnehmbar.

Als eine *erste Schicht,* als Hauptstimme im Sinne Schönbergs, hebt sich eindeutig die gut hörbare Linie der unisono geführten Frauenstimmen ab. Als Text dient der Psalmvers des *Alleluia* aus der im Graduale enthaltenen gregorianischen Messe zum Fest der Verklärung, einem Fest, das jeweils am 6. August eines Jahres stattfindet. Diese Vokalstimme, die nur durch die Bratschengruppe gestützt wird, dehnt sich über nicht weniger als 33 der insgesamt 36 Takte des Satzes aus. Der Text aus dem apokryphen Buch der Weisheit Salomos lautet (Kap. 7, 26):

> *Candor est lucis aeternae, speculum sine macula, et imago bonitatis illius.*
> Denn sie (die Weisheit) ist der Glanz des ewigen Lichtes, ein Spiegel ohne Makel und Abbild seiner Güte.

Zweimal wird dieser Vers in Gestalt von zwei ähnlichen, aber keineswegs identischen Melodiebögen vorgetragen. Ein dritter Durchgang beschränkt sich lediglich auf die Anfangsworte:

> *Candor est lucis aeternae.*

Olivier MESSIAEN: La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ [1965-69]. Satz 6: Candor est lucis aeternae...

Un peu vif

Frauenstimmen + Va.: Can-dor est lu-cis ae-ter-nae, spe-cu-lum si-ne ma-cu-la et i-ma-go bo-ni-ta-tis il-li-us.

Röhrenglocken

„color" VL. 2 (div. à 8)

„talea" → in F: candrakalā

Can-dor est lu-cis ae-ter-nae, spe-cu-lum si-ne ma-cu-la et i-ma-go bo-ni-ta-tis il-li-us.

vgl. Graduale Romanum: Missa in Festo Transfigurationis...

[Alleluia]

Can-dor est lu-cis ae-ter-nae.

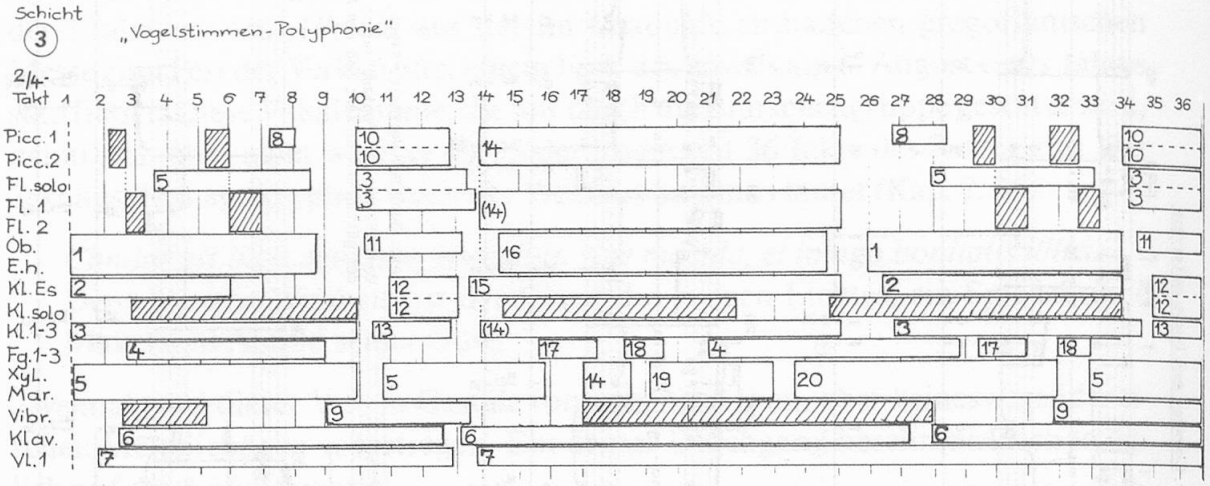
Text: Buch der Weisheit, Kap.7, V.26

Denn sie ist ein Abglanz ewigen Lichtes; ein ungetrübter Spiegel des göttlichen Wirkens und ein Abbild seiner Vollkommenheit.

6×10+6 Akkorde
=66
9×7+3 Anschläge

Eine *zweite,* bereits weit weniger stark sich abhebende *Schicht* verhält sich zur ersten wie ein freier, rhythmisch teilweise komplementär geführter Kontrapunkt. Diese rein instrumental ausgeführte Schicht setzt sich aus einer intervallisch weiter ausgreifenden Linie der Röhrenglocken sowie einer synchron mitgeführten, umhüllenden Akkordkette der achtfach geteilten zweiten Geigengruppe zusammen.

Eine *dritte Schicht* besteht aus einem ganzen Bündel lebhafter selbständiger Einzelstimmen. Der Versuch einer Inventarisierung könnte folgende Skizze ergeben:



unbezeichnet (= frei komponiert?)

1 Fauvette à tête grise (Afrique) ..... Dorngrasmücke
2 Cisticole du Natal (Afrique)
3 Merle noir ..... Schwarzamsel
4 Hibou oreillard (Canada)
5 Accenteur Alpin
6 Fauvette des jardins ..... Gartengrasmücke
7 Ciseau-Chat (Amérique du N.)
8 Gelinotte ..... Haselhuhn
9 Merle de roche ..... Steinrötel
10 Chardonneret ..... Stieglitz
11 Grive musicienne ..... Singdrossel
12 Fauvette à tête noire ..... Mönchsgrasmücke
13 Rouge-gorge ..... Rotkehlchen
14 Merle gris du Brésil
15 Sporophile à joues blanches (Brésil)
16 Evêque bleu du Brésil
17 Colombe Talpacoti (Brésil)
18 Engoulevent roux (Brésil)
19 Troglodyte mignon (Brésil)
20 Tarin de Magellan (Brésil)

Es spielen solistische Holzbläser, ferner Xylorimba, Marimba, Vibraphon, Klavier und erste Geigengruppe. Teilweise werden diese Einzelstimmen durch parallel mitlaufende oder frei erfundene Zusatzstimmen ergänzt. Es handelt sich um Melodien, die der Komponist aus selbstgehörtem oder zumindest von Tonbändern selbstübertragenem Vogelstimmenmaterial gebildet und in ihrem Nacheinander, vor allem aber im kontrapunktischen Miteinander verknüpft hat. Namen und Herkunftsländer der Vögel finden sich in der Partitur exakt vermerkt. Neben dem Herkunftsland Frankreich figurieren Afrika, Nord- und Südamerika. Hier geht es also nicht, wie etwa im Klavierzyklus *Catalogue d'oiseaux,* um präzise gewahrte regionale Gruppierungen. Vielmehr ist eine fiktive, darüber hinaus wohl symbolisch bedeutsame Vogelkombination beabsichtigt. Stimmen aller Erdteile und Himmelsrichtungen konzertieren miteinander im Sinne der Glossolalie. Diese polyphone Schicht hebt sich deutlich von der vokalen Primärschicht ab, teilt sich jedoch, als Folge permanenter Stimmüberschneidungen, nicht als Linienbündel mit. Entsprechend statistischer Dichteverhältnisse lässt sie sich vielmehr als eine unregelmässig belebte Fläche innerhalb mehr oder weniger deutlicher Randkonturen wahrnehmen.

Insgesamt sind somit übereinandergeschichtet:

- Schicht 1: textierte Vokallinie
- Schicht 2: Glockenkontrapunkt mit Akkord-Aura
- Schicht 3: Vogelstimmen-Polyphonie mit frei hinzukomponierten Ergänzungsstimmen.

Wie sind diese drei Schichten nun im einzelnen gestaltet? Wie greifen Eigen- und Fremdmaterial ineinander? Bleiben ihre Anteile isoliert, oder vermögen sie sich mit dem Resultat einer neuen, übergeordneten Stilistik zu verbinden?

Zunächst diesmal zu *Schicht 3:* Oben war die Rede davon, dass der Komponist hier Nachbildungen von Vogelgesängen kombiniert, die in dieser weltumspannenden Zusammenstellung an ein- und demselben Ort nicht vorkommen können. Als ein Resultat eigenkompositorischer Arbeit ist somit die genaue Partitur-Plazierung der einzelnen Vogelruf-Perioden im Übereinander und Nacheinander zu werten. Hier muss ein umfassender Arbeitsgang des Sichtens, Auswählens, Kontrapunktierens, insgesamt eine Verdichtung auf engem Raum stattgefunden haben. Möglich war diese Plazierung der naturgemäss nicht in unserem Sinne metrisch ausgerichteten Gesänge nur durch strikte Einordnung in ein ebenmässiges metrisches Raster. Hierzu bot sich das metrische Band der dominierenden Vokallinie mit ihrer fast durchgehenden, wenn auch in unterschiedliche Taktlängen unterteilten Achtelpulsation an. Ihr ist die Vogelstimmen-Polyphonie untergeordnet. Allerdings haben die Taktstriche für diese Polyphonie lediglich eine organisatorische Bedeutung. Schwerpunktbildungen erfolgen nicht durch regelmässig wiederkehrende Taktschwerpunkte, sondern ausschliesslich durch zusätzliche, meist dem dirigierten Takt widersprechende Akzente. Nur so lässt sich der individuelle Zuschnitt jeder einzelnen Stimme bewahren.

Wie aber verhält sich der in die Partitur eingegangene Notentext zur klingenden Wirklichkeit natürlicher Vogelgesänge? Handelt es sich um tongetreue *Zitate?* In diesem Fall bliebe Messiaens Verdienst auf das geschickte Arrangieren und Kombinieren beschränkt. Oder hat dieses Melodiematerial bereits eine eingreifende, stilistisch prägende *Transformation* durchlaufen? Dann hätten die präzisen ornithologischen Angaben der Partitur nur noch symbolischen Verweischarakter auf einen früheren, jetzt aber nicht mehr existenten Naturzustand.[6]

Genaue Aufschlüsse wären natürlich nur über objektiv auswertbare Spektrogramme, d. h. visualisierte Aufzeichnungen von natürlichen Vogelrufen unter Ausschluss subjektiver Übertragungswege zu erwarten. Doch liegen andrerseits auch Äusserungen des Komponisten vor, die bestätigen, dass ein solcher stark überformender Arbeitsgang zwischengeschaltet wurde – Äusserungen, die ferner minutiös beschreiben, nach welchen Gesichtspunkten ein derartiger Umwandlungsprozess vonstatten geht. Faksimilierte Seiten aus Messiaens Aufzeichnungsbüchern bestätigen, dass die entscheidenden Transformationsschritte unmittel-

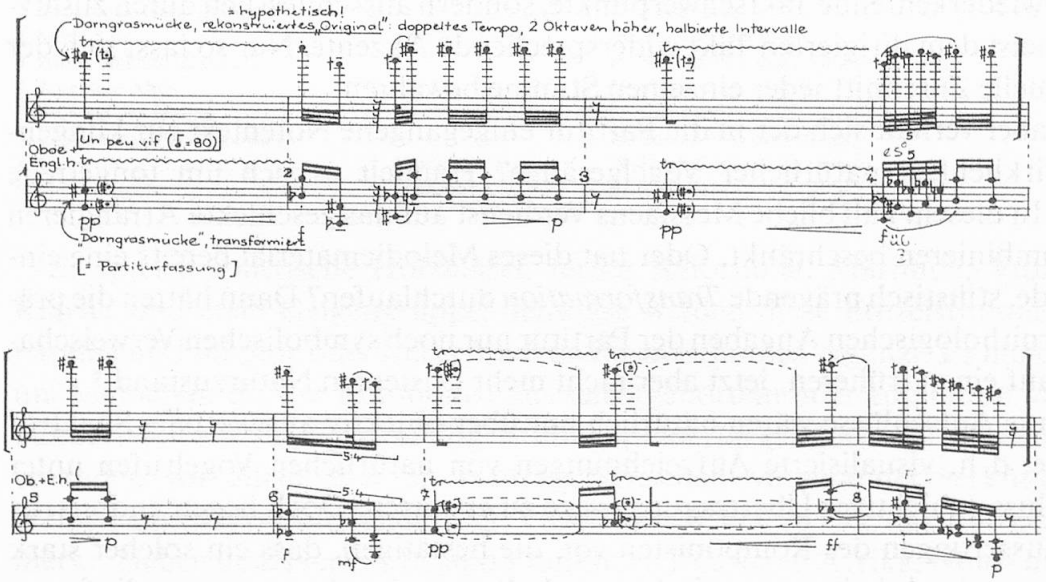
[6] Vgl. hierzu vom Verf.: *«Dokumentarische Materialien» bei Olivier Messiaen,* in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik,* 45./139. Jg., 1978, S. 477–485.

bar bei der ersten Niederschrift in der Natur oder am Bandgerät erfolgen.[7] Die wesentlichen Transformationsschritte, die in Werkstattgesprächen beschrieben werden, sind demnach die folgenden:

- deutliche *Verlangsamung* der originalen Tempi aus Gründen der Spielbarkeit für die Instrumentalisten unserer Orchester;
- *Tiefertransposition* um 2–4 Oktaven und damit besseres Erfassen durchs menschliche Ohr und zugleich Anpassung an instrumentale Register und Umfänge;
- proportionale *Spreizung* der Originalintervalle auf ein Mehrfaches, wiederum aus Gründen besserer Fasslichkeit;
- Ersetzen der unerreichbaren natürlichen Timbres durch ausgeklügelte künstliche *Instrumentaltimbres.* Akkorde, die den Melodietönen hinzugefügt werden, gelten dabei für den Komponisten lediglich als Einfärbung der Melodie, nicht aber als eigenwertige Ausharmonisierung.

Ergänzend hierzu noch Messiaens summarische Umschreibung seiner Ziele: «Ich übertrage das von mir Gehörte auf einen der menschlichen Aufnahmefähigkeit besser angemessenen Maßstab.»[8]

Zur besseren Veranschaulichung ein kleines Exempel:



[7] Man vergleiche hierzu die Faksimilewiedergabe mehrerer Vogelstimmennotate bei Tanneguy de Quénétain: *Olivier Messiaen,* in: *Réalités,* Nr. 199, August 1962, S. 34.

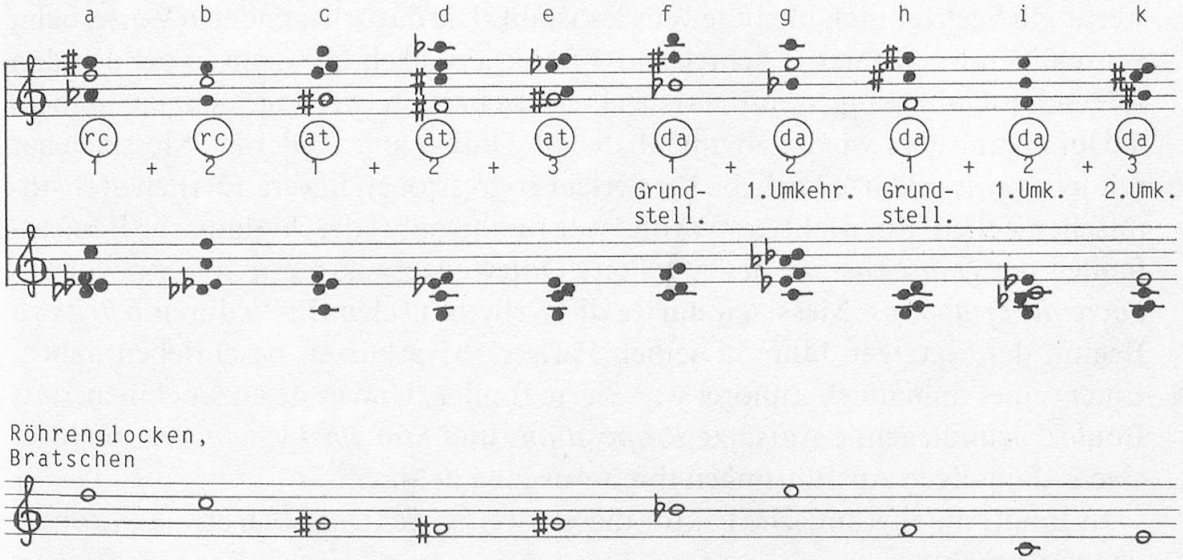
[8] Ausführlich zu dieser Frage: Samuel, Claude: *Entretiens avec Olivier Messiaen,* Paris 1967, S. 95–118. Erweiterte Neuausgabe: Messiaen, Olivier: *Musique et Couleur. Nouveaux Entretiens avec Claude Samuel.* Paris 1986.

Oboe und *Englischhorn* transformieren den kurzgliedrigen Gesang einer *Dorngrasmücke* in strikt synchroner Zweistimmigkeit. Dabei soll die *Unter*stimme der *Ober*stimme lediglich Farbe hinzufügen: das Ganze versteht sich als eine einzige melodische Linie. Im oberen, mit Klammer versehenen Notensystem erkennt man einen Versuch, den von Messiaen beschriebenen und praktizierten Transformationsprozess rückgängig zu machen, um eine ungefähre Vorstellung vom originalen Vogelruf zu erhalten. Die Proportionen dieser Rückbildung sind im Notentext angegeben: doppeltes Tempo (gleichbedeutend mit halbierten Notenwerten), Höhertransposition um zwei Oktaven (Messiaen spricht ja von bis zu vier Oktaven!), dazu halbierte Intervalle – was natürlich zur Verwendung von Vierteltönen führt.[9]

Bei der näheren Betrachtung der Röhrenglocken-Melodie mit umhüllender Akkordkette in den Zweiten Violinen lässt sich unschwer erkennen, dass bei der Ausarbeitung dieser *zweiten Schicht* die spätmittelalterliche Technik der Isorhythmie Verwendung gefunden hat. Eine *color*-ähnliche Zehnerreihe von Akkorden, hier bezeichnet mit den Buchstaben a–k, wiederholt sich insgesamt sechsmal.

(rc) = accords à resonance contractée	"künstliche Resonanzklänge auf engem Tonraum"
(at) = accords tournants	Folge von 3 "kreisenden Akkorden"
(da) = accords sur dominante appogiaturée	Vorhaltsklang zu einem Dominantklang

Akkordreihe (Vl.2, div. à 8)



[9] Eine kleine Hörhilfe mag eine ornithologische Demonstrationsschallplatte des ungarischen Musikologen Peter Szöke bieten (Hungaroton LPX 19347). Sie enthält zahlreiche Vogelrufe, deren Originalklang in der Folge in einzelnen Oktavschnitten tiefertransponiert und gleichzeitig entsprechend verlangsamt wird.

Ein siebter Durchgang bleibt nach sechs von 10 zu erwartenden Akkorden im Schlusstakt 36 unbeendet. Es erklingen somit in diesem Satz 6 x 10 + 6 = 66 Akkorde. Von den jeweils 7–8 Tönen eines Akkords erscheint einer – meist einer aus der Akkordmitte – in der Glockenmelodie. Messiaen wählt solche schattenartige Akkorde in Anlehnung an die reiche Resonanz der Glocken. Er unterscheidet dabei zwischen mehreren Akkordtypen, die er seit seinen frühen Werken der dreissiger Jahre ständig gebraucht und weiter verfeinert hat. Bei den in unserer Akkordreihe verwendeten drei Typen handelt es sich beispielsweise um folgende:[10]

- rc = *accords à resonance contractée,* d. h. Akkorde in der Art künstlicher Resonanzklänge, die auf einen engen Tonraum zusammengezogen sind;
- at = *accords tournants;* es ist dies eine feststehende Folge von drei 8tönigen Akkorden, die sich nur durch minimale Intervallveränderungen voneinander abheben;
- da = *accords sur dominante appogiaturée;* ein vieltöniger Dominantklang wird über einen davorgesetzten Vorhaltsklang erreicht; hinzu kommen geweils die Umkehrungen und Transpositionen dieser Klangverbindungen.

Nur 7 Werte weist die *talea*-artige rhythmische Periode auf. Folglich braucht es 9 Durchläufe und 3 Restwerte, um zur vorgesehenen Zahl von 66 Glockentönen bzw. Resonanzklängen zu gelangen: 9 x 7 + 3 = 66. Nur der letzte der 7 Dauernwerte, ein Sechzehntel, bleibt jeweils konstant. Die davorliegenden 6 Werte, beim erstmaligen Erscheinen 3 Achtel und 3 punktierte Achtel, wachsen bei den drei folgenden Durchgängen um jeweils einen Sechzehntelwert an, nehmen ab dem 5. Durchgang aber wieder ab und ab dem 8. Durchgang wieder zu. Messiaen hat seit jeher eine erklärte Vorliebe für derlei Progressionen in veränderlichen rhythmischen Zeilen. Ein wichtiges Vorbild war für ihn dabei die rhythmische Beschaffenheit der *Danse sacrale,* des rituellen «Opfertanzes» zu Ende von Strawinskys *Sacre du printemps.* Messiaen dürfte diese rhythmischen Prozeduren bereits zu Beginn der vierziger Jahre in seinen Pariser Privatkursen beschrieben haben. Einer seiner damaligen Zuhörer war Pierre Boulez. Und es ist anzunehmen, dass Boulez' grundlegende Aufsätze *Propositions* und *Strawinsky demeure* von Messiaens damaligen Ausführungen ihren Ausgang nehmen.[11]

Es lohnt, die rhythmische Faktur dieser zweiten Schicht noch etwas eingehender zu betrachten.

[10] Mit grosser Ausführlichkeit wird das harmonische Material Messiaens im übrigen dargestellt in der hervorragenden Arbeit von Aloyse Michaely: *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtschaffen.* Hamburg 1987 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft,* Sonderband).

[11] Vgl. Boulez, Pierre: *Relevés d'Apprenti. Textes réunis et présentés par Paule Thévenin.* Paris 1966. Übersetzungen in den Aufsatzbänden *Werkstatt-Texte* (Ffm./Bln. 1966) bzw. *Anhaltspunkte* (Stgt./Zürich 1975).

Bei den beschriebenen Progressionen anhand zunehmender und abnehmender rhythmischer Zellen handelt es sich um eine Art strenger motivisch-thematischer Arbeit – ein absoluter musikalischer Vorgang also! Am absoluten Charakter der Prozedur ändert sich für den Hörer auch nichts, wenn er erfährt, dass das siebenwertige rhythmische Ausgangsmotiv Bestandteil jener berühmten Sammlung von 120 symbolisch so reich besetzten Rhythmusformeln ist, die im 13. Jahrhundert durch den indischen Theoretiker Śārṅgadeva zusammengetragen wurde. Eine französische Musikenzyklopädie der zwanziger Jahre druckte sie in ihrem Indien-Kapitel ab, Messiaen wurde bereits als Student darauf aufmerksam gemacht und hat in vielen seiner Partituren Gebrauch von diesen oft kurzen, meist sehr prägnanten und von ungewöhnlich kleinen Einheitswerten ausgehenden rhythmischen Gestalten gemacht.[12]

Schon eingangs war im Zusammenhang mit den Bewertungen Hans Oeschs die Rede davon, dass diese Formeln durch Messiaen in eine artfremde Umgebung verpflanzt werden. Die Nichtübertragbarkeit solcher nichteuropäischer, funktional ganz anderswo verwurzelter Elemente ist evident. Selbst wenn der ursprüngliche Symbolgehalt der in Satz VI verwendeten «nicht-christlichen» tāla-Periode *kandrakalā* in irgendeinem erhellenden Zusammenhang zur Thematik des Oratoriums, d. h. der christlichen Idee der Verklärung stünde, so könnten wir diesen Gehalt doch kaum verifizieren. Dem Europäer fehlt hierzu die sinnstiftende Gesamtschau über dieses rhythmische Symbolsystem des indischen Kulturkreises zu jener Epoche.

Nun aber eines der grossen Missverständnisse der Messiaen-Rezeption: Der Komponist selbst rechnet, ganz im Gegensatz zu manchen seiner Ausdeuter, kaum mit der Verpflanzbarkeit solcher Bedeutungsinhalte. Er weist lediglich korrekt auf sie hin und erläutert ihre Herkunft. Seine Partituren erschliessen sich in Kenntnis dieser Inhalte keineswegs leichter. Hinzugewonnen haben sie jedoch – und darauf allein kommt es an! – jene rhythmische Unruhe, die z. B. auch Pierre Boulez an seinem Mentor so sehr schätzt. Ein Gestaltungsmoment wie das Einfügen oder Wegnehmen von Punktierungen, wie es an den rhythmischen Zeilen unseres Beispiels zu beobachten ist, hat mit der indischen Musikpraxis wohl nur die Ausgangsfigur gemein, keineswegs aber das angewendete Verfahren. So, wie sich eben dieses Verfahren uns heute darstellt, ist es fast völlig ins Vokabular des Komponisten integriert worden, ist eigenwertiger Bestandteil von Messiaens Personalstil.

Wenn diese im rhythmischen Bereich gewonnene Erkenntnis etwa auf den Bereich der Vogelstimmen-Transformation übertragen wird, so verstärkt sich die Vermutung, dass auch hier unter phantasievoller Ausnutzung eines gewissen Übertragungsspielraums eine weitgehende Angleichung von Vorlage und Personalstilistik stattfindet.

[12] Vgl. Grosset, Joanny: Artikel *Inde*, in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Teil 1: *Histoire de la Musique, Antiquité – Moyen Age*, Paris 1924, S. 257–376 (Übersicht der 120 deci-tāla: S. 301–304).

Besonders deutlich wird diese Übereinstimmung, wenn man in der Partitur die von Vogelrufen hergeleiteten Partien mit den frei hinzukomponierten Stimmen vergleicht. (In der Skizze zu Beispiel 5 auf S. 102 sind diese «freien» Stimmen durch Schraffierung gekennzeichnet.) In intervallischer wie rhythmischer Hinsicht lassen sich die «freien» Stimmen von den abgeleiteten nur mit grosser Mühe unterscheiden. Auch in diesem Bereich findet somit eine weitgehende Integration der Fremdanleihen ins persönliche Idiom statt. Natürlich ist bis zu einem gewissen Grad auch umgekehrt eine Anpassung von Messiaens Idiom an die Vorlagen zu beobachten. Die Vogelstimmen-Transformationen verleugnen ja keineswegs ihre Herkunft und klingen doch völlig anders als etwa die Nachtigallen-, Wachtel- und Kuckucksrufe in Beethovens *Pastorale.* Entscheidend ist bei diesem Austausch lediglich, dass zwischen den Anleihen und dem Eigenidiom keine störenden Brüche entstehen.

Unter diesem Blickwinkel lassen sich auch zur *ersten Schicht,* d. h. zur texttragenden vokalen Hauptstimme, einige Anmerkungen nachtragen.

Die Unisono-Linie des Frauenchores basiert ausschliesslich auf den 6 Tönen der einen der beiden möglichen Ganztonleitern, hebt sich also gut vom melodisch differenzierter gehaltenen Kontext ab. Diese Linie benutzt bis T. 24 *nicht* die entsprechende gregorianische Vorlage, passt sich aber im Hinblick auf Zeilenlänge, Finalisbildung und psalmodierendes Gleichmass allgemeinen Merkmalen des Chorals an. Erst in Zeile 3 wird das abschliessende *Alleluia*-Melisma der *Messe zum 6. August* mit nur geringen Abweichungen vom mixolydischen Modus auf G in eine ganztönige Variante überführt. Diese partielle Anlehnung liesse sich vielleicht als eine Art bestätigender Signatur interpretieren. Im übrigen macht auch die *rhythmische* Struktur der textierten Hauptstimme keinerlei Gebrauch von indischen Rhythmusformeln, sondern spielt nur gelegentlich auf charakteristische Wendungen an. Auch hier entstehen keine stilistischen Brüche zwischen der «entliehenen» rhythmischen Faktur des Glockenkontrapunktes (= Schicht 2) und der selbstgebildeten, wenn auch mit Anspielungen durchsetzten Vokalstimme (= Schicht 1).

Bei der Betrachtung dieser drei Schichten haben sich mancherlei Hinweise ergeben, dass und wie weitgehend Fremdmaterial und Selbstformuliertes sich annähern, um fast bruchlos ineinander aufzugehen in dem, was als Messiaens persönliche Sprache anzusehen ist.

Keineswegs aber darf nun die Erörterung eines hieraus folgenden Punktes übergangen werden: Warum dieser erhebliche Aufwand an Transformation, warum dieses verwickelte Materialdenken, wenn die Resultate ihren ursprünglichen Ansatz doch kaum mehr im Sinne von Zitaten und unverschlüsselten Anleihen offenlegen, wenn also ein weitreichender stilistischer Ausgleich stattgefunden hat?

Ein *erster* Gesichtspunkt: Messiaen ist im besten kreativen Sinne neugierig. Seine Ausblicke in ferne Kulturkreise, seine Rückblicke in frühere Epochen sichern eine Beweglichkeit in rhythmischer, melodisch-harmonischer wie auch klangfarblicher Hinsicht. Vor allem: sie begründen sein Gefallen an Irregulärem, an Normabweichungen.

Ein *zweiter* Gesichtspunkt: Messiaen betont stets die Bedeutung seines katholischen Glaubens für sein Schaffen. In einem sehr ursprünglichen Sinn beschreibt er die ihm einsichtigen oder auch nur vorstellbaren geistig-künstlerischen Erscheinungsformen als Ausdruck eines göttlichen Wirkens. Dass der Komponist sich aufgrund seines Glaubens zum undogmatisch sammelnden, unablässig kombinierenden und nach Synthesen trachtenden Abbildner dieser Vielfalt faszinierender Erscheinungsformen verstehen könnte, wäre kein Einzelfall, sondern würde an so manchen Universalisten der Musikgeschichte erinnern.

Drittens: Oft in der Musikgeschichte bildete die Kunst des einen den Stimulus für die Musik eines anderen. Bach etwa hat durch Abschreiben und Bearbeiten fremder Werke wesentliche Impulse erhalten; Schönberg soll bei der Konzeption seines *Ersten Streichquartettes* formale Anregung durch den Kopfsatz der Beethovenschen *Eroica* gefunden haben; Pierre Boulez motivierte sich für seine *Flötensonatine* am formalen Aufriss von Schönbergs *Kammersymphonie op. 9.* Der Aspekt kreativer Stimulation mag also auch bei Messiaens Materialanleihen eine wichtige Rolle im Sinne eines Weiterkomponierens spielen, eines Verfertigens von Musik *über* Musik.

Schliesslich ein *vierter* und letzter Gesichtspunkt: Messiaen hat nicht stets mit jener unerschütterlichen Selbstsicherheit komponiert, die man aus seiner Musik herauszuhören glaubt. Beispielsweise erlebte sein Schaffen um 1950 eine starke Verunsicherung als Folge der raschen Ausbreitung dodekaphoner Denkweisen. Die berühmt gewordene Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* des Jahres 1949 vollzog in dieser Richtung zwar einen erstaunlichen Entwicklungsschritt und darf sogar, mit Einschränkung, als serielle Pioniertat gelten.[13] Doch ist andrerseits gerade dieses weitgehend im Material selbst angesiedelte Stück für Messiaens stilistische Weiterentwicklung recht uncharakteristisch. Zu Beginn der fünfziger Jahre dann sicherte sich der Komponist in auffälliger, fast schon beängstigender Weise mit transformiertem Vogelstimmenmaterial ab – beängstigend deshalb, weil das Absicherungsdenken so weit ging, immerzu und mit Akribie den Ursprung des Materials zu kennzeichnen, fast nie jedoch den Anteil des Transformierens. Auch später, so auch noch im vorliegenden Oratoriensatz, manifestiert sich noch der Wunsch nach Absicherung und Rückhalt im umfänglichen, allerdings stets phantasievollen Gebrauch assimilierten Fremdmaterials.

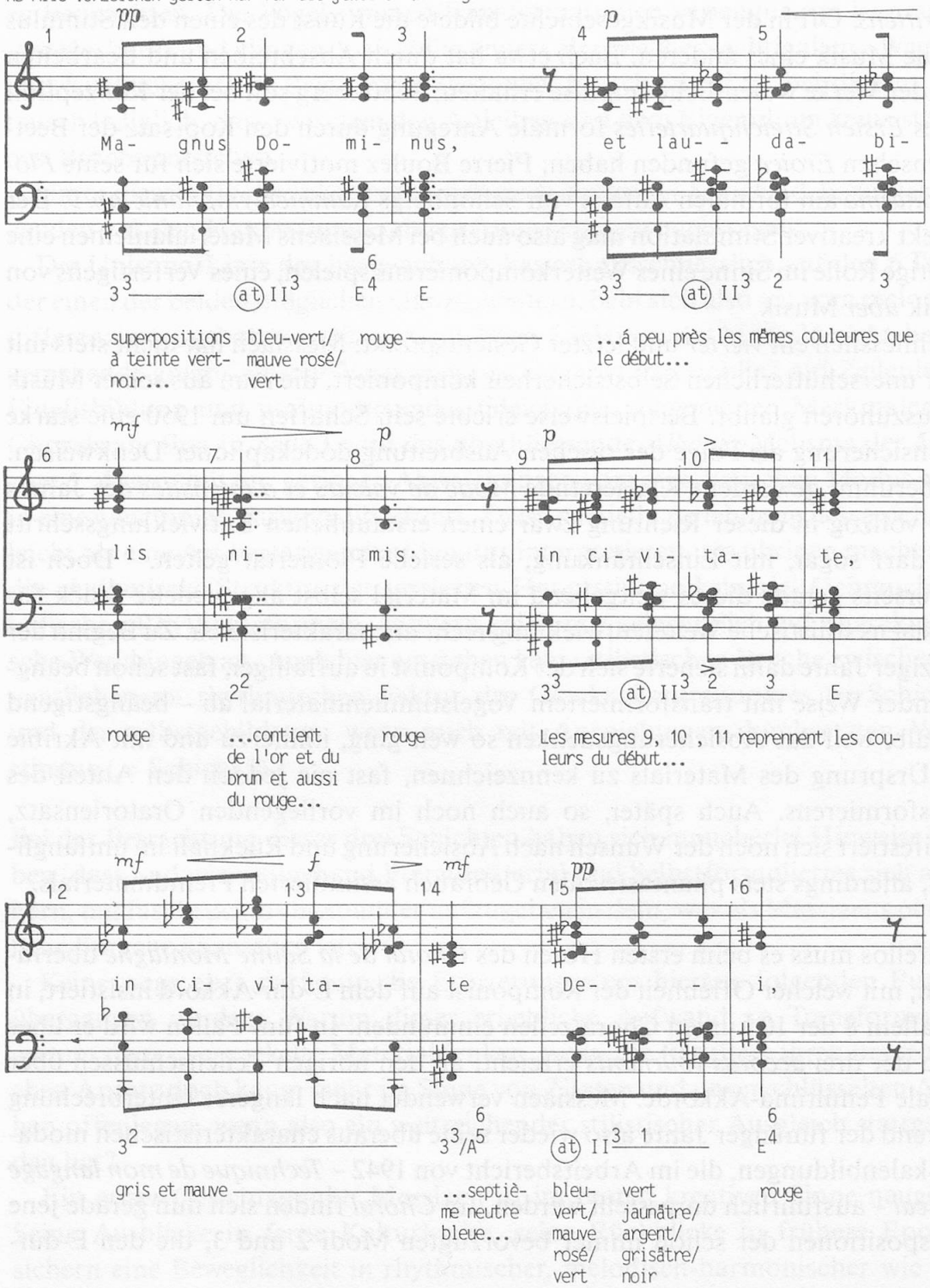
Zweifellos muss es beim ersten Hören des *Choral de la Sainte Montagne* überraschen, mit welcher Offenheit der Komponist auf dem E-dur-Akkord insistiert, in den allein 8 der 10 kurzen Choralzeilen einmünden. In fünf Fällen wird er über einen der drei *accords tournants* erreicht, an den übrigen Zeilenschlüssen über modale Penultima-Akkorde. Messiaen verwendet nach längerer Unterbrechung während der fünfziger Jahre also wieder seine überaus charakteristischen modalen Skalenbildungen, die im Arbeitsbericht von 1942 – *Technique de mon langage musical* – ausführlich dargestellt werden. Im *Choral* finden sich nun gerade jene Transpositionen der schon immer bevorzugten Modi 2 und 3, die den E-dur-

[13] Vgl. hierzu vom Verf.: *Olivier Messiaens Klavieretude «Mode de valeurs et d'intensités,* in: *AfMw,* 30. Jg., 1973, S. 128–146.

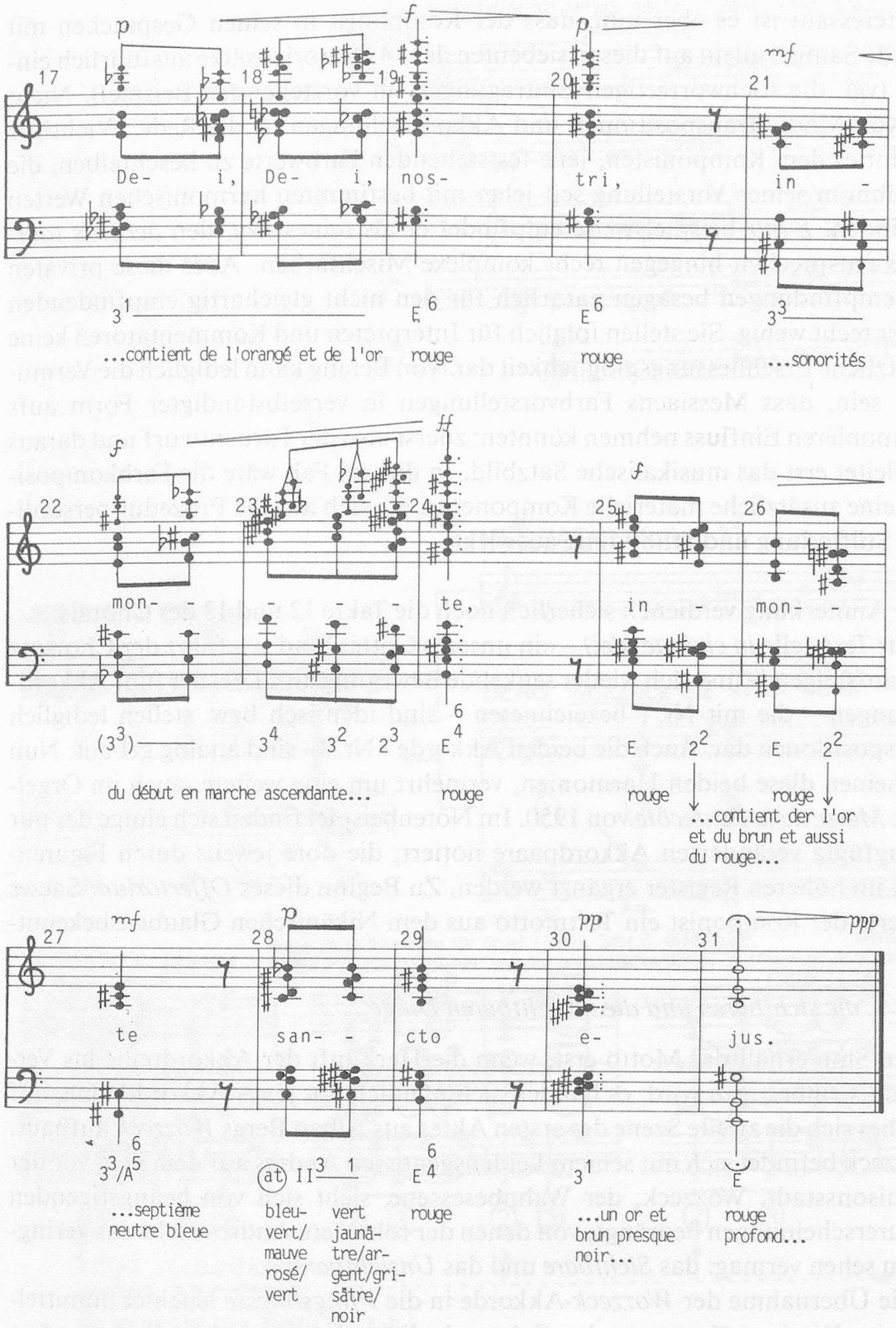
Akkord in ihrem Tonvorrat bereits beinhalten. Von einem eigentlichen Stilbruch kann somit kaum die Rede sein, – dies um so weniger, als sich die harmonische Struktur dieses strikt homophonen Satzes auf ein recht begrenztes und homogenes Ausgangsmaterial zurückführen lässt.[14]

Olivier Messiaen: La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ
Satz 7: Choral de la Sainte Montagne

NB Alle Vorzeichen gelten nur für die jeweils nachfolgende Note



[14] Vgl. hierzu auch Michaely, op. cit., S. 128 ff. und Schweizer, *Dokumentarische Materialien . . .*, S. 478.



Text: Psalm 48, 2

Groß ist der Herr und hoch zu preisen in unseres Gottes Stadt, auf seinem Heiligen Berg.

Interessant ist es aber nun, dass der Komponist in seinen Gesprächen mit Claude Samuel allein auf diesen siebenten der 14 Oratoriensätze ausführlich eingeht (vgl. die stichwortartigen Eintragungen im vorstehenden Beispiel). Nicht nur von Modi, Transpositionen und Akkordstellungen ist die Rede. Wichtiger scheint es dem Komponisten, jene feststehenden Farbwerte zu beschreiben, die sich ihm in seiner Vorstellung seit jeher mit bestimmten harmonischen Werten verbinden. *E-dur* beispielsweise empfindet er als reines *Rot,* den *accords tournants* entsprechen hingegen recht komplexe Mischfarben. Aber diese privaten Farbempfindungen besagen natürlich für den nicht gleichartig empfindenden Hörer recht wenig. Sie stellen folglich für Interpreten und Kommentatoren keine zusätzliche Erschliessungsmöglichkeit dar. Von Belang kann lediglich die Vermutung sein, dass Messiaens Farbvorstellungen in verselbständigter Form aufs Komponieren Einfluss nehmen könnten: zuerst also der Farbentwurf und daraus abgeleitet erst das musikalische Satzbild. In diesem Fall wäre die Farbkomposition eine zusätzliche materielle Komponente, die sich auf die Prozedur persönlicher Stilfindung und Stilbildung auswirkt.

Eine Anmerkung verdienen sicherlich noch die Takte 12 und 13 des Chorals.[15]

Zur Textstelle *in civitate (dei)* – «in unseres Gottes Stadt» – führt der Chorsatz eine aufsteigende und sich wieder senkende Bewegung aus. Drei der fünf Akkordbildungen – die mit Nr. 1 bezeichneten – sind identisch bzw. stellen lediglich Transpositionen dar. Auch die beiden Akkorde «Nr. 3» sind analog gebaut. Nun erscheinen diese beiden Harmonien, vermehrt um eine weitere, auch im Orgelwerk *Messe de la Pentecôte* von 1950. Im Notenbeispiel finden sich einige der nur geringfügig veränderten Akkordpaare notiert, die dort jeweils durch Figurenwerk im höheren Register ergänzt werden. Zu Beginn dieses *Offertorium*-Satzes notierte der Komponist ein Textmotto aus dem Nikänischen Glaubensbekenntnis:

. . . die sichtbaren und die unsichtbaren Dinge . . .

Einen Sinn erhält das Motto erst, wenn die Herkunft der Akkordreihe ins Verständnis einbezogen wird: es handelt sich nämlich um jenes Akkordthema, auf welches sich die zweite Szene des ersten Aktes aus Alban Bergs *Wozzeck* aufbaut. Wozzeck befindet sich mit seinem Leidensgenossen Andres auf dem Feld vor der Garnisonsstadt. Wozzeck, der Wahnbesessene, sieht sich von beängstigenden Naturerscheinungen bedrängt, von denen der robustere Andres nicht das geringste zu sehen vermag: das *Sichtbare* und das *Unsichtbare!*

Die Übernahme der *Wozzeck*-Akkorde in die *Pfingstmesse* leuchtet unmittelbar ein. Weniger überzeugt der Gebrauch dieses harmonischen Signums fast 20 Jahre später im *Choral.* Auch wenn es textlich mit Blick auf die unsichtbare Gottesstadt begründet sein könnte, so entfernt es sich doch auffällig von seiner Urgestalt: Transpositionen sind eingeschoben, der 2. Akkord fehlt ganz, vom ähnlich gehaltenen Kontext hebt es sich nicht in auffälliger Weise ab.

[15] Ebenda, S. 153–155 (Michaely . . .) bzw. S. 482 (Schweizer . . .).

vgl. Technique de mon langage musical, 2 Bände, Paris: Leduc, 1944

Modus

3^1

3^2

3^3

3^4

$3^5 = 3^1$

MESSIAEN: Modus 3^2

MESSIAEN: Choral...

12 13 14

① ③ ③ ① ①

in ci- vi- ta— te

BERG: Wozzeck, I/2 (Akt 1, Szene 2: Wozzeck, Andres)

die drei Akkorde...

① ② ③

MESSIAEN: Messe... Messe de la Pentecôte für Orgel (1950), Satz 2: Offertoire

Motto: "...die sichtbaren und die unsichtbaren Dinge..." (Nikänisches Glaubensbekenntnis)

Bien modéré

p

4'

mf

① ② ③ ② ③ ② ③ ② ③

Tritiya konstant =Nr.3

Caturthaka augmentierend Nr.4

der 120 deci-tāla des SĀRNGADEVA (13.Jh.)

Diese unauffällige, aber durchaus bedeutsame Choral-Stelle vermag in aller Kürze noch einmal aufzuzeigen, worauf diese Ausführungen insgesamt abzielten. Messiaens gestalterisches Interesse richtet sich auf sinnfällige musikalische Gebilde und Fundstellen ausserhalb seines Bereiches. Indem er diese Gebilde und Funde in seinen eigenen Gestaltungsbereich hereinholt, verlieren sie ihre ursprüngliche Bedeutung fast ganz und werden im Sinne eines autonomen Materials wieder verfügbar. Indem Messiaen dieses neugewonnene Material nun seinen charakteristischen Gestaltungsprozeduren unterwirft, prägt er es zugleich auf individuelle Weise um und passt es seiner persönlichen Stilistik in immer wieder erstaunlich hohem Masse an.