

schen Künstlern und Autoren dadurch, dass er die starke soziale Komponente, die viele Vertreter des *Renouveau catholique* prägte, nicht teilt, sondern vielmehr ganz auf das Verhältnis des einzelnen Gläubigen zu Gott ausgerichtet ist. Die religiösen Inhalte, die Messiaen in seinen Werken thematisiert, bleiben – anders als seine künstlerischen Ausdrucksmittel – eher konservativ und in den Bahnen des von der Kirche sanktionierten. Scheint Burton insoweit Messiaens Selbstbild des Einzelgängers zu bestätigen, so fragt es sich doch, ob man nicht auch andere Vergleichsobjekte hätte wählen können und müssen. Wenn Messiaen mit der damaligen literarisch-religiösen Avantgarde wenig gemeinsam hatte, schließt dies nicht aus, dass er durch andere, konservativere und gegebenenfalls künstlerisch weniger ambitionierte Schriften seiner Zeit geprägt wurde (etwa durch das, was Burton auf S. 92 vage als „Catholic pietism of l'entre-deux-guerres“ bezeichnet).

Hier zeigt sich das Problem, dass Burton gern die Perspektive des Kultur- und Religionshistorikers mit der des Literaturkritikers vertauscht, der primär von seinen eigenen ästhetischen Vorlieben ausgeht und stets auf prägnante Werturteile zielt. Nun ist eine kritische Sicht auf Messiaen und seine Werke, wie Herausgeber Nichols betont, zweifellos willkommen. Burtons Wertungen erscheinen jedoch deplatziert bei reinen Instrumentalwerken wie den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, wo ihm schlicht die Fachkompetenz fehlt. Und bei der *Turangalila-Symphonie* übergeht er den umfangreichen Kommentar Messiaens in Band 2 des *Traité de rythme*, der auch für die inhaltliche Deutung wichtige Anhaltspunkte liefert.

Die stärksten Teile des Bandes sind letztlich die detaillierten Analysen und Interpretationen der Gesangstexte Messiaens, auch und gerade zu religiösen Werken wie den *Trois Petites Liturgies de la présence divine* (1943/44), einem Schlüsselwerk, das außerhalb Frankreichs immer noch zu we-

nig bekannt ist. Hier vermag Burton auf der Basis seiner stupenden interdisziplinären Belesenheit wesentliche neue Einsichten zu vermitteln: sowohl zu den vom Surrealismus beeinflussten Ausdrucksmitteln als auch zum theologischen Gehalt. Ebenso erhellend sind seine Ausführungen über das Verhältnis des Klavierwerks *Visions de l'Amen* zu den Schriften Ernest Hellos und seine Differenzierung zwischen neoplatonischem Dualismus, zu dem Messiaen immer wieder neigt, und Pantheismus, von dem er sich fernhält. Schade ist, dass Burton solche Differenzierungen stets nur im Rahmen kritischer Werkinterpretationen vornimmt und sich nicht die Mühe gemacht hat, Messiaens literarisch-religiösen Bildungsweg historisch-systematisch zu rekonstruieren.

Ist man sich dieser Einschränkungen bewusst, kann man Burtons Buch mit großem Gewinn lesen, denn es liefert neben vielen neuen Einblicken vor allem in die Vokalwerke Messiaens ein fesselndes kultur- und ideengeschichtliches Panorama seiner Zeit, wie es so wohl kaum ein anderer Autor entwerfen könnte.

(März 2018)

Stefan Keym

YVES BALMER, THOMAS LACÔTE
und CHRISTOPHER BRENT MURRAY:
*Le Modèle et l'invention. Messiaen et la
technique de l'emprunt. Mit einem Vorwort
von George BENJAMIN. Lyon: Symétrie
2017. 624 S., Abb., Nbsp. (Collection Symétrie
Recherche. Série 20–21.)*

Olivier Messiaen hat seine Technik der Entlehnung fremder Werke folgendermaßen umschrieben: „Alle diese Entlehnungen (emprunts) werden durch ein verfremdendes Prisma (prisme déformant) unserer (Musik)sprache gehen, sie werden von unserem Stil ein unterschiedliches Blut, eine unerwartete rhythmische und melodische Couleur erhalten, wo Fantasie und Recherche sich vereinen werden, um die geringste Ähnlich-

keit mit dem Modell zu zerstören.“ (S. 56.) Obgleich Messiaen einige dieser Entlehnungen selbst analysiert hat, wurde sein Prinzip der Entlehnung bislang nie systematisch untersucht. Die wenigen bekannten Beispiele wurden als akzidentielle Kompositionsverfahren eingestuft, die neben vielen anderen Verfahren Messiaens Stil prägen.

Das Autorenkollektiv um Yves Balmer, einen Analyse- und Theorieprofessor des Pariser Conservatoire, legt nun eine umfassende, quasi enzyklopädische Untersuchung des Entlehnungsprinzips vor, die zu einem vollkommen neuen Messiaen-Bild führt: Demnach ist das Prinzip der Entlehnung für das Gesamtwerk Messiaens ein essentielles, wenn nicht sogar *das* essentielle Kompositionsprinzip. Eines der Hauptprobleme der Analyse besteht darin, dass die Entlehnungen – bis auf sehr wenige Ausnahmen – fast nie als Zitate erkennbar sind, sondern durch die verschiedenen Transformationsverfahren Messiaens in der Tat meist jegliche Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen Modell verloren haben. Ein zweites Problem besteht darin, dass Messiaen zwar gerne seine Modelle benennt, sie aber selten präzisiert. Wendungen wie „Die Form hat einige Analogie mit einem Rigaudon Rameaus“, das Cellosolo „hat eine Analogie zu indischen Jâtis und Ragas“, „die Melodie hat Mozartsche Kontur“, die Klavierfigur ist „recht debussistisch“ oder gar erst recht ein melodisches Fragment, „lässt an *Le Tombeau de Couperin* von Ravel“ denken, ein anderes „an Jolivet“ (vgl. S. 552f.), sind eher geeignet, Messiaens Quelle zu kaschieren als zu erhellen, zumal die gründliche Verfremdung dazu führt, dass Messiaens Phrase nahezu nie an irgendetwas anderes „denken lässt“ als an Messiaen selbst: Die Modelle sind gut kaschiert, sowohl in der Musik als auch in den (angeblich) selbsterklärenden Äußerungen des Komponisten. Gleichwohl sind sie, und darüber kann kein Zweifel mehr bestehen, mindestens über weite Strecken des Gesamtwerkes primordial vorhanden. Messiaen

scheint dabei merkwürdigerweise überzeugt gewesen zu sein, dass die Substanz der von ihm entlehnten Passagen in sein Oeuvre eingeht, und diesem gleichsam über Generationen von Entlehnungen hinweg eine historische Legitimation verleiht, die er bis in die Neumen des Mittelalters zurückverfolgt.

Die Autoren beschreiben im ersten Teil des Buches das Entlehnungsprinzip zunächst anhand der theoretischen Schriften Messiaens. Entlehnungen können sich auf von älteren Komponisten vorkomponiertes Material der Parameter Melodie, Harmonie und Rhythmus beziehen, später werden auch Naturlaute wie die von Messiaen akribisch transkribierten Vogelstimmen Gegenstand der Entlehnung.

Die melodische Entlehnung verbürgt für Messiaen die historische Tiefendimension der Musik, indem er melodische Wendungen gern auf Neumen des gregorianischen Choral zurückführt. Dementsprechend entleiht Messiaen melodische Wendungen aus allen Epochen der Musikgeschichte seit der Gregorianik. Verfremdungsprinzipien sind die Einfügung und Veränderung (meist Spreizung) von Intervallen zu den von ihm bevorzugten Intervallen (absteigende übermäßige Quarte, große Sexte) sowie rückläufige chromatische Passagen, die Transformation von Motiven in die von Messiaen entwickelten „Modi mit begrenzter Transposition“ sowie die Reduktion von vorkomponierten Melodien auf neumatische Wendungen.

Die harmonischen Entlehnungen beziehen sich zumeist auf moderne und zeitgenössische Komponisten, in erster Linie auf Debussy, in dessen Tradition sich Messiaen zuvörderst sieht. Dem entspricht, dass Messiaen die Harmonik als dynamische Dimension versteht, welche den Fortschritt der Musikgeschichte primär verbürgt. Verfremdungsmöglichkeiten sind die Hinzufügung von Noten, Zusammenziehung von vorkomponierten Akkorden und Anreicherung von Akkorden mit horizontalen Zitaten. Diese Verfahren können in mehreren

„Transformationsstufen“ addiert werden, so dass sich komplexe harmonische Ableitungen ergeben.

Rhythmische Entlehnungen sind einerseits von Strawinskys komplexer Rhythmik inspiriert, andererseits von 120 indischen Rhythmen, die Joanny Grosset in der *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Paris: Delagrave 1913) publiziert hatte. Auch hier entwirft Messiaen Transformationsverfahren, die von der Vertauschung rhythmischer Zellen, der Augmentation und Diminution von Rhythmen bis zur Hinzufügung von Werten und der Spiegelung von Rhythmen reichen.

Nachdem im ersten Teil des Buches die Entlehnungs- und Transformationsverfahren anhand der theoretischen Aussagen Messiaens geklärt sind, gibt der zweite Teil einen enzyklopädischen Überblick über die von Messiaen entlehnten Komponisten und Gattungen. Dies sind Claude Debussy, Maurice Ravel, Jules Massenet, André Jolivet, die zeitgenössischen „Modernen“ Arthur Honegger, Igor Strawinsky, Sergei Prokofiew, Charles Tournemire, Manuel de Falla, die Komponisten der zweiten Wiener Schule, ferner der gregorianische Choral, die von Joanny Grosset beschriebenen „indischen“ Rhythmen und Melodien, exotische Musik anderer Ethnien, und abschließend Jean-Philippe Rameau und Wolfgang Amadeus Mozart. Geht dieser zweite Teil der Studie von der Materialfindung aus, so setzt sich der dritte in vier Einzelbeispielen aus verschiedenen Schaffensperioden mit den Verfahren der Montage der Entlehnungen, also der Komposition im engeren Sinne auseinander. Die gewählten Beispiele sind *L'Ange aux parfums* aus *Les Corps glorieux* (1939), *Rechant IV* aus *Cinq rechants* (1948), *Turangalila I* und *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux* aus *Visions de l'amen* (ab 1942).

Die umfangreiche kompositionstechnische Studie wird zweifellos Anlass zu einer historiographischen Neubewertung des Kom-

ponisten Messiaen geben. Die Autoren streifen am Ende des zweiten Teils die Frage, ob Messiaen fortan zu den „Neoklassizisten“ gerechnet werden müsse. Ihnen ist durchaus zuzustimmen, wenn sie feststellen, dass Messiaens Entlehnungen deutlich weniger ins Auge fallen als die Anleihen etwa Strawinskys oder Darius Milhauds – zielt seine ganze Transformationstechnik doch darauf ab, eben „jede geringste Ähnlichkeit zu zerstören“. Die Frage bleibt allerdings, ob dies das entscheidende Kriterium einer historischen Einordnung ist.

Messiaen galt nach dem Zweiten Weltkrieg als einer der Urväter der konstruktivistisch geprägten Serialisten, und da diese Richtung weltweit dominant war, hatte Messiaen sicherlich kein Interesse daran, dieser Etikettierung zu widersprechen. Nun haben aber Arnold Schönberg und seine Schule stets an der genuin romantischen Prämisse festgehalten, dass die Substanz eines Werkes im „Einfall“ – der Idee – des Komponisten liege. Für Schönberg ist der „musikalische Gedanke“ identisch mit der dodekaphonen Reihe, die – mithilfe welcher mathematischen Ableitung auch immer – die Struktur des Werkes bestimmt und somit die Originalität des Werkes überhaupt erst verbürgt. Daran haben nicht nur seine Schüler, sondern auch Nachkriegs-Serialisten wie Pierre Boulez festgehalten. Ein Rückbezug, welcher Art auch immer, auf von Dritten „vorkomponiertes“ Material war von daher obsolet, und die Geringschätzung der „Neoklassizisten“, allen voran Strawinskys, durch die Apologeten der Zweiten Wiener Schule, allen voran Theodor W. Adorno, gründet nicht zuletzt in dieser genuin deutschen Originalitätsästhetik. Am Ende konstatieren die Autoren selbst, dass für Pierre Boulez nach dem Krieg die Vorstellung undenkbar war, dass die primäre Idee des Komponisten aus vorher existierenden musikalischen Elementen bestehen könne (S. 578). Wer aber nun, wie die Autoren dieser faszinierenden Studie, schlüssig nachweist, dass bei Messiaen die

primäre Idee aus eben solchen vorkomponierten Modellen besteht, der muss mit der Konsequenz leben, dass er Messiaen damit aus einer Genealogie deutscher Inspirations-Komponisten, die man in etwa mit den Namen Bach–Beethoven–Brahms–Schönberg–Pfitzner umreißen könnte, herauslöst, und ihn stattdessen in eine eher französisch geprägte Linie von Arrangeur-Komponisten stellen müsste, die man vielleicht mit der Linie Liszt–Ravel–Strawinsky–Busoni umreißen könnte.

Eine andere Frage ist natürlich, was Messiaens Entlehnungsprinzip eigentlich ästhetisch leistet, wenn die ganzen äußerst komplizierten Verfremdungsverfahren dazu dienen sollen, jede Erkennbarkeit der Modelle auszulöschen? Es ist zu vermuten, dass ein mit Cage'schen Zufallsverfahren beliebig ausgewürfeltes Tonmaterial nach Anwendung von Messiaens Transformationsverfahren kein wesentlich anderes klingendes Resultat erbringen würde. Hören kann man Messiaens Modelle auf keinen Fall, analysierend erkennen kann man sie eigentlich nur dann, wenn man wie die Autoren der Studie derart mit Messiaens Transformationsverfahren vertraut ist, dass man sie sozusagen „rückwärts“ aus Messiaens Text auf ein prä-existentes Modell anwenden kann. Was soll also das Ganze? Hier kann nur spekulierend die These formuliert werden, dass Messiaen, der ja ein katholischer Kirchenmusiker war, durch diesen sehr komplizierten Rückbezug auf die Tradition seinem Oeuvre eine Art von metaphysischer Dignität, auch vielleicht von religiöser Signifikanz, sichern wollte, die es aus der profanen Welt heraushob. Zuzutrauen wäre es ihm.

Diese ästhetischen Konsequenzen diskutiert das Buch nicht mehr, aber es eröffnet die Debatte darüber. Sie sollte verfolgt werden.

(April 2018)

Matthias Brzoska

MICHAEL BRAUN: *Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Volkskompositionen*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 362 S., Nbsp., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 11.)

Erneut ist es im Rahmen einer Dissertation gelungen, ein echtes Forschungsdesiderat aufzuspüren. Béla Bartóks originale Vokalkompositionen waren bislang noch nicht Gegenstand einer umfassenderen Studie. Rachel Beckles Willsons notwendig cursorische Behandlung der Vokalwerke im *Cambridge Companion to Bartók* (hrsg. von Amanda Bayley, Cambridge 2001) – die zwar die Volksliedbearbeitungen ein-, den Operneinakter *Herzog Blaubarts Burg* aber ausschloss – war bislang neben werkmonographischen Studien die einzige Überblicksdarstellung. Der Grund für diese Vernachlässigung eines essentiellen Teils von Bartóks Oeuvre mag vor allem in der Sprachbarriere liegen. Eine Stärke der Arbeit von Michael Braun ist insofern die intensive Aufarbeitung der einschlägigen, auch ungarischsprachigen und insbesondere in Bezug auf *Herzog Blaubarts Burg* umfangreichen Sekundärliteratur.

Eine Beschränkung des Forschungsgegenstands auf die originale Vokalmusik Bartóks mag auf den ersten Blick problematisch erscheinen, sind doch spätestens seit Bartóks ersten Sammlungsaktivitäten 1906 Einflüsse der (nicht nur) ungarischen „Bauernmusik“ in allen Genres vorhanden. Braun begründet diese Auswahl jedoch schlüssig damit, dass der Vokalkomponist Bartók in der originalen Vokalmusik „in reiner Form erschlossen werden“ könne, da es hier „keine Determiniertheit durch vorgegebene Melodien“ gebe und das musikalische Material völlig neu zu den Texten entwickelt werde“ (S. 16). Konkret widmet sich die Arbeit sechs vokalen Werken unterschiedlicher Genres: *Herzog Blaubarts Burg* (BB 62), Fünf Lieder op. 15 (BB 71), Fünf Lieder nach Texten von Andreas Ady op. 16 (BB 72), *Cantata profana* (BB