

### Teil III

## Schicksalhafte Liebe, ein anspruchsvoller Weg zu Gott

### *Harawi: chant d'amour et de mort*

Messiaen komponierte seinen nächsten Zyklus für dramatischen Sopran und Klavier, *Harawi: chant d'amour et de mort*, zwischen Mitte Juni und Mitte September 1945. Die Uraufführung der zwölf Gesänge erfolgte am 24. Juni 1946 in Mâcon mit der Sopranistin Marcelle Bunlet; 1948 erschien die Partitur, veröffentlicht von Leduc in Paris.

Der Titel des Zyklus ist Quechua, einer in den Andenländern vor der spanischen Eroberung weit verbreiteten alten Sprache, die in einigen Regionen noch heute gesprochen wird. Das Wort *Harawi* (das die Spanier als *yaraví* kennen) bezeichnet Lieder, die von schicksalhafter Liebe erzählen und oft mit dem Tod der beiden Liebenden enden. Wie Messiaen Antoine Goléa gegenüber bemerkt: "Mit anderen Worten, es ist die Geschichte von *Tristan und Isolde*; Isolde heißt hier Piroutcha."<sup>1</sup>

Messiaens Quelle für die Volkslieder der Andenregion ist eine kommentierte Sammlung, die die französische Komponistin und Musikethnologin Marguerite Béclard d'Harcourt zusammen mit ihrem Mann Raoul herausgegeben hat: *La Musique des Incas et ses survivances*.<sup>2</sup> Im "Les chants d'amour" überschriebenen dritten Abschnitt erklären die Autoren, dass *yaravís* heute oft zu spanischen Texten oder in einer Mischung aus Spanisch und Quechua gesungen werden; dass Lieder dieser Gattung meist von einer

<sup>1</sup> Messiaen in Goléa, *Rencontres*, S. 150.

<sup>2</sup> Raoul und Marguerite B. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925.

Liebe handeln, die durch allerlei Hindernisse unmöglich gemacht wird, jedoch aufgrund ihrer Intensität keinesfalls aufgegeben werden kann und daher oft im Tod endet, der allein die wahre Vereinigung der Liebenden zulässt.<sup>3</sup> Der Zyklus *Harawi* bringt also drei Stränge zusammen: die Legende von Tristan und Isolde, den Inka-Mythos von Piruča und Messiaens Begeisterung für surrealistische Dichtung, die sich schon in den *Poèmes pour Mi* und *Chants de terre et de ciel* gezeigt hatte.

Paul Griffiths misst dieser folkloristischen Quelle vielleicht zu viel Bedeutung bei, wenn er Messiaen eine "Identifizierung mit dem Primitiven und Sinnlichen, das in der französischen Kultur seit Gauguin eine starke Strömung dargestellt hat", bescheinigt. Griffiths stützt sich auf Vergleiche:

Näher an Messiaen denkt man an Breton in Martinique oder Ravel in Madagaskar, wobei der Letztere besonders verwandt ist, insofern er Kunstlieder als rituelle Beschwörungen komponiert. Doch Messiaen geht noch weiter als Ravel, indem er sein Werk poetisch und musikalisch auf einheimischem Material aufbaut.<sup>4</sup>

Es stimmt zwar, dass das Inka-Material Messiaen in diesem Zyklus als eine wesentliche Inspirationsquelle dient: Fünf Melodien können direkt auf bestimmte Lieder zurückverfolgt werden. Doch nirgends bleibt eine Vorlage in ihren Intervallen, ihrer Harmonie, ihrem Rhythmus und ihrer Struktur unverändert; überall wird das alte indigene Material der Musiksprache des modernen europäischen Komponisten angepasst.

Eine Kontur, die ihrer Quelle recht ähnlich bleibt, ist der "Isolde der Anden" gewidmet: Piruča (Messiaens Piroutcha); eine andere bezieht sich sowohl in der Inka-Version als auch in ihrer französischen Adaptation auf die "grüne Taube", nach Aussage des Komponisten eine Bezeichnung der Inka für ein Mädchen, das ihren Geliebten verlassen muss. In seiner quasi-exotischen Anverwandlung des Tristan-Mythos übernimmt Messiaen diese "grüne Taube" als zentrale Allegorie.

Grundlegend für die musikalische Anlage des Zyklus ist ein Thema, das Messiaen im Kontext einer Orgel improvisation für eine Theateraufführung von Lucien Fabres Schauspiel *Tristan et Yseult* im Théâtre Édouard VII schrieb. Dieses "Liebesthema" ist im Programmheft für die Uraufführung am 22. Februar 1945 als Faksimile abgedruckt. Die Melodie mitsamt ihrer Harmonisierung wurde zum Rückgrat von *Harawi*.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> R. und M. d'Harcourt, *La Musique des Incas*, S. 274, 277, etc.

<sup>4</sup> Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, S. 125.

<sup>5</sup> Das Faksimile findet sich in Hill/Simeone, *Messiaen*, S. 143.

BEISPIEL 28: das *thème d'amour* aus Messiaens Zwischenakt-Improvisation

The image shows a musical score for piano accompaniment, divided into two systems. The first system consists of three measures, with the first measure marked with a piano (*p*) dynamic and the second with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system also consists of three measures. The first measure of the second system is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Labels [a], [b], [c], and [b'] are placed above the first notes of the first, second, third, and fourth measures respectively, indicating specific thematic elements or variations.

Im zwölfteiligen Zyklus *Harawi* benutzt Messiaen das *thème d'amour* in strukturierender Funktion. Sein Material bestimmt das zweite und siebte der Lieder sowie die erste Hälfte des längeren zwölften Liedes. Diese Aufteilung mit ihren fast gleichmäßigen Abständen legt eine symmetrisch angeordnete Dreiheit nahe: eine zwischen den Stücken II und XIIa angenommene Achse hat ihren Mittelpunkt in Nr. VII. Tatsächlich geht dem Anfangsglied der Achse nur ein ganz kurzes Lied voraus; dem Endglied folgt die hinsichtlich des musikalischen Gewichtes etwa entsprechende zweite Hälfte des Schlussliedes (XIIb). (Andere musikalische Kräfte fügen dieser großflächigen Anlage weitere Gliederungen hinzu; diese werden später separat diskutiert.)

Griffiths scheint als Erster darauf hingewiesen zu haben, dass Messiaen sein *thème d'amour* aus einer Inka-Vorlage entwickelt hat, einem "Delirio" betitelten Volkslied von wehmütigem Abschied.<sup>6</sup> Hier ist ein Vergleich:

<sup>6</sup> P. Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, S 126-27. Das Lied erscheint als Nr. 67 in der Sammlung der d'Harcourts.

BEISPIEL 29: "Delirio", Vorlage für Messiaens *thème d'amour*

Di - me, mi bien, has - ta cuan - do.      ¡ Ay ! mi due - ño.  
(Sag mir, mein Lieb, bis wann.      Ach, mein Gebieter.)

II Bon-jour toi, co-lom - be ver - - te,      Re - tour du ciel.  
VII A-dieu toi, co-lom - be ver - - te,      Ange at - tris - té.  
XII Dans le noir, co-lom - be ver - - te.

He de te - - ner que a - go - tar      mi su - fri - mien - to.  
(Ich muss mein Leid herunterschlucken)

II Toi, de fleur, de fruit, de ciel et d'eau,      Chant des oi - seaux.  
VII Dans ma main mon fruit de ciel, de jour,      Loin-tain d'a - mour.  
XII Dans le noir, mon fruit de ciel, de jour,      Loin-tain d'a - mour.

Messiaen passt die ursprünglich pentatonisch gebaute Melodie der ersten Transposition seines Modus 2 an<sup>7</sup> und modifiziert zudem den gleichmäßigen Dreivierteltakt des Volksliedes in Übereinstimmung mit seinen Vorstellungen von der Freiheit des "additiven Rhythmus".

### Grüne Taube, klare Perle

Die enge Beziehung zwischen den drei strukturierenden Liedern beginnt mit deren Texten. Alle drei Gedichte basieren auf drei Gruppen bildhafter Ausdrücke. Der Liebende spricht seine Geliebte mit denselben poetischen Koseworten an: er nennt sie *colombe verte* und *perle limpide*. Die erste Kombination hat in den zwei Kulturen leicht unterschiedliche Konnotationen. In der Folklore der Anden steht die grüne Taube, die ihren Partner

<sup>7</sup> Stell man die Töne von Modus 2<sup>1</sup> in Beziehung zu Messiaens gewählter tonaler Wurzel *es*, so ergibt sich als modale Skala: *es-e-fis-g-a-b-c-des-es*.

verlässt, für die unerreichbare Liebe in der Geschichte von Piruča, dem angeblichen Gegenstück zur mittelalterlichen europäischen Isolde. In westlicher Ikonografie verbindet der Ausdruck den als Friedenssymbol eingeführten Vogel mit der für Frühling, Frische und Erneuerung eingeführten Farbe grün. Ähnliches gilt für die "klare Perle", in der die Kostbarkeit des Meeresjuwels mit der Vorstellung einer kristallinen Durchsichtigkeit – im übertragenen Sinne: einem von keinerlei Falsch getrübttem Charakter – in Beziehung gebracht wird.

Die diesem Bildpaar zu Beginn der drei Lieder vorausgehenden Worte vermitteln den Eindruck, als fände eine Entwicklung statt von freudiger Begrüßung über wehmütigen Abschied zu einem Gruß aus einer anderen Welt: "Sei begrüßt, grüne Taube, ..., Sei begrüßt, durchsichtige Perle, ..." / "Lebe wohl, grüne Taube, ..., Lebe wohl, durchsichtige Perle, ..." / "Im Dunkeln, grüne Taube, ..., Im Dunkeln, durchsichtige Perle, ..."

Ein anderes mehrfach wiederholtes Paar bildhafter Ausdrücke verbindet "Étoile enchaînée" mit "Ombre partagée", also die Vorstellung zweier Liebender, die – vermutlich, weil sie sich so eng verbunden fühlen, dass sie zu verschmelzen glauben – sich zu einem einzigen "verketteten" Stern vereint sehen und nur einen einzigen Schatten zu werfen meinen. Bezeichnenderweise kommt dieses Bild nur in den ersten zwei der drei verwandten Lieder vor. "Bonjour toi, colombe verte" (Nr. II) und "Adieu" (Nr. VII) singen von Stadien in der Liebesgeschichte, wie sie im irdischen Leben vorkommen, während "Dans le noir" (Nr. XII) als eine Anspielung auf die letzte und einzig dauerhafte Vereinigung der Liebenden im Tod verstanden werden kann. In diesem Endstadium sprechen die Liebenden aus einer Perspektive der Erfüllung, nicht mehr aus einer Haltung der verzweifelten Sehnsucht, und können vielleicht deswegen auf die beiden Metaphern der idealisierten Einheit verzichten.

Schließlich gibt es noch eine dritte, dieselben drei Lieder durchziehende Bildkette. "Du, aus Blume, Frucht, Himmel und Wasser" singt der Liebende im zweiten Lied, "Du, aus Nacht, Frucht, Himmel und Tag" im siebten (wobei der Reprise der Zeile die hier zunächst verloren gegangene "Blume" wieder hinzugefügt wird), und eine kürzere Wiederaufnahme als "meine Frucht aus Himmel und Tag" im zwölften Lied. Frucht und Himmel gehören zu den Begriffen, mit denen Messiaen besonders gern die von Menschen erhoffte Erfüllung im Jenseits umschreibt. Die während des endlichen, in Übereinstimmung mit den christlichen Glaubensgrundsätzen geführten Lebens heranreifende Frucht verspricht den Zugang zum himmlischen Jerusalem im ewigen Leben.

**II – Bonjour toi, colombe verte**

Bonjour toi, colombe verte,  
 Retour du ciel.  
 Bonjour toi, perle limpide,  
 Départ de l'eau.  
 Étoile enchaînée,  
 Ombre partagée,  
 Toi, de fleur, de fruit,  
     de ciel et d'eau,  
 Chant des oiseaux.  
 Bonjour,  
 D'eau.

**VII – Adieu**

Adieu toi, colombe verte,  
 Ange attristé.  
 Adieu toi, perle limpide,  
 Soleil gardien.  
 Toi, de nuit, de fruit, de ciel, de jour,  
 Aile d'amour.  
 Adieu toi, lumière neuve,  
 Philtre à deux voix.  
 Étoile enchaînée,  
 Ombre partagée,  
 Dans ma main mon fruit de ciel, de jour,  
 Lointain d'amour.  
 Adieu toi, mon ciel de terre,  
 Adieu toi, désert qui pleure,  
     miroir sans souffle d'amour,  
 De fleur, de nuit, de fruit,  
     de ciel, de jour,  
 Pour toujours.

**XII – Dans le noir**

Dans le noir, colombe verte.  
 Dans le noir, perle limpide.  
 Dans le noir, mon fruit de ciel, de jour,  
 Lointain d'amour.  
 Mon amour, mon souffle !  
 Colombe, colombe verte,  
 Le chiffre cinq à toi,  
 La violette double, doublera,  
 Très loin, tout bas.  
 Très loin, tout bas. Très loin.  
 La ville qui dormait...

**Sei begrüßt, grüne Taube**

Sei begrüßt, grüne Taube,  
 Zurück vom Himmel.  
 Sei begrüßt, durchsichtige Perle,  
 Dem Wasser entronnen.  
 Verknüpfter Stern,  
 Gemeinsamer Schatten,  
 Du, aus Blume, Frucht, Himmel  
     und Wasser,  
 Vogelgesang.  
 Sei begrüßt,  
 Aus Wasser.

**Lebe wohl**

Lebe wohl, grüne Taube,  
 Betrübler Engel.  
 Lebe wohl, durchsichtige Perle,  
 Beschützer-Sonne.  
 Du, aus Nacht, Frucht, Himmel und Tag,  
 Liebesflügel.  
 Lebe wohl, neues Licht,  
 Zweistimmiger Liebestrank.  
 Verknüpfter Stern,  
 Gemeinsamer Schatten,  
 Himmels-, Tagesfrucht in meiner Hand,  
 Weit entfernt von Liebe.  
 Lebe wohl, mein irdischer Himmel,  
 Lebe wohl, weinende Wüste,  
     Spiegel ohne Liebeshauch,  
 Aus Blume, Nacht, Frucht,  
     Himmel und Tag  
 Für immer.

**Im Dunklen**

Im Dunklen, grüne Taube.  
 Im Dunklen, durchsichtige Perle.  
 Im Dunklen, meine Frucht aus Himmel  
 Fern aus Liebe. [und Tag,  
 Meine Liebe, mein Atem!  
 Taube, grüne Taube,  
 Die Ziffer fünf ist dein,  
 Das doppelte Veilchen wird sich doppelnd,  
 Sehr fern, ganz niedrig.  
 Sehr fern, ganz niedrig. Sehr fern,  
 Die schlafende Stadt ...

Messiaen vertont die Anfangszeile der drei Texte jeweils mit der ersten Phrase seines *thème d'amour* – d.h. mit den im obigen Beispiel als [a] gekennzeichneten dreieinhalb Takten bis zur ersten Zäsur. Sowohl die Melodie und ihre Harmonisierung als auch die Tonartvorzeichnung für Es-Dur entspricht der für die Zwischenaktmusiken in Lucien Fabres Schauspiel entworfenen Improvisationsvorlage. Wie alle Phrasen im *thème d'amour* stehen diese Liedanfänge in Modus 2<sup>1</sup>. Die verzierenden Arpeggien in der rechten Hand des Klaviers, mit denen Messiaen die freudige Stimmung in “Bonjour toi, colombe verte” unterstreicht, beziehen ihre Töne aus demselben Modus, ebenso wie die durch zwei Oktaven absteigenden Akkorde in “Dans le noir”.

Im zweiten und siebten Lied wird die zweifache poetische Anrede durch Attribute ergänzt, die das Gefühl von hoffnungsvoller Begrüßung bzw. wehmütigem Abschied bestärken. Die aus dem Himmel zurückgekehrte Taube und die dem Wasser entronnene Perle sprechen von Gelegenheiten und Verheißungen, während die als betrübt er erscheinende Taube und die gleichzeitig mit ihrem sonnenhaften Glanz auch Schutz versprechende Perle eine Atmosphäre der besorgten Vorahnung entstehen lassen. All diese Ausdrücke sind gleichermaßen mit Phrase [b] des *thème d'amour* vertont. Ebenso wie die Wortbilder, die die Sehnsucht der beiden irdischen Liebenden nach Vereinigung metaphorisch als verknüpften Stern mit gemeinsamem Schatten beschreiben, fehlt im zwölften Lied auch das die Emotionen anlässlich Begrüßung und Abschied wiedergebende Begriffspaar – und mit ihm Phrase [b]. Als wolle der Komponist diese innerlich notwendige Auslassung dennoch kompensieren, wiederholt er dieselbe Melodie in der variierten zweiten Strophe von “Adieu” mit einem dritten Text. Hier sagt der Liebende seiner Geliebten Lebewohl, die er nun “in neuem Licht” zu sehen gelernt hat, und fügt mit dem Bild vom “zweistimmigen Liebestrank” einen Verweis auf den Zauber hinzu, der Tristan und Isolde nach ihrer gemeinsamen Seefahrt unlösbar miteinander verband.

Die Phrase [c] des *thème d'amour* erklingt in allen drei Liedern, wobei sie jeweils der oben an dritter Stelle erwähnten Bildkette unterliegt.<sup>8</sup> Sie ist im zweiten Lied mit Vogelruf-Imitationen verziert und im zwölften mit den schon anlässlich Phrase [a] erwähnten absteigenden Akkorden; alle Töne

<sup>8</sup> Messiaen verwendet die Phrase im zweiten Lied einmal (vgl. “Toi, de fleur, de fruit, de ciel et d'eau” in T. 28-30), im siebten dreimal (vgl. “Toi, de nuit, de fruit, de ciel, de jour” in T. 22-24, “Dans ma main mon fruit de ciel, de jour” in T. 54-56 und, mit variiertem Beginn, “De fleur, de nuit, de fruit, de ciel, de jour” in T. 76-78) und im zwölften Lied wieder nur einmal (vgl. “Dans le noir, mon fruit de ciel, de jour” in T. 36-38).

bleiben in Modus 2<sup>1</sup>. Phrase [b'], die einen musikalischen Reim bildet zur ersten Zeile des *thème d'amour* – beide streben mit quasi-kadenzialen Schritten einem reinen Es-Dur zu – ergänzt jeweils die Phrase [c], wenn auch zu immer anderen Bildern. Die im Text evozierten Nuancen bestätigen den Interpretationsentwurf. Im zweiten Lied passen die in T. 31-32 erklingenden Worte “Chant des oiseaux” unmittelbar zur freudigen Stimmung und den vielen Vogelgesang-Figuren im Klavier, während die auf demselben Material fußende langsamere Wiederholung in T. 35-38 ein verträumtes Echo andeutet: “Bonjour, / D'eau” zitiert nur unzusammenhängende Partikel der als Vorbild dienenden Textzeile, als sei der Liebende in der Sicherheit der zu erwartenden Seligkeit an allzu gewichtigen Aussagen nicht mehr interessiert. Im siebten Lied beziehen sich die in T. 25-26, 57-58 und 79-90 vertonten Ausdrücke “Aile d'amour” [Liebesflügel], “Lointain d'amour” [Fern aus Liebe] und “Pour toujours” [Für immer] gleichermaßen auf den wehmütigen Abschied mit seiner Verheißung nie endender Zuneigung. Die zentrale Versicherung, “Lointain d'amour,” wird in T. 39-40 des zwölften Liedes aufgegriffen; man mag sich allerdings fragen, ob sich die Ferne in diesem neuen Kontext immer noch auf die sehr menschliche Sehnsucht nach Verschmelzung bezieht, die ja angesichts der Vereinigung der Liebenden im Tod so unwirklich erscheinen muss wie die beschränkte menschliche Liebesfähigkeit selbst.

Die einzige Komponente, um die Messiaen die vier Phrasen des *thème d'amour* im Gesangspart erweitert, ist bei genauerem Hinsehen ebenfalls eine Abwandlung desselben Materials. Sie soll hier als [c-b] bezeichnet werden, da es sich um eine Zusammenziehung aus den beiden die zweite Zeile des Themas bildenden Segmenten handelt:

**BEISPIEL 30:** die Zusatz-Phrase und ihre Ableitung aus dem *thème d'amour*

The image displays two staves of musical notation in G minor (one flat). The top staff contains two phrases: the first is labeled [c] and the second is labeled [b']. The [c] phrase consists of a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The [b'] phrase consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. Dashed lines connect the notes of the [c] phrase to the first four notes of the [c-b] phrase on the bottom staff. The [b'] phrase is shown to be a contraction of the [c] phrase, with its notes overlapping the latter part of the [c] phrase. The [c-b] phrase on the bottom staff consists of a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5, which is identical to the [c] phrase.

Wie alle Phrasen des *thème d'amour* ist auch diese Komponente ganz in Modus 2<sup>1</sup> harmonisiert. In den beiden “irdischen” Liedern geht sie den Phrasen, aus denen sie sich ableitet, voraus zu den gepaarten Ausdrücken



der Sehnsucht nach Verschmelzung, “Étoile enchaînée” (II: T. 22-24, VII: T. 48-50) und “Ombre partagée” (II: T. 25-27, VII: T. 51-53). Im Schlusslied dagegen folgt die Komponente [c-b] erst, nachdem die zweite Zeile des *thème d’amour* bereits mit kontrastierendem Material abgerundet und zu den Worten “Mon amour, mon souffle !” [Meine Liebe, mein Atem!] eine Quart höher in extrem breitem *fff* wiederholt worden ist. Interessant ist hier, dass die Bilder vom “verknüpften” Stern und gemeinsamen Schatten eine Vereinigung der *Erscheinung* suggerieren, während die Anspielung auf den Atem eine höhere Art der Verschmelzung verspricht. Die Erfahrung, dass die Geliebte zum Atem des Liebenden wird, kann nicht von außen gesehen, sondern nur von innen, von den Beteiligten selbst, erspürt werden. Atem, wie die erste Geschichte im Buch Genesis erinnert, ist das, was Leben gibt. “Meine Liebe, mein Atem” zeigt die Geliebte als Quelle für das Leben des Liebenden nach dem Tod.

In allen drei Liedern trennt Messiaen die Gesangsphrasen mit dem Klavier allein überlassenem kontrastierendem Material. In diesen Einschüben, die der spezifischen poetischen Aussage jedes Textes nachlauschen, unterscheiden sich die sonst so verwandten Stücke ganz wesentlich. In “Bonjour toi, colombe verte” spielt die rechte Hand Vogelsang-Kadenzen in voller chromatischer Färbung, in der Linken verankert durch ein wiederholtes Es-Dur-Arpeggio (“x1” in der folgenden Tabelle), das die Beziehung zur Haupttonart aufrecht erhält.<sup>9</sup>

In “Adieu” besteht die kontrastierende Komponente aus sechs vier- bis fünfstimmigen Akkorden, die ich in der Reihenfolge ihres Auftretens nummeriere. Je zwei Akkorde liegen im selben Register: der erste und zweite in der Mittellage des Klaviers, der dritte und vierte eine Oktave und der fünfte und sechste zwei Oktaven höher. Die Akkorde folgen einander in wechselnder Reihen- und Rhythmenfolge, wobei sich die durch sie gebildeten Passagen in nichts gleichen außer dem Abschluss in einem dramatischen fünftaktigen Absturz durch die drei Akkordpaare (“x2”).<sup>10</sup> Indem Messiaen die beiden Hände des Pianisten mal zusammen, mal leicht nacheinander anschlagen lässt, imitiert er Glockengeläut (*comme des cloches*)

<sup>9</sup> Messiaen schreibt für die beiden Hände sogar unterschiedliche Tonartvorzeichnungen; vgl. T. 7-10 und 17-21.

<sup>10</sup> Vgl. in T. 7-10 und 27-30 die Anordnung 1-2-3-4-3-4-3-1-2-(3)-4-1-2 gefolgt vom “Absturz” 5-6, 3-4, 1-2. Der Einschub in T. 17-21 basiert auf der zweimaligen Abfolge 6-3-4-1-2, beim ersten Mal gefolgt, beim zweiten Mal unterbrochen von einem wiederholten Basscluster, bevor die Passage wieder mit dem “Absturz” endet. Am Schluss des Liedes umrahmen vier Zitate des “Absturzes” (T. 82, 83, 84 und 94) einen rhythmisierten Triller aus Akkord 1-2.

sowie, für die Transposition des ersten Paares ins tiefste Klavierregister, Gongs (*comme un Tam-tam*). Akkord 5-6 und 3-4 sind übrigens aus dem *thème d'accords* der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* abgeleitet. In diesem Klavierzyklus verwendet Messiaen die Komponente als Symbol für eine göttliche Botschaft, von Engeln vermittelt oder sogar von Gott selbst dargebracht.<sup>11</sup> Im Zusammenhang mit Glockengeläute könnte dasselbe musikalische Material vielleicht die Aufgabe haben, das "Lebewohl" angesichts von Tod und ewiger Vereinigung neu zu definieren.

Unter den auf Glockenklängen basierenden Passagen ist eine einzige, die sich durch unvergleichlich strengere Organisation von den anderen abhebt. Diese Variante, die im Folgenden als "x2a" bezeichnet wird, geht der dritten Strophe im hier diskutierten siebten Lied voraus. In T. 59-66 komponiert Messiaen einen dreistimmigen rhythmischen Kanon, der im oberen Strang die höhere Schicht des aus sechs Akkorden bestehenden Abschlusses (5-6-3-4-1-2) zitiert, hier allerdings nicht als Absturz durch die Oktaven, sondern beschränkt auf ein einziges Register). Die beiden anderen Stränge teilen sich die tieferen Intervalle derselben Akkorde: Der mittlere Strang übernimmt die der Akkorde 5-6-4, ergänzt durch zusätzliche Töne, der tiefste Strang die der Akkorde 3-1-2. Die drei Stränge setzen in absteigender Folge im Abstand einer Achtel ein. Der oberste Strang stellt dabei (von den beiden anderen Strängen leicht verkürzt imitiert) eines der für diesen Komponisten charakteristischen Symbole des Ewigen auf, eine aus drei palindromischen Segmenten bestehende rhythmische Phrase, die man, Sechzehntel zählend, als 3-5-8-5-3, 4-3-7-3-4, 2-2-3-5-3-2-2 wiedergeben könnte:

**BEISPIEL 31:** eines von Messiaens rhythmischen Symbolen des Ewigen



In "Dans le noir" wird die Idee des rhythmischen Kanons einen Schritt weiter entwickelt und erreicht so eine das Verständnis von Hörern übersteigende Dimension. Die Rechte des Klaviers spielt eine Phrase aus drei sechsstimmigen Akkorden aus Messiaens Modus 6<sup>5</sup> und wiederholt dabei einen aus elf Werten (2 + 2 + 2 + 3 + 3 + 2 + 3 + 8 + 4 + 6 + 12 Sechzehnteln) bestehenden Rhythmus. Die Linke kreist durch sieben vierstimmige Akkorde aus Modus 4<sup>5</sup> in einer Vergrößerung desselben Rhythmus um 25% (wo jede Viertel zur 5/16-Note wird etc.). Da die Ausdehnung der Akkordfolgen

<sup>11</sup> Vgl. dazu S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 263-64 und 293.

weder mit der der zugehörigen rhythmischen Phrasen noch mit einer anderen gleichzeitig erklingenden Einheit übereinstimmt, entsteht ein Gebilde, das trotz der vielfachen Wiederholungen auf jeder Ebene doch in jedem Augenblick verschieden klingt.<sup>12</sup>

TABELLE 10: Material und Struktur in II, VII, und XIIa von *Harawi*

II:	: a + b + x1 :	: c-b :	c + b', b'
VII:	: a + b + x2 :		c + b' + x2,
	a + b + x2	: c-b :	c + b' + x2a, a + a', c + b' + x2
XIIa:	: a + x3 :		c + b' + x3, c-b

Das Material der entsprechenden Einschübe im dritten der verwandten Lieder – der ersten Hälfte des zwölften Liedes, “Dans le noir” – ist ebenfalls repräsentativ für das in der Liebesgeschichte inzwischen erreichte Stadium. Während die aus Messiaens Orgelimprovisation zu Fabres *Tristan et Yseult* entwickelten Phrasen mit ihrem gemeinsamen Material das Rückgrat des Zyklus bilden, dienen die je unterschiedlichen Kontrastpassagen als eine Art Gerüst für die angedeutete Liebesgeschichte. Diese entwickelt sich in der irdischen Sphäre von einer (im zweiten Lied durch Vogelgesang ausgedrückten) freudigen Stimmung zu einer Szene weihervollen Abschiednehmens, wobei das Glockengeläute des siebten Liedes Feierlichkeit andeutet. Später im selben Lied, wenn diese Glockenklänge plötzlich als auf palindromischen Rhythmen basierender Kanon geordnet sind, ergibt sich ein Vorgeschmack auf das Reich des Ewigen. In der ersten Hälfte des zwölften Liedes schließlich spricht der Augmentationskanon, in dem Messiaen akkordische und rhythmische Folgen von größter Komplexität einander gegenüberstellt, aus der Perspektive der nun bereits jenseits des Todes vereinten Liebenden.

<sup>12</sup> Die Akkordfolge im obersten Strang sowie die rhythmische Phrase würden ihre ursprüngliche Stellung nach 66 Anschlägen wieder erreichen, während die Linke für dieselbe Konvergenz ihrer vergrößerten Werte 77 Akkorde benötigen würde. Die beiden Dimensionen der rhythmischen Phrase würden erst nach fünf Wiederholungen des Originals und vier der abgeleiteten Form gemeinsam schließen, d.h. nach 62½ Takten. Wollte man alle Parameter erneut aneinander ausrichten, so müsste man 2625 Viertel abwarten. Wenn man für das *Bien modéré* ein Tempo von etwa Viertel = 80 an, so bedeutete dies etwa 33 Minuten. Die Passagen von zwanzig Viertelnoten T. 5-14 (ca. 15 Sekunden im angenommenen Tempo), vierunddreißig in T. 19-35 (ca. 25 Sekunden) und fünfzig in T. 41-65 (ca. 37 Sekunden) stellen somit so etwas wie einen Ausschnitt aus dem unvorstellbaren Bereich jenseits unserer zeitlich bestimmten Welt dar. Eine solche Deutung steht in Übereinstimmung mit Messiaens vielschichtigen Meditationen über die Zeit und ihr Ende.

### Piroutcha und das Veilchen der Liebe

Eine zweite Gruppe von Liedern – das erste, fünfte und achte – wird auf drei Weisen zusammengehalten: poetisch durch einige ungewöhnliche Ausdrücke, harmonisch durch die gemeinsame Verankerung im G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*, und strukturell durch die Tatsache, dass die drei Lieder im letzten Abschnitt des Zyklus (der zweiten Hälfte von “*Dans le noir*”) eine Art auszugsweiser Zyklus-Reprise bilden. In dieser Gruppe verarbeitet Messiaen zwei weitere Lieder aus dem Buch über die Musik der Inka.

Das Eröffnungslied des Zyklus ist kurz. Dadurch, dass seine erste Zeile mit identischem Text und in sehr ähnlicher musikalischer Erscheinungsform als Abschlusszeile des letzten Liedes wiederkehrt, verstärkt Messiaen den schon durch die *thème-d’amour*-Lieder suggerierten Eindruck einer symmetrischen Gesamtanlage des Zyklus. Die Musik im Lied von der schlafenden Stadt klingt nächtlich und melancholisch. Der Text spielt mit “*le plein minuit le banc*” auf den Blumenhang an, auf dem die Liebenden im zweiten Akt von Wagners *Tristan* zu nächtlicher Stunde lagern. Diese Blumen erinnern Messiaen sodann an den Chorrefrain eines französischen Kinderliedes, “*La violette double double, / la violette doublera*”, von dem er verschiedene Auszüge hier und im achten und zwölften Lied zitiert. Wie er selbst betont, handelt es sich um “eine unsinnige Wortschöpfung, die jedoch für die Liebe steht”.<sup>13</sup>

#### I – *La ville qui dormait, toi*

La ville qui dormait, toi.  
Ma main sur ton cœur par toi.  
Le plein minuit le banc, toi.  
La violette double toi.  
L’œil immobile, sans dénouer  
ton regard, moi.

#### Die schlafende Stadt, du

Die schlafende Stadt, du.  
Meine Hand auf deinem Herzen durch dich.  
Die volle Mitternachtsstunde, die Bank, du.  
Das doppelte Veilchen, du.  
Das Auge unbeweglich, ohne  
deinen Blick zu lösen, ich.

<sup>13</sup> Messiaen, *Traité* Band III, S. 282: “*cela n’a pas de sens et symbolise l’amour*” (Hervorhebung von Messiaen). Das Lied, zu dem dieser Refrain gehört, erzählt von einem jungen Mann, der eine Nachtigall beauftragt, zur “*Liebesburg*” zu fliegen, um zu fragen, ob Mademoiselle ihren Freund vergessen habe. Das junge Mädchen macht kecke Zusagen, die es aber sogleich wieder vergisst, und beklagt sich, dass der Verehrer mit seiner Anfrage nicht selbst gekommen ist. Es mag Messiaen gefallen haben, dass “*violette double*” die Bezeichnung für eine Veilchenart ist, die nicht eine sondern zwei oder mehr Schichten von Blütenblättern (mit bis zu vierzig Einzelblättern) sowie einen besonders süßen Duft hat. Auch wenn dies vermutlich für die Wortwahl im Volkslied keine Rolle spielt, ist es doch bezeichnend, dass der “*violette double*” im französischen Volksbrauchtum eine symbolische Bedeutung als Symbol für “*erwiderte Zuneigung*” zugeschrieben wird.

Ein drittes auffälliges Detail im Text ist das reimende Pronomen. Viermal schreibt der Liebende das, was er poetisch erwähnt, dem geliebten “du” zu. Sie, die Geliebte, evoziert die schlafende Stadt, sie erlaubt die sanfte Intimität seiner Hand auf ihrem Herzen, sie lässt ihn träumen von der Böschung als Nachtlager und erscheint ihm als das besonders lieblich aussehende und duftende “gefüllte Veilchen”. Erst die Schlusszeile bringt den Liebenden zu sich selbst zurück: Sein Blick, in den er in scheuer Verzückung versunken war, soll keinesfalls ihre innere Ruhe beeinträchtigen.

Die Musik dieses außerordentlich stillen und langsamen Liedes ist sehr schlicht. Die homorhythmische Begleitung, die nicht modal sondern hochgradig chromatisch ist, zielt wiederholt auf dieselbe Schlussharmonie zu, den G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*, der in der ersten Phrase sogar in authentischer Kadenz über einen leicht eingefärbten Dominant-Nonakkord erreicht wird. Die vier in “toi” endenden Textzeilen sind in ihrer melodischen Struktur als [a-a-b-b] gesetzt: als zwei jeweils von einer identischen Wiederholung gefolgte Phrasen.

Die allererste Phrase überrascht Hörer dadurch, dass ihre sehr leise Rezitation auf einem wiederholten tiefen *d* bei “toi” mit einem unerwarteten Sprung eine große Sexte noch oben schnell. Für die Anspielungen auf das mitternächtliche Treffen der Wagner’schen Liebenden und das Veilchen als folkloristisches Symbol erwideter Zuneigung transponiert Messiaen dann nicht nur die aufsteigende Sexte eine Terz aufwärts nach *f-d*, sondern umspielt zudem die Tonwiederholung in einer engen Kontur und mildert dadurch den abrupten Sprung.

Die lange fünfte Zeile, die die Aufmerksamkeit der Hörer von der Geliebten mit vielen Attributen auf den sie anblickenden Liebenden lenkt, stellt mit dramatischen Sprüngen die im Text angedeutete Verzückung des Sprechenden dar. Von allen Worten der Zeile ist es ausgerechnet das Adjektiv *immobile*, das mit einem steigenden Tritonus und einer Intensivierung auf *mf* für einen Höhepunkt sorgt, der innerhalb der bisher träumerischen Atmosphäre in vorherrschendem *pp-ppp* eher beunruhigend wirkt. Als wollte die Musik die Behauptung, der Liebende werde seine Angebetete durch seinen Blick nicht behelligen, Lügen strafen, springt die Gesangslinie durch zwei Oktaven, einen Tritonus und eine große Septime auf und ab, bevor sie auf *d*, dem Ausgangston des Liedes, schließt. Der Gesamteindruck wie auch die harmonische Orientierung bleiben von diesen Ausschlägen allerdings unberührt: Anfang und Ende dieser langen und segmentierten Phrase sind wiederum im G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* verankert.

Das fünfte Lied im Zyklus *Harawi* stellt das Inka-Mädchen Piruča vor.<sup>14</sup> “L’Amour de Piroutcha” ist der einzige als Dialog angelegte Text des Werkes, eine Eigenschaft, die allerdings auf Messiaen und nicht auf seine Vorlage zurückgeht.

**V – L’Amour de Piroutcha**

(La jeune fille:)

“Toungou, ahi, toungou,  
tougou, berce, toi,  
ma cendre des lumières,  
berce ta petite en tes bras verts.  
Piroutcha, ta petite cendre, pour toi.”

(Le jeune homme:)

“Ton œil tous les ciels, doundou tchil.  
Coupe-moi la tête, doundou tchil.  
Nos souffles, nos souffles, bleu et or.  
Ahi ! Ahi !  
Chaînes rouges, noires, mauves,  
amour, la mort.”

**Piručas Liebe**

(Das junge Mädchen:)

“Tungu, ai, tungu,  
tungu, wiege, du,  
meine Asche des Lichts,  
wiege deine Kleine in deinen grünen Armen,  
Piruča, deine kleine Asche, für dich.“

(Der junge Mann:)

“Dein Auge alle Himmel, dundu čil.  
Schneide mir den Kopf ab, dundu čil.  
Unsere Atem, unsere Atem, blau und gold.  
Ai, ai!  
Rote Ketten, schwarze, malvenfarbene,  
Liebe, der Tod.”

Messiaen entlehnt die Melodie für den Vers des jungen Mädchens aus dem Lied, das als Nr. 31 in die Sammlung der d’Harcourts eingegangen ist. Er transponiert die Melodie einen Ganzton aufwärts, offensichtlich bestrebt, auf diese Weise die im G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* verwurzelte Untergruppe von Stücken zu schaffen, die ich in diesem Kapitel gemeinsam analysiere. Um den Vergleich zu erleichtern, habe ich auch das Original auf dieselbe Tonstufe transponiert. Wie die Gegenüberstellung zeigt, behält Messiaen die Struktur des Volksliedes ebenso bei wie die grundlegende melodische Kontur und sogar etliche Charakteristika des Rhythmus und der metrischen Organisation.

Die Anspielungen im Text würden allerdings ohne eine Vorkenntnis der Tatsache, dass Messiaen Piruča mit Isolde gleichsetzt, wohl rätselhaft bleiben. Das junge Mädchen bittet den jungen Mann, sie – seine Kleine – in seinen frischen (“grünen”) Armen zu wiegen. Sie nennt sich seine “kleine

<sup>14</sup> Wie die d’Harcourts erklären, wird dieser Name wie ‘Pirutscha’ gesprochen. In spanischen Referenzen findet man *Pirucha*, während Messiaen, wohl um eine richtige Aussprache bei französischen Lesern und Sängern sicherzustellen, den Namen als *Piroutcha* umsetzt. Im Folgenden werden im Kontext deutscher Sätze alle Inka-Silben in der durch die Quelle vermittelten Schreibweise wiedergegeben; statt Messiaens “tougou” schreibe ich also das in Südamerika für Quechua-Worte eingeführte *tungu*, statt “doundou tchil” *dundu čil*.

BEISPIEL 32: das Inka-Lied "Piruča," die Vorlage für *Harawi* Nr. V

(traditionell)

¿Que te pa-re-ce, Pi-ru-ča? ¿Que te pa-re-ce, Pi - ru-ča?  
 ¿Lo que nos es-tá pa-san-do? ¿Lo que nos es-tá pa-san-do?  
 ¡Ay, ay, ay! ¡Pi-ru-ča mí - a!

(Messiaen)

Toungou, ahi, toungou, toungou, ber-ce, toi,  
 ma cen-dre des lu-miè-res, ber-ce ta pe-tite en tes bras verts.  
 Pi-rou-tcha, ta pe-ti-te cen-dre, pour toi.

Asche". In Märchen steht die Asche sowohl für die Demut der inneren Haltung als auch für die Bescheidenheit der Lebensumstände; jedoch kann sie wie bei Aschenputtel, der demütigen dritten Schwester, die die Liebe eines Prinzen gewinnt, wahre Schönheit nicht verschleiern. Gleichzeitig ist Asche das, was von einem verzehrenden Feuer (und einer verzehrenden Liebe) übrig bleibt. Der junge Mann antwortet, ihr Blick sei der Himmel des Glücks für ihn. Dann bittet er sie, ihn zu köpfen. Fürchtet er, diese Liebe könne nur abnehmen, und möchte er lieber im Augenblick höchster Ver-zückung sterben als das Absterben der Gefühle miterleben? Jedenfalls bedeutet ihm das Leben selbst nichts angesichts dieser großen Liebe.<sup>15</sup> Er sieht ihren doppelten (gemeinsam ausgehauchten?) Atem in Schattierungen von Blau und Gold. Die mehrfarbigen Ketten bleiben rätselhaft.

<sup>15</sup> Wie Messiaen sagt (*Traité* Band III, S. 290): "Nichts mehr, weder Körper noch Verstand, nur Gegenwart."

Die Liebenden durchsetzen ihre Aussagen mit Worten, die nicht nur sanft klingen, sondern zudem in der Anden-Kultur, aus der diese Version des Mythos stammt, Bedeutung haben. Nach Angabe der Musikethnologen ist *dundu ċil* in der Quechua-Sprache ein lautmalerischer Ausdruck, der sich auf das Klirren der von den Inka beim Tanzen um die Fußgelenke getragenen Ringe und Glöckchen bezieht,<sup>16</sup> während *tungu* das Gurren der Tauben imitiert. Der Komponist bezieht sich in seiner poetischen Eingebung offenbar auf ein Liebeslied aus diesem Kontext, das unter dem Titel „Tungu, tungu“ bekannt und ganz in Quechua gehalten ist. Übersetzt man die durch die d’Harcourts vermittelte spanische Version ins Deutsche, so klingt die erste Strophe des Liedes folgendermaßen: „*Tungu, tungu, tungu, / Tungu, geliebte Taube. / Tungu, was ist dir? / Tungu, hast du Schmerzen? / Erzähl mir von deinen Sorgen*“.<sup>17</sup>

Die Verteilung der beiden Ausdrücke auf die den beiden Sprechern zugeordneten Verse unterstreicht einen Unterschied in ihrer Einstellung, die Messiaen auch in seine Musik übersetzt. Das junge Mädchen schickt ihren Zeilen sanftes Gurren voran, unterbrochen durch den sehr emotionalen Seufzer „Ai!“ (*ahi* in Messiaens Text). Ihre Bitte, gewiegt zu werden – die erste semantische Komponente des Liedes überhaupt – erzeugt im Zusammenhang mit dem als „langsam, zart, wie ein Wiegenlied“ charakterisierten Tempo einen Eindruck großer Ruhe. Die Stimmung wird noch verstärkt durch den gleichmäßigen Puls, der mit Ausnahme des Taktes, in dem Piruča ihren eigenen Namen ruft, in Zweiviertelgruppen schwingt, mit sanften Akzenten auf jedem starken Taktteil und leisen, hohen Durdreiklängen auf jedem schwachen Taktteil. Die Intensität innerhalb des dem jungen Mädchen zugeordneten Verses bleibt mit Ausnahme des *mf*-Nachdrucks, mit dem sie ihren Namen nennt, zwischen *p* und *ppp*. Gesang und Klavier beziehen alle Töne aus Modus 2<sup>2</sup>. Die Strophe endet in T. 7 auf einem G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*.

Die Antwort des jungen Mannes entwickelt sich von einer Erwiderung auf ihre Bitte zu einem Ausdruck seiner eigenen Gedanken. In einem dem ihren ähnlichen Tempo wird die Musik zunächst weiterhin durch zwischen-geschobene G-Dur-Dreiklänge mit *sixte ajoutée* und durch den gesungenen Hinweis auf den Klang der Fußglöckchen geerdet. Doch der Puls des Klaviers bewegt sich jetzt in Achteln und die Gesangslinie sogar in Sechzehnteln. Als der junge Mann schließlich von ihrem verdoppelten Atem singt, wird die Melodielinie immer schroffer und weist somit musikalisch schon bevor

<sup>16</sup> R. und M. d’Harcourt, *La Musique des Incas*, S. 458-60.

<sup>17</sup> R. und M. d’Harcourt, *La Musique des Incas*, S. 285-86.



der Sprecher dies explizit ausspricht auf den Tod als die einzig mögliche Erfüllung dieser schicksalhaften Liebe. Das dynamische Niveau ist hier zum *mf* angehoben, Ausbrüche erklingen in *f* und der “ai!”-Ruf des jungen Mannes sogar in *sfz*. Zwar setzt Messiaen weiterhin seine Modi ein, doch alterniert er nun häufig zwischen Transpositionen oder wechselt sogar von Modus 2 zu 3 und zurück. Bei der Erwähnung der thematischen Verbindung zwischen Liebe und Tod jedoch fällt die Intensität plötzlich ab. Der Vers endet auf einem Nonakkord über D-Dur, der Dominante des Grundtones *g*, als Vorbereitung auf die erneute Ruhe des jungen Mädchens zu Beginn der Wiederholung beider Strophen.

In dieser Wiederholung erklingt die Strophe des jungen Mädchens bezüglich Struktur und Harmonie unverändert; nur ihre Gesangslinie ist verziert. Auch der Vers des jungen Mannes beginnt als variierte Reprise (im *dundu čil*-Segment), wendet sich danach jedoch immer entfernteren Transpositionen zu, bis auch er mit einem ruhigen G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* schließen kann. Mag der Text auch eine wörtliche Wiederholung bringen, so legt die Harmonik doch eine Art Lösung der Spannung nahe.

Das achte Lied in *Harawi* ist mit der zuvor diskutierten, symmetrisch verteilten *thème-d’amour*-Gruppe durch die Anrede “colombe verte”, mit dem ersten Lied des Zyklus, “La Ville qui dort,” durch die Anspielung auf das Veilchen als Symbol für die erwiderte Zuneigung und mit dem fünften Lied, dem Dialog zwischen der Inka-Isolde und ihrem jungen Mann, durch den liebevollen Ausruf “Piroutcha mia!” verbunden. Doch Messiaens Titel für das Lied ist “Syllabes”, und tatsächlich bleibt der große Anteil fremdartiger Silben Hörern besonders lebhaft im Gedächtnis.

#### VIII – Syllabes

Colombe, colombe verte,  
 Le chiffre cinq à toi.  
 La violette double doublera,  
 Très loin tout bas.  
 O o mon ciel tu fleuris,  
 Piroutcha mia!  
 O o dépilons du ciel,  
 Piroutcha mia!  
 O o fleurissons sous de l’eau,  
 Piroutcha mia!  
 ||: Kahipipas, mahipipas :|| [3x]  
 kahipipas.  
 Pia pia pia pia pia pia  
 doundou tchil tchil tchil. Pia pia pia...

#### Silben

Taube, grüne Taube,  
 Die Ziffer fünf ist dein.  
 Das doppelte Veilchen wird sich doppeln,  
 Sehr fern, ganz tief.  
 O mein Himmel du blühst,  
 Piruča mia!  
 O lass uns ein wenig Himmel herunterholen,  
 Piruča mia!  
 O lass uns unter Wasser blühen,  
 Piruča mia!  
 ||: Kaipipas, maipipas :|| [3x]  
 kaipipas.  
 Pja pja pja pja pja pja,  
 dundu čil čil čil. Pja pja pja ...

Die drei Silbenarten, die Messiaen in diesem Lied verwendet, decken das ganze Spektrum vom Fremdartigen aber semantisch Bedeutungsvollen zum rein Lautmalerischen ab. *Kaipipas*, *maipipas* ist eine Redewendung in Quechua, die in etwa "hier und da" bedeutet.<sup>18</sup> Das schon im zuletzt besprochenen Lied gehörte, magisch wirkende *dundu čil* ist Bestandteil der Anden-Folklore, insofern es den Klang der Fußglöckchen nachahmt, die zur charakteristischen Ausstattung der Tänzer gehören. *Pja pja pja pja pja pja pja* schließlich – diese Silbe erklingt besonders häufig in siebenfacher Form – imitiert das Geschnatter, das Affen veranstalten, wenn sie ihre Artgenossen oder andere Tiere vor einer heraufziehenden Gefahr warnen wollen. Wie Messiaen Claude Rostand gegenüber erwähnt, hat ihn die Inka-Legende von den Affen, die einen Prinzen warnen und dadurch sein Leben retten, sehr berührt.<sup>19</sup> Audrey Ekdahl Davidson bemerkt, dass diese lautmalerischen Äußerungen denen gleichen, die (assoziiert mit ganz ähnlichen Legenden-Inhalten) in einem in Bali bekannten rituellen Tanz von den Sängern ausgestoßen werden. Der *Kečak* oder Affentanz, der sich ebenfalls durch eine einzige, vielfach wiederholte Silbe auszeichnet (*čak čak čak čak čak čak čak* statt *pja pja pja pja pja pja pja*), wird in Erinnerung an eine Legende aus dem Ramayana getanzt, derzufolge ein Affenheer herbeieilte, um Prinz Sita vor dem König der Dämonen zu retten.<sup>20</sup> Im Zusammenhang mit dem Tristan-Mythos kooptiert Messiaen diesen Warnruf aus dem Tierreich als eine Art Äquivalent der mittelalterlichen *Alba*, des Warnliedes für Liebende, die nach einer heimlichen Liebesnacht durch einen Freund oder eine Vertraute an die mit der Morgendämmerung drohende Gefahr der Entdeckung erinnert und zur Trennung ermahnt werden müssen. In Wagners Opernfassung des Mythos singt Brangäne eine solche *Alba* (vgl. ihr "Habet acht" im zweiten Akt).<sup>21</sup>

<sup>18</sup> R. und M. d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, S. 494.

<sup>19</sup> Vgl. Claude Rostand, *Olivier Messiaen*, Paris, Ventadour, 1957, S. 36. Vgl. auch über T. 20 des Gesangsparts im Notentext den Hinweis für die Sängerin: "Fast gesprochen, sehr trocken, jede Silbe klicken lassen."

<sup>20</sup> Vgl. Audrey Ekdahl Davidson, *Olivier Messiaen and the Tristan Myth*, Westport, CT/London, Praeger, 2001, S. 45 sowie S. 61 Fußnote 45.

<sup>21</sup> Sherlaw Johnson (*Messiaen*, S. 81) und nach ihm Halbreich (*Olivier Messiaen*, S. 337) erwähnen die Beziehung dieser *pja pja pja*-Silben zum Affentanz von Bali, ohne jedoch die Verbindung zur Tristan-Geschichte anzusprechen. Siehe in diesem Zusammenhang auch Olivier Messiaen, *Traité* Band II, S. 154, wo der Komponist selbst von der balinesischen Version dieses Tanzes berichtet.

Die Inka-Vorlage, der diese Melodie nachgebildet ist, wird zu dem spanischen Text “Mi palomita se fue” (Mein Täubchen hat mich verlassen) gesungen. Die Kontur erklingt als beschleunigte Coda des Liedes “Tristezas me depara”, das als Nr. 32 in *La Musique des Incas* enthalten ist:

**BEISPIEL 33:** das Täubchen und sein Nachhall in Messiaens “Syllabes”



Mi pa -lo-mi-ta se fue, A tier-ra don-de na-ció, ¡Ay! mi pa-lo-mi-ta, no se, no se ...  
(Mein Täubchen ging fort in ihr Geburtsland. Ai, mein Täubchen, ich weiß nicht, ich weiß nicht)



Co-lom-be, co-lom-be ver-te, Le chif-fre cinq à toi. La vio-lette dou-ble Très loin, tout bas.  
doublera

Dieses Liedes ist musikalisch mit dem zuvor diskutierten verwandt, insofern es ebenfalls im G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* gründet, und mit “L’Amour de Piroutcha” aufgrund des ähnlichen Aufbaus in variierten Strophen und der Harmonisierung des ersten Abschnitts in Modus 2.<sup>22</sup> Der zweite Abschnitt, der die drei mit “O” beginnenden Zeilen umfasst, kann auf Transpositionen des siebten Modus bezogen werden, klingt jedoch für das Ohr vollkommen chromatisch, vermutlich nicht zuletzt aufgrund der seriell wirkenden Melodielinie: Die neuntönige Zeile “O, o, mon ciel, tu fleuris” enthält vier Tritoni (*c-fis*, *h-f*, *b-e* und [*es-]as-d*); ein fünfter Tritonus kommt im ergänzenden “Piroutcha mía” hinzu ([*c-]g-cis[-h-h*]). In der variierten zweiten Strophe wird jede dieser Zeilen durch eine jeweils leicht verschiedene Version eines Klaviereinschubs erweitert (vgl. T. 37, 39, 41), der die tritoniusreiche Kontur in einem durch ununterbrochene Sechzehntel in *ff martelé* besonders grimmig wirkenden Kanonsatz wiederholt. In beiden Strophen werden das anfängliche “O” sowie die Worte “mon ciel tu” und ihre Entsprechungen in den darauf folgenden Zeilen sechsstimmig begleitet, während das Klavier sich den übrigen Tönen im Unisono zugesellt.

<sup>22</sup> Vgl. im ersten Segment der ersten Strophe T. 1-2, 3, 5, 7, und 9 bzw. entsprechend in der zweiten Strophe T. 27-35. Im wesentlich erweiterten ersten Segment der dritten Wiederholung desselben Textes führen Transpositionen von G-Dur weg, doch der Modus bleibt erhalten und der G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* dient dieser Version wie den vorangegangenen als Anker (vgl. T. 59-60, 61, 63, 65, 67-68, 69, 73 und 75).

Der dritte Abschnitt, in der Messiaen ausschließlich die Quechua-Redewendung ‐hier und da‐ vertont, kommt ebenfalls nur in den ersten zwei der drei Strophen vor. Jenseits des semantischen Aspekts baut der Komponist dabei vor allem auf den beschwörend wirkenden Klang, mit dem er sowohl musikalisch wie auch verbal spielt. In der ersten Strophe (vgl. T. 13-19) wird die Kombination *kaipipas, maipipas* dreimal wiederholt und dann von einem einzelnen zusätzlichen *kaipipas* abgerundet. Die sieben Takte bleiben dabei in Bezug auf den Gesangspart unverändert, während sie im Klavier zwar auch recht ähnlich klingen, dabei aber zunehmend um jeweils eine Sechzehntel verlängert werden. In der zweiten Strophe wiederholt Messiaen diese allmähliche Verlängerung, liest dabei jedoch die Akkorde vor der jeden Takt abschließenden Sechzehntelpause rückwärts, sowohl im Klavier als auch (etwas weniger rigoros) im Gesangspart, wo man nun *pipaskai, pipasmai* hört (vgl. T. 42-48). Als wolle er bekräftigen, dass er zu diesen Silben eine rein spielerische Beziehung hat, fügt der Komponist einen zusätzlichen Takt hinzu, in dem er zu einem fünffachen *pipas* ein crescendo-decrescendo mit symmetrisch angeordneten Akkordpaaren vollzieht.<sup>23</sup>

Abschnitt 4 schließlich ist der Imitation der Affen-Warnrufe vorbehalten. In den ersten zwei Strophen erkennt man trotz der großen Anzahl des Silben-Geschnatters mit einiger Mühe noch eine Struktur. Der Phrase in T. 20-22<sub>1</sub>/22-24<sub>1</sub>),

||: pja pja pja pja pja pja pja pja dundu čil čil čil | pja pja pja pja pja pja pja pja čil čil čil :||  
 (ff) (p) (più f)

folgt in T. 24-25<sub>1</sub>/25-26<sub>1</sub>,

||: pja pja pja pja pja pja pja pja dundu čil čil čil :||  
 (ff)

Die lange Passage wird eingeleitet und (jedes Mal, wenn die Stimme ein *dundu* zugunsten einer kurzen Atempause auslöst) unterbrochen von einzelnen Anschlägen eines Dreitonclusters auf den drei tiefsten Tasten des Klaviers. Diese Tonsymbol findet sich in vielen Klavierwerken Messiaens und dient, besonders in Kompositionen mit religiösem Inhalt, als Symbol

<sup>23</sup> Diese Gruppen greifen die drei Versionen wieder auf, mit denen das Klavier den Verarbeitungstakt in der ersten Strophe beendet; vgl. die erste Gruppe in T. 49 mit den letzten zwei Sechzehntelklängen in T. 13, 14, 16 und 19, die zweite Gruppe mit denen in T. 15 und 18, und die dritte Gruppe mit denen in T. 17.

der Ehrfurcht.<sup>24</sup> Ein *crescendo molto* mit elf Anschlägen desselben Clusters gibt den Anschein, einen großen Höhepunkt vorzubereiten, führt aber stattdessen zum leisen Beginn der nächsten Strophe.

In der dritten Strophe unterbrechen die Schreie der Affen die erweiterte Reprise des ersten Abschnitts (“Le chiffre cinq à ...”) für eine schier unfassbare Anzahl von Wiederholungen einer einzigen Silbe auf einem einzigen Ton. 23 + 29 schnell ausgestoßene *pja*, für die der Singstimme nur ein einziges Sechzehntel Pause gegönnt ist, werden im Klavier begleitet von einer als Palindrom angelegten Akkordfolge, deren Abstieg zum symmetrischen Zentrum (dem vierten Sechzehntel in T. 79) an Intensität verliert, um danach ansteigend wieder zuzunehmen. Die Passage wird von je einem Anschlag des Bassclusters eingerahmt; ihr folgt die erste Silbenfolge aus den vorangegangenen Strophen (T. 20-22<sub>1</sub>). Eine Wiederholung des ausladenden Palindroms in T. 84-89<sub>1</sub>, ergänzt durch Wiederaufnahmen der beiden anfänglichen Folgen (T. 20-22<sub>1</sub> + 24-25<sub>1</sub>), beendet diese Strophe.

Die unmittelbar folgende Coda besteht aus zwei Komponenten, die kaum unterschiedlicher sein könnten. Die erste Komponente klingt in höchstem Maße bedrängend (T. 92-97): Ein in *p* beginnendes, 68faches, ununterbrochenes *pja* begleitet von einer achtzehnfach wiederholten Gruppe aus vier Akkorden vollführt ein *crescendo-accelerando*, das in *fff* abrupt abgeschnitten endet. Die zweite Komponente, *Très modéré* und *pp* bezeichnet, greift den abschließenden Ausruf des ersten Abschnitts der Strophe auf – “Tout bas” (sehr tief) – einschließlich des kadenzierenden Schrittes zu einem besänftigenden Schluss: einem letzten, wie immer in Modus 2 harmonisierten G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*.<sup>25</sup>

Die drei hier im Zusammenhang untersuchten Lieder finden einen gemeinsamen Nachhall im zweiten Teil des zwölften Liedes – in den zweiundzwanzig Takten, die der dritten Entwicklung von Messiaens *thème d’amour* folgen. Die Tonart Es-Dur, die die aus dem zweiten, dem siebten und dem Beginn des zwölften Liedes gebildete Dreiergruppe bestimmt, wird beibehalten; die Tatsache, das in G-Dur entworfenes und bisher konsequent im G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* verwurzeltes Material nun eine große Terz abwärts transponiert wird, sorgt für einen spürbaren Unterschied zwischen

<sup>24</sup> Vgl. S. Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, S. 184, 202, 232, 236, 257, 260, 270, 282 und 307.

<sup>25</sup> Diese Kadenz, die die Anfangsabschnitte der Strophen in T. 9, 35 und 67 beschließt, bevor sie am Schluss der Coda wieder aufgegriffen wird, ist fast konventionell: Ein D-Dur-Nonakkord (“gefärbt” mit einer zusätzlichen verminderten Quinte) führt als Dominante zur Tonika G (mit *sixte ajoutée*).

dieser Passage und den drei Liedern, die sie zusammenzufassen scheint: das erste, fünfte und achte.

Messiaens Anlage zeigt also eine von “La ville qui dort” (Nr. I) über “L’Amour de Piroutcha” (Nr. V) zu “Syllabes” (Nr. VIII) führende indirekte Entwicklung, in der zwei vor allem durch tonale Faktoren verbundene Lieder ihre innere Beziehung in einem dritten offenbaren, das aus dem einen ein signifikantes poetisches Bild (*la violette double*), aus dem anderen den Aufbau in variierten Strophen mit wiederholtem Text sowie die Verwendung von Quechua und lautmalerischen Silben, und von allen beiden die tonalen Kennzeichen übernimmt. Im Rückblick, dem letzten Abschnitt des abschließenden Liedes “Dans le noir”, ist die erste Hälfte für eine Reprise des ersten Abschnitts von “Syllabes” (vgl. XII: T. 70-79<sub>1</sub> mit VIII: T. 1-9) reserviert. Das Tempo (*Lent*) ist etwas ruhiger als vorher (*Très modéré*), die Stimmung – jeweils *très espressif* – ist jetzt noch um *très ému* verstärkt und die Lautstärke vom früheren *p* auf *f* angehoben. Als Synästhet, der jede Transposition eines Modus als eine verschiedene Farbpalette “sah”, war es für Messiaen sicher wesentlich, dass die frühere Harmonisierung vorwiegend in Modus 2<sup>2</sup> mit nur kurzen kadenzierenden Einwüfen in Modus 2<sup>3</sup> hier einem Hintergrund gewichen ist, in dem der vorherrschende Modus 2<sup>1</sup> immer nur kurz durch den dominantisch verwendeten Modus 2<sup>2</sup> unterbrochen wird. Alle anderen Eigenheiten der Musik und des Textes sind beibehalten.

Die nächste Passage, die jetzt *Très lent* bezeichnet ist, erweitert den Schluss des transponierten Zitats aus “Syllabes” mit drei immer leiser werdenden Wiederholungen der vokalen Schlussgeste und seiner Begleitung, während die Sängerin erneut das mysteriöse “Très loin, tout bas” bekräftigt und mit einem nochmaligen “Très loin” schließt. Als eine Art Kontrapunkt greift die Rechte des Klaviers den Abstieg in Modus 2<sup>1</sup>-Dreiklängen vom ersten Teil des zwölften Liedes auf und verbindet so die beiden Segmente, die sonst abrupt gegenübergestellt wirken könnten, durch gemeinsames Material (vgl. T. 79-87).

Der Schluss schlägt den Bogen zurück zur allerersten Zeile des ersten Liedes: zu dessen Tempo und Stimmung (*Extrêmement lent, en rêve, ppp*), der Tonwiederholung im Gesang und dem Text (“La ville qui dort”). Während das Klavier in der Transposition verbleibt, verlegt die Gesangsstimme ihren Rezitationston eine Oktave aufwärts, bevor sie einen gesummen Ton in der erwarteten tieferen Oktave hinzufügt. Beim Schlusston allerdings, der über einem (hier nach Es-Dur versetzten) Dreiklang mit *sixte ajoutée* erklingt, soll die Sängerin ihren Mund schließen und scheint so vor dem von Hörern antizipierten “toi” zu verstummen.

### Tanzende, wirbelnde, hüpfende Sterne

Sterne gehören zu Messiaens Lieblingssymbolen; sie finden sich in seinen poetischen und erklärenden Texten fast so häufig wie Regenbogen und Kirchenfenster. Während er konventionelle Hinweise auf den Stern von Bethlehem und Gestirne als “Geschöpfe” in Gottes ewigem Himmel keineswegs meidet,<sup>26</sup> sind in Hinblick auf die eigenwillige Aussage des Komponisten jene Sterne oder Planeten typischer, die für eine kosmische Macht oder eine heilige Dimension im Leben stehen. Im Gegensatz zu den immensen, von großartiger Ruhe erfüllten Himmelskörpern in biblischen Bildern befinden sich die Gestirne in “Amen des étoiles, de la planète à l’anneau” (*Visions de l’Amen* II) und in “Joie du sang des étoiles” (*Turangalila-Sinfonie* V) charakteristischerweise in turbulenter Bewegung.

Ähnliche Turbulenzen herrschen auch unter den Sternen, auf die die “Gesänge von Liebe und Tod” anspielen. Messiaen betrachtet die endgültige Vereinigung schicksalhaft verbundener Liebender als eine Transformation von kosmischer Dimension und spiegelt deren unterschiedliche Aspekte in drei Sternenliedern dieses Zyklus: “Doundou tchil” (Nr. IV), “Répétition planétaire” (Nr. VI) und “Katchikatchi les étoiles” (Nr. XI). Alle drei Lieder enthalten ausgedehnte Passagen mit Tonwiederholung, abstrakte rhythmische Muster sowie eine große Anzahl magischer Silben aus der Quechua-Sprache.

Das erste Lied in dieser Dreiergruppe ist poetisch mit der gerade zuvor analysierten Gruppe verwandt, insofern es an ein Mädchen namens “Piruča” gerichtet ist, mit der lautmalerischen Silbe für die zum Tanz getragenen Fußglöckchen spielt und eine ganze Strophe wortgetreu wiederholt. Das zweite greift nur die Silbe *čil* auf, die Messiaen jetzt mit vier anderen magisch klingenden Worten (*mapa*, *nama*, *lila* und *pampaika*) kombiniert; auch hier wieder werden ganze Strophen mit identischem Text wiederholt. Im Mittelpunkt des dritten Liedes der Gruppe steht das Wort *katchikatchi*, Quechua für “Grashüpfer”. Die frühen Einwohner des heutigen Peru sahen diese Insekten als Omen für Schrecken und Tollheit an und assoziierten sie angeblich mit den Sternen. Messiaen stützt sich auf diese quasi-mythologische Verknüpfung und lässt Sterne (und Atome) wie Grashüpfer tanzen und springen.

<sup>26</sup> Für den Stern als Kündler eines bestimmten historischen Ereignisses vgl. “Regard de l’Étoile” in *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*; weitere Satztitel mit Bezug auf Sterne und Planeten sind “Ce qui est écrit sur les étoiles” und “Les Ressuscités et le chant de l’étoile Aldebaran” in *Des Canyons aux étoiles* sowie “La Constellation du Sagittaire” und “Les Étoiles de la Gloire” in *Eclairs sur l’Au-delà*.

Gleichzeitig zeichnet das sekundäre poetische Material in den drei auf die Sterne bezogenen Liedern eine Entwicklung nach, die der in der *thème-d'amour*-Gruppe beobachteten entspricht. In Nr. IV findet der Tanz der Sterne inmitten einer Begleitung von Vogelgesang und Regenbogen statt; in Nr. VI wird die Gelassenheit der Himmelskörper durch schwarze Schreie, kreisende Treppen und Strudel in Frage gestellt; und in Nr. XI droht ihnen Chaos und Gewalt: zunächst eine wilde Kombination aus Spiralen, Elektronen, Ameisen und Pfeilen, schließlich eine Vision, in der eine Ziffer sich vom Zifferblatt einer Uhr löst und in aus einem abgeschlagenen Kopf spritzendem Blut rollt.

**IV – Doundou tchil**

||: Doundou tchil :|| (20x)

Piroutcha te voilà, ô mon à-moi,  
la danse des étoiles, doundou tchil.  
Piroutcha te voilà, ô mon à-moi,  
miroir d'oiseau familier, doundou tchil.  
Arc-en-ciel, mon souffle, mon écho,  
ton regard est revenu, tchil, tchil.  
Piroutcha te voilà, ô mon à-moi,  
mon fruit léger dans la lumière,  
doundou tchil.

Toungou, toungou, mapa, nama,  
mapa, nama, mapa, khipipas.  
Toungou, toungou, mapa, nama,  
mapa, nama, mapa, mahipipas.

Piroutcha te voilà, ...doundou tchil.

||: Doundou tchil :|| (20 + 1x)

**Dundu čil**

||: *Dundu čil* :|| (20x)

Piruča, hier bist du, o du Meine,  
der Tanz der Sterne, *dundu čil*.  
Piruča, hier bist du, o du Meine,  
Spiegel vertrauten Vogels, *dundu čil*.  
Regenbogen, mein Atem, mein Echo,  
dein Blick ist zurückgekehrt, *čil, čil*.  
Piruča, hier bist du, du Meine,  
meine leichte Frucht im Licht,  
*dundu čil*.

*Tungu, tungu, mapa, nama,*  
*mapa, nama, mapa, khipipas.*  
*Tungu, tungu, mapa, nama,*  
*mapa, nama, mapa, maipipas.*

Piruča, hier bist du, ...*dundu čil*.

||: *Dundu čil* :|| (20 + 1x)

In "Doundou tchil" sind die musikalischen Abschnitte vor der Coda palindromisch angeordnet: A B C D C B A. Dabei nimmt die Komplexität des Materials zum Zentrum hin zu und danach entsprechend wieder ab. Der Mittelabschnitt D ist ein auf Messiaens "rhythmischer Signatur" aufbauender Kanon. Zu den Lauten der Beschwörungsformel "Tungu, tungu, mapa nama ..." wiederholt die Gesangsstimme eine wellenartig beginnende, sich gegen Ende aufbäumende Linie (*des-ces-b-ces-des-es* | *des-ces-b-ces-des-es* | *des-ces-b-fes-b*) im charakteristischen Rhythmus der auf ein einlinig anwachsendes Endglied zuführenden vier symmetrischen Dreiergruppen. Die rechte Hand des Klaviers verdoppelt die Melodie zwei Oktaven höher, indem sie sie mit Dreiklängen aus Modus 6<sup>6</sup> unterlegt und die unterschied-



lichen Notenwerte in einen gleichmäßigen Puls aus wiederholten Sechzehntelanschlägen aufspaltet. Die nur eine Oktave unter der rechten Hand spielende Linke folgt im Abstand einer Viertelnote im Originalrhythmus der “Signatur”, und zwar in Vierklängen aus Modus 4<sup>6</sup>, die eine von der Singstimme und dem sie unterstützenden oberen Strang des Klaviers unabhängige Sequenz (und damit einhergehend eine Oberstimmenlinie) bilden. Nummeriert man die Akkorde in der Reihenfolge ihres Auftretens, so entdeckt man eine Abfolge, die ebenso gebaut ist wie das Lied, dessen Zentrum sie bildet, nämlich eine Reihung palindromisch angeordneter Abschnitte: 1-2-3-4 | 1-5-4 | 1-5-4 | 1-5-4 | 1-2-3-4.

Dieser Achsenabschnitt wird flankiert von zwei in Musik und Text identischen Strophen, in denen der Liebende seine Piruča begeistert begrüßt und dabei mit verschiedenen Attributen belegt. Die Strophe ist dreiteilig nach dem Schema [a a b a] gebaut. Das Material geht auf zwei Lieder aus dem Kulturgut der Inka zurück. Das wiederholte Zwei-Phrasen-Segment [a] stammt, wie Messiaen es auch in seinem *Traité* nachweist,<sup>27</sup> aus dem dritten, “Khačampa” überschriebenen Abschnitt eines Kriegstanzes, der in der d’Harcourt-Sammlung als Nr. 179 aufgeführt ist. Um den Vergleich zu erleichtern, habe ich die Originalversion auch hier in die Tonart transponiert, in der Messiaens Adaptation erklingt.

**BEISPIEL 34:** ein Kriegstanz aus den Anden und Messiaens Tanz der Sterne

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a chordal accompaniment in 4/4 time, featuring a sequence of chords and notes. The second staff is a melodic line, also in 4/4 time, with lyrics written below it. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Pi-rou-tcha te voi-là, ô mon à-moi, la dan-se des é-toi-les, doun-dou tchil.

Ein weiteres Lied aus derselben Sammlung von Liedern und Tänzen der Inka ist als Quelle von der Melodie her zwar etwas weniger überzeugend, scheint jedoch umso relevanter in Hinblick auf seinen Inhalt. Der imaginäre Sänger beschreibt sich als jemand, der allzu gern ein Tänzer (wörtlich: ein “kleiner Tänzer”) wäre. Die Transposition der Melodie zur von Messiaen gewählten Tonlage lässt ebenfalls einen Vergleich zu mit dem obigen “Piroutcha te voilà ...”:

<sup>27</sup> Vgl. Messiaen, *Traité* Band III, S. 288.

## BEISPIEL 35: der kleine Tänzer

qui-sie-ra, quisiera ser dancan-ti-to  
 Qui-sie-ra,  
 Pi-rou-tcha te voi-là, ô mon à-moi, la dan-se des é-toi-les, doun-dou tchil.

Dieses Lied ist nicht nur in Einzelheiten der Melodieführung entfernt mit der in *Harawi* vorgefundenen Version verwandt, sondern liefert vor allem, sowohl in seinem spanischen Text als auch in den lautmalerischen Silben, das Bild der Fußglöckchen, das Messiaen als Titel wählt:

Quisiera, quisiera, quisiera ser dancantito,	Ich wünsche ich wäre ein Tänzerlein
: Con el cascabel al pié :	: Mit einem Fußglöckchen am Fuß :
Dundu čil, čil, čil, čil, čil, čil, čil!	<i>Dundu čil, čil, čil, čil, čil, čil, čil!</i>
Para bailar con mi novia,	Um mit meiner Freundin zu tanzen
Desde ahora al amanecer	Von jetzt bis zur Morgendämmerung,
Dundu čil, čil, čil, čil, čil, čil, čil!	<i>Dundu čil, čil, čil, čil, čil, čil, čil!</i>


Messiaen bindet das Inka-Material in seinen Modus 2<sup>1</sup> ein und verwendet es für alle Zeilen, in denen der Liebhaber seine Piruča anspricht.<sup>28</sup> Phrase [b] dagegen ist, besonders im Klavier, vollständig chromatisch.<sup>29</sup> Die Tonartvorzeichnung des Abschnitts verweist auf Es-Dur, verknüpft also dieses Segment mit dem zyklischen *thème d'amour*.<sup>30</sup> Der leicht unregelmäßig hin und her schwingende Rhythmus ergänzt drei Takte mit je 4 + 5 Sechzehnteln durch einem Takt mit 3 + 3 Sechzehnteln.

Als Einrahmung der beiden Strophen (und Einleitung der Coda) spielt das Klavier zwei *ff*-Takte im sehr hohen Register; Messiaen stellt sich hier einen Klangeindruck "wie Glas" vor. Jede Hand präsentiert eine sechsteilige

<sup>28</sup> Vgl. T. 22-25, 26-29, 34-37 und 50-53 sowie, transponiert, variiert und entscheidend verlängert, T. 54-58 und 64-68.

<sup>29</sup> Der Gesangspart kann auf die beiden Ganztonskalen zurückgeführt werden: Die auf *cis* liefert die Töne für "Arc-en-ciel, mon souffle, mon écho, ton regard es re-", während die auf *c* dem zweifachen *c-b* in "-venu, tchil, tchil" unterlegt ist.

<sup>30</sup> Leider wird nicht klar, worauf sich Sherlaw Johnson bezieht, wenn er unspezifisch von zusätzlichen Querbeziehungen jenseits der gemeinsamen Tonart spricht. Harry Halbreich übernimmt diese Behauptung übersetzend, ebenfalls ohne Erläuterung.

Figur – gleichmäßige Sechzehntelnoten und -intervalle in der Linken, Triolensechzehntel in der Rechten, also sechs über vier Wiederholungen. Die Klavierpassagen sind ihrerseits von einem Rahmen umgeben. Diese äußerste Schicht enthält das am wenigsten abstrakte Material des ganzen Liedes. “Doundou tchil” beginnt und endet mit zwanzig Wiederholungen eines Ausrufs: Die Sängerin artikuliert die Fußglöckchen-Silben als streng metrische Einheit –  auf *cis* – auf dem je ersten Schlag der Takte 1-18. Diese Passage wird abgerundet durch eine Verdichtung auf das Dreifache in T. 19, in einem mächtigen crescendo, das von *pp* bis *ff* und darüber hinaus führt.

Gegen die rhythmisch wohlorganisierte Steigerung spielt das Klavier zunächst in der Linken Figuren, die als Vogelimitation gelten könnten, wäre da nicht das ungewöhnlich tiefe Register rund um C<sub>2</sub>. Doch alle anderen Charakteristika sind typisch: die metrisch freie Gestaltung der wie hingeworfen klingenden Äußerungen, die ungleichmäßige Wiederkehr weniger kaum variiertes Elemente, die Praller und Vorschläge sowie der Staccato-Anschlag in recht schnellem Tempo. Im analogen Abschnitt gegen Ende des Liedes (T. 70-88) fügt die rechte Hand eine “richtige” Amsel-Kadenz hinzu; Messiaen markiert hier das Oberstimmenmaterial mit “*comme un oiseau*”. Das Repertoire der Vogelrufe ist vielfältiger und die Lage ist die um C<sub>5</sub>–C<sub>6</sub>, die der Komponist auch sonst für seine Vogelmusik auf dem Klavier wählt. Die Gegenüberstellung des merkwürdig verfremdeten mit dem eher vertrauten Vogelsang-Material erzeugt eine Atmosphäre von Freiheit und freudiger Ausgelassenheit um die streng metrisch gegliederte Steigerung des gesungen wiederholten “*doundou tchil*”.

Die kurze Coda schließt mit einem einzigen überzähligen “*doundou tchil*”, für das die Sängerin das bisher mit diesem Lauf verbundene *cis* verlässt. Auf dem tieferen *b* wird jede Note zur Begleitung des die drei tiefsten Klaviertasten umfassenden Bassclusters gerufen. Messiaen greift diesen Basscluster in *Harawi* noch dreimal auf. In “Adieu” (Nr. VII) unterbricht er die abstrakten Akkordeinwürfe des Klaviers mit leisen, gongartigen Anschlägen; in “Syllabes” (Nr. VIII) umrahmt er die Affenrufe mit dröhnenden *sff*-Ausbrüchen, und in “Katchikatchi les étoiles” (Nr. XI) verwendet er den Basscluster als *personnage rythmique*, bevor er ihn auf den Stand einer schlagzeugartigen Farbgebung zurückfallen lässt.

In “Répétition planétaire”, dem sechsten Lied von *Harawi*, verschmilzt Messiaen den Kontext der Anden-Kultur mit aus hinduistischen Mythen stammenden Vorstellungen, die ebenfalls den Tod als eine Vorbedingung für wahre Erfüllung postulieren. Der Titel des Liedes kann als ein Hinweis auf das zyklische Wesen allen Lebens auf diesem Planeten verstanden werden.

Die Welt, wie sie ihren jeweiligen Bewohnern zu verschiedenen Zeiten bekannt ist, muss unweigerlich zerstört werden; sie muss in den großen kosmischen Wirbel zurücktreten und aus diesem dann wieder erstehen, um in erneuerter Form einen weiteren Schritt in ihrer bedeutungsvollen Entwicklung zurückzulegen. Der Text spiegelt das Wesen dieses grandiosen Prozesses. Nach zwei Passagen urtümlicher Schreie und magischer Beschwörungen, die die inzwischen vertrauten Quechua-Silben mit wie Sanskrit klingenden Sprachfragmenten vermischen, gibt es in diesem Lied nur wenige in Französisch gehaltene Zeilen.

**VI – Répétition planétaire**

Ahi ! Ahi ! Ahi ! Ahi ! O !

||: Mapa, nama, mapa nama lila, tchil :||

||: Mapa nama lila :|| mika, pampahika.

Mapa nama lila, mapa pampahika.

||: Tchil tchil tchil pampahika :||

Doundou tchil tchil tchil.

Tchil pampahikama, tchil.

Tchil, pampahika pampahika, tchil.

Enfourche un cri noir,

Écho noir du temps,

Cri d'avant la terre à tout moment,

Écho noir du temps,

Escalier tournant.

Tourbillon, / Étoile rouge,

Tourbillon, / Planète mange en tournant.

Tchil tchil tchil pampahika.

Tchil tchil tchil pampahikama.

Doundou tchil tchil tchil

Ahi ! Ahi ! Ahi ! Ahi ! O !

**Planetarische Wiederholung***Ai! Ai! Ai! Ai! O!*||: *Mapa, nama, mapa nama lila, čil* :||.||: *Mapa nama lila:|| mika, pampaika.**Mapa nama lila, mapa pampaika.**Čil čil čil pampaika,**Dundu čil čil čil.**Čil pampaikama, čil.**Čil, pampaika pampaika, čil.*

Besteig einen schwarzen Schrei,

Schwarzes Echo der Zeit,

Schrei aus der Zeit vor der Erde, jederzeit,

Schwarzes Echo der Zeit,

Wendeltreppe.

Strudel, / Roter Stern,

Strudel, / Planet verzehrt beim Drehen.

*Čil čil čil pampaika,**Čil čil čil pampaikama,**Dundu čil čil čil.**Ai! Ai! Ai! Ai! O!*

Sanskritforscher bestätigen, dass keine der von Messiaen hier (und in den *Cinq Rechants*) verwendeten Silbenkombinationen in den klassischen Texten des Hinduismus von Bedeutung ist. Die meisten Zusammenstellungen scheint der Komponist, allein vom empfundenen Wohlklang geleitet, frei erfunden zu haben. Eine Ausnahme bildet das Wort *lila* (oder *līla*). Nach einem im Begleitheft zu einer Aufnahme der *Turangalīla-Sinfonie* (DGG 431 781-2) enthaltenen Kommentar verbindet der Komponist mit dem Ausdruck *līla* Konnotationen, die von "Spiel" – dem kosmischen

“Spiel aus Schöpfung, Zerstörung und Erneuerung” und dem “Spiel von Leben und Tod” – bis zur Verbindung von Liebe und Tod reichen. Letztere wird besonders in *Harawi*, aber in allgemeinerer Form im ganzen Tristan-Mythos thematisiert; Messiaen meint sie in der Geschichte um Piruča wiederzuerkennen.

Die französischen Zeilen dieses Liedes kreisen um Schwindel erregende Bilder: Schreie, die nicht nur schwarz sind, sondern von einer Zeit vor der Existenz der Erde künden, von einer Stufe in der ewigen, kreisförmigen Entwicklung des Universums, als “Zeit” noch ausschließlich in der Form eines schwarzen Echos existierte. Messiaen spricht außerdem von einer sich windenden Treppe (die man sich vermutlich auch in einer außerhalb der Zeit angesiedelten kosmischen Wirklichkeit vorzustellen hat), von einem Stern, der rot glüht mit einer Hitze, die Äonen brauchen wird, um so weit abzukühlen, dass sich wieder Leben ansiedeln kann, von einem Strudel und schließlich von einem Planeten, der verzehrt, während er noch im Wirbel der kosmischen Erneuerung befangen ist.

Messiaens Musik greift die Idee des Zyklischen auf. Wie in seinen berühmten “Ewigkeitsausschnitten”, in denen er Stränge wiederholten, nicht kongruenten Materials gegenüberstellt (vgl. z.B. “Liturgie de crystal” im *Quartett auf das Ende der Zeit* und “Candor est lucis aeternae” in *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*), zeigt er hier einen kurzen Blick auf die drei aufeinander folgenden Stadien, um kurz nach dem Neubeginn des ersten abzubrechen.

Es lassen sich verschiedene Entsprechungen zwischen den musikalischen Abschnitten dieses Liedes einerseits und der Abfolge von kosmischer Zerstörung, atemporellem Interim und erneuerter Schöpfung denken. So kann man beispielsweise das erste, schrille Material mit seinen rauen Schreien (T. 1-17, aufgegriffen in T. 25-41) mit dem schmerzlichen Ende eines Weltenszyklus in Verbindung bringen, das zweite, tiefer klingende Material mit seinen magischen Beschwörungsklänge (T. 18-24 und T. 42-49) als eine spirituelle Vorstufe der Neuschöpfung deuten und in der Fuge (T. 50-128) mit ihrem bedeutungsschweren, zunehmend beunruhigenden Entwicklungsteil (T. 129-152) die Weltenära zu erkennen meinen, die ihrerseits die Geschichte von Entstehung, Höhepunkt und Verfall durchlaufen muss.

Das erste Material beginnt in fast starr anmutender Einfachheit: Ein vierfach wiederholter, zweistimmig homorhythmischer Wirbel des Klaviers hallt wie eine Art Klangkissen unter dem wiederholten “Ai!”-Ruf der Sängerin. Der immer kürzer werdende Abstand zwischen diesen Rufen erzeugt den Eindruck von Dringlichkeit. Es folgt eine in demselben hohen Register

verbleibende Passage in ununterbrochenen, staccato gespielten, jedoch mit Pedal vernebelten Sechzehnteln, die aus 2 + 23 + 2 + 23 + 2 + 23 + 2 Intervallen besteht und wie außerhalb jeder Zeit klingt. Die unregelmäßigen Ausbrüche der linken Hand mit einem stark akzentuierten *c*, dem eine je andere Figur folgt, nehmen die "O"-Rufe der Sängerin voraus, die ebenfalls auf *c* einsetzen, mit *fff* ebenfalls sehr laut klingen und ebenfalls mit einem wilden Melisma ausklingen. Der Abschnitt bricht ohne Vorwarnung auf einem weiteren akzentuierten *c* der Linken plötzlich ab.

Das kontrastierende Material macht einer Rezitation Platz, deren gleichmäßige Tonwiederholung auch in den anderen Stern-Liedern des Zyklus zu finden ist. In einem quasi-schamanischen Murmeln, das Messiaen sich *pp* und "geheimnisvoll" erbittet, äußert die Sängerin verschiedene ähnliche, mit drei identischen Versionen einer Zeile beginnende Formeln, die von einer legato durch vier Oktaven auf- und wieder absteigenden Welle im oberen Strang des Klaviers untermalt wird. Der untere Strang setzt jeder dieser Wellen eine ausdrucksstarke melodische Linie entgegen, deren Klangfarbe der Komponist als "schwarz und tief, wie eine Bassklarinette" charakterisiert. Ausschnitte dieses Materials, die einen weiteren Abstieg unter immer stärker zerrissenen Zauberformeln herbeiführen, bringen den Teil des Liedes zu einem ersten Abschluss. Beide Segmente werden sodann leicht variiert wiederholt.<sup>31</sup>

Sollte Messiaen die Fuge in "Répétition planétaire" tatsächlich als musikalische Verkörperung der Weltenerneuerung angelegt haben, so ist es verführerisch, den Aufstieg des im Klavier vorgestellten Themas aus den Tiefen des Subkontra-Bereiches (T. 50-58) durch das Bassregister (T. 59-67) und die zentrale Lage (T. 68-76) zu der über dem mittleren *c* gelegenen Region (T. 84-92) als Geschichte eines allmählichen Hervortretens zu lesen, als einen Vorgang, der seine größte Komplexität in dem vom gesamten kontrapunktischen Material begleiteten überzähligen Einsatz erreicht (T. 100-108) und danach an Vielfältigkeit und Differenziertheit abzunehmen beginnt (T. 109-117). Diese Interpretation kann sich auf die Beobachtung stützen, dass die allererste semantische Äußerung der Gesangsstimme in diesem Lied genau an jenen zwei Stellen erfolgt, an denen der Aufstieg des Themas durch die Oktaven die menschliche Stimme erreicht.

<sup>31</sup> Wenn die Gesangsstimme zum zweiten Mal klagend ruft, setzt ihr "O" früher ein und klingt länger nach, indem es drei Versionen des ursprünglich einzigen Melismas verkettet. Die Bassklarinetten-Imitation greift bei der Wiederholung der magischen Beschwörungen ihre dreifache Phrase ohne Veränderungen auf, behält danach jedoch nur die Tonfolge bei, ändert aber den Rhythmus sowie die Wahl des mehrfach durchlaufenen Segments.

Messiaen hat hier eine Fuge in der vollen Bedeutung des traditionellen Gattungsbegriffes komponiert, mit regelmäßigen Kontrasubjekten und Zwischenspielen aus kontrastierendem Material.<sup>32</sup> Das Thema besteht aus dem “Boris-Motiv”, einer rhythmisch variierten Sequenz und einem abrundenden Segment. Es ist als eine Phrase entworfen, deren melodische Wiederholung die Struktur des zum vierten Einsatz gesungenen Satzes durchkreuzt:

**BEISPIEL 36:** das Fugenthema in “Répétition planétaire”

En-fourche un cri noir, É - cho noir du temps, Cri d'avant la  
 terre à tout mo - ment, É - cho noir du temps, Es-ca-lier tour-nant.

Die Fuge beginnt zweistimmig im tiefen Register, verdichtet sich dann zum dreistimmigen und (für zwei Einsätze) zum vierstimmigen Satz, der die Gesangsstimme mit Ober-, Mittel- und Unterstimme im Klavier kombiniert. In der folgenden Tabelle erscheinen diese vier Stimmen als “Sopran” und “O / M / U”. Dem Thema (“Th”) regelmäßig gegenübergestellte Komponenten werden als Kontrasubjekte (“KS1”, “KS2” etc.) bezeichnet, während einmaliges Begleitmaterial nur als “Begl.” aufscheint. Die an drei Stellen in der Gesangslinie verwendeten Sternchen stehen für Tonwiederholungen, und das dreifache “Z” bezeichnet die drei Zwischenspiele der Fuge – themafreie Passagen, die zuweilen Einsätze voneinander trennen.

**TABELLE 11:** Material und Struktur in der Fuge von *Harawi* Nr. VI

T.	50	59	68	77	84	93	100	109	118
Sopran	–	–	*	*	<b>Th</b>	$\left. \begin{matrix} \left\{ \begin{matrix} Z2 \\ \dots \\ \dots \end{matrix} \right\} \\ \left\{ \begin{matrix} KS1a \dots \end{matrix} \right\} \dots \end{matrix} \right\}$	*	<b>Th</b>	$\left. \begin{matrix} \left\{ \begin{matrix} Z3 \end{matrix} \right\} \\ \left\{ \begin{matrix} Th/Begl. \end{matrix} \right\} \end{matrix} \right\}$
O	–	<b>Th</b>	–	–	KS1. . . . .		<b>Th</b>	Begl.	
M	KS1	KS2	<b>Th</b>	$\left\{ \begin{matrix} Z1 \end{matrix} \right\}$	KS1a . . . . .	KS2	Th/Begl.		
U	<b>Th</b>	KS3	Begl.		Begl.	KS3	–	–	

<sup>32</sup> Bezeichnenderweise erklingt dieses Lied von einer Weltentstehung, die sich von den zwei Schöpfungsberichten im Buch Genesis unterscheidet, als sechstes im Zyklus. In Messiaens ein Jahr vor *Harawi* komponiertem Klavierzyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* beschreibt das sechste Stück ebenfalls einen im Alten Testament so nicht vorkommenden Aspekt der Schöpfung – den der Entstehung der Welt aus Gottes Wort: “Par Lui (le Verbe), tout a été fait”. Auch dieses Klavierstück zeichnet sich durch eine ausgedehnte Fuge aus.

Wie die Tabelle zeigt, trägt der Sopran in dreierlei Weise zu dieser Fuge bei: mit drei auf Tonwiederholungen basierenden Passagen, zwei Themeneinsätzen und dem Beitrag zum zweiten und dritten Zwischenspiel. Die Tonwiederholungen sind hier nicht so monoton wie in den Beschwörungen der vorausgehenden Abschnitte, sondern rhythmisch gestaltet. Zum dritten und fünften Themeneinsatz erklingt im wiederholten *a* des Gesangs Messiaens "rhythmische Signatur", jenes musikalische Symbol, mit dem der Komponist häufig auf den Eintritt eines ewigen Wesens in die zeitlich bedingte Welt hinweist. Die Rückkehr der Sängerin zu Quechua-Silben (zwischen dem Pseudosanskrit der Beschwörungen und den französischen Zeilen) kann als Anspielung auf das Urstadium der kulturellen Entwicklung des Menschen gelesen werden. Möglicherweise versucht Messiaen in dieser Kombination aus Musik und Text, die hinduistische Vorstellung vom Wiedereintauchen der Seele in die durch Zeit und Raum bestimmte Sphäre darzustellen.

Die Tonwiederholungen in der Gesangsstimme setzen sich in weiterhin rhythmisierter, aber nicht mehr streng organisierter Form durch das erste Zwischenspiel hindurch fort. Im zweiten und dritten Zwischenspiel dagegen imitiert die Sängerin im Klavier vorausgegangene Motive in Worten, die nahelegen, dass der Planet auf seiner turbulenten Umlaufbahn um die Sonne alles verschluckt, was in Reichweite seiner Schwerkraft gerät – ein weiteres Bild von den Prozessen, die im Weltall anlässlich der Neuschöpfung walten.

Letztendlich führen diese Kräfte jedoch ihre eigene Zerstörung herbei, wie Messiaen in der beeindruckenden Liquidation demonstriert, die als Entwicklung aus der sauber strukturierten Fuge erwächst. Zwar sind alle Tonfolgen aus dem im Hauptteil der Fuge eingeführten Material abgeleitet,<sup>33</sup> doch jedwede rhythmische Besonderheit ist eingeebnet und der Text klingt zunehmend fragmentiert.

Nach einem dramatischen, durch eine lange Pause abgeschnittenen crescendo scheint die Komposition noch einmal von vorn zu beginnen, als zeichne sie die der hinduistischen Mythologie zugrunde liegende zyklische Evolution nach. Da die klassische Konzertpraxis jedoch nur einen Anflug einer solchen unendlichen Wiederkehr zulässt, wird der Neubeginn zu einer kurzen Coda, die mit einem weiteren crescendo, einer neuerlichen Pause und einer trockenen Abschlussgeste im tiefsten Register endet.

<sup>33</sup> In T. 129-131 stammt die rechte Hand des Klaviers aus der Begleitfigur der Unterstimme in T. 68-72, während der Part der Linken die intervallische Variation des ersten Kontrasubjekts aus T. 84-99 aufgreift (vgl. KS1 + KS1a in der obigen Tabelle mit T. 129-134, 135-140, 141-146, 147-151[152]). Die Gesangsstimme zeichnet derweil die im Zwischenspielmotiv gehörte Melodie nach (vgl. T. 129-133 mit Klavier T. 77-83 oder Sopran T. 93-99, 118-124).



Das dritte Lied in dieser Gruppe mischt anscheinend unvereinbare Vorstellungen: das Quechua-Wort *katchikatchi* mit seiner charmanten inneren Wiederholung straft den surrealen Albtraum von hüpfenden Sternen und Atomen Lügen, während das ländliche Bild von Grashüpfern aus einer Sphäre zu kommen scheint, in der eine Vertrautheit mit den Namen der Alphasterne verschiedener astronomischer Konstellationen, der mikroskopischen Welt der Verhaltensmuster von Insekten und der makroskopischen Unermesslichkeit des Kosmos fehl am Platze wirkt.<sup>34</sup> Die Textfragmente erscheinen hier besonders merkwürdig zusammengewürfelt—ein surrealistischer Albtraum auf der Ebene der Sprache. Dieser Eindruck wird für Hörer noch verstärkt durch Messiaens ausgefallene Betonungen, die abwechselnd durch die Stellung einer Silbe im Takt, durch rhythmische Eigenheiten wie Synkopen oder durch Akzentzeichen erzielt werden.

In Bezug auf Melodie und Struktur ist dieses Lied einfacher als die meisten anderen im Zyklus. Während jede seiner sechs kurzen Strophen sich hinsichtlich Klangfarbe und Begleitmaterial unterscheidet, erzeugt die identische Kontur der zweitaktigen Zelle den Eindruck von zwölf beunruhigend ähnlichen, dabei jedoch immer verschiedenen Gesten. Der innere Taktstrich dieser Zelle ist akademisch; die Betonung fällt auf die mit Akzent markierte Synkope, überwiegend auf einer Nebensilbe.

Die Quelle dieser Melodie ist der gesungene Abschnitt eines Tanzes aus der Region Cuzco, Nr. 170 in der d'Harcourt-Sammlung.

**BEISPIEL 37:** “Ama pisko ...”, aus einem in Cuzco gefundenen *Kaswa*-Tanz



In ihrem Kommentar zu diesem Tanz schreiben die d'Harcourts, dieser *Kaswa*-Tanz sei, ebenso wie einige der von ihnen gesammelten *yaraví*, als Teil des *Ollantay*, eines der großen Dramen der amerikanischen Ureinwohner, bekannt geworden. Das *Ollantay*; das als ein wichtiges Dokument über die Kultur der Inka angesehen wird, wurde um 1775 erstmals niedergeschrieben. Es erzählt von einem tapferen Bürgerlichen, der sich dem Inka-Monarchen widersetzt, seine Liebe zur Prinzessin erklärt. Im Reich bricht eine Rebellion aus und die Liebenden werden ins Gefängnis geworfen. Nach dem Tod des Inka-Herrschers beschließt dessen Nachfolger, beeindruckt

<sup>34</sup> Alpha Centaurus, Betelgeuse, und Aldebaran sind die hellsten Sterne der Konstellationen Centaurus, Orion, bzw. Taurus.

von ihrer großen Liebe, die öffentliche Heirat zu erlauben und ermöglicht so ihre Vereinigung quasi "in einem neuen Leben". Da die Worte des Liedes ganz in Quechua gehalten und ohne Übersetzung abgedruckt sind, kann Messiaen nur von der Melodie begeistert gewesen sein oder von der mit ihr indirekt verbundenen Geschichte einer unzerstörbaren Liebe.

In seinem *Traité* zitiert der Komponist die originale Melodie, wobei er in seinem Kommentar besonders deren metrische Struktur betont. Jede Phrase des *Kaswa*, schreibt er, bestehe aus fünf Viertelnoten. Diese habe er in seinem *Harawi*-Lied in fünf "Werte" (tatsächlich sind es Werte-Gruppen) von 4 + 6 + 4 + 5 + 6 Sechzehnteln übersetzt.<sup>35</sup>

**BEISPIEL 38:** *katchikatchi les étoiles*



1 (Klavier Oberstimme, 2 Oktaven höher)

- |   |   |
|---|---|
| 2 Ka-tchi-ka-tchi les é-toi-les, fai-tes les sau - ter, | Ka-tchi-ka-tchi les é-toi-les, fai-tes les dan - ser,   |
| 3 Ka-tchi-ka-tchi les a-to-mes, fai-tes les sau - ter,  | Ka-tchi-ka-tchi les a-to-mes, fai-tes les dan - ser.    |
| 4 Les né-bu-leu-ses spi-ra-les, mains de mes che-veux.  | Les é-lec-trons, fournis, flèches, le si-lence en deux. |
| 5 Al-pha du Cen-tau-re, Bé-tel-geuse, Al-dé-ba-ran,     | Dil-la-tez l'espace arc-en-ciel ta-pa-geur du temps,    |
| 6 Ri-re io-ni-sé fu-reur d'hor-loge au meurtre ab-sent, | Cou-pez ma tê-te, son chif-fre rou-le dans le sang !    |

(*Katchikatchi*, die Sterne, lasst sie springen, *Katchikatchi*, die Sterne, lasst sie tanzen.

*Katchikatchi*, die Atome, lasst sie springen, *Katchikatchi*, die Atome, lasst sie tanzen.

Spiralnebel, Hände meiner Haare. Die Elektronen, Ameisen, Pfeile, die Stille entzwei.

Alpha Centaurus, Betelgeuse, Aldebaran, Erweitert den Raum, Regenbogen, Ruhestörer der Zeit,

Ionisiertes Lachen, Zorn des Uhrpendels dem abwesenden Mord, Schlagt mir den Kopf ab,  
seine Ziffer rollt im Blut!

Die Melodie mit ihrer akkordischen Untermalung (T. 9-12) bezieht ihre Töne aus Modus 2<sup>1</sup>; spätere Begleitkomponenten paaren Segmente in Modus 2<sup>1</sup> mit Chromatik (T. 13-16) oder stellen Modus 3<sup>4</sup> über Modus 1<sup>1</sup> (T. 17, 19). In den ersten beiden Strophen vollzieht der aus dem ersten Sternentanz in "Doundou tchil" vertraute chromatische Basscluster eine allmähliche Verdichtung – zunächst allein, später alternierend mit einem Glockenklang im hohen Register (T. 1-8: 13 + 12 + 11 ... 3 + 2 + 1/16). In der dritten Strophe ergänzt der Basscluster die zweite Sechzehntel jedes längeren Melodietones, während der Glockenklang den langen Schluss-ton ausfüllt. Im Verlauf der folgenden drei Strophen wird das Klavier immer

<sup>35</sup> Messiaen, *Traité* Band III, S. 310.

launischer, indem es die stets identische Gesangslinie mal dehnt, mal staucht und dabei wiederholt in “*p crescendo molto // fff brutal*” ausbricht.

Die Coda ist dreiteilig. Im Mittelabschnitt beginnt die Stimme mit einem lang gezogenen Schrei, bevor sie die Töne von T. 2 und 4 zusammenzieht und so das grausige Bild von der im Blut rollenden Uhrziffer vor Augen ruft. Die von gegeneinander gestellten 32stel-Ostinati im Klavier unterstrichene dynamische Linie<sup>36</sup> ist ein starkes, ungebrochenes crescendo, das seinerseits eingerahmt ist von noch grelleren Ausbrüchen, indem der Sopran über zwei aufwärts stürmenden, jeweils in einem hohen *sff*-Akkord mündenden Klavier-Glissandi und einem abschließenden Anschlag des Bassclusters urtümliche Schreie ausstößt (*Tu, ai! mané, mani [...] Ai!*).

### Größe und Trost des Todes

Die drei verbleibenden Lieder des Zyklus *Harawi*, “Montagnes” (Nr. III), “L’escalier redit, gestes du soleil” (Nr. IX) und “Amour oiseau d’étoile” (Nr. X), handeln in unterschiedlicher Weise von einer mystischen Erfahrung. Messiaen spricht von “éblouissement”, Blendung. In den Bergen, in deren siebenfacher Schwärze das “Sonnenchaos” herrscht, Abgründe für Taumel sorgen und Föhren aussehen, als wollten sie sich in dunkle Schluchten zu Tode stürzen, überwiegt die Trostlosigkeit. Im Lied von der Treppe zeichnet die siebenfache Erwähnung des Todes das je andere Erlebnis, das aus der gemeinsamen Einwirkung von Himmel, Wasser und Zeit resultiert. Das surrealistische Bild der Liebe schließlich transzendiert mit vielen Sternbildern – Sternenvogel, Sternenaugel, Sternestille – die menschliche Sorge um eine Vollendung noch in diesem Leben.

Der Text von “Montagnes” besteht aus zwei Strophen in freier Rhythmik, die nur in ihren Schlussworten gereimt sind und von einer kurzen Echozeile abgerundet werden. Die musikalische Form ist als Variante von A B A B A entworfen, wobei der Text auf die A-Abschnitte beschränkt ist; die Bergwelt selbst manifestiert sich in den beiden langen, imposanten B-Abschnitten des Klaviers. Dem Sopran stehen nur etwa ein Siebtel aller Takte des Liedes zur Verfügung, um die menschliche Reaktion auf die einschüchternde Erfahrung zu beschreiben. Die B-Abschnitte sind als unterbrochenes Kontinuum entworfen; die Gesangskontur erinnert vorübergehend an das “Boris-Motiv”.

<sup>36</sup> Vgl. die Gruppe aus 26 Zweiunddreißigsteln in der Oberstimme, dreimal wiederholt über einer neunfachen Gruppe aus 9 Zweiunddreißigsteln im Bass. Die beiden Gruppen treffen weder einander noch das wiederholte “roule dans le sang” der Sängerin je wieder.

**III – Montagnes**

Rouge-violet, noir sur noir.  
 L'antique inutile rayon noir.  
 Montagne, écoute le chaos solaire du vertige.

La pierre agenouillée porte ses maîtres noirs.  
 En capuchons serrés les sapins se hâtent vers le noir.  
 Gouffre lancé partout dans le vertige.

Noir sur noir.

**Berge**

Rot-violett, schwarz auf schwarz.  
 Der alte, unnütze schwarze Strahl.  
 Berg, höre das Sonnenchaos des Schwindels.

Der kniende Stein trägt seine schwarzen Meister.  
 In dicht gedrängten Kapuzen eilen die Föhren dem Schwarz entgegen.  
 Schlund, überall geworfen im Schwindel.

Schwarz auf schwarz.

**BEISPIEL 39: ehrfürchtiges Singen von schwarzen Bergen (III)**

das "Boris-Motiv", variiert

..... noir sur noir, ..... (inu)tile rayon noir, ..... so-laire du verti - ge.  
 ..... vers le noir, ..... (se) hâtent vers le noir, ..... dans le verti - ge.  
 Noir sur noir.

Im ersten Segment (T. 1-5) zeichnet das Klavier mit einer Folge reiner Quinten über unterschiedlichen Sexten eine in großflächiger Verlangsamung absinkende Bergkette nach und erweckt damit den Eindruck von grandioser Gebirgslandschaft. Darauf folgen, ebenfalls im Klavier, drei Komponenten, die in den Abschnitten A1 und A2 je dreimal und in A3 dann noch ein siebtes Mal rhythmisch variiert wiederkehren. Die ersten zwei Komponenten sind knappe Akkordgruppen, die in einem zunächst gebremsten, dann steilen Sturz abwärts taumeln. Der einzelne, lang gehaltene sechsstimmige Akkord der dritten Komponente kehrt zur zentralen Position zurück und bildet dort die Grundlage für je eine Zeile des Gesangstextes.

Wie umwerfend und unfassbar das Erlebnis dieser Landschaft für den menschlichen Betrachter erscheint, zeigt sich in den Abschnitten B1 und B2. In beiden beginnt das Klavier in Überschneidung mit dem Ende der voraus-

gehenden Gesangszeile – bezeichnenderweise jeweils auf das Wort “vertige” (Schwindelgefühl). In plötzlichem *pp* und hoher Lage stellt Messiaen eine Gruppe aus sechs dreistimmigen Akkorden in Modus 3<sup>1</sup> in der rechten Hand einer Gruppe aus sieben vierstimmigen Akkorden in Modus 6<sup>4</sup> in der Linken gegenüber. Die Rechte spielt dabei insgesamt dreiundzwanzig vollständige Durchläufe: elf in T. 12-26 und weitere zwölf in T. 38-53. Derweil wird die Akkordfolge der Linken in B1 nach dem dritten Klang der zehnten Wiederholung abgebrochen, kann dann in B2 jedoch, wo sie mit dem sechsten Akkord beginnt, zehn vollständige Folgen durchlaufen.

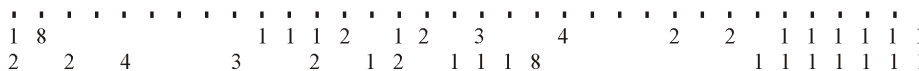
Faszinierender noch als dieses Akkordduett ist die Gegenüberstellung in rhythmischer Hinsicht. Die rechte Hand stellt eine Folge von achtzehn Notenwerten auf, die weder palindromisch noch einem der berühmten indischen *deçî-tâlas* nachgebildet ist; die Linke durchläuft dieselben Werte gleichzeitig rückwärts. Die Verteilung langer und kurzer Dauern ist dabei so angelegt, dass der Eindruck entsteht, man bewege sich von ungleichmäßig abwechselnden Klängen durch spannungsvolles Abwarten, kumulierende Enge und neu gefärbtes Abwarten zurück zur ungleichmäßigen Abwechslung. Laut Messiaens Erklärung evoziert diese fluktuierende Dichte “die atmosphärischen Schwingungen, die in der vollkommenen Stille des Hochgebirges empfunden werden”.<sup>37</sup>

**ABBILDUNG 5:** rhythmische Schwingungen im Schwindel erregenden Gebirge



Am Ende von T. 26 brechen beide Rhythmenfolgen nach dem zwölften ihrer achtzehn Notenwerte ab; in T. 38 setzen sie genau dort wieder an, wo sie unterbrochen wurden und durchlaufen fünf komplette Zyklen. Diese Zyklen sind jetzt also um ein Drittel verschoben, so dass der Eindruck von spannungsvollem Abwarten durch ungleichmäßige Abwechslung und erneutes Abwarten zur abschließenden dichten Gegenüberstellung führt.

**ABBILDUNG 6:** ein zweiter Blick auf das Schwindel erregende Gebirge



<sup>37</sup> Messiaen, *Traité Band III*, S. 279, 285. Messiaen erklärt zu seinen Farben: rot-violett ist der Sonnenuntergang im Hochgebirge; die Föhren erscheinen vor dem gebirgigen Hintergrund als schwarz auf schwarz, zeichnen sich aber gegen den Himmel als “vom knienden Stein getragene schwarze Meister”, als eine “Armee in Kapuzen” ab.

In Anbetracht der Tatsache, dass eine andere, im Detail verschiedene aber hinsichtlich der Komplexität vergleichbare rhythmische Gegenüberstellung akkordischer Stränge die Klaviereinschübe im letzten Lied des Zyklus, "Dans le noir", charakterisiert, kann man schließen, dass Messiaen diesen musikalischen Bedeutungsträger mit der spirituellen Konnotation von "Schwärze" verbindet. Die Dunkelheit steht offenbar für die Großartigkeit des Todes, für die mystische Vereinigung mit Gott anlässlich der Auferstehung, aber auch für die Vereinigung Liebender, deren Liebe zu groß für diese Welt ist. Der "Schlund, überall geworfen im Schwindel" ist der Abgrund dieser schicksalhaften, unwiderstehlichen Liebe.

Das neunte Liedes im Zyklus, "L'escalier redit, gestes du soleil" (Text und Übersetzung siehe unten Seite 210-211) basiert auf einem der schönsten surrealistischen Gedichte, die je geschrieben wurden. Die Permutationen dreier Schlüsselbegriffe regen an, nicht nur über die Substanzen nachzudenken, die alle Menschen bestimmen –

[1] Wasser (Körper), [2] Zeit (Geist) und [3] Himmel (Seele)

– sondern auch über deren anfechtbare und vielleicht letztlich willkürliche Bewertung. In den drei analog gebauten Strophen des Liedes (I, II und VI) bilden interne Refrains der dritten und sechsten Zeile zwei Permutationsgruppen, deren erstere die drei Begriffe Wasser, Zeit und Himmel allein kombiniert, während die letztere jeden Begriff in Verbindung bringt mit der Treppe aus dem Titel des Liedes, die für das menschliche Streben nach Höherem oder nach mehr Tiefe stehen mag. Eine dritte Permutationsgruppe ergibt sich in den wiederholten Schlussrefrains derselben Strophen; hier werden die drei Substanzen dem Auge (der sinnlichen Wahrnehmung) ausgesetzt. Ersetzt man die Schlüsselbegriffe durch die ihnen oben zugeordneten Zahlen, so ergeben sich folgende Muster:

Strophe/Zeile	I, 3	I, 6	I, 7+8	II, 3	II, 6	II, 7+8	VI, 3	VI, 6	VI, 7+8
	3-1-2	1-2-3		1-2-3	2-3-1		2-3-1	3-1-2	
"Treppe aus"	2	3		3	1		1	2	
"Auge aus"			1			2			3

Wie ersichtlich, bilden die Schlussworte der Zeilen 3, 6 und 7 + 8 dieser Strophen eine übergeordnete Permutationsgruppe: In Strophe I erklingt die Reihenfolge 2-3-1, in Strophe II: 3-1-2, in Strophe VI: 1-2-3. Schließlich reproduzieren die kontrastierenden Zeilen im Zentrum des Gedichtes diese Permutationen auch noch in Verkleinerung; vgl. Strophe III, 1 (Himmel, Wasser, Zeit): 3-1-2 und Strophe III, 3 (Wasser, Zeit, Himmel): 1-2-3 mit der Reprise in Strophe V, 1 (Himmel, Wasser, Zeit): 3-1-2.

Die zwischen die drei analogen Strophen eingeschobenen Bilder lassen sich einteilen in solche, die aus anderen Liedern des Zyklus zitieren,<sup>38</sup> solche, die speziell dieses Lied charakterisieren, und solche, die den ganzen Zyklus kennzeichnen, jedoch hier besonders artikuliert sind. Letztere sind für das Geheimnisvolle verantwortlich. Sowohl die Treppe als auch die Sonne sind in diesem Zyklus mit persönlichem oder kosmischem Abschied verknüpft; siehe dazu die Wendeltreppe in “*Répétition planétaire*” und die Beschützer-Sonne in “*Adieu*”.

Die Treppe ist für Messiaen ein sowohl wirkliches als auch symbolisches Stück Kulisse. In ihrer metaphorischen Dimension lädt sie zum Aufstieg der Liebe in höhere, lichtdurchflutete Sphären ein (vgl. “jede Stufe südwärts” und “klarer Stein und helle Sonne”). Der Ausdruck “meine kleine Asche” dient dazu, Hörer zu erinnern, dass sich die Vorstellung des Komponisten um “eine Isolde, die verletzlich und süß und von Liebe *verzehrt* ist” dreht.<sup>39</sup> Bezeichnend ist auch die Anspielung auf die “Liebe der Welt”, die die Liebenden erfinden sollen, um sich selbst in ihrem eigentlichen Wesen, ihrer Endlichkeit und ihren Möglichkeiten besser zu kennen.

Herausragend unter den Begriffen, die für den Zyklus *Harawi* insgesamt charakteristisch sind, ist der Tod, der hier siebenmal substantivisch und zusätzlich dreimal in persönlichen Aussagen adjektivisch beschworen wird: “Es ist so einfach, tot zu sein”, “Ich bin tot” und “Die Stille ist tot, umarme die Zeit”. Darüber hinaus gibt es indirekte Anspielungen auf den wirklichen oder imaginären Tod in Ausdrücken, die die Treppe menschlichen Strebens als stumm und um eine Leere kreisend beschreiben (“Sie spricht nicht mehr”, “Ihr Auge ist Wüste”) oder den Aufenthaltsort der Liebenden außerhalb der weltlichen Koordinaten ansetzen (“Wir schlafen fern der Zeit in deinem Blick”), immun gegenüber irdischen Sorgen (“Wasser wird über unsere Köpfe steigen, Feuer wird unseren Atem verschlingen”) und in einem gesegneten Raum (“Fröhlichkeit blüht in den Armen des Himmels”).

Die Musik entspricht der Struktur des Textes: drei analoge Strophen umschließen einen langen Kontrastteil nach dem Muster A B A' (A = T. 1-17, 18-34, A' = T. 84-107). Jede der drei Strophen folgt ihrerseits dem Bauplan

<sup>38</sup> In Strophe III zitiert die Parallele von “grüne Taube” und “durchsichtige Perle” die drei *thème-d'amour*-Lieder; die “Beschützer-Sonne” und der “zweistimmige Liebestrank” stammen aus “*Adieu*”. Die verrückte Uhr erinnert an den Zorn des Uhrpendels in “*Katchikatchi*”; die Kombination von Auge, Kopf und Atem mit Farben, die die Liebe-Tod-Verbindung charakterisieren, könnte von “*L'amour de Piroutcha*” inspiriert sein, einem Lied, das auch für den Ausdruck “meine kleine Asche” in den Refrains der Strophen I, II und VI Pate steht.

<sup>39</sup> Messiaen, *Traité* Band III, S. 304.

**IX – L’escalier redit, gestes du soleil**

Il ne parle plus, l’escalier sourit,

Chaque marche vers le sud.

    Du ciel, de l’eau, du temps, l’escalier du temps.

Son œil est désert, lumière en secret.

Pierre claire et soleil clair.

    De l’eau, du temps, du ciel, l’escalier du ciel.

Ma petite cendre tu es là, tes tempes vertes, mauves, sur de l’eau.

    Comme la mort. L’œil de l’eau.

L’escalier redit, gestes du soleil,

Couleur de silence neuf.

    De l’eau, du temps, du ciel, l’escalier du ciel.

J’attends dans le vert, étoilé d’amour.

C’est si simple d’être mort.

    Du temps, du ciel, de l’eau, l’escalier de l’eau.

Ma petite cendre tu es là, tes tempes vertes, mauves, sur du temps.

    Comme la mort. L’œil du temps.

Du ciel, de l’eau, du temps,

Ton œil présent qui respire.

De l’eau, du temps, du ciel,

Le cœur de l’horloge folle.

La mort est là, ma colombe verte.

La mort est là, ma perle limpide.

La mort est là.

Nous dormons loin du temps dans ton regard.

Je suis mort.

L’eau dépassera nos têtes, / Soleil gardien.

Le feu mangera nos souffles, / Philtre à deux voix.

Nos regards d’un bout à l’autre / Vus par la mort.

Inventons l’amour du monde

Pour nous chercher, pour nous pleurer, pour nous rêver, pour nous trouver.

Du ciel, de l’eau, du temps, ton cœur qui bat,

mon fruit, ma part de ténèbres, tu es là, toi.

L’amour, la joie !

Le silence est mort, embrasse le temps.

Le soleil aux cris joyeux.

    Du temps, du ciel, de l’eau, l’escalier de l’eau.

La gaieté fleurit dans les bras du ciel.

Éventail en chant d’oiseau.

    Du ciel, de l’eau, du temps, l’escalier du temps.

Ma petite cendre tu es là, tes tempes vertes, mauves, sur du ciel

    Comme la mort. L’œil du ciel.



**Wiederholte Treppe, Minenspiel der Sonne**

Sie spricht nicht mehr, die Treppe lächelt,  
Jede Stufe südwärts.

Himmel, Wasser, Zeit, die Treppe der Zeit.

Ihr Auge ist Wüste, geheimes Licht,  
Klarer Stein und helle Sonne.

Wasser, Zeit, Himmel, die Treppe des Himmels.

Meine kleine Asche, du bist da, deine grünen, malvenfarbenen Schläfen, auf Wasser.

Wie der Tod. Das Auge des Wassers.

Wiederholte Treppe, Minenspiel der Sonne,  
Farbe neuen Schweigens.

Wasser, Zeit, Himmel, die Treppe des Himmels,

Ich warte im Grünen, gestirnte von Liebe.

Es ist so einfach, tot zu sein.

Zeit, Himmel, Wasser, die Treppe des Wassers.

Meine kleine Asche, du bist da, deine grünen, malvenfarbenen Schläfen, auf Zeit,

Wie der Tod. Das Auge der Zeit.

Himmel, Wasser, Zeit,  
Dein atmendes, gegenwärtiges Auge.

Wasser, Zeit, Himmel,

Das Herz der irren Uhr.

Der Tod ist da, meine grüne Taube.

Der Tod ist da, meine durchsichtige Perle.

Der Tod ist da.

Wir schlafen fern der Zeit in deinem Blick.

Ich bin tot.

Wasser wird über unsere Köpfe steigen, / Beschützer-Sonne.

Feuer wird unseren Atem verschlingen, / zweistimmiger Liebestrunke.

Unsere Blicke von einem Ende zum anderen, / Vom Tod gesehen.

Lass uns die Liebe der Welt erfinden,

Um uns zu suchen, um uns zu beweinen, um uns zu erträumen, um uns zu finden.

Himmel, Wasser, Zeit, dein klopfendes Herz,

Meine Frucht, mein Anteil am Dunkel, du bist da, du.

Liebe, Freude!

Die Stille ist tot, umarme die Zeit.

Sonne aus Freudenschreien.

Zeit, Himmel, Wasser, die Treppe des Wassers.

Fröhlichkeit blüht in den Armen des Himmels.

Fächer als Vogelgesang.

Himmel, Wasser, Zeit, die Treppe der Zeit.

Meine kleine Asche, du bist da, deine grünen, malvenfarbenen Schläfen, auf Himmel,

Wie der Tod. Das Auge des Himmels.

[a a b a'], und die Phrasen innerhalb der [a]-Segmente können in einer (noch zu erläuternden) Hinsicht als  $\{\alpha \alpha' \beta \alpha''\}$  gelesen werden. Es scheint fast, als habe Messiaen in seine musikalische Anlage die Idee der perspektivischen Spiegelung übernommen, die sich in seinen Permutationen der Schlüsselbegriffe des Textes nachweisen lässt – oder aber (was bei der Vorgehensweise dieses Komponisten wahrscheinlicher ist) umgekehrt: als habe das beabsichtigte musikalische Strukturmuster das anmutige Spiel mit Wasser, Zeit und Himmel im Gedicht bestimmt.

Die eröffnende, eintaktige Phrase beginnt mit einer chromatischen Variante des *effet de vitrail*, in dem eine um *b* (im Klavier: *ais*) kreisende Melodie über einer in *h* verankerten Akkordkette schwebt. Die zweite Phrase beginnt identisch, verlässt jedoch dann den Ankerton. Die verbleibenden zwei Takte in Segment [a] beziehen ihre Töne aus Modus 2<sup>2</sup>. Hier ist die Melodielinie zunächst bewegter und auch der Bass erforscht neues Terrain. Doch mit Phrase  $\alpha''$  kehrt die Musik zur Übereinanderstellung von melodischem *ais* über Bass-*h* zurück, wenn auch in einer jetzt modalen Harmonisierung und mit variiertes Oberstimme.

Im Vergleich zu diesem tonal fast eigenständigen Segment [a] erweist sich Segment [b] (vgl. T. 9-13) als harmonisch beziehungsweise. Indem Messiaen die Vorzeichnung von Es-Dur – der Tonart, die in den drei an die "grüne Taube" gerichteten *thème-d'amour*-Liedern herrscht – genau mit dem Wort "grün" einführt, scheint seine Musik zu unterstreichen, was Hörer wohl schon vermutet haben: dass die "petite cendre" Piruča und die grüne Taube dieselbe Person sind. Das abschließende Segment verbleibt in der Tonart des *thème d'amour*, kehrt jedoch zum "Kirchenfenstereffekt" und einer an den Beginn des Liedes erinnernden Gesangslinie zurück. Doch Bass und Oberstimme, die zuvor in einer Gegenüberstellung von *b/ais* über *h* verzahnt waren, präsentieren nun mit einem gemeinsamen *b-b-b-ces* eine horizontale Version der beiden Töne. Der Refrain schließt quasi kadenzierend in einem Es-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* und antizipiert damit die Schlussharmonie des ganzen Zyklus. Allerdings geht das, was zunächst recht entspannt klingt, in ein durch Oberstimmenfigurationen des Klaviers erzeugtes mächtigen *p-fff* über, ein crescendo, das vor Beginn der zweiten Strophe ganz unvermittelt abbricht.

Diese zweite Strophe wiederholt die erste ohne irgendwelche musikalischen Veränderungen. In der ebenfalls analogen sechsten Strophe dagegen etabliert Messiaen die Tonart Es-Dur schon zu Beginn. Zwar kehrt er innerhalb der einrahmenden Klammern um den Quintsextakkord (vgl. T. 84) vorübergehend zur anfänglichen chromatischen Gegenüberstellung und

ihrem *effet de vitrail* zurück, doch ist die harmonische Spannung hier generell weitgehend gelöst zugunsten der “Grundtonart” des Zyklus. Das Kontrastsegment der Strophe ist durch Wiederholungen des musikalischen und poetischen Materials wesentlich erweitert, und erst der Endrefrain gleicht wieder denen in den zwei Anfangsstrophen. Eine Ausnahme bildet hier einzig das verlängerte Schlusscrescendo – eine großartige Steigerung, in der die Musik entschlossen scheint, den vom Bild der “Treppe” evozierten Aufstieg in eine andere Dimension zu vollziehen.

Der Kontrastteil des Liedes in T. 35-83 beruht weitgehend auf drei Komponenten (von denen zwei eine Entwicklung durchmachen) sowie einer kurzen Codetta. Die erste Komponente, ein Klaviereinwurf, der unverändert bleibt, ist eine voll chromatische Geste in durch Akzente verstärktem *fff*, die aus drei absteigenden siebenstimmigen Akkorden besteht.<sup>40</sup> Die beiden anderen Komponenten beziehen die Gesangsstimme mit ein. Die in Modus 2<sup>2</sup> harmonisierte und in einem inneren Orgelpunktakkord *as-ces-d* verankerte zweite Komponente hat kreisende Struktur, auf die ich noch zurückkommen werde; die dritte Komponente ist eine große dramatische Kurve in Modus 2<sup>1</sup>, deren legato-Achtel von der Rechten des Klaviers begleitet und zwischen den Schlägen von der Linken bereichert werden.

Diese dritte Komponente trägt einen Großteil der poetischen Aussage und verwandelt sich an einer Stelle der Entwicklung (T. 59-60/61-62) sogar in eine Variation des *thème d’amour*. Die zweite Komponente dagegen ist fest mit den Permutationen der Schlüsselbegriffe Wasser / Zeit / Himmel verknüpft. Die Tatsache, dass die Musik zu der im Text vorgefundenen kreisförmigen Verschiebung der drei Elemente noch weitere Permutationen hinzufügt, ist vermutlich weniger überraschend als die Einbeziehung des dreifachen “Der Tod ist da” in dieses Spiel. Musikalisches Material, das zunächst untrennbar mit den drei das menschliche *Leben* definierenden Substanzen verknüpft ist, erweitert hier seine Tragweite, um die Aussage einzuschließen, dass der *Tod* nun erreicht sei. Dass der zugrunde liegende wiegende Rhythmus alles andere als feierlich ist, trägt zusätzlich zur Verwirrung der Hörer bei (siehe Bsp. 40).

Der kontrastierende Mittelteil endet mit einer dreitaktigen Codetta, die (bei “L’amour”) in Modus 2 beginnt, dann aber (bei “joie”) in Modus 3 übergeht. Dieser Modus erklingt im neunten Lied einzig an dieser Stelle. Durch die harmonische Hervorhebung hellhörig gemacht wird man darauf aufmerksam, dass die Einbeziehung von *Freude* in diesem Lied über den Tod vermutlich die größte Überraschung überhaupt darstellt.

<sup>40</sup> Vgl. T. 35, 41, 47, 50, 53 und 58.

## BEISPIEL 40: poetische und musikalische Permutationen (IX)

**Vif, joué et passionné**

Du ciel, de l'eau, du temps,  
 De l'eau, du temps, du ciel,  
 Du temps, du ciel, de l'eau,

Du ciel, de l'eau, du temps,  
 De l'eau, du temps, du ciel,  
 Du ciel, de l'eau, du temps,

4 90  
 8 21 87  
 25

36 72 42  
 1 2 3 1 2 3  
 (Tongruppen-Permutationen)

La mort est là

Der letzte Gesang, den es zu diskutieren gilt, "Amour oiseau d'étoile" (Nr. X), zeichnet sich aus zwei Gründen vor allen anderen Liedern dieses Zyklus aus: durch seinen Text, mit dem Messiaen, wie er seinen Interviewern verrät,<sup>41</sup> auf ein Gemälde reagiert, und durch seine Musik, die ein berühmtes Klavierstück derselben Schaffensperiode paraphrasiert.

Das Bild, auf das sich "Amour oiseau d'étoile" bezieht, ist das 1937 vom britischen Surrealisten Robert Penrose (1900-1984) geschaffene *Voir c'est croire* (Sehen heißt glauben) oder *L'Île invisible* (Die unsichtbare Insel).

<sup>41</sup> A. Goléa, *Rencontres*, S. 169.

**ABBILDUNG 7:** Roland Penrose, *Voir c'est croire (L'Île invisible)*, 1937.  
Öl auf Leinwand. In Privatbesitz (früher Sammlung Max Ernst).



Messiaen kannte das Bild von einer Reproduktion im Schweizer Kunstmagazin *Forme et Couleur*.<sup>42</sup> Es zeigt eine Gleichzeitigkeit von Nacht und Tag. Im oberen Teil scheint ein dunkler Himmel mit einer ganz dünnen Mondsichel, einigen Sternen und weißen Wolken in die Schultern einer jungen Frau überzugehen, deren Kopf umgekehrt in die mittlere, in Sonnenlicht gebadete Bildfläche herabhängt. Ihr gewelltes blondes Haar strömt in das darunter liegende Meer. Es bildet den Hintergrund und visuellen Rahmen für eine kleine felsige Insel, die mehr Bauwerke zu tragen scheint, als eigentlich auf ihr Platz haben. Rechts hinten erahnt man einen Hafen mit Segelbootmasten. Die Wasserspiegelungen lassen auf schönes Wetter schließen; gleichzeitig jedoch entlädt der Himmel auf der rechten Bildseite eine Regenwand. Aus dem nur angedeuteten Ufer im Vordergrund ragen zwei in ihrer Größe ungefähr dem Frauenkopf entsprechende Hände aufwärts, von denen die eine recht realistisch, die andere aber nur schattenhaft wirkt. Die Geste der Hände nähert sich vertikal dem lieblichen Gesicht, ist jedoch horizontal von ihm getrennt durch die Wasserfläche und die Tiefe der Insel. Messiaen selbst merkt an, dass jenseits des Halses "der Rest der Frau fehlt, oder setzt sich vielmehr im Himmel und seinen Sternen fort".<sup>43</sup>

#### X – Amour oiseau d'étoile

Oiseau d'étoile,  
Ton œil qui chante,  
Vers les étoiles,  
Ta tête à l'envers sous le ciel.  
Ton œil d'étoile,  
Chaînes tombantes,  
Vers les étoiles,  
Plus court chemin de l'ombre au ciel.  
Tous les oiseaux des étoiles,  
Loin du tableau mes mains chantent.  
Étoile, silence augmenté du ciel.  
Mes mains, ton œil, ton cou,  
le ciel.

#### Liebe Sternenvogel

Sternenvogel,  
Dein singendes Auge,  
Zu den Sternen,  
Dein Kopf umgekehrt unter dem Himmel.  
Dein Sternenauge,  
Fallende Ketten,  
Zu den Sternen,  
Kürzester Weg vom Schatten zum Himmel.  
Alle Sternenvögel,  
Fern der Darstellung singen meine Hände.  
Stern, vermehrtes Schweigen des Himmels.  
Meine Hände, dein Auge, dein Hals,  
der Himmel.

Messiaens Gedicht zeigt, dass er Penroses Gemälde symbolisch versteht, als eine Aussage über die Beziehung zwischen Erde/Wasser und Himmel, zwischen Körper und Geist. Er beschreibt den Kopf der jungen Frau als

<sup>42</sup> Laut einem vor wenigen Jahren vom Sohn des Malers veröffentlichten Buch befindet sich das Bild in Privatbesitz. Vgl. Anthony Penrose, *Roland Penrose: The Friendly Surrealist. A Memoir*, München etc., Prestel, 2001, S. 48.

<sup>43</sup> Messiaen in Goléa, *Rencontres*, S. 155-156.

“umgekehrt unter dem Himmel”, hört ihre Augen “zu den Sternen singen” und erkennt in ihrem üppig und frei fallenden Haar (“fallende Ketten”) ein Bindeglied zwischen den beiden Welten des Bildes. Er identifiziert sich mit den Händen im Vordergrund. Diese weiß er “fern der Darstellung”, wie sie durch den einen Nachthimmel und eine besonnte Insel verbindenden Frauenkopf definiert ist. Die Schlusszeile des Gedichtes spürt den zentralen Bildelementen noch einmal in aufsteigender Folge nach: “Meine Hände, dein Auge, dein Hals, der Himmel.”

Der poetische Text beinhaltet mehrere Lieblingsbegriffe Messiaens, deren Auftreten im Gedicht ganz offensichtlich nicht davon abhängt, ob das, was sie bezeichnen, in Penroses Bild überhaupt dargestellt ist: *oiseau*, *chant*, *étoile* und *silence*. Gleich zu Beginn wird die junge Frau als “Sternenvogel” angesprochen; später, anlässlich seiner Identifikation mit den Händen im Bild, erwähnt der Sprechende noch einmal “alle Sternenvögel”.

Die innere Beziehung zwischen Auge, Gesang und Stern, hier nahegelegt in der symbolischen Deutung “dein singendes Auge / zu den Sternen”, findet ihr Äquivalent in den singenden Händen, die den Beobachter unmittelbar zu den Sternen zurückführen. Die sehnsuchtsvoll erhobenen Hände und die Ferne der erspurten Verbindung von “Schatten und Himmel” erklärt das vermehrte Schweigen des Himmels. Das Wort *silence* wiederum erinnert Kenner von Messiaens Werken dieser Epoche an die Verbindung von Stille und Vogelgesang in den *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*.<sup>44</sup>

Die Musik in “Amour oiseau d’*étoile*” bestätigt die Beziehung zu diesem Klavierzyklus, insofern sie mit zentralen Sätzen in Messiaens Blicken auf das Jesuskind direkt verwandt ist. Wie im Eröffnungstück “Regard du Père” und seinen Variationen in “Regard du Fils sur le Fils” (Nr. V) und “Regard de l’Église d’amour” (Nr. XX) zeigt das Lied vom Sternenvogel die Vorzeichnung mit sechs Kreuzen, bezieht sich jenseits aller Chromatik auf die Grundtonart Fis-Dur (die Skala mit der “symmetrischen” Anordnung auf der Tastatur) und strebt als Zieltonika wiederholt den Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* (d.h., den Akkord mit der vollkommen symmetrischen Intervallstruktur) an. Wie das Klavierstück “Regard du Fils sur le Fils” ist auch das Lied “Amour oiseau d’*étoile*” nach dem Bauplan der griechischen Triade mit Strophe, Antistrophe und Epode angelegt. Wie in “Regard du Fils sur le Fils” sind die homophonen Segmente des Liedes durch Vogelstimmen-Einschübe unterbrochen; im fünften Stück der *Vingt Regards* erklingen diese nur am Ende der drei Abschnitte, in dem Lied aus *Harawi*

<sup>44</sup> Vgl. dazu *Regard du silence* (Nr. XVII), vor allem aber “les oiseaux du silence”, die im Kommentar zu *Regard du Fils sur le Fils* (Nr. V) erwähnten “Vögel des Schweigens”.

dagegen jubeln die Vögel nach jeder einzelnen Phrase.<sup>45</sup> Sogar die Anfänge der beiden Stücke sind in Gestik und Rhythmus eng verwandt:

**BEISPIEL 41:** der “Sternenvogel” und Messiaens *thème de Dieu*

Oi - seau    d'é - - - - - le

Die zwei Bereiche, in denen “Amour oiseau d’*étoile*” am stärksten vom “Regard du Père” und seinen Varianten abweicht, sind Modus und Rhythmus. Eine Harmonisierung in Modus 2, wie sie die *thème-de-Dieu*-Stücke auszeichnet, finde sich erst gegen Ende der beiden Liedstrophen, in T. 7-8 und 15-16. Jeder der vorangehenden Zweitakter ist durch ein auskomponiertes ritardando charakterisiert, das den implizierten Viervierteltakt des *thème de Dieu* durch gleichmäßig wachsende Notenwerte  $1/8 - 2/8 - 3/8 - 4/8 - 5/8$  (gefolgt von einer Achtelpause) ersetzt.

Die symbolische Aussage des Stückes vermittelt sich vor allem in den Phrasenabschlüssen. In den acht Segmenten der Strophen und den beiden Anfangssegmenten der Coda sind die zwei letzten Akkorde jeweils Fis-Dur-Dreiklänge mit *sixte ajoutée*; dasselbe gilt für die beiden einzelnen Akkorde, mit denen die letzten Segmente der Coda enden. Mehr als die Hälfte dieser harmonisch analogen Akkorde sind vertikal symmetrisch aufgebaut.<sup>46</sup> So erweist sich das in Messiaens Titel so prominente, im gesungenen Text jedoch ganz ausgesparte Wort “Liebe” als in der Musik nicht nur verkörpert, sondern in Form des “Liebesakkordes” sogar allgegenwärtig.

<sup>45</sup> In *Traité* Band III, S. 307 identifiziert Messiaen diese Vogelstimmen. Nach seiner Aussage handelt es sich bei den identischen Figuren in T. 2, 4, 8, 10, 12, 16 und 25 um Finkenrufe. Da in T. 23 das erste Drittel und in T. 18 die übrigen zwei Drittel dieses Finkenrufes aufgegriffen werden, dürfen wir uns hier noch denselben Vogel vorstellen. In T. 6, 14 und 23 dagegen erklingen drei verschiedene Amselrufe. Die Figur in T. 20 ist nicht kommentiert.

<sup>46</sup> Vgl. die Abschlussakkorde in T. 2, 4, 6, 10, 12 und 14, *fis-ais-cis-dis-fis-ais* (ein zentraler Ganzton umrahmt von kleinen und dann großen Terzen). In T. 8 und 16 ist der Kern symmetrisch (eine zentrale große Terz umrahmt von kleinen Terzen und Ganztönen); auch in T. 18 und 20 ist eine vertikale Symmetrie unregelmäßig erweitert. In der Coda erklingt in T. 23<sub>1</sub> der umfangreichste vertikal-symmetrische Klang, *fis-ais-cis-dis-fis-ais-cis-dis-fis-ais*.



### Messiaens musikalische Aussage in *Harawi*

Die Analyse der poetischen und musikalischen Sprache im Zyklus *Harawi* zeigt, dass die zwölf Lieder sich in vier Dreiergruppen einteilen lassen. Die Mitglieder jeder dieser Gruppen sind hinsichtlich ihrer Wortbilder und ihres musikalischen Materials miteinander verwandt. Die Charakterisierung jeder Gruppe ist besonders verblüffend, wenn man sie im Zusammenhang mit Messiaens generellem Thema innerhalb seiner „Tristan-Trilogie“, der Beziehung zwischen Liebe und Tod, betrachtet.

Die erste Dreiergruppe (die Lieder Nr. III, VII und XIIa), die die Geliebte als ein metaphorisch reines, erhabenes Ideal, als „grüne Taube, klare Perle“, ansprechen, ist am engsten mit Messiaens Quellenmaterial verbunden. Alle drei Lieder basieren auf derselben, „Delirio“ betitelten Melodie aus dem Buch über die Musik der Inka; alle beziehen ihre Gesangsphrasen und deren Harmonisierung direkt aus dem *thème d'amour*, das der Komponist aus dem volkstümlichen Lied entwickelte, und in allen drei Fällen sind sowohl die Gesangsphrasen als auch ihre Begleitung durch Messiaens Modus 2, eines seiner vorrangigen Symbole für Gottes Liebe, definiert.

Die zweite Dreiergruppe (die Lieder Nr. I, V und VIII zusammen mit ihrer „Coda“ in XIIb) wird linguistisch durch Quechua-Worte mit bekannter Bedeutung – geläufige Ausdrücke für das Klingeln der von Tänzern getragenen Fußglöckchen, das Gurren der Tauben und die Warnschreie der Affen – und in ihren französischsprachigen Zeilen zudem durch das Bild des „doppelten Veilchens“, ein volkstümliches Emblem erwideter Liebe, zusammengehalten. Die beiden Inka-Lieder, an deren Melodien Messiaen sich hier anlehnt, richten sich an das wirbelnd tanzende Mädchen Piruča und die „kleine Taube“. Die Geliebte, die letztlich sicher identisch ist mit der in der ersten Liedergruppe Angesprochenen, erscheint hier irdischer; ihre Liebe ist die in Märchen und Legenden verewigte, generisch-menschliche Mischung aus Zuneigung und Leidenschaft. Die Musik enthält zahlreiche Abschnitte, in denen volkstümliche Merkmale dominieren: eine sehr schlichte Phrasenstruktur, erzählende Passagen auf einem wiederholten Ton, das einlullende Metrum von Wiegenliedern oder das wie gesprochen wirkende Plappern von Tierlauten. Als harmonische Verankerung dieser drei Lieder – die bezeichnenderweise nirgends sonst im Zyklus wiederkehrt – dient ein häufig aufgesuchter, konsonanter Akkord: der G-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée*, der in dieser Liedergruppe insgesamt siebenunddreißig Mal erklingt. Diese drei Lieder stehen also für den menschlichen Aspekt der Liebesgeschichte.

In der dritten Gruppe (Nr. IV, VI und XI) geht es um die kosmische Dimension schicksalhafter Leidenschaft. Die Texte sind reicher an magischen Silben und führen zudem das entscheidende Wort *lila*, den indischen Begriff für das “kosmische Spiel”, ein, dessen Bedeutung für Messiaens Denken erst in seiner Sinfonie voll zum Tragen kommt. Drei Inka-Melodien stehen hier Pate – mehr als in den anderen Gruppen; alle sind entweder Tänze oder beziehen sich aufs Tanzen. Das indigene Material zeigt eine Progression von zarter Liebe über magische Betörung zu wortloser Verzückung. Die Musik beschwört mehrere Versionen des “kosmischen Tanzes”, der die Sterne dieser Lieder ebenso wie die Liebenden in ihrer Leidenschaft gefangen hält: komplexe Rhythmen, Palindrome in Zeit und Raum sowie einen Kanon und eine voll ausgebildete Fuge.

Die vierte Dreiergruppe (Nr. III, IX und X) behandelt die mystische Dimension der Liebesgeschichte und mit ihr, den Tod. Hier spielen weder Quechua-Silben noch Inka-Melodien eine Rolle. Die Texte – die poetischsten des ganzen Zyklus – reichen in ihrer Bildkraft von erschütternden Hochgebirgsszenen über Permutationen der den Menschen definierenden Substanzen bis zur dichterischen Deutung eines surrealistischen Gemäldes. Die Musik erhebt einige der in den anderen Gruppen eingeführten Stilmittel auf eine geistige Ebene. Die Schichtung einer Akkordfolge über ihren Krebsgang in “Montagnes” erinnert an die musikalische Darstellung der Dunkelheit in “Dans le noir”, doch Messiaens Spiel mit “atmosphärischen Schwingungen” legt nahe, dass die üblichen Vorstellungen von Dunkelheit und Tod hier in eine die Grenze zwischen dieser und der anderen Welt transzendierende Erfahrung münden. Die geheimnisvolle Treppe aus dem zweiten Lied der Gruppe verwandelt sich hier dank Messiaens *effet de vitrail* in einen Zugang zu einer höheren Wahrheit. “Amour oiseau d’ étoile” schließlich, in dessen Text die Liebe und in dessen visueller Inspiration die Vögel so auffällig fehlen, setzt musikalische Eigenzitate ein, um zu zeigen, dass wahre Liebe, unerfüllbar in dieser Welt, ein Abbild der Gottesliebe ist.

In seinem posthum veröffentlichten Kommentar zu *Harawi* schreibt der Komponist über die Liebenden dieses Werkes:

Sie halten sich und verlieren sich dabei. Es ist wie ein Sprung ins Unendliche. Es gibt nicht mehr diese Frau, diesen Mann, sondern nur ein einziges außergewöhnliches Geschöpf, dessen Hälften nach Wiedervereinigung zum primitiven Androgyn verlangen. Bei dieser Suche [...] erleben sie die Blendung, den vollständigen und endgültigen Blitzschlag der Freude.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Messiaen, *Traité*, Band III, S. 153.