

Rhythmus, Metrum und die Verknüpfung von Tondauer und -höhe in Olivier Messiaens Klavierzyklus „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“

von Beate Carl, Würzburg

Olivier Messiaen schrieb die *Zwanzig Betrachtungen über das Kind Jesus* zwischen dem 23. März und dem 8. September 1944 in Paris. Wie fast alle seine Klavierwerke hat er auch dieses der Pianistin Yvonne Loriod gewidmet, die es im März 1945 uraufführte. Das sehr umfangreiche Werk steht am Ende einer Reihe zyklischer Werke mit religiösem Inhalt. Es seien hier nur die beiden Orgelzyklen *La Nativité du Seigneur* von 1935, *Les corps glorieux* von 1939, das Quartett für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier *Quatuor pour la fin du temps* von 1941 und das 1943 entstandene Werk für zwei Klaviere *Visions de l'Amen* genannt.

Die *Vingt Regards* sind das letzte Klavierwerk der ersten Schaffensperiode Messiaens, die man bis zum Jahr 1948 ansetzt¹. Danach beginnt mit den Klavierstücken *Cantéyodjayâ* und *Quatre Études de rythme* von 1948/49 eine neue experimentelle Phase², in der das musikalische Material nach den Parametern Tondauer, Tonhöhe, Dynamik und Anschlag geordnet wird. Die *Vingt Regards* stehen somit am Wendepunkt zweier musikalischer Sprachen. Sie sind einerseits beeinflusst von Kompositionstechnik und -stil, wie sie Messiaen in seinem Werk *Technik meiner musikalischen Sprache*³ darstellt, dessen Lektüre für Verständnis und Analyse der *Vingt Regards* unerlässlich ist, wengleich sie erst nach der Fertigstellung der *Technik* komponiert wurden. Auf der anderen Seite weisen sie rhythmische Weiterentwicklungen auf, die ihren Höhepunkt in den Klavierstücken *Cantéyodjayâ* und *Neumes rythmiques* finden, und neue Klaviertechniken und tonale Ordnungsprinzipien, die in den *Quatre Études de rythme* vervollkommen werden.

Für den inneren musikalischen Zusammenhalt der *Vingt Regards* sorgen zyklische Themen, wiederkehrende Rhythmen und eine Vorliebe für bestimmte Ausprägungen des Klaviersatzes wie z. B. perkussive Elemente, Ostinati, Arabesken und Mixturen. Die Reihenfolge der Stücke ist außer nach allgemein musikalischen Kriterien – Wechsel von schnellen und langsamen Tempi, kurzen und langen Stücken etc. – durch Zahlensymbolik geordnet. Auch hierin zeigt sich Messiaens Beschäftigung mit der Zahl. Er erhöht die Bedeutung der geistigen Inhalte durch die Verbindung mit der sinnbildlichen Kraft der Zahlen. Im Plattentext zu einer Aufnahme der *Vingt Regards* gibt er Auskunft über die Zahlensymbolik⁴. Das I., V., X., XV. und XX. Stück – also alle Vielfachen von fünf – sind

¹ André Boucourechliev, Art. *Messiaen*, in: *New Grove* 12, S. 206ff.

² Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London 1975, S. 102.

³ Olivier Messiaen, *Téchnique de mon langage musicale*, Paris 1944, deutsch: *Technik meiner musikalischen Sprache*, übersetzt von Sieglinde Ahrens, Paris 1966.

⁴ Messiaen, Plattentext zu einer Aufnahme der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* mit Michal Béroff, EMIC 181-1111718, Paris 1970.

Personen der heiligen Dreifaltigkeit gewidmet (dem Vater, dem Sohn, dem Heiligen Geist, dem Kind Jesus und der heiligen Kirche als Vertreterin Gottes auf Erden). Eine weitere symbolische Zahl ist die Zahl sechs bzw. zweimal sechs. Sie steht für die sechs Tage der Schöpfung: VI. *Par Lui tout a été fait* und XII. *La parole toute puissante*. Diese beiden Stücke sollen die Allmacht Gottes preisen. Die vollkommene Zahl sieben steht als Sinnbild für die Vollendung des Lebens Jesu am Kreuz (*Regard de la Croix*). Der *Regard du Temps* trägt die Nummer neun als Symbol für die Mutterschaft Marias. Ebenso steht der *Regard de l'Onction terrible* an XVIII. Stelle als Zeichen für die Mutterschaft Mariens und die Menschwerdung Christi nach göttlichem Willen. Für jedes Stück schreibt Messiaen ein kurzes, den Titel erläuterndes Vorwort.

1. Indische Rhythmen

Messiaen mißt der Rhythmik und allgemein der zeitlichen Ordnung in der Musik große Bedeutung bei. Er fühlt sich als Rhythmiker, und Rhythmus ist für ihn das erste und wesentliche Element der Musik. „Je considère que le rythme est la partie primordiale et peut-être essentielle de la musique: je pense qu'il a vraisemblablement existé avant la mélodie et l'harmonie, et j'ai enfin une préférence secrète pour cet élément“⁵. Messiaen löst den Rhythmus aus seiner Bindung an Melodik und Harmonik und entwickelt ihn selbständig weiter. Er verläßt die abendländische Tradition und kommt unter dem Einfluß außereuropäischer Musik zu neuen und eigenständigen Ergebnissen.

Die bedeutendste Quelle der rhythmischen Forschungen Messiaens ist eine Sammlung indischer Rhythmen aus dem 13. Jahrhundert. Carnagadeva, ein hinduistischer Theoretiker, überlieferte uns die 120 *Deci-tâlas* – das bedeutet Rhythmen (*tâlas*) der verschiedenen Provinzen (*deci*) – in seinem umfangreichen Werk *Samgîta-ratnâkara – Ozean der Musik*⁶. Zugang zu diesen 120 Rhythmen fand Messiaen in der *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*⁷. Jeder dieser Rhythmen trägt einen symbolischen Namen aus dem Sanskrit, der aber Messiaen zur Zeit, als er diese Rhythmen verwendete, noch nicht bekannt war⁸.

Fast alle rhythmischen, metrischen und mathematischen Ordnungsprinzipien folgenden Stileigentümlichkeiten vor allem der ersten beiden Schaffensperioden Messiaens bis zum Jahr 1948 lassen sich aus den 120 *Deci-tâlas* ableiten. „[Dabei] verfährt [Messiaen] mit dem fremden Gut nach eigenen Ideen und fügt es damit restlos seinem eigenen Kunstwerk ein“⁹.

Die oft sehr differenzierten Tondauern entstehen durch „Multiplikation kleinster irreduzibler Werte“¹⁰. Die einzelnen Tondauern werden dann zu teilweise äußerst komple-

⁵ Michèle Reverdy, *L'Œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Paris 1978, S. 60.

⁶ Vgl. Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967, S. 80/81

⁷ J. Grosset, Art. *Inde*, in: Albert Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris 1913, S. 301ff.

⁸ Samuel, S. 85.

⁹ Josef Kuckertz, *Die klassische Musik Indiens und ihre Aufnahme in Europa im 20. Jahrhundert*, in: *AfMw* 3 (1974), S. 182.

¹⁰ Max Forster, *Technik modaler Komposition bei Olivier Messiaen*, Stuttgart 1976, S. 18.

xen Rhythmen addiert. Messiaens Vorliebe für Primzahlen und ungerade Zahlen für die Gesamtdauer rhythmischer Perioden, seine Bevorzugung nicht symmetrisch aufgebauter Rhythmen, die Technik der Augmentation und Diminution, des hinzugefügten Wertes und Punktes sowie die nicht-umkehrbaren Rhythmen haben ihren Ursprung in den indischen Rhythmen¹¹.

Die von Messiaen in den *Vingt Regards* am häufigsten verwendeten indischen Rhythmen *râgavardhana*, *lakskmica*, *candrakalâ* und *dhenkî* stellen je eine Kombination mehrerer der oben genannten rhythmischen Techniken dar. Der bedeutendste ist die Nr. 93 der *Deci-tâlas râgavardhana*¹². Er besteht aus einer Gruppe von drei Sechzehnteln, wobei das mittlere Sechzehntel durch Hinzufügung des Punktes verlängert ist, und einem punktierten Viertel. Der letzte Wert stellt die ungenaue Verdopplung der ersten drei Werte dar. Weiterhin ist der erste Teil des *râgavardhana* im nicht-umkehrbaren Rhythmus geschrieben (s. u.). Die Gesamtdauer ergibt eine Primzahl von 19 Zweiunddreißigsteln.



Notensbeispiel 1: *râgavardhana*

Der zweite Rhythmus Nr. 88 *lakskmica* ist gekennzeichnet durch eine fortschreitende Verlängerung der Werte, wobei der letzte die vierfache Länge des ersten beträgt. Eine Teilung des Rhythmus in zwei Gruppen zeigt, daß beide von etwa gleicher Länge sind. Die Gesamtdauer von 17 Zweiunddreißigsteln läßt sich wiederum in einer Primzahl ausdrücken.



Notensbeispiel 2: *lakskmica*

Die Nr. 105 *candrakalâ* besteht aus sieben Werten. Auffallend sind die zwei Folgen aus je drei gleich langen Werten, wobei die punktierten Viertel eine Augmentation um die Hälfte der vorangegangenen Viertel darstellen. Das letzte Achtel ist ein hinzugefügter Wert. Der zweite Teil ist um zwei Drittel länger als der erste. Die Gesamtdauer beträgt acht Viertel – eine gerade Zahl.

¹¹ Vgl. *Technik*, S. 10–28, und Forster, S. 17ff.

¹² *Technik*, S. 11f.



Notenspiel 3: candrakalâ

Der vierte indische Rhythmus, Nr. 58 dhenkî, hat eine Länge von fünf Achteln – wieder eine Primzahl. Das Achtel ist ein hinzugefügter Wert. Der Rhythmus ist nicht-umkehrbar.



Notenspiel 4: dhenkî

2. Primzahlen

Die Vorliebe Messiaens für Primzahlen zeigt sich nicht nur in der Übernahme indischer, sondern auch bei der Bildung eigener Rhythmen. Er bevorzugt Primzahlen, weil sie nicht in Abschnitte gleicher Länge geteilt werden können¹³. Insbesondere ergeben sich durch die Hinzufügung eines Punktes oder eines Wertes Rhythmen mit einer ungeraden Zahl oder einer Primzahl als Summe der kleinsten Dauern. Dieses Verfahren setzt das durchlaufende Metrum außer Kraft und destabilisiert den Rhythmus.

Besonders häufig verwendet Messiaen die Zahlen fünf und sieben. Im X. *Regard* wird ein sehr langer Abschnitt (T. 60–131) durch Gruppen aus je fünf Sechzehnteln, die paarweise zu einem Takt zusammengefaßt sind, bestimmt. In der Fuge, dem VI. Stück, sind die Takte 130 bis 153 in einem Fünftertakt geschrieben. Jeder Takt beinhaltet fünf Gruppen zu je drei Sechzehnteln. Aber auch einzelne Takte bestehen aus einer Fünfergruppe, wie z. B. Takt 177 des VI. Stückes aus fünf Sechzehnteln. Auch für die Zahl sieben lassen sich eine ganze Reihe von Beispielen anführen. Am Schluß des XIV. *Regard* steht eine Gruppe von 23 Takten in einem aus sieben Sechzehnteln bestehenden Rhythmus: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Denselben Rhythmus hat das *Thème d'amour*, eines der zyklischen Themen (VI, T. 170). Aus einer Sechzehntelgruppe aus fünf Noten ist nun eine Folge von sieben Sechzehnteln geworden (VI, T. 195). Am Ende des VII. *Regard de la Croix* stehen vier Takte mit je sieben Sechzehnteln (T. 24–27).

Messiaen beschränkt sich aber nicht auf kleine Primzahlen, er verwendet auch die Zahlen 11, 13 (II, T. 6), 17, 19, 23 usw. Eine Gruppenbildung aus elf Sechzehnteln schreibt er im IV. *Regard* (T. 45/46). Im XX. Stück kommen mehrere 11/8-Takte mit der Binnengliederung 4+4+3 vor (T. 9–26). Die Zahl 23 benutzt er im VI. Stück. In den Takten 142 bis 154 wiederholt er eine Folge von 23 Sechzehnteln achtmal.

¹³ Vgl. Samuel, S. 84.

3. Nicht-umkehrbare Rhythmen

Alle Rhythmen, die aus drei Werten bestehen – wie der oben genannte indische Rhythmus *dhenkî* und der erste Teil des *râgavardhana* – sind nicht-umkehrbar, wenn die Außenwerte identisch sind¹⁴. Im XI. Stück, *Première communion de la Vierge*, Takt 21, wird das *Thème de Dieu*, eines der zyklischen Themen, rhythmisch neu gestaltet zu zwei Gruppen in nicht-umkehrbarem Rhythmus – einer Diminution des indischen Rhythmus *dhenkî*: ♪♪ ♪♪. Wird die Dreizahl der Werte überschritten, definiert Messiaen neu: „Alle Rhythmen, die sich in zwei Gruppen teilen lassen, von denen eine der Krebs der anderen ist und zwischen denen ein gemeinsamer Zentralwert steht, sind nicht-umkehrbar“¹⁵. Messiaen vergleicht diese in sich geschlossenen Rhythmen mit Beispielen aus der bildenden Kunst und Natur. „Schon seit langem verwendet man in den dekorativen Künsten (Architektur, Teppichweberei ...) Motive mit symmetrischer Umkehrung, die um eine frei gestaltete Mitte angeordnet sind. Diese Anordnung findet man wieder in den Adern der Baumblätter, in den Flügeln der Schmetterlinge ... Genau so ist der nicht-umkehrbare Rhythmus“¹⁶.

Als erstes Beispiel hierzu mag der folgende Rhythmus aus dem XII. Stück, *La parole toute puissante*, Takt 2 bis 5 dienen. Die Außenwerte dieses Rhythmus verlängern sich bis zum Zentralwert progressiv, erst um zwei, dann um drei Sechzehntel. Faßt man die Außenwerte zusammen, so erhält man drei Teile von gleicher Länge. Dieser Rhythmus wird als rhythmischer Ostinato in der tiefsten Lage des Klaviers, bestehend aus einer Klangballung benachbarter kleiner Sekunden, einundzwanzigmal wiederholt.

Notenbeispiel 5: XII, T. 2–5, rhythmischer Ostinato

Eine Besonderheit stellt ein Rhythmus aus dem X. Stück, Takt 33, dar. Das punktierte Achtel wird beim Krebs der Außenwerte in Sechzehntel aufgeteilt¹⁷. Im Verlauf des Stückes wird der Rhythmus, der im Wechsel mit dem *Thème de joie* erscheint, durch angehängte Sechzehntel verlängert und verliert dadurch seine Nicht-Umkehrbarkeit (T. 36 u. 39). Die mit dem Rhythmus verbundene melodische und harmonische Gestalt wird bei

¹⁴ *Technik*, S. 18.

¹⁵ Ebda. Es gibt auch nicht-umkehrbare indische Rhythmen ohne Zentralwert, z. B. die Nr. 26, die Messiaen allerdings nicht verwendet.

¹⁶ Olivier Messiaen, *Conférence du Bruxelles*, Paris 1960, S. 8.

¹⁷ Reverdy, S. 45.

dessen Wiederkehr mit nur geringfügigen Varianten um eine verminderte Quinte (T. 36) und eine kleine Terz (T. 39) nach oben transponiert.



Notenbeispiel 6: X, T. 33

Eine beidseitige Ergänzung um gleiche Werte, wodurch die Nicht-Umkehrbarkeit erhalten bleibt, sieht man im XX. *Regard de l'Eglise d'amour* in den Takten 2, 4 und 6. Die Ausgangsgruppe bildet der Rhythmus dhenkî. Dann werden an beiden Seiten je zwei Achtel hinzugefügt, und es entsteht eine Gruppe aus sieben Werten. Die zweite Verlängerung besteht aus der Hinzufügung des Punktes an das erste bzw. letzte Achtel von Takt 4 und je einem zusätzlichen Achtel, wodurch Anfangs- und Schlußgruppe dem ersten Teil des

Presque vif (♩ = 132)

(1^{er} thème)
(Rythme non rétrogradable)

PIANO

f *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

(en gerbe rapide)

(amplifié à gauche) (et à droite)

ff *f* *ff* *f*

(amplifié à gauche) (et à droite)

ff

Notenbeispiel 7: XX, T. 1-6

© 1947 by Durand S. A. Editions Musicales, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.
(Dies gilt ebenso für die folgenden Reproduktionen.)

râgavardhana entsprechen. Die Eckwerte der so entstandenen Rhythmen sind immer Achtel. Die Gesamtdauer der Rhythmen zeigt Messiaens Vorliebe für Primzahlen: 5, 13 und 19 Sechzehntel. Auch der Melodieverlauf mit dem Zentralwert an höchster Position unterstreicht die Symmetrie. Wieder werden die Tonhöhen bei den Wiederholungen beibehalten (s. Notenbeispiel 7, S. 388).

Die letzten beiden Beispiele stammen aus der Fuge VI. *Par Lui tout a été fait*. Mit dieser einzigen Fuge des Zyklus, einem sehr langen, strukturell komplizierten Satz möchte Messiaen die Macht des Gotteswortes und die Erschaffung der Welt darstellen. Im Vorwort schreibt er: „Foisonnement des espaces et durées; galaxies, photons, spirales contraires, foudres inverses; par „Lui“ (le Verbe) tout a été fait ... à un moment, la création nous ouvre l'ombre lumineuse de sa Voix ...“¹⁸. Der Komplexität der Schöpfung entspricht eine Vielzahl kontrapunktischer Techniken. Zu hören sind Krebs, Umkehrung, Engführung und Kanon des Fugenthemas, die Krebsgestalt der Exposition und die Verbindung des Themas mit den zyklischen Themen.

Der fünfteilige Aufbau der Fuge ist nicht-schulmäßig¹⁹. So stellt Messiaen im zweiten Abschnitt, dem *Milieu*, sehr kurze und sehr lange Tondauern gegenüber als Abbilder für das unendlich Kleine und das unendliche Große (s. u.)²⁰. Auch innerhalb der *Vingt Regards* stellt die Fuge einen Sonderfall dar. Sie ist nicht – wie die meisten anderen Sätze – in einer umrahmenden Form mit gleichem oder ähnlichem Anfangs- und Schlußteil geschrieben. Ihr Ablauf zielt auf den langen letzten Abschnitt, der die vorhergehenden an Schwierigkeit übertrifft und in dem Messiaen seine theologische Aussage bündelt: „Thème de Dieu fortissimo: présence victorieuse, la face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement. La création reprend et chante le thème de Dieu en canon d'accords“²¹.

Die aufwendigste Verarbeitung eines nicht-umkehrbaren Rhythmus stammt aus der Exposition der Fuge. Messiaen verkürzt den Rhythmus beidseitig um gleiche Werte (VI, T. 50–57). Die Oberstimme, das Fugenthema, erweist sich als Folge eines nicht-umkehrbaren Rhythmus und seiner Verkürzungen. Die Originalgestalt ist ein sehr langer Rhythmus aus 27 Werten. Die Summe der Außenwerte umfaßt ungefähr das Dreifache des Zentralwertes – 3:1:3. Auffallend ist die auf jeder Seite zweimal vorkommende Gruppe von drei Sechzehnteln und die viermalige Wiederholung des gleichen Wertes, eines Achtels, am Anfang und am Schluß. In Richtung des Zentralwertes findet eine zunehmende Differenzierung und ein häufigerer Wechsel von Werten unterschiedlicher Länge statt. Wir hören fünf verschiedene Werte vom Sechzehntel bis zur halben Note. Während die

¹⁸ Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris 1947, S. 25 [Notenausgabe].

¹⁹ Der Aufbau der Fuge:

A T 1– 61 Exposition

B T 62– 68 *Milieu*

A' T 69–129 Krebsgestalt der Exposition

C T 130–160 Engführung des Themas

D T 161–231 Fugenthema, *Thème de Dieu*, *Thème d'accords*, *Thème d'amour*

Messiaen vergleicht die Fuge mit Vorbildern bei Bach und Beethoven: „L'Art de la Fugue de Bach et la fugue de l'opus 106' de Beethoven n'ont rien à voir avec la fugue d'école. Tout comme ces grands modèles, voici une fugue antischolastique.“ Vgl. Messiaen, Plattentext zu den *Vingt Regards*.

²⁰ „Milieu sur des valeurs très brèves et très longues (l'infiniment petit et l'infiniment grand).“ Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, S. II.

²¹ Ebda.

vier kürzeren Werte je um ein Sechzehntel verlängert sind, beträgt der Abstand zum Zentralwert ein Viertel, wodurch dieser als Mittelpunkt hervorgehoben wird.

1.		27/8
2.		21/8
3.		16/8
4.		12/8
5.		9/8

Notenbeispiel 8: VI, T. 50–57 Oberstimme

Bei der ersten Verkürzung fallen auf beiden Seiten je drei Achtel weg, die Zahl der Werte verringert sich auf 21. Das Verhältnis der Außenwerte zum Zentralwert lautet 8,5:4:8,5. Durch den Wegfall der Achtel kontrastieren die beiden Sechzehntelgruppen stärker mit dem Zentralwert. Die dritte Version ist um je ein Achtel und eine Sechzehntelgruppe verkürzt, die Außenwerte sind nur noch um die Hälfte länger als der Zentralwert. Es bleiben 13 Werte übrig. Die vierte Version ist um je ein Viertel verkürzt. Die kurzen Außenwerte und der Zentralwert sind nun gleich lang. Bei der letzten Verkürzung fällt die Sechzehntelgruppe weg. Das Verhältnis der Außenwerte des nun fünf Werte umfassenden Rhythmus zum Zentralwert beträgt 5:8:5. Es folgt eine zunehmende Konzentration auf den Mittelpunkt des nicht-umkehrbaren Rhythmus hin.

Messiaen gestaltet die Verkürzung planvoll. Die Gesamtdauern erscheinen als eine nach mathematischen Prinzipien geordnete Reihe: 27, 21, 16, 12 und 9 Achtel. Die Differenz zwischen den Gesamtdauern verringert sich um je ein Achtel, von sechs bis zu drei Achteln. Es entsteht so eine fortschreitende Zeitverknappung in der Oberstimme, die sich kontrastierend vom rhythmischen Ostinato in der Unterstimme abhebt. Wieder behält Messiaen bei den Wiederholungen des Rhythmus die Tonhöhe bei und macht durch die Koppelung von Tondauer und -höhe die Strenge des rhythmischen Verfahrens hörbar.

Im selben Stück in den Takten 13 bis 20 reiht Messiaen innerhalb eines rhythmischen Kanons drei nicht-umkehrbare Rhythmen hintereinander auf (s. u.). Den ersten kennen wir schon vom rhythmischen Ostinato im XII. Stück (s. o.). Beim zweiten Rhythmus entspricht die Summe der Außenwerte der Länge des Zentralwertes. Beim dritten Rhythmus verlängern sich nach zwei Achteln die Werte bis zur Mitte. Die Außenwerte sind etwas länger als der Zentralwert. Die Differenz der Gesamtdauer nimmt erst um drei und dann um zwei Sechzehntel ab – 24, 21 und 19 Sechzehntel. Auch hier zeigt sich die Tendenz zu einer mathematischen Ordnung.



(Strette du sujet, canon de rythmes non rétrogradables)

Notenbeispiel 9: VI, T. 13–20

4. Rhythmische Kanons

Analog zu der hauptsächlich durch die Melodik bestimmten herkömmlichen Kanonpraxis entwickelt Messiaen einen rhythmischen Kanon, bei dem die Fixierung der Tondauern im Vordergrund steht. Er schreibt rhythmische Kanons in fünf Stücken der *Vingt Regards*. Im oben genannten Beispiel aus dem VI. Stück (Notenbeispiel 9) handelt es sich um einen dreistimmigen Kanon in Sopran, Tenor und Baß und eine freie Sechzehntelbewegung im Alt. Die Sechzehntel stellen den kleinsten irreduziblen Wert, also das Grundmaß, dar. Die Gliederung in 2/4-Takte ergibt sich nicht aus eventuell vorhandenen Schwerpunkten dieses Kanons, sondern ist eine Lesehilfe für den Spieler. Jede Stimme durchläuft die rhythmische Periode vollständig²², wobei die Einsätze in Sopran, Tenor und Baß einander im

²² Reverdy, S. 41.

(Canon rythmique)
marcato

Notenbeispiel 11: XIV, T. 9–13

Messiaen bedient sich der Folge der drei indischen Rhythmen in zwei weiteren Stücken – im V. *Regard du Fils sur le Fils* (T. 1–20) und im XVII. *Regard du silence* (T. 1–19). In beiden Fällen handelt es sich um einen zweistimmigen Kanon mit Punktierung²³. Die gleichzeitig mit der ersten einsetzende zweite Stimme wird durch Hinzufügung des Punktes um die Hälfte verlängert. Da der kleinste irreduzible Wert nun ein Zweiunddreißigstel ist, entstehen sehr differenzierte Werte und komplizierte Notierungen. In der ersten Stim-

Très lent (♩=76)
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

1

(*) 8
m. dr. (mode 8³)

pp

PIANO

8
m. g. (mode 4⁴)

ppp (doux et mystérieux)

m. g. (mode 2)

(Thème de Dieu)

p lumineux et solennel

Notenbeispiel 12a: V, T. 1–20, V, T. 1–4

²³ Technik, S. 23.

me erscheint die rhythmische Periode dreimal, in der zweiten Stimme zweimal. Die Oberstimme ist in einem der Messiaenschen Modi, dem 6. Modus, 3. Transposition, geschrieben und besteht aus dreistimmigen Akkorden, wobei die ersten sechs Akkorde mehrfach wiederholt werden. Die zweite Stimme steht im 4. Modus, 4. Transposition (abgekürzt 4⁴-Modus). Sie besteht aus vierstimmigen Akkorden, auch hier werden die ersten sechs wiederholt. Das Fundament des in hoher Lage erklingenden Kanons bildet das *Thème de Dieu* im 2. Modus²⁴. Messiaen verknüpft Polymodalität mit einem rhythmischen Kanon und einem zyklischen Thema. Jede Stimme hat einen anderen Tonvorrat, Rhythmus und eine andere Lautstärke – *pianissimo*, *pianopianissimo* und *piano*. Wir erkennen eine diffizile Ordnung nach den Parametern Tonhöhe, -dauer und Dynamik. Derselbe Kanon erklingt im kontrastreichen Wechsel mit dem freimetrischen, keinerlei Ordnung gehorchenden Vogelgesang noch zweimal (s. Notenbeispiel 12a, S. 393).

Im XVII. *Regard du silence* ertönt der Kanon mit Punktierung ein zweitesmal. Beide Stimmen bestehen aus vierstimmigen Akkorden. Die obere ist im 3⁴-Modus, die untere Stimme im 4⁴-Modus geschrieben. Diesmal gibt es keine zusätzliche Stimme, die ein metrisches Grundmaß vermittelt – wie das *Thème de Dieu* im V. Stück. Dem Hörer fehlt so jeglicher Anhaltspunkt, nach dem er die Verflechtung so differenzierter Werte in zeitliche Ordnung bringen könnte. Die Lösung Messiaens von der rhythmischen und metrischen Tradition der abendländischen Musik wird hier besonders deutlich.

Das letzte Beispiel eines rhythmischen Kanons stammt aus dem IX. *Regard du temps* (T. 2–6). Der Rhythmus der drei im Abstand einer Achtelnote einsetzenden Stimmen ist

²⁴ Die Bedeutung Messiaens liegt u. a. in der Entwicklung der sieben Modi mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit, die er ausführlich in seiner *Technik* vorstellt: „Auf unserem derzeitigen chromatischen System – dem temperierten Zwölftonsystem – basierend, sind diese Modi aus mehreren symmetrischen Gruppen gebildet, wobei jede Gruppe immer ihren letzten Ton mit dem ersten Ton der folgenden Gruppe ‚gemeinsam‘ hat. Nach einer gewissen Anzahl von Transpositionen, die für jeden Modus verschieden ist, sind sie nicht mehr transponierbar, weil z. B. die 4. Transposition genau dieselben Töne ergibt wie die erste ...“

In diesen symmetrischen Leitern mit dem Tritonus als Mittelpunkt treten kleine und große Sekunden sowie kleine und große Terzen auf. Zum Teil übernimmt Messiaen die Skalen von anderen Komponisten. So bezeichnet er die Ganztonskala als 1. Modus, die Folge von alternierenden kleinen und großen Sekunden als 2. Modus. Messiaen bezeichnet die ursprüngliche Gestalt als 1. Transposition. Folglich gibt es vom 2. Modus vier Transpositionen.

2. Modus, 1. Transposition

typische Akkordreihe

(1) (2) (1) (2) etc.

4. Modus, 4. Transposition

6. Modus, 3. Transposition

Notenbeispiel 12b

Vgl. *Technik*, S. 56ff. und Forster, S. 29ff.

Messiaen verwendet die Modi vor allem in seinen frühen Werken, z. B. in den Klavier-*Préludes* (1928/29) und den Orgelzyklen der dreißiger Jahre. In den *Vingt Regards* benutzt er überwiegend Zwölftonmaterial.

diesmal kurz. Im ersten Teil wird der indische Rhythmus *dhenkī* augmentiert. Der zweite Teil hat nur die Länge einer halben Note. Die dreistimmigen Akkorde der Ober- und Mittelstimme bestehen aus einer Schichtung von Quinte und übermäßiger Quarte, bzw. verminderter Quinte und Quarte. Die ersten drei chromatisch absteigenden Akkorde der Oberstimme, die ersten drei in Ganztönen aufsteigenden Akkorde der Mittelstimme sowie die verminderten Quinten der Unterstimme werden wiederholt. Der Kanon erscheint noch viermal in veränderter Form im Wechsel mit der Thematik des *Regard du temps*. In den Takten 9 bis 11 werden die ersten drei Werte um ein Viertel verkürzt, in den Takten 14 bis 18 um ein Viertel verlängert. In den Takten 22 bis 32 werden alle drei Versionen aneinandergereiht. Zum Schluß hört man den Kanon nochmals in ursprünglicher Gestalt (T. 38–42).

T. 2-6  7/4

T. 9-11 

T. 14-18 

Notenbeispiel 13: IX, T. 2–6, T. 9–11, T. 14–18

Messiaen verwendet in den *Vingt Regards* rhythmische Kanons in unterschiedlicher Gestalt. Die Kanons können zwei- oder dreistimmig sein, die Werte innerhalb des Kanons können vergrößert oder verkleinert werden, und es gibt die besondere Form des Kanons mit Punkt. Außerdem kann zum Kanon eine anders strukturierte Stimme hinzutreten. Der rhythmische Kanon wird entweder traditionell mit einem melodischen Kanon verknüpft oder der Tonvorrat der einzelnen Stimmen ist durch die Verwendung von Modi, festgelegten Intervallschichtungen oder -fortschreitungen vorgeordnet.

5. Personnages rythmiques

Als „personnages rythmiques“, rhythmische Personen, bezeichnet Messiaen fortschreitend zu- oder abnehmende Werte. Sie sind eine Weiterentwicklung der Addition und Subtraktion einzelner Werte und stellen den Inbegriff der auf der Addition kleinster Zählzeiten beruhenden Rhythmik Messiaens dar. Er verwendet sie in den *Vingt Regards* zum erstenmal in drei Stücken. Sich vergrößernde Werte vergleicht er mit einer angreifenden, sich verkleinernde mit einer angegriffenen Person²⁵.

Mit wuchtigen Akkorden im *fortefortissimo*, die wie Tam-tam-Schläge klingen, eröffnet Messiaen den XVI. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*. Die einleitende rhythmische Reihe, ausgedrückt durch einen gleichbleibenden dreistimmigen Akkord aus

²⁵ Messiaen, *Conférence du Bruxelles*, S. 8.

übermäßiger und reiner Quarte in tiefster Lage, besteht aus sich je um ein Sechzehntel verkürzenden Werten. Die Werte verkleinern sich von einer ganzen Note bis zu einer Sechzehntel (T. 1–17), dann folgen vier Takte mit Sechzehntelrepetitionen. Mit der Reihe verbunden ist ein allmähliches Abnehmen der Lautstärke, die erst bei den Sechzehntelrepetitionen piano erreicht. Die rhythmische Reihe wird überlagert von einem Ostinato der rechten Hand. Beide Stimmen nutzen den eingeschränkten Tonvorrat des 4^3 -Modus. Erst im Vergleich mit den stetigen Achteln des Ostinatos wird die Verkürzung der sich nur um minimale Werte unterscheidenden Dauern hörbar. Eindrucksvoll stellt Messiaen mit den sich verkürzenden Tondauern das Auftreten der Propheten, die Christi Geburt vorhersagten, und die Ankunft der Weisen aus dem Morgenland dar (T. 1–21). Am Schluß des Stückes steht der Krebs der Anfangstakte, vielleicht als Weggang der Weisen zu deuten (T. 74–94). Mit den sich vergrößernden Werten steigert sich analog zum Beginn die Lautstärke.

Modéré (♩=72)

PIANO

mf
(laissez résonner)
fff

mf
ff

8^a bassa
(comme un Tam-tam) (Valeurs progressivement accélérées)

dim.
dim.

8^a bassa

Notenbeispiel 14: XVI, T. 1–9

Messiaen komponiert eine streng durchgeführte ABA-Form. Wir erleben eine Verdichtung der Zeit auf den Mittelteil des Stückes zu. Hier liegt der Vergleich mit den nicht-umkehrbaren Rhythmen nahe, die sich auf einen Zentralwert hin orientieren.

Form des XVI. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*

A	B			A'
	b	c	b'	
T. 1–21	T. 22–35	T. 36–59	T. 60–73	T. 74–98

Verkörpern die personnages rythmiques mit den Propheten und den Heiligen Dreikönigen Personen von Rang und Namen, so scheinen die anschließenden Takte mit ihrer einstimmigen, unregelmäßigen Oboenweise auf die Hirten, die Vertreter des einfachen Volkes, hinzuweisen (s. u., Notenbeispiel 15, T. 22–29).

Die freie Zeitgliederung des B-Teiles kontrastiert mit den streng organisierten Rahmenteilen. Nur ein vom Ostinato der Anfangstakte abgeleitetes viertöniges Ostinato aus Viertelnoten bildet inmitten der rhythmisch und melodisch freien Stimmen einen regelmäßigen Bezugspunkt (ab T. 36). Nachdem die personnage rythmique in Teil A' ihren Höhepunkt im fortetotissimo erreicht hat, erinnert Messiaen mit einer kurzen Coda an den Mittelteil und führt die divergierenden Elemente des Satzes zusammen (T. 94–98).

Im XVIII. *Regard de l'Onction terrible* überlagert Messiaen eine Reihe sich verkürzender mit einer Reihe sich verlängernder Werte. Wieder wachsen und schrumpfen die Dauern um ein Sechzehntel. Die Reihen enden bzw. beginnen mit zwei Takten Sechzehntelrepetitionen. Messiaen benutzt den gleichen Akkordaufbau wie im XVI. Stück. Die Ober- und Unterstimme beginnen in sehr hoher bzw. sehr tiefer Lage und nähern sich in einer realen Mixtur chromatisch, bis sie einen gemeinsamen mittleren Ton haben. Die Dynamik steigert sich bis zum fortissimo. Bemerkenswerterweise zählt man bei dieser Überlagerung die meisten Anschläge – nämlich acht pro Takt – in den Anfangs- und Schlußtakt, während in den mittleren Takten die längste Zeitspanne ohne Anschlag liegt – insgesamt fünf Achtel. Für den Hörer tritt die Stimme in den Vordergrund, die die kürzeren Dauern hat. Das ist bis zum Takt 10 – hier haben beide Stimmen zeitlich versetzt dieselbe Dauer $\text{♩} \text{♩}$ – die Ober-, danach die Unterstimme. Auch in diesem Stück umrahmen die Abschnitte mit den rhythmischen Personen den Mittelteil, das Stück läuft in der Krebsgestalt des Anfangs aus.

Anders verfährt Messiaen im letzten Stück. Er fügt einen Abschnitt mit einer personnage rythmique in das Stück ein (T. 143–160). In Unter- und Oberstimme erfolgt nach einer Repetition von acht Sechzehnteln eine rhythmische Vergrößerung, wieder verbunden mit einem crescendo. Die drei- bzw. vierstimmigen Akkorde der rechten und linken Hand nähern sich im Unisono aus sieben Oktaven Abstand bis auf zwei Oktaven. Hier steigert die Reihe sich vergrößernder Werte die Spannung und bereitet den erneuten Einsatz des *Thème de Dieu* vor.

6. Mathematische Ordnungsprinzipien

In XI. *Première communion de la Vierge*, einem sehr langsamen, zarten Satz mit kontemplativem Charakter ahmt Messiaen die Herzschläge des noch ungeborenen Jesuskindes nach. „Après l'Annonciation, Marie adore Jésus en elle ... mon Dieu, mon fils, mon Magnificat! – mon amour sans bruit de paroles ...“²⁶. Messiaen bildet eine Reihe, bei der sich die Werte, beginnend mit einem Sechzehntel, abwechselnd um zwei Sechzehntel vergrößern und dann um ein Sechzehntel verkleinern (T. 53–70). Wir erhalten die Dauern-

²⁶ Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, S. 77

folge eins/drei, zwei/vier, drei/fünf usw. bis 13/15. Bis zum Wertepaar acht/zehn spielen beide Hände homorhythmisch in Akkorden. Danach werden die Werte in der linken Hand in Sechzehntelrepetitionen aufgeteilt, die die Herzschläge des Kindes Jesus darstellen sollen, während in der rechten Hand die Reihe fortgesetzt wird. Allerdings werden durch lange Vorschläge die Werte verlängert und die Reihe verliert an mathematischer Exaktheit, was durch das *ritardando* ab Takt 67 noch verstärkt wird. Durch Akkord- und Tonwiederholung tritt auch in diesem Abschnitt die rhythmische Ordnung deutlicher zutage.

Auf zweierlei Weise verlängert Messiaen zwei sich abwechselnde Gruppen im XX. Stück (T. 1–6, Notenbeispiel 7), ohne deren axial-symmetrische Gestalt zu verändern. Bei der ersten Gruppe, einer Arabeske in Zweiunddreißigsteln mit abschließendem Achtel, fügt er in der Mitte drei Zweiunddreißigstel ein und verlängert sie so um vier Zweiunddreißigstel. Es ergibt sich eine arithmetische Reihe von sechs, acht und zehn Sechzehnteln. Der nicht-umkehrbare Rhythmus der zweiten Gruppe wird in dem schon oben erläuterten Verfahren beidseitig verlängert, vergrößert sich aber diskontinuierlich von 5 über 13 auf 19 Sechzehntel Dauer. Der Vergleich der Gesamtdauer von Arabeske und nicht-umkehrbarem Rhythmus zeigt, daß der Längenunterschied zwischen der anfangs längeren Arabeske und dem nicht-umkehrbaren Rhythmus immer größer wird. Am Ende ist der nicht-umkehrbare Rhythmus neun Sechzehntel länger. Nach diesen in technischen Kategorien abzumessenden Takten erklingt das *Thème de Dieu*, das durch den Kontrast mehr Gewicht erhält.

In der Fuge (VI, T. 62–68, *Milieu*, s. o.) wechseln zwei Gruppen, von denen die erste, der Kontrapunkt des Themas, verlängert, die zweite verkürzt wird. Die beginnende Gruppe wächst in Primzahlen von drei, fünf, sieben auf elf Zweiunddreißigstel, die zweite Gruppe verkürzt sich ebenfalls in Primzahlen von 31, 29 auf 23 Sechzehntel. Beide Gruppen unterscheiden sich in Struktur, Tempo, Länge und Dynamik. Die erste sehr kurze Gruppe besteht aus schnellen Werten im *fortefortissimo*. Beide Hände spielen im Abstand von sechs Oktaven unisono. Kennzeichen der zweiten, im Vergleich sehr langen Gruppe sind die doppelt so langen Werte und die Lautstärkevorschrift *pianissimo*. Die linke Hand imitiert die rechte und setzt in Takt 63 ein Sechzehntel, in Takt 65 ein Achtel und in Takt 67 drei Sechzehntel später ein. Beide Hände bewegen sich in enger Lage. Trotz der Verlängerung der einen und der Verkürzung der anderen trennt beide Gruppen bis zum Schluß ein großer Unterschied. Die streng konstruierte Taktfolge steht isoliert zwischen der Exposition und dem Krebs. Nach den gleichen Reihen in Primzahlen sind die Takte 222 bis 228 am Schluß der Fuge geordnet. Die erste Gruppe kennzeichnet nun eine immer verlängerte Folge der ersten drei Akkorde des *Thème de Dieu*, die zweite Akkordrepetitionen. Nach dieser Vorbereitung erklingt zum letzten Mal das *Thème de Dieu*, bevor die Fuge mit einer kurzen Coda schließt.

7. Freie Zeitgliederungen

Messiaen setzt zwar Taktstriche, aber nicht um ein ganzes Musikstück in gleich lange Abschnitte mit gemeinsamem Metrum aufzuteilen. Er löst sich vom traditionellen Akzentstufentakt und vermeidet eine auf Zweier- und Dreierunterteilung aufgebaute

Zeitorganisation²⁷. Abschnitte mit gleichem Metrum und herkömmlicher Taktgliederung haben einen begrenzten Umfang. Sie stehen im Wechsel zu freien Zeiteinteilungen oder Takten mit anderem Metrum.

Beispielhaft hierfür sind die Takte 1 bis 18 im XIV. Stück. Nach einer Gruppe von 2/4-Takten in Zweiunddreißigsteln ändern sich Grundmaß – Viertel werden zu Achteln – und Tempo, und es folgen ein 3/4- und 15/16-Takt. Die nächsten Takte mit einem Tremolo in Zweiunddreißigsteln führen auf den fünftaktigen rhythmischen Kanon zu. Danach wechselt wieder die Taktart und wir hören eine Gruppe von 2/2-Takten. Die traditionelle Notierung in Zweiertakten hat hier, obschon unterbrochen von anderen Ordnungen, noch Vorrang.

Übersicht XIV, T. 1–18

Très vif	Modéré		
4 x 2/4	3/4 15/16	2 x 2/4 5x2/4	5 x 2/2

Im XVI. *Regard* folgt auf die einleitenden Takte mit einer *personnage rythmique* (s. o.) ein längerer Abschnitt, in dem die durchgehenden Sechzehntel zu Gruppen zusammengefaßt werden. Wie eine Oboe sollen die verschiedenen Taktgruppierungen in Primzahlen von 7, 11 und 17 Sechzehntel Länge klingen.

Notenbeispiel 15: XVI, T. 22–29

Diese Takte werden durch den je identischen 7/16-Takt in drei Perioden zusammengefaßt. Die ersten beiden Perioden bestehen aus zwei 11/16- und einem 7/16-Takt und haben eine Gesamtlänge von 29 Sechzehnteln. Bei der dritten Periode fehlt der zweite 11/16-Takt, dafür ist der erste Takt um zweimal drei Sechzehntel verlängert und somit 24 Sech-

²⁷ Karl-Jürgen Kemmelmeyer, *Die gedruckten Orgelwerke Olivier Messiaens bis zum Verset pour la fête de la Dédicace*, Regensburg 1974, S. 181.

zehntel lang. Der regelmäßige Fluß der Dreitongruppe wird durch die angehängten Zweier-, Vierer- und Fünfergruppen, deren erster Ton durch die tiefere Lage einen Akzent erhält, unterbrochen. Nach diesem freimetrischen Abschnitt schreibt Messiaen mehrere Takte in traditioneller Gliederung.

Eine weitere Variante Messiaenscher Zeitgliederung besteht darin, eine Folge unterschiedlich langer Gruppen mehrmals zu wiederholen und ihr dadurch eine größere Geschlossenheit zu verleihen. Die Takte 1 bis 5 des IV. *Regard de la Vierge*, bestehend aus wechselnden Taktgruppen von sechs und sieben Sechzehntel Länge und einem abschließenden 17 Sechzehntel langen Takt, werden einmal in gleicher Länge und ein drittes Mal in erweiterter Länge wiederholt. Auch hier ergibt die Gesamtdauer der Taktgruppen eine Primzahl bzw. eine ungerade Zahl. Die Wiederholung der Tonhöhen in jedem Takt läßt die rhythmische Gestalt deutlich hervortreten.

Übersicht: IV, T. 1–5

6/16	7/16	6/16	7/16	17/16:	43/16
6/16	7/16	6/16	7/16	23/16	49/16

Bien modéré (♩=72)

PIANO

pp *tendre et naïf*

(la pureté) *Red.* *Red.* * *Red.* *Red.* *

Notenbeispiel 16: IV, T. 1–5

Manchmal durchsetzt Messiaen eine konstante Taktgliederung mit Einwüfen anderer Länge und Gliederung. Im X. *Regard de l'Esprit de joie* (T. 60ff.) schreibt er einen aus zwei Fünfergruppen bestehenden Takt. Diese durch stetige Wiederholung stabile Gliederung durchbricht er in unregelmäßigen Abständen mit einem Einwurf von drei Sechzehnteln. Der erste Einwurf (T. 63) erfolgt nach drei, der zweite nach fünf Takten

(T. 69). Nach weiteren elf Takten schiebt er eine Gruppe aus zwei Sechzehnteln ein (T. 81). Diese Unterbrechungen destabilisieren das sonst ebene Taktgefüge und Grundmaß.

Dieselbe Methode der gewaltsamen Unterbrechungen findet man am Anfang des X. *Regard*, Takt 1 bis 33. Hier wird allerdings eine sehr komplizierte, dauernd wechselnde Folge freimetrischer Takte und Gruppierungen durch einen bzw. zwei Achtelschläge mit Vorschlägen unterbrochen. Messiaen vergleicht die freien Sechzehntelfolgen in seinem Hinweis mit einem orientalischen Tanz und mit der freien Zeitgliederung der Gregorianik. Als Beispiel sollen die ersten 17 Takte dienen.

17 $\frac{1}{16}$ | 2 + 3 + 4 + 2 + 3 + 3 | $\frac{1}{16}$ | 12 $\frac{1}{16}$ | 2 + 6 + 4 | $\frac{1}{16}$ | 18 $\frac{1}{16}$ | 3 + 3 + 2 + 5 + 2 + 3 | $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{16}$ |

13 $\frac{1}{16}$ | 4 + 2 + 3 + 4 | 13 $\frac{1}{16}$ | 2 + 3 + 5 + 3 | 9 $\frac{1}{16}$ | 5 + 4 | 14 $\frac{1}{16}$ | 3 + 3 + 2 + 3 + 3 | $\frac{1}{16}$ |

11 $\frac{1}{16}$ | 2 + 2 + 4 + 3 | $\frac{1}{16}$ | 16 $\frac{1}{16}$ | 5 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 | $\frac{1}{16}$ | 9 $\frac{1}{16}$ | 4 + 5 | $\frac{1}{16}$ |

Notenbeispiel 17: X, T. 1–17

Diese Taktfolge ist keiner Ordnung unterworfen. Die Einwüfe der Achtelschläge im fortissimo erfolgen völlig unregelmäßig. Auch die Zusammenfassung in Zweier-, Dreier-, Vierer-, Fünfer- und Sechsergruppen innerhalb der Sechzehnteltakte gehorcht keiner Regel. Sogar das kleinste Grundmaß – ein Sechzehntel – wird durch die unregelmäßigen Achtel destabilisiert. Dieses Beispiel zeigt eine vollkommen von herkömmlicher Taktgliederung und Metrik gelöste Zeiteinteilung. Eine Konstante bietet hier nur der Tonvortrag. Messiaen führt in den Sechzehntelpassagen rechte und linke Hand im Oktavabstand und bleibt in einem begrenzten Ambitus, außerdem benutzt er für die Achtelschläge immer den gleichen vierstimmigen Akkord mit drei Vorschlagsnoten.

8. Zusammenfassung

Das Hauptmerkmal der Messiaenschen Rhythmik ist die Rückführbarkeit auf einen kleinsten Wert. Dieses von den indischen Rhythmen abgeleitete Prinzip steht im Gegensatz zur Metrik der abendländischen Tradition, „unter (der man) im allgemeinen eine auf qua-

litativer Abstufung gleichgroßer Zeiteile beruhende, musikalisch wirksame Ordnung oder Maßeinheit versteht“²⁸. Der kleinste irreduzible Wert schafft die Voraussetzung für die vollkommene rhythmische Freiheit des Komponisten. Durch Addition kann jeder nur denkbare Rhythmus gebildet werden, wie es Messiaen an den rhythmischen Kanons und den *personnages rythmiques* vorführt. Dabei bevorzugt er Rhythmen, die sich nicht in Zweier- und Dreiergruppen aufteilen lassen, und deren Gesamtlänge einer Primzahl entspricht. Das Fehlen einer übergeordneten Metrik trägt auch zur Entstehung in sich geschlossener rhythmischer Einheiten wie den nicht-umkehrbaren Rhythmen bei, die aufgrund ihrer komplizierten Struktur kaum Möglichkeiten zur Weiterentwicklung oder Variierung bieten.

Insgesamt läßt sich bei Messiaen eine getrennte Behandlung von Tonhöhe und -dauer beobachten. Seine Forschungen führen zu einer Gleichberechtigung des Parameters Tondauer. Der Rhythmus kann jetzt zum primären Element werden und hat dann Vorrang vor Melodik und Harmonik. Der Klang tritt in den Hintergrund, das Horizontale in der Musik gewinnt an Bedeutung²⁹. Die Beschäftigung mit der Zahl bezieht sich auch auf ihre symbolische Bedeutung. Messiaen unterstreicht mit der Zahlensymbolik wie bei vielen anderen Werken bis in sein Spätwerk hinein, etwa im Orchesterzyklus *Des canyons aux étoiles*, den programmatisch-religiösen Hintergrund des Zyklus. Im Gespräch mit Claude Samuel bekräftigt er die Bedeutung der rhythmischen Entwicklungen: „(Ces recherches rythmiques sont) probablement la caractéristique la plus importante de la musique du XX^e siècle, celle qui marquera notre époque par rapport aux siècles précédents“³⁰.

Häufig stellt Messiaen seine Rhythmen mittels einer festgelegten Tonhöhenfolge, einem beschränkten Tonvorrat – seinen Modi – oder einem bestimmten Akkordaufbau dar. Die Verwendung chromatisch abgestufter Dauern und ihre Bindung an vorgeordnetes Tonmaterial und dynamische Stufen findet ihren Höhepunkt in der Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités*, in der Messiaen Tonhöhen, -dauern, Anschlagsarten und Intensitätsgrade in einem Modus koppelt³¹.

²⁸ Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 568.

²⁹ Vgl. Forster, S. 23.

³⁰ Samuel, S. 90.

³¹ Klaus Schweizer, *Olivier Messiaens Klavieretüde Mode de valeurs et d'intensités*, in: *AfMw* 2 (1973), S. 128–146.