

Olivier Messiaen

Musikalisches Glaubensbekenntnis

Melos 12/1958, S. 381-385

Veröffentlicht unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

© Schott Music GmbH & Co. KG

Musikalisches Glaubensbekenntnis

Olivier Messiaen

Am 10. Dezember beging Olivier Messiaen seinen 50. Geburtstag. Aus diesem Anlaß widmen wir ihm diese Sondernummer. Wir sind glücklich, unser Heft mit dem Vortrag eröffnen zu können, den Messiaen am 15. September 1958 auf der Brüsseler Weltausstellung gehalten hat. Die Publikation erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Editions Musicales Alphonse Leduc et Cie. in Paris.

Bei jeder schöpferischen Tätigkeit gibt es drei Stufen: die Inspiration, die Arbeit, das Werk. Im furchtbaren 20. Jahrhundert, dem Jahrhundert des Suchens und der Schnelligkeit, betont man die zweite Stufe. Die meisten Musiker von heute verleugnen die Inspiration und bezeichnen sie als romantisch und überlebt. In der Geschichte der Musik gibt es Tausende von Arbeiten, die gut oder schlecht, nützlich oder unnützlich sind — aber wie viele *Werke* findet man, im umfassendsten Sinn des Wortes?

Man muß sich daher vor den wirklichen Meisterwerken tief verneigen — ohne dabei zu vergessen, daß sie das Ergebnis einer gewaltigen Arbeit und einer unermeßlichen Technik sind, beide im Dienst der Inspiration. Dabei verstehen wir unter Inspiration nicht eine plötzliche und einmalige Erleuchtung, nicht einen mehr oder weniger wilden Rauschzustand, sondern vielmehr einen Traum, der die Technik leitet, bestimmt, stützt, auffüllt und ausweitet . . .

Ein anderer Fehler der Musiker besteht darin, daß sie den klanglichen Phänomenen eine ausschließliche Bedeutung verleihen. Gewiß könnte ein unbedachter Musiker die Worte, die Mallarmé an Degas schrieb: „Dichtung besteht aus Worten“ mit einer gewissen Logik umdeuten und

sagen: „Musik besteht aus Klängen.“ Ich sage dazu nein! Die Musik besteht nicht nur aus Klängen . . . , sie besteht auch aus Intensität und Dichtigkeit (das ist die dynamische Ordnung), aus den Timbres und Spielarten (das ist die phonetische Ordnung), aus Akzenten, aus Arsis und Thesis, aus verschiedenen Tempi (das ist die kinetische Ordnung), schließlich und vor allem aus der Zeit, aus der Einteilung der Zeit, aus Zeichen- und Werten (das ist die quantitative Ordnung). Vergessen wir nicht, daß das wichtigste und wesentlichste Element der Musik der RHYTHMUS ist — und Rhythmus bedeutet zunächst Wechsel von Zeichen und Werten. Stellen wir uns einen Schlag vor, der das ganze Universum erzittern läßt. Ein Schlag: Ewigkeit vorher, Ewigkeit nachher. Vorher, nachher: das ist die Geburt der ZEIT. Stellen wir uns einen zweiten Schlag vor, fast zu gleicher Zeit. Da jeder Schlag sich in der Stille verliert, die darauf folgt, wird der zweite Schlag länger sein als der erste. Eine andere Zahl, eine andere Zeitdauer: das ist die Geburt des RHYTHMUS.

Während der fünf Jahre, in denen ich Harmonieschüler war, und während der fünf späteren Jahre, in denen ich Harmonieunterricht gab, habe ich furchtbar darunter gelitten, daß ich den RHYTHMUS nicht erlernen konnte und später nicht lehren konnte. Deshalb erscheint mir der gegenwärtige Streit zwischen den Anhängern der modalen oder tonalen, der polytonalen oder atonalen, der zwölftönig seriellen oder nicht seriellen Musik beschränkt, lächerlich und nutzlos. Deshalb arbeite ich seit zehn Jahren an einem Lehrbuch vom RHYTHMUS.

Da das Studium des RHYTHMUS mit dem Studium der ZEIT beginnen muß, versuchte ich vor einigen Jahren meinen Schülern am Pariser Conservatoire eine Philosophie der ZEITWERTE zu lehren. Ich erklärte ihnen all die übereinandergeschichteten Zeiten, die uns umgeben: die ungeheuer lange Zeit der Sterne, die sehr lange Zeit der Berge, die mittlere des Menschen, die kurze Zeit der Insekten, die ganz kurze Zeit der Atome: all diese Zeiten sind insofern ähnlich, als sie für jede Einheit eine normale Lebensdauer bedeuten — doch stellen sie im Gegensatz dazu eine enorme Schwierigkeit für unsere Wahrnehmungsfähigkeit dar. Ich erklärte meinen Schülern die verschiedenen Zeiten, die im Menschen zusammenleben: die physiologische Zeit, die psychologische Zeit . . .

Vorher hatte ich mich mit den Gruppierungen der Silben und Verse in der griechischen Metrik beschäftigt, mit Arsis und Thesis in den gregorianischen Neumen, mit der Akzentsetzung bei Mozart und Debussy; mit der rhythmischen Abnutzung bei Beethoven, mit den rhythmischen Gestalten im „Sacre du Printemps“ von Strawinsky. Ich habe vor allem lange über die „Decî-tâlas“, d. h. die Rhythmen der verschiedenen Provinzen des alten Indien, nachgedacht und über ihren wunderbaren Reichtum an Gestalt und Ausdruckskraft.

Strawinsky hat die „rhythmischen Personen“ im Sacre nur einmal verwendet und lediglich in gewissen Episoden: vor allem in der „Glorification de l'Élué“ und in der „Danse Sacrée“ — auch die Bezeichnung ist nicht von ihm. Ebenso wenig die Erklärung. Stellen wir uns ein Theater vor: Drei Personen sind auf der Bühne — die erste agiert, sie führt das Spiel — die zweite wird durch die erste zum Agieren getrieben — die dritte wohnt dem Konflikt bei, ohne einzugreifen, sie schaut zu und rührt sich nicht. In gleicher Weise gibt es drei rhythmische Gruppen: die erste vergrößert sich, das ist die angreifende Person — die zweite verkleinert sich, das ist die angegriffene Person — die dritte verändert sich niemals, das ist die unbewegliche Person. Im fünften Satz meiner „Turan-galîla-Symphonie“ habe ich einen Formablauf von sehr rhythmischen Personen verwendet. Zwei in Vergrößerung, zwei in Verkleinerung, zwei unbewegliche — und ihn noch dadurch kompliziert, daß die drei ersten die Gebärden der drei anderen im entgegengesetzten Sinn ergänzen, also indem sie die Zeitdauer umkehren.

Es gibt auch „nicht umkehrbare“ Rhythmen überall in meiner Musik. „Nicht umkehrbare“ Rhythmen — welch abscheuliches Wort! Man muß sich die Zunge schaben, um es auszusprechen . . . Leider habe ich kein besseres Wort gefunden! . . . Geben wir zu, daß es ziemlich klar ist und von den jungen Musikern und Musikschriftstellern übernommen wurde. — Schon seit langem

verwendet man in den dekorativen Künsten (Architektur, Teppichweberei, Glasmalerei, Blumenfußböden) Motive in 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, im Gesicht und im Körper des Menschen und selbst in den alten Zauberformeln. Genauso ist der nicht umkehrbare Rhythmus. Zwei Gruppen von Zeit, von denen die eine die Umkehrung der anderen ist, umrahmen ein frei geformtes Zentrum, das zu beiden Gruppen gehört. Ob wir den Rhythmus von links nach rechts oder von rechts nach links lesen – die Abfolge seiner Zeitwerte bleibt die gleiche. Es ist ein absolut in sich geschlossener Rhythmus.

Bei der rhythmischen Gestaltung habe ich stets als Hindernis empfunden, daß die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit schwach ist in bezug auf die sehr langen und sehr kurzen Rhythmen. Trotz der Erkenntnisse, welche die wissenschaftlichen Forschungen und Apparate uns brachten, entgeht uns die große und kleine Unendlichkeit. Im zeitlichen Bereich sind wir noch schlechter daran. Viele Musiker nehmen nicht die mittleren Zeitwerte wahr, weder lange noch kurze, wenn sie die einfachen arithmetischen Einteilungen so oder so überschreiten. Und die kleinen Unterschiede zwischen zwei langen Zeitwerten sind noch schwieriger zu hören. In diesem Bereich wagte ich einen Schritt nach vorwärts zu machen, als ich die „vierundsechzig Zeitwerte“ erfand, die am

Ende meines „Livre d'orgue“ stehen. Wenn ich sie überdenke, lese, spiele, höre, alle vierundsechzig mit ihren Verschiedenheiten, andere können es auch tun . . .

Das war ein langes rhythmisches Credo. Und alles bleibt reine Technik. Die Inspiration, der Traum haben sich ihrer noch nicht bemächtigt. Wir sind noch weit entfernt vom fertigen Werk, von dem ich eingangs sprach.

Aber die Inspiration ist nicht eine Frucht des Willens. Und wenn alles verloren scheint, wenn man keinen Weg mehr findet, wenn man wirklich nichts mehr zu sagen hat (und dies kommt leider am häufigsten vor!), wenn man nicht mehr weiß, an welchen Meister man sich wenden, welchen „dämon“ man beschwören soll, um aus diesem Abgrund herauszufinden? Angesichts so vieler entgegengesetzter Schulen, überlebter Stile und sich widersprechender Schreibweisen gibt es keine humane Musik, die dem Verzweifelten Vertrauen einflößen könnte. Da greifen die Stimmen der unendlichen Natur ein. Wie soll man sich erklären, daß viele Musiker sie vergessen konnten, nachdem die Maler und Musiker stets Unterricht bei ihr genommen haben? Immerhin läßt Berlioz in dem sehr schönen Abschnitt von „Fausts Verdammung“, der „Wälder und Höhlen“ betitelt ist, Faust mitten im Gebirge erscheinen, und Wagner hörte das „Waldweben“, verherrlichte Wasser und Feuer, und wenn der Gott Wotan Erda ruft, fragt er die Erde um Rat, ja er brachte sogar den ungeheuren und monströsen Dinosauriern, die so lang unseren Planeten bevölkerten, seine Huldigung dar, indem er den Drachen Fafner schuf. Zeitlich uns näher, besang Ravel den Sonnenaufgang, und Debussy liebt über alles das Wasser, den Wind und die „reflets dans l'eau“! Ich selbst habe eine Leidenschaft für die Ornithologie. So wie Bartók Ungarn durchstreifte, um Volkslieder zu sammeln, habe ich lange Jahre die Provinzen von Frankreich durchstreift, um den Gesang der Vögel aufzuschreiben. Das ist eine ungeheure und endlose Arbeit. Aber sie hat mir wieder das Recht gegeben, Musiker zu sein. Welche Freude, einen neuen Gesang, einen neuen Stil, eine neue Landschaft zu entdecken! Die Feldlerche in den Getreidefeldern der Champagne, die Heidelerche nachts auf dem Col du grand bois, die Amsel in den Gärten und Parks, die Singdrossel und die Nachtigall am Rande der Wälder, den Pirol in den Obstgärten, den Teichrohrsänger, den Drosselrohrsänger und die Wasserralle im Schilf der Seen in der Sologne (mittlere Loire), den Seidenreier und den Flamingo in der Camargue (Rhônemündung), die Alpendohle und den Schneefinken in den Bergen und Gletschern des Oisans, der Casse Déserte und des Queyras, am Galibier, am Col de l'Iseran (Landschaften und Berge der französischen Alpen), den großen Brachvogel, den Steinwölzer, den Rotschenkel, auf der Insel Quessant, im Finistère (Bretagne), die Silbermöwe auf der Insel Aute und im See von Sigean (bei Narbonne), den Mittelmeersteinschmätzer und die Brillengrasmücke in der Wildnis des Roussillon (am Fuß der Ostpyrenäen), die Blaumerle und den Trauersteinschmätzer an der Steilküste des Cap Béar und des Cap l'Abeille (an der Côte Vermeille zwischen Port-Vendres und Banyuls), den Waldkauz im Schrecken der Finsternis, die Kurzzeihenlerche im Licht und der Hitze der Crau (Rhônemündung), den Bluthänfling in den Weinfeldern der Charente, den Steinschmätzer in der Steinwüste des Causse Méjean (südliche Cevennen) — und so viele andere Solisten, die ich vergesse . . .

Rhythmische Technik, wiedergefundene Inspiration, dank dem Gesang der Vögel: das ist meine Lebensgeschichte. Andere werden anders verfahren. Die elektronischen Surrealisten werden Nächte ergründen und den Rausch festhalten (écrire des nuits, fixer des vertiges), wie Rimbaud sagte — die seriellen Dodekaphonisten werden wechselnde Klangregister, isolierte Töne, vielfältige Intensitäten und Dichten, Farbmelodien, Melodien von Tonansätzen ausprobieren — die Stereophonisten werden die Klangwellen neu ordnen und Raumkontrapunkte schaffen, die wirklich unerhört sind im wahren Sinne des Wortes. Es gibt tausend Möglichkeiten, die Sonde in die Zukunft zu werfen . . . Ich wünsche ihnen nur, nicht zu vergessen, daß die Musik der ZEIT zugehört, daß sie ein Teil der ZEIT ist wie unser eigenes Leben, und daß die Natur, stets unerschöpflich an Farben und Klängen, an Formen und Rhythmen, unerreichtes Beispiel für die gesamte Entwicklung und die dauernde Veränderung —, daß die Natur das höchste Vorbild ist.

contrepoint) d'espace absolument inouïs au sens propre du terme. Il y a mille façons de lancer la sonde vers l'avenir... Je leur souhaite seulement de ne pas oublier que la musique fait partie du Temps, qu'elle est un découpage du Temps comme notre propre vie — et que la Nature, toujours belle, toujours grande, toujours nouvelle, la Nature, trésor inépuisable des couleurs et des sons, des formes et des rythmes, modèle inégalé de développement total et de variation perpétuelle, la Nature est la suprême ressource!

Restent les oeuvres. Quelles sont les œuvres du vingtième siècle? Ai-je moi-même écrit une seule œuvre? Je ne sais pas... Le Temps — encore lui! — règlera tout cela. "Qu'apportera la musique de demain", demandent les "interviewer"? Laissons faire les jeunes: ils ont en main ses destinées. Voici au moins deux jeunes musiciens de génie: Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen. À eux la joie de déranger, de changer, d'innover, de défricher des terres inconnues. À eux "le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui!"

Olivier Messiaen

Faksimile der letzten Seite des Brüsseler Vortrags in Messiaens Handschrift

Bleiben die Werke. Was sind die Werke des 20. Jahrhunderts? Habe ich auch nur ein solches Werk geschrieben? Ich weiß es nicht. Die Zeit — abermals sie! — wird alles entscheiden. Wie wird die Musik von morgen aussehen? fragen die Reporter. Überlassen wir es den Jungen. In ihren Händen liegt das Schicksal der Musik. Es gibt mindestens zwei junge Musiker von Genie: Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. An ihnen, unbekannte Gebiete aus dem Schlaf zu rütteln, zu verändern, zu erneuern, urbar zu machen. An ihnen „das Jungfräuliche, das Lebendige und der schöne Tag!“

* Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui — Anfang des berühmten Gedichts von Mallarmé, das der ersten „Improvisation sur Mallarmé“ von Pierre Boulez zugrunde liegt.