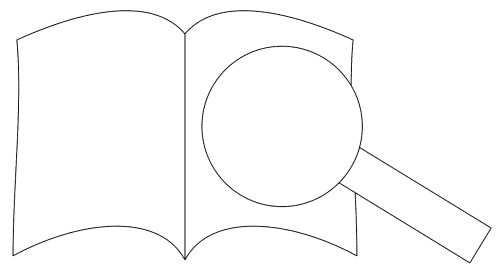
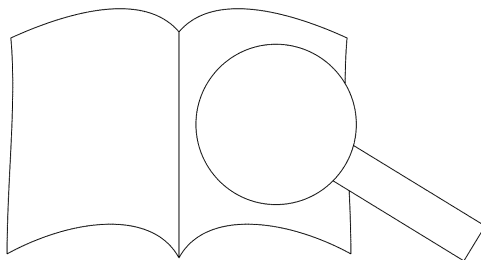


Jon Laukvik (Hrsg.)
Orgelschule zur historischen
Aufführungspraxis
Teil 3 · Die Moderne

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Jon Laukvik (Hrsg.)

Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis

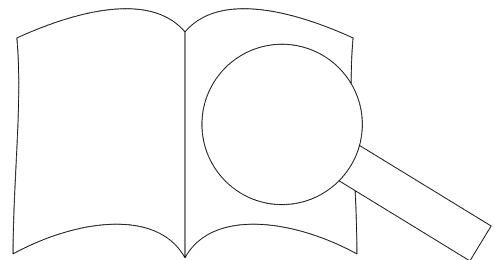
Teil 3 · Die Moderne

mit Beiträgen von
Anders Ekenbom,
Hans Fagius,
Markus Fagius

Anders Ericsson,
Bernhard Haas,
Armin Schoof



Carus 60.00



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diesen Titel in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Informationen sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Orgelschule zur historischen Auffassung ist in 3 Teilen erschienen:

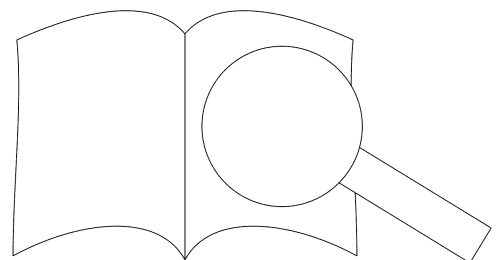
Teil 1: Orgel und Orgelmusik im 18. und 19. Jahrhundert (Klassik)
Dieser Band besteht aus 2 Teilen
Carus 60.002
Text- und Notenband, 120 S., 2014, 16,90 € (einfach erhältlich)

Teil 2: Orgelmusik im 20. Jahrhundert (Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor)
Carus 60.003
ISBN 978-3-89948-227-0

Satz: Carus-Verlag
Lektorat: Carus-Verlag
Druck: Carus-Verlag, Marja von Barga
MedienCentrum

1. Auflage 2015

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich untersagt.
Any unauthorized reproduction is prohibited.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved.
Printed in Germany / www.carus-verlag.de
ISBN 978-3-89948-227-0
ISMN M-007-16432-4

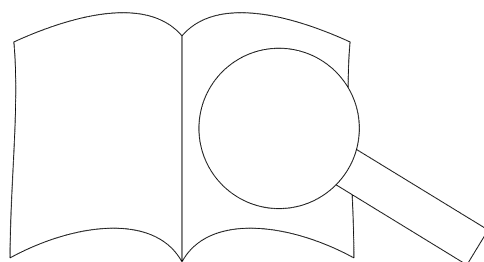


PROBE-PARTITUR
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Inhalt

Vorwort (<i>Jon Laukvik</i>)	6
Die Autoren	7
Kapitel I: <i>Armin Schoof</i> „Neoklassizismus“ (Paul Hindemith, Hugo Distler, Johann Nepomuk David, Kurt Hessenberg)	
Kapitel II: <i>Jeremy Filsell</i> Zur Interpretation der Orgelmusik von Marcel Dupré	
Kapitel III: <i>Hans Fagius</i> Maurice Duruflé und seine Orgelmusik	
Kapitel IV: <i>Hans-Ola Ericsson, Anders Ekenberg, Markus Rupprecht</i> Herantasten an das Unsagbare – Zur Orgelmusik Olivier Messiaen	69
Kapitel V: <i>Guy Bovet</i> – Jehan Alain	217
Kapitel VI: <i>Bernhard Haas</i> – Arnold Schönberg, Zoltán Kodály	229
Kapitel VII: <i>Bernhard Haas</i> – Orgelstücke aus den letzten Jahren	245
Index	349

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Die Autoren

Guy Bovet

Guy Bovet, ehemaliger Student von Marie Dufour, die das Papier für die Erstausgabe der Werke Alains geschenkt und mitten im Krieg nach Paris gebracht hat, von Pierre Segond (Kommilitone von Jehan Alain) und von Marie-Claire Alain. Bovet wirkte als Professor an verschiedenen amerikanischen Universitäten, dann an der Musikhochschule Basel und der Universität Salamanca sowie am Konservatorium von Bologna und als Stiftsorganist in Neuchâtel/Schweiz. Jetzt ist er vorwiegend als Konzertorganist und Komponist tätig. Veröffentlichungen von Werken Alter und Neuer Musik (darunter die *Facultad Organica* 1626 von Francisco Correa de Arauxo) und Chefredakteur der Zeitschrift *La Tribune de l'Orgue*. Dr. h. c. der Universitäten Neuchâtel und Warschau.

Anders Ekenberg

Anders Ekenberg wirkt, nach langer Tätigkeit am Theologischen Institut der Universität Uppsala, als Professor für Theologie am katholischen Newman-Institut, Uppsala. Er ist auch Kirchenmusiker und Mitglied der Liturgiekommission der katholischen Kirche Schwedens. Schwerpunkte seiner Forschungen und Veröffentlichungen sind teils die Theologie und die Texte der Kirchenväter, teils Grenzfragen zwischen Theologie und Musik, insbesondere der Musik.

Hans-Ola Ericsson

wurde in Stockholm geboren, studierte dort Kirchenmusik und danach Orgel und Klavier an der Universität Breisgau. Später setzte er seine künstlerische Ausbildung in den USA, Venedig und Paris fort. Hans-Ola Ericsson wurde zum ordentlichen Professor für Künstlerisches Orgelspiel an der Hochschule für Musik der Technischen Universität Luleå (Schweden) ernannt. Ericsson konzertiert in ganz Europa, Asien, Australien und Kanada. Seine Interpretationskunst ist auf zahlreichen, vielfach preisgekrönten Aufnahmen zu hören, darunter etwa die hoch gelobte Gesamteinspielung des Orgelwerks seiner Zeitgenossen, unter anderem mit John Cage, György Ligeti und Olivier Messiaen.

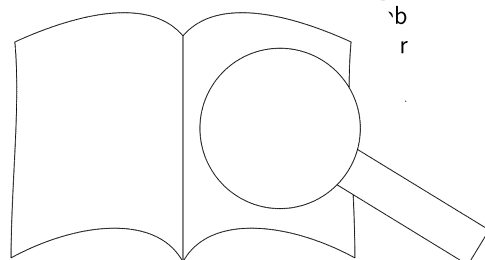
Im Jahre 1996 wurde Hans-Ola Ericsson zudem als ständiger Gastprofessor an der Hochschule für Künste in Bremen berufen; 2000 wurde er Mitglied der Königlich-Schwedischen Akademie der Musik in Stockholm. In den letzten Jahren erfuhren mehrere seiner eigenen Werke ihre Uraufführung. Ericsson komponiert Orgel- und Kammermusik, diverse Kammermusik und Chorwerke. Er ist auch als Organist an der renommierten Schulich School of Music an der York University in Montréal in Kanada tätig. Daneben übt er eine rege weltweite Tätigkeit als Organist, Kammermusiker und Pädagoge aus.

Hans Fagius

Hans Fagius steht seit vielen Jahren in der ersten Reihe der internationalen Orgelmusikszene. Er hat in Stockholm und bei Maurice Duruflé in Paris studiert. Fagius konzertiert in ganz Europa sowie in Australien, Nord-Amerika, Japan und Südamerika. Er hat über 50 CDs eingespielt – darunter eine Aufnahme von sämtlichen Orgelwerken Johann Sebastian Bachs. Von 1989 bis 2011 war er Organist an dem dänischen Musikkonservatorium in Kopenhagen; davor war er mehrere Jahre Organist an den Kirchenmusikschulen in Stockholm und Göteborg. Er wirkt jetzt als Organist und Pädagoge.

Jeremy Filself

Jeremy Filself ist ein vielseitiger Musiker, der sowohl als Pianist als auch als Organist international auftritt. Er hat Klavier bei Charles Rosen, Bernard Stevens, Eugene Gottlieb und Orgel bei Sergei Prokofjew studiert. Er steht auf der Liste der „Steinway Artists“. Seine Dissertation über die Geschichte der Orgelaufnahmen ist ein Meilenstein in der Musikwissenschaft an der Oxford University (Keble College). Seine Dissertation behandelt er ästhetische und interkulturelle Aspekte der Orgelmusik. Er hat in den USA und kombiniert eine internationale Karriere mit der Arbeit als „artist-in-residence“ an der Epiphany in Washington D.C., und als Professor an der Catholic University of America.



Bernhard Haas

Bernhard Haas studierte Orgel, Klavier, Cembalo, Kirchenmusik, Musiktheorie und Komposition an den Musikhochschulen in Köln, Freiburg und Wien. Er ist international tätiger Konzertorganist und Professor für Orgel in Stuttgart (1994–2013) bzw. München (seit 2013). CD-Aufnahmen mit Werken von Liszt, Reger, Strawinski, Ferneyhough, Feldman und Xenakis. Publikationen: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004, und, zusammen mit Veronica Diederer, *Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach. Neue musikalische Theorien und Perspektiven* (2 Bände), Hildesheim 2008. Aufsätze in Zeitschriften und Kongressberichten.

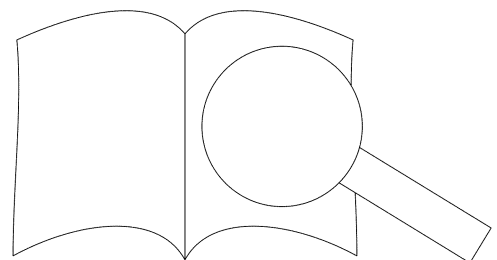
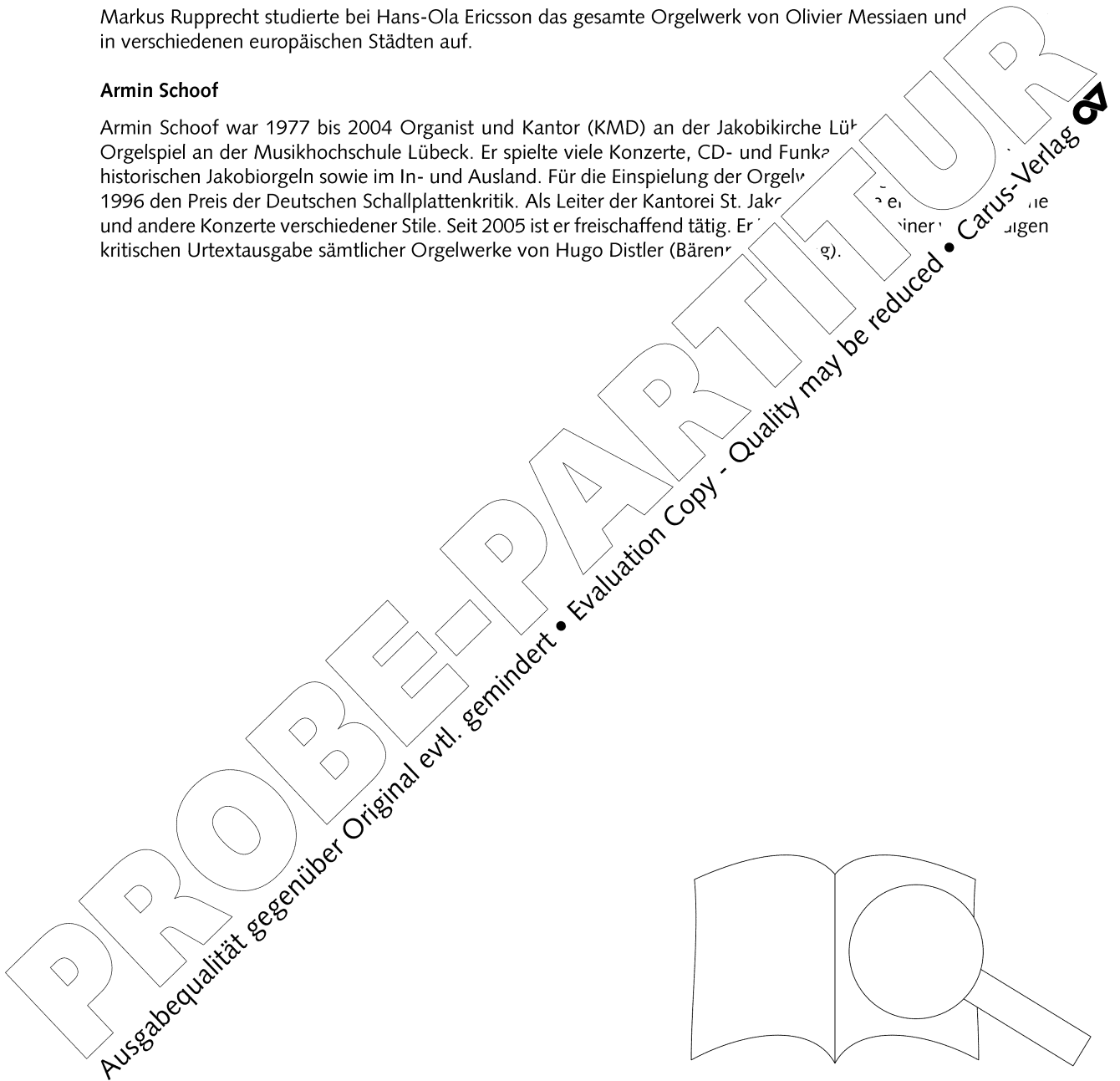
Markus Rupprecht

Studium in Orgel, Cembalo und Kirchenmusik mit Schwerpunkt Dirigieren/Chorleitung in Regensburg, Piteå und Wien bei Hans-Ola Ericsson, Michael Radulescu, Stefan Baier und Franz Josef Stoiber. Kirchenmusiker an der Basilika Scheyern, Lehrbeauftragter für Orgel an der HfKM Regensburg. Rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Referent auf Kursen für Alte und Neue Musik.

Markus Rupprecht studierte bei Hans-Ola Ericsson das gesamte Orgelwerk von Olivier Messiaen und in verschiedenen europäischen Städten auf.

Armin Schoof

Armin Schoof war 1977 bis 2004 Organist und Kantor (KMD) an der Jakobikirche Lübeck. Er spielte viele Konzerte, CD- und Funkaufnahmen historischer Jakobiorgeln sowie im In- und Ausland. Für die Einspielung der Orgelwerke von 1996 den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Als Leiter der Kantorei St. Jakob und andere Konzerte verschiedener Stile. Seit 2005 ist er freischaffend tätig. Er hat an kritischen Urtextausgabe sämtlicher Orgelwerke von Hugo Distler (Bärenreiter) mitgewirkt.



Armin Schoof

„Neoklassizismus“

Aus der großen Zahl der Komponisten des 20. Jahrhunderts, die neue Orgelmusik schrieben und sich dabei mehr oder weniger abwandten von dem am Klang orientierten, kompakten Orgelsatz der Spätromantik hin zu einem von Linearität beseelten transparenten Satz, seien hier nur vier ausgewählt: Hugo Distler, Paul Hindemith, Johann Nepomuk David und Kurt Hessenberg.

Hugo Distler

(* 24.6.1908 in Nürnberg, † 1.11.1942 in Berlin)

Distlers Orgelstil

wurde in besonderem Maße durch Orgeln des Barock und Vorbarock angeregt: so während seines Studiums in Leipzig (1927–30) durch die Gottfried Silbermann-Orgeln in Rötha und während seiner Tätigkeit in St. Marien (1931–1937) durch die beiden historischen Orgeln in St. Jakobi sowie die damals gut erhaltene Trümpf-Orgel in St. Marien.

Im Nachwort seiner ersten großen Orgelpartita *Nun komm, der Heiden Heiland* gibt er 1935 den Orgelsatz der „Kleinen Orgel“ in St. Jakobi zu Lübeck (später Stellwagenorgel genannt) folgendermaßen an:

Hauptwerk	Rückpositiv	Brustwerk
Prinzipal 16'	Gedackt 8'	Gedackt 8'
Oktave 8'	Quintatön 8'	Quintatön 4'
Oktave 4'	Hohlflöte 4'	Waldflöte 2'
Oktave 2'	Prinzipal 4'	Zimbel
Spielpfeife 8'	Oktave 2'	Schalmei
Flöte 8' (Flöte 4')	Scharf	Regal 4'
Trommet 8'	Trechterregal 8'	
Mixtur	Krummhorn 8'	

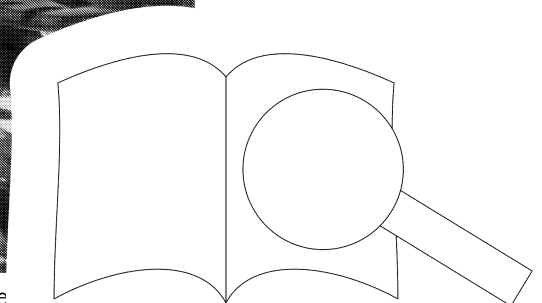
Tremulant durch alle Werke – 2 Sperrventile – Manual C, D (als Obertaste), E, F–d¹ – Schleifladen. Mechanische Traktur. Pedalumfang C, D (als Obertaste), E, F–d¹ – Schleifladen. Mechanische Traktur.

1935 ließ Distler diese Orgel „wiederhergestellt“ werden, was hier kursiv gedruckt wiedergegeben ist (entsprechend seinen Angaben im Vorwort der *Orgelchoralbearbeitungen*). Am stärksten wurde das Pedal verändert, dessen Umfang auf C, D (als Obertaste), E, F–d¹ vergrößert wurde. Die Herstellung 1935 lautete:

Subbaß 16', Gedacktpommer 8', Waldflöte 2', Zimbel, Schalmei, Regal 4', Trommet 4', Regal 2'.



Distler improvisiert an der Kleinen Orgel (heute Stellwagenorgel)
(Hugo-Distler-Archiv, Lübeck)



In den Folgejahren 1937–40 war Distler als Dozent an der Musikhochschule Stuttgart zwar nicht mehr qua Amt als Organist tätig, komponierte aber im Blick auf eine Tagung für Deutsche Orgelkunst (1938, Freiburg im Breisgau) Stücke für Kleinorgel und ließ sich 1938 eine Hausorgel bauen. Diese hatte folgende Disposition:

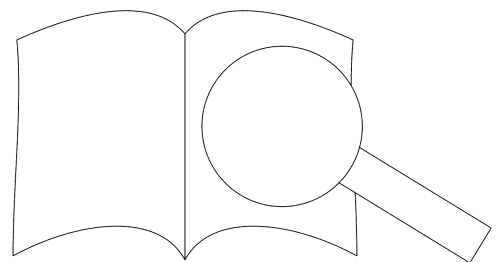
Unterwerk: Lieblich Gedackt 8', Prinzipal 4', Waldflöte 2', Nasat 2²/₃', Zimbel 2- bis 3fach
 Oberwerk: Regal 8', Gedacktflöte 4', Prinzipal 2', Siffelöte 1', Terz 1³/₅', Quinte 1¹/₃'
 Pedal: Dulzian 16', Pommer 8', Rohrgedackt 4', Rauschpfeife 2fach
 Manualkoppel, zwei Pedalkoppeln, Tremulant, Mechanische Traktur, Schleifladen

Es ist interessant, Distler mit dem drei Jahre jüngeren Jehan Alain zu vergleichen. Beide haben etwa zu gleicher Zeit und in wenigen Lebensjahren höchst lebendige und charakteristische Orgelmusik komponiert, und dies nicht nur mit ausgeprägtem Klangsinn, sondern auch mit kontrapunktischem Können. Während aber Alain, inspiriert von französischen Orgeln vor allem des 19. Jahrhunderts, zu expressiver und dynamisch flexibler Musik gelangt, ist Distlers Klangideal vom barocken und vorbarocken Orgeltypus geprägt. Das Prinzip der Klarheit ist charakteristisch für seinen Stil. Distler komponiert streng motivisch, thematisch, kontrapunktisch, auch die Inspiration durch Organum-Techniken des Mittelalters wirkt in seinen Kompositionsstil hinein. An r' liebt er charakteristische Einzelstimmen, Zungenregister, Flöten auch in der 4'-Lage, Ensemble-Regi Spaltklang; und im Plenum bevorzugt er meist ungekoppelte und kontrastierende Werke.

Übersicht über Distlers Orgelschaffen¹

- I. **Die großen Partiten** *Nun komm, der Heiden Heiland* op. 8, Nr. 1 (Lübeck, 1932) • *die Stimme* op. 8, Nr. 2 (Lübeck, 1935)
- II. **Kleine Orgelchoralbearbeitungen** op. 8, Nr. 3 (Lübeck, gedruckt 1938):
 1. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* – 2. *Das alte Jahr vergangen i*
(Partita) – 4. *Christe, du Lamm Gottes* – 5. *Mit Freuden zart* – *ch.* • *eiland*
 7. *Christ, der du bist der helle Tag (Partita)* • *nichtig* –
 sowie einzeln überlieferte Choralbearbeitungen: *Wie schön lei* • *ei* verschiedene
Bearbeitungen – *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* – *Vor* • *ert*).
- III. **Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel** op. 18, Nr. 1 ('
 Elf Einzelstücke sowie Variationen über *Frisch auf out* • *lsolein* – *Wo Gott zu Haus*
nit gibt sein Gunst und
Orgelsonate (Trio) op. 18, Nr. 2 (1938).
- IV. **Bisher unveröffentlichte Werke**
 Choralvariationen mit älterem Ricer • *and* (Lübeck 1933) – *Was mein Gott will,*
das g'scheh allzeit (Leipzig 1928) – *it 2 beibehaltenen Gegensätzen* (Leipzig um
 1929) – Viele Faksimiles.

¹ wie auch Näheres zu den oben genannten Dispositionen siehe:
 Text (mit Einführungen, Faksimiles, Fotos, Kritischen Berichten) BA 5



Phrasierung und Artikulation

sind bei Distler akribisch notiert. So unterscheidet er im Pedalsolo der *Toccata* zur Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* zwischen Gruppen zu zwei, drei, vier oder mehr Achteln:

Partita „Nun komm, der Heiden Heiland“
(„Veni, redemptor gentium“)

I. TOCCATA

Hauptwerk (HW): Oktave 8', Oktave 4', Oktave 2', Mixtur
Rückpositiv (RP): Gedackt 8', Prinzipal 4', Scharf
Brustwerk (BW): Gedackt 8', Waldflöte 2', Jalousietüren halb offen
Pedal (Ped.): Posaune 16', Spielfeifenbaß 8', Spielfeifenbaß 4',
Trommet 8', Trommet 4'

Mäßig rasche Viertel

♩ = 88, später rascher werden. Freies Zeitmaß

Hugo Distler, op. 8, Nr. 1

beschleunigen

1.)

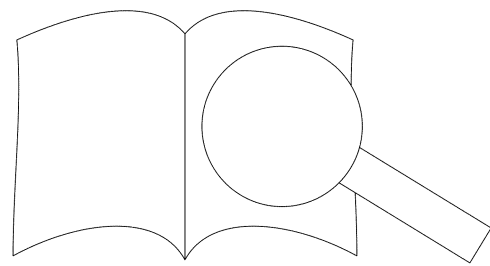
1) Bei zu schwachem oder zu wenig selbständigem Pedal unter Umständen das HW (+ wenn möglich – koppeln!) / If the Pedal is too weak or too little pronounced, the HW can perhaps be added at the octave (ei

Hugo Distler, *Nun komm, der Heiden Heiland*
Anfang der *Toccata*. Neue Urtextausgabe

Im folgenden Resinarisus-Zitat unterscheidet man Gruppen und Zeilenschlusszeichen:

2.)

1), 2)
Heiland, Choral (S. 4, 1. Zeile)



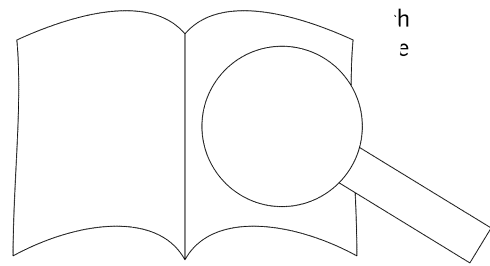
Wachet auf, ruft uns die Stimme. Neue Urtextausgabe Bd. I, S. 28

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Distler auch bei In der Zeitschrift *Musik und Kirche* Heft 12 (1940), S. 19–20, veröffentlicht mit der Überschrift „Johann Sebastians Bachs Dorische Toccat“

„Auch Phrasierung, Anschlag, Agogik, Ausführung, turellen zu dienen. (...) Der Anschlag sei v allem auf der Orgel einzig rhythmusbe 19. Jahrhunderts mit seiner Orgel.“

Merkwürdigerweise war diese gru und wurde erst seit den frühe und vorbarocker Orgelmusik

Tempoangaben u stehen meist in del Angaben des werden. Sie Nuance w Spi ation und Phrasierung, hier zügi, d ite Musik.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Registrierung

Bei seinem ersten großen Werk, der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* gibt er sämtliche (an der Kleinen Jakobi-Orgel Lübeck) bewährten Registrierungen detailliert an (siehe auch NB 1!):

I. Chaconne. R.P.: – Schanz – Prinzipal 4' + Gedacktpom 16'

Blt. *legato* *sine*

Allegro *Andante* *R.P.* *B.W. (Zürcher Orgelbau (B.W.) geöffnet!)* *Blt. + Schalmei*

Nun komm, der Heiden Heiland. Anfang der Chaconne
 Faksimile S. 17 des mit 17.12.32 datierten Autographs (H

Selbstverständlich müssen diese Angaben sinngewürdig gegenüber dem jeweiligen Instrument und den jeweiligen Raum „übersetzt“ werden.

Auch bei *Kleine Orgelchoralbearbeitung* sind die detaillierten Registerangaben. Besonders beeindruckend ist hier das Vorspiel zu *Christe, der du bist der Himmelskönig*. Dem zunächst schlichten, später kolorierten *Christe* werden die melodische Kontrapunkte gegenübergestellt: Zu Beginn im Alt klagend absteigend (Chromatische Achteln („flüchtig“)) – leere C-Achse (Sopran absteigende Intervalle in hingeworfenen Achteln) – die Vielschichtigkeit kommt verstärkt zum Ausdruck, indem der Komponist die *Christe* über dem *Christe* in einem Quatuor (Spiel auf gleichzeitig drei Manualen und Pedal) weiter differenziert.

Langsame **Hauptteil leg.**

Horn 8', Hohlfloete 4' *Tubaß 16', Gedacktpommer 8', Nachthorn 2'*





Kleine Orgelchoralbearbeitungen Nr. VI: Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 Neue Urtextausgabe Bd. II, S. 23 (Zeilen 1+2)

Hingegen begnügt sich Distler bei seiner Partita *Wachet auf* mit allgemeineren Beschreibungen. So schreibt er als Fußnote zur *Toccata* (I): „HW: Prinzipale, Mixtur. Alle Werke, wenn nicht anders angegeben, möglichst ungekoppelt (...) so kontrastierend und eigenständig wie möglich“. Die abschließende *Fuge* (III) beginne dem RP „recht hell, mit 2' und – nicht zu scharfer – Mixtur“, wechselt dann im T. 77 auf das BW („Robt tutti, sehr glänzend, metallisch“) und T. 110 auf das HW („Kräftiger als das RP registriert. Prinzipale: Umstände, Mixtur. Breiter, großer Ton“). Für den Mittelsatz, ein Bicinium, gibt er an: „In der Br Rohrwerk (...) im Rückpositiv (...) zarter 8' und 4'“ (siehe NB 4!).

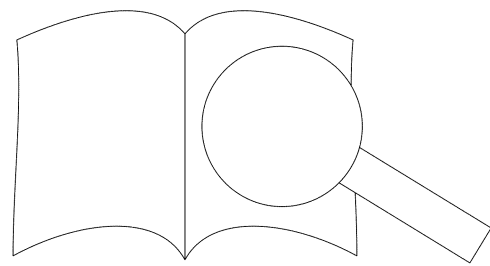
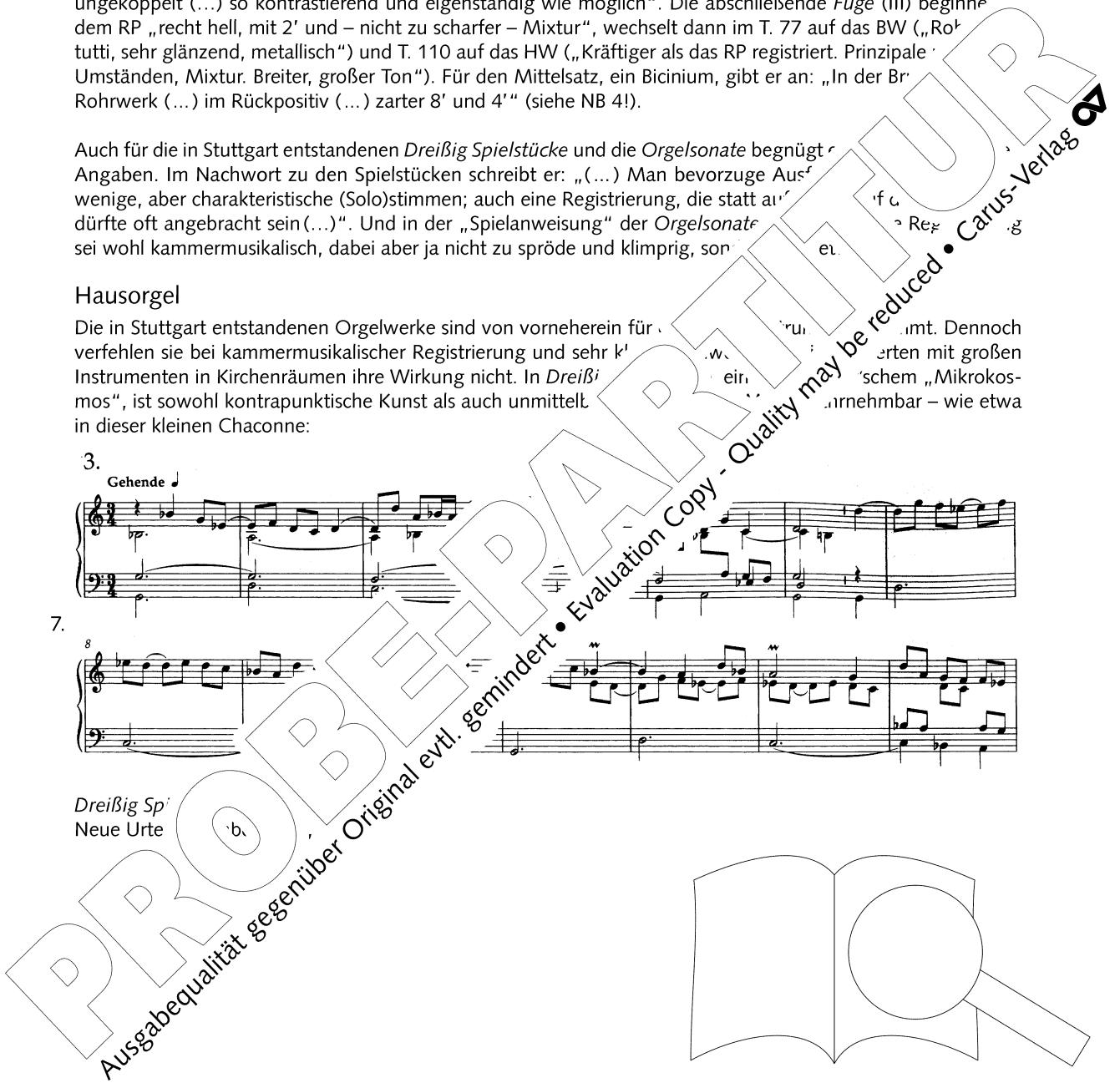
Auch für die in Stuttgart entstandenen *Dreißig Spielstücke* und die *Orgelsonate* begnügt er sich mit knappen Angaben. Im Nachwort zu den Spielstücken schreibt er: „(...) Man bevorzuge Ausführenden wenige, aber charakteristische (Solo)stimmen; auch eine Registrierung, die statt aller die Wirkung hätte dürfte oft angebracht sein (...)“. Und in der „Spielanweisung“ der *Orgelsonate* sei wohl kammermusikalisch, dabei aber ja nicht zu spröde und klimprig, sondern

Hausorgel

Die in Stuttgart entstandenen Orgelwerke sind von vorneherein für die Hausorgel konzipiert. Dennoch verfehlen sie bei kammermusikalischer Registrierung und sehr kleinen Instrumenten in Kirchenräumen ihre Wirkung nicht. In *Dreißig Spielstücke* ist sowohl kontrapunktische Kunst als auch unmittelbar wahrnehmbar – wie etwa in dieser kleinen Chaconne:



Dreißig Spielstücke
 Neue Urte



Die *Orgelsonate (Trio)* ist als solche natürlich an J. S. Bach orientiert, ist aber ein Unikat für sich und stellt höchste Ansprüche an das Können des Interpreten. Wieder ist sehr auf die originale (polyphone!) Phrasierung und Artikulation zu achten. Grundanschlagsart ist „ein lockeres non legato bis martellato“, wie Distler in der Spielanweisung schreibt.

I. Rasche, energische Halbe

Hugo Distler, op. 18, Nr. 2

8.

Orgelsonate, Beginn des ersten Satzes
 Neue Urtextausgabe Bd. III, S. 47

1932 nahm Distler in Lübeck die Gelegenheit wahr, „Paul Hindemith die *Partita Nun komm, der Heiden Heiland* vorzuspielen. Hindemith und der Komponist, dass er den Wunsch äußerte, auch Orgelmusik zu hören, und ihm ein Instrument zu schenken.“



aus: Winfried Lüdemann, *Hugo Distler, Eine musikalische Biographie*, S. 54 (nach Interview mit Waltraut Distler Juli 1991).

Paul Hindemith

(* 16.11.1895 in Hanau, † 28.12.1963 in Frankfurt)

Hindemith hatte bereits 1918 zwei Stücke für Orgel geschrieben³. 1927 widmete er dem Frankfurter Sender zur Einweihung der Orgel im dortigen Sendesaal (am 8.1.1928) ein 17-Minuten-Werk für Orgel und Kammerorchester, die *Kammermusik Nr. 7*, op. 46, Nr. 2. Dem Anlass entsprechend hat die Orgel in diesem dreisätzigen Konzert zwar Vorrangstellung, die solistischen Bläser, Celli und Kontrabässe nehmen jedoch an dem thematischen Geschehen solchen Anteil, dass der Organist auch die Partitur gut kennen muss. Schon im ersten Satz zeigt sich, dass der Komponist manche Motive im Orchestersatz mit Staccatopunkten, im Orgelsatz dagegen mit Bögen versieht:

Paul Hindemith
op. 46 Nr. 2

I
Nicht zu schnell. (♩ bis etwa 116)

9.

Paul Hindemith, *Kammermusik Nr. 7*, op. 46, Nr. 2. Anfang des 1. Satzes (aus der Partitur sind nur Flöte und tiefe Streicher wiedergegeben)

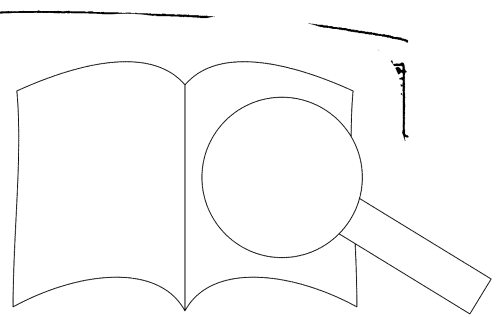
10.

Kammermusik Nr. 7, op. 46, Nr. 2, im Vergleich mit dem Orgelsatz (T. 21)

Inwieweit die Artikulation des Orgelparts sich von der der Bläser unterscheidet, mag gelegentlich eine Ermessensfrage sein. In jedem Fall aber springt der Kontrast in den Augen des Organisten und des Orchesterleiters, Bogen im Orgelsatz – öfters ins Auge, so z. B.

11.

Orgel



Kammermusik Nr. 7, op. 46, Nr. 2. 1. Satz vor und nach Buchstabe A. Klarinette staccato / Entsprechendes an der Orgel legato notiert

³ Publiziert im Schott-Verlag.

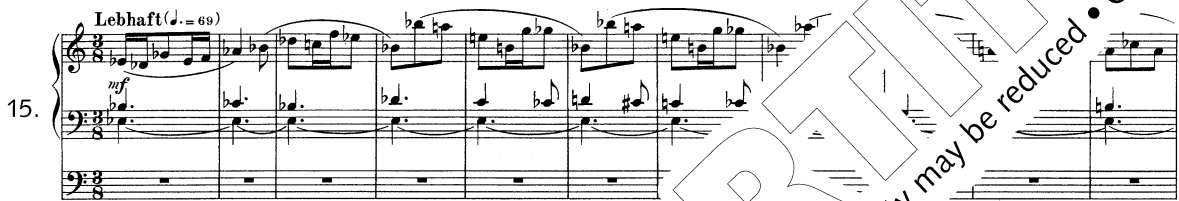
„Spielern von Orgeln mit Walzen und Jalousieschwellern steht es frei, durch reichere Farbgebung und dynamische Übergänge, den Ausdruck über das in den Stärkegradvorschriften angegebene Maß zu verstärken.“

Die Angaben *f*, *mf*, *p*, *pp* usw. geben dem Interpreten wichtige Anhaltspunkte, aber keinerlei Auskunft über verbindliche Registrierungen. Der Verfasser kam mit sehr verschiedenen Instrumenten zu der Erfahrung, dass Hindemiths Sonaten sowohl auf eher symphonisch disponierten Orgeln gut klingen als auch auf historisch orientierten Instrumenten, wenn diese nicht allzu ungleichstufig oder gar mitteltönig gestimmt sind.

Hindemith liebt große Bögen. Er geht, wo nicht anders vermerkt, vom gegliederten *Legato* aus. Seine Kompositionsweise wirkt bisweilen fast improvisiert in ihrer Spontaneität, zeigt aber immer wieder großes kontrapunktisches Können – ohne dabei jedoch „gelehrt“, „akademisch“ zu wirken. Vieles lässt sich gut von der „übergeordneten Zweistimmigkeit“ (der obersten und der untersten Stimme) her lesen und gestalten. Akzente, die im klassischen Orgelsatz Stimme für Stimme herauszufinden und zu setzen sind, komponiert Hindemith oft durch vollgriffigere Akkorde aus. Die drei Sonaten sind jedoch sehr unterschiedlich.

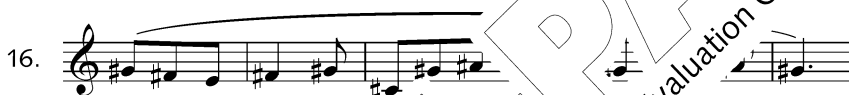
Die *Sonate I* steht in Es, und zwar mehr in es-Moll als in Es-Dur. Es ist immer ein „Aah!-Erlebnis“, zu hören, wie Hindemith am Schluss des ersten Satzes den es-Moll-Akkord zu Es-Dur hin auflichtet, den Schlusssatz in mystischem es-Moll pianissimo beendet. Der Mittelsatz steht in e-Moll. Der Klangfantasie des Intra ist in dieser größten der drei Sonaten viel Raum gegeben. Zum Beispiel kann man den ersten Satz mit einer Mischung von Prinzipalen und Flöten im *forte* beginnen, oder auch in großem Plenum und vielleicht einer 16'-Posaune im Bass. Ein allzu gewaltiger Orgelklang – etwa ein Reger'scher – dieser Musik allerdings nicht angemessen. Vom *forte* des Anfangs muss noch eine Steigerung *fortissimo* in T. 252 bleiben.

Das lebhaft-rhythmische zweite Thema (T. 53) kann solistisch auf besonderem Manual beispielsweise mit einer Sesquialtera-Registrierung⁴:



Sonate I, 1. Satz, T. 53 ff. (S. 6 oben)

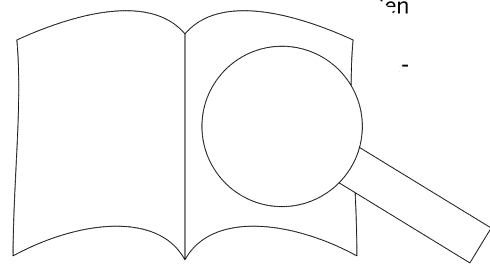
und das singende „Choralthema“ etwa mit einer



Sonate I, 1. Satz, T. 87 ff. (S. 6)

Diese Registrierung wäre ...-punkt hin (T. 252 ff.) bis zu einem großen Tuttiklang mit Trompete und Posaune ...tönig anmutende *pp*-Zwischenspiel (T. 134 ff., S. 8 oben) ist bei geschlossen ...ucksvoll, soll aber keineswegs verschwommen, sondern sehr klar gespielt werden. ...mit Flöten (16') 8' plus 1' kann hier faszinierend klingen. Ein ganz leichtes Trenn ...en 2/8-Takten kann die interessante Metrik verdeutlichen. Beim Mitte ... sich bewährt, auf getrennten Manualen zu beginnen, die rechte Hand etwa mit g ... , die linke mit Positiv gespielt. Beide M ... (T. 13) ans HW diese Weise ist hier ein ausdrucks ... en

... soll zwar attacca anschließen, ist aber ei ... ve Orgelmusik voller Virtuosität, voller Kor ... a steigt von Mal zu Mal im Quintenzirkel auf ... einem weiteren Satz (IV) „Ruhig bewegt“ wie ... f. 27 ff., S. 20 unten, wenn er *quasi pizzicato* gespi



⁴ Hindemith liebte Aliquoten, wie der Verfasser 1957 von Anton Nowakow

Melodie T. 52 ff. wird ab T. 64 variiert und wirkt hier am besten in scharfem *staccato* (die mit Bögen versehenen Motive ausgenommen):

17.

Sonate I, 4. Satz, T. 64 ff. (S. 22 oben)

„Nur 4' und 2'“ schreibt der Komponist an dieser Stelle vor. Der Liebe Hindemiths zu Aliquoten entsprechend (s. Fußnote 4) spielte der Verfasser diese Stelle gern auch mit Sesquialtera solo bzw. Sesquialtera + 4' -r“

Die *Sonate II* ist formal strenger und im Ganzen kammermusikalischer als die erste. Da der Tonumfang übersteigt, hat sie der Verfasser gern auch an der historischen Stellwagenorgel in St. Jakobi zu wo sie besonders farbig klingt⁵. Beim ersten Satz empfiehlt sich für T. 36 ff. lockeres *non* wobei die kleinen Bögen in jedem zweiten Takt das erste Achtel akzentuieren können:

18.

Sonate II, 1. Satz, T. 36 ff. (S. 4)

T. 111 (und entsprechend T. 118, 123 ff., S. 7) ist Maßstab für die Orgel, da sich dynamische Steigerung bereits durch plötzliche Sechsstimmigkeit im Orgelwerk zeigen lässt. Man mag sich in den pedallosen Teilen („Oberwerk“) Solo-Instrumente vorstellen, die im vollen Orchester („Hauptwerk“ plus „Oberwerk“) bekräftigt wird. Berichtet wurde über die Begegnung Paul Hindemiths mit Helmut Walcha in Frankfurt (um 1940), in der er auf die Notwendigkeit der Akzentsetzung beim Orgelspiel aufmerksam und spielte den dritten Satz mit den originalen Bögen vor. Ein unbefangener Hörer müsse das folgen.

19.

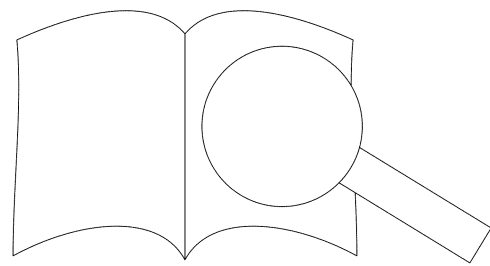
Sonate II, Fugue

Hindemiths seither r...vorschlag auf Anhieb überzeugend, und auch der Verfasser hat es

20.

...vorschlag von Helmut Walcha

...vorschlag von Helmut Walcha



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3. Canzonetta in triads, and two Ritornelli

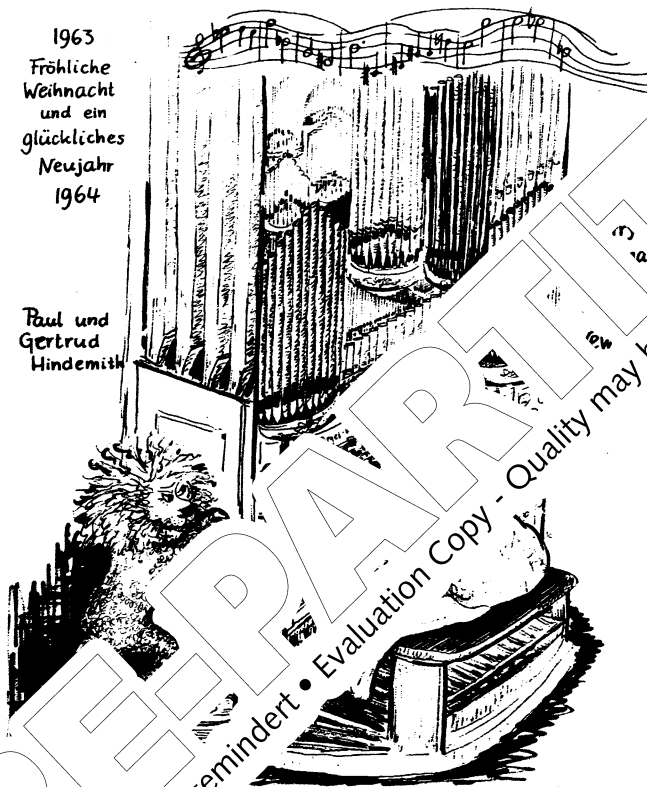
22. $\frac{2}{2}$ Moderato $\text{♩} = 88$
Flutes

Organ *p* *less*

Concerto for Organ and Orchestra, 3. Satz, Beginn der Canzonetta

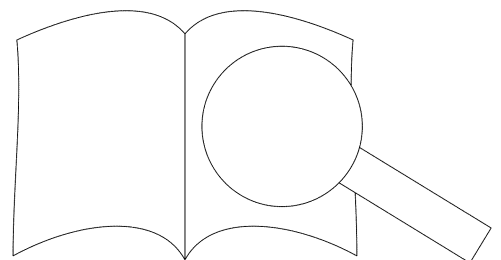
1963
Fröhliche
Weihnacht
und ein
glückliches
Neujahr
1964

Paul und
Gertrud
Hindemith



Von Hindemith...
Blasebalg
Mit freun

...arte. Seine Frau Gertrud, im Sternzeichen „Löwe“ geboren, tritt den
...s Thema der *Canzonetta* aus dem Orgelkonzert notiert.
...Hindemith, Blonay (CH).



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Johann Nepomuk David

(* 30.11.1895 in Eferding/Oberösterreich, + 22.12.1977 in Stuttgart)

Johann Nepomuk David ist im gleichen Jahr wie Paul Hindemith geboren. Während dieser aber vom Streichinstrument, Streichquartett und vom sinfonischen Orchester herkommend fast alle gängigen Instrumente erprobt hatte, erhielt David entscheidende und unauslöschliche Eindrücke im Sängerknaben-Konvikt St. Florian, in dem schon Anton Bruckner als Chorknabe gedient hatte. Die täglichen Gregorianischen Gesänge und der majestätische Klang der großen Stiftskirchen-Orgel blieben ihm zeitlebens eine Art Ur-Grund seiner Musik. Während seiner Ausbildung zum Volksschullehrer (Linz 1911–1915) begann der junge J. N. David zu komponieren und intensiv die Polyphonie Josquins, Palestrinas und J. S. Bachs zu studieren. Seine anschließende Lehrertätigkeit unterbrach er 1921–1922 für ein Studium an der Musikakademie und an der Universität Wien, wo er auch mit der *Wiener Schule* (Schönberg) in Verbindung kam. Ab 1924 betreute er an der Christuskirche in Wels ein Organisten- und Chorleiteramt, woraus sich sein außergewöhnlich umfangreiches Orgelschaffen erklären mag (innerhalb eines großen Gesamtwerkes mit vielen Chorwerken, Kammermusik und mit allein acht Symphonien). Die Orgelreform-Bewegung beobachtete er nicht nur mit größter Aufmerksamkeit, sondern ließ die ursprüngliche einmanualige Orgel der Christuskirche in Wels im Sinne des Orgelbauforschers Hans Henny Jahnn zu einem Instrument mit Hauptwerk, Oberwerk und Pedal umbauen (Schleifladen und mechanische Traktur). Bei etwa beim jungen Hugo Distler gibt es bei David aber keinen Bruch zum breiten Traditions-Strom. Auch Reger bleiben gleichsam Paten seiner Musik. An seinen Freund, den Straube-Schüler Friedrich schreibt er in einem seiner zahlreichen Briefe: „Ohne Reger wärest Du kein Organist und ich nicht.“ David verbindet in seinen Kompositionen romantisches Klangempfinden mit großer Korrektheit. Dabei ist der musikalische Satz oft sehr dicht, etwa in gleichzeitig mehreren Kanon-Formen. Vergrößerungen, Ostinato-Techniken. Die von ihm notierten Angaben zu Tempo und Dynamik sind meist sehr genau. Bei der Artikulation fallen häufige Auftaktbindungen (im Sinne von Reger) auf. In der Grund-Artikulation eines bestimmten Satzes – etwa wie bei Distler: „Nur *allegro marcato*, „ben *legato*“ u.ä. – fehlen. Normal ist das *legato*, ansonsten gibt es nur *staccato* und *staccato marcato*. Zwischenstufen finden sich nur selten. Ob jedoch ein Interpret versuchen sollte, beispielsweise mit *legato*-Bögen versetzt zu spielen, ist eine Frage des Ermessens, des Instrumentes und auch des Orchesters.

Orientierung an den alten Meistern zeigen seine frühen Orgelwerke: *Chaconne c-Moll* (1925), *Chaconne a-Moll* (1927), *Passamezzo und Fuge g-Moll* (1928). Die oben genannte *Chaconne* ist in der Besetzung für Orgel geschrieben, setzt nach einer kurzen Fortissimo-Improvisation sodann im *piano cantabile* ein. Im T. 9 wird dieses Thema ein. Im T. 9 wird dieses Thema ein – im Kanon der Unterquinte:

Moderato e molto tranquillo

23. *p*

sempre p sehr klare 8' Stimmen (Quinta)

p

sempre p sehr klare 8' Stimmen (Quinta)



Michael Schneider gewidmet

18. In dich hab ich gehofft, o Herr!

Toccata und Choral

Mäßig, leiernd, ganz verbohrt

24.

In dich hab ich gehofft, o Herr!, Beginn der Toccata (S. 10, mit Fußsatz-Vorschlägen)

In typisch David'scher Manier setzen die Manualstimmen kanonmäßig (cantus firmus in 32teln koloriert) ein:

25.

Beginn der Toccata, Detail (S. 10 unten)

Die Melodie ist ständig präsent, sei es in Sechzehnteln, Achtteln, Vierte' T. 11 die in Arpeggio-Akkorden verfremdete dritte Verszeile mit eine Beispiel in verknüpft:

26.

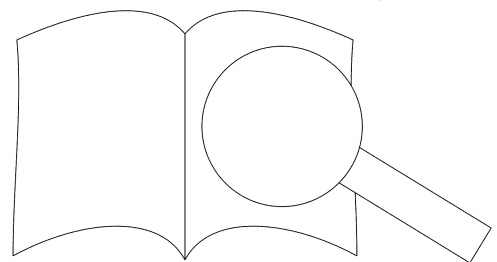
In dich hab ich gehofft, o Herr! (S. 11 Mitte)

Dieses mündet in ein Fugate... it mit 16tel-Verkleinerungen derselben. Verkleinerte Zitate der weiteren Verszeile... motive. Nach einer Reprise des anfänglichen Pedalsolos beschließt ein Choralka... voller Chromatik, „mf“, aber mit Zungen“.

Choralwerk IX. H... starker Held, Sankt Michael – Partita, komponiert 1945. Der erste Satz '... im „Generaltutti“ mit einem lang auszuhaltenden kraftvollen d², bevor der A... atz mit der ersten Melodiezeile⁹ beginnt, einer bis zur Quint aufstei-

⁹ Die... n Kölner Gesangbuch von... nger, Lieder unseres Volkes, ...ssel 1956. Hrsg. im Auftrag des Jugendmusik von Hermann Peter... ed Quellmalz, Karl Vötterle.

1. 1
Komr
Hilf
2. Du bi
3. Groß
4. D Star



PROBEPARTITUR

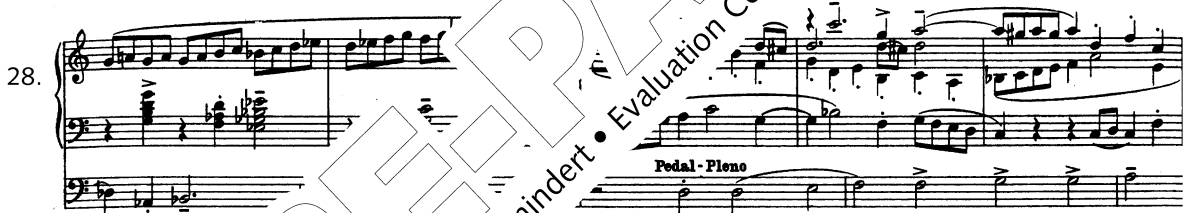
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

genden Linie in d-Moll. Für Davids Weise an der Orgel zu artikulieren sind gleich diese ersten Takte mit ihren Auftaktbindungen und dem Trennen bei Tonwiederholungen charakteristisch; Legatospiel ist dann auch vor allem bei der Chromatik des hinzukommenden Pedals gefordert:



Unüberwindlich starker Held, Beginn

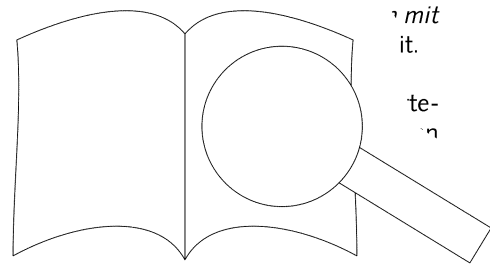
In diesem ersten Satz kommt es nach den 24 Tutti-Einleitungstakten zu Kanonbildungen und ostinaten - i-
 genden Quartenzuglinien in Achteln („bewegt, aber ohne Hast“, zunächst RP, später wieder HW Ger
 bevor der Cantus firmus (vom *mf* ins *ff* führend) insgesamt vorgestellt wird, kontrapunktiert von
 Sequenzen und absteigenden Linien in ruhiger Viertelbewegung. Die Phrasierungsbögen erst
 2 bis 13 Töne und sind auch als Legatobögen zu verstehen. Der David-Schüler Franz Illenber.
 diesem ersten Satz: „(...) musikalische Manifestation geistiger Macht, Geist-Mächtigkeit
 wie ein Herabsteigen aus oberen Bereichen auf die Ebene des Menschlichen, Irdischen.
 ruhiger Dreischlag“ in 3/2, *mf*, später auch *pp* und *p*, bringt vor allem die letzte Li
 mit solistischem Zungenregister 2' (+ „Tremolant“) nach lange gehaltenem *e*°. ¹
 sich oft überlappenden Phrasierungsbögen eine große Rolle. Illenberger¹¹ hier: ² ³
 wirkens (...) 1. Teil eine feierliche Sarabande; 2. Teil Variation des 1. Teils m
 (Variation) eine ganz unwirkliche Musik, höchst spirituell. In diesem Satz
 von unten nach oben (...) Das nun folgende (jäh hereinbrechende) Re-
 physiognomisch ‚Widersacher‘! (...) wie eine Herausforderung!“
 bereits die thrillerartigen schnellen Wechselnoten, mit denen dar
 Illenberger¹²: „Die Fuge (...) wie wachsendes Kampfgetüm
 der Oberstimmen im Bass die ganze unzerstückelte Lie
 polyrhythmisch gegen den bewegten 3/2-Takt der drei O
 Artikulation: im Manualsatz Akzente und Staccato
 Zweier- und Dreierbindungen (wie bisher) scharf



Unüberwindlich

Der Bass-
 in einen
 Stronhe
 Kanon im Doppelpedal-Spiel zu Ende geführt und mündet im Generaltutti
 Illenberger¹³: „...der ganze Raum ist nun erfüllt mit michaelischer Kraft. Die
 „...: Den Drachen du ergriffen hast un
 „...+ Luzifer
 „... mit
 it.

45 vorübergehend nach Österreich zurü
 als Kompositionslehrer) und war 1948 bis 19
 „...führung Graz 1955, zitiert von Bernhard A. Kohl im Box



PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

der Musikhochschule Stuttgart, zeitweilig Dirigent des Stuttgarter Bruckner-Chores. Er starb in Stuttgart am 22.12.1977. Beispiele seiner späten Orgelkunst sind *Toccata und Fuge* sowie *Chaconne und Fuge* (beide aus dem Jahre 1962) und die *Partita über BACH* (1964).

Die *Chaconne* (von 1962) beginnt im Pedal 16' solo, die Manualstimmen imitieren (8' solo) sogleich dieses Thema und bauen in gesteigerter Bewegung und Erregung über *mf*, *più f* allmählich ein *ff* auf, das stufenweise wieder zurückgeführt wird bis ins *ppp*, aus dem (T. 151) das Fugenthema sich akzentuiert und im *f* heraushebt.

29. *Adagio* (♩=66)

9

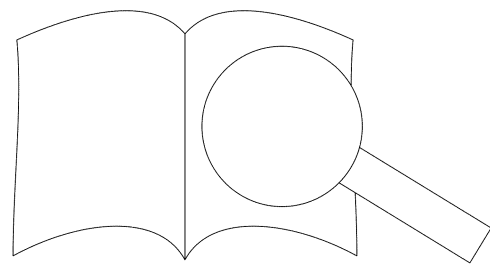
Chaconne und Fuge (1962), Beginn der *Chaconne*

30. *Con moto e deciso* (♩ = 72 – 76)

151 [ppp]

Chaconne und Fuge, Beginn der *Fuge*

Friedrich Höpner sprach einmal von Davids „... und ... ist sicher nicht abwegig, Johann Nepomuk David als einen Mystiker unter der ... in Jahrhunderten zu bezeichnen.“



Eine so lebhaft zupackende Variation wie die achte Orgelstrophe will mit Temperament und scharf *marcato* gespielt sein. Klanglich passt hier zum HW-Plenum oft eine Trompete 8' sehr gut. Den in Halbenoten ab T. 4 durchgeführten Cantus firmus, der abschnittsweise mal im Sopran, mal im Alt/Tenor zwei- bis dreistimmig verstärkt einsetzt, spiele man dagegen so *legato* wie möglich.

32. **8** Ziemlich lebhaft ($\text{♩} = \text{♩ vorher} = 66$)

Choralpartita *Von Gott will ich nicht lassen*, Strophe 8 (S. 15)

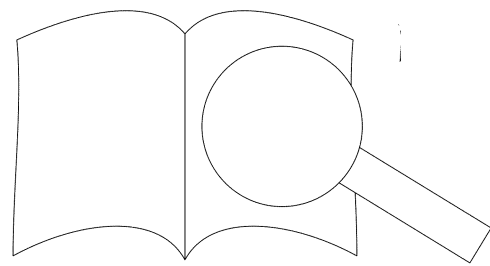
In den frühen 1950er Jahren schrieb Hessenberg drei bemerkenswerte Orgelwerke, die er Helmut Wilmete: die *Trio-Sonate in B* op. 56 (1951), *Praeludium und Fuge* op. 63, Nr. 1 sowie *Toccata, Fugue* op. 63, Nr. 2 (beide 1952). Diese Werke sind in ihrer kontrapunktischen Linearität und oft auch stark von barocker Musik geprägt, allerdings wiederum mit reichlichem Gebrauch von Dissonanz das 20. Jahrhundert in dieser Weise konnte.

Als Beispiel diene hier die *Trio-Sonate*, die am konsequent dreistimmigen Satz J. S. Bach' 25 Takte lauten so:

33. Allegro moderato

(Edition Schott 4535, S. 3)

ici. en, wie vom Interpreten polyphone Artikulation
 't v as die linke tut", und die FüÙe artikulieren bisweiÙ
 enstündige Musikerpersönlichkeiten, die miteinander mu
 nd passen dabei wunderbar zusammen.



PROBEBE PARTITUR

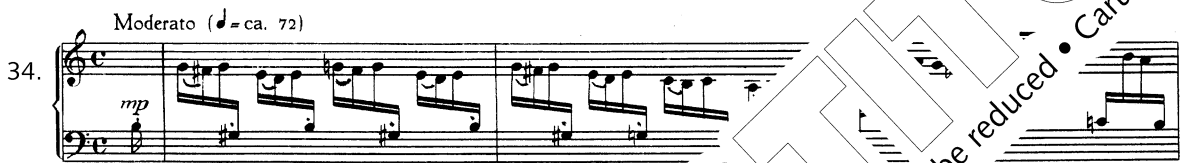
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Helmut Walcha, der die *Sonate* 1951 uraufführte, schreibt¹⁶:

„Sein [Hessenbergs] starker Sinn für Humor spielt auch in seine kontrapunktisch kunstvollen Werke hinein, wobei ich besonders an den letzten Satz seiner schönen Triosonate für Orgel denke. Sie zeichnet sich durch sehr sangliche und echt empfundene Kontrapunktik aus, die meisterhaft beherrscht wird, nie abstrakt ist, sondern stets aus kräftigem musikalischem Impuls strömt. Alles ist bis ins Detail fein durchgearbeitet und jede kleine Tongebärde bewusst ausgeformt, auch diese Eigenschaft des Komponisten spiegelt sich hier in den Orgelwerken besonders deutlich, und immer ist diese Musik von einer unmittelbaren musikantischen Spielfreude und von starken inneren Spannkraften getragen.“

Auch *Praeludium und Fuge* op. 63, Nr. 1 wurde von Helmut Walcha uraufgeführt (1960). Wie in der Sonate ist auch hier jeder Ton thematisch begründet, auch in den Mittelstimmen. So wird vom Interpreten wiederum ein gründliches Eindringen in die linearen Strukturen¹⁷ verlangt, denn hörbar und spürbar wird die Lebendigkeit dieser Musik erst durch musikalische Umsetzung der exakt eingetragenen Artikulationsschrift. Die *Fuge* ist vierstimmig. Ihr Thema enthält elf der zwölf Halbtöne, bekommt sogleich einen obligaten Kontrapunkt zur Seite und wird später mehrfach enggeführt. Bedenkt man, dass der blinde Helmut Walcha diese Werke von vorneherein lernen musste, so wird klar, wie sehr vom Interpreten ein deutliches *inneres und analytisch geordnetes* dieser Musik verlangt ist. Mit bloßem „Richtig-nach-Noten-Spielen“ wird dieser Musik nicht Gerechtigkeit getan.

Ähnliches gilt für *Toccat, Fuge und Ciacona* (op. 63, Nr. 2, 1952), die der Verfasser dem Krüppel vorspielen konnte, u. a. sogar auch an einem Pedalcembalo. Über die gedruckten Angaben der Komposition folgende Artikulation innerhalb eines lockeren Nonlegato, wobei es folgende Akzentsetzungen geht:



Toccat, Fuge und Ciacona, Anfang der Toccata (Litloff)

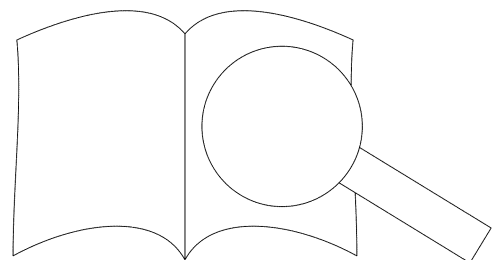
Man kann bei diesem Toccatenbeginn bewusst etwas hineinfinden. Die Registrierung sei hier im Manu chenden“) Zimbel. Bei „Grave“ dann ein gravität ggf. Subbass 32“:



Toccat u. a., Takt 9f.

¹⁶ *KIRCHE* 28, 1958, S. 198.

¹⁷ Helmut Walcha hat immer *stimmenweise* auswendig gelernt, etwa in der *Sonate*. Obwohl er vielleicht spürte man seinem Spiel eine starke harmonische Struktur, ist er jetzt bei seinen Improvisationen – lieben und bestaunen konnte er nicht sehen. Ich sehe ich das Spiel seiner Hände, es wirkte mühelos, fast als hätte er die Tasten nieder, auch wenn diese schwergängig waren.




Die heitere, ebenfalls hell zu registrierende Fuge (*mf*, hell und heiter registriert) fordert vom Organisten wiederum lineares Denken und Hören. Stellen wie die Engführung T. 88:

36. 

*Toccat*a, *Fuge* und *Ciac*ona, Takt 86 ff der *Fuge* (S. 9 Mitte)

klingen nur überzeugend, wenn die beiden Hände zu gleicher Zeit wiederum unterschiedlich, also polyphon artikulieren. Sowohl die *Fuge* als auch die daran anschließende *Ciac*ona greifen das Anfangsmotiv der *Toccat*

seiner Querständen auf,  wodurch die drei Teile bei aller Verschiedenheit miteinander

bleiben. Die *Ciac*ona führt aus gewichtigerem *f* stufenweise ins *p* zurück und steigert sich aus die zum kraftvollen *ff* der letzten 15 Takte.

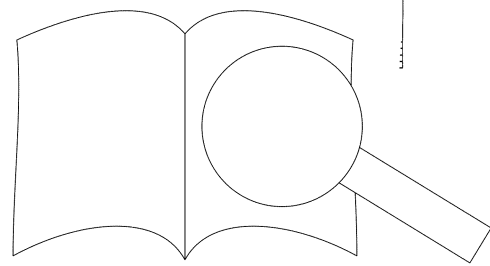
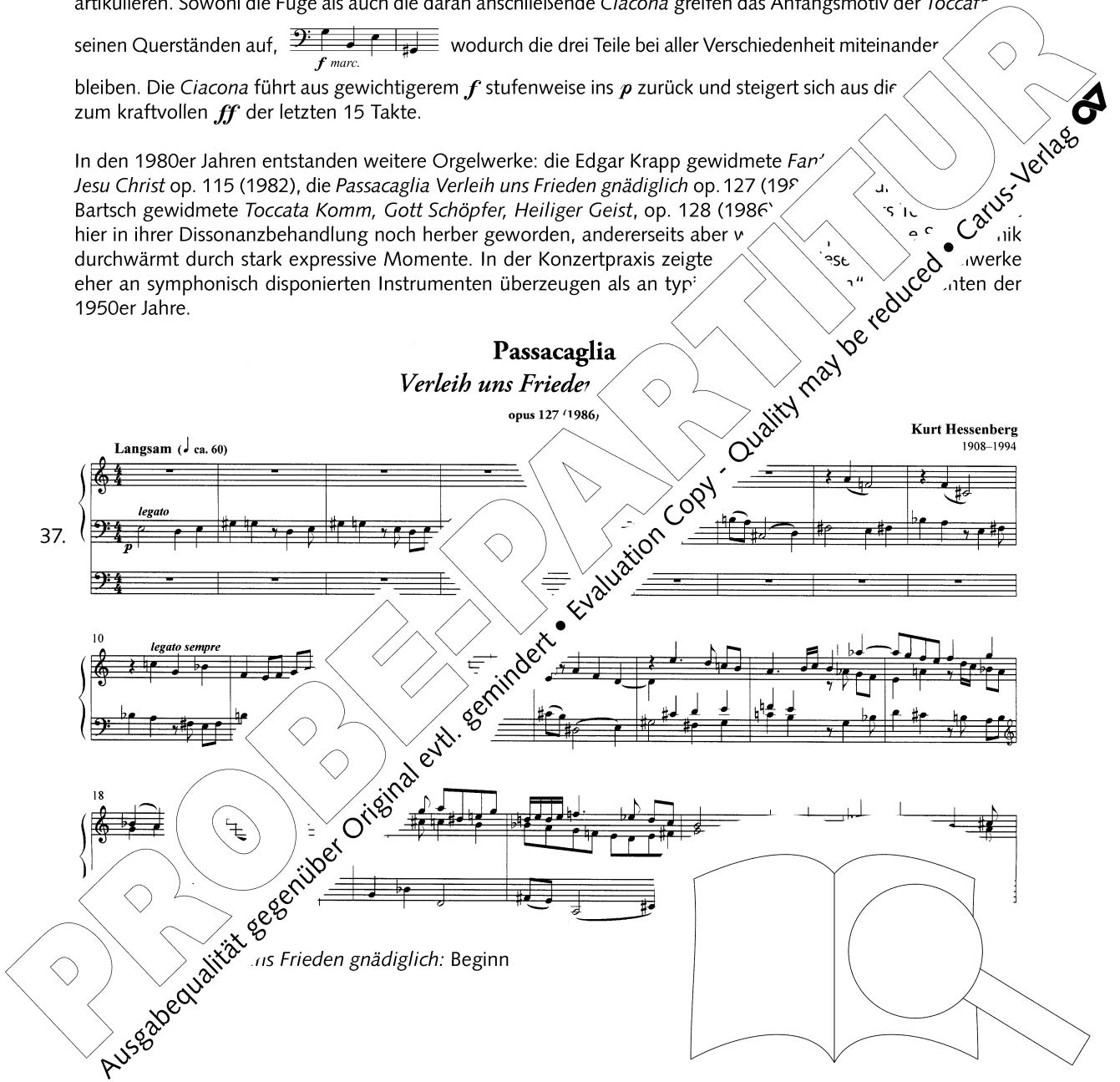
In den 1980er Jahren entstanden weitere Orgelwerke: die Edgar Krapp gewidmete *Fan'* *Jesu Christ* op. 115 (1982), die *Passacaglia Verleih uns Frieden gnädiglich* op. 127 (1986) Bartsch gewidmete *Toccat*a *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, op. 128 (1986) hier in ihrer Dissonanzbehandlung noch herber geworden, andererseits aber v durchwärmt durch stark expressive Momente. In der Konzertpraxis zeigte eher an symphonisch disponierten Instrumenten überzeugen als an typ anten der 1950er Jahre.

Passacaglia
Verleih uns Frieder
opus 127 (1986)

Kurt Hessenberg
1908-1994

37. 

Verleih uns Frieden gnädiglich: Beginn



Weitere Komponisten

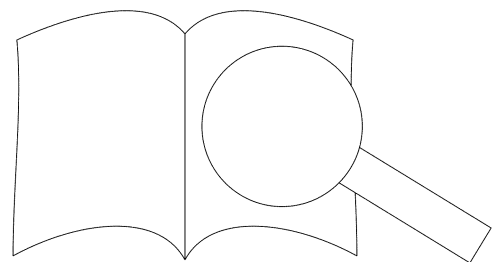
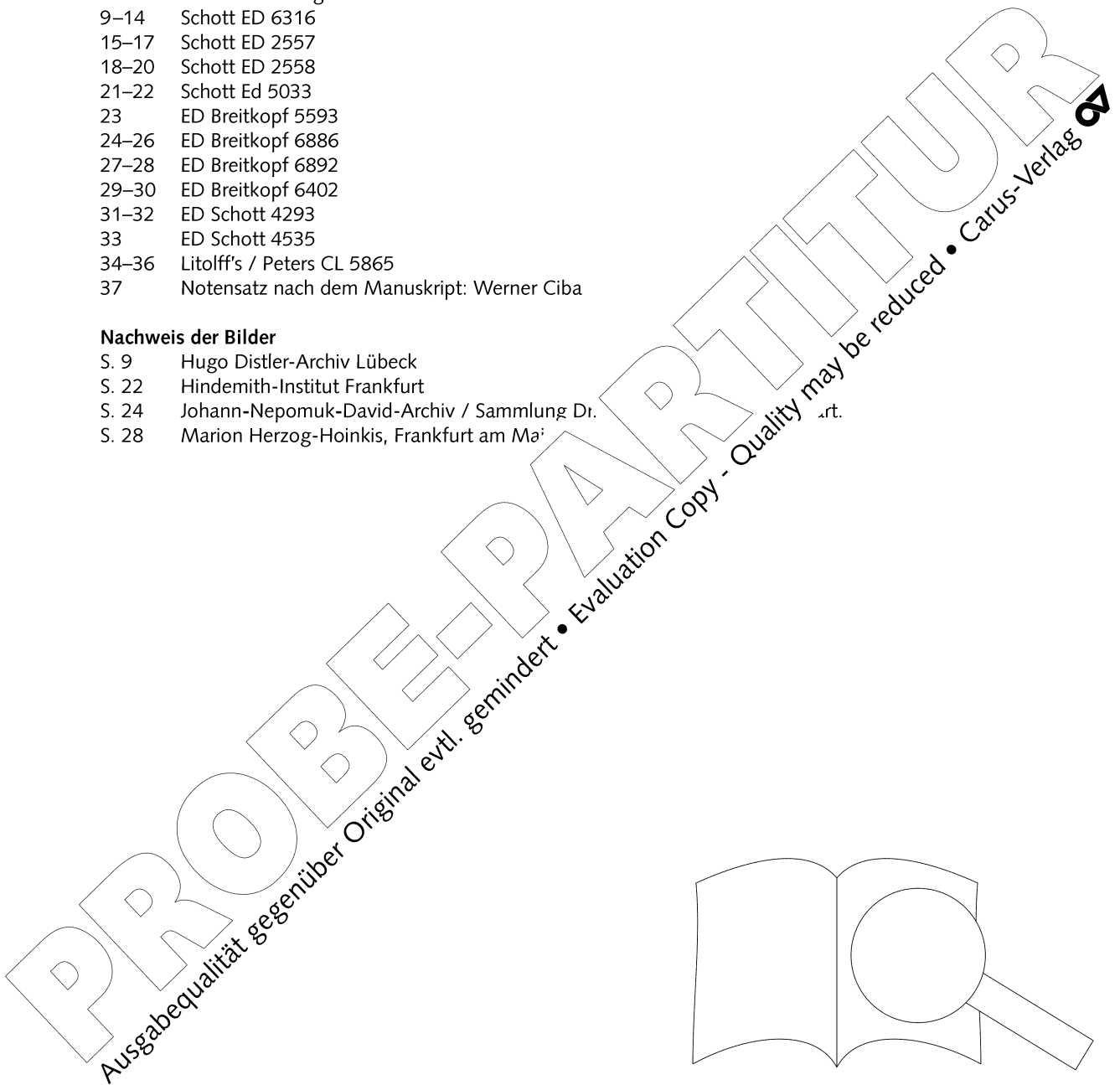
Joseph Ahrens (1904–1997)
Conrad Beck (1901–1989)
Philipp Jarnach (1892–1982)
Heinrich Kaminski (1886–1946)
Ernst Pepping (1901–1981)
Siegfried Reda (1916–1968)
Hermann Schroeder (1904–1984)

Nachweis der Notenbeispiele

1–4 Bärenreiter-Ausgabe 9231
5 Hugo Distler-Archiv Lübeck
6 Bärenreiter-Ausgabe 9232
7–8 Bärenreiter-Ausgabe 9233
9–14 Schott ED 6316
15–17 Schott ED 2557
18–20 Schott ED 2558
21–22 Schott Ed 5033
23 ED Breitkopf 5593
24–26 ED Breitkopf 6886
27–28 ED Breitkopf 6892
29–30 ED Breitkopf 6402
31–32 ED Schott 4293
33 ED Schott 4535
34–36 Litloff's / Peters CL 5865
37 Notensatz nach dem Manuskript: Werner Ciba

Nachweis der Bilder

S. 9 Hugo Distler-Archiv Lübeck
S. 22 Hindemith-Institut Frankfurt
S. 24 Johann-Nepomuk-David-Archiv / Sammlung Dr.
S. 28 Marion Herzog-Hoinkis, Frankfurt am Main



Jeremy Filsell

Zur Interpretation der Orgelmusik von Marcel Dupré

1 Einleitung

Ziel dieses Kapitels ist es, einige pädagogische und stilistische Erkenntnisse über die Orgelmusik von Marcel Dupré (1886–1971) darzulegen, um den Interpreten die den Intentionen des Komponisten gemäÙe Wiedergabe zu erleichtern. Duprés Musik ist oft anspruchsvoll und schwer fasslich; diese Aspekte trugen dazu bei, dass sie – mit Ausnahme einer handvoll häufig gespielter Werke – vernachlässigt wird. Anders als bei seinen Schülern und jüngeren Zeitgenossen Olivier Messiaen, Maurice Duruflé, Jean Langlais und Jehan Alain wird ein Großteil von Duprés Kompositionen kaum beachtet. Im Jahr 2011 jährte sich sein Geburtstag zum 125., sein Todestag zum 40. Mal. Somit scheint der Zeitpunkt für eine Neubewertung seines Werks angemessen.

Dupré hinterließ zahlreiche Orgelkompositionen in unterschiedlichsten Gattungen: sinfonische Kompositionen, Konzerte, liturgische sowie pädagogisch-didaktische Werke, Variationen und Programmmusik. Das Wechseln zwischen den Gattungen brachte kontinuierliche stilistische Umschwünge vom Reaktionären zum Innovativen mit sich; diese Vielfalt im Ausdruck erschwert den Versuch, den künstlerischen Fortschritt oder eine klare Evolution klar zu umreiÙen.

Die konzentrierte Qualität und der technische Anspruch, der einem Großteil von Duprés Musik inhärent ist, verhindert oft eine Aufführung. Beliebtheit unter den frühen Werken erlangten die *Préludes*, *Vêpres de la Sainte-Vierge* op. 18, *Variations sur un Noël* op. 20 und die *Symphonie*. Diese Werke sind architektonisch und stilistisch recht einfach zu begreifen und verkörpern eine jugendliche Energie, die die Werke unmittelbar zugänglich machen.

Andere bedeutende Werke wie *Préludes et Fugues* op. 36, *Suite* op. 39, *Les Nymphéas* op. 47, *Inventions* op. 50, *Triptyque* op. 51, *Les Nymphéas* op. 54 und *Inventionen* op. 60 sind in Konzertprogrammen nur selten vertreten. Vermutlich hängt dies damit zusammen, dass diese Werke oft als fremd empfunden werden. Und so könnte die Interpretation und Technik als befremdlich empfunden werden. Und so könnte die Interpretation durchzieht, beispielsweise lauten: „Wie kommt es zu dieser Auffassung?“ In der Untersuchung zur Beantwortung dieser Frage beiträgt und Hinweise darauf, die die Interpretation von Duprés Musik entschlüsselt werden könnte.

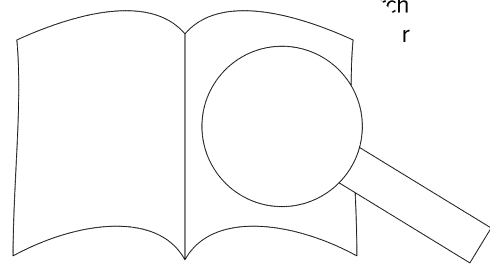
2 Instrumentale Grundlagen

2.1. Die Orgel

Um sich Duprés Ästhetik zu nähern, ist es notwendig, sich mit der instrumentalen Grundlage seiner Kompositionen zu befassen. Diese manifestiert sich geradezu sportlich-haptischen Wesenszug seiner Musik, wie auch durch das „Halt“ der Orgel, „Farbe“ und musikalischer Struktur. Tatsächlich entsteht der Eindruck, dass Duprés Musik sich vor allem in und durch die Orgel als Instrument erschließt, wobei sich gleichermaßen aus einer instrumentalen und einer intellektuellen Quelle speist. Was Wesen dieser Instrumentalquelle besteht. Wie formte sie Duprés Kreativität, um die Klanglichkeit des Instruments auszubauen, um die Klanglichkeit eines überkommenen Konzepts aus dem 19. Jahrhundert zu durchbrechen?

Dupré wuchs in der Coll-Orgel auf. Er verlebte seine Kindheit in unmittelbarer Umgebung der *L'Abbaye de Saint-Ouen*, wo sein Vater von 1911 bis 1939 Organist war.² Die Wurzeln seiner Ästhetik liegen in der Kraft und Farbe von Instrumenten wie den „französischen“ und in der polyphonen Verständlichkeit und besonders auf Orgeln aus dem späten 19. Jahrhundert.

Wie wird oft in der Diskussion um die Musik Prokofj (dem Klavier) zu entspringen scheint und sich „unter“ von einer Wechselwirkung: „The composer who discovers inevitably conditions his stylistic development“ (Hellawell 2001) an der Orgel von Saint-Ouen; und Saint-Ouen hat mich geprägt.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

wurden jedoch geformt durch seine von der romantischen Orgel inspirierte Klangvorstellung: "Providing you obtain clarity in polyphonic music, what more can you ask, providing you add and blend in Romantic and modern material", sagte Harrison (zitiert in Callahan 1990, S. 277). Diese Vorstellung gleicht einer Geisteshaltung, die auch Dupré geäußert hatte: „Die Sprache wird infolge der unaufhörlichen Entwicklung des Kontrapunkts über die Jahrhunderte kontrapunktisch bleiben. Und der instrumentale Kontrapunkt: ... Wenn jede Stimme ihre Klangfarbe zur Polyphonie beiträgt, entspräche nur die polychrome Orgel dieser Vorstellung“. (Dupré 1946, S. 6)⁵ Die Bedeutung amerikanischer Orgeln für Duprés kompositorische Inspiration wird meist verschwiegen, denn man ist – verständlicherweise – bestrebt, ihn in die Nachfolge und somit in den Pantheon der französisch-romantischen Schule (Jacques-Nicolas Lemmens, César Franck, Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant, Louis Vierne u. a.) einzureihen. Dennoch ist es faktisch so, dass ein Großteil seiner Konzertmusik nur auf eklektischen Instrumenten amerikanischen Stils sachgemäß aufgeführt werden kann: nicht nur, weil sie eine große Bandbreite an Klangfarben und eine rasche Tastenansprache benötigt (unbenommen einer modernen mechanischen Spieltraktur), sondern auch weil Hilfsmittel bei der Registrierung sowie ein Manualumfang mit 61 Tasten und ein Pedalumfang mit 32 Tasten erforderlich sind.

2.2. Das Klavier

Neben der Orgel muss noch ein weiterer entscheidender Aspekt beleuchtet werden, der bereits er die stark prägende Rolle des Klaviers für Duprés instrumentale Ästhetik.

Stets vertrat er die Ansicht, jede/r Organist/in könne nur so gut Orgel spielen wie er/sie Klavier solle die Werkbank des Organisten sein. Künstlerischer Erfolg und Fingerfertigkeit an der technischer Versiertheit am Klavier speisen. Christiane Trieu-Colleney bemerkte hierzu:

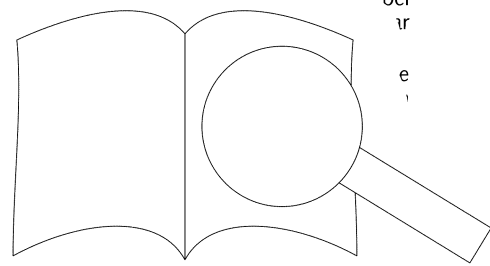
„Der großartigen Klaviertechnik von Herrn Dupré verdanken wir einen neuen Auff der Orgel; dank seiner Meisterschaft steigerte er die Virtuosität auf das hör' er von seinen Schülern eine gute pianistische Ausführung.“ (Trieu-Colleney 1946, S. 4)

Dupré hatte 1905 – zwei Jahre vor seiner Auszeichnung mit einem *premier* Preis im Fach Klavier gewonnen (mit Chopins *Ballade* op. 103). Zuvor hatte er sich in Louis Diémers Unterricht intensiv mit Chopin, Schuberts, Schumanns, Liszts und Chopins beschäftigt.⁶ Als Dupré sich folgte zur Wechselwirkung von Orgel und Klavier: „... wenn a ist, so ist es doch unmöglich, dass ein guter Organist n...“ (Dupré zitiert in: Pagett 1975, S. 51). Er vertrat damit einen Standpunkt, der nicht ohne Weiteres teilen.⁷ Diese Überzeugung w seiner 1935 erschienenen *Méthode d'Orgue* für

„Es ist unmöglich, gut Orgel zu spielen diesem Grund ist ein Organist auf de, seinen Klavierübungen widmet. Er wäre Oktavspiel trainieren würde, un sei.“ (Dupré 1925, S. 1)

⁵ Harrison bestätigt eine the tremendous imr became deeply int to producing e... I began to (Harrison 1933). the year 1919, Marcel Dupré came to England. I shall never forget s made upon me. It was after this that I made many trips to Paris and ll. Before this my outlook had been somewhat narrow... and confined things are alright in their way, but they are not necessarily music ... finally in a musical point of standpoint. The organ after all is a means to an end.”

⁶ Louis Diémar, der zahlreiche bedeutende französische Pianisten des 19. Jahrhunderts, darunter Frédéric Chopin, Johannes Brahms, Alfred Schnittke, Johannes Brahms, Alfred Casella und Edouard Pi... enttäuscht, als Dupré bekannte, er wol... *Symphoniques* und Edouard Lalo... der amerikanische Organist Virgil Fox, der 1932... pianistischen Stils in seine eigene Lehre überr... der Orgel gewissenhaft arbeiteten und größte Sc... enige Organisten litten an „Klebefingern“.) Er verlan... Ta... n nicht mit dem Daumen gespielt und Pedale aus Gründe... Zehen betätigt werden sollten. Fox spielte im Allgemeinen ir... wenn sein Empfinden vielleicht mehr der Romantik zuneigte... en wiederum oft an die Herangehensweise, zu der Dupré anregte.



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

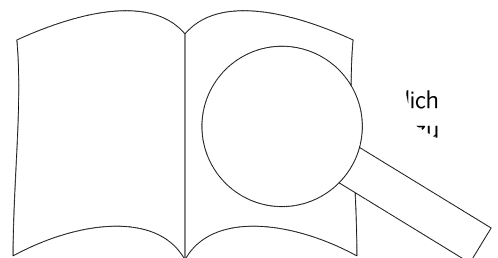
Leçon XLVIII (S. 235) in Duprés *Philosophie de la Musique* (1949) ist bezeichnenderweise ausschließlich der « *pédagogie du piano* » gewidmet. In diesem Kapitel beschäftigt er sich mit technischen Fragestellungen hinsichtlich « *égalité* », « *rapidité* », « *force* » („Kraft“ des Anschlags) und den « *mouvements de l'exécuteur* ». Dupré lässt fast keinen Aspekt unbeachtet, der den Umgang mit der Tastatur, die Position von Handgelenk und Fingern betrifft, und seine Empfehlungen für technische Übungen sind umfassend. Dupré zitiert an dieser Stelle Liszt als den Maßstab des technischen Anspruchs. Von besonderem Interesse ist die systematische und ungewöhnlich anspruchsvolle pianistische Studie, die Dupré jungen Musikern in *Leçon XLVIII* empfiehlt:

Tabelle 1: Das umfassende Curriculum pianistischer Studien, das Dupré in *Philosophie de la Musique* (1949, S. 242/243) für Schüler im Alter zwischen 7 und 18 auflistet.

AGE	TECHNIQUE	EXERCICES	ETUDES	BACH	SONATES	MORCEAUX	CONCERTOS
7 ans	Gammes maj.	Stamaty	Alphabet	6 p. prél.	Clementi	Schumann	
8 ans	Gammes min Acp. min	Czerny	P. vélocité	Inv. 2 voix	Haydn	Schumann Grieg	
9 ans	Poignets : 6tes, Gam. rythmiques	Czerny	Ode vél.	Inv. 2 voix fin	Mozart Scarlatti	Grieg (Mazurkas) Chopin	
10 ans	Octaves Gam. 3ces 6tes, 10°	Philipp 7ème dim	Cramer l. I	Inv. 3 voix	Mozart Schubert	(Romances) Mendelssohn Beethoven (facile)	Bach
11 ans	Gam. en 3ces et Chrom. doubles	"	"	Clav. bien tempéré	Beeth. 6 premières	Schubert Weber Mende'	

AGE	TECHNIQUE	EXERCICES	ETUDES	BACH	SONATES	MORCEAUX	CONCERTOS
12 ans	Gam. en 6tes Fin Chrom. doubles	8ves Kul- Virtuales	Grados ad Parnassum	Clav. bien tempéré	Beeth.		
13 ans	(Journaliè- res)	Ecole du Virtuose	8 études Chopin			Weber - Men- delssohn	
14 ans	"	Ecole du Virtuose	8 Chopin			zt	Beethoven
15 ans	"	Tausig			umann	Variat. Beeth. Deb.	Beethoven St-Saëns
16 ans	"				Chopin	Liszt Franck	Schumann Chopin
17 ans					Liszt-Dukas	Albeniz-Rus.	Liszt-Franck
18 ans			7-12 ussy			Variations Brahms-Ravel	Brahms

am Conservatoire in Paris (1926–54) legte
den der Dur- und Moll-Tonleitern in Oktaven,
Klavierkompositionen von Beethoven, Chopin und
Orgel begannen. Dupré bestand sogar darauf, dass
richten kann, ernsthaft die Etüden von Chopin und Etüd
onte, wie wichtig es sei, dass die Pedalartikulation der der



lich
11

Handgelenks [ist] bei der Orgel mindestens genauso notwendig wie am Klavier, hinzu kommt noch diejenige des Fußgelenks, die genau die gleiche Funktion hat wie das Handgelenk." (Dupré in Trieu-Colleneu 1986, S. 30) Hinter dieser Ermahnung stand die Einsicht, dass man nicht mehr über die Mechanik der Ausführung nachdenken dürfe, wenn man sich erfolgreich um den musikalischen Ausdruck bemühen wolle.

In seiner polemischen Schrift *L'Orgue au Concert* (1950) legt Dupré dar, welche neuen Möglichkeiten die moderne (amerikanische) Orgelstruktur den Organisten einräume, um die transzendenten technischen Qualitäten des Pianisten zu erreichen: „Extreme Leichtgängigkeit der Manuale, die künftig aus der Orgel ein ebenso geschmeidiges Instrument wie das Klavier macht.“ (Dupré 1950, S. 3) Und in der *Philosophie de la Musique* heißt es:

„Der Anschlag der Tastatur einer elektrischen Orgel ist, wie man es will ... was einem weichen Klavier entspricht. Es gibt also kein Problem mehr. Und man wird sich bewusst, dass das gleichzeitige Erlernen beider Instrumente keinen Nachteil mit sich bringt.“ (Dupré 1949, S. 241)

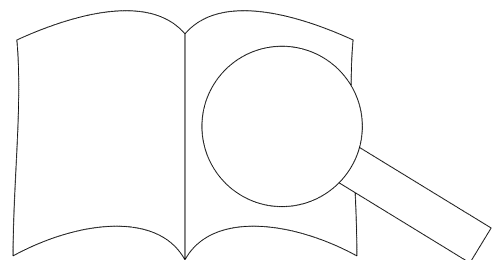
Pianistische Techniken und Kompositionsstrukturen sind in Duprés Orgelmusik fest verortet. Sie finden sich im gesamten Werk in Form von durchgängiger Verwendung von Läufen, Akkordsprüngen und Passagen, die breite Handspannung und allgemein virtuose Fingerfertigkeit erfordern. Die nachfolgenden Beispiele nur einen Bruchteil der Fälle, in denen Duprés Orgelmusik signifikant von der seiner unmittelbaren abweicht – pianistische Vergleiche scheinen jedoch angemessen.

1.

Dupré, *Temps Lourds* (*Les Nymphéas* op. 5).

2.

les notes répétées (*Livre II*), T. 31ff.



PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.

Dupré, *Symphonie-Passion: Résurrection*, T. 217ff.

4.

Chopin, *Ballade Nr. 4 op. 52*, T. 197ff.

5.

Rachmaninoff, *No. 1*, T. 73ff.

...merkt an, dass es Duprés Ziel ge

...o's particular beauty: its peculiar union o
... its ability to convey emotion of an intima

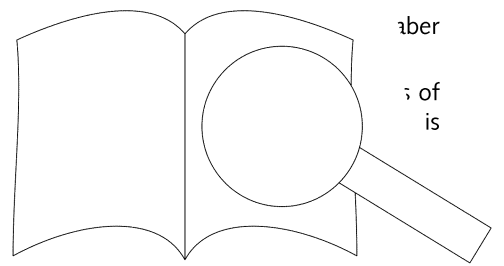
... in its shadings, subtler in its nuances [than the org

...io, the emotional canvas can be painted in minusc

...r Sensibilisierung des Gehörs, die durch Klavierübun
...els profitiert, waren pianistische Geschmeidigkeit und die I

aber

... of
is



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

weitere Grundsteine in Duprés Konzept musikalischer Virtuosität. Und so gehen Musiker der heutigen Zeit bei der Aufführung von Duprés Musik einen wichtigen Schritt hin zu technischem und interpretatorischem Erfolg, wenn sie zunächst die Klaviertechnik, insbesondere im Bewegungsablauf versiert beherrschen.

3 Stilistik

3.1. Registrierung und Farbe

Wie schon angedeutet: Dupré nahm eine Schlüsselstellung in Bezug auf die Weiterentwicklung der Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel ein, wenn man auf die primitive Registrierpraxis des 90. Jahrhunderts zurückblickt. Sein Interesse an einer „Abmischung“ des sinfonischen Klangensembles und an orchestralen Farben, die durch die Cavallé-Coll-Ästhetik inspiriert war, verschmolz mit dem übergreifenden Wunsch nach rhythmischer und kontrapunktischer Klarheit. Duprés Anmerkungen im Notentext, in denen er spezifische Klangfarben notiert, gehen stets mit der Sorge um satztechnische und kontrapunktische Transparenz einher. Durch die Festlegung der Registrierung ist er der natürliche Vorgänger Messiaens, in dessen Musik die strukturelle Rolle von Klangfarben und deren Nebeneinanderstellung grundlegend sind.

Duprés Studentin Jeanne Joulain spricht von Duprés Sorgfalt, wenn es um das Verhältnis zwischen F und Klängen ging.⁸ Und Edward Shippen Barnes verwies in seiner Rezension von Duprés Konzert 1927 ausdrücklich auf die farbenprächtige Art und Weise, in der Dupré das Instrument zum Klingen brachte. In der Meinung, dass Dupré dadurch sehr dazu beigetragen habe „to advance the cause of organ musical expression.“ (Barnes 1922, S. 14)

Ein Brief Claude Johnsons⁹ an seinen Bruder Douglas aus dem Jahr 1921 belegt, was er verbrachte, vor einem Konzert in der Londoner Royal Albert Hall die Möglichkeiten der Registrierung. Johnson beschreibt, wie Dupré seine drei Probennachmittage nutzte:

“He spent all of his time in, as it were, ‘mixing colors’. He spent hours in trying to find out what effects could be obtained by the combination of various stops and notes. The care exercised by him was astounding.” (Johnson, zitiert in: Murray, 1927, S. 12.)

In seiner *Philosophie de la Musique* (1949) listet Dupré die charakteristischen Klangfarben auf und nennt sowohl Äquivalente aus dem Bereich der Orchesterinstrumente als auch die entsprechenden Klänge in Form von Vokalen und Konsonanten. Er gibt Empfehlungen, welche Registerkombinationen für welche Passage passen (Anches: Konsonanzen und moderate Dissonanzen, *Mixtures*: dissonante Linien, die Klarheit brauchen, *Montre*: wie Streicher, geeignet für performante Harmonien). Duprés Empfehlungen berücksichtigen auch geeignete rhythmische Werte (Viertelbewegung), *Flûtes* (8'+4') (♩ ♪ ♪ ♪ ♪), 8'+2 2/3' (♩ ♪ ♪ ♪ ♪), *Fonds* (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) *un style détaché* / „wiederholte Töne in abwechselnden Registerpositionen“ überbrückt er mit den vielfältigen Klangfarben der Orgelregister ein. Er empfiehlt die Verwendung von „Bejahung“, *Céleste* (*sentimentalité* / „glanzvoll“), *brillant*, *Cymbale* (*scintillante* / „glitzern“).

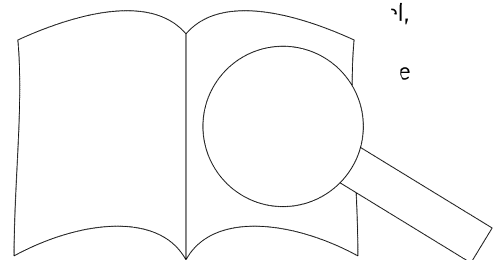
Inspiriert sowohl von der Aufführung Cavallé-Coll-Stils nutzte und er auch von den Klangfarben-Charakteristika des Orgelbaus, nutzte Dupré die Musik das harmonische Potenzial von Aliquoten, indem er ihre Kombinationsmöglichkeiten im Registerumfang erweiterte.

Es gibt viele Beispiele dafür, wie Dupré durch die Umkehrung der Struktur, vgl. diverse Beispiele in den *Inventions* op. 10, *Nymphéas* op. 54 und *In Memoriam* op. 61. Im Gegensatz zur Praxis des 19. Jahrhunderts, in dem im höheren Manualbereich Verwendung fanden, verwendet Dupré sie in den Aliquotstimmen den Grundton dominieren. In *Les Nymphéas* op. 54 bringen die Aliquotstimmen (melodische Pedallinien im Vierfuß- oder Zweifußbereich und die Verwendung der linken Hand) und *Timbre* (in *Les Nymphéas* op. 54) sind wesentlich für die Harmonik der Harmonie durcheinander. Seine *Alain à la mode* adaptiert haben.

Die Franzosen verwenden Klangfarbenwechsel. Diese Vorgehensweise geht zurück auf die Ästhetik, wie sie unter anderem von Igor Stravinsky vertreten wurde. In ihren Kompositionen wird

„entre les couleurs et les sons.“

Johnson war der Managing Director von Rolls-Royce. Er unterscheidet sich zu einem lebenslangen Freund.



zielgerichtete Schwungkraft, sondern in der Nebeneinanderstellung von Episoden erreicht (vgl. Abschnitt 3.2). Auch bei Dupré ist die Vorliebe für strukturelles „Episodentum“ stark ausgeprägt.

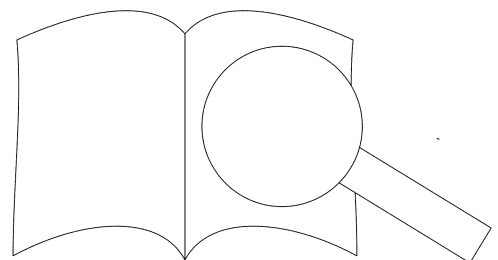
Schon in den zwanziger Jahren bestimmen Klangfarbe und satztechnische Verfeinerung die Struktur von Duprés Werken. Zu nennen wären z. B. die *Variations sur un Noël* op. 20, die *Suite Bretonne* op. 21 oder die *Symphonie-Passion* op. 23 (insbesondere die Sätze *Nativité* und *Crucifixion*). Am deutlichsten lässt sich dies aber vielleicht in der *Deuxième Symphonie* op. 26 (1929) und den drei später entstandenen *Poèmes symphoniques* (1941–49), in *Evocation* op. 37, *Vision* op. 44 und *Psaume XVIII* op. 47 erkennen. Das Werk *Vision* op. 44 beispielsweise, mit seiner diffusen, ans Atonale grenzenden Harmonik, wird durch andere Mittel als die Tonalität zusammengehalten. (Es handelt sich um das einzige Werk Duprés, in dem er die üblichen grammatikalischen Angaben wie Takt und Tonart ignoriert.) Es gibt zwar Passagen, deren Klangzentrum sich auf „E“ bezieht (sie benennen oder umkreisen E, G_{is} oder H), doch die Idee der Tonalität ist im Höreindruck zufällig. Vielmehr werden die strukturgebenden Merkmale auf satztechnischer Ebene und auf der Ebene der Klangfarbe artikuliert.

Vision wird „thematisch“ von zwei Intervallen zusammengehalten: der fallenden bzw. aufsteigenden Quarte (und gelegentlich der umgekehrten Quinte) sowie einem Halbtonschritt abwärts. Die Intervalle durchdringen die „Themen“ (bzw. eigentlich nur das melodische Material) eines jeden Abschnitts. Dennoch lassen sich diese intervallischen „Zellen“ allein durch Hören nur schwer nachvollziehen und verstehen. Auf die wird die Differenzierung der Klangfarben als vorrangiger Brennpunkt der Musik unterstrichen. Th melodisches Material ist im Werk über die satztechnische „Leinwand“ verteilt, befindet sich a' oberen Tonbereich, im Tenor oder im Pedal (in den Abschnitten J und K, im Zweifußbereich). zehn Abschnitte und eine 22 Takte lange Coda, die die einzige Zusammenfassung des V^o musikalischen Strukturabschnitte und die kontrastierenden Farben, in denen sie Gestalt¹ folgenden Übersicht dargestellt:

Abschnitt	Takt	Vorherrschende Klangfarbe	Unterstützende Klangfarbe	Pedal
A Moderato	1	Flûtes 16' 8'	(Flûtes 16' 8')	Flûtes 16' 8'
B [Moderato]	27	Basson 8' [Thematic]	Gambe + Bourdon 8'	Flûtes 8' [Thematic]
C Grave	57	Trompette 8' [Thematic]	Flûtes 8'	F'
D Andante Cantabile	79	Flûte 8' [Thematic]	Flûte 8' [Thematic]	5' 8'
	115	Flûte 8' [Thematic]	Celestes	
	133	Celestes 16' 8'	Principal 8' [Thematic]	
E [Andante Cantabile]	151	Hautbois 8' [Thematic]	Bourdon 8'	
	170	Flûtes 16' 8' + Voix Humaine	Bourdon 8'	8' [Thematic]
	192	Flûtes 8' 4' + Nazard 22/3 [Thematic]		8' [Thematic]
F Piu Vivace	206	Fonds 8' 4' + Clarinette [Thematic]		8'
G Vivo	231	Gambes & Violes 16' 8' 4'		Bassons 16' 8' [Thematic]
	297	Fonds 16' 8' 4'		Fonds 16' 8' [Thematic]
	326	GPR Tutti		Anches 32' 16' 8' [Thematic]
	377	GP Fonds I		Fonds 16' 8' [Thematic]
H Marcato	389	GP Fonds		Fonds 16' 8'
I Largamente	410			Anches 32' 16' 8' [Thematic]
	420			Fonds 32' 16' 8'
J Très large			Fonds 8'	Fonds 16' 8'
K Moderato			Bourdon 8'	Flûte 2' [Thematic]
			Gambe 8'	
			Gambe 8'	

1. Registrierungsschema

...eller Betrachtungen beleuchtet *Vision* auch
...nen Gewebes als fest integrierte lineare Stimme im
... (statt einfach eine Basslinie zu komponieren). Dies
... (*Suite* op. 39), *Psaume XVIII* op. 47 und *Ricercare* (*In N*
...one Strukturen spielen, vergleichbar dem Anspruch an die



beinhaltet der sechsstimmige Kontrapunkt zwei voneinander unabhängige Stimmen, die von den Füßen gespielt werden. In den *Préludes et Fugues* op. 7 und op. 36, *Evocation* op. 37, *Esquisses* op. 41, *Psaume XVIII* op. 47, *Inventions* op. 50 und *Les Nymphéas* op. 54 beinhalten die dem Pedal zugeordneten Tonfolgen wesentliches melodisches und thematisches Material, und zeitweise weisen ihre Pedalstimmen drei- und vierstimmige Akkorde auf.

Natürlich war die Verwendung melodischen Materials im Pedal keine Neuentwicklung Duprés. Dieses Stilmittel findet sich schon in den *pleins jeux* von François Couperin, Nicolas de Grigny und in den langsamen Sätzen von Widors und Viernes Sinfonien. Doch dadurch, dass Dupré grundlegendes Melodiematerial ins Pedal legte, wurde es möglich, die von den Händen gespielten Stimmen mit wesentlich größerer harmonischer und kontrapunktischer Freiheit zu versehen. Auch wenn sie für den Interpreten häufig schwer auszuführen ist, ist Klarheit innerhalb solch dichter Texturen unabdingbar, und dies weist generell darauf hin, „reine“ Orgelklangfarben in Duprés Musik anzuwenden.

3.2. Methode und Struktur

Neben der Kenntnis spezifisch orgelbezogener Grundlagen in Duprés Ästhetik kann ein Bewusstsein für andere abstraktere Charakteristika seiner Musik zu einer werkkongruenten Aufführung beitragen.

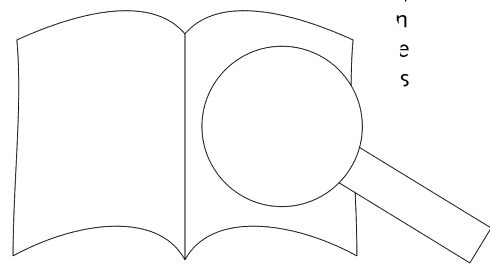
Wie schon erwähnt, bewegt sich Duprés kreativer Impuls in ständigem Wechsel zwischen Gattungs- und Stilarten. Dies war in der Orgelmusik – und ist vielleicht immer noch – unerreicht. Denn seine charakteristische Fähigkeit, sich unterschiedliche stilistische Hüte aufzusetzen und zwischen dem Sinfonischen (*Symphonies* op. 23, *Evocation* op. 37, *Vision* op. 44), dem Pädagogischen (*Chorales* op. 28, *Suite* op. 37), dem Liturgischen (*Gregorian Préludes* op. 45, *Regina Coeli* op. 64), dem Programatischen (*Préludes et Fugues* op. 7 und op. 36), dem Programmatischen (*Les Nymphéas* op. 50) und der Rolle des *pasticheur* (*Le Tombeau de Titelouze* op. 38, *Triptyque* op. 57) herausragendes Können im Umgang mit musikalischer Sprache. Aufgrund dieser Fähigkeit ist eine kontinuierliche stilistische Entwicklung – im Sinne eines ständigen Fortschritts – wie wir dies bei Widor, Vierne und sogar Messiaen beobachten können – in Duprés Musik. Sichtlich ist die Sprache in seiner frühen Musik genauso lebhaft, manchmal auch in seinen späteren Werken.

Duprés musikalische Erziehung ist geprägt durch die Methoden von Guilman und Widor. So war seine Kreativität verwurzelt in der historistisch-formalen Vorgehensweisen und einem starken Gespür für die Grundstruktur aller kreativen Aktivität ist. In seiner Musik schlug sich dies in der klaren Struktur, Kontrapunkt und in einer integren Stimmführung nieder, war jedes Element in das romantisch-expressive *milieu* verwoben, dem er angehörte. Das historische Bewusstsein für die Techniken aller seiner Vorgänger trugen maßgeblich zu Duprés „moralischen Haltung“ bei und verhalfen ihm, „the past in the light of the present“ zu realisieren (Dupré für sich in Anspruch nahm, er 1967, S. 144).

Der Neoklassizismus, für den diese historischen Vorbilder symptomatisch sind, wurde zu einer Zeit, in der der Neoklassizismus im Paris des frühen 20. Jahrhunderts nur eine von vielen Strömungen war, übte er auf die Musik Duprés einen ebenso tiefgreifenden Einfluss aus wie der von Debussy, Prokofjew, Poulencs, Honeggers und Saties. Die harmonische Sprache aller dieser Komponisten zeichnet sich durch die ständige chromatische Abänderung konventioneller Harmonik, die Verwendung von chromatischer Satztechnik, einer neuen Bedeutung des Kontrapunkts *per se* und der Verwendung von chromatischer Stilmittel für Phrasenimpulse.¹⁰

In der Aneignung dieser Stilmittel und der vergleichbaren Methode der Strukturgebung korrespondieren die Werke von Strawinski deutlich. Beide saugen darüber hinaus vielschichtige Einflüsse an, die zu einem ähnlichen Talent zum Wechsel zwischen unterschiedlichen stilistischen Strömungen geführt hat, dass beide hinsichtlich des musikalischen Arguments ihre Vorlieben für einen bestimmten Stil dem Variationsprinzip pflegten.¹¹ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakterisierte die *Deuxième Symphonie* op. 26 ist ein Werk, das besonders für den ersten Satz (*Preludium*) bekannt ist.

Es ist zu betonen, dass in Duprés Kompositionen, ähnlich wie in der Musik von Strawinski, die Notwendigkeit das Bedürfnis nach formaler harmonischer Regulierung besteht. Die „Morphologie“ meint hier den potenziell kaleidoskopischen, thematische Stränge innerhalb musikalischer Abschnitte normal „Durchführung“, sondern einer ständigen Umgebungsmetamorphose.



PROBEEPARTEIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

blockähnlich, quasi „Manhattan“-gleich neben dem anderen, und die Musik befasst sich nicht mit thematischen Assoziationen (oder der Entwicklung des Materials), sondern stellt gegensätzliche Elemente in der Art einer Collage zusammen. Die musikalischen Abschnitte werden durch Kontraste in Klangfarbe und kompositorischer Textur in einen größeren Zusammenhang eingebunden, jedoch nicht durch motivisch-thematische oder dialektische Verbindungen gestaltet. Das völlige Fehlen von *crescendi* und *diminuendi* unterstreicht die Vermeidung von Expressivität zusätzlich.

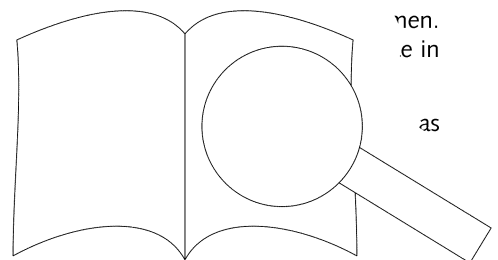
Jim Samson vertritt den Standpunkt, dass die Verwendung solcher Kontraste nahe legt, dass "evolutionary procedures in favour of a juxtaposition and superimposition of sharply differentiated and strongly characterised materials" abgelehnt werden; und dies "in a manner which is often analogous to cinematic 'intercutting' procedures." (Samson 1977, S. 46). Die *Deuxième Symphonie* entstand 1929, als das Medium Film noch eine technische Neuerung darstellte. Dass die cinematographische Technik des „Schnitts“ für den Organisten aufgrund der schon von Natur aus vielfältigen klanglichen Möglichkeiten seines Instruments leichter zu bewerkstelligen war als z. B. für einen Pianisten, entging Strawinski (und auch Varèse, Prokofjew und Tippett), doch Dupré war sich dieser besonderen Eignung der Orgel durchaus bewusst.

Für die Aufführung von Duprés Musik bedeutet dies, dass die Verdeutlichung solcher Abschnittseinteilungen entscheidend ist. Sie werden im Allgemeinen durch einen Wechsel in der Registrierung ausdifferenziert (Tabelle 2), doch auch unterschiedliche Artikulation ist in einer Aufführung durchaus angemessen. So im *Preludio der Deuxième Symphonie* die rhythmische Dynamik und die Lebhaftigkeit des *début* eignen sich für die beiden (rhythmisch getriebenen) Episoden der Eröffnung (Takte 1 und 15) – *ritardando* oder *ad libitum* in der dritten Episode (Takt 92) ableiten lassen. Während diese Differenzierungen für den strukturellen Aufbau wichtig sind, muss durch die aufeinander folgenden Episoden zugleich ein übergreifender Prozess der Entwicklung entstehen; in diesem Fall ist die Entwicklung auf den zentralen Akkord (D-Dur) und das tonale Ziel des Satzes (cis-Moll) erreicht wird (Takt 222), das bis zu diesem Punkt die Entwicklung führt. In einer derart kleinteilig organisierten Musik den roten Faden einer Vorstellung zu verfolgen ist oft schwierig (vgl. auch *Vision* op. 44, *Triptyque* op. 51 und *Trois Histoires* op. 58). Doch in Duprés Werken sind starke Tempowechsel selten, und zwischen den Episoden wird das Taktmaß oft beibehalten. Um die gelegentlich versteckten musikalischen Zusammenhänge zwischen Episoden mit unterschiedlichem Charakter zu erhalten, müssen Freiheiten in der Interpretation – solche, die über eine nuancierte Einfärbung oder unaufdringliche Anstrengung hinausgehen – sorgfältig abgestimmt sein. Für Duprés Kompositionen ist ein *rubato* und agogische Akzentuierung angemessen, doch entsprechende Momente müssen in die Phrasen eingebettet werden und können nicht dazwischen stehen, da die Musik sonst unnachgiebig oder rigide sein müsste. Je nachdem, ob die Episode im Vordergrund oder an dessen Vorderseite liegt, kann sie kontrastierendem Material Leben und Bewegung verleihen. Ein ausgeprägter *tactus* ist jedoch fester Bestandteil und Unterfütterung von Duprés Musik. Nahezu die gesamte Musik Duprés ist – wie auch die Musik anderer Komponisten – in sich geschlossene Abschnitte geprägt. Sie verbindet sich aufs Beste mit der Tradition der *style ancien*, die von inspirierten Anklängen an den *style ancien*. Auch die von Dupré bevorzugten Formen (wie die *Chorale*, *Chorale*, Fuge, Variation, Passacaglia, Invention oder Choralpräludium) passen zu dieser Musik.

3.3. Aspekte der Harmonik

Neben der Beobachtung der Harmonik ist es zudem wichtig, auch deren Harmonik zu beleuchten, die ein Charakteristikum seiner musikalischen Sprache. Wie auch zahlreiche Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts, die die Grundsätze der Tonalität nicht ablehnten, sondern einen chromatisch eingefärbten Stil pflegten (dazu gehörten wiederum Strawinski, Honegger und Debussy). Dupré niemals den konsonanten Dreiklang mit der ihm innewohnenden „natürlichen“ Harmonik, sondern eine ausgeprägt chromatische Musik lässt er sich oft nur schwer erkennen, doch die chromatischen Elemente entfalten durchgängig ihre Harmonik. Die Harmonik stehen scheint, lässt sich die dreiklangliche Harmonik gut sich diese Tendenz auch bei Alban Berg integrieren:

„All this clamour for tonality is not so much the result of a new discovery of familiar chords... I believe I have good reason to say that although such triads, it causes no offence, even if in violation of the laws of tonality.“ (Berg, zitiert in: Reich 1971, S. 34)



Ähnlich äußert sich auch der Analytiker Heinrich Schenker. Er vertritt die Auffassung, die größten Komponisten (Mozart, Beethoven, Schubert usw.) hätten lebhaft und komplexe musikalische Strukturen erschaffen, die sich letztlich auf einen Durdreiklang reduzieren lassen (den sog. „Urklang“), so als sei diese Komponente selbst grundlegendes und unumstößliches musikalisches Gesetz der Musik.

Ebenso führt Dupré an unterschiedlichen Stellen in der *Philosophie de la Musique* seine Überzeugung aus, dass es in der Musik Naturgesetze gebe und dass Musiker, die dies abstritten, einem Irrweg folgten (vgl. Dupré 1949, S. 72 ff.). Auch Goethe, den Busoni und Schenker frei zitieren, vertritt den Standpunkt, „Ausdruck“ sei in der Kunst stets durch die Naturgesetze motiviert (vgl. Messing 1996, S. 68).

Prélude et Fugue in g-Moll op. 7 Nr. 3 (1912) ist ein frühes Beispiel für Duprés Integration der Dreiklangsorientierung in eine freie chromatische Gestaltung. Die Eröffnungsfigur des Präludiums, bestehend aus ineinander greifenden bitonalen Terzen (NB 6), trägt zum chromatischen Effekt einer harmonischen Gegenüberstellung bei, ist jedoch gleichzeitig einer terzbezogenen Konventionalität verhaftet. Denn der chromatische Effekt wird einfach dadurch erzielt, dass Dreiklangsformationen in einer Weise erweitert und miteinander verzahnt werden, um so die destabilisierenden Elemente wie Septimen (Takt 1, 11 usw.) sowie vergrößerte Quarten und Quinten (Takt 2, 5, 15 usw.) einzubeziehen.

6.

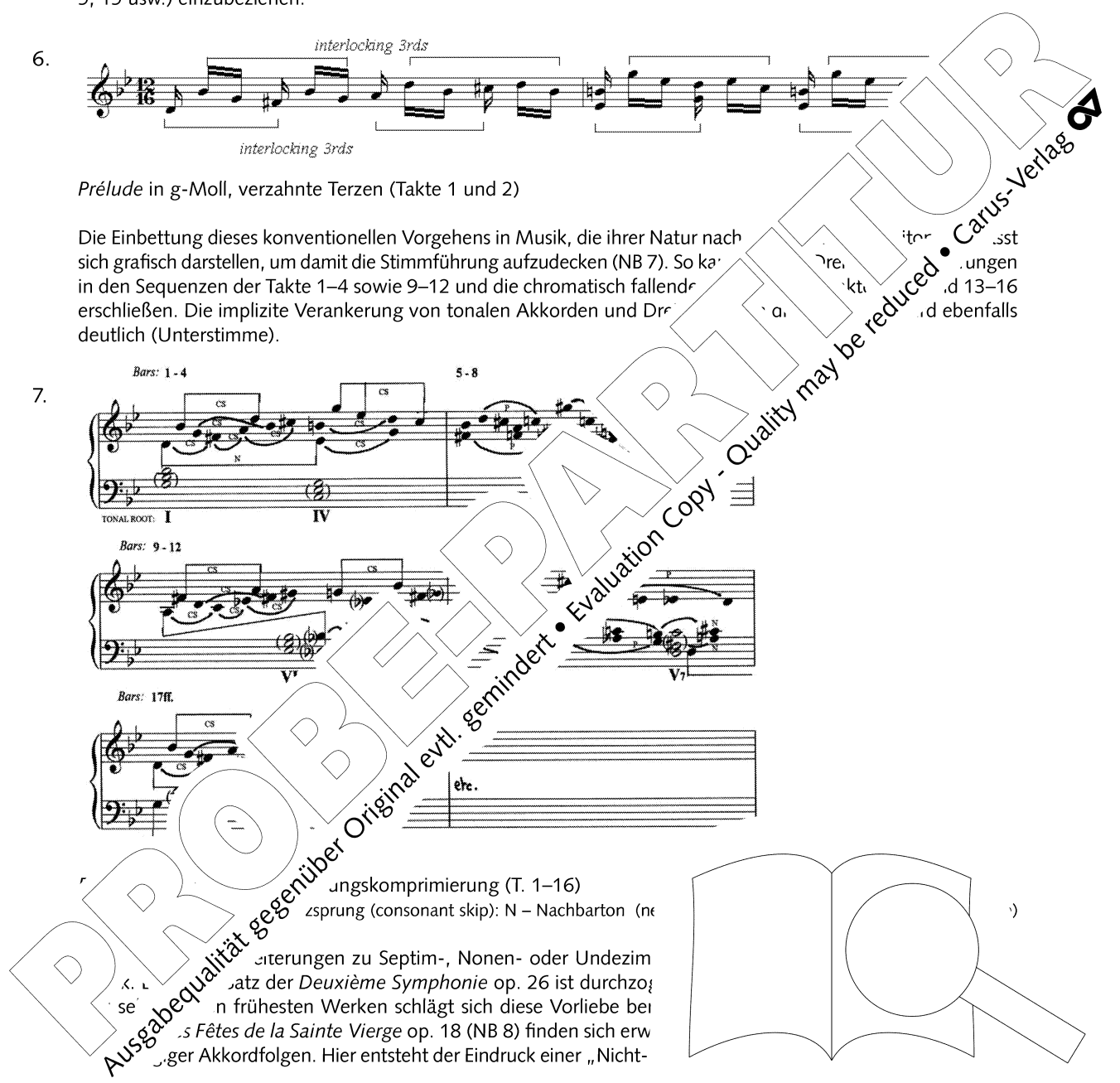
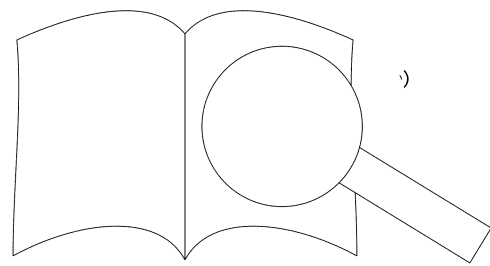
Prélude in g-Moll, verzahnte Terzen (Takte 1 und 2)

Die Einbettung dieses konventionellen Vorgehens in Musik, die ihrer Natur nach sich grafisch darstellen, um damit die Stimmführung aufzudecken (NB 7). So kann man in den Sequenzen der Takte 1–4 sowie 9–12 und die chromatisch fallende Terzen erschließen. Die implizite Verankerung von tonalen Akkorden und Dreiklängen ist ebenfalls deutlich (Unterstimme).

7.

...ungskomprimierung (T. 1–16)
 ...sprung (consonant skip): N – Nachbarton (ne...

...terungen zu Septim-, Nonen- oder Undezim
 ...atz der *Deuxième Symphonie* op. 26 ist durchzo
 se... n frühesten Werken schlägt sich diese Vorliebe bei
 ...s *Fêtes de la Sainte Vierge* op. 18 (NB 8) finden sich erw
 ...ger Akkordfolgen. Hier entsteht der Eindruck einer „Nicht-



ihres einzigartigen Effekts und nicht als Teil einer strukturierten harmonischen Abfolge verwendet wird), dennoch verbleibt eine kohärente lineare (stimmgeführte) Verbindung zwischen den Akkorden.

8.

Maestoso.
fff simile

Harmonische
Grundlage

F4/7 Bb9 C7 G7 F7 G7 C4/7 Dm9 Eb7 G9 Eb9 G7 C Bb7 Eb

Vêpres du Commun des Fêtes de la Sainte Vierge op. 18, Antiphon I, T. 1ff.

Eine Reihe von Beispielen aus *Matines (Trois Hymnes op. 58)* verdeutlicht, wie durchgängig Dreiklangsadaptionen bis zum Ende durch Duprés Werk ziehen (*Vêpres* stammt aus dem Jahr 1963). Wiederum wird hier die nicht funktionale, aber dennoch in Dreiklar verhaftete Orientierung der benachbarten Akkorde/Motive deutlich:

9.a

TRIADIC NON-FUNCTIONALITY

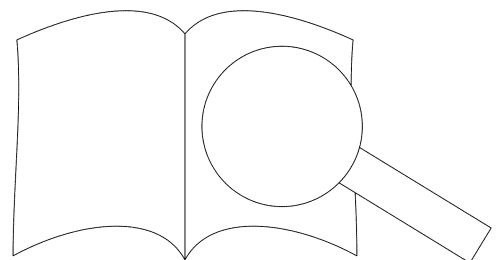
II

I

I

Matine:

ter Teil vom „Thema“



Tonale Wurzel C D D C C D D C G D

9.b

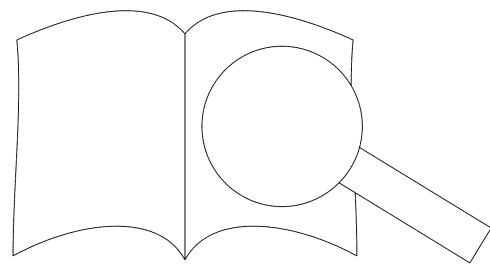
Matines (Trois Hymnes op. 58), Variation 1

Eine ähnliche tonale Progression findet sich in der zweiten Variation (NB 10), in der chromatischen Entwicklung im Gegensatz zum vorherrschenden phrygisch-modalem im Pedal zu stehen scheint. Harmonisch instabilen Phrasen (Takt 11 ff.) gehen Har Einzelnen gefestigter sind, im Ganzen jedoch miteinander in Konflikt stehen.

10.

p. 58), Variation 2

rii. .i weist eine Bitonalität auf, die noch stärker korren
ren .ngen und Terz-Assoziationen sind jedoch sowohl ir
chtlich. Die Tonart oszilliert zwischen den Polen As, Es u
.i Passage aufrecht erhalten wird. Man beachte die Verw



PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

B in der As/A-Progression in Takt 1 und 2 [l. H.]; die Bewegung von G nach Fis in Takt 3 [l. H.], die die letztlich verweigerte Auflösung nach G andeuten könnte; die Negierung in der Bewegung der Oberstimme [r. H.] über C, B und A (Takt 3 und 4) mit einer „Auflösung“ nicht nach G sondern nach C in Takt 5. Darüber hinaus verwischt der Pedaleinsatz auf G in Takt 3 das harmonische Bild noch zusätzlich.

11.

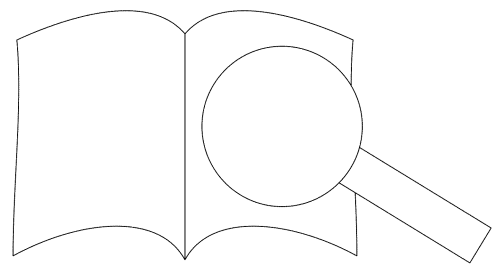
The image shows three systems of musical notation for exercise 11. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is in 6/8 time and B-flat major. Annotations include 'stacc.' at the beginning of the first system, 'Eb major' above the first staff, 'voice-led path to resolution on G?' with an arrow pointing to the right, and 'path to resolution on G?' above the middle staff. The bottom staff has 'stacc.' below it and some notes are marked with a '2' and a slur.

Matines (Trois Hymnes op. 58), Variation 3

Diese Erweiterung der Dreiklangsfun... g dissonanter Elemente erklärt Dupré im zweiten Buch seiner *Philosophie de la...* Er beschreibt dort die auf Septimen und Nonen basierenden Akkorde als 'ages (...). Eine Reihe von umgekehrten oder symmetrisch verstandenen *Reflets*-Akkorden, deren Verbindung untereinander besteht nicht in der konventionellen Auflösung...ung dar. Dies beschwört Widersprüche, möglicherweise sogar Konflikte herauf, h... ionische Verbindung durch die Beibehaltung gemeinsamer Töne:

12.

The image shows two systems of musical notation for exercise 12. Each system consists of two staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The music is in 4/4 time and B-flat major. The title '7ème de Sensible' is written below the second system. The notation includes various chords and melodic lines.



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7ème Mineure 7ème Majeure

7ème sur Mineur 7ème sur Augmenté

5 sons : 9ème de Dom. Maj. 9ème de Dom. Min.

Philosophie de la Musique: Sept- und Non-Akkorde (sog. Images) und ihre möglichen (sog. Reflets), S. 141

Diese Form von stimmgeführter Auflösung lässt sich bei Dupré in zahlreichen Parfolgenden Beispielen 13 und 14 bieten die Dreiklangskonstruktionen sowohl Tonzentrierung mittels Assoziation über gemeinsame Töne dient als Org

13.

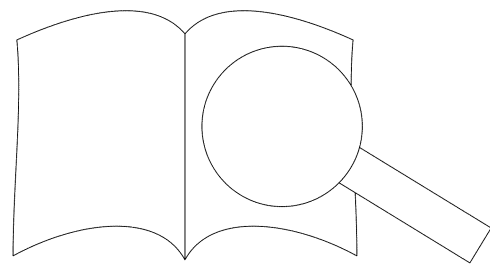
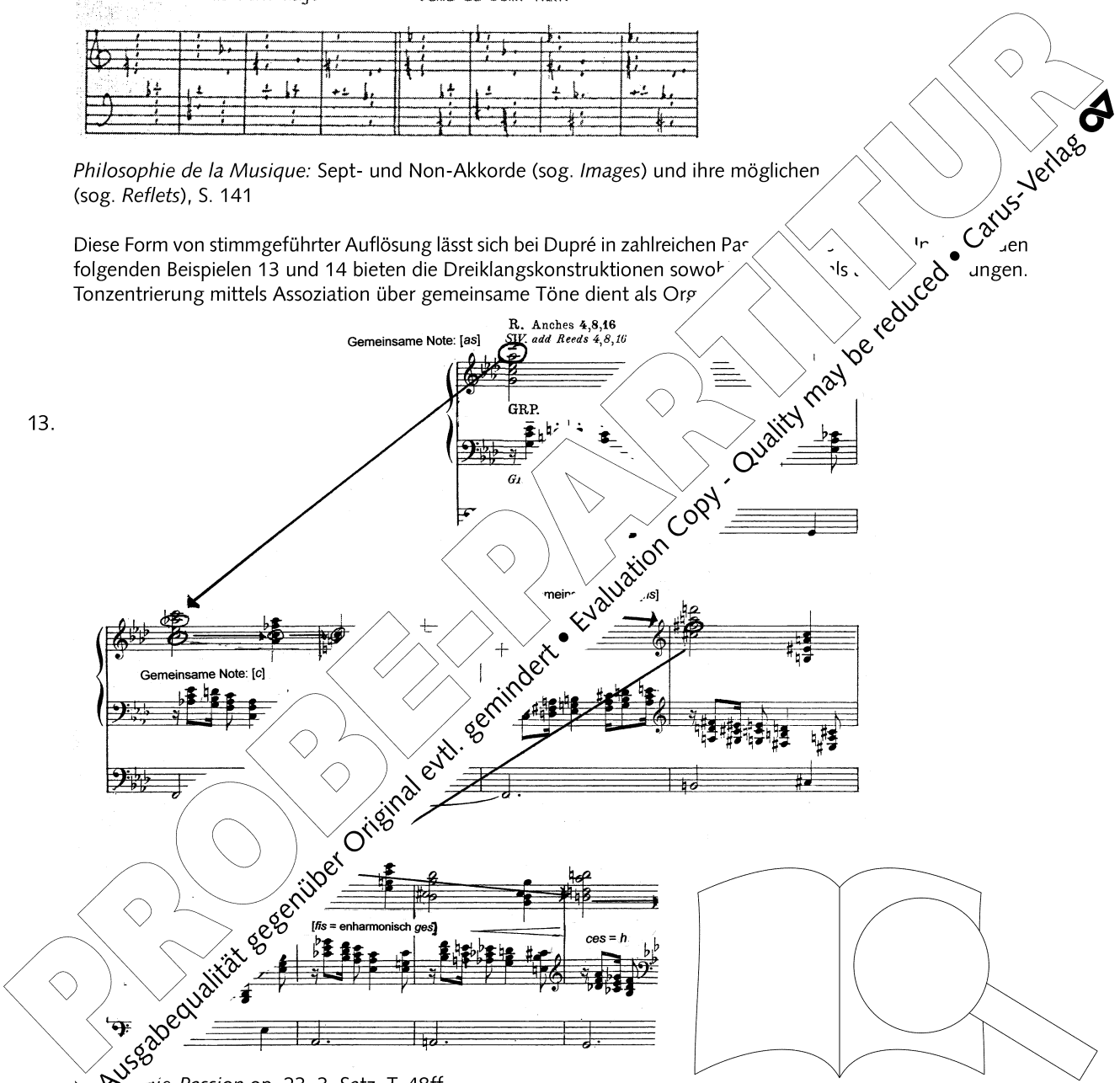
R. Anches 4, 8, 16
SIV. add Reeds 4, 8, 16

Gemeinsame Note: [as]

GR.P
G1

Gemeinsame Note: [c]

[fis = enharmonisch ges] ces = h



14. Gemeinsame Note: [es]

Evocation op. 37, 1. Satz, T. 130ff.

Es ist interessant, dass Dupré überhaupt in Kategorien der harmonischen Auflösung dachte, denn die dissonanten Resultate seiner linearen Kompositionsweise scheinen dieses Prinzip oft genug abzulehnen. In seinem Beharren auf Terzverbindungen und der Überzeugung, Dissonanzen müssten *irgendwie* aufgelöst werden, klärt er eine pythagoräische Idee mit, dass innerhalb musikalisch-akustischer Eigenheiten mathematische Grundsätze gelten. Auch Albert Blackwell vertritt diese Annahme, wenn er feststellt, dass bestimmte Gesetze unlösbar sind, „preexisting, perduring and permeating our musical experience.“ (S. 136)

Dupré warnt im Schlusskapitel seiner *Philosophie de la Musique*, dass Komponisten, die dies ins eigene Verderben laufen würden.

Die Wahrnehmung von Konsonanz und Dissonanz, Spannung und Auflösung ist im Hintergrund, ist jedoch immer ein zentrales Prinzip in Duprés Musiksprache. Sie ist die Basis einer innovativen Sprache, die für ihn stets aus konventionellen Bausteinen besteht.

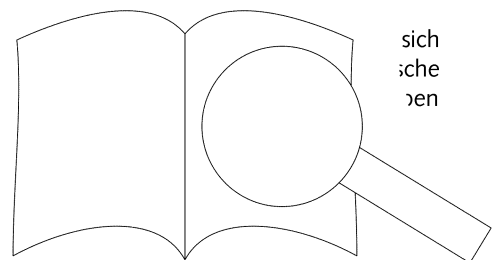
3.4. Tonika-Lokalisierung und Architektur

Nachdem nun einige strukturelle und harmonische Aspekte von Duprés Musik betrachtet wurden, sollten vielleicht ein paar praktisch anwendbare Vorschläge für ihre Ausführung folgen. Auch wenn nicht jede Komposition Duprés untergliederten Werke eine Herausforderung darstellen, so sind sie doch, wenn man die Tonika- bzw. Grundton-Lokalisierung versteht, vor dergründigen chromatischen Entwicklung tonale Aspekte von Duprés Harmonik.

Im Hintergrund kann das Bewusstsein für die Tonika-Lokalisierung eine logische Abfolge, aber doch eine mittelbare Wahrnehmung eines Tonalitätswechsels, wie John Rink es formulierte, auf dem Wechselspiel „between the stable and the unstable“ (Rink 2007, S. 46) Die Tonika-Lokalisierung kann dem Hörer in Duprés Musik als akustischer Vorschlag zur Interpretation oftmals agogische Kraft erfordert. Edward Cone postuliert, dass die Lokalisierung der Tonika ganz allgemein eine Richtung geben und es formen können – und zwar bis zu einem Punkt, an dem die Ordnungsprinzip zu einer guten Aufführung betragen kann, in „which the listener is able to find a point in a work with which he is unfamiliar“ (Cone 1968, S. 45) Bei Dupré lässt sich dies durch die Analyse der Harmonik, die manchmal „fühlen“, meistens jedoch müssen sie analytisch

herausgearbeitet werden. Ein prägnantes Beispiel ist die *Invention* op. 37, No. 1. Trotz ihrer überwiegend linear geführten Chromatik ist durch die tonale Ausrichtung spürbar. Bei der *Invention* mit ihrer durchgängigen, harmonischen Imitation handelt es sich um ein quasi-fugiertes Trio. Die sich im Verlauf der Komposition entwickelnden Vorschläge bilden letztlich mikrotonale Strukturen, die sich aus der „ausgesprochenen“ Motive entwickeln (Takt 1) und die die aphoristischste aller kreativen Vorgehensweise bewegt. Der Vorhalt ist die Intervallstruktur, die der harmonische Ablauf wird in diesem Fall durch vertikale Pfeile (↓↑):

akt 2) – a-Moll (Takt 6) – H-Dur (Takt 9) – Cis-D (Takt 12) – E-Moll (Takt 21) – E-Dur (Takt 24–25) – A-Dur (Takt 27)



sich
sche
nen

15.

5

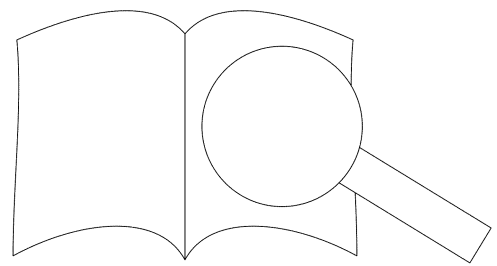
9

13

17

21

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Während Duprés linear geführte Chromatik oft weitschweifend scheinen mag, sind die Grundlagen seiner harmonischen Feinheiten untrennbar mit traditionellen und konventionellen tonalen Paradigmen verbunden.

3.5. Thematisch-melodische Aspekte

Ebenso wie die harmonische Gestaltung sind auch thematisch-melodische Aspekte schwer greifbar und lassen sich im Hinblick auf aufführungstechnische Aspekte oft nur schwer klären.

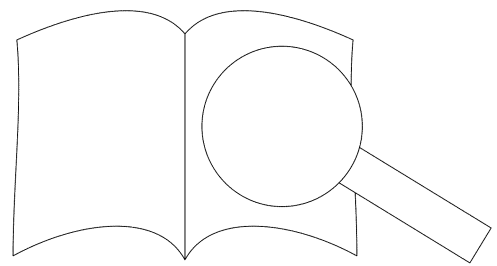
Themen und (Lied-)Melodien verschleiert Dupré häufig durch eine komplexe polyphone Satztechnik, und viele von ihnen weisen eher fugenähnlichen als wirklich lyrischen Charakter auf. Dennoch: Wenn man die lyrischen Aspekte weitgefaster Linien herausarbeitet oder unterschiedliche Linien der Textur kontrastierend artikuliert, lassen sich Themenstränge klar darstellen. Dazu ist ein eindeutig pianistischer Ansatz nötig. Eine Passage aus *Evocation* op. 37 (*Allegro deciso*, Takt 117) kann als Illustration dienen für unterschiedliche Anschlagsarten in einer Hand, wie sie in vielen pianistischen Beispielen aus Duprés Orgelmusik verlangt werden. Im Vergleich zu Phrasen in Chopins *Polonaise-Fantasie* op. 61 und Rachmaninovs *Präludium* op. 32, Nr. 1 (NB 16-18; vgl. auch NB 1 und 2 oben) wird der pianistische Charakter, der dieser Melodie zugrunde liegt, klar:

16. **Meno mosso** ♩ = 104
 > III Voix humaine 8 *legato*
 > II Bourdon 16 Salicional 8 *legato*
 Ped. Bourdon 8

Dupré, *Evocation* op. 37, *Allegro* 2, T

17. *sempre ff*

Polonaise-Fantasie op. 61, T. 243ff.



18.

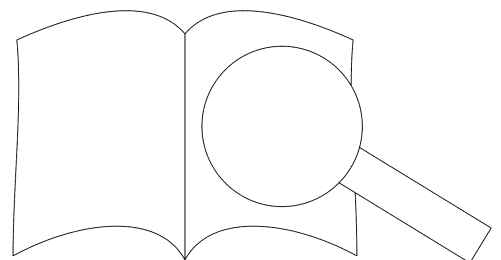
Rachmaninov, *Prelude* op. 32, Nr. 1, T. 14f.

Diese Technik ist in Duprés Musik oft anwendbar, auch in Passagen, in denen die Anweisungen in den Noten weniger spezifisch sind als hier.

Ein Beispiel für eine solche interpretatorische Notwendigkeit findet sich in *Prélude et Fugue en Sol mineur* Nr. 3, wo das lyrische Thema des *Prélude* zum Abschluss der Fuge über dem im Pedal gespielten wiederkehrt. Die Notation in der Druckfassung gibt ganztaktige Akkorde an, doch die Melodie durch Legatoanschlag in der oberen Linie „pianistisch“ gedehnt werden, so dass ein Gegensatz artikulierter Akkorde darunter entsteht. Das Fugenthema erfährt als Nebenprodukt somit Beachtung:

19.

Prélude et Fugue en Sol mineur op. 7, Nr. 3, T. 139ff.



Man dachte sicherlich nicht daran, im Sinne einer Bewahrung für die Nachwelt aufzunehmen oder zukünftigen Generationen Interpretationsmaßstäbe zu hinterlassen.¹⁷ Duprés Aufführungspraxis war geformt durch eine schriftliche und mündliche Tradition. Sie wurde von Mentoren und Lehrern tradiert, die die „lebendige“ Praxis vertraten, und nicht durch Tonträgeraufnahmen übermittelt. Auch wenn also entsprechende Tondokumente seiner Interpretationsweise von großem Interesse sind, sollten sie lediglich als Momentaufnahme innerhalb eines historischen Kontextes verstanden werden. Durch die Einordnung von Duprés Aufführungspraxis *in dessen eigene Zeit* liefern sie uns Einsichten, aber keinen objektiven Leitfaden der Interpretation.

6 Schlussbetrachtung

Duprés Orgelmusik umfasst eine große Bandbreite kreativen Ausdrucks. Ihr technischer Anspruch reicht von einfach bis sehr schwer, von liturgisch-unkompliziert bis hin zu konzertant-virtuos. Es handelt sich um Musik von hoher Kunstfertigkeit und künstlerischer Wahrhaftigkeit, die vom Interpreten uneingeschränkte Integrität verlangt. Sie symbolisiert das Streben nach Höherem, den „Lohn“ einer Aufführung muss man sich zweifelsohne durch musikalisches Verständnis und geradezu selbstlose Hingabe ans *métier* verdienen. Ihre Komplexität lässt sich durch intellektuelle und technische Bemühungen mildern, ebenso wie ihre musikalischen Nuancen dadurch leichter erkennen lassen.

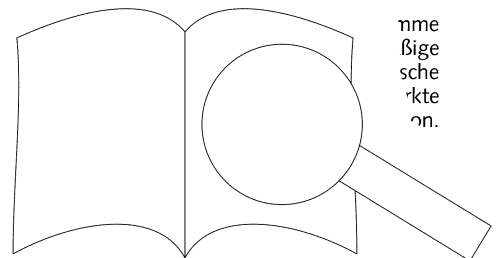
Dupré selbst erwartete, dass ein Interpret daran arbeite, den Kern der kompositorischen Intention zu verstehen und zu begreifen; die innere Logik und die syntaktische Komplexität seiner Musik erforderlich. Bedeutungsreichen Werken stellen Duprés Kompositionen eine größere Herausforderung dar als bei eher zweckbestimmten Werken anderer Komponisten. Dies mag auch eine größere Präzision erfordern. Auch wenn die technischen und intellektuellen Ansprüche von Duprés Kompositionen hoch sind, wird der zu ihrer technischen Bewältigung erforderliche Einsatz belohnt: Tapferkeit, die die innere Logik der Musik durch diese Ansprüche erweitert, denn sie gibt ihre Geheimnisse preis. Dieses Kapitel konnte hoffentlich einige Einblicke in Stil und Wesen von Duprés Orgelmusik im Ergebnis Organisten dazu animieren, auch seine kaum aufgeführten Werke zu erkunden.

Übersetzung: Helga Beste

¹⁷ In der *Philosophie*, noch sein Medium wieder, doch

(...) erwähnt Dupré weder spezifisch den ästhetischen Wert von Aufnahmen *per se*, was möglicherweise auf seine *laissez-faire*-Haltung gegenüber dem danken über die sich entwickelnden Möglichkeiten von Radioübertragungen, die *per se* verweisen. Er kommentiert den Wert des Radios bei der Verbreitung von Musik, „Mittelsmännern“, von Herausgebern und

er dem Medium misstraute, denn er sch... sind abscheulich und ihre Ausstrahlung (S. 59) Diese schneidende Kritik deckt sich mit... die durch das Radio propagierte steigende... angesichts des Niedergangs aller Künste, er... dass das Radio seinem Bildungs- und Erziehung... wenn es rund um die Uhr unsinniges Zeug ausstrahlte... die Mikrofone gebrüllt würde, nur um, wie es scheint (1999, S. 55) Es ist wohl von Interesse, dass Rachmaninow 192... über ähnliches Misstrauen anmeldete: „Radio is not perfect enough to have steadily refused to play for it.“ (Rachmaninow, zitiert in: Berten.



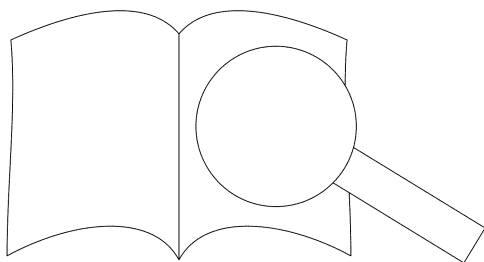
nme
Bige
sche
kte
on.

7 Bibliographie

- Jonathan Ambrosino (1990), "A History of the Aeolian-Skinner Company. The Harrison Years" in: *The American Organist* Bd. 24 Nr. 5, 1990.
- Edward Shippen Barnes (1922), Kritiken der New Yorker Konzerte Marcel Duprés in: *The Diapason*, February 1922.
- Sergei Bertensson, Jay Leyda (1956/2001), *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, New York 1956, 2¹⁹⁶⁵, NA Bloomington/Indiana 2001.
- Albert Blackwell (1999), *The sacred in Music*, Louisville KY 1999.
- Charles Callahan (1990), *The American Classic Organ: A History in Letters*, Richmond VA 1990.
- Edward T. Cone (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York 1968.
- Robert Delestre (1952), *L'Œuvre de Marcel Dupré*, Paris 1952.
- Marcel Dupré (1925), *Traité d'Improvisation à l'orgue*, Paris 1925.
- Marcel Dupré (1927), *Méthode d'Orgue*, Paris 1927.
- Marcel Dupré (1946), *Quelques considérations sur l'orgue* (unveröffentlicht).
- Marcel Dupré (1949), *Philosophie de la Musique*, Tournai 1984.
- Marcel Dupré (1950), *L'Orgue au Concert* (unveröffentlicht).
- Marcel Dupré (1894–1971), *Fonds Montpensier*: Verschiedene Dokumente in der Bibliothèque Nationale de France. Kästen mit unterschiedlichen Briefen, Kritiken, Konzertprogrammen usw. aus Marcel Duprés Leben und Werk sind nicht katalogisiert.
- Marcel Dupré, *Souvenirs*, Paris 2007.
- Jeremy Filsell (2007), *A Contextual and Analytical Investigation of the Organ Music of Marcel Dupré* (Dissertation), Birmingham 2007.
- Piers Hellawell (2002), *Music for Today: Looking under the Bonnet*. Vortrag am Gresham College, London. Transkript erhältlich unter www.gresham.ac.uk/event.asp?PagelD=4&EventId=30.
- Jeanne Joulain (1995), « Quelques Souvenirs », in: *Bulletin d'Association des Amis de Marcel Dupré* n° 18, 1995, S. 53–55.
- George Klump (2008), "Trendy?" in: *The American Organist* Bd. 42 Nr. 3, 2008.
- Pierre Lafond (1999), « Mon cousin Marcel » in: *Bulletin d'Association des Amis de Marcel Dupré* n° 18, 1999, S. 53–55.
- Paul Henry Lang (1941), *Music in Western Civilization*, New York 1941.
- Marie-Louise Jacquet-Langlais (1995), *Jean Langlais: Ombre et Lumière*, Paris 1995.
- Leonard Meyer (1967), *Music, The Arts, And Ideas: Patterns and Progress in Modern American Music*, Chicago 1967.
- Scott Messing (1996), *Neoclassicism in Music: From the Generation of Stravinsky to the Present*, Rochester NY 1996.
- Michael Murray (1985), *Marcel Dupré: The Work of a Master*. Deutsch: *Marcel Dupré, Leben und Werk eines Meisters*. München 1993.
- Thomas Murray (2004), "Claude Goodman Johnson: A Review of the Organist's Career of Marcel Dupré", in: *Organists' Journal* Bd. 90 Nr. 2, 2004, S. 123–129.
- John Pagett (1975), *The Music of Marcel Dupré* (Dissertation), New York 1975.
- Willi Reich (1971), *Schoenberg: A Critical Biography*, New York 1971.
- John Rink (2002), "Analysis (or?) Performance" in: *Journal of Music Theory* Bd. 46, 2002, S. 1–30.
- Jim Samson (1977), *Music in Transition: A Guide to Understanding, 1900–1920*, London 1977.
- Albert Schweitzer (1953), *Musik im Zeitalter der Technik*. *Selections From His Writings*, edited and translated by Charles R. Joy, London 1953.
- Christiane Trieu-Collenne (1977), *Marcel Dupré: Une vie de luttres et de gloire*, Paris 1977.
- Arthur Wills (1971), "Marcel Dupré" in: *The Musical Times* Bd. 112 Nr. 7, 1971, S. 693.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Hans Fagius

Maurice Duruflé und seine Orgelmusik

Trotz einer sehr begrenzten Werkliste erscheint Maurice Duruflé heute als ein Gigant innerhalb der französischen Musik des 20. Jahrhunderts, an dessen Werk man als ambitioniert arbeitender Organist nicht vorbeigehen kann. Er wird bisweilen „der letzte Impressionist“ genannt. Seine Musik hat eine ungewöhnlich durchleuchtete musikalische Struktur, die stets neu fasziniert.

Leben

Maurice Duruflé wurde am 11. Januar 1902 in Louviers geboren, einer kleinen Stadt in der Normandie. Seine erste musikalische Bildung erhielt er als Chorknabe an der Kathedrale von Rouen (la Maîtrise de la Cathédrale de Rouen) – ein Umstand, der die Grundlage für seine lebenslange Liebe zum Gregorianischen Choral in Rouen erhielt er auch seinen ersten Klavier- und Orgelunterricht. Im Jahre 1919 kam der damals Siebzehnjährige nach Paris, um bei Charles Tournemire zu studieren, den er bald an der legendären Orgel der Sainte-Chapelle-Basilika vertreten durfte. Ein Jahr später begann er seine Studien am Conservatoire in Paris: zunächst bei dem Orgellehrer unter anderem Eugène Gigout (Orgel), Jean Gallon (Harmonielehre), Georges Caumont (Klavier) und Paul Dukas (Komposition). Die Studien waren sehr erfolgreich und resultierten zwischen 1919 und 1921 nicht weniger als fünf *Premières Prix*.

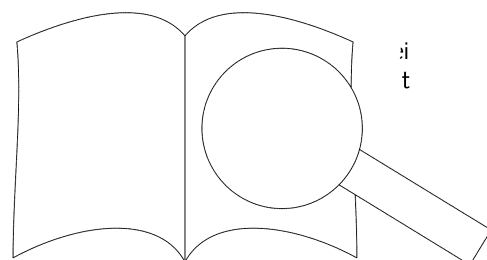
Gigout war zwar der offizielle Orgellehrer am Conservatoire, von größerer Bedeutung waren aber zweifellos die Studien bei Tournemire und bald, da er nach dessen Tod, bei dem hitzköpfigen Tournemire herausgeworfen war, auch bei Louis Vierne. Der immerhin 70-jährige Vierne bezeichnete seinen Schüler als das leuchtendste Organistentalent seiner Zeit (er erhielt ein Empfehlungsschreiben Viernes vom März 1929). Vierne hätte Duruflé an der Kathedrale Notre-Dame gesehen; ab 1927 war er der ständige Assistent bei dessen Konzerten.

Duruflé lernte wichtige Aspekte von seinen beiden berühmten Lehrern: von Tournemire das Interesse für den Gregorianischen Choral, er bekam von ihm auch viel über die Technik und virtuose Behandlung des Instruments. Bei Vierne lernte er die Orgel in ihrer Form. Dazu kam das farbenreiche und fesselnde Orchester, das er bei Paul Dukas erlernte.

1930 wurde Duruflé zum Organisten der Kirche in Rouen ernannt, eine Aufgabe, der er die ganze aktive Periode seines Lebens treu blieb. 1933 wurde er als Orgellehrer am Conservatoire und von 1943 bis 1969 war er Professor in Tonkunst an der Sorbonne, erlangte früh den Ruf als Orgelvirtuose und wurde 1935 bestritt er die Uraufführung der 6^{ten} Symphonie von Louis Vierne, vier Jahre später, 1939, war er in Straßburg bei der Uraufführung des Orgelkonzerts von Francis Poulenc. Bei der Festlegung der Orgelwerke war er dem Komponisten behilflich gewesen. 1935 heiratete er die 12 Jahre jüngere Marcelle Chevalier. Diese begabte Schülerin Marcel Duprés wurde Duruflés Assistentin. Gemeinsam unternahmen sie viele Konzertreisen, u. a. nach Amerika.

In seinen späteren Jahren erhielt er eine größere Anzahl an Ehrenbezeugungen zuteil. Er machte sich einen Namen durch seine Tonaufzeichnungen. Seine aktive Zeit beendete im Mai 1975 ein schwerer Autounfall, der ihm das rechte Bein gekostet hat. Maurice und Marie-Madeleine wurden zwar zunächst noch als nicht mehr eine Person des öffentlichen Lebens und trat nur noch sehr selten in Erscheinung. In einem längeren Krankenhausaufenthalt verstarb er am 16. Juni 1986 im Alter von 84 Jahren.

Duruflé ist ein kritischer Komponist; seine kurze Werkliste umfasst unter anderem die bekannte *Requiem* op. 9 (1947) für Soli, Chor und Orchester – mit Kammerorchester und Orgel bzw. mit Kammerensemble, Orgel, solo, einstimmigen Männerchor und Orchester. Weitere Werke sind *Trois Danses* op. 6 (1932) und *Andante et scherzo* op. 7. Die Orchestrierung des *Scherzo* für Orgel op. 2 ist ebenfalls bemerkenswert. Seine Themen für Chor a cappella op. 10 (1960), *Notre P*



Werk, 1976) sowie ein paar Kammermusikwerke, *Triptyque* für Klavier op. 1 (1927) und *Prélude, recitatif et variations* für Flöte, Viola und Klavier op. 3 (1929). Letztlich gibt es vier große und drei kleinere Orgelwerke. Zwei Stile sind von entscheidender Bedeutung für Duruflés Schaffen: der Impressionismus, beruhend auf spätromantischer Tradition, dem man z. B. bei Maurice Ravel begegnet, und der modale, kirchentonartbezogene und von der Gregorianik inspirierte Stil. Dieser ist ja ebenfalls zum Teil gegenwärtig in Ravels harmonischer Welt. Dominiert das Impressionistische in den früheren Werken Duruflés, so tritt der modale Einschlag bald zunehmend hervor, um in einigen der späten Werke ab 1960 weitgehend allein herrschend zu werden. Man kann in der Tat von einer Stilentwicklung in Richtung neue Sachlichkeit sprechen – von ähnlicher Art, wie man ihr bei mehreren kirchlich bezogenen Spätromantikern in anderen Ländern Europas begegnet. Bei Duruflé findet sich das Modale mehr oder weniger deutlich in den Werken ab den frühen 30er Jahren, in *Veni creator* op. 4 (was nicht verwundert, da die Choralmelodie mixolydisch ist), teilweise aber sogar in der *Suite* op. 5. In *Prélude et Fugue sur le nom d'Alain* op. 7 von 1942 ist das Kirchentonale klar dominierend, und *Requiem* op. 9, das größtenteils auf gregorianischem Material aufbaut, ist ganz durchzogen von Modalität.

Drei von den vier Orgelstücken wurden in den 1970er Jahren revidiert, und das vierte – *Scherzo* – erschien wahrscheinlich bald nach der Erstpublikation in einer revidierten Fassung. Die beiden Fassungen von diesem Stück tragen merkwürdigerweise dasselbe Erscheinungsjahr 1929. In erster Linie handelt es sich um kleine Veränderungen in den Artikulationsangaben, um größere Klarheit zu erzielen, sowie leichtere Registrieranweisungen.

Duruflé war außerordentlich genau in der Ausarbeitung seiner Orgelwerke. Eine minutiös angelegte Artikulation und Agogik, aber auch genaue Registrieranweisungen sind typisch. Um Missverständnissen vorzubeugen, bedient er sich oft Pfeile, um z. B. anzugeben, wo *a tempo* nach einem *ritardando* eintritt und wo stattfinden sollen.

Die Orgelwerke

Scherzo op. 2

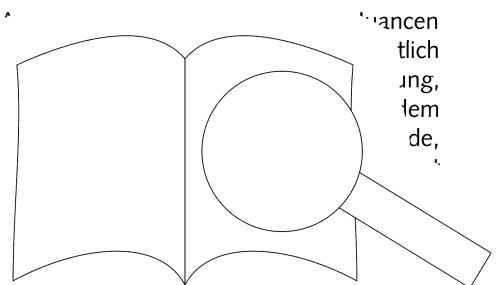
Man kann sich leicht vorstellen, welche Sensation *Scherzo* op. 2 für die Orgelwelt hatte. Der federleichte Charakter, die ganz subtile und im Detail ausgearbeitete Artikulation, die gleich so souverän für die Orgel geeignet ist, das Werk ist gleichwohl so orchestral, aber zugleich so souverän für die Orgel geeignet. Das Werk ist gleichwohl so orchestral, aber zugleich so souverän für die Orgel geeignet. Das Werk ist gleichwohl so orchestral, aber zugleich so souverän für die Orgel geeignet. Das Werk ist gleichwohl so orchestral, aber zugleich so souverän für die Orgel geeignet.

Man begegnet hier auch der Vorliebe des Komponisten für den Dreiertelrhythmus, wenn die Taktart dreiteilig ist. Das Werk wurde im Januar 1926 als *Scherzo* komponiert und im selben Jahr vom gleichaltrigen Freund André Fleury in die Orgelform gebracht. Es ist gewidmet dem Charles Tournemire.

Prélude, Adagio et Chorale Varié

Das nächste Orgelwerk ist das groß angelegte *Prélude, Adagio et Chorale Varié sur Veni Creator* op. 4 aus dem Jahr 1930. Im *Prélude* zeigt Duruflé die gleiche feine Instrumentationskunst wie im *Scherzo*. Hier gestaltet der Komponist das thematische Material auf flüchtigen Arabesken. Diese treten teils als eigenes thematisches Material auf, teils als -expressiven Seitenthemas, aber auch bei einer Variante des Hauptmotivs, dort präsentiert wird. Mit etwas gutem Willen kann man nach einer Analyse des *Prélude* sehen, dass das Hauptthema des Satzes der dritten Phrase entspringt, während das Seitenthema der ersten Phrase herrühren könnte. Andererseits sind die Tonfolgen so allgemein, dass man sich nicht sicher sein kann. Es ist großartig zu sehen, welche breite Dynamik Duruflé im *Prélude* erreicht. Die Registrieranweisungen vorgeschriebenen schlichten Flöten und Gedackte in 8'- und 4'-Registerung sind so präzise, dass man gezwungen ist, die Ohren zu spitzen, dafür darf man eine klare, aber unerwartet weiche Klangpalette erleben.

Der *Adagio* setzt sich das rein homophone *Chorale Varié* dominiert. Der Satz beginnt in g-Moll. *Veni Creator*. Ebenso subtil folgt ein kürzeres *Chorale Varié*. Intensivierung von sowohl Harmonik als auch Melodik. Folgende Steigerung von orchestralem Ausruf. Wechselnde Klangwelt gewöhnt und wird jetzt von einem psychologischen Zug, der auch den Übergang zu *Requiem* ganz logisch macht. Dieser Teil muss als ein frühes Beispiel für die Orgelmusik gesehen werden, auch wenn in der vorletzten Auflage des *Requiem* fläschchen vergossen wurden. Und die französische Toccata



die Klaviermusik Maurice Ravel's, z. B. *Gaspard de la Nuit* oder die *Toccata* aus *Le Tombeau de Couperin*. Das Stück ist in Sonatenhauptsatzform komponiert mit einem heroischen Hauptthema – im Pedal präsentiert, wie es die Tradition erfordert –, und einem weichen Seitenthema, das, wie im zweiten Intermezzo in der *Sicilienne*, von einer Hemioleneinteilung des Grundpulses dominiert ist. Nach einer gründlichen Durchführung kehrt das Hauptthema wieder, jetzt aber mit noch virtuoserem Mitteln in den Manualmittelstimmen. Der exstatische Schluss nimmt sowohl den Zuhörern wie dem Spieler den Atem!

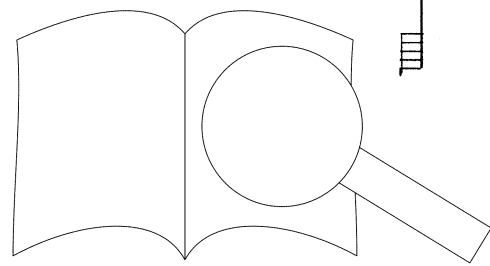
Duruflé mochte selbst seine *Toccata* nicht. Er meinte, dass die begleitenden Ingredienzien ganz in Ordnung wären, das Hauptthema – das wichtigste – fand er jedoch nicht gut genug. Wenn man etwas kritisieren möchte, dann ist es wohl in erster Linie die Länge des Stückes. Man schafft es letztlich kaum, beim Zuhören eines so langen, dauerhaft virtuoseren Verlaufs die Konzentration aufrecht zu halten.

Duruflé hat mir im Unterricht vorgeschlagen, dass man die zwei Kommata am Ende Seite 32 und nach der dritten Zeile Seite 33 entfernt. Vielleicht kann man hier statt den Kommata ein ganz kleines *Rubato* gestalten.

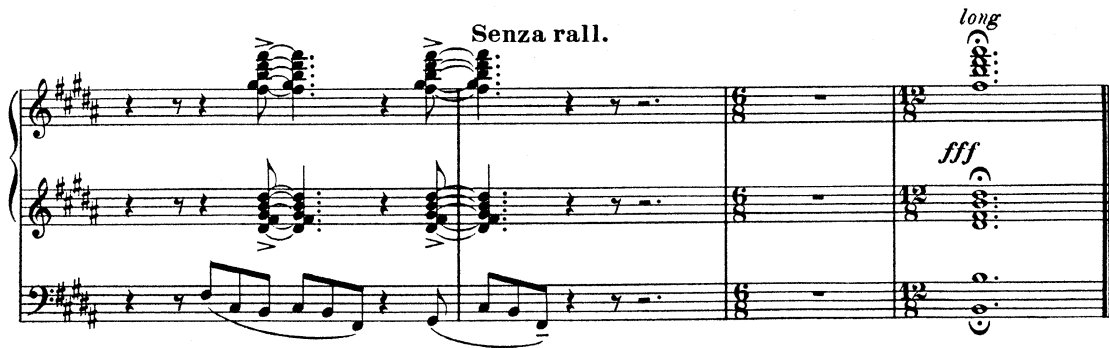
Die letzte Zeile von diesem Stück ist in der revidierten Fassung ganz neu komponiert. Hier hat Duruflé nicht *Staccato* vorgeschrieben. Wahrscheinlich soll es doch wie vorher ganz durchgehend *Staccato* sein.

Hier folgt der Schluss in der ersten Fassung:

2.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Schluss der Toccata, Erstfassung

Prélude et Fugue sur le nom d'Alain op. 7

Neun Jahre sollte es dauern, bis das nächste Orgelwerk, *Prélude et Fugue sur le nom d'Alain* op. 7, entstan- den Grundgedanke war, ein Huldigungsstück zum Gedächtnis an Jehan Alain zu schreiben, dem etwa 10 Ja- ren Kollegen, der im Juni 1940 als einer der ersten Franzosen zu Beginn des Zweiten Weltkriegs an- *Prélude et Fugue* ist auf dem Namen Alains aufgebaut. Da es aber nur zwei Buchstaben im N- Tonnamen entsprechen, baut der Komponist weiter am Alphabet so, dass nach einer Oktave *i* entspricht (*h* entfällt): dabei ist $h = j, c = k, d = l, e = m$ und $f = n$. Man darf wohl ehrlich- handele sich um eine etwas konstruierte Lösung. Das Ergebnis führt indessen zu einem Th- in d-Moll erklingt. Aus dieser Urzelle schöpft Duruflé ein virtuosos und flüchtiges Pr- Nuancen und mit feinen und subtilen Ausdrucksmitteln – etwa im Stil des *Préli- Creator*. Als Seitenthema hören wir die Umkehrung des Themas von Alains *Litanies* von 1937. In der meditativen Coda erscheint dieses Thema in der I- eine Reflektion über Alains Leben und Werk. Das ganze Stück ist in seiner r- id besitzt eine Virtuosität, die keineswegs zum Selbstzweck wird. Ein Problem- schwierig ist, die Linienführung über die vielen kurzen kontrastierenden Teile- als riskieren, zu sehr für sich allein zu stehen. Man muss also genau versuchen- em zu machen.



3. Thematischer Ausgangspunkt

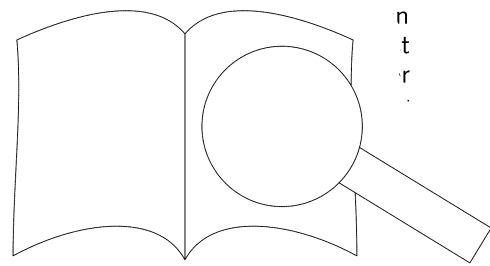


4. Thema des Prélude



5. Thema der Fugue

Das Stück v- é hat als Registrierung im *Positif* angegeben: Bourdon 8', Flûte 4' und Octav- wellkasten steht (*expressif*), andernfalls Bourdon 8' und Flûte 4'. Die Dynamik- nahme des Endes von Seite 7 (*cresc-* an auf Seit- alle dynamischen Angaben für das R- n- Schweller hat, fast immer piano sein- t- jeres Fragezeichen ist Seite 7, wo auf eir- r- das Register wegnehmen soll. Eine Lösung i- . us- Flûte 4' wegzunehmen. us- consequent durchgeführte Doppelfuge – hat ein- t- ihr Thema, das aus 16tel-Figurationen aufgebaut ist. Di- r- wie ein großes *crescendo* durchführt und die polypho-



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Méditation op. posth.

Im Frühjahr 2002 erschien, zur 100. Wiederkehr des Geburtstags des Komponisten, posthum im Durand Verlag ein weiteres, früher unbekanntes Orgelstück von Duruflé, *Méditation* op. posth. Viele haben sich gefragt, ob möglicherweise weitere unveröffentlichte Stücke im Nachlass von der im Oktober 1999 verstorbenen Ehefrau Marie-Madeleine Chevalier-Duruflé lagen. Das Stück wurde daher mit großem Interesse aufgenommen.

Es handelt sich um ein 1964 komponiertes kleines Stück von etwa drei Minuten Spieldauer. Hier begegnen wir einer expressiveren und farbenreicheren Musik als in seinen anderen späten Orgelwerken. Die *Méditation* ist in Rondoform geschrieben mit einem hellen Hauptmotiv, das mit einer durchsichtigen Registrierung auf dem *Positif* zu spielen ist. (Das Thema verwendet Duruflé zwei Jahre später auch im *Agnus Dei* seiner *Messe Cum Jubilo*.) Zwischen den wiederkehrenden Präsentationen dieses Themas wird ein freieres Flöthenthema gegen schwere Akkorde gespielt, das zweite Mal eine Sexte höher als bei der ersten Präsentation. Nach der letzten Wiederkehr des Hauptthemas endet das Stück mit einer längeren Kadenz in C-Dur. Es handelt sich eher um eine Skizze, aber sehr klangschön und mit einer beinahe magischen Atmosphäre.

Transkriptionen, Rekonstruktionen, Bearbeitungen

Aus dem Jahr 1952 finden sich zwei Transkriptionen von Choralsätzen aus Kantaten von Johann Sebastian Bach, die im Bornemann Verlag in Einzelausgaben erschienen sind.

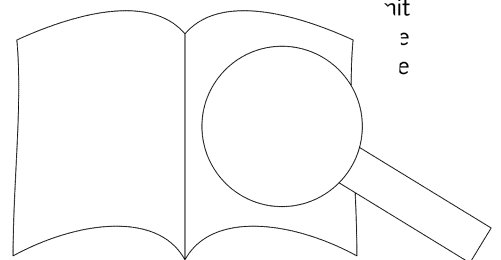
Die eine ist eine ausgezeichnete Version des wohlbekanntesten *Jesu bleibet meine Freude* aus der Kantate BWV 122 – eine recht romantisch angelegte Bearbeitung mit Dynamikangaben für eine sinfonische Orgel. Die zweite, *Ertödt uns durch dein' Güte* aus Kantate BWV 22, weist einen eher klassischen Charakter auf.

Interessante Beispiele für Duruflés genaue Arbeitsmethode sind die Rekonstruktion von Louis Vierne (1954 rekonstruiert) und von fünf Improvisationen Charles Tournemires (1928 (Vierne), 1930 und 1931 (Tournemire) auf Schallplatten aufgenommen, die in der CD-Box *Orgue et Organistes français du XX. siècle*, EMI Classics). Besonders bei den impulsiven Improvisationen müssen bei der Rekonstruktion beinahe unendlich viele Entscheidungen getroffen werden, besonders wenn man daran denkt, dass erstens die Arbeit schon 1900/1910 mit den damals zur Verfügung stehenden Abspielgeräten, dass es sich zweitens um Rekonstruktionen mit schlechter Klangqualität handelt und dass drittens viel vom Klang durch die Aufnahme verloren geht. Duruflé berichtete, dass er nachts arbeiten musste, um nicht durch den Lärm der Stadt gestört zu werden, und dass er oft die Abspielgeschwindigkeit herabsetzte, um herauszufinden, wie die Orgel wirklich spielt, vor allem in den schnellen Passagen. Einiges muss gewiss Rekonstruktion sein, aber es ist ein guter Ausgangspunkt in logischem Denken – vielleicht noch logischer als dies bei einer Rekonstruktion von Vierne.

Ein weiteres Beispiel von Duruflés Perfektion ist die Rekonstruktion von Cesar Francks *Trois Chorals*, eine Arbeit, die man sich als Rekonstruktion betrachten möchte. Duruflé meinte, dass Franck es nicht geschafft hat, eine endgültige Version der drei Choräle zu erstellen und dass eine Reihe von Registrierungsangaben zu Artikulation und Agogik fehlen. Aber so weit zu gehen, wie Duruflé es tut, scheint übertrieben zu sein. Es gibt zahlreiche Metronomangaben in den verschiedenen Versionen, die aber nicht zur Agogik in einem Umfang, der das, was wir in anderen Werken von Franck finden, entsprechen.

Duruflé und

Duruflés Orgelkonzept ist ein Kompromiss zwischen dem französischen Kompromiss-Orgel, basierend auf dem sinfonischen Konzept von Vierne, und der Orgel in Saint-Étienne-du-Mont in Paris. Die Orgel in Saint-Étienne-du-Mont besitzt eine Orgel mit 36 Registern, hatte aber bei Duruflés Dienstarbeit nur 20 Register und Pedal und war ein Flickwerk mit 1000 Pfeifen. Die Orgel wurde fertiggestellt. Sie hat 83 Register verteilt auf drei Manuale und ein Pedal. Die Orgel dürfte in hohem Maße der Idealorgel Duruflés entsprechen. Die Orgel mit der großen Orgel in der Kathedrale zu Soissons wurde ebenfalls von Duruflé und Pedal erbaut wurde. Sie war wohl eine Art Fortschritt gegenüber der Orgel in Soissons. Duruflé erwähnt, eine Reihe Schallplatteneinspielungen



Die Orgel der Kathedrale zu Soissons hat folgende Disposition:

<i>Grand Orgue C–g³ (I)</i>	<i>Positif C–g³ (II):</i>	<i>Récit expressif C–g³ (III):</i>	<i>Pédale C–g¹:</i>
Montre 16'	Montre 8'	Bourdon 16'	Flûte 32'
Quintaton 16'	Flûte creuse 8'	Principal 8'	Soubasse 32'
Montre 8'	Bourdon 8'	Flûte harmonique 8'	Principal 16'
Diapason 8'	Salicional 8'	Cor de nuit 8'	Flûte 16'
Flûte 8'	Prestant 4'	Gambe 8'	Soubasse 16'
Bourdon 8'	Flûte douce 4'	Voix céleste 8'	Principal 8'
Prestant 4'	Nasard 2 ² /3'	Principal 4'	Flûte 8'
Flûte a cheminée 4'	Quarte de nasard 2'	Flûte 4'	Bourdon 8'
Quinte 2 ² /3'	Tierce 1 ³ /5'	Nasard 2 ² /3'	Principal 4'
Doublette 2'	Larigot 1 ¹ /3'	Flageolet 2'	Flûte 4'
Fourniture V	Plein-Jeu III	Tierce 1 ³ /5'	Flûte 2'
Cymbale IV	Cymbale II	Piccolo 1'	Plein-Jeu V
Cornet V	Trompette 8'	Plein Jeu V	Cornet IV
Trompette 8'	Cromorne 8'	Cymbale IV	Bombarde 16'
Cromorne 8'	Clairon 4'	Bombarde 16'	Trompette 8'
Clairon 4'		Trompette 8'	Clairon 4'
		Hautbois 8'	Clairon
		Régale 8'	
		Clairon 4'	

Pos./GO, Réc./GO, Réc./Pos.

Tirasses GO, POS, Réc.

Mechanische Traktur mit Barkermaschine für die Manuale, elektrische Traktur für das Pedal

Sechs freie Kombinationen (1956)

Die dreimanualige Hausorgel der Duruflés wurde von Danion-Gobet hergestellt. Sie hat eine elektrische Spiel- und Registertraktur mit folgender Disposition:

<i>Grand orgue C–c⁴</i>	<i>Positif expressif C–c⁴</i>	<i>F</i>	<i>Pédale C–g¹</i>
Flûte à fuseau 8'	Bourdon 8'		Soubasse 32
Prestant 4'	Flûte 4'		Soubasse 16'
Doublette 2'	Quarte de nasard 2'		Bourdon 8'
Plein-Jeu III rgs	Nasard 2 ² /3'		Flûte conique 4'
Trompette 8'	Tierce 1 ³ /5'		Flûte 2'
Cromorne 8'	Larigot 1 ¹ /3'		Trompette 8'
Chalumeau 4'	Régale 8'		Régale 8'
	Chalumeau 4'		Cromorne 8'
			Clairon 4'

Tir. GO 8, Tir. Pos. 8, Tir. Réc. 8

Pos./GO 8, Réc./GO 8, Ré

Pos./GO 16, Réc./GO 16

Pos./GO 4, Réc./GO

Réc. 16, Pos. 16, C

Annul. GO 8, An

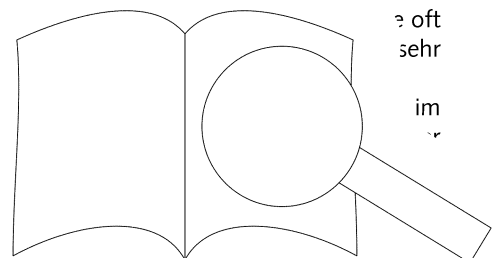
Alle Zungen

Chalumeau

neben Schwellkasten.

er.

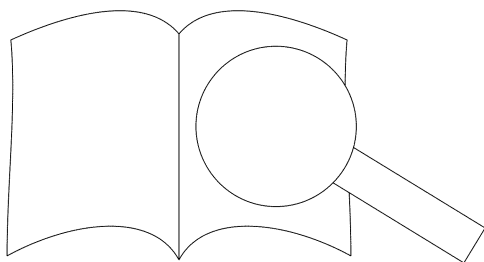
Die Orgel mit elektrischer Traktur auf der für die Orgelmusik. Die *Toccata* aus der *Suite* oder die *Chaconne* sind für die Orgel mit der schwergehenden Traktur und mit schwerem Pedal bis c^4 gehen und der Pedalumfang bis c^4 geht, auf der sich das gesamte Repertoire realisieren lässt. In der Hinsicht Stilkopien; er war aber positiv eingestellt. Duruflé erachtete es als notwendig, dass eine Orgel über



oft
sehr

im

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



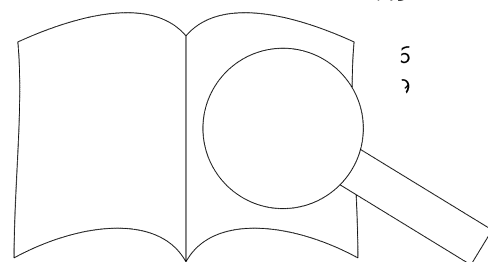
Hans-Ola Ericsson, Anders Ekenberg, Markus Rupprecht

Herantasten an das Unsagbare

Zur Orgelmusik Olivier Messiaens

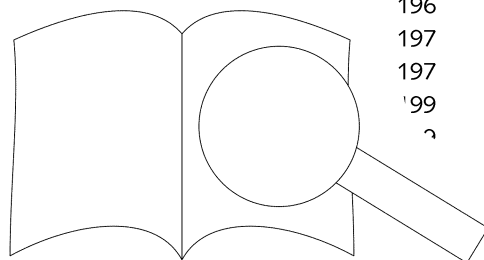
Gliederung

1	Einleitung	72
2	Allgemeiner Teil	73
2.1	Messiaens Katholizität	73
2.2	Zum Instrument	75
2.3	Registrierung	
2.3.1	Der Schweller	
2.3.2	Übertragung auf andere Orgeln	
2.4	Tempo	
2.4.1	Messiaens Tempobezeichnungen	
2.4.2	Messiaens Tempophilosophie	
2.4.3	Zur Angabe von Dauern	
2.4.4	Notenwerte als Anhaltspunkt zur Tempofindung	
2.4.5	Verhältnis verschiedener Tempi zueinander	3
2.5	Rhythmik	90
2.5.1	Das Prinzip der Unterteilung	91
2.5.2	Agogik	92
2.6	Artikulation	93
2.6.1	Zu den Pausen	97
2.6.2	Anschlagsartikulation	97
2.7	Harmonik	97
2.7.1	Die sieben Modi mit beschränkter Transposition	98
2.7.2	Weitere Akkordstrukturen	102
2.7.3	Farbe	104
2.8	Aus Altem Neues schöpfen	104
2.8.1	Der Gregorianische Choral	104
2.8.2	Der Gesang der Vögel	106
3	Betrachtung der einzelnen Stücke	110
3.1	Diptyque („Diptych“)	110
3.2	Le banquet céleste („Das himmlische Mahl“)	112
3.3	Apparition („Die Erscheinung der ewigen Kirche“)	113
3.4	L'Ascension („Die Himmelfahrt“)	115
3.4.1	Messe: Kyrieleison: „Glorie à son père „Glorie, die du Vater um Verherrlichung bittet“)	118
3.4.2	Messe: Credo: „L'âme qui désire le ciel „Der Seele, die sich nach dem Himmel sehnt“	119
3.5	Messe: „Gebet Christi: d'une âme devant la gloire du Christ „Gebet einer Seele vor der Herrlichkeit Christi montant vers son Père („Gebet Christi au Seigneur („Die Geburt des Herrn“)	5
3.5.1	Messe: „Die Jungfrau und das Kind“: „Vierge et l'Enfant („Die Jungfrau und das Kind“)	7
3.5.2	Messe: „Die Hirten“: „Les Bergers („Die Hirten“)	
3.5.3	Messe: „Ewige Ratschlüsse“: „Desseins éternels („Ewige Ratschlüsse“)	
3.5.4	Messe: „Das Wort“: „Le Verbe („Das Wort“)	



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

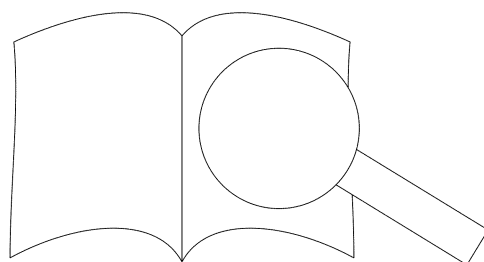
3.5.5	Les Enfants de Dieu („Die Kinder Gottes“)	138
3.5.6	Les Anges („Die Engel“)	139
3.5.7	Jésus accepte la souffrance („Jesus nimmt das Leiden auf sich“)	139
3.5.8	Les Mages („Die Weisen“)	140
3.5.9	Dieu parmi nous („Gott unter uns“)	141
3.6	Les corps glorieux („Die verklärten Leiber“)	143
3.6.1	Subtilité des corps glorieux („Die Geistigkeit der verklärten Leiber“)	145
3.6.2	Les Eaux de la Grâce („Die Wasser der Gnade“)	146
3.6.3	L'Ange aux parfums („Der Engel mit dem Räucherwerk“)	146
3.6.4	Combat de la Mort et de la Vie („Kampf zwischen Tod und Leben“)	148
3.6.5	Force et Agilité des corps glorieux („Kraft und Gewandtheit der verklärten Leiber“)	150
3.6.6	Joie et clarté des corps glorieux („Freude und Glanz der verklärten Leiber“)	150
3.6.7	Le Mystère de la Sainte Trinité	151
3.7	Messe de la Pentecôte („Pfingstmesse“)	152
3.7.1	Entrée – Les langues de feu („Eröffnung – Die feurigen Zungen“)	152
3.7.2	Offertoire – Les choses visibles et invisibles („Gabenbereitung – Die sichtbaren und die unsichtbaren Dinge“)	153
3.7.3	Consécration – Le don de Sagesse („Wandlung – Die Gabe der Weisheit“)	154
3.7.4	Communion – Les oiseaux et les sources („Kommunion – Die Vögel und die Quellen“)	155
3.7.5	Sortie – Le vent de l'Esprit („Auszug – Der Sturmwind des Geistes“)	156
3.8	Livre d'orgue („Orgelbuch“)	157
3.8.1	Reprises par interversion („Wiederholungen mit Umstellungen“)	162
3.8.2	Pièce en trio („Trio“)	163
3.8.3	Les Mains de l'Abîme („Die Hände des Abgrunds“)	164
3.8.4	Chants d'oiseaux („Vogelgesänge“)	165
3.8.5	Pièce en trio („Trio“)	167
3.8.6	Les yeux dans les roues („Die Augen in den Rädern“)	167
3.8.7	Soixante-quatre durées („Vierundsechzig Takte“)	168
3.9	Verset pour la fête de la Dédicace („Verse“)	169
3.10	Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité („Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreieinigkeit“)	170
3.10.1	Le Père inengendré („Der ungeborene Vater“)	179
3.10.2	La sainteté de Jésus Christ	181
3.10.3	La relation réelle en Dieu („Die reale Beziehung in Gott“)	182
3.10.4	Je suis, Je suis ! („Ich bin, Ich bin“)	183
3.10.5	Dieu est Immense („Gott ist unendlich“)	184
3.10.6	Le Fils („Der Sohn“)	186
3.10.7	Le Saint-Esprit eux-mêmes et nous („Der Heilige Geist selbst und wir“)	188
3.10.8	Le Dieu simple („Der einfache Gott“)	189
3.10	Le Dieu qui est („Der Gott, der ist“)	190
3.11	Le Livre du Sacrement („Buch vom Heiligen Sakrament“)	192
	Le Dieu qui est („Der Gott, der ist“)	196
	Le Dieu qui est („Der Gott, der ist“)	197
	Le Dieu qui est („Der Gott, der ist“)	197
	Le Dieu qui est („Der Gott, der ist“)	199
	Le Dieu qui est („Der Gott, der ist“)	199
3	La manne et le Pain de Vie („Das Manna und das Brot des Lebens“)	199
8	Les ressuscités et la lumière de Vie („Die Auferst standenen und das Licht des Lebens“)	199
	Institution de l'Eucharistie („Einsetzung der Eucharistie“)	199



PROBE-PARTITUR
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.11.9	Les ténèbres („Die Finsternis“)	202
3.11.10	La Résurrection du Christ („Die Auferstehung Christi“)	202
3.11.11	L'Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine („Der auferstandene Christus erscheint Maria Magdalena“)	202
3.11.12	La Transsubstantiation („Die Transsubstantiation“)	203
3.11.13	Les deux murailles d'eau („Die zwei Wassermauern“)	204
3.11.14	Prière avant la communion („Gebet vor der Kommunion“)	205
3.11.15	La joie de la grâce („Die Freude, die die Gnade schenkt“)	205
3.11.16	Prière après la communion („Gebet nach der Kommunion“)	206
3.11.17	Le Présence multipliée („Die vielfältige Gegenwart“)	206
3.11.18	Offrande et Alléluia final („Darbringung und abschließendes Halleluja“)	206
3.12	Posthume Einzelwerke	207
3.12.1	Monodie	207
3.12.2	Offrande au Saint Sacrement („Darbringung an das Heilige Sakrament“)	
3.12.3	Prélude	
Anhang A – Übersicht über antike Versfüße		
Anhang B – Übersicht über die verwendeten deçî-tâlas		
Anhang C – Polyrhythmen		
Anhang D – Übersicht über die in den Orgelwerken auftretenden Vogelgesänge		
Literaturverzeichnis		.16

PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



1 Einleitung

Unbestritten, er ist einer der bedeutendsten und schöpferischsten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts: der am 10. Dezember 1908 in Avignon geborene und am 27. April 1992 verstorbene Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen.

Als Sohn der Dichterin Cécile Sauvage und des Shakespeare-Übersetzers Pierre Messiaen seit frühester Kindheit mit Lyrik und Drama in Berührung, behält seine Musik stets eine ihr innewohnende Poesie, die sich von den gerade zur Mitte des Jahrhunderts allgemein vorherrschenden, sachlich, mathematisch kalkulierenden Kompositionstechniken abhebt. Technik wird bei ihm nie Selbstzweck. Selbst die durch und durch konstruierten seriellen Verfahren wie beispielsweise in *Les yeux dans les roues* oder *Reprises par l'Interversion* (aus *Livre d'orgue*) dienen übergeordnetem bildlichem Ausdruck (s. Kap. 3.8).

Seine lebenslange Suche nach neuen Inspirationsquellen fand in den unterschiedlichsten Formen von Naturerscheinungen und Kulturen Anreize für sein Musikschaffen: in der von Gipfeln und Schluchten bestimmten Natur der Alpen und der Canyons Nordamerikas, im klassischen japanischen Theater, in der balinesischen, peruanischen und hinduistischen Musik, im antiken Griechenland, der mittelalterlichen Kunst, Philosophie und Theologie, im Impressionismus, im Gregorianischen Gesang und im Gesang der Vögel, um nur einige zu nennen.

Die Faszination und ständige Reflexion über die Natur und die Grundelemente der Musik resultiert aus der Forderung nach „einer ‚wahren Musik‘, das heißt, einer geistigen Musik, die ein Glaubensbekenntnis ist, eine Musik, die alle Gegenstände betastet, ohne aufzuhören, Gott zu betasten.“¹ Dieses Motto, verbunden mit der katholischen Theologie durchzieht Messiaens Schaffen wie ein roter Faden. Seine Gläubigkeit und mehr säkularisierten Welt charakterisiert ihn und seine Musik. Eine ihm eigene, „das Jenseits ausgerichtete Ästhetik machen ihn im dunklen und diesseitsorientierten Zeitalter der Moderne einer scheinbar nicht in diese Zeit passenden Persönlichkeit, die dennoch und nicht zuletzt durch die Widersprüchlichkeit das Wesen ihrer Zeit gestaltet hat.“²

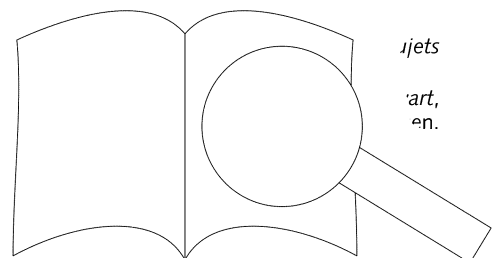
Messiaens Werk umfasst Kompositionen für Orchester (kleinere Besetzungen), Klavier, Gesang (Solo; Chor), kleine Kammermusikbesetzungen, auch für das Horn, die Trompete und das Trompetenensemble sowie die Oper *Saint François d'Assise*. Eine Sonderstellung nimmt die Orgel ein. Denn die Orgel war sein wichtigstes, sein eigenes Instrument. Zu einer „neuschaffenden Musik für Orgel“ schrieb, gab Messiaen der Orgel eine neue Bedeutung unter den Musikinstrumenten wieder. Dies gelang ihm dadurch, dass er durch seine Orgelwerke an „seiner“ Orgel in der Kirche La Trinité aus diesem Instrument bisher unbekanntes herausbrachte.

Die Besprechung der Orgelwerke Olivier Messiaens ist in zwei Teilen gegliedert. Der erste Teil sind allgemein relevante Informationen zusammengetragen, die das Gesamtwerk umfassen. Der zweite Teil behandelt die einzelnen Werke in chronologischer Reihenfolge. Die Details und Besonderheiten eines Werkes werden dabei hinten angestellt.

Es empfiehlt sich daher, den ersten Teil, den zweiten Teil in jedem Fall ganz durchzuarbeiten, da die dort getroffenen Aussagen im zweiten Teil nicht wiederholt werden. Der zweite Teil (Kap. 3) kann als Ergänzung zum Werk für darüber hinausgehende Informationen zu einem bestimmten Stück verwendet werden. Dabei ist bei einzelnen Sätzen stets auf die Einleitung am Anfang des Zyklus und auf im Text genannte Bezüge zu achten.

„... dire spirituelle, une musique qui soit un a Dieu (Messiaen, *Technique de mon langage*)“
 ... sei zunächst auf den Artikel von Stefan K ...
 ... Ausgabe, Personenteil, hrsg. von Ludwig Finscher, I ...
 ... um Leben und Schaffen Messiaens sind derzeit im I ...
 ... dieses Buch greifen auch die in diesem Artikel verwend ...
 ... erkt.

Anders Ekenberg verfassten Textteile dieses Kapitels wurde ...
 ... eingespielten und bei BIS Records AB erschienenen Gesam ...
 ... entlicht.



ijets
 art,
 en.

2 Allgemeiner Teil

Bei Messiaens Musik handelt es um eine farbenreiche, vielgestaltige Musik mit symbolischen Dimensionen. Seine früh geweckte Lust zum Komponieren erhielt einen entscheidenden Impuls, als Messiaen im Jahre 1918 Claude Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* entdeckte. Als Elfjähriger (1919) wurde er am Pariser Conservatoire aufgenommen, wo er als Schüler u. a. von Paul Dukas und Marcel Dupré Musiktheorie und Musikgeschichte, Orgel, Klavier und Komposition studierte.

Während seiner Organistentätigkeit an der Église de la Sainte-Trinité de Paris spielte er selten eigene Werke im Gottesdienst, aber seine Improvisationen in den Sonntagsmessen erlangten Berühmtheit. Die Spuren dieser Improvisationskunst sind in den Orgelkompositionen häufig wahrnehmbar.

Messiaen gründete u. a. mit André Jolivet 1936 die Gruppe „*La jeune France*“, einen Freundeskreis von jungen Komponisten, dessen Tätigkeit jedoch infolge des Krieges abgebrochen wurde. Messiaen wurde als Soldat 1940 gefangen genommen und in Görlitz interniert. Nach seiner Freilassung im darauf folgenden Jahr, wurde er Lehrer für Harmonielehre am Pariser Conservatoire. Neben Kompositionen veröffentlichte Messiaen 1944 das Buch *Technique de mon langage musical* („Technik meiner musikalischen Sprache“), in dem er seine musikalischen Erfahrungen und sein musikalisches Denken zusammenfasst. Er hatte zu dieser Zeit die Probleme und Modus-Systeme sowohl der Harmonie als auch des Rhythmus intensiv studiert.

Die Harmonik und die erstaunlich plastische Melodik Messiaens können als eine schöpferische Weiterentwicklung von Ansätzen Debussys betrachtet werden. In *Technique* beschreibt Messiaen das melodische Modus-System, das er entwickelt und schon in den Frühwerken angewandt hatte (s. Kap. 2.1).

Messiaen hat früh die altgriechische Metrik und den komplexen Rhythmus der indischen Europäern, wie z. B. Claude le Jeune (ca. 1530–1600), studiert. Er beschrieb sich selbst als „Rhythmiker“, um die Bedeutung des Rhythmus in seinem Werk und in der Musik zu betonen (s. Kap. 2.5).

Der halb private Kompositionsunterricht, den Messiaen während der Jahre 1940–1945 in der Keimzelle eines Komponistenseminars, das für die moderne europäische Musik eingerichtet werden sollte, 1947 wurde speziell für ihn eine Klasse für musikalische Analyse eingerichtet. Während beinahe zwanzig Jahren lehrte Messiaen hier eine musikalische Analyse, die nur als normalen Kompositionsunterricht ausmachte. Musiker und Komponisten wie Olivier Messiaen, Boonin, Stockhausen und Iannis Xenakis waren seine Schüler. 1967 wurde er Professor für Musiktheorie an der Universität Zürich, unterrichtete aber auch im Ausland, z. B. längere Perioden während der Jahre 1950–55.

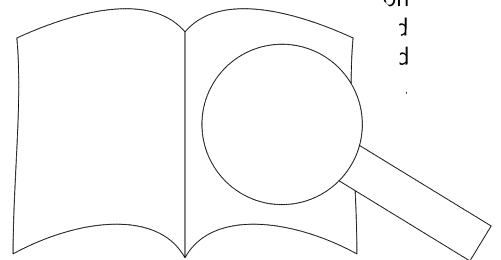
Das oben genannte Bestreben, die Grenzen der Musik mit der Orgel (s. Kap. 2.2 und 2.3), verschiedenen „Inspirationsquellen“ (s. Kap. 2.8), wie z. B. dem Gesang der Vögel, zu erweitern (s. Kap. 2.4 und 2.6) und den Aspekt sollen in den folgenden Kapiteln besprochen werden. Messiaen hat sich zunächst dem wohl wichtigsten Aspekt für die Musikauffassung Messiaens gewidmet.

2.1. Messiaens Katholizität

Messiaen war Katholik. Sowohl in seinen Werken als auch aus den vielen religiösen Werktiteln, Bibelziten und theologischen Zitate, die er immer wieder seine Kompositionen versehen hat, geht hervor, dass der katholische Glaube eine unerschöpfliche Inspirationsquelle und ein entscheidender Faktor für seine Musik war. Natürlich die Frage, ob es notwendig ist, darauf Rücksicht zu nehmen, um seine Musik zu verstehen? Sicherlich nicht, die Musik anzuhören und deren Aufbau und Struktur zu entdecken? Sicherlich nicht, das Wissen seiner musikalischen Technik zum Verstehen der Musik zu erlangen? Sicherlich nicht, das Verständnis seiner Werke wird auch verlangt, dass den religiösen Überzeugungen Rechnung getragen wird.

Da Kunstwerke, die eine religiöse Kommunikation ausmachen, bleiben sie nicht ohne religiöse Absicht. Die Inspirationsquellen, aus denen der Komponist schöpft, sind oft religiös. Messiaen ist ein Grund vieler musikalischer Kompositionen, die wohl bekannt. Er selbst gibt die Schlüssel zur Interpretation, die der Komponist seinen Werken beige

dem Traditionsstrom innerhalb des französischen Katholizismus. In jenen Jahren nach dem deutsch-französischen Krieg gegen eine dunkle und leere „Fin du Siècle“-Stimmung, die die westliche Sichtweise versuchte damals eine Anzahl von Diktatoren auf der Grundlage des christlichen Glaubens zustar



Die Kompositionen Messiaens sind demnach von seinem katholischen Glauben und seiner theologisch-philosophischen Haltung geprägt. Seine Musik könnte als Programmmusik bezeichnet werden – wobei es zahlreiche ideenmäßige Verbindungslinien z. B. zwischen Franz Liszt und Messiaen gibt. Die Musik fließt aus der Meditation über bestimmte Inhalte des Glaubensmysteriums hervor. Beim Messiaen-Festival in Düsseldorf 1968 beschrieb Messiaen selbst, wie er gerne arbeitete. Er konzentrierte sich auf ein Meditationsthema, dann versuche er, passende Texte in der Bibel, bei den Kirchenvätern oder in anderen kirchlichen Schriften zu finden. Schließlich versuche er, dieses Thema in Musik zu überführen, in Töne und Rhythmen, Klang- und Akkordfarben.

2.2. Zum Instrument

Olivier Messiaen war von 1931 bis 1992 Titularorganist an der Église de la Sainte-Trinité de Paris. Bereits seit 1929 hatte er seinen erkrankten Vorgänger Charles Quef regelmäßig vertreten. Messiaen schätzte seine Orgel sehr (s.u.). Alle mehrsätzigen Werke, sowie *Banquet céleste* und *Apparition de l'Église éternelle* sind für die Trinitéorgel konzipiert und haben ihren Klang zum Vorbild.⁴ Deswegen ist es für das Studium von Messiaens Orgelwerken unerlässlich, sich mit diesem Instrument auseinanderzusetzen.

Die Orgel in Trinité wurde 1868 von Cavallé-Coll gebaut und 1901 von der Société Merklin umintoniert. Gambaen wurden gehärtet, die Flûtes harmoniques erhielten Kernstiche, die Zungenregister wurden la macht, etc.“ (Roubinet 1992)⁵

Zu Messiaens Amtsantritt umfasste die Orgel 46 Register auf drei Manualen und Pedal (s. Disposition). Das G.O. hatte Barkerhebel, die Spieltrakturen von Positif und Récit waren mechanisch. Neben dem Pedal gab es eine Suboktavkoppel im G.O.

Disposition der Orgel der Église de la Sainte-Trinité de Paris

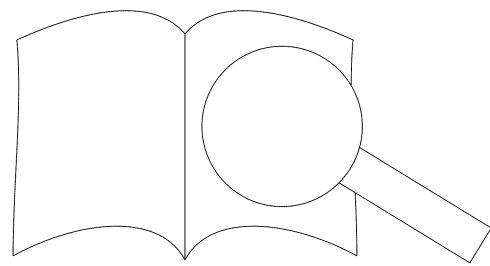
- | | |
|---------------------------------------------|-------------------------------------------|
| I. Grand Orgue (C – g ³) | II. Positif (C – g ³) |
| 1. Montre 16' | 1. Quintaton 16' |
| 2. Bourdon 16' | 2. Principal 8' |
| 3. Montre 8' | 3. Flûte harmonique 8' |
| 4. Flûte harmonique 8' | 4. Cor de nuit 8' * |
| 5. Bourdon 8' | 5. Salicional 8' |
| 6. Gamba 8' | 6. Unda maris 8' |
| 7. Prestant 4' | 7. Prestant 4' |
| 8. Flûte 4' | 8. Flûte douce 4' |
| 9. Quinte 2 ² / ₃ ' | 9. Nazard 2 ² / ₃ ' |
| 10. DOUBLETTE 2' | 10. FLAGEOLET 1' * |
| 11. Cornet 5 rangs ab c ⁰ | 11. Do |
| 12. Plein jeu 3 à 6 rangs (ab 1965 5 rangs) | 12. Tierce |
| 13. CYMBALE 4 RANGS | |
| 14. Bombarde 16' | |
| 15. Trompette 8' | |
| 16. Clairon 4' | |

Pédales (C – f¹)

1. Soubasse 32'
2. Contrebasse 16'
3. Soubasse 16'
4. Flûte 8'
5. Bourdon 8'
6. Violoncelle
7. Flûte 4'
8. Pédale
9. Pédale

Register von 1868, Cavallé-Coll
 Register von 1935, Société Merklin
 REGISTER VON 1965, BEUCHER
 * Register ab 1965 im Positif

⁴ Messiaen's glorieux differieren einige Registrierangaben mit dem Original. Es geht nicht um ein konkretes sondern ein ideelles Instrument, das in der Orgel von 1901 im Palais de Chaillot aufweist (s. Kap. 3.6).
⁵ Die Umintonation in der Abwesenheit des damaligen Titularorganisten Messiaen wurde nicht dem Nachfolger Cavallé-Coll, der Société Mutin anvertraut, sondern dem Organbauwerkstattmeister Louis Vierne, in dem Guilman sein Amt im Protest niederlegte



PROBE-PARTITUR
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Bereits 1934/35 wurde auf Veranlassung Messiaens die Orgel von der Société Pleyel-Cavaillé-Coll erweitert. Beim Wiedereinweihungskonzert am 28. Mai 1935 spielte u. a. Olivier Messiaen *L'Ascension* (s. Kap. 3.4). Auf der Rückseite des Programmhefts finden sich Angaben über die Veränderungen an der Orgel: Das vormals mechanische Positif erhielt Barkerhebel und eine Suboktavkoppel. Außerdem wurden sieben Register hinzugefügt:

im Récit: Bourdon 16', Nazard 2²/3', und Cymbale 3 rangs
im Positif: Principal 8', Cor de nuit 8', Nazard 2²/3' und Tierce 1³/5',

so dass die Orgel nunmehr insgesamt 54 Register umfasste.

Diese Spielanlage und Disposition ist die instrumentale Grundlage für die bis zum nächsten Umbau entstandenen Werke: *La Nativité*, *Messe de la Pentecôte* und *Livre d'orgue*.

Vor den letzten beiden großen Zyklen *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* und *Livre du Saint Sacrement* ließ Messiaen die Orgel ein zweites Mal umbauen und erweitern. Folgende Veränderungen wurden von der Firma Beuchet-Debierre ausgeführt und 1965 fertiggestellt: Die komplette Spielanlage wurde elektrifiziert. Die Orgel erhielt neben allen Manualkoppeln für jedes Manual eine Sub- und Superoktavkoppel sowie drei Superoktavkoppeln von jedem Manual ins Pedal. Des Weiteren wurden Spielhilfen eingebaut: sechs Kombinationen und ein zwölfstufiges, festes Registercrescendo, das mittels eines Fußtrittes bedient werden kann. Folgende Register wurden hinzugefügt:

Im G.O.: Doublette 2' und Cymbale 4 rangs,
im Positif: Flageolet 2', Fourniture 4 rangs und Clairon 4',
im Récit: Tierce 1³/5' und Bombarde 16'
im Pédale: Plein jeu 4 rangs.

Die Hinzufügung dieser Register machte wegen des Platzbedarfs eine Umstrukturierung der Orgel notwendig. Die in der Tabelle mit * gekennzeichneten Register des Positif wurden in eine neue Disposition überführt. Messiaen verbot dabei die ursprünglichen Register von 1868 zu verändern, da „die schönsten Kombinationen erhalten bleiben.“ Lediglich das *Plein Jeu* des G.O. wurde von drei bis sechs Chören erweitert.

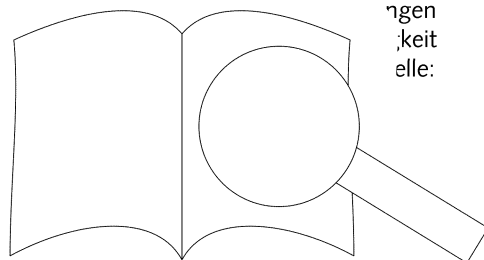
Insgesamt fällt an dieser Disposition im Vergleich zur französischen Orgel des 19. Jhs. das Vorhandensein eines labialen 16-Fußes sowie eines Cornets in der Disposition auf. Der erste aus dem Jahr 1871, ein *Cornet harmonique* aus *Cor de nuit 8'*, *Flûte 4'*, *Nazard*, *Flageolet 2'* und *Clairon 4'* wurde als zusammengesetzter *Cornet* positivschweller verlegt wurde. Somit entsteht quasi ein neuer Orgeltyp, der eine Kombination aus verschiedenen Fußtonlagen ermöglicht. Auch hier spiegelt sich das Bestreben wider, die Grenzen der Musik auszuweiten. Die französisch-romantische Orgelstruktur bleibt in ihrer Grundstruktur erhalten, doch erweitert, bleibt in ihrer Grundstruktur eigenem, „solistischen“ Charakter inne.

Am Ende von *Méditations* kommentiert Messiaen das bewundernswerte, poetische Spiel der Orgel: „Der Quintaton 16' des Pos. besitzt ein solches Nasard gibt er ein herrliches Solo im Diskantbereich. Die Basson 16' des Pos. besitzt einen außerordentlich gewaltigen Klang in der Tiefe. Die Flöten sind rund und edel, die Aliquoten sind pikant und sehr charakteristisch, die Cornette sind äußerst brillant, die Zungen durchdringend und sehr stark. Die Voix céleste ist bezaubernd.“ Diese Aussagen zeigen die sorgfältige Arbeitsweise an anderen Orgeln. Mit diesem Thema beschäftigt sich Kap. 2.3.

Abschließend sind einige Register, die nicht unerwähnt bleiben:

Bis zur Eröffnung der Orgel in Trinité noch die klassische Disposition (s. Kap. 2.3) mit den Registerkombinationen (s. Kap. 2.3) samt den zugehörigen Kombinationen (s. Kap. 2.3). Auf der Anches-Lade befanden sich folgende Register:

„Le *Principal 16 du Positif* possède un timbre poétique admirable. M. Messiaen a écrit un *sol*. Le *basson 16 du Positif* est très puissant et possède un timbre très noble. Les *flûtes* sont rondes et moelleuses, les fonds sont très nobles, les *cornettes* „portent“ beaucoup, les *pleins-jeux* sont brillants, les *anches* sont très puissantes dans le *piu mosso*.“



Récit: 7, 8, 10, 13, 14

Positif: 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19

G.O.: 9, 11, 12, 14, 15, 16

Pédale: 9, 10, 11

Noch vor seinem Tod plante Messiaen eine erneute Vergrößerung der Orgel, die wiederum deren Grenzen nach oben und unten erweitern sollte. In einem privaten Gespräch am 31. März 1992 erklärte Messiaen, dass das Récit eine *Septième* 1¹/₇', eine *Quinzième* 1¹/₁₅' und eine *Neuvième* 8⁸/₉' erhalten sollte. Im G.O. sollte eine *Tierce* 3¹/₅' und im Pédale eine *Contrabombarde* 32' hinzugefügt werden. Dieses Vorhaben wurde allerdings nicht mehr ausgeführt.

1992/93 wurde die Orgel von Olivier Glandaz und François Sebire durchgesehen und gereinigt. Lediglich die *Cymbale* des G.O. wurde von vier Chören auf zwei bis vier Chöre herabgesetzt. Glandaz gibt an, dass Messiaen die *Cymbale* 4 *rangs* als etwas zu „pikant“ empfand.

Mittlerweile wurden die Spielhilfen von 1965, die gerade für die Registrierpraxis von *Méditations* von großer Bedeutung sind – also die sechs freien Kombinationen sowie das 12-stufige feste Registercrescendo –, durch eine Setzeranlage ersetzt.

Natürlich spielen auch andere Instrumente eine, wenn auch untergeordnete Rolle, z. B. die Orgel im Cr an der Messiaen seinen Orgelunterricht erhielt, oder auch die Orgel im Palais de Chaillot. Zwar mente von unterschiedlicher Größe, dennoch handelt es sich bei allen Instrumenten, die für ' zur Orgel eine Rolle spielten, immer um französisch-romantische Instrumente. Deshalb wi Artikels auf die Angabe weiterer Dispositionen verzichtet. Es soll genügen, die Orgel ir an der Messiaen als „seinem“ Instrument über sechzig Jahre tätig war.

Die Orgel von La Sainte-Trinité



2.3. Registrierung

Die Registrierungen in allen mehrsätzigen Werken beziehen sich auf die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Orgel in La Trinité.⁷ Die Praxis, Registrierangaben mit einem bestimmten Instrument zu verknüpfen, ist bei verschiedenen französischen Komponisten und Organisten zu finden, u. a. bei César Franck.

Messiaens Registrierungen wurzeln auf der französisch-romantischen, impressionistischen Tradition, die er bei seinem Lehrer Marcel Dupré kennenlernte. Die klassische Aufteilung der Register in *Fonds* und *Anches* (*Jeux de combinaisons*) findet bei Messiaen allerdings nur mehr marginal Verwendung.⁸ Vielmehr beschritt er den von Charles Tournemire eingeschlagenen Weg und experimentierte mit den mannigfaltigen Möglichkeiten verschiedener Registerkombinationen und den daraus entstehenden Klängen. In einem persönlichen Gespräch am 27. Februar 1990 hat Messiaen die Wichtigkeit zweier Komponisten für seine Musik betont: Charles Tournemire (1870–1939) und Nicolas de Grigny (1672–1703). Während ihn bei de Grigny mehr die Polyphonie im Sinne der in verschiedenen Ebenen geführten Stimmen fasziniert, ist es bei Tournemire eher das neue Klangempfinden, die Suche nach neuen Farben und Registrierungen als bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel. Ergebnis dieser Auseinandersetzung sind sowohl bei Tournemire als auch bei Messiaen äußerst differenzierte, bisher ungehörte Klänge – eine Loslösung von der spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts ans Stereotype grenzenden Registrierpraxis. Die neuen Klangkombinationen gehen oft einher mit den Tendenzen, die auch in den Erwerbungen der Orgel (s. Kap. 2.2) zu erkennen sind: Häufige Verwendung der labialen 16'-Lage und der Oberregister. Besondere Beispiele hierzu finden sich in den beiden *Pièces en Trio* aus *Livre d'orgue* (s. Kap. 3).

Registrierung des ersten *Pièce en Trio*:

- R: *Cymbale 3 rangs*
- Pos: *Quintaton 16, Cor de nuit 8, Nazard 2²/₃*
- G: *Bourdon 16, Flûte 4*
- Péd: *Soubasse 16, Contrebasse 16, Tirasse R*

Registrierung des zweiten *Pièce en Trio*:

- R: *Bourdon 16, Voix humaine 8 (sans trém.)⁹, Nazard 2²/₃, Octave*
- Pos: *Quintaton 16, Principal 8, Nazard 2²/₃, Tierce 1³/₅*
- G: *Prestant 4, Flûte 4, Plein jeu*
- Péd: *Tirasse G seule*

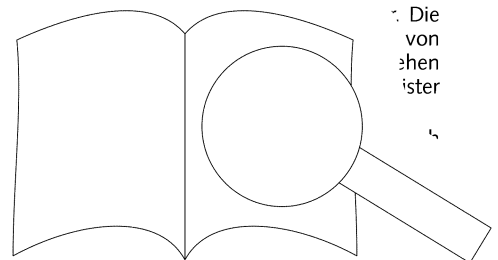
In vielen Fällen sind die gewünschten Klänge wie oben beschrieben durch die Kombination von zwei bis drei Registern beschrieben. Darüber hinaus werden vier Sammelbezeichnungen verwendet:

1. *Fonds* bezeichnet alle labialen, je nach Art hell und stark intonierten Prestants 4' und darunter, außer den im Prospekt stehenden, als bei den französischen Komponisten da nicht mehr die Register der *Fonds*-Lade beschrieben werden, sondern allein die Labialen.
2. *Anches* bezeichnet wie die ursprüngliche Bezeichnung ausschließlich Zungenregister, nicht mehr die Register der *Anches*-Lade, d.h. die *Jeux de combinaisons*.
3. Der Begriff *plein-jeux* fassen die *Cymbale* des Récit, die *Fourniture* des Positif, sowie das *Plein-jeu* und die *Cymbale* des Récit.
4. Aliquotregister, als Register mit Fußtonlage kleiner als vier bezeichnet Messiaen wie üblich als *Mutatic*. Er verwendet allerdings nie in seinen Registrierangaben. Dahingegen findet man den Begriff *Mix* von *Mutations* und *Plein-jeux*. So z. B. in den Tuttiregistrierungen von *Sortie* (*Les cloches de L'Abîme* und *Les yeux dans les Roues* (*Livre d'orgue*)).

Fonds et

Die Kongruenz der Orgelerweiterungen werden erst ab *Méditations* verwendet. Die Edition (1980) zeigen, dass sich Messiaens Aufzeichnungen nie oben erwähnt, stellt *Les corps glorieux* ein oder sind auf anderen Manualen. Die detailliert *Le Christ (Ascension)*, *Les enfants de Dieu* (Nativität). Hier ist der Gebrauch der Appels.

Die Wichtigkeit beim Gebrauch der *Voix humaine* stets ein *sans trémolo* aus der romantischen Tradition, in der die *Voix humaine* nie erwähnt, in denen die Appeltretritte *Jeux de combinaisons* zu verstehen sind, wird in den entsprechenden



Die von diesen Registern

Ab 1980, d.h. in *Livre du Saint Sacrement* sowie in den aktuellen Ausgaben von *Apparition*, findet man stets *Mixtures et Pleins-jeux*, bzw. *Mixtures* und den Namen der Mixtur des jeweiligen Manuals.
Lediglich bei *Diptyque* sind unter *Mixtures* nur wenige Aliquoten ($2^2/3' + 2'$) zu verstehen, da die Registrierangaben sich auf die viel kleinere Orgel im Conservatoire beziehen (s. Kap. 3.1).

Jegliche Wechsel der Klangfarbe sind im Notentext angegeben. An einigen wenigen Stellen sind Hinzufügungen innerhalb längerer *crescendo*- oder *diminuendo*-Passagen zusätzlich zum Schwellergebrauch (s.u.) üblich. Auf diese Stellen wird jeweils im zweiten Teil eingegangen. An besonders lauten Stellen ist ein *ffff* als neue dynamische Stufe ohne zusätzliche Registrierangabe zu finden. In der Regel werden hier Sub- und/oder Superoktavkoppeln gezogen, s. z. B. am Schluss von *Sortie* (Kap. 3.7.5). Das geht nicht zuletzt aus der Beschreibung der Registrierung in *Méditations* hervor (s. Kap. 3.10).

Die folgende Liste erklärt Begriffe, die Messiaen im Zusammenhang mit Registrierung verwendet:

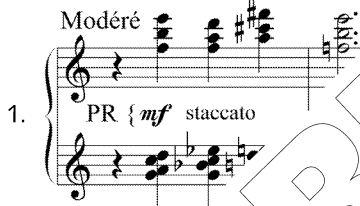
G bzw. G.O.	Grand Orgue (1. Manual)
P bzw. Pos.	Positif (2. Manual)
R bzw. Réc.	Récit (3. Manual)
GR	spiele auf G.O. mit angekoppeltem Réc.
GP	spiele auf G.O. mit angekoppeltem Pos.
PR	spiele auf Pos. mit angekoppeltem Réc.
GPR	spiele auf G.O. mit angekoppeltem Pos. und R
tir. / tirasse G.O. / Pos. / Réc.	Pedalkoppel G.O. / Pos. / Réc.
seule (bspw. Flöte 4 seule oder tir. Réc. seule)	„nur“ (Flöte 4 allein oder nur Pedalkop
en 16 (bspw. R en 16)	Suboktavkoppel (Suboktavkoppel im
en 4 (bspw. Pos en 4)	Superoktavkoppel (Superoktavkr
R en 16, 8, 4	Sub- und Superoktavkoppel i
doux (jeux doux)	sanft (sanfte Grundstimm or. (le)

2.3.1 Der Schweller

Angaben zur Schwellerbehandlung sind zu finden:

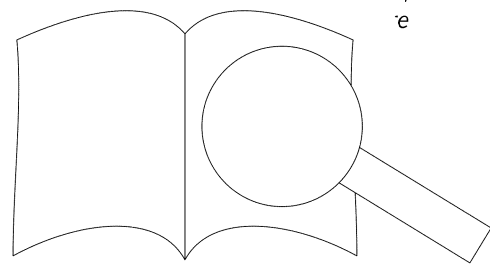
- in der Anfangsregistrierung.
- während des Stückverlaufs als *cresc.* oder *dim.* bzw.
- als Veränderung der Dynamik ohne Angabe eines *cresc.* beachten, dass bei fehlendem *crescendo* bzw. *diminuendo* die Schwelleränderung ohne *acc.* oder *dec.* erfolgt, z. B. *Le Verbe (Nativité)* Takt 40f. (s. NB 1). In Takt 40 *acc.* geöffnet, in Takt 41 vollständig geschlossen.

(Fonds 8, 4, Mixtures)



Le Verbe (Nativité)

Die Dynamik wird durch die Stellung der Registerknöpfe (geschlossen bzw. geöffnet) beeinflusst. In der Normallage (s. 1.11) wird zu Beginn von *Apparition* (s. 1.11) bei folgender Registrierung (s. 1.11) die Registerknöpfe 8, Gambe



PROBE-PARTITUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

der geschlossene Schweller mit *ppp*, der geöffnete Schweller mit *p* angegeben.
In *La manne et le Pain de Vie* (*Livre du Saint Sacrement* (Kap. 3.11.6)) ist u. a. auf S. 38 mit

Pos. Clarinette et Nazard, Pos. en 16, 8, 4

der geschlossene Schweller mit *mf*, der geöffnete Schweller mit *ff* bezeichnet. Es wird also stets auf die tatsächliche Dynamik Bezug genommen.

In *Méditations* und *Livre du Saint Sacrement* verdeutlichen in Klammern gesetzte Schwellerzeichen zusätzlich die gewünschte Stellung.

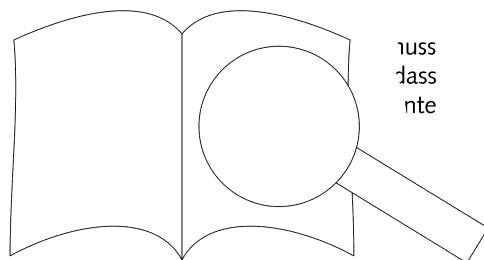
2.3.2 Übertragung auf andere Orgeln

Die bisherigen Informationen beziehen sich alle auf die Registrierpraxis Messiaens an „seiner“ Orgel in Trinité. Wenden wir uns den Problemen zu, mit denen man beim Einregistrieren an anderen Orgeln konfrontiert wird. Messiaens Orgel weist eine Fülle von Klangfarben auf, labiale 16'-Basis und Cornetklang auf jedem Manual und ihre Klanglichkeit geht auf die französisch-romantische Orgel Cavallé-Colls zurück. Ganz klar zielte nicht auf eine ausschließliche Aufführung seiner Werke auf solchen Instrumenten ab. Jedoch bleibt welche Kompromisse gerade bei kleineren Instrumenten eingegangen werden können, und wie weit eine auch nur annähernd stimmige Wiedergabe unmöglich machen. Gerade eine Aufführung beider Zyklen stellt doch große Anforderungen an jedes Instrument.

Bei jeder Registrierungsarbeit ist es äußerst nützlich, eine möglichst gute Vorstellung zu haben. Deswegen ist es über die hier und in Kap. 2.2 gelieferten Informationen hinaus Klangerinnerungen zu haben, sei es durch das Hören von Aufnahmen von entsprechenden Besuchen von Konzerten oder das eigene Spiel an klanglich kongruenten Instrumenten. An stilistisch differierenden Instrumenten gilt es dann, die eigene Klangvorstellung auf die Möglichkeiten der jeweiligen Orgel auf einen Nenner zu bringen. Es ist schwierig, allgemeine Aussagen zu machen, muss von Fall zu Fall neu entscheiden. Auf folgende Hinweise und Beispiele soll hingewiesen werden:

- Besonders abzuwägen ist bei vermeintlich gleichen Registern. Erfordert die Erfordernisse, um den gewünschten Charakter des *Quintaton 16'* im Pedal zu erreichen, zugeben, oder ist es besser, eventuell auf andere Register zurückzugreifen zusammen mit einem sanften Nazard $2\frac{2}{3}'$?
- Die angegebene Fußstonlage sei stärker gewichtet. Ersetze man beispielsweise einen nicht vorhandenen *Quintaton 16'* durch ein *Quintatön 8'*, wenn die Möglichkeit ausscheidet, den *Quintatön 8'* zu verwenden.
- Generell sind Messiaens Aussagen zum *Quintaton 16'* zu berücksichtigen, die Überlegungen mit einzubeziehen. So kann der Klang der „durchdringende“ Quintatöne an Orgeln mit schwächeren Zungen durch Hinzunahme passender Register, beispielsweise Trompete 8' mit Oktave 4'. Der *Basson 16'* des Positif ist u. a. in *Offertoire* (1998) oder wie im persönlichen Gespräch am 27. Februar 1990 als das „brillianteste“ Instrument bezeichnet – oft am besten mit der Posaune 16' des Pedals darzustellen. Die „brillianteste“ *Voix céleste 3 rangs* des Récit kann beispielsweise im 2. Satz von *Livre d'orgue* (Register $2\frac{2}{3}' + 2' + 1\frac{1}{3}'$) ersetzt werden. Eine Kombination aus zwei bis drei Aliquotstimmen ($2\frac{2}{3}' + 2'$ oder $2' + 1\frac{1}{3}'$) ersetzt die *Voix céleste*. Eine Mischung aus zwei bis drei Aliquotstimmen ($2\frac{2}{3}' + 2'$ oder $2' + 1\frac{1}{3}'$) ersetzt die *Voix céleste*. Eine Mischung aus zwei bis drei Aliquotstimmen ($2\frac{2}{3}' + 2'$ oder $2' + 1\frac{1}{3}'$) ersetzt die *Voix céleste*. Eine Mischung aus zwei bis drei Aliquotstimmen ($2\frac{2}{3}' + 2'$ oder $2' + 1\frac{1}{3}'$) ersetzt die *Voix céleste*.
- Aliquotstimmen sind sehr ausgeprägt sein. Findet man einen solistischen, starken Klang vor, gilt es zu achten. Die *Fonds* sind tragfähig, die *Petites Mixtures* eher färbend und mischbar. Auf Mixturklangerzeugung ausgerichtete, barocke Quinte $2\frac{2}{3}'$ ist demnach dem Klang dankbar. Eine Mischung aus zwei bis drei Aliquotstimmen ($2\frac{2}{3}' + 2'$ oder $2' + 1\frac{1}{3}'$) ersetzt die *Voix céleste*.

und die dynamischen Angaben Messiaens zu Beginn von *La Vierge et l'Enfant* (N. 1) viel leiser (*pp*) als der *Quintaton 16'* (*mf*) registrieren als schimmernden Heiligenschein Marias. In *Banquet* gilt es beispielsweise in *Banquet* eine ausgeglichene Mischung (z. B. *Voix céleste 3 rangs*, *Bourdon 8'*, *Voix céleste* und *Gambe*) und der *Petit Doublette 2*, *Piccolo 1*) zu finden, da beide mit *f* bezeichnet sind.



aus
lass
nte

Später treten drei weitere Bezeichnungen hinzu: *Modéré, un peu vif* (gemäßigt, ein bisschen schnell) und *Modéré, un peu lent* (gemäßigt, ein bisschen langsam) – diese sind in der Liste direkt unter beziehungsweise über *Modéré* einzufügen – sowie *Un peu lent*, das zwischen *Lent* und *Très modéré* einzufügen ist.

Die Tempi gliedern sich in drei Gruppen: schnelle Tempi (*Vif*), mittlere Tempi (*Modéré*) und langsame Tempi (*Lent*). Zusätze wie *bien, très* oder *un peu* (etwas, sehr oder ein wenig) ergeben eine genauere Differenzierung. Dabei ist – wie unten erläutert werden wird – keine metrische Proportion zwischen den Stufen festgelegt oder festzulegen. Es handelt sich um verschiedene Tempoausdrücke, die sich voneinander abgrenzen und die einen gewissen Charakter und eine gewisse Bandbreite besitzen. *Bien modéré* ist ein wenig schneller als *Très modéré* und *Un peu lent* ist viel langsamer als *Un peu vif*.

2.4.2 Messiaens Tempophilosophie

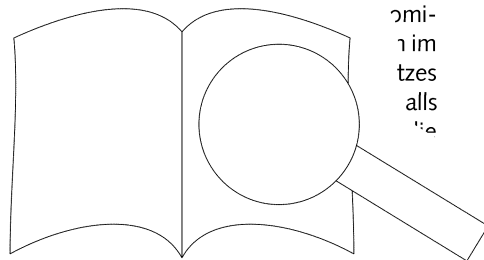
Als zweiter Ausgangspunkt sei folgendes Zitat aus Messiaens Vortrag in Brüssel 1958 angeführt: „Ich versuchte ... meinen Schülern am Pariser Conservatoire eine Philosophie der Zeitwerte zu lehren. Ich erklärte ihnen all die übereinandergeschichteten Zeiten, die uns umgeben: Die ungeheuer lange Zeit der 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 Leben 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, die geistige Zeit. Hier wird klar, wie sich Messiaen von den alten Tempovorschriften wie *Adagio, Andante* und *Allegro* damit verbundenen, im Laufe von Jahrhunderten entstandenen Vorstellungen zu lösen suchte und auf die Tempogestaltung die Grenzen der Musik auszuweiten.“

2.4.3 Zur Angabe von Dauern

Auffällig ist, dass in Messiaens Werken stets Metronomangaben zu finden sind. Dies mag damit zu tun haben, dass er seine Orgelwerke zunächst selbst spielte und dabei mit anderen Organisten, die seine Werke spielten, in Kontakt stand. Sicherlich spielen aber auch die akustischen Verhältnisse eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Akustik eines Raumes hat Einfluss auf das Tempo. Deswegen fällt bei den Orgelwerken ein bestimmtes Maß schwer. Während Werke ohne Orgel für Konzertsäle gedacht sind, differiert, hat jeder Kirchenraum in gewisser Weise eine eigene Schallentwicklung, sondern auch hinsichtlich ihrer dynamischen Entwicklung. Hinzu kommt die positions- und intonationsbedingte, individuelle Präsenz der Orgel im Raum. Allgemein lässt sich sagen, dass schnelle Musik in großen Räumen so deutlich wahrgenommen werden kann wie in weniger akustischen. Also nehmen als dies in trockeneren Räumen möglicherweise ein bestimmtes Maximaltempo, bei dessen Überschreitung die einzelnen Töne zu sehr verschimmen. Umgekehrt wird Musik in großer Akustik langsamer wahrgenommen wegen des lebendigen Klangs, der aus dem Hall, also den Reflexionen an den Wänden, resultiert. Interessant bleiben; ein Effekt, der, in trockenen Räumen deutlich weniger ausgeprägt, stattdessen eine wahrgenommene Tempo nimmt. An dieser Stelle ist anzumerken, dass bei den beiden großen Zyklen *Méditations* und *Livre du Saint Sacrement* viel Nachhall erfährt. Dies ist die gewünschte Wirkung oft kaum zu erzeugen, weshalb von einer Auffüllung des Raumes mit Nachhall nur unter Vorbehalt zuzustimmen ist. Die Beeinflussung der Tempobeschreibung durch den Raum lässt Metronomangaben als unzureichend für eine genaue Tempobeschreibung erscheinen. Dies ist es bei der Charakterisierung der Tempi durch die formulierten Angaben. Demnach ist die Tempofindung als erstes vom Charakter und Ausdruck der Musik und von den akustischen Verhältnissen des Raumes abhängig zu lassen.

Denn noch einmal: Messiaen gibt seinen Leitfaden zu geben, zumal die Findung des richtigen Tempos nie einfach ist. Er wählt im Sinne Messiaens gewählte Tempi, die in definierten Bereichen, die dem Ausdruck eines bestimmten Charakters entsprechen, angegeben sind. Die Angabe von Zeitintervalle angegeben, die einen ungefähren Wert darstellen. Dazu muss gesichert sein, dass das Intervall ein Optimum darstellt. Gerade bei besonders schnellen Tempi ist dies zu beachten.

Einige Metronomangaben, die es vor allem in den frühen Capriciens gezwweifelt werden, s. Kap. 3.1, 3.2 und 3.3.



Die angegebenen Werte basieren auf Messiaens Einspielung seiner eigenen Werke *Messiaen par lui même* (1957, 1992), verschiedenen Einspielungen von Organisten, die mit Messiaen zusammengearbeitet haben, und auf persönlichen Erfahrungen. Aus der Schwankungsbreite der verschiedenen Dauern in den verschiedenen Einspielungen ergeben sich auch die Unterschiede in der Breite der Angaben. Manche Tempi scheinen weitaus bestimmter, z. B. in *Dieu parmi nous (Nativité)*, andere Tempi variieren von Aufnahme zu Aufnahme sehr stark, z. B. *Les mages (Nativité)*. Generell beziehen sich die Angaben auf relativ große Räume mit langem Nachhall. Also wird man in trockenen Räumen öfters ein passendes Tempo außerhalb des hier angegebenen Zeitintervalls finden, gerade bei besonders langsamen oder schnellen Passagen.

Insofern stecken diese Zeitintervalle zwar einen nicht vorhandenen Rahmen ab, versuchen aber in Rücksichtnahme auf alle Freiheiten und Faktoren, die das Tempo beeinflussen, doch einen gewissen Anhaltspunkt für die manchmal äußerst diffizilen und extremen Tempi zu bieten. Messiaen selbst war in seiner Tempovorstellung niemals auf ein bestimmtes Maß fixiert, hatte aber genaue Vorstellungen, was die Tempogestaltung betraf, Vorstellungen, die oft nur schwer, oder zumindest nur nach äußerst umfassender Beschäftigung, direkt aus dem Notentext herauszulesen sind, die er aber an seine Interpreten weitergab.

Sind zu einem Stück mehrere Dauerangaben zu verschiedenen Abschnitten angegeben, möge man an Anhaltspunkt nehmen, sein eigenes Tempo durchwegs am gleichen Platz innerhalb der Intervalle anzuhaken, d. h. entweder auf der schnellen Seite oder stets im unteren oder mittleren Bereich.

Die Dauerangaben markieren keine Torpfosten, in die es hineinzutreffen gilt, indem man versuchsweise langsam zu spielen, dass die Stoppuhr einen Wert innerhalb des Intervalls anzeigt, eine Orientierungshilfe für die Findung eines eigenen und dem Stück angemessenen Tempos.

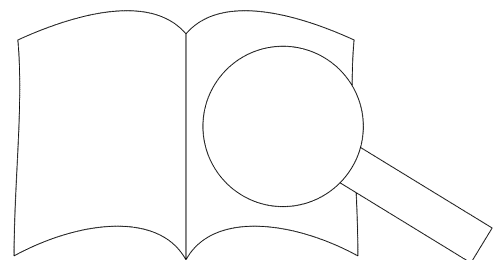
2.4.4 Notenwerte als Anhaltspunkt zur Tempofindung

Über die Tempobezeichnung hinaus, stellen die Notenwerte einen wichtigen Anhaltspunkt dar. Am deutlichsten wird dies beim Vergleich der beiden Ausgaben von *Banquet*. Wie oben erwähnt wurde die erste Ausgabe von 1934 umgearbeitet, um „die extremen Tempi zu heben“ (Hill & Simeone 2007, S. 248). Um dies zu gewährleisten, veränderte Messiaen die Tempobezeichnung von *Extrêmement lent* („extrem langsam, ekstatisch“). Daraus ergibt sich zum einen die Wichtigkeit der neuen Angabe einen Schritt nach unten auf der Skala von *Très vite* bis *Très lent* (s. Tabelle oben), d. h. die Tempoangabe verschnellert sich. Daraus lässt sich gegenüber den Tempobezeichnungen ableiten. Eine Verdoppelung der Tempobezeichnung um eine Stufe (z. B. *Très vite* zu *Extrêmement vite*) bedeutet, dass die schnelle Musik viermal so schnell ist wie die ursprüngliche. Schnelle Musik wird also in Verbindung von kurzen Notenwerten (z. B. *Très vite*) und einer schnellen Tempobezeichnung notiert. Die *Très vite* (z. B. *Très vite*) und vor allem je größer die Notenwerte werden, desto langsamer wird die Musik. *Très vite* (z. B. *Très vite*) und vor allem je größer die Notenwerte werden, desto langsamer wird die Musik.

Auch hier lässt sich sagen, dass eine Halbierung der Tempobezeichnung mit der Halbierung des Tempos einhergeht. Ein fiktives *Vif* in Achteln ist zwar viel langsamer als *Très vite* in Sechzehnteln, aber keinesfalls halb so langsam. So gilt es, für einen Satz oder eine Passage ein zum Ausdruck der Musik passendes Tempo zu finden, das im Konsens mit den Notentexten und den vorkommenden Noten steht.

2.4.5 Verhältnis verschiedener Tempi

In Messiaens Musik findet sich ein logisches System der Tempoklassifizierung, das konsequent auf ein relatives, d. h. die Angaben befinden sich auf einer Skala ohne Maßstab, beruht. Wie oben erwähnt, weist Messiaens Musik teilweise äußerst komplexe Temposcharstellungen auf, die durch die Beziehungen, in denen verschiedene Tempi zueinander stehen, bestimmt sind. Ein einfaches Beispiel ist der Vergleich des ersten (NB 2) und des zweiten (NB 3).



R. Fonds et Anches 8, 4
 P. Fonds 8 (Anches préparées)
 G. Fonds 8 (Anches préparées)
 Péd. Fonds 16, 8, Tir. R.

Sw. Full 8' 4'
 Ch. Fds 8'
 Gr. Fds 8'
 Ped. Fds 16' 8'
 Unisson cpls

Très lent et majestueux

Very slow and maestoso

G. P. R.

2.

MANUEL

PÉDALE

Musical score for 'Très lent et majestueux'. It features three staves: MANUEL (right hand), MANUEL (left hand), and PÉDALE (pedal). The right hand part is marked 'Gr.' and 'R. legato'. The left hand part is marked 'pp' and 'mf'. The pedal part is marked 'pp'. The score includes dynamic markings and articulation symbols.

Tir. R. seule
 Pd. Unis. off
 Sw. to Pd.

Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père (L'Ascension), Beginn

R. Flûte 8, Bourdon 8, Voix céleste, Gambe
 P. Flûte harm.
 G. Flûte harm.
 Péd. Tirasse R. seule

Sw. Flute, Bourdon, V. celest
 Ch. Melodia, Sw. to Ch.
 Gr. Claribel, Sw. to
 Ped. Sw. to Ped

Extrêmement lent, ému et solennel

Extremely slow, with feeling and solemn

P. R.

Ch.

3.

MANUEL

PÉDALE

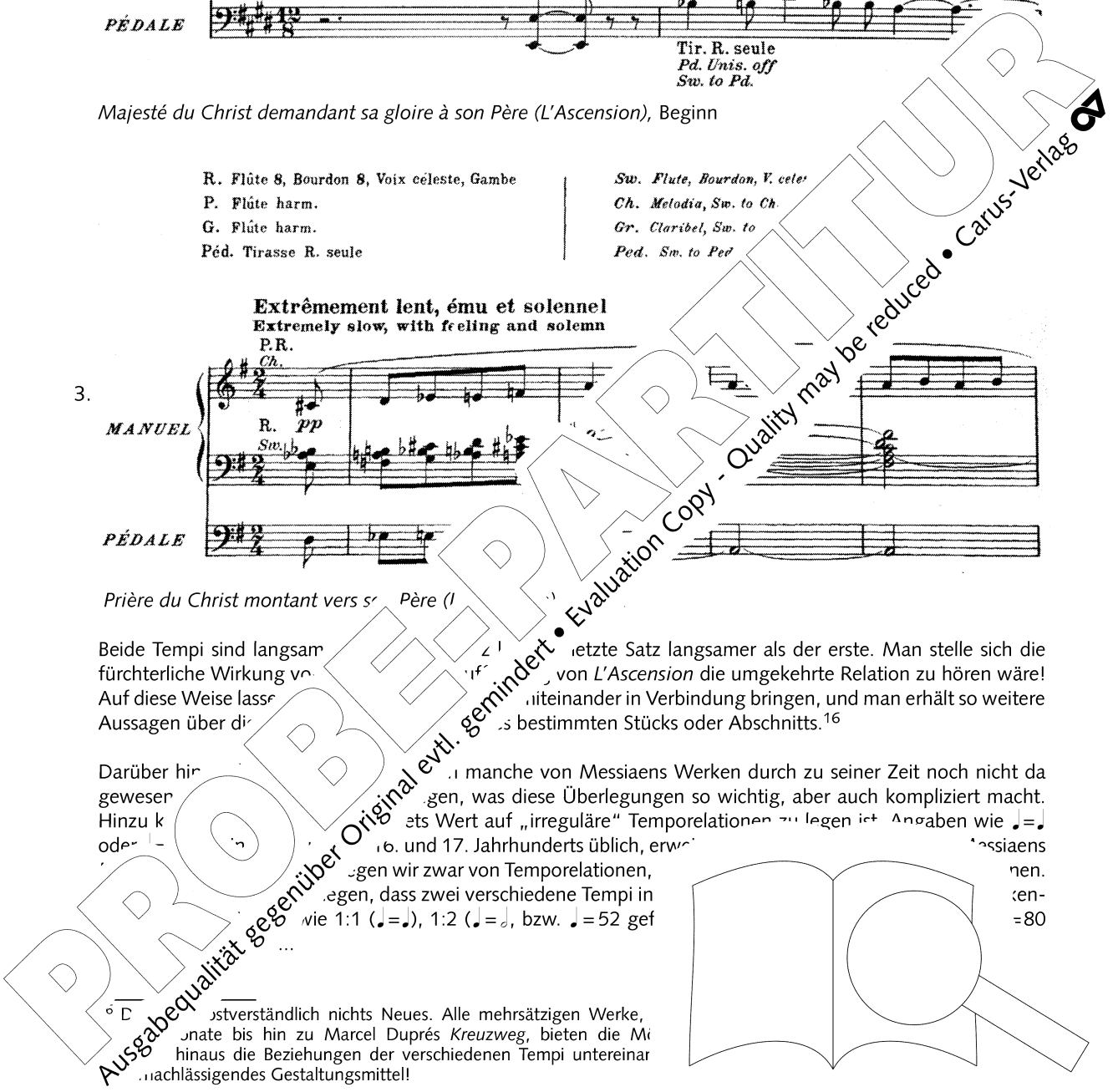
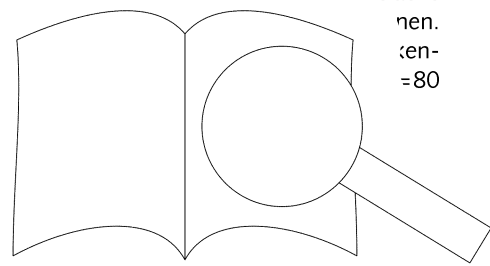
Musical score for 'Extrêmement lent, ému et solennel'. It features three staves: MANUEL (right hand), MANUEL (left hand), and PÉDALE (pedal). The right hand part is marked 'R. pp' and 'Sm.'. The left hand part is marked 'pp'. The pedal part is marked 'pp'. The score includes dynamic markings and articulation symbols.

Prière du Christ montant vers son Père (I)

Beide Tempi sind langsam fürchterliche Wirkung von Auf diese Weise lassen Aussagen über die letzte Satz langsamer als der erste. Man stelle sich die von L'Ascension die umgekehrte Relation zu hören wäre! miteinander in Verbindung bringen, und man erhält so weitere bestimmten Stücks oder Abschnitts.¹⁶

Darüber hinaus sind manche von Messiaens Werken durch zu seiner Zeit noch nicht da gewesen, was diese Überlegungen so wichtig, aber auch kompliziert macht. Hinzu kommt, dass der Wert auf „irreguläre“ Temporelationen zu legen ist Angaben wie $\text{♩} = \text{♩}$ oder $\text{♩} = 2 \text{♩}$ im 16. und 17. Jahrhunderts üblich, erwünscht. Messiaens legen wir zwar von Temporelationen, sondern, dass zwei verschiedene Tempi in wie 1:1 ($\text{♩} = \text{♩}$), 1:2 ($\text{♩} = \text{♩}$), bzw. $\text{♩} = 52 \text{gef}$...

... ist verständlich nichts Neues. Alle mehrsätzigen Werke, unate bis hin zu Marcel Duprés Kreuzweg, bieten die Möglichkeit hinaus die Beziehungen der verschiedenen Tempi untereinander nachlässigendes Gestaltungsmittel!



Es geht darum, ein komplett anderes Tempogefühl zu erzeugen, einen neuen Puls, der keine „Verwandtschaft“ zum Vorangegangenen hat. Es geht um schnellere oder langsamere Bewegungen, um näher beieinander liegende Bewegungen – wie etwa *Modéré* und *Bien Modéré* – oder weiter auseinanderliegende – etwa *Lent* und *Un peu vif* –, aber niemals um kleine ganzzahlige, einfache Proportionen. Dies bestätigen die Metronomangaben in verschiedensten Werken für unterschiedliche Besetzungen.

Der Grund für diese Gestaltungsweise liegt in der Kompositionsstruktur und soll an zwei Beispielen erläutert werden: Zunächst ein relativ einfaches: *La Vierge et l'Enfant (Nativité)*.

Dieses Werk ist dreiteilig. NB 4 zeigt den Beginn des ersten Teils, NB 5 den Beginn des zweiten. Der dritte Teil ist eine Reprise des ersten auf einer anderen Tonstufe und mit anderer Registrierung.

4.

Lent

R: flûte 4 nazard *pp*

P: quintaton 16 *mf*

La Vierge et l'Enfant (Nativité), Beginn

5.

Un peu vif

R: gambe voix céle.

P: flûte 4 nazard, 3^{es} piccolo

G: montre 8 bourdon 16

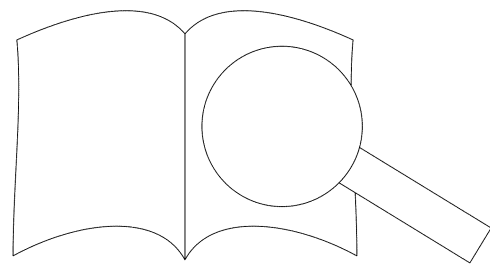
Péd: flûte 4 et tirasse Pos.

La Vierge et l'Enfant (Nativité), T. 16ff.

Messiaen hat die meisten seiner Werke, so auch *La Vierge et l'Enfant*, in *„Liedern“* betitelt. Dabei geht es immer um einen bestimmten Gedankengang, um ein Ereignis, oder eine Situation, worüber meditiert wird. Und so frei sich die Gedanken, so bewegen dürfen, so kreisen sie doch um ein und dasselbe Thema und betonen die *„Wendepunkte und Entfernungen.“*¹⁷ Oft gibt Messiaen in seinen Werken *„Bilder“* dahinter stehenden Bilder. So schreibt er zu *La Vierge et l'Enfant*: „Die Stimmung [des 2. Teils] ist die Freude der Heiligen Jungfrau wider.“ Davon abgenabelt wird im 2. Teil „der Weiblichkeit“ *„St nobis“ ... ausschmückend variiert“* (Messiaen 1998). Hier wird der Sprung in *„die Freude der Heiligen Jungfrau mit dem neugeborenen Kind im Stall zur Freude, mit der Heiligen Jungfrau empfangt, die im Choral ausgedrückt wird: „Ein Sohn ist uns geboren.“* Mit dieser *„Stimmung“* der Stilistik des 20. Jahrhunderts – ein möglichst unproportionales Tempoverhältnis – viel geeigneter, um den Perspektivenwechsel darzustellen.

Betrachten wir ein Beispiel für jeden Abschnitt, geordnet nach der Tempobezeichnung. Dieses Stück in *„Le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement)“* was die Tempogestaltung angeht. Es besteht aus *„musikalischen Ideen, also Satzstrukturen mit jeweils unterschiedlichem Tempo.“* NE

...scheidet Messiaen eindeutig von der Beziehungslosigkeit der *„Anordnung verschiedener Elemente.“*



Lent

6. MAN. *legato* R { *mf* Pos { *mf* R { *pp* *cresc.* *mf*

PED. *mf* *legato* tir. R seule tir. Pos seule tir. R seule

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 45/1, Lent

Un peu lent

7. MAN. *legato* R { *p*

PED. *legato*

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 35/1, Un peu lent

R : nazard 2²/₃, octavin 2, 3^{ce} 1³/₅, tout seuls | < 1/2 |

Modéré, un peu lent Ammomane du désert (désert de ... an.)

8. MAN. R { *p*

PED. (< 1/2)

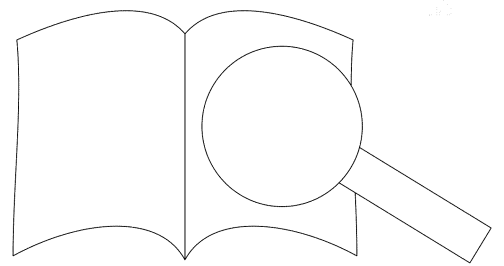
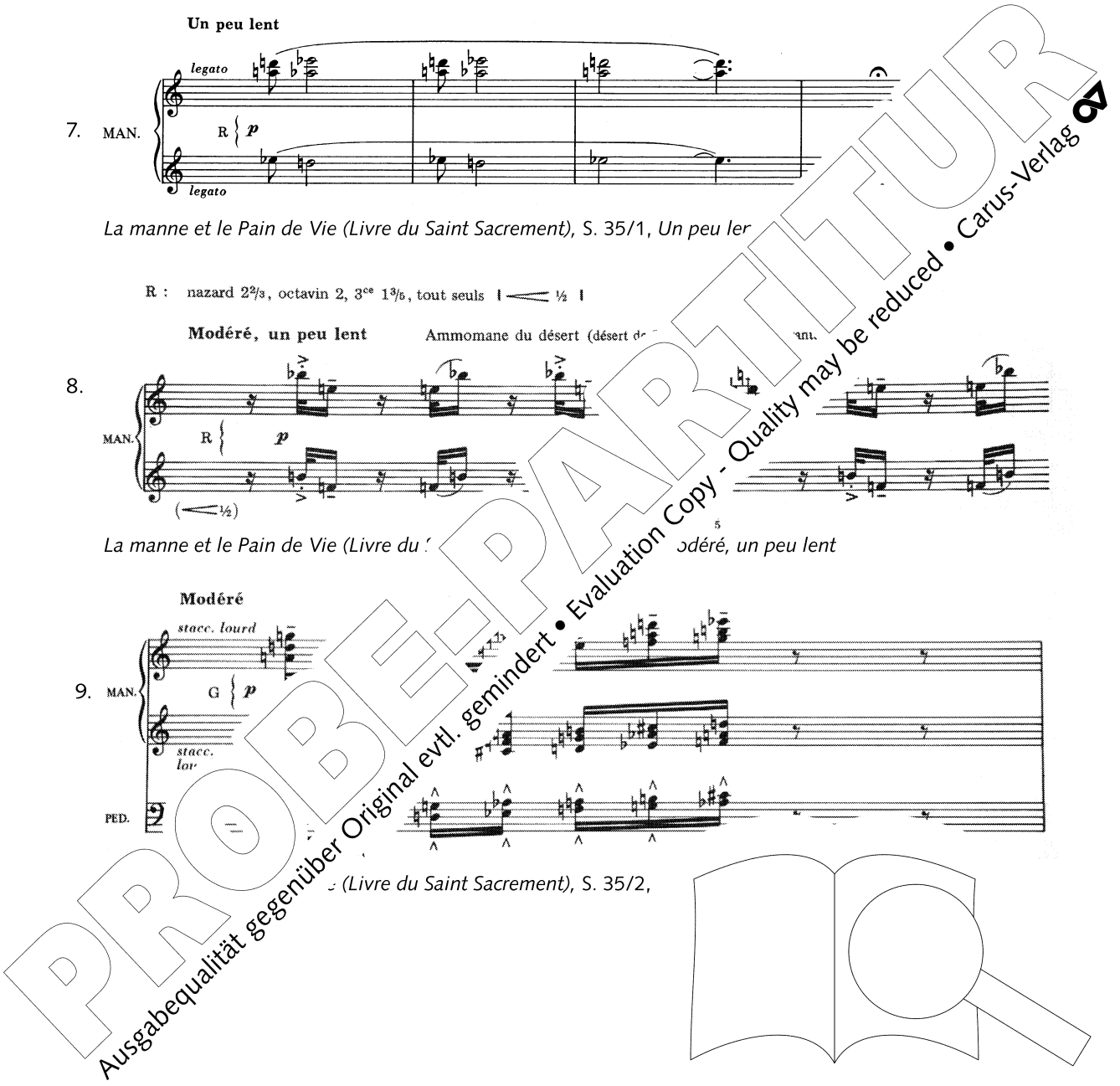
La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 35/2, Modéré, un peu lent

Modéré *stacc. lourd*

9. MAN. G { *p* *stacc. lourd*

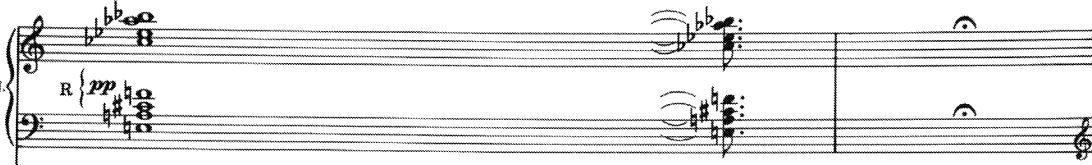
PED. *stacc. lourd*


(Livre du Saint Sacrement), S. 35/2,



R : gambe seule | Ped : flûte 4 seule |

Modéré, un peu vif


10. MAN. 


PED. 

stacc. lourd

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 38/4, Modéré, un peu vif

Un peu vif

11. MAN. 

MAN. 

Pos *f*
legato

La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 36/1+2, Un peu vif

Vif Traquet deuil (désert de Judée, mont de la Quarantaine)

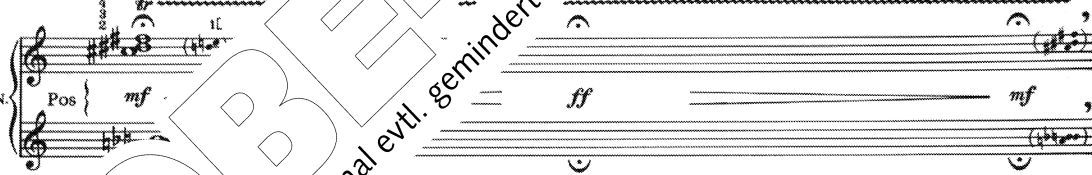
12. MAN. 

Pos *mf*

La manne et le Pain de Vie (Livre du Sair

Hinzu kommen lange Triller (NB 1?)

Lent

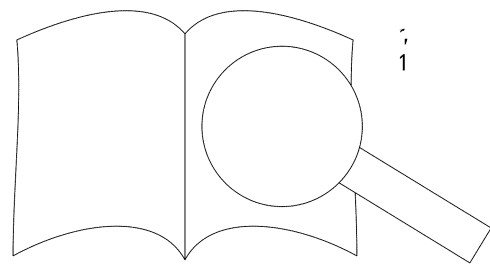
13. MAN. 

Pos *mf* *ff* *mf*

La manne (Livre du Saint Sacrement), S. 43/2, Lent

Dieses Stück enthält zwei Triller, die sich gegenseitig ergänzen. Insgesamt gibt es in diesem Satz 31 W...

Messiaens kann man zu diesem Stück lesen: „ Ich auf die große Rede über das Brot des Lebens, die Jesus vor dem Kreuz gehalten hat. In dieser Rede zitiert Jesus selbst die Wüste dar, in der das Manna vom Himm...



der Cymbale des Récits suggerieren das Schweigen und den Frieden der Wüste. Die langen Akkordtriller im crescendo und decrescendo mit Clarinette und Nazard im Pos. en 16,8,4, (Pos. mit Sub- und Superoktavkoppel, Anm. d. Autors) ahmen den sehr starken Wind nach, der manchmal in der Wüste bläst. Gesang zweier Vögel aus Israel, des Weißschselnonnensteinschmätzers und der Sandlerche (beide notiert in der Wüste Juda auf dem Berg der vierzig Tage). Die Sandlerche ist ein Vogel der steinigten Gegenden von Jordanien und Palästina, mit sehr hellem, gelbrötlichen Gefieder, deren abgehackter, monotoner Gesang typisch für die Wüste Juda ist.“ (Messiaen 1998) (Übers. aus dem Vorwort zu *Livre du Saint Sacrement*.)

Auch hier lässt Messiaen einige Bilder seiner eigenen Vorstellungen durchblicken, und wieder sehen wir verschiedene Aspekte, – Friede, Stille, Wind, Vögel – die um dasselbe Thema kreisen – die Wüste.¹⁸

Ähnlich wie Messiaens Kommentar und die ausgewählten Textzitate (s. Kap. 3.11.6) kreisen die verschiedenen musikalischen Gedanken um das Thema des Stücks. Es geht um die verschiedenen Blickpunkte und die verschiedenen Bilder in dieser Meditation. Nicht zuletzt bringt die Zerrissenheit des Stücks in viele separate Abschnitte die Lebensfeindlichkeit der Wüste zum Ausdruck. All das lebt von und mit einem individuell erkennbaren Tempo für jede Satzstruktur. Diese Individualität bricht aber zusammen, wenn die Tempi zueinander verwandt sind. Welcher Verlust an Farbigkeit, wenn die Triller des Wüstenwindes (NB 13) genauso schnell sind wie Vierundsechzigstel der Ammomame (Sandlerche) (NB 8), oder wenn die Sechzehntel im *Un peu lent* (NB 7) so schnell sind wie Sechzehntel des *Modéré* (NB 9) oder wie die Achtel des *Un peu vif* (NB 11).

Das Thema und die Musik, die dieses Thema zu betasten versucht, und die so differenziert nicht komplex, dass simple, rationale Tempoproportionen den Erfordernissen nicht gerecht werden. Der Rhythmuskengang lässt sich auf alle Stücke, die sich aus verschiedenen Tempoabschnitten aufbauen, stets plausibel, dass zwei verschiedene Tempi zwar eine Relation, aber keine Proportion bilden sollen. Nicht auszudenken, wenn beispielsweise in *Diptyque* im zweiten Teil (*Très lent*) eine Achtel genauso so lange dauern würde, wie vier Sechzehntel im ersten Teil (*Modéré*) mit seinen unnützen Wirren und Mühen“, NB 14).

14. *CLAVIERS*

Modéré (50 = ♩)

G.

PÉDALE

Ped. G.

Diptyque, T. 1ff., Beginn des ersten Teils

15.

Très lent (58 = ♩)

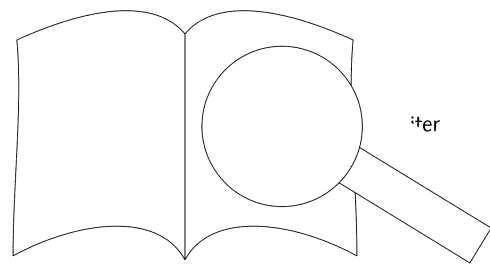
G. Fl. harm.

R. V. céel.

Diptyque, T. 1ff., Beginn des zweiten Teils

Bei der Ausarbeitung solcher Tempove

... in diesem Stück weitere Bilder, die nicht im Kom... ja zuerst um die Musik an sich geht, nicht um die V... der Titel des Werks. Die Assoziationen und Gedank... eren, und dennoch den gleichen inneren Kern berühren, ä... aktere eines Buches. Für den Musiker, als Vermittler zwischer... der Aussage der Musik entsprechende und den Absichten des K... Musik zu finden.



Zunächst ist es wichtig, die Teile separat zu betrachten. Unabhängig von anderen Strukturen besitzt jeder Teil einen in sich logischen musikalischen Ausdruck und eine damit verbundene Tempovorstellung. Die Tempoangaben dienen als Verdeutlichung und Absicherung dieser Vorstellung.

Dann gilt es, die daraus entstandenen Tempi untereinander zu vergleichen, und gegebenenfalls anzupassen, d.h. zufällig entstandene Proportionen aufzulösen. Hierbei hilft es sehr, Temporelationen zwischen Werten zu formulieren, die relativ nahe beieinander liegen. Die Gefahr, dass man in ein proportionales Tempo hineinrutscht, ist groß, wenn man versucht „viel schneller“ zu spielen. Oft wird daraus unbeabsichtigt ein „doppelt so schnell“ oder eine „proportio sesquialtera“. Viel sicherer erreicht man die gewünschten irregulären Verhältnisse, wenn Notenwerte nur ein wenig schneller oder langsamer werden, da so keine einfachen Proportionen entstehen können.

Betrachten wir diese Vorgehensweise an den beiden Beispielen:

Das *Lent* in *La Vierge et l'Enfant* (NB 4) besteht vorwiegend aus Achteln und wenigen Sechzehnteln. Der zweite Teil, *Un peu vif* (NB 5), bewegt sich strikt in Achteln.¹⁹ Der erste Teil soll „langsam“ und der zweite „ein wenig schnell“ sein. Nachdem man sich ein separates Bild über die Tempi der beiden Abschnitte gemacht hat, gilt es beide Tempi in Beziehung zueinander zu setzen. Die Achtel des *Un peu vif* werden wohl viel schneller sein als die des *Lent*. Um nicht in genau das doppelte oder das dreifache Tempo zu verfallen, ist der Plan „Ich spiele Achtel im *Un peu vif* viel schneller als im *Lent*“ ziemlich unsicher und gefährlich. Viel sicherer ist es, die Sechzehntel des ersten Teils mit den Achteln des zweiten Teils zu vergleichen. Dies ermöglicht eine genauere Darstellung schnelleren Tempos, da die verglichenen Werte trotz der großen Tempoveränderung relativ nahe beieinander liegen. Der Ansatz „Die Achtel des *Un peu vif* sind deutlich schneller als die Sechzehntel im *Lent*“ kann die gewünschten Tempi gut beschreiben. So erhält man zwei Tempi die in einer gewissen, aber nicht zu großen, Beziehung zueinander stehen: Das zweite Tempo ist viel schneller als das erste, und trotzdem sind dies zwei Tempi, sondern zwei deutlich verschiedene Temposchichten, die keinen erkennbaren Zusammenhang haben.

Betrachten wir noch ein wenig die Verhältnisse in *La manne*:

Auch hier gilt es zunächst eine gewisse Vorstellung zu den verschiedenen Tempi zu entwickeln und diese dann miteinander in Beziehung zu bringen. Das Stück beginnt mit einem *Modéré* (NB 7), der hauptsächlich aus Halben und Achteln besteht. Der zweite Abschnitt *Un peu vif* (NB 10) besteht aus einer Akkordmischung im 6. Modus (s. Kap. 2.7.1) in Sechzehnteln. Der dritte Abschnitt *Un peu lent* (NB 8) besteht aus schnelleren Notenwerten und trägt die schnellere Tempobezeichnung. Als *Modéré* **deutlich schneller** sein sollen als die Sechzehntel des *Un peu vif*. Im Vergleich dazu das *Un peu vif* (s. NB 11), eine Monodie in Sechzehnteln. Das *Un peu vif* hat also im Vergleich zu *Un peu lent* eine höhere Tempobezeichnung, aber die langsameren Notenwerte. Also könnte die Temporelation *Un peu vif* **etwas schneller** als die Sechzehntel des *Modéré* sein.

Darüber hinaus gilt es zu beachten, dass nahe beieinander liegende Tempi weniger unterscheiden sollen. Im Beispiel etwa *Modéré*, *un peu lent* (NB 8) und *Un peu vif* (NB 10). Im konkreten Fall lassen sich stets die Sechzehntel verglichen werden. Die *Un peu vif* **schneller** werden sollen, so dass gerade noch der Eindruck eines neuen Tempos entsteht.

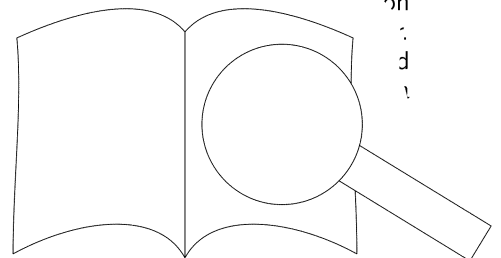
Auf der Skala weiter entfernte Tempi wie *Un peu lent* (NB 8) und *Modéré*, *un peu lent* (NB 8) sollen mit größerem Unterschied gespielt werden.

So entsteht ein Netz aus verschiedenen Tempi. Die häufigsten differenzierten Temposchichtungen beschreibt gerade in Stücken mit vielen Tempi. Häufigen Wechseln ist es schwierig, immer wieder zu den gleichen Tempi zurück zu kommen. Übe-Strategie empfohlen: Man spiele alle tempogleichen Stellen, also etwa *Un peu vif* und *Un peu lent* miteinander und achte auf stets konstantes Tempo. Dann beginne man zwei Tempi zu spielen. Nach einiger Zeit wird die dritte Temposchicht hinzugenommen, usw.




An den angeführten Beispielen in *La manne* wird das eingangs erwähnte zweite Extrem in der Tempogestaltung deutlich. In diesem Stück mit sieben verschiedenen Tempi sind die *Un peu vif* und *Vif*, die *Un peu lent* und *Lent* weiter entfernt sein sollen, und mit 31 Takteinheiten.

Die Ausführung dieser Tempogestaltung ist allerdings nicht die Technik per se, sondern eine Methode, mit der in Worten nicht fassbare Gedanken in die Musik übersetzt werden können. So wie die Geburt Jesu durch Maria und die tiefen Gedanken.

Die Notenwerte der rechten Hand sind als Ausschmückungen zu betrachten. Die Notenwerte, die man vergleicht, auch die Notenwerte der linken Hand, sind klar in Zweiunddreißigsteln zu zählen (s. Kap. 2.5.1).



Im zweiten Teil schien es manchmal angebracht, auf die Temporelationen innerhalb eines Satzes einzugehen. Dazu werden folgende groben Kategorien aufgestellt:

-  Die Sechzehntel des zweiten Teils sind **deutlich schneller** (aber erkennbar weniger als 50% schneller) als die Sechzehntel des ersten.
-  Die Sechzehntel des zweiten Teils sind **etwas schneller** als die Achtel des ersten.
-  Die Sechzehntel des zweiten Teils sind nur **wenig schneller**, aber spürbar schneller als die Achtel des ersten. Es soll sich aber noch erkennbar ein neues Tempogefühl einstellen.

Analog kategorisieren die Zeichen $>$, \geq und $\geq =$ das Verhältnis zwischen dem angegebenen Notenwert des zweiten Teils und dem des ersten Teils als **deutlich langsamer**, **etwas langsamer** und **wenig langsamer**.

2.5. Rhythmik

Am meisten vorangetrieben hat Messiaen die Entwicklung der musikalischen Rhythmik. Wiederum auf der Grundlage, Musik schaffen zu wollen, die alle Dinge betastet, ohne die Berührung mit Gott dabei zu verlieren, empfand er die traditionelle westeuropäische Rhythmik mit ihrem regelmäßigen, taktierten Rhythmus als geschlossene Musik, eine Musik, die durch und durch den Menschen zum Gegenstand hat. In Folge dieser war es ihm notwendig, aus der Gebundenheit der europäischen Musiküberlieferung auszubrechen. Ist der Rhythmus das wichtigste Element der Musik. Er bezeichnete sich selbst als „Komponist, Rhythmiker“ – wie es auch auf seinen Visitenkarten zu lesen ist. Dies führte ihn zu einem beständigen Problematisieren des Rhythmus, sowie zu fortschrittlichen Versuchen, die Möglichkeiten des Rhythmus

Die rhythmischen Verfahren, die Messiaen anwendet und die unterschiedlichen Verfahrensentwicklungen der Rhythmik inspirierten, sind in verschiedenen Werken beschrieben. Gute Einblicke erhält man in den Vorträgen. *Conférence de Bruxelles*, gehalten in Brüssel 1958 (Leduc 1960) und *Conférence de Kyoto*, gehalten 1985 (Leduc 1988). Seine *musikalischen Sprache* (Leduc, 2 Bände). Hier sind alle wichtigen rhythmischen Verfahren beschrieben. Am umfassendsten ist der *Traité de Rythme, de couleur et de mouvement* (Leduc, 1994–2002). Auch musikwissenschaftliche Werke verschiedener Autoren befaassen sich mit der Rhythmik (s. Literaturverzeichnis). Insgesamt ist dieses Thema in der Fachliteratur über Rhythmik im Rahmen dieses Beitrags lediglich einige knappe Beispiele der wichtigsten rhythmischen Verfahren zu finden. In diesem Zusammenhang schien es wichtiger, auf Dinge einzugehen, die in der Rhythmik eine Rolle spielen (s. Kap. 2.5.1 und 2.5.2).

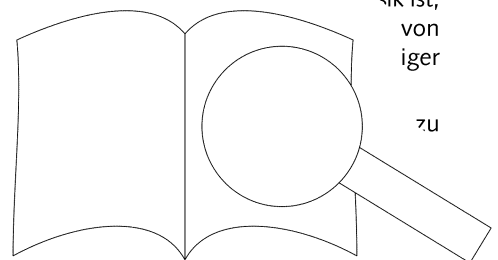
Messiaen beschäftigte sich schon früh mit den Versen der antiken Dichtung. Im Kommentar zu *Nativité* werden u. a. Bacchius, Antibacchius, Epitritus und Iambus genannt. Ein besonderes Interesse kann an Rhythmen beobachtet werden, die aus zwei verschiedenen Rhythmen aufgebaut sind. Messiaen hat untersucht, wie sich diese Rhythmen kombinieren, ergötzt sich an ihnen und hat sie in seiner Musik verwendet. Dieses rhythmische Suchen hat sowohl zu einer eigenen Rhythmusbegriff (s. u.) als auch zu einer eigenen rhythmischen Technik geführt. In der rhythmischen Technik Messiaens spielen die beiden Verfahren der Augmentation und der Diminution eine große Rolle. Eine Übersicht über die antiken griechischen Versfüße findet man in Anhang A.

Noch intensiver als mit den Rhythmen der antiken Dichtung beschäftigte sich Messiaen aber mit indischen, hinduistischen Rhythmen. Er hat sich mit den Rhythmen „Candratala“ oder „Miçra varna“ gehen zurück auf die Rhythmen der antiken Dichtung, den Hindu-Rhythmen, den *deçî-tâlas* aus dem *Samgîta-ratnâcara* („Ozean“ bzw. „Schiff“) des Çarngadeva aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Albert Lavignac, *Le rythme hindou*, 1914).

Im Katalognotebuch Messiaens: *La cité céleste – Das himmlische Jerusalem* heißt es darüber:

„Die Rhythmen basieren auf der (meist) unregelmäßigen Wiederholung von Notenwerten, was dem Rhythmus ein besonderes Interesse verleiht. Dies entspricht Messiaens Überzeugung, dass die Musik ist, die sich dem Gleichmaß und der regelmäßigen Umlauf der Natur inspirieren läßt, also von Bach bis zu den Rhythmen der Natur.“ (Kämpfer 1998, S. 78)

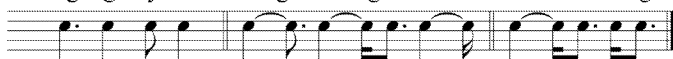
Seine musikalische Arbeit bestand demzufolge zu einem großen Teil aus dieser Grundlage zu komponieren und diese wieder in seiner Arbeit in einen lebensanschaulichen Zusammenhang zu bringen. Die Unregelmäßigkeit und Vorausschaubarkeit traditioneller europäischer Musik mit solcher Verslossenheit, laut Messiaen, aufhört, „Go



Verwendung u. a. indischer, hinduistischer Rhythmen gründete sich auf der Absicht, dem christlichen Glauben gerecht zu werden. Es ging Messiaen darum, jene Offenheit der Welt für Gott auszudrücken, von der Messiaen gemäß seiner katholischen Glaubensstradition überzeugt war. Vgl. hierzu die Zusammenstellung über verwendete *deçî-tâlas* in Anhang B.

Ein weiteres Phänomen, das besonders in *Messe de la Pentecôte* und *Livre d'orgue* zur Anwendung kommt, sind die sog. *personnages rythmiques*. Dazu schreibt Messiaen in der *Conférence de Bruxelles*: „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.“ Dabei wird jedem Notenwert eines vorgegebenen Rhythmus bei jeder neuen Durchführung ein bestimmter Wert abgezogen oder hinzugefügt (s. NB 16).

Ausgangsrhythmus Vergrößerung Verkleinerung

16. 

Vergrößerung und Verkleinerung eines Rhythmus

Ein weiteres Phänomen sind die sogenannten „nicht umkehrbaren“ Rhythmen. Unter diesem Phänomen zu verstehen, die von vorne und von hinten gelesen, den gleichen Rhythmus ergeben. Diese können sehr einfach sein, wie die Beispiele, die Messiaen in *Technique de mon langage musical* auch komplexere Formen können gefunden werden.

17. 

Technique de mon langage musical: Nicht umkehrbare Rhythmen (Nr. 17)

Der für die reichfacettierte rhythmische Technik Messiaens wohl am bekanntesten ist die *demi-valeur ajoutée*. Im Vorwort zu *Technique de mon langage musical* hat Messiaen das Prinzip so beschrieben: „Der hinzugefügte halbe Grundwert. Hier handelt es sich um einen Rhythmus, die diesem hinzugefügt wird – in Form einer halben Note.“



aus, [...]. Fügen wir nun den halben Grundwert



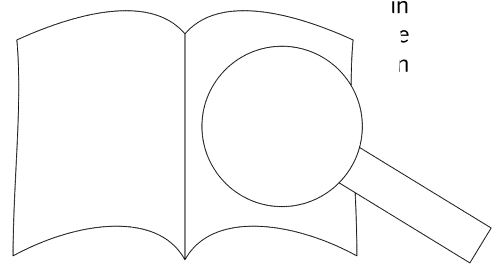
All diese Vorgehensweisen sind jedoch innerhalb der einengenden Schranke des Takts. Dem Taktstrich kommt eine Orientierungshilfe zu. Er dient lediglich zur Gliederung und als

2.5.1 Die

So wichtig ist die Orientierungshilfe, die die Ausführung angeht, folgende „Musiksprache“ betont, zu: Ich möchte „präzise“, also brauchen Leser und Ausführende (Messiaen 1966, S. 11)

Die Rhythmus-Forschung soll auch uns Organisten ein Bewusstsein für die Dauer eines jeden Wertes genau wahrzunehmen und bei der entscheidenden Schritt auf dem Weg zur Fähigkeit, sie auszuführen zu können.

Die *Technique de mon langage musical* ist also auch, wenn nur wenige Sechzehntelnoten den Notenwert durchzuzählen. Bei längeren Notenwerten ist



hier die exakte Dauer aushalten zu können. Im Beispiel ergibt sich also für die punktierte Viertel eine Zähldauer von sechs, für die halbe Note acht, oder angenehmer vier plus vier Sechzehntel.
 An manchen Stellen kann es vorkommen, dass der kleinste Wert nicht als eigenständige Note auftritt. So in NB 10. Diesen Rhythmus kann man nur in Sechzehnteln zählen. Bei Zählung in größeren Notenwerten entstünden halbe Zählzeiten, die es stets zu vermeiden gilt. NB 18 zeigt die Zählauern für die Pedalstimme.



18. *La manne et le Pain de Vie (Livre du Saint Sacrement), S. 38/4 Pedalstimme*

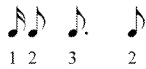
Messiaens Rhythmik basiert spätestens ab *Nativité* nicht mehr auf der in Europa seit dem Mittelalter üblichen Teilung eines größeren Pulses, sondern ähnlich den *deçi-tâlas* aus der Aneinanderreihung verschiedener Dauern (s. o.). Bildlich gesprochen sollen wir folgenden Rhythmus



nicht mehr als eine synkopierte Unterteilung eines 4/8-Taktes



sehen, sondern als Dauernfolge.



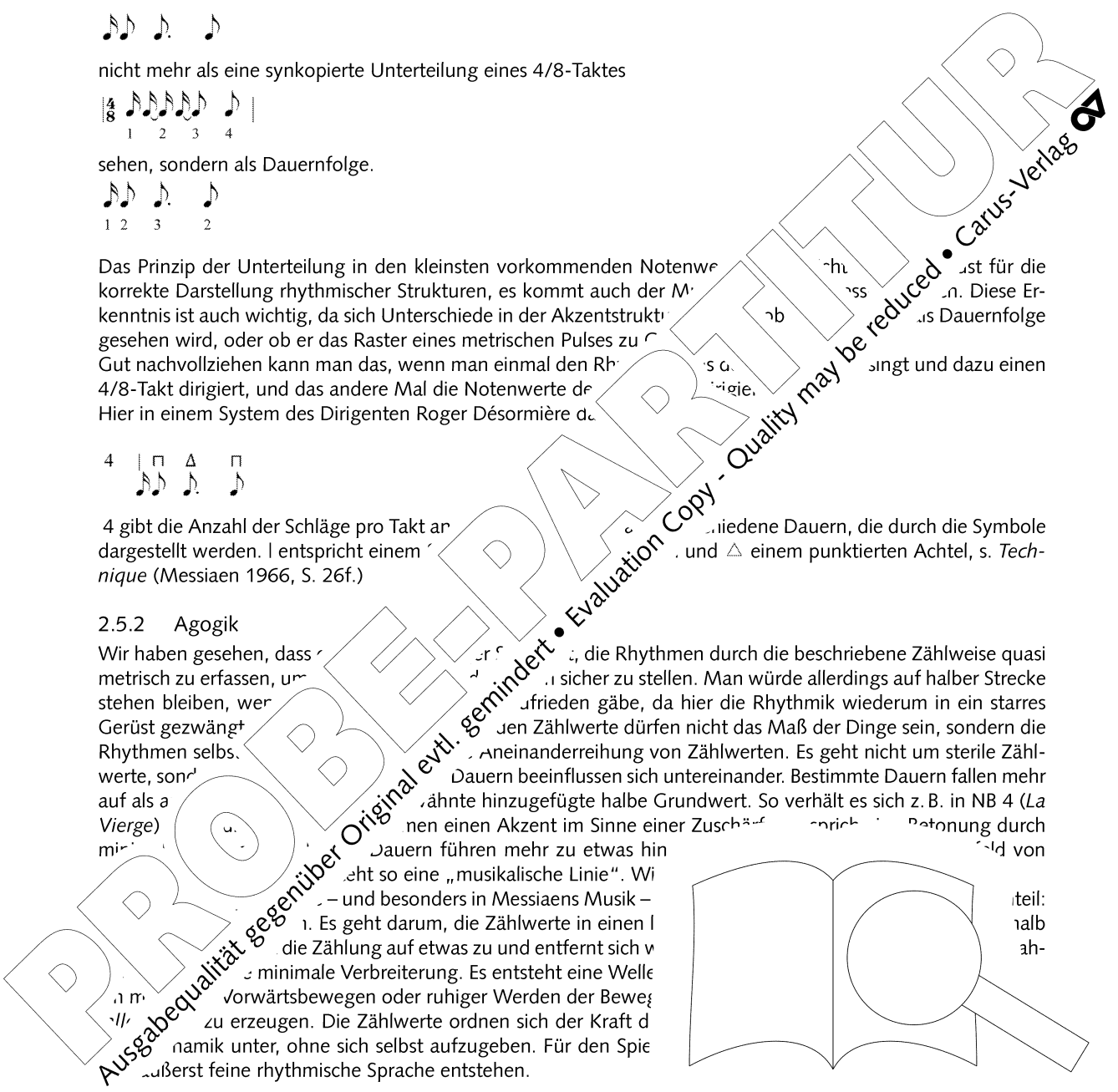
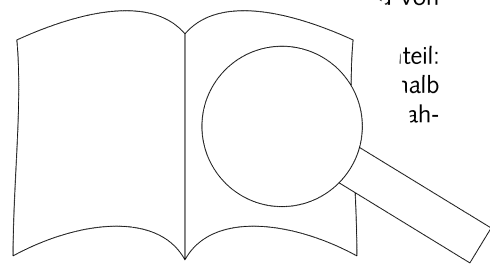
Das Prinzip der Unterteilung in den kleinsten vorkommenden Notenwerten ist für die korrekte Darstellung rhythmischer Strukturen, es kommt auch der Metrik zu. Diese Erkenntnis ist auch wichtig, da sich Unterschiede in der Akzentstruktur zeigen. Diese Erscheinung ist als Dauernfolge gesehen wird, oder ob er das Raster eines metrischen Pulses zu überwinden vermag. Gut nachvollziehen kann man das, wenn man einmal den Rhythmus in einem 4/8-Takt dirigiert, und das andere Mal die Notenwerte der Pedalstimme. Hier in einem System des Dirigenten Roger Désormière dargestellt.



4 gibt die Anzahl der Schläge pro Takt an, die durch die Symbole dargestellt werden. □ entspricht einem Viertel, und △ einem punktierten Achtel, s. *Technique* (Messiaen 1966, S. 26f.)

2.5.2 Agogik

Wir haben gesehen, dass die Rhythmen durch die beschriebene Zählweise quasi metrisch zu erfassen, um sicher zu stellen. Man würde allerdings auf halber Strecke stehen bleiben, wenn man sich auf das Gerüst gezwängt hätte. Die Rhythmen selbst sind es, die die Zählwerte dürfen nicht das Maß der Dinge sein, sondern die Aneinanderreihung von Zählwerten. Es geht nicht um sterile Zählwerte, sondern um die Dauer, die durch die Symbole dargestellt werden. Bestimmte Dauern fallen mehr auf als andere, sie verleihen eine gewisse Härte hinzugefügte halbe Grundwert. So verhält es sich z. B. in NB 4 (*La Vierge*) durch die Betonung durch die Dauern führen mehr zu etwas hin als zu etwas zurück. Es geht so eine „musikalische Linie“. Wie es in der Musik – und besonders in Messiaens Musik – zu sehen ist. Es geht darum, die Zählwerte in einen Rhythmus zu integrieren, die Zählung auf etwas zu und entfernt sich von der Zählung zu einer minimalen Verbreiterung. Es entsteht eine Welle der Bewegung, die sich vorwärtsbewegen oder ruhiger Werden der Bewegung zu erzeugen. Die Zählwerte ordnen sich der Kraft der Dynamik unter, ohne sich selbst aufzugeben. Für den Spieler ist es eine äußerst feine rhythmische Sprache entstehen.



Selbstverständlich gibt es striktere und freiere Passagen in Messiaens Musik. Manche blühen mit einem richtigen Maß an Agogik erst richtig auf, besonders monodische Stellen und Cantilenen. Andere, besonders Stellen mit vielen unterschiedlichen Dauern, verlangen nach konstanterem Puls. Stets gilt die eingangs zitierte Behauptung Messiaens: „Die Werte (sind) stets genau notiert“. Man braucht „nur die notierten Werte genau zu lesen und auszuführen“. Ich möchte hinzufügen: mit Sinn und Verstand.

Eine unverzichtbare Hilfe bietet das Prinzip der Unterteilung auch für die Ausführung der eingangs von Kap. 2.4 erwähnten äußerst langsamen Tempi. Ein Puls unter M.M. 35 ist äußerst schwierig zu halten, geschweige denn kontrolliert in einen agogischen Fluss zu bringen. Das Zählen in kleineren Notenwerten bringt den Puls in einen angenehmeren, gewohnten Bereich, sodass es einfacher ist, ein konstantes Tempo zu halten. Des Weiteren ermöglicht diese Vorgehensweise agogische Entwicklungen äußerst fein zu gestalten und quasi innerhalb langer Notenwerte fortzusetzen, beziehungsweise bereits beginnen zu lassen, und dies alles ohne Gefahr zu laufen, die Rhythmen undeutlich werden zu lassen. Man spüre selbst nach, wie viel mehr Kontrolle man über das langsame Tempo und die rhythmische Präzision erhält, wenn man beispielsweise NB 3 *Prière du Christ montant vers son Père (L'Ascension)* nacheinander in Achteln, dann in Sechzehnteln und schließlich in Zweiuunddreißigsteln zählt. Gerade lang gestreckte Phrasen bedürfen einer feinst dosierbaren, am langen Phrasenverlauf orientierten ausgedehnten agogischen Gestaltung. Dies stellt hohe Anforderungen an die Fähigkeiten jedes Organisten der Musik angemessene Sensibilität zu entwickeln.

2.6. Artikulation

Oliver Messiaens Orgellehrer war Marcel Dupré. Auf dessen Schule beruht die Artikulation in seinen Werken. Fassen wir einige Regeln kurz zusammen:

Akkorde sind stets synchron anzuschlagen und loszulassen.

Die vorwiegende Artikulation ist das *legato*, das sogenannte *legato absolu*, d.h. den ersten so ab, dass ein durchgehender Klang entsteht, ohne dass weder eine Überschneidung der Töne stattfindet.

Bögen sind stets als Phrasierungsbögen und nicht als Artikulationsbögen zu betrachten. Unterbrechungen im *legato* werden durch Atem gemacht. Betrachten wir hierzu folgende Notenbeispiele:

Legato über Phrasierungsbögen hinweg

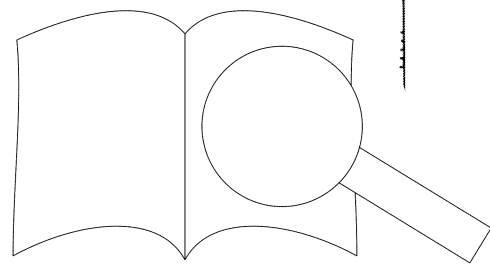
19. *Le Banquet céleste*, T. 7ff.

Le Banquet céleste, T. 7ff.

Absetzen in der rechten Hand und im Pedal

20. *Le Banquet céleste*, T. 8ff.

Le Banquet céleste, T. 8ff.



Gleichzeitiges Absetzen in allen drei Zeilen

21.

Adoro te (Livre du Saint Sacrement), T. 4ff.

Das *legato* mehrerer Stimmen in einer Hand erfordert viel Übung. In langsamer und mittlerer Anwendung von vielen stummen Wechseln und viel Daumenlegato und einer gewissen Fingierel so viel *legato* wie möglich zu spielen.

Bei Akkordsprüngen, die kein *legato absolu* erlauben, ist möglichst rasch zu springen, i ersten Akkords gleichzeitig verlässt und den neuen Akkord synchron anschlägt (NP

22.

Prière après la communion (Livre du Saint Sacrem

Die eingekreiste Stelle, zeigt ein Beispiel für einen ... ganzen Hand.

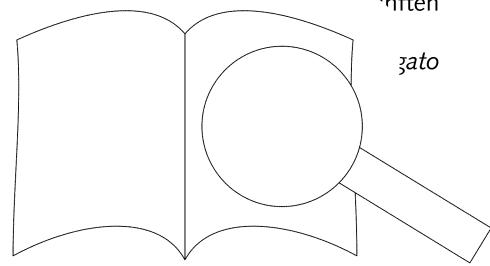
Ist die Stimmzahl so groß, dass man nicht ... in, soll man, was im *legato* möglich ist als solches ausführen, und andere Stim ... spielen. Der neue Akkord ist stets synchron anzuschlagen.

23.

Apparition, T. 3...

In NB 2^o ... *legato*, die unterste Stimme mit Daumenlegato ausgeführt werden. In den Mittelst ... nigkeit nicht mehr alles *legato* gesni ... zum vierten A ... mit dem zweiten Finger gesprunger ... fünften ... des zu e mit dem zweiten und dritte ... nicht genügend Zeit für stumme Fing ... also so rasch wie möglich zu springen be:

... sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelbewegung ... lang, in dem einzelne Töne kaum mehr wahrgenon ... *legato* oder im Extremfall eines quasi *tutti tenuti* ein ... stellen zu empfehlen, sich eines *leggero* oder *offenen I* ... empfunden wird, aber viel mehr Deutlichkeit und Klarheit



Als Beispiel für das Spiel im *offenen legato* zeigt NB 24 einen Ausschnitt aus *Acte de foi (Livre du Saint Sacrement)*.

24.

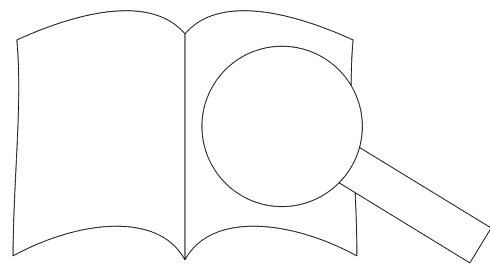
Acte de foi (Livre du Saint Sacrement), S. 23 System 3-5

Beim *offenen legato* handelt es sich um den Gegenpol zum *üblichen legato*. Hier gibt es minimale Artikulationspausen, die so gestaltet sind, dass der klangliche Eindruck von Tempo und Akustik ein *legato* ist. Die offene Spielweise trägt wesentlich zu den perlend-perlenden, perlenden Linien in der geforderten frischen, virtuosens und perlend-prickelnden Spielweise bei. Das *offene legato* ist bei schnellen, virtuosens mit *legato* anzuwenden. Vgl. hierzu u. a. auch die *♩*-Ketten in *Le vent de l'Esprit* („der Geist“) Kap. 3.7.5) oder in *Les mains de l'Abîme* („die Hände des Abgrunds“) (s. Kar

Im *staccato* wird die Taste nach der Hälfte des Grundwertes verkürzt (um die Hälfte) gelassen. Längere Werte werden um die Hälfte verlängert (um die Hälfte angefügt). Zur Verdeutlichung zeigt NB 26.

25.

activité), T. 1-3



Très modéré

Lent et puissant

GPR { *fff* staccato

26.

R {

staccato

fff

Artikulatorische Ausführung von NB 25

Somit verlängert sich also im *rallentando* bei *staccato*-Artikulation auch stets der klingende Wert. Darüber hinaus wird der Begriff *staccato bref* als ein noch kürzeres *staccato* u. a. in *Banquet céleste* (s. Kap. 3.2) verwendet.

Im *tenuto*, auch als *louré* oder auch *non legato* (s. z. B. Kap. 3.7.3) bezeichnet, wird nach ca. ¾ des abgesetzt. Davon ist ganz klar ein agogisch, also leicht dehnend zu verstehendes *tenuto*, innerlich zu unterscheiden. NB 27 zeigt beide Formen.

Comb. 1 (Pos: cornet 5 rangs, cor de nuit)

(Alleluia de la Toussaint) (Dieu est simple)

Un peu vif

MAN. Pos { *f*

27.

Comb. 5

(les Trois sont Un)

Très modéré

MAN. G { *mf*

arti.

○ : agogische tenuti

(R: hīb., clairon 4, bourdon 16, octavin 2, nazard 2 2/3 - < | Pos: clarinette, quintaton 16, 3^{ce} 1 3/8, piccolo 1, <)

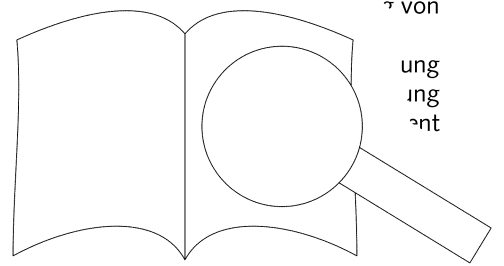
Dieu est simple (Méditations V) Regir

Die Ausführung von Akz. innerhalb größerer Bögen (s. u. a. NB 27) ist beziehungsweise *non legato* als artikulatorische Verlängerung des klingenden Wertes zu verstehen. Im *legato* ist es neben der Dehnung des Wertes auch möglich, den Akzent innerhalb der Phrasenentwicklung zu verstehen, was durch ein Verzögern vor dem Akzent erreicht werden kann. Innerhalb einer Phrasenentwicklung ist einem Akzentzeichen größeres Gewicht beizumessen als einem *tenuto*-St.

Es sei aller Voraussicht nach zu erwarten. Messiaen selbst hat äußerst wenig über differenzierte Artikulation geschrieben. Die Zeichen sollen den Ausdruck und den Gestus der Musik veranschaulichen und auf die Artikulation hinweisen. Für den Spieler entwickeln sich die agogischen Zeichen im Zusammenhang mit dem Verständnis der Musik und nicht als isolierte Zeichen (s. Kap. 2.8.2).

Innerhalb größerer Bögen (s. u. a. NB 27) ist beziehungsweise *non legato* als artikulatorische Verlängerung des klingenden Wertes zu verstehen. Im *legato* ist es neben der Dehnung des Wertes auch möglich, den Akzent innerhalb der Phrasenentwicklung zu verstehen, was durch ein Verzögern vor dem Akzent erreicht werden kann. Innerhalb einer Phrasenentwicklung ist einem Akzentzeichen größeres Gewicht beizumessen als einem *tenuto*-St.

Es sei aller Voraussicht nach zu erwarten. Messiaen selbst hat äußerst wenig über differenzierte Artikulation geschrieben. Die Zeichen sollen den Ausdruck und den Gestus der Musik veranschaulichen und auf die Artikulation hinweisen. Für den Spieler entwickeln sich die agogischen Zeichen im Zusammenhang mit dem Verständnis der Musik und nicht als isolierte Zeichen (s. Kap. 2.8.2).



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

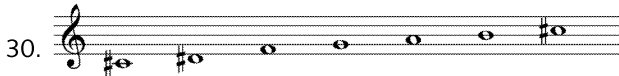
2.7.1 Die sieben Modi mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit

In Messiaens Musik treten Skalen auf, die in sich symmetrisch sind, d.h. dass bei einer Verschiebung um eine bestimmte Anzahl von Halbtonschritten wieder der gleiche Tonvorrat erreicht wird (s. u.). Diese Skalen gehen teilweise auf ältere Musik zurück, z. B. die frühe russische Moderne, Debussy oder gar Liszt.

Der **erste Modus** ist eine Ganztonleiter. Es gibt ihn in zwei Transpositionen.



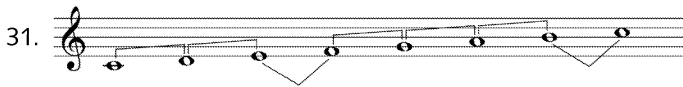
1. Modus in der 1. Transposition



1. Modus in der 2. Transposition

Wir nehmen folgende Tatsachen zur Kenntnis:

- Messiaens Musik basiert auf der gleichstufigen Teilung der Oktave in zwölf Halbtonschritte usw. Somit haben auftretende übermäßige oder verminderte Intervalle die gleiche harmonische Bedeutung wie Intervalle, die aus der enharmonischen Verwechslung der Töne entstehen, eine verminderte Terz zwischen *a*is und *c* auf, die nach enharmonischer Verwechslung eine große Sekund bzw. als Ganzton zu verstehen ist. Das Problem, dass Intervalle vorkommen, tritt in jedem Modus auf und basiert auf der Ungleichstufigkeit des 5-Linien-Systems.



Darstellung natürlicher Halb- und Ganztonschritte im 5-Linien-System

- Die erste Transposition eines jeden Modus beginnt auf *c* (s. u.).
- Würde man den 1. Modus auf *d* beginnen, erhielte man eine zweite Transposition. Von *dis* aus begonnen ist der Ton *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, usw. Also hat der 1. Modus nur zwei Transpositionsmöglichkeiten.
- Durch die Symmetrie gibt es in keinem der Modi ein genau definierbares tonales Zentrum.

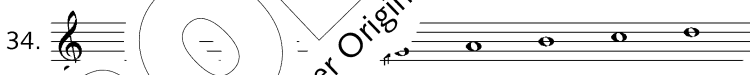
Der **zweite Modus** ist eine alternierende Skala aus aufsteigenden Halb- und Ganztonschritten. Es gibt drei Transpositionen.



2. Modus, 1. Transposition

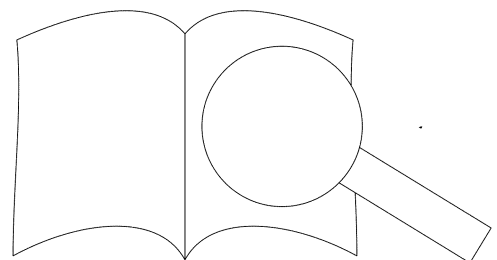


2. Modus, 2. Transposition



- Erkenntnisse wahr:
- Die Oktave in symmetrische Teile, der erste Modus ist eine Ganztonleiter. Daraus ergibt sich auch die Anzahl der Transpositionen. Im 1. Modus gibt es zwei mögliche Transpositionen im 1. Modus, im 2. Modus gibt es drei Transpositionen des 2. Modus.

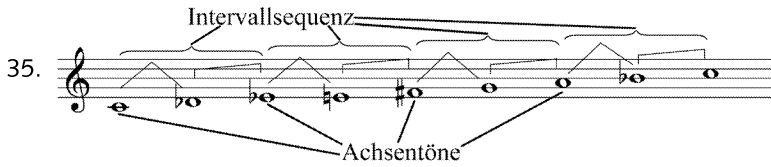
□ steht für Ganztonschritt, √ steht für Halbtonschritt



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

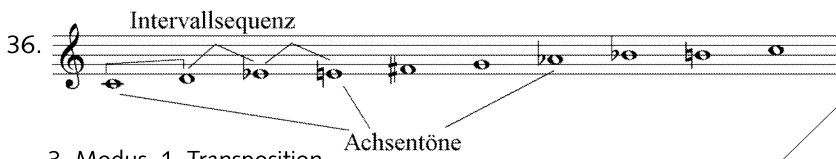
- Die Töne, die diese Teilung darstellen, werden als Achsentöne bezeichnet. Da der zweite Modus auf der Teilung der Oktave in vier kleine Terzen basiert, entsteht eine sog. Kleinterzaxchse.



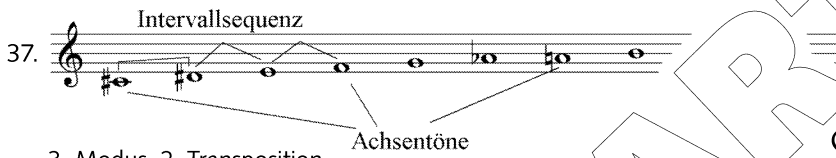
Darstellung der Achsentöne und der Intervallsequenz des 2. Modus

- Auf jedem der Achsentöne wird eine bestimmte Intervallsequenz gebildet. In diesem Fall ein Halbtonschritt (und ein Ganztonschritt, um bereits den nächsten Achsenton zu erreichen (NB 35)). Im ersten Modus erreicht man bereits durch ein Intervall den nächsten Achsenton. Der Modus besteht sozusagen nur aus Achsentönen.
- Der zweite Modus wird sehr häufig verwendet.
- Die Skala des zweiten Modus kann auch durch reale Figuration eines verminderten Septakkords dargestellt werden. Somit lassen sich klangliche Wurzeln dieser Skala mitunter bis Beethoven und Mozart zu folgen.

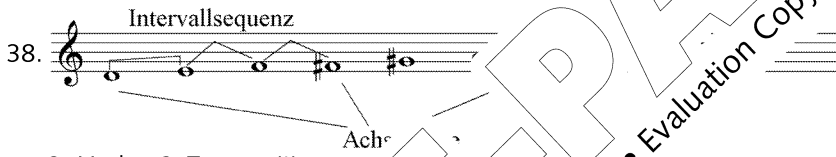
Der **dritte Modus** teilt die Oktav in drei große Terzen, es gibt also vier Transpositionen. Die Intervallsequenz von einem zum nächsten Achsenton ist Ganzton, Halbton, Halbton. NB 36 bis NB 39 zeigen



3. Modus, 1. Transposition



3. Modus, 2. Transposition



3. Modus, 3. Transposition



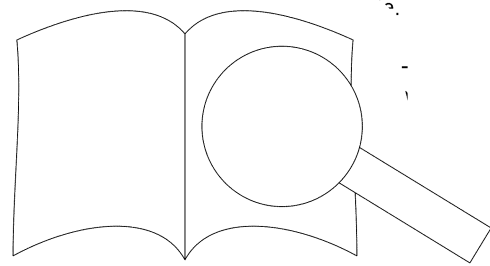
3. Modus,

Acht

der Skala finden, nämlich in der russi

...ieren alle auf der Teilung der Oktave in ...erscheiden sich lediglich in der Intervallseq ...er bis sieben, sondern von verschiedenen Fo

...sequenz des **vierten Modus** ist Halbton, Halbton, klein ... (Achsenton hin). Der Kürze halber wird nur mehr die 1. Tr



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Auf diese Mixtur trifft man u. a. im Toccateteil von *Dieu parmi nous (Nativité)*.

45.

Dieu parmi nous (Nativité), T. 65

Sehr häufig findet sich folgende **vierstimmige Mixtur des zweiten Modus**.

46.

Vierstimmige Mixtur des 2. Modus

Wir stellen fest:

Zu den Akkorden der dreistimmigen Mixtur treten typische Hinzufügungen,
Die Mollakkorde der dreistimmigen Mixtur erhalten eine kleine Non, w
auf dem parallelen Durakkord ist.

Ein berühmtes Beispiel ist der Beginn von *Transports de joie (L'As-*

Als nächstes betrachten wir eine **dreistimmige Mixtur des 3**

47.

Dreistimmige Mixtur des 3. Modus

Es treten Dur-Akkorde und Ausschnitte aus ... septakkorden²² auf.
Zu finden ist diese Mixtur u. a. in ...

Eine Erweiterung zur Sechsst

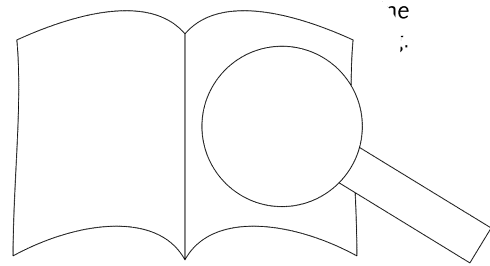
48.

Sechsstimm

Es ...
In der Höranalyse dieser sechsstimm
bekannte Akkorde zu assoziieren: Die o
sind Ausschnitte von Septakkorden und

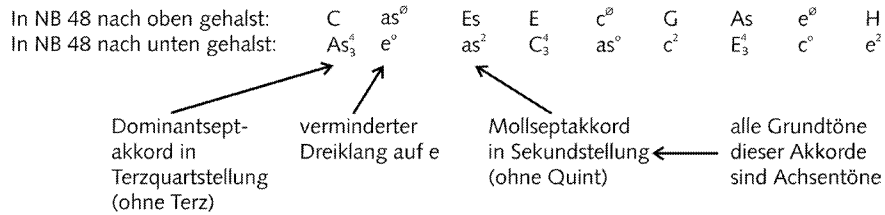
Septakkorde mit kleiner Sept auf verminderter Dreiklangl

satz zum verminderten Septakkord: verminderte Sept über ver



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Diese Mixtur tritt u. a. in *Combat (Corps glorieux)* und im 5. Satz von *Méditations* in Erscheinung.

NB 25: *Dieu parmi nous (Nativité)*, T. 1–3, zeigt eine **vierstimmige Mixtur des vierten Modus**.

Man erkenne die Intervallstrukturen: rechte Hand kleine Terz und drei Quarten, linke Hand nur Tritoni; und/oder die Akkorde:

- | | | |
|----------------------------------------|---|--------------------|
| 1. h-moll mit c (kl. 9) | } | 1. Achsenabschnitt |
| 2. Des ⁷ | | |
| 3. Tritonus-Quart-Quart-Akkord | | |
| 4. Die gleichen Akkordstufen nochmals | | |
| 5. f-moll mit fis (kl. 9) | } | 2. Achsenabschnitt |
| 6. G ⁷ | | |
| 7. Tritonus-Quint-Quint-Akkord | | |
| 8. Die gleiche Akkordstruktur nochmals | | |

Als letztes sei eine **dreistimmige Mixtur des sechsten Modus** aufgezeigt (La Vierge et l'Enfant (NB 5)).

49.

f Ais^u E Quartensakkord h E^u

Dreistimmige Mixtur des 6. Modus

Interessant, welche konventionelle Akkordstruktur.

Zwar ist es nicht im Gedankengang Messiaens, aber es würde z. B. die Dur- und Mollakkorde in der 3-stg. Mixtur des zweiten Modus zu denken, wenn es das Sp. wäre es nicht verboten sein, in bekannten Strukturen zu denken, wenn es das Sp.

2.7.2 Weitere Akkordstruktur

Weitere Akkorde sollen kurz

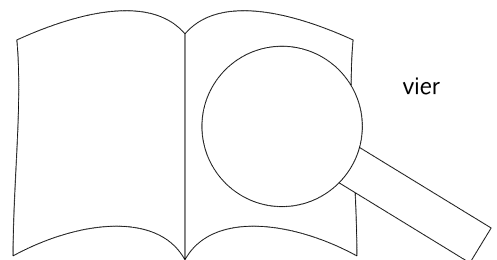
1. Im Vorwort zu *Nativité* auf der Dominante enthält alle Töne der Dur-Skala. Das folgende Beispiel zeigt auf demselben Basston:“

50.

(aus dem Vorwort zu *Nativité*)

pentatonischen, d.h. Tritonus- und klein spiel ist der Schluss von *Dieu parmi nous*.

vier



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Oft findet man folgende Vorhaltbildung:



Vorhaltsbildung im Akkord auf der Dominante

2. Der **Resonanzakkord** wird in *Technik meiner musikalischen Sprache* so beschrieben:

„Fast alle in der Resonanz eines tiefen C – für ein äußerst feines Ohr – wahrnehmbaren Töne finden sich temperiert in diesem Akkord.“



Resonanzakkord

Dieser Achtstimmige Akkord kann als Dominantseptakkord (in NB 52 C⁷) unter einem h-Akkord (in NB 52 gis⁹) gesehen werden.

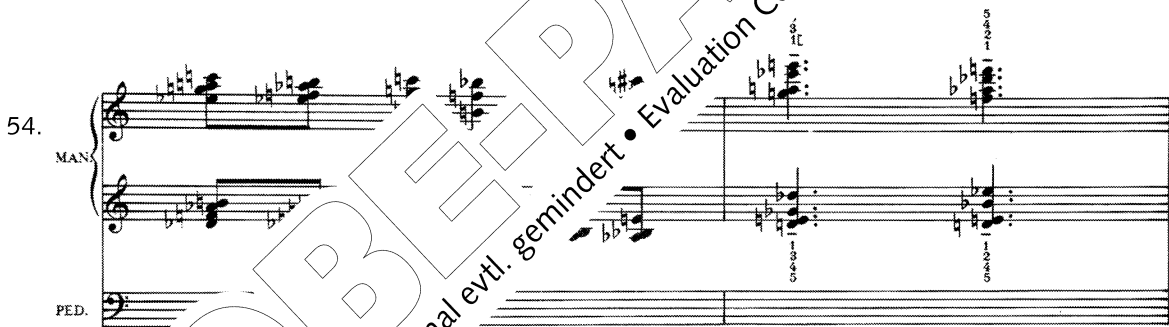
Diese Struktur bleibt auch in den in *Technik* angegebenen Umkehrungen erhalten



Technique de mon langage musical, Notenbeispiel 209

Viele Resonanzakkorde sind in *Combat (Corps glorieux)*

3. In *La Présence multipliée (Livre du Saint Sacrement)*, T. 2f. ...akkorden **Akkorde mit zusammengezogener Resonanz** (*accords à résonance*)

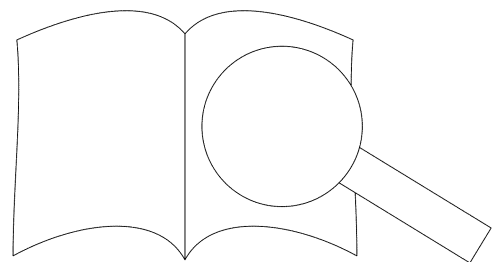


La Présence (Livre du Saint Sacrement), T. 2f.

1. ...rd
...kkord
...ntakkorde je mit (unaufgelöster) Doppela
...d mit zusammengezogener Resonanz
...kkord mit zusammengezogener Resonanz

...n hⁱ ...ehr hilfreich, die Intervallstruktur zu analysieren und
...wohl das Lesen als auch das Greifen.

...n Akkordstrukturen und modalen Mixturen in ausführlic
u. ...



PROBEEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Messiaen verehrte diese Musik in seiner ursprünglichen, unbegleiteten Form, und empfand deren Harmonisierung als „Fehler“. Daran wollte er auch nichts ändern, wenn er dieses Material als Grundlage für seine Kompositionen benutzte. In den Orgelwerken treten oft weitere Stimmen zu einer gregorianischen Melodie hinzu, seine Kompositionen sind aber nicht auf möglichst genaue Imitation oder gar Darstellung der Grundlage ausgerichtet. Selbst die einstimmigen, in der Intervallstruktur unveränderten Choralzitate in *Méditations* und *Livre du Saint Sacrement* sind nicht darauf ausgerichtet, irgendeine Praxis der Choralübung nachzuahmen. Sie weichen im Tempo oft sehr vom Original ab. NB 55 zeigt den Beginn von *Puer natus* (*Livre du Saint Sacrement*). Hier wird der Beginn des gleichnamigen Introitus zitiert.

55. **Bien modéré**
 Pos: *dr.*
 MAN.

Puer natus est nobis (*Livre du Saint Sacrement*), T. 1f.

Jedoch sind Achtel im *Bien modéré* sicher nicht das Tempo in dem gesungen wurde. Später im Stück gibt längeres Zitat der originalen Melodie, das jedoch viel schneller als der gesungene Choral ist.

56. **Un peu vif** (Introit «Puer natus est nobis») *un peu rall.*
 MAN.

Puer natus est nobis (*Livre du Saint Sacrement*), S. 28, 2. System

Genauso wirkt die Registrierung am Beginn von *le Dieu caché* (*Livre du Saint Sacrement*) um Gesang zu imitieren (NB 57).

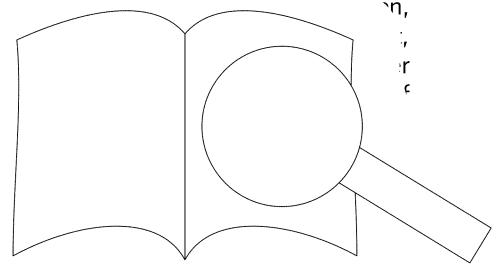
- R : hautbois, 3^{ee} 1³/₅, R en 16, 8, 4
- Pos : clarinette, nazard 2²/₃, Pos en 16, 8, 4
- G : flûte harm. seule

57. **Modéré, un peu vif** (A)
 Pos: *legato* *mf*
 MAN.

Le Dieu caché (*Livre du Saint Sacrement*)

So lässt sich imitieren. Es ist ein „Sich zu eigen machen“ der Grundl. Grundlage Neues zu gestalten. Die musikalische Imitation wäre also nicht im Sinne Messiaens – und schon gar nicht parodistische oder karikierende. Der Komponist ist ein „Sich zu eigen machen“ der Grundl. Grundlage Neues zu gestalten. Die musikalische Imitation wäre also nicht im Sinne Messiaens – und schon gar nicht parodistische oder karikierende.

„Ich Messiaen nimmt, beschreibt er in *Technique*: „Die Musik von seltenen und expressiven melodischen Wendungen und Rhythmen zugunsten der unsrigen vergessen.“ (



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

die Frage, ob das heute veränderte Tempo der Gesänge und die überarbeitete Rhythmik im Vergleich zur damals angewandten Solesmer Rhythmustheorie einen Einfluss auf das Spiel haben sollte, praktisch keine Relevanz. Nichtsdestotrotz trägt die Kenntnis der verwendeten Gesänge und deren liturgische Verortung sehr zum Verständnis der Werke Messiaens bei, da sie die melodische Grundlage für die daraus entstandenen Klänge bilden und sowohl den textlichen als auch theologischen Hintergrund für die verwendeten Melodien geben. Sicherlich ist z. B. das Alleluja für das Fronleichnamfest in *le Dieu caché* („Der verborgene Gott“, *Livre du Saint Sacrement*) (s. NB 57) nicht alleine wegen der Melodik ausgewählt.

Ähnlich frei geht Messiaen mit anderen Quellen, wie den *deçî-tâlas*, um, u. a. in *Livre d'orgue* Nr. 5. Hier werden die Rhythmen *Rangapradipaka*, *Caccari*, *Sama* und *Laya*, *Bhagna* und *Niççanka* als rhythmische Personen (s. Kap. 2.5) verwendet, d.h. jedem Notenwert eines Rhythmus wird nach und nach ein Zweiunddreißigstel abgezogen oder hinzugefügt. Sie setzen sogar bereits in augmentierter oder diminuierter Form ein, sodass die Grundgestalt nicht auszumachen ist: Auch hier geht es nicht um Nachahmung indischer Musik, sondern um ein Sich-zu-eigen-machen, ein „Verwenden“ der inspirierenden Grundlage.

2.8.2 Der Gesang der Vögel

Olivier Messiaen liebte die Natur: „Ich habe eine große Abneigung gegen Städte, [...] und eine Abneigung gegen den schlechten Geschmack, den der Mensch um sich herum angehäuft hat, sei es, um sich zu befriedigen oder aus irgendwelchen anderen Gründen. Sie werden mit mir einer Meinung sein, dass der Natur niemals Geschmacklosigkeiten gibt, Sie werden nie einen Irrtum in den Lichtverhältnissen der Farbgebung finden oder im Vogelgesang einen Fehler in Rhythmus, Melodie oder Kontext.“²² Messiaen erkannte in der Natur Gottes Schöpfung; und er erkannte in ihr, wozu der Mensch schließlich deswegen wandte er sich zur Natur hin, am intensivsten zum Gesang der Vögel. Messiaen war Messiaen Ornithologe. Er gibt selbst an, seit seinem 18. Lebensjahr Vogelstimmen aufzunehmen (s. *Conférence de Kyoto* 1988), d.h. mit Papier und Bleistift sich auf den Weg zu machen, um Vogelstimmen aufzuschreiben. Aus dem Gesang der Vögel fand Messiaen nach dem zweiten Weltkrieg neue Inspiration. Es folgte ab 1950 ein „Vogeljahr“, in dem er viele Werke mit Vogelgesängen komponierte. *Livre d'orgue* mit den *Chants d'oiseaux* („Vogelstimmen“) gefolgt von *Le merle noir* („Die Amsel“) *Réveil des Oiseaux* („Erwachen der Vögel“) und *Catalogue des oiseaux* („Katalog der Vögel“).

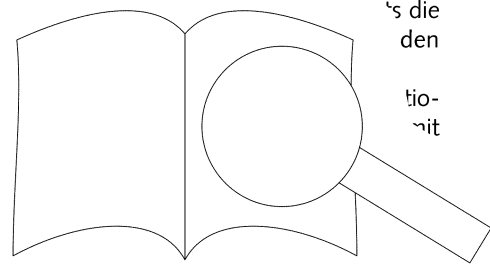
Bis zum Ende seines Lebens sollte er den Gesang von weit über 100 Vogelarten in aller Welt notiert haben.

Im Gegensatz zu anderen Werken wie z. B. *Catalogue des oiseaux* sind die Vogelstimmen in den *Chants d'oiseaux* stets in einen gewissen Kontext eingebunden. So gibt *Chants d'oiseaux* (NB 4) keinen weiteren Hintergrund an – für die Rückkehr der Vogelgesänge, was wiederum die Rückkehr zum Auferstehungsgedanken steht. Allerdings ist der Zusammenhang zwischen dem Gesang der Vögel und dem Thema des Stücks nicht immer so klar wie z. B. in *La manne* (*Livre du Saint Sacrement*, NB 8, NB 12 und Kap. 3.11.6) – hier treten genau die Vögel in Erscheinung, die in dem Stück eine zentrale Rolle spielen. In *Chants d'oiseaux* wird das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht beschrieben, d.h. das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht (s. Kap. 3.8.4). Man kann also davon ausgehen, dass Messiaen bewusst ausgewählt hat, und sei es nur aufgrund des zum Stück passenden Vogelgesangs.

Interessant auch, wie Messiaen die Vogelstimmen in *Quatuor pour la Pentecôte* (NB 8, NB 12 und Kap. 3.11.6) – hier treten genau die Vögel in Erscheinung, die in dem Stück eine zentrale Rolle spielen. In *Chants d'oiseaux* wird das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht beschrieben, d.h. das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht (s. Kap. 3.8.4). Man kann also davon ausgehen, dass Messiaen bewusst ausgewählt hat, und sei es nur aufgrund des zum Stück passenden Vogelgesangs.

Interessant auch, wie Messiaen die Vogelstimmen in *Quatuor pour la Pentecôte* (NB 8, NB 12 und Kap. 3.11.6) – hier treten genau die Vögel in Erscheinung, die in dem Stück eine zentrale Rolle spielen. In *Chants d'oiseaux* wird das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht beschrieben, d.h. das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht (s. Kap. 3.8.4). Man kann also davon ausgehen, dass Messiaen bewusst ausgewählt hat, und sei es nur aufgrund des zum Stück passenden Vogelgesangs.

Interessant auch, wie Messiaen die Vogelstimmen in *Quatuor pour la Pentecôte* (NB 8, NB 12 und Kap. 3.11.6) – hier treten genau die Vögel in Erscheinung, die in dem Stück eine zentrale Rolle spielen. In *Chants d'oiseaux* wird das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht beschrieben, d.h. das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht (s. Kap. 3.8.4). Man kann also davon ausgehen, dass Messiaen bewusst ausgewählt hat, und sei es nur aufgrund des zum Stück passenden Vogelgesangs.



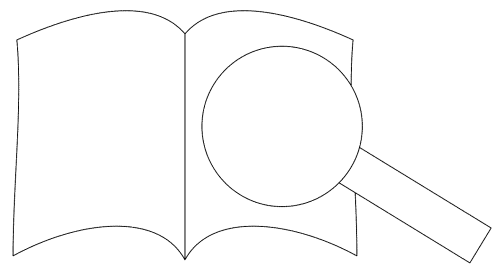
Interessant auch, wie Messiaen die Vogelstimmen in *Quatuor pour la Pentecôte* (NB 8, NB 12 und Kap. 3.11.6) – hier treten genau die Vögel in Erscheinung, die in dem Stück eine zentrale Rolle spielen. In *Chants d'oiseaux* wird das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht beschrieben, d.h. das Auftreten und der Singen der Vögel in der Nacht der Nacht (s. Kap. 3.8.4). Man kann also davon ausgehen, dass Messiaen bewusst ausgewählt hat, und sei es nur aufgrund des zum Stück passenden Vogelgesangs.

Un peu vif (Hypolais des oliviers)

58.

The musical score consists of five systems, each with a piano (Pos) part and an organ (MAN) part. The piano part is written in treble clef, and the organ part is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo is 'Un peu vif' and the dynamic is 'mf'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The organ part includes various registrations and articulations. A large watermark 'PROBE PARTITUR' is overlaid diagonally across the score.

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Puer natus est (Livre du Saint Sacrement), S. 32f., Gesang des Oliver

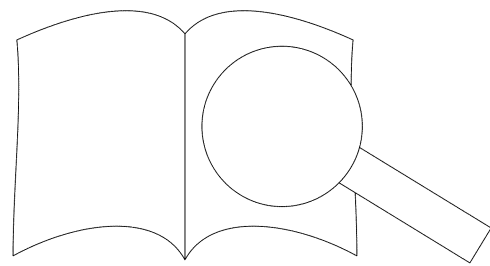
Es treten folgende Artikulationszeichen auf:





Interessant die Verbindung mit Legatobögen:

















Die Artikulationszeichen sind aus der Notation der Gesänge und Rufe und nur sekundär um Duprés. Ganz klar sind *staccato* ...
 e. es geht dabei zuerst um die Verdeutlichung
 ische Anweisungen im Sinne der Orgelschule
 sind, jedoch sollte man auch hier den Bezug zum
 Original vor Augen haben. Ist ...
 als eine leichte Dehnung des Wertes zu verstehen?
 Hebt man einen Akzent durch ...
 iellen Anschlag, oder gar durch scharfes Abphrasieren
 hervor? Oder markiert ...
 und beeinflusst somit die agogische Bewegung innerhalb
 der ganzen Linie? Soll ...
 eines Bogens immer ein scharfes Abreißen darstellen? Auch
 hier sei geraten, nicht ...
 uelle Lösungen, die dem Charakter des Vogels nahe kommen,
 geben die logische ...
 ergebnisse.
 Mithilfe der ...
 isen Umsetzung und dem Verständnis des Notentextes, der Beschäfti-
 gung mit d ...
 it Experimentierfreude und Fantasie im Spiel wird man am ehesten einen
 Weg zur A ...
 uersartige Agogik der freilich konstru ...
 können
 fin ...
 den Vorbildern erstaunlich nahe ko



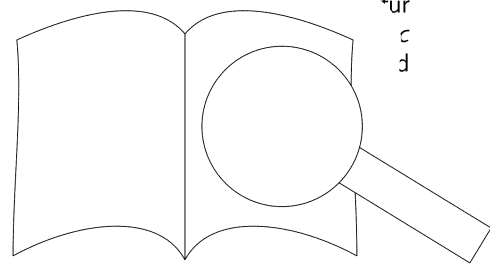
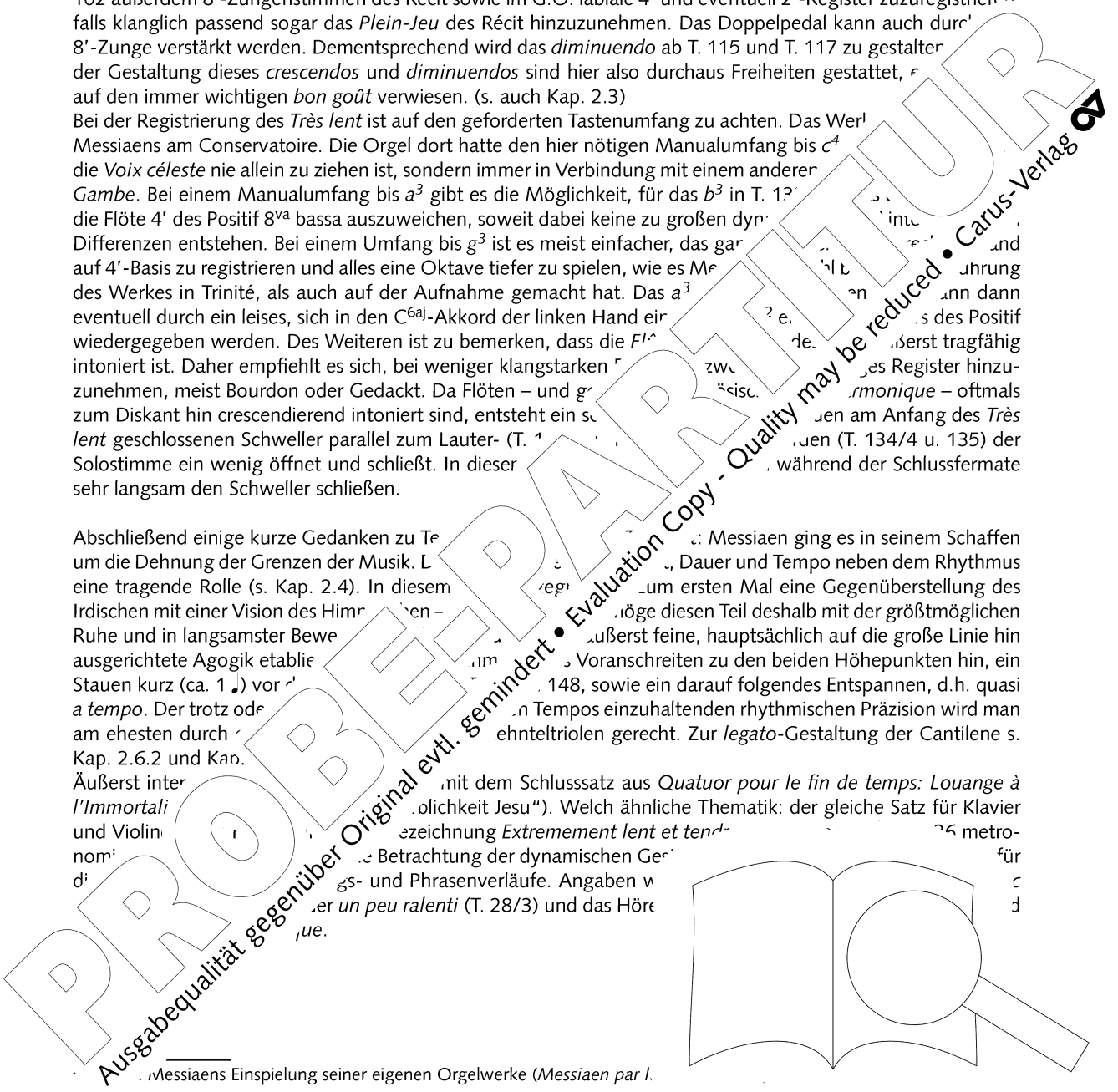
Über die Verwendung und Anzahl der in der Anfangsregistrierung geforderten Mixtures ist je nach Orgel zu urteilen. Kleinfüßigere Aliquotstimmen als eine Tierce werden wohl kaum nötig sein, sodass maximal der Cornet composé zur Anwendung kommen wird. Sind die vorhandenen Aliquotstimmen nicht im lediglich färbenden Charakter des französisch-symphonischen Instrumententyps gehalten, ist es ratsam, auf diese Aliquoten zu verzichten. Oft können bereits obertonreichere 8'- oder 4'-Register – Gampen oder Prinzipale – das gewünschte leicht silbrige Timbre erzeugen.

Generell empfiehlt es sich, mit fast oder ganz geschlossenem Schwellerwerk zu beginnen, einerseits, um die höheren Fußtonlagen des Récit in den Klanghintergrund der Fonds 8 des G.O. zu setzen, andererseits, um im späteren Verlauf mehr Crescendowirkung erzielen zu können. Die Angaben für das crescendo hin zum dynamischen Höhepunkt in T. 102 sind etwas spärlich. Üblicherweise wird das Schwellercrescendo bereits etwas früher begonnen, frühestens jedoch in T. 85, und an passenden Stellen durch ein möglichst unauffälliges Registercrescendo verstärkt. Auch die angegebenen hinzukommenden Fußtonlagen in T. 102 sind nicht als zwingend zu betrachten.²⁶ Beispielsweise kann ein 16' bereits in Takt 99/2.  hinzugefügt werden, oder auch ganz entfallen. Ebenso ist es durchaus praktikabel über alle Fonds 8 4 und Mixtures hinauszugehen und beispielsweise in T. 99 und T. 102 außerdem 8'-Zungenstimmen des Récit sowie im G.O. labiale 4' und eventuell 2'-Register zuzuregistrieren falls klanglich passend sogar das Plein-Jeu des Récit hinzuzunehmen. Das Doppelpedal kann auch durch 8'-Zunge verstärkt werden. Dementsprechend wird das diminuendo ab T. 115 und T. 117 zu gestalten der Gestaltung dieses crescendos und diminuendos sind hier also durchaus Freiheiten gestattet,  auf den immer wichtigen bon goût verwiesen. (s. auch Kap. 2.3)

Bei der Registrierung des Très lent ist auf den geforderten Tastenumfang zu achten. Das Werk Messiaens am Conservatoire. Die Orgel dort hatte den hier nötigen Manualumfang bis c^4 die Voix céleste nie allein zu ziehen ist, sondern immer in Verbindung mit einem anderer Gambe. Bei einem Manualumfang bis a^3 gibt es die Möglichkeit, für das b^3 in T. 13² die Flöte 4' des Positif 8^{va} bassa auszuweichen, soweit dabei keine zu großen dynamischen Differenzen entstehen. Bei einem Umfang bis g^3 ist es meist einfacher, das gar auf 4'-Basis zu registrieren und alles eine Oktave tiefer zu spielen, wie es Messiaen für das Werk in Trinité, als auch auf der Aufnahme gemacht hat. Das a^3 eventuell durch ein leises, sich in den C^{6aj} -Akkord der linken Hand einwirken lassen und dann wiedergegeben werden. Des Weiteren ist zu bemerken, dass die Flöte des Positif intoniert ist. Daher empfiehlt es sich, bei weniger klingstarke zwischen Zwischensystem des Register hinzuzunehmen, meist Bourdon oder Gedackt. Da Flöten – und gromphonische Harmonique – oftmals zum Diskant hin crescendierend intoniert sind, entsteht ein sehr angenehmes Spiel am Anfang des Très lent geschlossenen Schweller parallel zum Lauter- (T. 117) und dem mehr geöffneten (T. 134/4 u. 135) der Solostimme ein wenig öffnet und schließt. In dieser  während der Schlussfermate sehr langsam den Schweller schließen.

Abschließend einige kurze Gedanken zu Tempo. Messiaen ging es in seinem Schaffen um die Dehnung der Grenzen der Musik. L., Dauer und Tempo neben dem Rhythmus eine tragende Rolle (s. Kap. 2.4). In diesem  zum ersten Mal eine Gegenüberstellung des Irdischen mit einer Vision des Himmlischen –  möge diesen Teil deshalb mit der größtmöglichen Ruhe und in langsamster Bewegung äußerst feine, hauptsächlich auf die große Linie hin ausgerichtete Agogik etablieren. Voranschreiten zu den beiden Höhepunkten hin, ein Stauen kurz (ca. 1 ) vor  148, sowie ein darauf folgendes Entspannen, d.h. quasi a tempo. Der trotz oder nach dem  Tempos einzuhaltenden rhythmischen Präzision wird man am ehesten durch  ehnzeltrioten gerecht. Zur legato-Gestaltung der Cantilene s. Kap. 2.6.2 und Kap. 2.6.3.  mit dem Schlusssatz aus *Quatuor pour le fin de temps: Louange à l'Immortali* (die „Wahrheitlichkeit Jesu“). Welch ähnliche Thematik: der gleiche Satz für Klavier und Violin  Zeichnung *Extrêmement lent et tendre*  metro- nomie  26  für  c  d

²⁶ Messiaens Einspielung seiner eigenen Orgelwerke (*Messiaen par l.*



3.2. *Le banquet céleste* („Das himmlische Gastmahl“)

komponiert 1928 in Fuligny²⁷

herausgegeben 1934 und 1960 bei Leduc

Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der bleibt in mir, und ich bleibe in ihm. (Joh 6,56)

„In diesem Stück wird der zweite Modus begrenzter Transposition benützt, und zwar in seinen drei Transpositionen. Er wird im Anschluss an die drei Hauptfunktionen angewandt: Tonika, Dominante, Subdominante. Das Thema ist die hl. Eucharistie, und das Stück wird besonders an Fronleichnam gespielt.“

Das Stück hat einen ganz besonderen Klang, den ihm der zweite Modus begrenzter Transposition verleiht. Es ist jedoch auf den drei klassischen harmonischen Hauptfunktionen aufgebaut. Das Werk ist akkordisch, sehr langsam und versonnen.

Le banquet céleste ist eine Meditation über die Eucharistie, das zentrale Geheimnis katholischen Glaubenslebens. Messiaen gibt in seinem Kommentar einen zentralen Vers des Evangeliums vom Fronleichnamsfest wieder. Das Fest ist dem Mysterium der sakramentalen Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi gegenüber der geistlichen Tradition, der Messiaen angehört, wird vor allem der geistliche und persönliche Aspekt des Geheimnisses betont: seine Bedeutung für den inneren Menschen, die tiefe Gemeinschaft mit Christus. „Bleiben“, von welchem das Zitat aus dem Evangelium des Fronleichnamsfestes spricht – eine ewigen Vereinigung mit Christus beim himmlischen Gastmahl vorgeht. Die „tropfenden“ Farben sind als Symbol für Christi Blut aufzufassen.

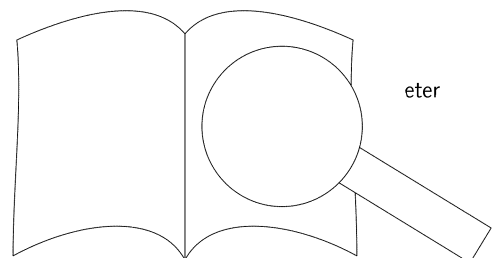
Die Ausgabe von 1960 ist ein von Messiaen überarbeiteter Neudruck. Hauptzweck war es, die Interpretationen zu vermeiden (s. Kap. 2.4) (Hill & Simeone 2007, S. 248). Die Noten sind in halben Notenwerten wiedergegeben und das Taktmaß von 3/4 auf 3/8 geändert. Hierzu ist anzumerken, dass Messiaen gekannt und geschätzt hat – einschließlich seiner eigenen Werke. Die meisten Bewegungen der Werkdauern in einem Bereich von 6:45 – 7:45 Minuten liegen. Die Dauer des Stücks beträgt 7:19 min.

Im Zuge der Neuauflage veränderte Messiaen auch die Arrangements. Da er 1934 bereits einige Jahre Organist an der Trinité war, kann man davon ausgehen, dass die Registrierung des Récit Register des G.O. verwendet: *Bourdon 8'* und *Voix humaine*. Die *Voix humaine* des Stücks noch nicht vorhanden. Grund für die Verwendung des *Bourdon* im Récit sein: Ein in T. 12 hinzukommendes Register, wenn im Voraus nur das Récit klingen soll. Die Lösung, die Messiaen 1934 bevorzugte, ist die Verwendung der 16'-Lage des Manualparts. Die Wichtigkeit der 16'-Lage des Manualparts.

Die ausschließliche Verwendung der 16'-Lage des Manualparts in der Ausgabe von 1960 hat neben den besser ausgenutzten dynamischen Möglichkeiten den Vorteil, das größtmögliche Gefühl von Ferne (*lointain*) zu erzeugen. Das 1960 zu Beginn des Stücks ein Überbleibsel dieser Entwicklung: Selbstverständlich kann man, soweit alle Registermechanismen in Ordnung sind, das ganze Stück auf dem Récit spielen, um besonders bei mechanischen Schwierigkeiten die gewünschte Klangfarbe zu erreichen. Bei fehlendem labialen 16' im Récit zeigt die Registrierung von 1928 eine Alternative (s.a. Kap. 2.3).

Die 1960 angegebene Jahreszahl 1926 ist von verwechselt. Die richtige Jahreszahl ist 1928 (s. Messiaen, Schott 2005, S. 31, 33). Auch im Zusammenhang mit der offenen Frage, wieso diese von allen zeitgenössischen Interpretationen zu finden ist, die gemacht wurde, um das ganze Werk zu interpretieren zu verhindern. Fest steht, dass eine mehrheitliche Interpretation stark zu gewichten ist als das Ziel, den sphärischen, kontemplativen Charakter des Registers zu bringen.

Das Register wurde erst bei der Renovierung 1934/35 hinzugefügt



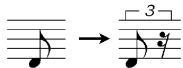
eter

Die beiden *f* für Manual und Pedal in T. 12 der 1960er-Ausgabe deuten auf den weniger dynamischen, sondern vielmehr klangfarblichen Kontrast der beiden Werke hin: *Fonds 8* gegen eine Aliquotenzusammenstellung auf 4'-Basis (s.a. Kap. 2.3.2).

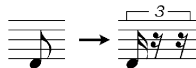
Das 1960 differenziertere, bereits ab T. 5 einsetzende *crescendo* ist mit einem anfangs geschlossenen Schweller bis hin zum vollständig geöffneten Schweller in T. 12 auszuführen. So könnte man etwa das Öffnen bei *peu à peu p* äußerst zurückhaltend beginnen im Gegensatz zum *crescendo* in T. 8/3, um in T. 10 (*mf*) 50% Schwelleneröffnung zu erreichen. Nie sollte das Öffnen ein mechanischer Prozess sein, sondern stets musikalisch sinnvoll gestaltet werden, d.h. im Zusammenspiel mit dem harmonisch-melodischen Spannungsverlauf der Musik.

Im Kontrast zu dem oben erwähnten *legato absolu* im Manual auch über die Phrasierungsbögen hinweg, treten im Pedal die zwei Artikulationsbegriffe *staccato bref* und *staccato long* auf. Hier scheint es sinnvoll, diese *staccati* annäherungsweise wie folgt auszuführen:

stacc. long:



stacc. bref:



Daraus ergibt sich für die Pedalstimme in T. 11f. als „Orientierungsartikulation“

59. (clair)
(stacc. long) (staccato bref, à la g^o

Le Banquet céleste: Orientierungsartikulation für den Beginn der Pedalstimme (T

Deswegen und wegen der Langsamkeit empfiehlt es sich, das gesamte Stür' ntu. eilt zu denken.

Als Deutungsmöglichkeit für die sich verlängernden *staccati* und Ferra' 'lic' asstertropfen (à la goutte d'eau) und der Wein verwandeln sich zu Blut (Transsub' hrc. as Pedal durch das Abstoßen des 4' emporhebt.

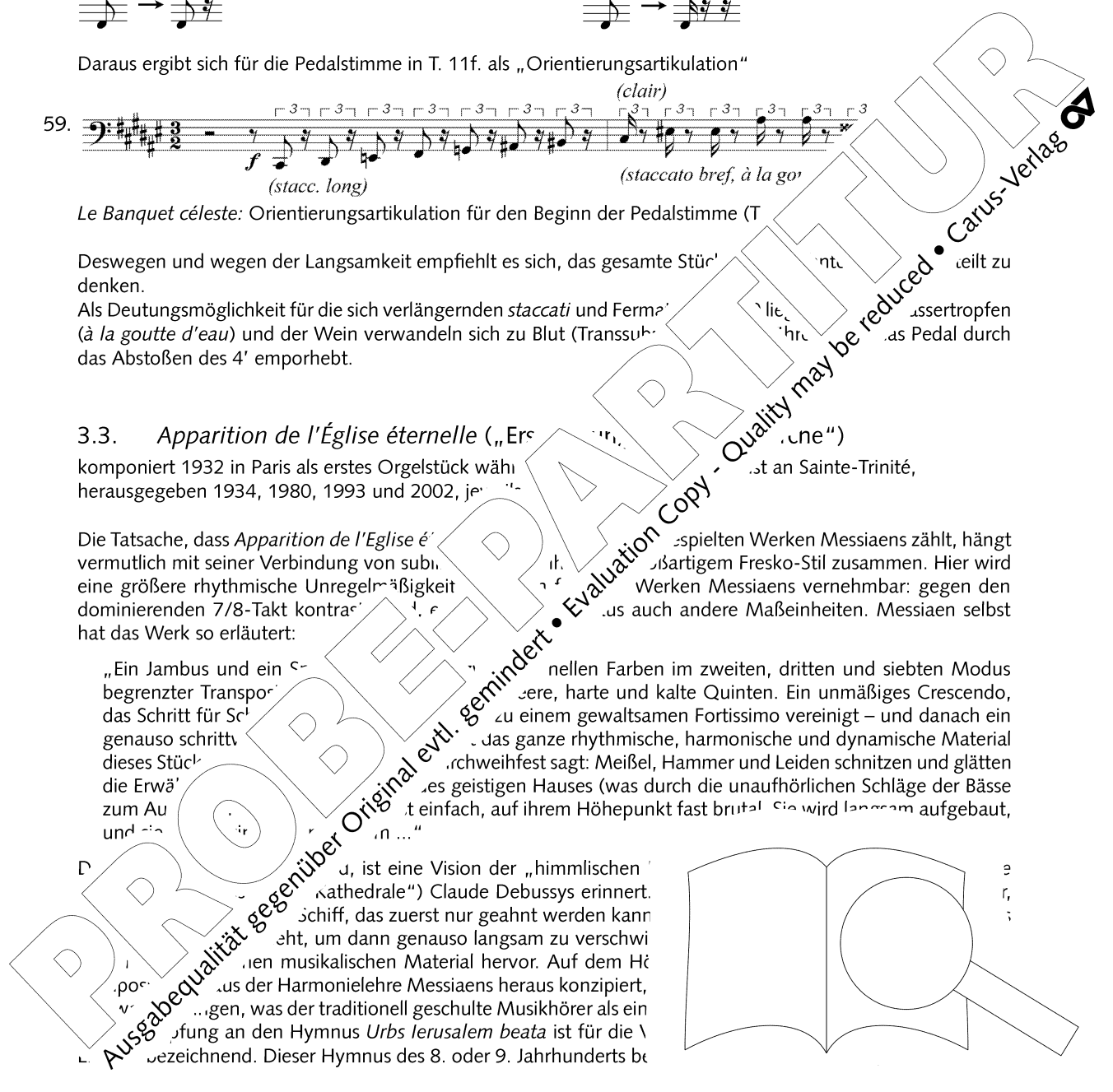
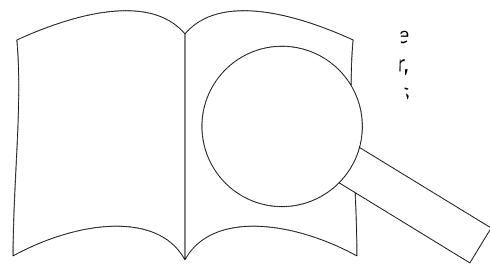
3.3. Apparition de l'Église éternelle („Ers' „eine“)

komponiert 1932 in Paris als erstes Orgelstück wäh' t an Sainte-Trinité, herausgegeben 1934, 1980, 1993 und 2002, je' "

Die Tatsache, dass *Apparition de l'Eglise é'* ispielten Werken Messiaens zählt, hängt vermutlich mit seiner Verbindung von subli. it. bartigem Fresko-Stil zusammen. Hier wird eine größere rhythmische Unregelmäßigkeit, r, Werken Messiaens vernehmbar: gegen den dominierenden 7/8-Takt kontrac' .e. us auch andere Maßeinheiten. Messiaen selbst hat das Werk so erläutert:

„Ein Jambus und ein c- nellen Farben im zweiten, dritten und siebten Modus begrenzter Transpor' ere, harte und kalte Quinten. Ein unmäßiges Crescendo, das Schritt für Sc' zu einem gewaltsamen Fortissimo vereinigt – und danach ein genauso schritt' . das ganze rhythmische, harmonische und dynamische Material dieses Stücl' .schweiftest sagt: Meißel, Hammer und Leiden schnitzen und glätten die Erwä' es geistigen Hauses (was durch die unaufhörlichen Schläge der Bässe zum Au' t einfach, auf ihrem Höhepunkt fast brutal. Sie wird langsam aufgebaut, und ein' n ...“

D' , ist eine Vision der „himmlischen ' kathedrale“) Claude Debussys erinnert. schiff, das zuerst nur geahnt werden kann eht, um dann genauso langsam zu verschwi en musikalischen Material hervor. Auf dem H' us der Harmonielehre Messiaens heraus konzipiert, .gen, was der traditionell geschulte Musikhörer als ein fngung an den Hymnus *Urbs Ierusalem beata* ist für die \ zeichnend. Dieser Hymnus des 8. oder 9. Jahrhunderts bi



liche Jerusalem, die Stadt des ewigen Friedens, sich aus dem Himmel herab senkt und sichtbar wird (vgl. Offb. 21). In biblischen Bildern wird der Glanz der himmlischen Stadt beschrieben, aber auch mit welchen Schmerzen und Plagen die Menschen gezüchtigt werden müssen, um als Bausteine in den göttlichen Bau hineinzupassen und um Anteil an der ewigen Seligkeit zu gewinnen:

„Neue Stadt, du wirst vom Himmel gesenkt
gleich einem Hochzeitssaal zu uns hernieder
bereit für die Stunde da die Braut
sich für ewig ihrem Herrn gibt.
Deine Türme und Mauern glänzen
schön von Gold und Edelstein.

Jeder Stein ist behauen, beschlagen,
geschliffen, um genau zu passen,
von des Meisters Hand gefügt
an den Platz den er bereitet hat ...“

Apparition ist eine musikalische Auslegung dieses Hymnentextes.

Zu den vier Ausgaben des Werkes – jeweils bei Lemoine erschienen – ist Folgendes anzum

- 1934 ist eine Ausgabe nach dem Autograph.
- 1980 ist eine vom Autor überarbeitete Neuauflage mit differenzierteren Angaben
- 1993 entstand ein erster posthumer Neudruck auf der Grundlage von 1980

In dieser Ausgabe fehlen 17 Haltebögen:

2/1 l. *gis*;³¹ 3/4 r. *c*; 7/4 r. *c*; 10/1 l. *es*; 12/1 l. *d*; 15/1 l. *b*; 20/4 r
46/1 l. *d*; 46/2 l. *d*; 48/1 l. *c*; 48/2 l. *c*; 49/1 r. *d* und *b*; und 49'

Und es gibt vier Druckfehler:

10/2 l.	Das # gilt dem <i>f</i> ¹	richtiger Ak ¹
14/6 l.	Das obere <i>h</i> gilt dem <i>e</i> ¹	richtiger
40/2. <i>r</i> .	<i>g</i> ² nicht original	richtig
63	Richtige Registrieranweisung: (R: - Hautbois - 3c	

- 2002 ist ein zweiter posthumer Neudruck, in dem
ist in T. 14/5 r. H. das Auflösungszeichen vor
sungszeichen dem *e* (richtiger Akkord: *g*¹
mit T. 48. Das *più f* in T. 9 ist wohl ni
in T. 8 und hinzukommendem Posit

Dauer des Stücks: 9:30–11:00 r

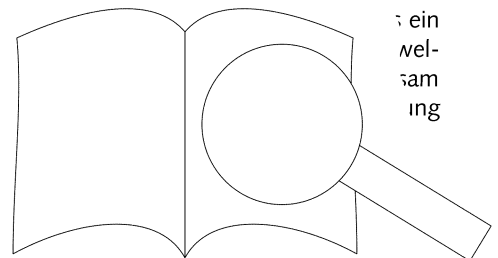
1980 wurde der Ausgabe die
auf die ebenfalls erst spätere
die zu Messiaens Zeit em
– inklusive Messiaer
um Messiaens Au

Von der Anf
4' zielen
in T. 32
bin

er beziehen sich ausschließlich auf
dynamische Gestaltung miteinbezoge
uendo-Teil: Von T. 48 bis zum Schluss wird
nal, jeweils an Abregistrierstellen, *subito* wie

Di
di
ngsangaben im Autograph verwenden noch die Appelt
er und deshalb vorzuziehen.

akt 2, 1. *h*, linke Hand, von *gis* zum *gis* des nächsten Akkord:
positivschweller in Trinité umfasst nur einige Register, so dass
imbarbarer Effekt entstände (s. Kap. 2.2).



ein
wel-
sam
ing

PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

der dynamischen Vorschriften zu legen: Es soll ein stetiges *decesendo* entstehen. T. 56 ist bei geschlossenem Schweller mit *f* bezeichnet, T. 58 bei geöffnetem Schweller mit *mf*. Also muss das Umregistrieren (– *Anches* 16,8,4 – *Cymbale* + *Hautbois*) ein so großes *diminuendo* erzielen, dass trotz des Öffnens des Schwellers der Klang leiser wird. Besonders pikant ist die Stelle von T. 62 auf 63: Das *legato* ist nicht zu unterbrechen. Hier ist eine sehr gute Koordination zwischen dem Abregistrieren und Schwelleröffnen gefragt. Insgesamt erreicht man so am Ende des Stücks eine dynamisch tiefere Stufe als zu Beginn.

Die Hände spielen stets *legato*.³³ Nur in den Pausen ist abzusetzen.
Für die Artikulation der vielstimmigen Akkorde im *ffff* s. Kap. 2.6 und vor allem NB 23.

Messiaens Beschreibung von „Hammer und Meißel“, den „Schlägen der Bässe“ (s.o.) gibt der Artikulation der Tonrepetitionen im Pedal, zusätzlich zu dem von Dupré geforderten Absetzen, besonderes Gewicht. Man möge „mit dem Ohr artikulieren“ und darauf achten, dass die Note vor einer Repetition *staccato* gespielt wird, sozusagen der Hammer tief ausholt, um erneut zuzuschlagen. Jeder repetierte „Pedalschlag“ muss also als deutlich wahrnehmbarer neuer Ton im Raum zu hören sein. Bei großer Akustik kann das „Ausholen“ sogar über eine Sechzehntel Artikulationspause hinausgehen. Ansonsten ist stets *legato* zu spielen (NB 60).



Apparition de L'Église éternelle: Pedalartikulation, T. 1ff.

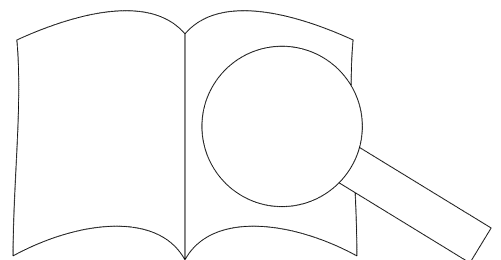
Als Letztes sei auf die Gestaltung der Generalpausen in T. 4, 8, 17 usw. hingewiesen. Die freiere Handhabung der Pausen bietet sich eine gute Gestaltungsmöglichkeit, um die Formteile zu verdeutlichen. So kann bei Pausen zwischen größeren Formteilen etwas mehr Zeit eingebracht werden. In T. 17. Dabei ist darauf zu achten, dass der Puls erhalten bleibt und keine

3.4. L'Ascension („Die Himmelfahrt“)

L'Ascension war zunächst als Orchesterwerk gedacht. Das Programm (s. Orchesterpartitur). Im selben Jahr transkribierte Messiaen die Orgelfassung für Orgel. Der Untertitel *Quatre Méditations symphoniques* („vier symphonisch-meditative Orgelwerke“) erhalten. Im darauffolgenden Jahr entstand die leicht abgeänderte Orgelfassung *Quatre Méditations symphoniques des transports de joie d'une âme qui désire le ciel*, die den für eine Transkription ungeeigneten Satz der Orchesterfassung *Alléluia sur la Trompette, Alléluia sur la Cymbale* ersetzte. Die Orgelfassung wurde bereits 1934 veröffentlicht. Am 29. Januar 1935 noch vor der Uraufführung der Orchesterfassung (9. Februar 1935) wurde die Orgelfassung in La Trinité (s. Kap. 2.2) in Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts öffentlich aufgeführt. Am 28. Mai 1935 stand *L'Ascension* im Rahmen eines Wiedereinweihungskonzert der Trinité-Orgel. Die Orgelfassung hat eine Gesamtlänge von ca. 15 Minuten. Die Auseinandersetzung mit der Orchesterversion bringt für die Orgel wertvolle Erkenntnisse und inspirierende Eindrücke. Auf konkrete Stellen wird im Folgenden eingegangen.

Werfen wir vorher einen Blick auf die Himmelfahrt versinnbildlichende Elemente. Zum einen der chromatisch aufsteigende Tonlauf, der in allen vier Sätzen vorkommt. Der erste Satz steht auf *e*, der zweite auf *f*, der dritte auf *fis* und der vierte auf *g*. Die Orgelfassung hat eine Orgelfassung, die den für eine Transkription ungeeigneten Satz der Orchesterfassung *Alléluia sur la Trompette, Alléluia sur la Cymbale* ersetzte. Die Orgelfassung wurde bereits 1934 veröffentlicht. Am 29. Januar 1935 noch vor der Uraufführung der Orchesterfassung (9. Februar 1935) wurde die Orgelfassung in La Trinité (s. Kap. 2.2) in Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts öffentlich aufgeführt. Am 28. Mai 1935 stand *L'Ascension* im Rahmen eines Wiedereinweihungskonzert der Trinité-Orgel. Die Orgelfassung hat eine Gesamtlänge von ca. 15 Minuten. Die Auseinandersetzung mit der Orchesterversion bringt für die Orgel wertvolle Erkenntnisse und inspirierende Eindrücke. Auf konkrete Stellen wird im Folgenden eingegangen.

von T. 27 auf 28. Hier sind zum einzigen Mal im Original evtl. gemindert. Die Orgelfassung hat eine Gesamtlänge von ca. 15 Minuten. Die Auseinandersetzung mit der Orchesterversion bringt für die Orgel wertvolle Erkenntnisse und inspirierende Eindrücke. Auf konkrete Stellen wird im Folgenden eingegangen.



61. **MANUEL**

Très lent et majestueux
Very slow and maestoso
 G. P. R.

Gr.

R. legato
Sw. legato

pp *mf* *pp*

PÉDALE

Tir. R. seule
Pd. Unis. off
Sw. to Pd.

Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père (l'Ascension), T. 1

62. **MANUEL**

Pas trop modéré, et clair
Not too moderate, and clear
 G. P. R. Flûtes 8, 4, Octavin
Gr. Ch. Sw. Flutes 8, 4, 2

f

PÉDALE

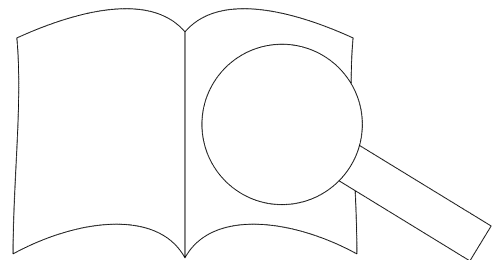
Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel (l'Ascension), T. 1

63. **MANUEL**

Vif
Quick

MANUEL

... devant la gloire du Christ qui est la



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

64. **MANUEL**

Extrêmement lent, ému et solennel
Extremely slow, with feeling and solemn
P.R.

Ch.
R. pp
Sw.

PÉDALE

Prière du Christ montant vers son Père (l'Ascension), Beginn

Interessant ist auch der durch die Titel und Kommentare gegebene, quasi szenische Aufbau des Werks. Betrachten wir hierzu Titel, Zitate und Messiaens eigenen Kommentar:

L'Ascension – Himmelfahrt

Orgelfassung 1933

1. *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père* („Majestät Christi, der seinen Vater anbetet“)

Vater, gekommen ist die Stunde: Verherrliche deinen Sohn, damit dein Sohn die Ehre erlangt, die du ihm gegeben hast. (Johannes 17,1)

„Die am Kreuz begonnene und durch die Auferstehung fortgeführte Himmelfahrt ist am Tag der Himmelfahrt ihre Vollendung. Diese Ehre, um die Christus in seinem Gebet am Ende der Rede beim letzten Abendmahl bittet, ist bereits durch die Verkörperung Christi und Gottheit in der einen Person Christi zuteilgeworden.“

2. *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel* („Frohes Halleluja, das den Himmel sehnt“)

Wir bitten Dich, o Gott, gib dass auch wir selbst in den Himmeln wohnen. (Himmelfahrtsmesse, Kollektengebet)

„Mit unserem Geiste im Himmel wohnen, das ist die Sehnsucht nach dem Himmel.“
 s. Beschaulicher Charakter. Form: Refrain – Couplets. In den Couplets werden die Elemente der gregorianischen Neumen mit Verzierungen hirtenartigen Charakters verwendet. Jedesmal scheint jedesmal als eine neue Variation. Beim zweiten Mal: Refrain mit Cornet begleitet von einem höheren Ostinato im 3. Modus mit begrenzter Transpositionen. 4, Octavin, Cymbale.“

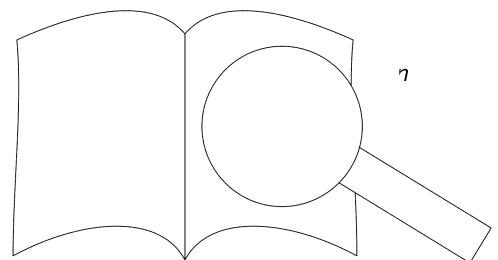
3. *Transports de joie d'un âme qui se réjouit de la gloire de Dieu* („Freudenausbrüche einer Seele vor der Herrlichkeit Christi“)

Lasst uns dem Vater danken, der uns in Christus auferweckt hat, am Erbe der Heiligen im Lichte teilzunehmen, der uns im Himmel bereitet hat. (Kolosser 1,12; Epheser 2,6)

„Die Auferstehung Christi sind die Vorbereitung unseres Eintritts in den Himmel. Diese Freude findet in einem neuen Halleluja Ausdruck, das weniger verinnerlicht, eher hell und lebendig ist – und in dem der ganze Glanz des Orgels erklingt.“

Prière du Christ montant vers son Père („Gebet Christi, zum Vater aufsteigend“)
Ich bringe deinen Namen den Menschen. Ich bringe dich zu dir. (Hohepriesterliches Gebet Christi, Johannes 17,6)

„Christus hat diese Worte vorausschauend ausgesprochen. Diese Worte wurden erneut bei der Himmelfahrt ausgesprochen. Diese Worte wurden erneut bei der Himmelfahrt ausgesprochen.“



3.4.1 *Majesté du Christ demandant sa gloire à son père* („Majestät Christi, der seinen Vater um Verherrlichung bittet“)

Dauer des Satzes: 6:25 – 6:55 min.

Vergleichen wir zunächst Orchester- und Orgelfassung. Die Orchesterfassung verwendet nur Blasinstrumente, mit klarer Dominanz der Blechbläser. Hinsichtlich der Harmonik, Melodik und Rhythmik sind die beiden Fassungen identisch. Auch die Tempobezeichnung *Très lent et majestueux* ist die gleiche. Die angegebene Metronomisierung von ♩ = 48 in der Orchesterpartitur sollte auf der Orgel in einem großen Kirchenraum unterschritten werden (s. Kap. 2.4). Der dynamische Verlauf ist in der Orchesterversion differenzierter. Die langen Linien bleiben in der Orgelfassung auf der gleichen dynamischen Stufe. Lediglich gegen Ende der langen Phrasen finden sich Schwellerangaben. Der geschlossene Schweller wird mit *pp* bezeichnet, der offene in der Anfangsregistrierung mit *mf*, später in T.18 mit *f* bzw. in T.22 mit *ff*, da hier die *Anches P.* beziehungsweise *Anches G.O.* hinzukommen.

Bezüglich der Registrierung ist wohl davon auszugehen, dass hier unter *Anches* die *jeux de combinaisons* zu verstehen sind, da die Bezeichnung *Anches préparées* in der Anfangsregistrierung für Positif und G.O. gerade auf diese Praxis hinweist. Also ist es durchaus denkbar im Récit über alle 8'- und 4'-Register hinauf zu gehen. Jedoch ist mit dem Hintergrund, dass das Stück als Blechbläserchoral gedacht ist (Hill & Simeone), eine Mixturfarbe das ganze Stück hindurch eher weniger adäquat. Auch das Bibelzitat und dessen Gebet am Vorabend der Kreuzigung – spricht gegen die Einbeziehung eines strahlenden Nazard. Die Hinzunahme von *Doublette 2* und *Nazard* sollte jedoch in den meisten Fällen nichts im Positif und G.O. ist über die 8'-Basis nur hinauszugehen, wenn zu wenig 8'-Register vorhanden sind. Bei zu geringer Schwellerwirkung kann der geöffnete Schweller (*mf*) durch 4-Füßer verstärkt werden, beispielsweise auf dem 8. Achtel des ersten Taktes. Kleinere Schweller sind davon auf jeden Fall auszunehmen.

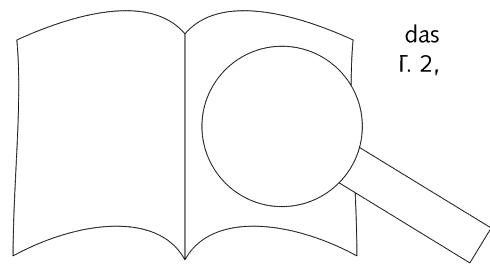
Bei der Auswahl der in T. 18, 21 und 22 hinzutretenden *Anches Pos.* und *Anches G.O.* sollte die Grundlage des Blechbläserklanges der Orchesterfassung auf scharfe Mixturen von Positif und G.O. Wenn auch allein die Transkription von einem großen Blasorchester auf die Orgel das Stück verändert, und wenn auch Unterschiede in der dynamischen Gestaltung, die Registrierung und Instrumentierung klar machen, dass es bei der Orgelfassung eine andere Darstellung eines Orchesterwerks geht (und umgekehrt!), so drücken doch beide die selbe Grundidee auf ihre eigene Art und Weise aus.

Der 12/8-Takt ist ein Überbleibsel der Orchesterfassung, die *Andante* beschreibt, ist die Taktangabe nur dazu da, um das gemeinsame Zählen und die Dirigenten zu erleichtern (Messiaen 1966, S. 27). Jegliche Akzentstrukturierung ist ein vollkommenes Missverständnis. Ganz klar ist beispielsweise T. 1 wie in T. 18.

Très lent et majestueux
G.P.R.

Majesté du Christ demandant sa gloire à son père T. 1, taktungebunden

...ual die linke Hand verlängert, d.h. Pe
...n Hand hilfreich sein, mit dem Pedal au



das
T. 2,

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Darüber hinaus sei auf folgende „Traditionen“ hingewiesen: Der zweite Refrain wird für gewöhnlich minimal schneller als der erste gespielt. Dies hängt mit der ersten freien, einstimmigen Themenexposition und der hinzukommenden ostinaten, auffrischenden Begleitung in der Reprise zusammen.

Der Wechsel von Achteltriolen zu Duolen in T. 35/36 kann als ausnotiertes, beginnendes *rallentando* gesehen werden, das bis zum notierten *rallentando* fortgesetzt werden kann. Man beachte, dass sich mit der Verlangsamung des Tempos generell auch die Klangdauer der *staccato*-Akkorde verlängert. Des Weiteren übersehe man nicht das *legato* vom vorletzten zum letzten Akkord in T. 36.

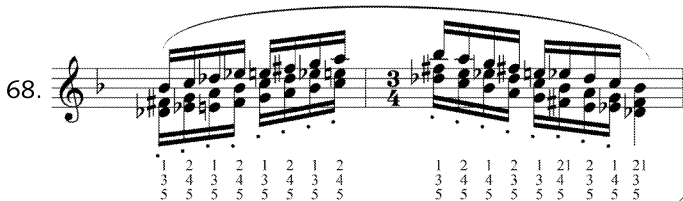
Das *un peu plus lent et tendre* in T. 37 darf deutlich langsamer als der Refrain gespielt werden. Der *animez*-Teil von T. 42–45 kann über das darauffolgende *Premier mouvement* hinausgehen und mit einem leichten *rallentando* auf dem letzten Schlag von T. 45 auf das erste Tempo abgebremst werden.

Die Artikulation der linken Hand von T. 41 bis T. 45 kann durch Doppel- oder Tripelstaccato der unteren beiden Akkordtöne bei ausgehaltener oberer Note geübt werden:

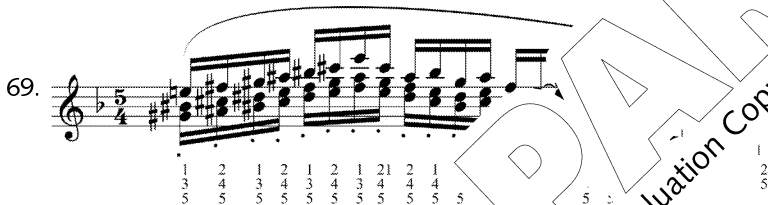


Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel, T. 41f. linke Hand, Übervariante

Es empfiehlt sich folgender Fingersatz (NB 68 und NB 69):



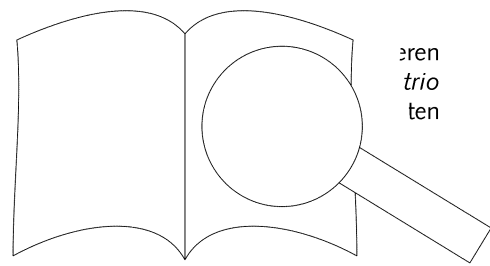
Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel, T. 41f. link



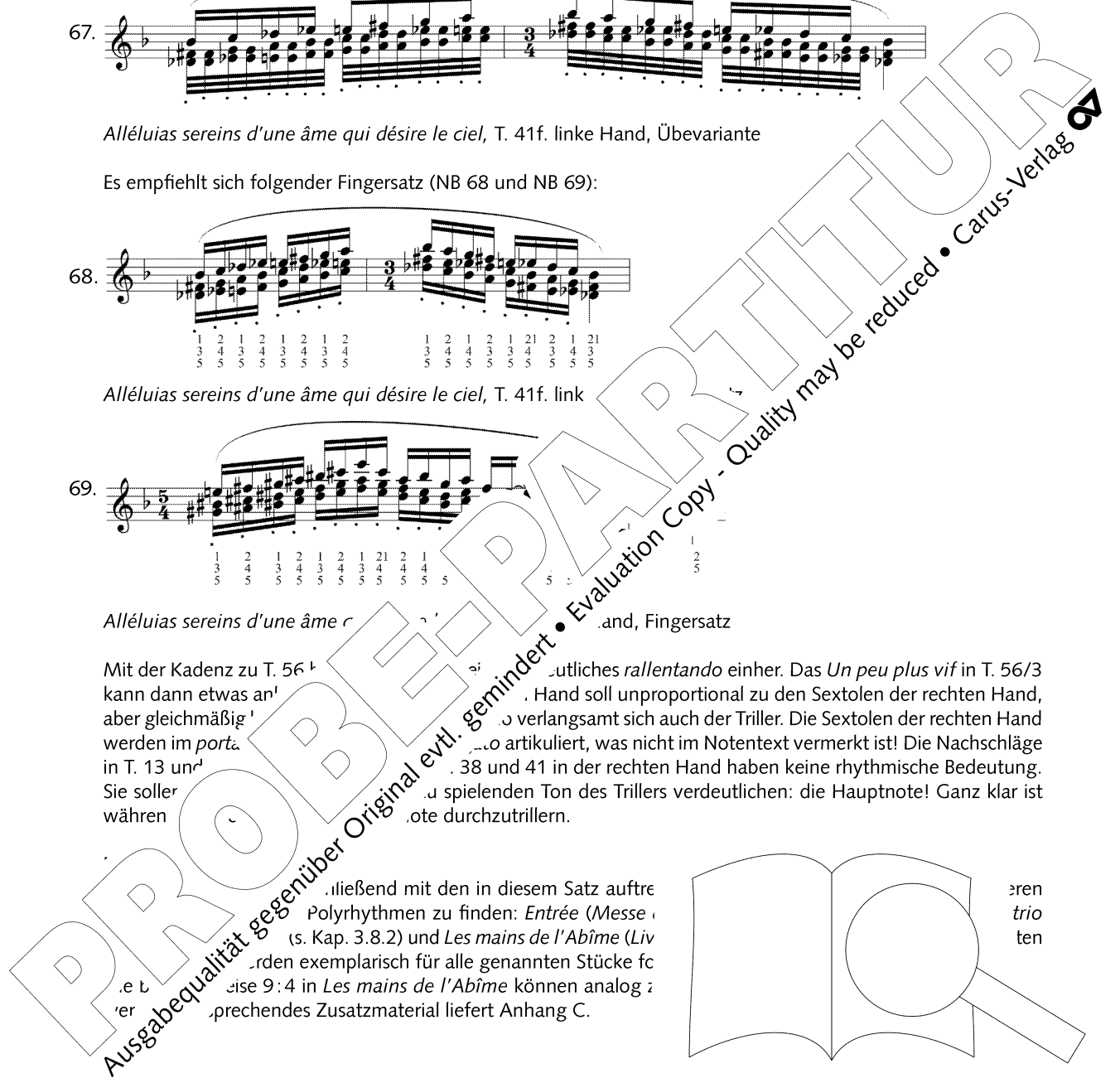
Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel, T. 41f. rechte Hand, Fingersatz

Mit der Kadenz zu T. 56 kann dann etwas an *ritardando* einher. Das *Un peu plus vif* in T. 56/3 kann dann etwas an *ritardando* einher. Die Sextolen der rechten Hand werden im *portato* gespielt, was nicht im Notentext vermerkt ist! Die Nachschläge in T. 13 und 38 und 41 in der rechten Hand haben keine rhythmische Bedeutung. Sie sollen den spielenden Ton des Trillers verdeutlichen: die Hauptnote! Ganz klar ist die Hauptnote durchzutrollern.

...ließend mit den in diesem Satz auftretenden Polyrythmen zu finden: *Entrée* (Messe, s. Kap. 3.8.2) und *Les mains de l'Abîme* (Livret, s. Kap. 3.8.2) werden exemplarisch für alle genannten Stücke für die Ausgabe 9:4 in *Les mains de l'Abîme* können analog zu den entsprechenden Zusatzmateriale liefert Anhang C.



...ren
 ...trio
 ...ten



73.  D.C.

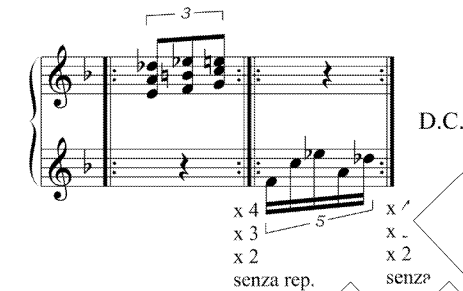
x 4	x 4
x 3	x 3
x 2	x 2
senza rep.	senza rep.

Übemodell für sequentielle Polyrhythmik 5:4 angewandt auf T. 4 von *Alléluias sereins*

Es ist immer wichtig, auf äußerste Gleichmäßigkeit innerhalb der Quintolen beziehungsweise Quartolen zu achten. Im nächsten Schritt gilt es, immer größere Abschnitte zusammenzufassen, bis man schließlich das ganze Thema erhält. Eine gute Kontrolle ist es auch, sich selbst aufzunehmen und dann mit dem Metronom zu kontrollieren. Gute Fortschritte erzielt man auch durch Üben des Themas nicht nur mit der rechten Hand, sondern auch mit der linken Hand, sowie mit den Füßen (s. letzter Refrain!) und in allen Kombinationen.

Wenn man das Thema metrisch präzise spielen kann, dann gilt es die Freiheit zu erforschen und auszuprobieren, um so eine der Musik gerecht werdende freie Bewegung dieser wunderschönen inspirierten Linie zu erhalten. Man scheue sich nicht vor Übertreibung, kehre aber auch metrisch statischen Fassung zurück. Wie oben geht es auch hier darum, die „notierten Werten“ (s.o.) und den Rhythmen in der geforderten cantablen Art gerecht zu werden. Die Überanregungen dienen lediglich dem Erfassen dieser komplizierten und zunächst unangenehm diesem Stadium gilt es, das gute Maß an Freiheit zu finden und auszukosten, um den Zwängen gestalten zu können. Als Letztes sei vor allem auf die ausreichende Länge der großen Noten und längerer Noten hingewiesen.

Alle Übungen für sukzessive Polyrhythmen sind auf **simultane** Spielsweise in NB 75 das erste Viertel des zweiten Taktes wie in

74.  D.C.

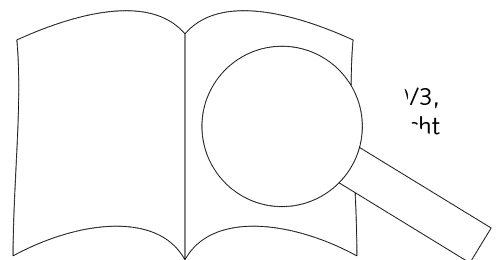
x 4	x 4
x 3	x 3
x 2	x 2
senza rep.	senza rep.

Übemodell für sukzessive Polyrhythmische Stelle T. 27/1

Für das gleichzeitige Üben bedarf, bis man sich sicher beherrscht. Und jedes neue Verhältnis (5:3, 5:4, 7:4, usw.) will jeweils einen Zeitraum von mehreren Wochen beherrscht. Wenn wir dies betrachten, gilt es also zunächst die verschiedenen Proportionen separat zu üben.

T. 27/1 T. 29/2

T. 24/3, T. 26/2 oder T. 28/1, sowie alle anderen ergeben sich aus den komplizierteren. 2:3 man 4:3 beherrscht.



PROBEPARTITUR

Carus-Verlag

Quality may be reduced

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

1/3, -ht

NB 75 zeigt den zweiten Refrain (T. 24ff.).

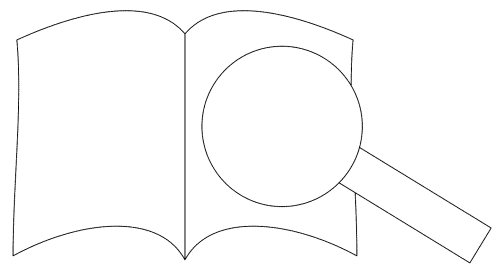
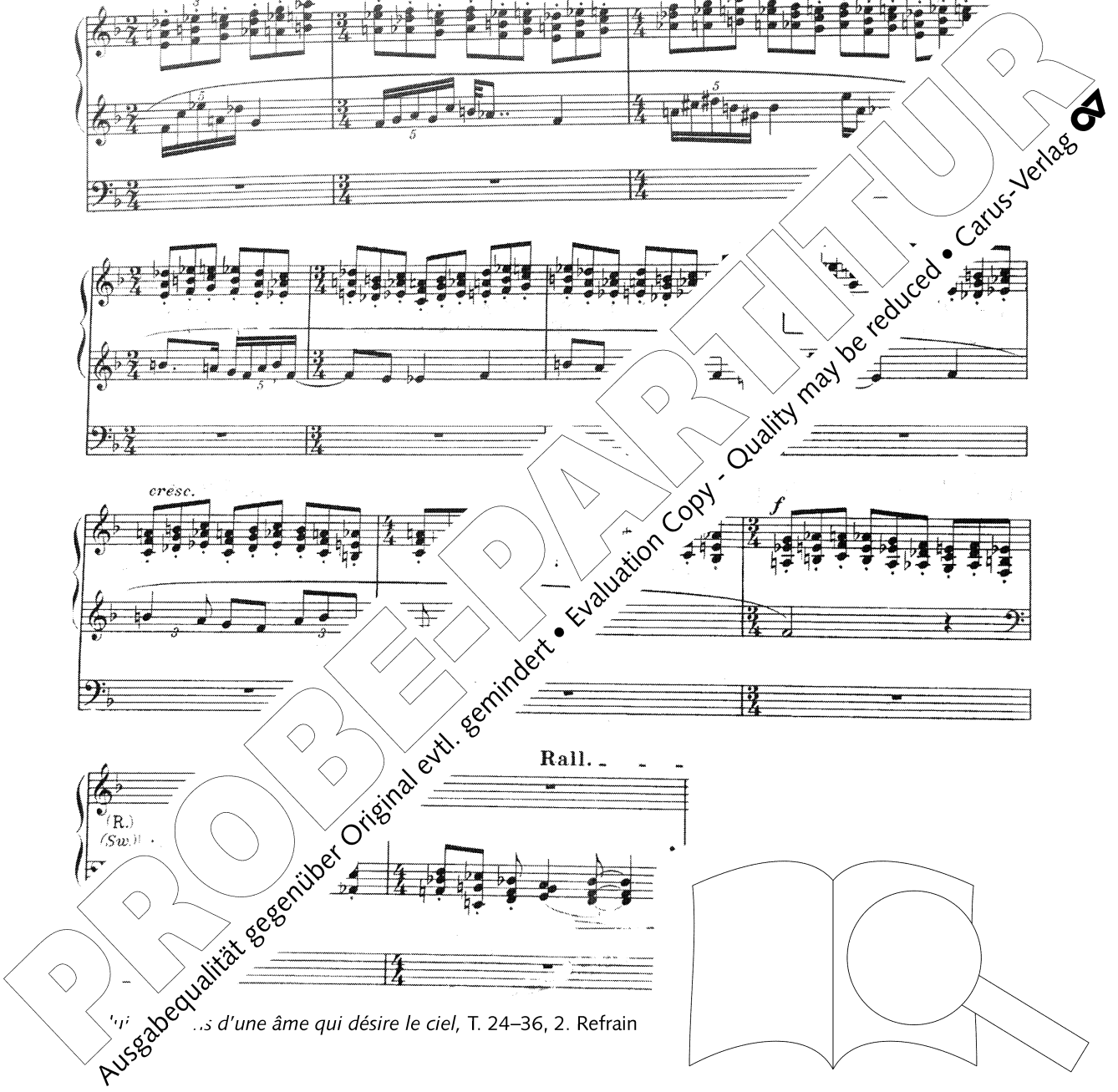
75.

R. Flûte 4, Octavin seuls
Sw. Fl. 4, 2 alone

pp

P. Quintaton 16, Flûte 4
Ch. Bdons 16, 4

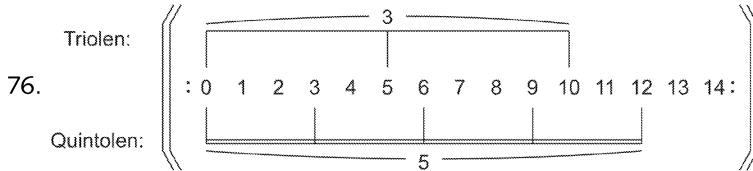
...s d'une âme qui désire le ciel, T. 24-36, 2. Refrain



Es ist eine selbstverständliche Voraussetzung, die Hände einzeln fehlerfrei spielen zu können. Hierbei hilft für die obere Zeile die Analyse der dreistimmigen Mixtur des dritten Modus in der zweiten Transposition (s. Kap. 2.7.1). Beginnen wir nun mit dem simultanen Rhythmus 3 : 5 am Beispiel von T. 25.

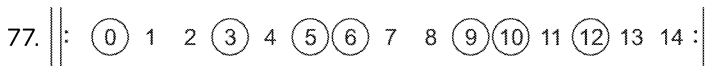
Der erste Schritt ist die Unterteilung in das kleinste gemeinsame Vielfache: Bei den meist teilerfremden Verhältnissen das Produkt beider Werte, also im Beispiel $3 \cdot 5 = 15$, d.h. jedes Viertel wird in 15 Teile untergliedert. Jede Triole erhält dabei fünf Teile, jede Quintole drei Teile, also genau so viele Teile wie der gegenübergestellte Wert. Nun beginne man in einer „Repeat-Schleife“ laut zu zählen und bei dem entsprechenden Wert mit der jeweiligen Hand auf eine Tischplatte oder ähnliches zu klopfen. Dabei ist es einfacher, anstatt von 1 bis 15 von 0 bis 14 zu zählen, da dann die Triolen auf das Fünfeinmaleins (0, 5 und 10) fallen, und die Quintolen auf das Dreieinmaleins (0, 3, 6, 9 und 12).

NB 76 verdeutlicht den Ablauf:



Unterteiltes Zählschema für 3 : 5

Betrachtet man nun alle Zählzeiten auf die entweder eine Triole oder Quintole trifft



Aktive Zählzeiten im unterteilten Zählschema für 3 : 5

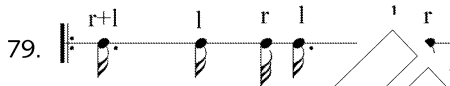
... ergibt sich der sogenannte Summenrhythmus, d.h. der Kombination Quintolenbewegung.



Summenrhythmus für 3 : 5

Dieser Rhythmus ist durch Klatschen, Singen, Klopfen etc. leicht zu üben. Interessant: Alle Summenrhythmen sind „nicht umkehrbar“ (s. NB 79). Die Summenrhythmen sind stets mehrmals unmittelbar hintereinander wie in einer Wiederholung.

Ist dieser Rhythmus abgesichert, kann man die Quintolen den Händen zuordnen:



Auf entsprechende Hände der Quintolen für 3 : 5

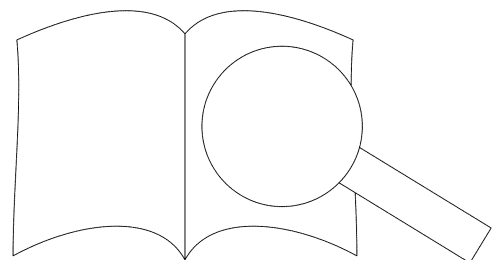
Hierbei kann anfangs die Quintolen gezählt werden.

Wenn sich der Rhythmus sicherer spielt, sollte man zunächst den kleineren Notenwert, im Beispiel die Quintolen, als Grundschlag betrachten, dem sich der andere Wert unterordnet:



... Quintolen als Grundschlag für 3 : 5

Man kann also dreifach unterteilte Quintolen. Die zweite Triole und die dritte Triole auf den zweiten Teil der vierten Quintole



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Auch kann man folgendes Zählschema üben:

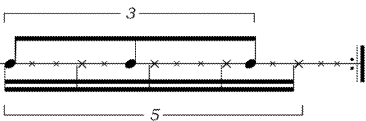
81. $\parallel : 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \ 3 : \parallel$

Zählschema für 3:5 mit Quintolen als Basis

Auf jede „1“ trifft eine Quintole, auf die großgeschriebenen Zahlen eine Triole.

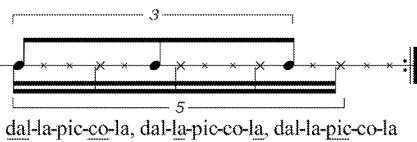
Auch kann man hierzu gut das Metronom verwenden, indem man es die Quintolen übernehmen lässt. Zu den vom Metronom vorgegebenen Quintolen führe man dann Triolen aus. Zum Üben ist hier ein Bereich von ca. 60–100 ideal.

Umgekehrt soll man auch in der Lage sein, in Triolen zu denken, diese fünffach zu unterteilen und so Quintolen hinzutreten zu lassen:

82. 

Fünffach unterteilte Triolen als Grundschatlag für 3:5

Hier ist es hilfreich, ein fünfsilbiges Wort beziehungsweise einen Namen zu suchen, beispie' um damit die Triolen zu unterteilen. Dann kann man den Quintolen die entsprechen NB 83 zeigt.

83. 
dal-la-pic-co-la, dal-la-pic-co-la, dal-la-pic-co-la

Fünffach unterteilte Triolen als Grundschatlag für 3:5 mit mögl'

Die Quintolen treffen auf die leise oder nur in Gedanken

Das entsprechende Zählschema dazu sieht wie folgt

84. $\parallel : 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 1$

Zählschema für 3:5 mit Triolen als Basis

Auf 1 treffen die Triolen auf die

Für die Triolen aus dem Metr

Nach diesen „Trockenüb'

Zur Kontrolle ist es

Wenn sich das Te

hinzuzunehmen

z. B.:

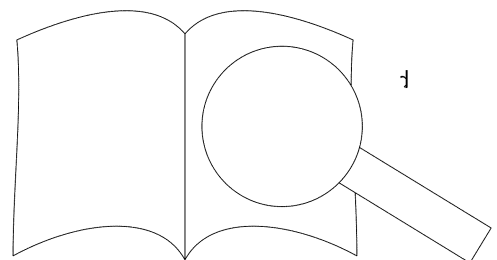
\parallel
 \parallel
 \parallel
 \parallel

dafür zu entwickeln, eine große Zählze

prozess ist es wichtig, sich langsam voranzutaste

vorne zu beginnen. Will man diese Rhythmen erle

Beschäftigung.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

88.

4 3 5 4 5 4 3
2 1 3 3 2 1 2 1

R.

3 3

2 1 1 1 2 1 2
4 5 3 5 4 4 3 3

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 4, Fingersatz

89.

4 3 5 4 5 4 3 5 5 4 5 4 5 4 3 5 3 5
2 1 3 2 1 2 1 3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 2

R.

3 3 3 3

2 1 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1
4 5 3 5 4 4 5 3 4 5 4 5 4 4 5 1

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 8^f

90.

3 2 1 5 5 4 3 4
1 1 3 2 2 1 2

R.

3 3

1 2 1 1 2 1 2
4 5 2 5 4 4 5

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne, T. 22, Fingersatz

91.

3 2 1 5 5 4 3 5 4 3 5 5 4 3 5 3
1 1 3 2 2 1 2 2 1 1 3 2 1 1 1 1

R.

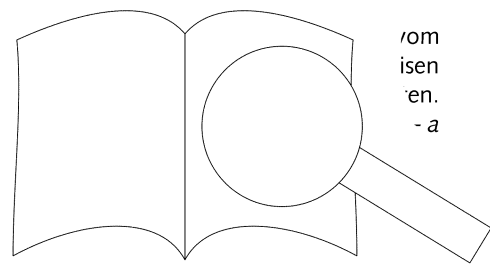
3 3 3 3

2 1 1 2 1 1 2 1 2 1
5 3 4 5 2 5 4 4 5 5 4 4 5 4

Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne

...men vom dritten, vierten und fünften
...unften und ersten Finger übernehmen we
...die Untertasten, die dritten und vierten
...bilden eine quasi modale Mixtur auf folgend
...ar dem chromatischen Total, dem die Töne des C
...wenden alle Töne außer es, g und b (Es-Dur)!

...ehlt es sich, über die weiter oben für T. 1 genau
...altendem Fingersatz im langsamen Tempo möglichst le



rom
isen
en.
- a

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

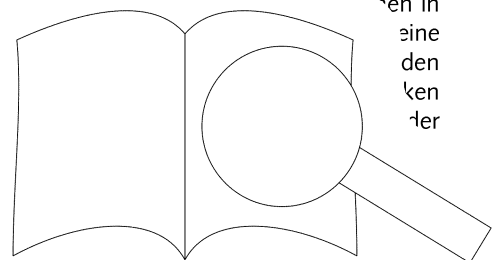
3. Die dreifache Geburt: die ewige Geburt des Wortes („Das Wort“), die zeitliche Geburt Christi („Die Jungfrau und das Kind“), die geistige Geburt der Christen („Die Kinder Gottes“).
4. Darstellung einiger Gestalten, die dem Weihnachtsfest und dem Dreikönigsfest eine besondere Poesie verleihen: Engel (Satz 6), Hirten (Satz 2), Könige (Satz 8).
5. Alle neun Stücke sind als Huldigung an die Mutterschaft Mariens gedacht.“
(s. Vorwort zu *Nativité*)

Das Werk wird dadurch abwechslungsreich, dass diejenigen Abschnitte, die großen theologischen Themen gewidmet sind, durch Abschnitte abgelöst werden, die die wohlbekannten Weihnachtsgestalten malen. Der Zyklus fängt mit der Meditation an der Krippe über die Heilige Jungfrau und ihr Kind an. Die Reihenfolge der Sätze 3, 4, 5, 7 und 9 ist in theologischer Hinsicht logisch: das Heilsmysterium wird zuerst in seinem Uranfang betrachtet (3), danach im Hinblick auf den, der das Heil der Menschen bringen soll (4), und dann im Hinblick auf den entgegennehmenden Partner, den Menschen (5): sodann wird die notwendige Fortsetzung und Konsequenz der Menschwerdung des Sohnes Gottes betrachtet: das Leiden Christi (7), und zum Schluss kommt eine Meditation über die daraus entstandene, bleibende Wirklichkeit (9). Die Reihenfolge der personenbeschreibenden Sätze 2, 6 und 8 scheint von der Liturgie bedingt zu sein: in der ersten Weihnachtsmesse wird das Evangelium Botschaft an die Hirten verkündigt (Lk 2,1–14), in der Messe am Morgen des Weihnachtstages das vom Engelsgesang (Lk 2,15–20) und dann in der Messe des Dreikönigfestes das Evangelium von der Geburt Christi (Mt 2,1–12). Das Ganze wird als eine Huldigung der seligen Jungfrau Maria, der Mutter Christi, und wirkt wie eine Kombination tiefer theologischer Meditation und mehr zugänglicher, vollkommener – genau wie die traditionelle Weihnachtsfeier selbst. Das Werk baut auf einer Anzahl biblischer Textstellen auf.

Der theologische Gedanke

Der erste Satz mit theologischem Thema, *Les desseins éternels* („Die ewigen Entwürfe“), ist eine Meditation über einige Verse am Anfang des Epheserbriefes (Kap. 1, 1–5), die sozusagen eine Frage, die sich bei der Betrachtung über das Kind und seine Geburt stellt: „Woher an den Hirten anmeldet: Warum geschieht dies? Was ist der Grund dessen, was geschehen ist?“. Das führt tief in das Geheimnis Gottes hinein, an den Anfang der Zeiten: „Er hat uns durch sein Wort im Heilsplan, der allen menschlichen Verstand übertrifft, nimmt in der Musik die Form an, die wir hören, singenden Phrase an. An Weihnachten feiert die Kirche die Verwirklichung dieses Heilsplanes in der Geschichte durch die Geburt Christi. Notwendige Voraussetzung dafür ist die Bedeutung beigemessen werden kann, ist nun aber, dass derjenige, der geboren wird, nicht menschlich ist. *Le Verbe* („Das Wort“, Satz 4) kreist um dieses Geheimnis, das im sogenannten Glaubensbekenntnis so ausgedrückt wird, dass der Sohn Gottes (der im Johanneis genannt wird) „geboren aus dem Vater vor aller Zeit“ ist. Messiaen betont, dass dies nicht fassbar ist; es kann nur geahnt werden. Diese Ahnung wird in der Musik Messiaens durch den 5. Satz, der die Gedanken teils an das gewaltige, unvorstellbare Werden des Wortes, teils an den Sohn Gottes, leiten soll. Der Satz, der den Titel *Les desseins éternels* trägt (Satz 5), nimmt ein Thema auf, das für Messiaen mit der Thema der Geburt Christi hier engste verbunden ist. Die ewige „Geburt“ des Wortes, die Geburt Christi hier verbunden. Diese Gedankenkombination hat uralte Wurzeln; sie begegnet uns schon bei der Betrachtung der Geburt des Sohnes Gottes vor und in der Zeit zur erneuten Betrachtung der Geburt Christi im Herzen der Gläubigen und ihrer „Neugeburt“, d.h. ihrer Erneuerung.

Im Satz *Le Verbe* („Jesus nimmt das Leiden auf sich“, Satz 7) wird ein Thema behandelt, das viel mit Weihnachten zu tun haben kann. Es ist es jedoch auch mit Weihnachten verbunden. Ganz allgemein sind die „positiven“ Elemente des christlichen Glaubens die Verherrlichung der Welt, die ewige Freude in seiner Musik eher selten Not und Leid, die die Menschen müsse vor allem Leere und Schmerzen, Chac anderen Komponisten der Moderne begegnet. In den Kompositionen Messiaens vermittelt wird, darf kaum als und von der Schuld ist da und wird bisweilen auch mündlich und nicht abwesend. Warum enthält nun gerade der We



Sowie das absteigende Pedalthema in *Le Verbe* („Das Wort“):

94.

(Modéré) Lent et puissant

fff

Le verbe, T. 20–25

und der Schluss (*Lent et tendre*) von *Les enfants de Dieu* („Gottes Kinder“). Auch die fallende Motivic in *Jésus accepte la souffrance* („Jesus nimmt das Leiden auf sich“):

95.

Très lent Dououreux, presque vif

R: trompette
P: salicional,
unda maris
G: Fonds 16,
8, 4

Péd: basson
16 seul

p

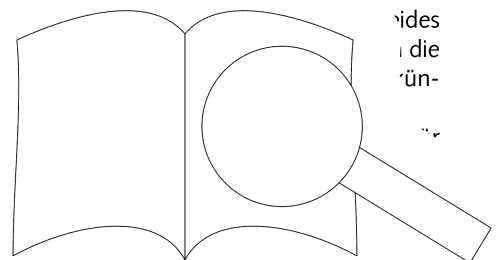
Jésus accepte la souffrance, T. 1, 2, 8

Zum anderen die zyklische Struktur des Werks:

1. Die Jungfrau und das Kind
2. Die Hirten
3. Ewige Ratschlüsse
4. Das Wort
5. Die Kinder Gottes
6. Die Engel
7. Jesus nimmt das Leiden auf sich
8. Die Weisen
9. Gott unter uns

Die neunsätzliche Struktur weist symmetrische Strukturen auf. Der erste und letzte Satz wirken wie eine Ouvertüre und ein Finale. In „Die Jungfrau und das Kind“ wird das zentrale Thema der Geburt des Herrn bildlich beleuchtet und vorgestellt. „Gott unter uns“ fasst die vorangegangenen acht Sätze zusammen und endet mit einer großen Toccata. In den letzten beiden Sätzen stehen am Weihnachtsfest beteiligte Personengruppen, die die Menschheit bilden. In den ersten beiden Sätzen stehen am Weihnachtsfest beteiligte Personengruppen, die die Menschheit bilden. In den ersten beiden Sätzen stehen am Weihnachtsfest beteiligte Personengruppen, die die Menschheit bilden.

Die neunsätzliche Struktur weist symmetrische Strukturen auf. Der erste und letzte Satz wirken wie eine Ouvertüre und ein Finale. In „Die Jungfrau und das Kind“ wird das zentrale Thema der Geburt des Herrn bildlich beleuchtet und vorgestellt. „Gott unter uns“ fasst die vorangegangenen acht Sätze zusammen und endet mit einer großen Toccata. In den letzten beiden Sätzen stehen am Weihnachtsfest beteiligte Personengruppen, die die Menschheit bilden. In den ersten beiden Sätzen stehen am Weihnachtsfest beteiligte Personengruppen, die die Menschheit bilden.



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.5.1 *La Vierge et l'Enfant* („Die Jungfrau und das Kind“)

Denn ein Kind ist uns geboren, ein Sohn ist uns gegeben, empfangen von einer Jungfrau. Du, Tochter Zion! Freue dich! Sieh auf! Dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer!“ (Jesaja, 9,5; Sacharia 9,9)

„A - B - A'-Form. Im ersten Teil erklingt eine Kadenz im 2. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit, deren Rhythmen sich der Technik der ‚valeur ajoutée‘ und des griechischen Versfußes Antibacchius bedienen. Hohle Klangfarbe: Quintaton 16, Flûte 4, Nazard – violette Farbe. Die Stimmung spiegelt die Freude der Heiligen Jungfrau wider. Der Weihnachtsintrotitus *Puer natus est nobis* wird ausschmückend variiert. Der Satz ist im 6. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit geschrieben. Das Pedal wird wie ein Carillon behandelt. Echo-Wiederholung des ersten Teils auf einer 8'-Flöte.“

Dauer des Stücks: 5:00–6:00 min.

Lent (S. 1): 2:00–2:35 min.

Un peu vif: 1:25–1:30 min.

Temporelation *Lent/un peu vif*: ♩ < ♩ (s. Kap. 2.4.5)

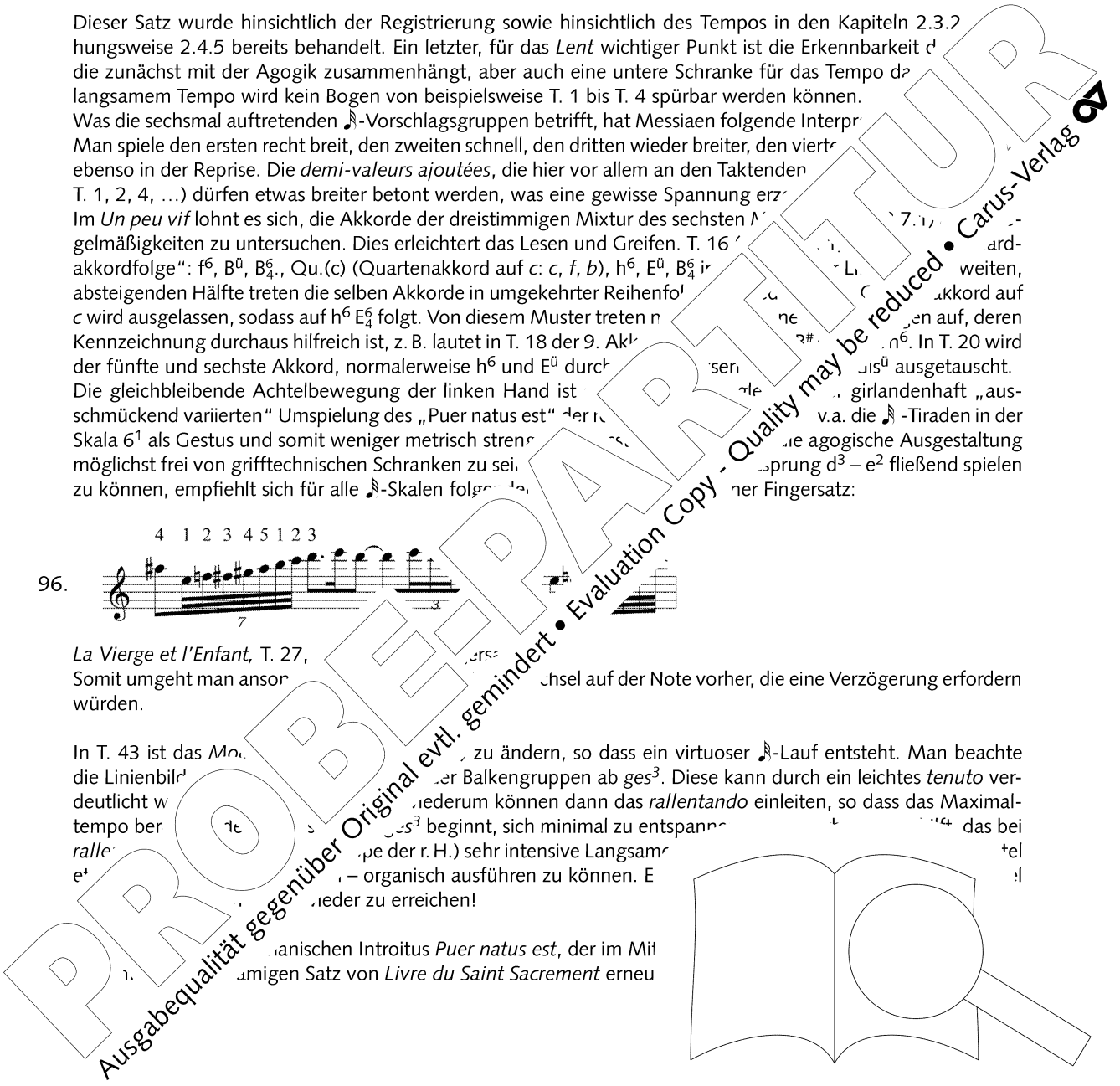
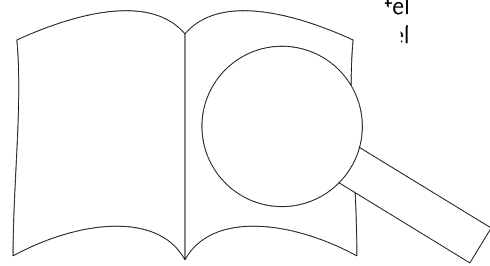
Dieser Satz wurde hinsichtlich der Registrierung sowie hinsichtlich des Tempos in den Kapiteln 2.3.2 und 2.4.5 bereits behandelt. Ein letzter, für das *Lent* wichtiger Punkt ist die Erkennbarkeit der die zunächst mit der Agogik zusammenhängt, aber auch eine untere Schranke für das Tempo das langsamem Tempo wird kein Bogen von beispielsweise T. 1 bis T. 4 spürbar werden können. Was die sechsmal auftretenden ♩-Vorschlagsgruppen betrifft, hat Messiaen folgende Interpretation: Man spiele den ersten recht breit, den zweiten schnell, den dritten wieder breiter, den vierten ebenso in der Reprise. Die *demi-valeurs ajoutées*, die hier vor allem an den Taktenden (T. 1, 2, 4, ...) dürfen etwas breiter betont werden, was eine gewisse Spannung erzeugt. Im *Un peu vif* lohnt es sich, die Akkorde der dreistimmigen Mixtur des sechsten Modus (f⁶, B⁶, B₄⁶, Qu.(c) (Quartenakkord auf c: c, f, b), h⁶, E⁶, B₄⁶) in der absteigenden Hälfte treten die selben Akkorde in umgekehrter Reihenfolge auf, deren Kennzeichnung durchaus hilfreich ist, z. B. lautet in T. 18 der 9. Akkord der fünfte und sechste Akkord, normalerweise h⁶ und E⁶ durch den vierten und fünften ausgetauscht. Die gleichbleibende Achtelbewegung der linken Hand ist ausschmückend variierten „Puer natus est“ der v.a. die ♩-Tiraden in der Skala 6¹ als Gestus und somit weniger metrisch streng, die agogische Ausgestaltung möglichst frei von grifftechnischen Schranken zu sein, die agogische Ausgestaltung der Fingersatz:



La Vierge et l'Enfant, T. 27, Somit umgeht man ansor würden.

In T. 43 ist das *Molto* zu ändern, so dass ein virtuoser ♩-Lauf entsteht. Man beachte die Linienbild der Balkengruppen ab *ges*³. Diese kann durch ein leichtes *tenuto* verdeutlicht werden, wiederum können dann das *rallentando* einleiten, so dass das Maximaltempo ber *ralle* beginnt, sich minimal zu entspannen das bei *e*⁴ (p. der r. H.) sehr intensive Langsam – organisch ausführen zu können. E wieder zu erreichen!

anischen Introtitus *Puer natus est*, der im Mittelaltersamen Satz von *Livre du Saint Sacrement* erneu



AD TERTIAM MISSAM.

In Die Nativitatis Domini.

Intr. VII.

P u - er * na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus est

97. no - bis: eu - jus impé - ri - um super hú - me - rum e - jus:

et vo - cá - bi - tur no - men e - jus, magni consí - li - i

An - ge - lus.

Puer natus est (Introitus zum ersten Weihnachtstag)³⁶

3.5.2 *Les Bergers* („Die Hirten“)

Nachdem sie das Kind in der Krippe liegend gesehen hatten, kehrten die Hirten zurück und lobten und priesen Gott. (Lukas 2,17 und 20)

„Polymodale Einleitung mit der Überlagerung vom 2. und 3. Modus mit begrenzter T-wodurch die Farbe eines Kirchenfensters entsteht: ins Violett gehendes Blau mit roten Flecken. Es folgt eine naive Melodie im Stil der traditionellen französischen *W* der Clarinette, mal mit dem Hautbois vorgetragen, mit zwei einfachen und Man findet dort verschiedene griechische Versfüße vor (Bacchius, Amphiphrasus).“

Dauer des Stücks: 6:40–7:55 min.

Très lent: 2:40–3:05 min.

Modéré joyeux: 3:45–4:20 min.

Wie in einem Gemälde zeichnet der Beginn dieses Satzes Überleitung, das frohe Lied der Hirten erklingt. Interessante Artikulationen: *staccato* in der rechten Hand und *pp* in der linken Hand. Wegen des sehr langsamen Tempos und des notwendigen Korrekturen der rechten Hand quasi als Zweiunddreißigstel mit anschließender Sechzehntelpause. Hingegen setzt man vor jedem *louré*-Akkord eine Zw

98. *staccato*

R: flûte 4 nazard

pp

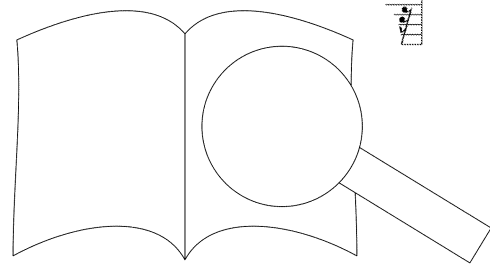
P: flûte 8

notierte Artikulation

ingen des zweitaktigen *ostinatos* der rechten Hand

en.

nicht anders vermerkt, sind alle Beispiele gregorianischer Melodie dieses Messiaens Vorlage war.



Die Überleitung ab T. 11 wirkt wie ein Dialog zwischen einer Hirtenflöte auf dem Positif und einem (in Messiaens Orgelwerken ersten) Gesang im Vogelstil an. Man gestalte den Ruf der Hirtenflöte recht frei, d.h. durch Anlaufenlassen im Kontrast zum quasi *a battuta* einsetzenden Vogelruf.

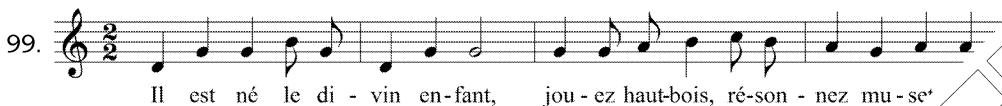
Im ersten System auf Seite 6 ist der Übergang von Zweiunddreißigstel zu Sechzehntel als auskomponiertes *rallentando* zu sehen, d.h. das erste Sechzehntel ist noch recht schnell, aber deutlich langsamer als die Zweiunddreißigstel. Die folgenden Sechzehntel rallentieren zu einem bald konstanten Puls, ehe das *rallentando* einsetzt.

Bei der Registrierung des *Modéré et joyeux* beachte man die dynamischen Vorschriften, insbesondere das *f* der *Clarinette et Nazard* im Vergleich zum *p* der *Hautbois et Octavin*, zu realisieren durch den Schweller oder/und zwei unterschiedlich laute Zungenregister, beziehungsweise eventuell durch zusätzliche, unterstützende labiale 8'-Register, meist Bourdon 8'.

Das *legato* in T. 11 gilt auch für diesen Teil, was viele stumme Wechsel im Fingersatz der linken Hand nach sich zieht. Ähnlich wie im ersten Satz wünschte Messiaen hier eine deh nende Betonung, besonders auf allen die rhythmischen Motive beginnenden *demi-valeurs ajoutées*, d.h. von T. 12–55 auf allen *gis*¹.

In T. 18 ist das *fis* im Pedal offensichtlich als punktierte Viertelnote auszuhalten. In T. 49 ist im letzten Akkord der linken Hand das *d* zu *dis* zu korrigieren (s. T. 17, 27, 39, 61, 71, 83 und 93).

Wie im Kommentar angegeben, ist die Melodie dieses Teils im Stil eines Noël gehalten, vielleicht erir eins der berühmtesten:

99. 

Il est né le di - vin en - fant, jou - ez haut - bois, ré - son - nez mu - se'

Il est né le divin enfant (französischer Noël)

Die pittoreske Einleitung und das frohe Lied der Hirten, die zurückkehren u dem Stück seinen unvergleichlichen Charme und dem Zuhörer die Möglir scheinens mit für Messiaen typischen, begeisterten, leuchtenden und im betrachten. Auf ihre Art und Weise lassen sie so „dem Herzen die Fr

3.5.3 *Desseins éternels* („Ewige Ratschlüsse“)

Aus Liebe hat uns Gott nach seinem freien Willensentschlu bestimmt – zum Preis der Herrlichkeit seiner Gnade. (F

„Lange Phrase ohne Unterteilung auf einem Qui

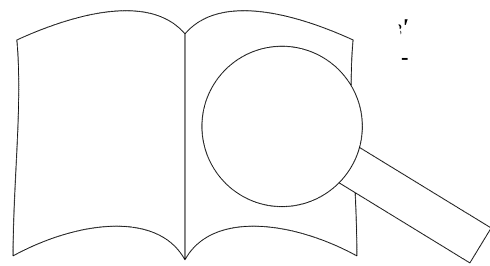
Dauer des Stücks: 5:00–5:30 min.

Das Stück ist eine ununterbrochene, von *legato*-Cantilene auf dem von Messiaen hochgeschätzten *Quintaton* 16 des Positif. die in Kap. 2.6.2 beschriebene Möglichkeit des differenzierten *legato*-Spiels. W end g oen durch Überlegato in ihrem Emotionsgehalt noch verstärkt werden können. *legato* vor allem bei kleinen Sekundfortschreitungen die gewünschte Weichheit ur ergäbe hier störende Reibungen und Schärfen, s. auch Kap. 3.6.1.

Einem fehlenden *Quir* ignetes 8'-Register (oder mehrere) und Tieferoktavierung begegnet werden. F adäquaten 4' zu ersetzen.

Fehlender 32' oder stören gerade in der letzten Zeile die Quinten, da der Pedalton nicht Grundtr ds ist und diese somit akkordfremd – kann durch Tieferoktavierung der gesamt en. Die falsche Lage der *tir. R.* ist in Kauf zu nehmen oder durch das Spiel der P ompensieren, wenn diese dadurch nicht wird. letzten Zeile muss

Or Tönen einen akustischen 32' imiti art beziehungsweise Oberquint eine n Pedalton meist akkordfremd ist. NB promiss:



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

100.

musical score for 'Desseins éternels S. 10, 4. System, Pedal mit imitiertem 32''

Desseins éternels S. 10, 4. System, Pedal mit imitiertem 32'

Entsteht bei zu lautem 16' im Pedal der Eindruck falscher Grundtöne, z.B. E statt H im zweiten Akkord, ist folgende Variante denkbar (NB 101):

101.

musical score for 'Desseins éternels S. 10, 4. System, Pedal mit imitiertem 32', Variante'

Desseins éternels S. 10, 4. System, Pedal mit imitiertem 32', Variante

3.5.4 Le Verbe („Das Wort“)

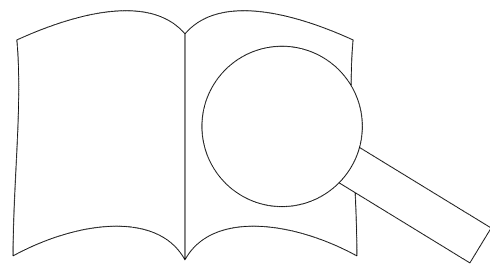
Der Herr hat gesprochen: Mein Sohn bist du. Er hat mich ge
Güte Gottes. Ich bin das Wort des Lebens, von Anfang an
1. Johannes 1,1)

„Die ewige Entstehung des Wortes ist etwas l' doch eine – wenn auch äußerst
unwürdige – Kommentierung erfolgen, da die . Weihnachtszeit geboten ist.
Die Meditation ist in zwei Teile gegliedert' Teiles ist eine langsame, absteigende
Linie der Pedalungen, die an das ge' ..ompeten von Michelangelos ‚Jüngstem
Gericht‘, aber auch an Posaunen b' ..ompeten bei diesem Thema sind der ‚hinzugefügte‘
rhythmische Wert („valeur ajoutée“) u' ..onit' ..irkung sowie der ‚hinzugefügte‘ Punkt („point
ajouté“) mit verzögernder Wi' rg. Ar' ..g des ‚Akkords auf der Dominante‘ – weiße Farbe
mit Goldschimmer – hört ..nen Kanon im 3. Modus mit begrenzter Transposi-
tionsmöglichkeit auf dr' ..s-
Der zweite Teil symb' ..anges Cornet-Solo, das von seiner Aufteilung her auf den
gregorianischen c' ..akter von den ‚Râgas‘ [den melodischen Skalenmodellen der
indischen Mu' ..atig mit den die feierliche Melodie überlagernden Arabesken auf
die kolorierte ..weist. Hinzu kommt eine seltsame Mischung vom 2. Modus mit
begren' .. von chromatischen bzw. tonalen Harmonien und der siebten Kirchen-
tonar'

Dp' min.
+ :00 min.

mod' ..uissant: ♪ > ♪
..if: ♪ = < ♪

..cato zu Beginn ist auf den Grundwert eines Achtels zu b
..spause verkürzt.



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Das an Wagner erinnernde absteigende *fff*-Thema des Pedals kann durchaus mit *Fonds et Anches 16, 8, 4* registriert werden, eventuell, besonders wenn keine 4'-Zunge vorhanden, sogar mit Superoktavkoppel. Wo keine Superoktavkoppel vorhanden ist, kann diese zunächst im G.O., dann je nach Pedalumfang ab *g¹* oder *es¹* durch Doppelpedal imitiert werden. Für die ersten Töne, die ins G.O. zu oktavier sind, gilt es, den Akkord auf dem Positif so zu greifen, dass der Daumen die entsprechenden Töne auf dem G.O. spielen kann. Bei der Registrierung des G.O. ist mit Hinsicht auf die gewünschte Wirkung – Superoktavkoppel – zu registrieren, insbesondere auf zu hoch liegende Mixturen zu verzichten.

Zur Registrierung des *Modéré* in T. 26 – *R. Fonds et anches 16, 8, 4, Mixt* – ist anzumerken, dass es vor 1965 keine 16'-Zunge im Récit gab. Ob deswegen keine 16'-Zunge zu ziehen ist, bleibt jedoch von Fall zu Fall abzuwägen. Die durch das Schwellerschließen von T. 30 (*ff*) zu T. 31 (*pp*) entstehende Pause ist durchaus im Sinne des Komponisten. Keinesfalls ist das *Pressez* vor dem *Plus vif* abzurunden – im Gegenteil, die Bewegung soll abreißen und in einem Loch enden.

Man beachte die durch das simultane Ablaufen der zwei *ostinati* von zehn beziehungsweise neun Sechzehnteln Länge entstehenden rhythmischen Verschiebungen ab T. 31. In T. 33 sind in der linken Hand beide *e¹* (4. und 6. Akkord) zu *es¹* zu korrigieren.

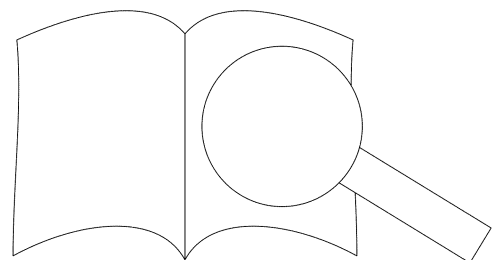
Im *Extrêmement lent* kommt es auf ein kaum merkbares *accelerando* und *rallentando* innerhalb der *se¹* Phrasen an, so dass Beginn und Ende einer Phrase beziehungsweise eines Bogens etwas verdeutlicht. Eine Erforschung der Möglichkeiten differenzierter *legato*-Gestaltung dieser wunderschönen Szene ist jede Mühe wert. Besonderes Gehör ist der Absprache der verschiedenen Fußtonlagen der *F* zu schenken. Vgl. hierzu Kap. 3.6.1.

Oft lohnt es sich, die Grundtönigkeit des *Cornet* durch Hinzunahme eines zweiten labialen. Die Melodie mutet wie eine Paraphrasierung der Ostersequenz (s.o.) *Victimae pasch*

102.

Sequ.
i.
V
i-cti-mæ paschá-li laudes * immo-lent Chri-sti-á-ni.
A-gnus red-é-mit o-ves: Chri-stus inno-cens Pa-tri re-conci-
li-á-vit peccató-res. Mors et vi-ta du-éllo conlli-xé-re mi-
dux vi-tæ mór-tu-us, re-gnat vi-vus. Dic no-
vi-dí-sti in vi-a? Se-púleri
vi-di resurgén-um, et vestes.
Sur-det su-os in Ga-li-læ-am.
-xís-se a mórtu-is ve-re: tu no-bis,
mi-se-ré-re. A-men. Alle-lú-ia.

quenz *Victimae paschali laudes*



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.5.5 *Les Enfants de Dieu* („Die Kinder Gottes“)

Allen aber, die es aufnahmen, gab das Wort die Macht, Kinder Gottes zu werden. Und Gott sandte in ihre Herzen den Geist seines Sohnes, der da ruft: *Abba, Vater!* (Johannes 1,12; Galater 4,6)

„Eine Crescendo-Steigerung auf der Dominante im Pedal, die in dem Ruf gipfelt: ‚Abba, Vater!‘ – und die sich in einer langsamen, sanften Diminuendo-Passage auf der Tonika im Pedal auflöst.“

Dauer: 3:55–4:30 min.

Vif, en animant progressivement – *Lent*: 1:10–1:30 min.

Lent et tendre: 2:45–3:00 min.

Temporelation: 2. *Vif* (5.8)/*Lent et tendre*: ♩ = $\frac{1}{3}$ ♩

Hier ist zunächst zu sagen, dass es relativ schwierig ist, die Griffe so zu spielen, wie sie notiert sind. Meist ist es einfacher, nur zwei Töne rechts und die anderen links zu spielen, wie NB 103 zeigt:

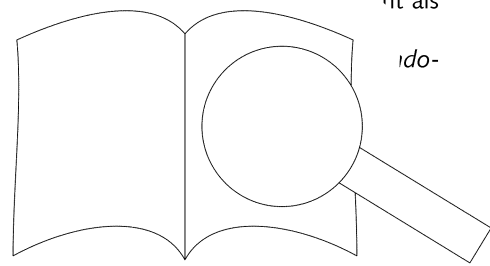
103.

Les Enfants de Dieu, T. 1f. und 23f., Griffverteilung und Fingersatz

Beim Schnellerwerden (*en animant progressivement*) bietet ein leicht dehndes *tenuto* eine ansteigende Welle an, die durch ein *ritardando* (oder ein *ritard.*) die Möglichkeit, ein *ritardando* zu erzielen.

Die Registrierangaben beziehen sich noch auf das System der *Orgel*, wie es in der *Praxis der Orgel* (s. Kap. 3.4.1). Allerdings geht gerade das *crescendo* ab T. 21 über den *schweller* hinaus, da der zu Beginn im *mf* geschlossene Schweller spätestens in T. 17. In modernen Orgeln durchaus erwünscht, ein *schweller* an jedem Taktstrich aufregistriert werden geht um ein Lauterwerden des gesamten *schweller* aus verschiedenen Registergruppen – nicht nur aus einer Gruppe.

Im *Vif* auf S. 8 gilt als *Ar* nur dass hier der Grundwert von einem Achtel auf ein Viertel wechselt, so dass *Ar* diktiert wird. Oft hat das Schweller der Orgel wenig Effekt, weswegen es praktikabel ist, bereits in T. 35 die *Ancher* zu *uendo molto* in T. 37f. ist durch schrittweises Abregistrieren auf *uendo molto* zu führen. Die Anmerkung (+ *Montre 16 G*) ist dabei so zu verstehen, dass mindestens zwei Register abzugeben sind, um die *uendo molto* zu gewährleisten. Hier ist auch der Schweller erneut zu öffnen, um ihn im *diminuendo* zu schließen zu können. An großen Orgeln mit *uendo molto* kann dieses durch Abregistrieren in der 8'-Lage *uendo molto* nicht als *uendo molto* des Klangs. *uendo molto* weit mehr zu registrieren, als direkt *uendo molto* weisen auf diese Notwendigkeit hin.



angekündigt wird, wird bald in niedriger Lage, Fagott 16', beantwortet und bejaht. Die schrittweisen Vergrößerungen und Verkleinerungen der Intervalle beschreiben realistisch die Anspannung bei der Kreuzigung. Am Ende des Stücks schreit Jesus im Fortissimo: „Siehe, ich bin da!“

Dauer: 4:45–5:05 min.

Temporelation: *Très lent/Douloureux, presque vif*: ♩=>♩

Schon der erste Akkord mutet wie ein Peitschenschlag an. Ebenso scharf artikuliere man. Im Gegensatz zum schmerzvollen Seufzen des *Douloureux, presque vif*. Eine gute Spielerleichterung für das *legato* kann es sein, die unteren Töne der linken Hand ins Pedal mit *tir. Pos. seule* zu übernehmen, und in der rechten Hand mit der linken Hand auszuweichen bei *cis²* und *h¹* in den ersten beiden Akkorden von T. 3.

Das *ad lib.* im letzten *Douloureux et vif* – Teil ab T. 15, in dem „die Spannung der Kreuzigung“ beschrieben wird, bezieht sich auf die Tempogestaltung. Es bietet sich an, mit der aufsteigenden Linie immer mehr zu accelerieren und jeweils während des zweiten absteigenden, kurzen Teils zu rallentieren, jedoch dabei nicht mehr ganz auf das Ausgangsniveau zu Beginn des Taktes zurückzukehren. Das *crescendo* dieses dramatischen Teils könnte beispielsweise wie folgt ausgeführt werden:

- T. 17 f PR mit Positif *fonds*
- evtl. T. 19 + wenige „Mixtures“ des Positif
- T. 20 GPR mit G.O. *fonds*, eventuell Récit + *Hautbois*
- T. 21 piu *f*: Récit + *Trompette* 8
cresc. sempre: Récit + *Clairon* 4

so dass die Reprise in T. 22 nur wegen der Vielstimmigkeit und des größeren ' nach obigem Vorschlag wieder abregistriert werden muss. Dieses große, im ' er deutete *crescendo*, dient der Verdeutlichung des zu Grunde liegenden Inh el. h ar ' age an Dynamik dar. Man hüte sich vor Übertreibung: es ist der Blick auf d ric. maximum Hingegen gilt es beim Schlussakkord, volle Lautstärke zu erreichen cc ric. z selbst. auszuführen ist – der Schweller ist von Beginn an geöffnet – trit. rco. stercrescendo letzten Note hinzu. entando bis zur

Man beachte das *staccato* der Manualstimmen gegen das ' dal.

In diesem Satz gilt es, ähnlich wie in *Les enfants de* 'rucksgewalt der Musik, der die Registrierungsangaben, insbesondere auf S. 6 er Genauigkeit nachkommt, zu verdeutlichen. Man möge sich vom theologische

3.5.8 *Les Mages* („Die Weisen“)

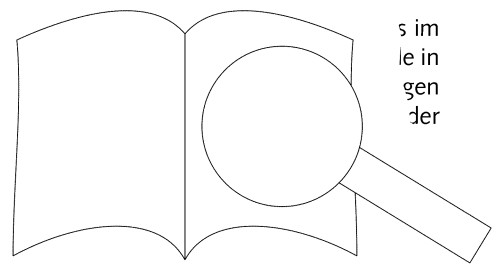
Die Weisen machten sich auf den We or ihnen her. (Matthäus 2,9)

„Dieser Stern – den die Heiligen Drei M id gesehen hatten und der während der langen Reise verschwunden war – da und führt sie genau zu dem Ort, wo sich das Kind befindet. Und sie folger en Dienern, ihren Gaben – eine ruhige, majestätische Karawane. Auf das Sc is - dominante' achten: ein Wandel vom Grün und Gold zum Samtblau, ein Tief , orangefarbenen Ton. Auffällig ist auch das Pedal, das auf Mixturen mit 4' gt. Die Meditation baut auf einem Rhythmus und der anschließenden Verk' uf, die durch die Punktierung („point ajouté“) noch verkompliziert wird: 3 lan - Notenwert punktiert wird. Zum Ende hin wird die Registrierung zart und gr Könige knien vor dem Kind nieder.“

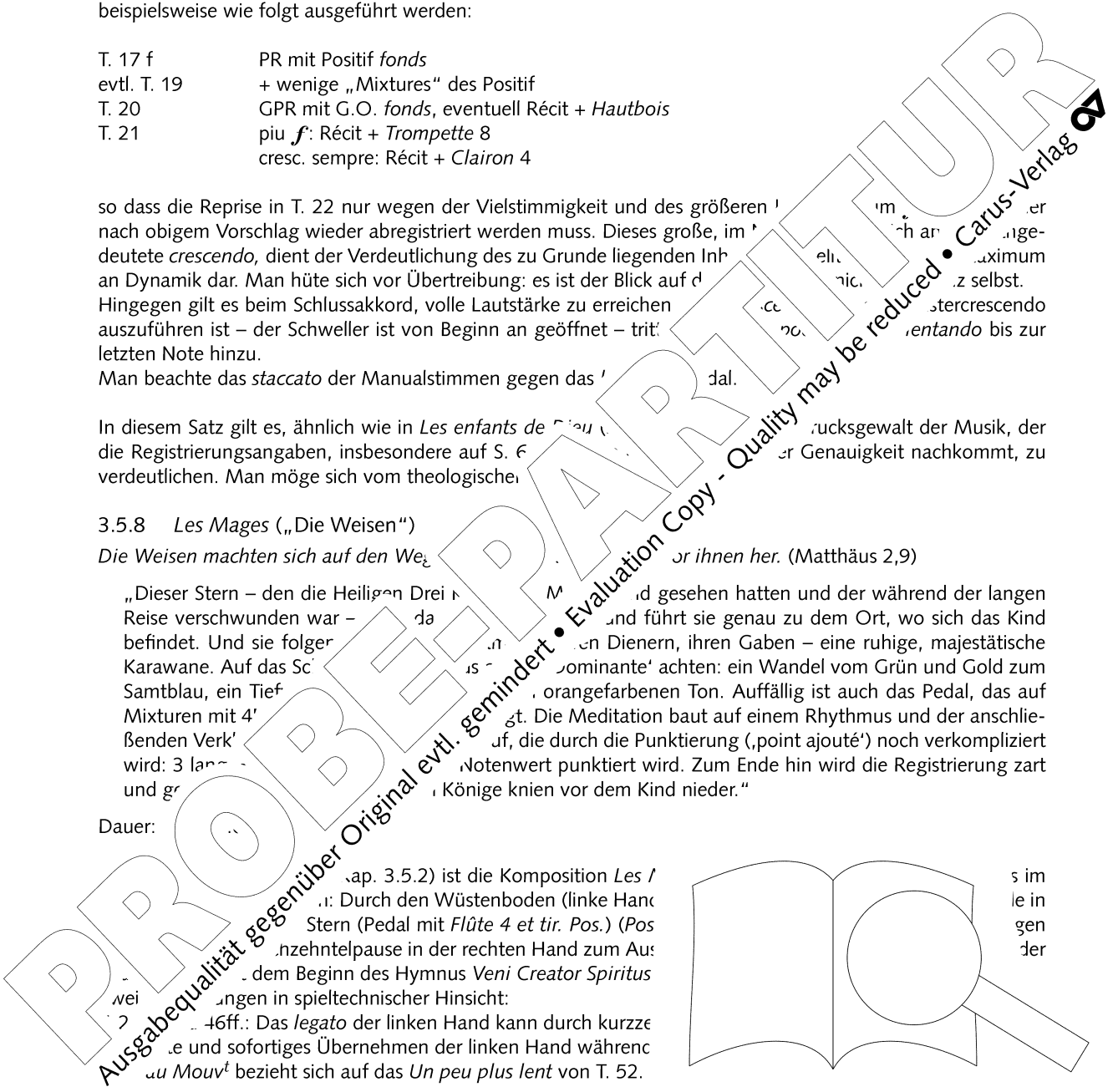
Dauer:

ap. 3.5.2) ist die Komposition *Les /* : Durch den Wüstenboden (linke Hand Stern (Pedal mit *Flûte 4 et tir. Pos.*) (*Pos*)zehntelpause in der rechten Hand zum Aus dem Beginn des Hymnus *Veni Creator Spiritus* ungen in spieltechnischer Hinsicht:


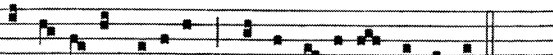
46ff.: Das *legato* der linken Hand kann durch kurze e und sofortiges Übernehmen der linken Hand währenc *au Mouvt* bezieht sich auf das *Un peu plus lent* von T. 52.



s im
le in
gen
der



Hymnus de Spiritu Sancto.

105. **V** ^{viii.}

 e-ni Cre - á-tor Spí-ri-tus, Men-tes tu-ó-rum ví-si-ta:

 Imple su-pérna grá-ti-a Quae tu cre - ásti pé-cto-ra.

Hymnus *Veni Creator Spiritus*, Beginn

3.5.9 *Dieu parmi nous* („Gott unter uns“)

„Worte des Kommunizierenden, der Jungfrau und der gesamten Kirche: *Der mich erschaffen hat, fand in meinem Zelt die Ruhe. Das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt. Hoch preist meine Seele den Herrn, und mein Geist frohlockt in Gott, meinem Heiland.*“ (Jesus Sirach 24,8; Johannes 1,14; Lukas 1,46–17)

„Erstes Thema und Hauptthema: eine große abwärtsführende Linie der Pedalungen im Fortissimo ist der ruhmreiche und unsägliche Sturz der zweiten Person der Heiligen Dreifaltigkeit in eine menschliche Natur – dies ist die Menschwerdung.

Zweites Thema: ein Liebesthema – dies ist die Kommunion.

Drittes Thema: ein Freudenthema – dies ist das ‚Magnificat‘ (wie ein Vogelgesang verarbeitet das erste und dritte Themas. Durchführung des dritten Themas im jubelnder Stimmen. Durchführung des zweiten Liebesthemas. Erstes Hauptthema auf der Diapente: das zweite Element in Gegenbewegung wie ein Blitz ausbricht und in eine frohlockt. Diese Toccata in E-Dur ist das eigentliche Werk, die gesamte vorangehende ihre Vorbereitung. In den Oberstimmen: indische Candrakalâ und 4. griechische. In der Bässe: das Hauptthema – seine vorletzte Note, das F, zögert lange, bevor es auflöst.“

Dauer des Stücks: 8:45–9:25 min.

In diesem Satz stimmen die Tempi und somit die Abschnittsdauern stark überein.

Lent, avec charme (T. 4–7): 1:00–1:10 min.

T. 8–T. 30 (S.1/Sys. 3–S.3/Sys. 4): 1:25 min.

Toujours vif (T. 31–54): 1:25–1:35 min.

Vif et puissant – Plus lent (T. 59–100): 2:30 min

Temporelationen:

Très modéré/Lent et puissant:

Lent et puissant/Lent, avec charme:

Vif et joyeux/Très modéré:

Vif/Toujours vif:

Toujours vif/Vif et puissant:

Der erste, die Toccata „Liebesthema“ (T. 31–54) ist eine Zusammenfassung der vorangegangenen Sätze. Das Thema in *La Vierge*, die rhythmisch geprägte Durchführung ab T. 16 an *Les Anges*, und das gleiche Tempo gespielt werden sollten.

Bei der Temporelationen darauf, zwischen den sich abwechselnden *Vif et joyeux* nicht ins genau halbe Tempo, nehmen deswegen das *Vif* eher etwas schneller als das *Très modéré* eher

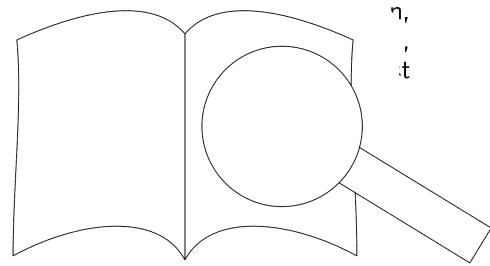
etwas langsamer und je ein *Vif et joyeux* und ein *Très modéré*

ein *Vif et joyeux* zu *Très modéré* *attaccato* Mittel leicht verbreiternd auf das neue langsame

Tempo, meistens eine Nuance langsamer als das vorangehende

Tempo, des Stücks nimmt durch das Pedalthema eindeutig

in der Schlusswirkung noch langsamer sein.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Was die Artikulation betrifft, fällt vor allem eine Stelle auf: In den *Vif*-Stellen (T. 8, 10, 12, 14) geht das *legato* bis zum Staccatopunkt. Man bindet also noch in die Staccato-Achtel hinein, vgl. auch Kap. 3.5.6. In den schnellen *legato*-Teilen, also z. B. im *Vif et joyeux* (T. 8), *Vif* (T. 14ff.), sowie im *Un peu plus vif* der Toccata (T. 77f.) ist eher offener zu artikulieren, um im Raum „breiig“ wirkendes Klangempfinden durch Brillanz zu ersetzen.

Die *Toccata* selbst stellt eine der wichtigsten Übetethoden für schnelle akkordische oder toccatenartige Stellen dar: Das Doppel- beziehungsweise Tripelstaccato. Es ist auf zahlreiche Stellen im ganzen Werk übertragbar. Der psychologisch-pädagogische Effekt ist in der Literatur zur Orgelmethodik hinreichend diskutiert: Durch das zweimalige Anschlagen jedes Akkords halbiert sich das Lesetempo bei gleichzeitigem Training schneller Griffwechsel. Außerdem gibt das erneute, wiederholte Greifen desselben Akkords beziehungsweise Tons zusätzliche Sicherheit im Tastengefühl. In diesem Stück ist es also ratsam, das Doppel- beziehungsweise Tripelstaccato auch für die letzten sechs Sechzehntel des Taktes als Übetchnik fortzuführen. Die später hinzukommenden Pedaltöne müssen dementsprechend länger ausgehalten werden. NB 106 und NB 107 zeigen T. 64 original und in beschriebener Doppel- beziehungsweise Tripelstaccatoausführung:

106.

Musical score for measure 106, showing a double-staccato performance of 'Dieu parmi nous'. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays chords in a double-staccato style, while the left hand plays a single-staccato accompaniment.

Dieu parmi nous, T. 64

107.

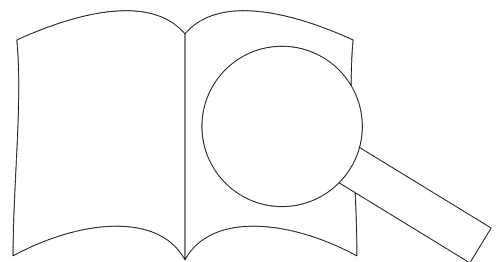
Musical score for measure 107, showing a triple-staccato performance of 'Dieu parmi nous'. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays chords in a triple-staccato style, while the left hand plays a single-staccato accompaniment.

Musical score for measure 108, showing a triple-staccato performance of 'Dieu parmi nous'. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays chords in a triple-staccato style, while the left hand plays a single-staccato accompaniment.

Dieu parmi nous ... gsweise Tripelstaccato

Auf Me ... die Toccata in T. 59 ziemlich langsam anlaufen lassen und kurz vor T. 60 das Ten ... jedoch vor Manierismus.

- ... sich im Notentext:
- ... Note a (statt *ais*), ♯ fehlt
- ... 2te Note des (statt *d*), ♭ fehlt
- ... 20. Sechzehntel a (statt *as*), ♯ fehlt
- ... 23. Sechzehntel ist a
- ... 4f ... Hand untere Stimme drittleztes Sechzehntel e (s



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Folgende Kommentare zur Registrierung:

- T. 2 Das Pedalthema eventuell in Oktaven spielen, wenn keine Superoktavkoppel vorhanden ist, analog zu *Le Verbe* (s. Kap. 3.5.4)
- T. 51 ff. Ab hier ist es üblich, wie es auch Messiaen selbst praktizierte, taktweise aufzuregistrieren zum *ff* in T. 55 hin.
- T. 57 Die rechte Hand ist wegen der geforderten Dynamik oft auf dem G.O. (also GPR) zu spielen, da die Manualverteilung sich auf La Trinité bezieht, wo die *Anches Pos.* die lautesten Zungen der ganzen Orgel sind (s. Kap. 2.2).

Im Verlauf der Toccata finden sich keine weiteren Registrierangaben, jedoch dynamische Veränderungen, die durch Registrierungsänderungen ausgeführt werden müssen:

- T. 77 Schweller zu, – *Anches G.O.*, – *Anches Pos.*, – *Plein jeu G.O.*, – *Anches Péd.*
- T. 80 + *Anches Pos.*
- T. 82 ab *cresc.*: *crescendo* und Registercrescendo zurück zur Anfangsregistrierung (Beginn der *Toccata*)
- T. 92 – *Anches G.O.*, – *Plein jeu G.O.*, – *Anches Ped.*
- T. 94 *decrescendo* und – *Anches Pos.*
- T. 96 ab *crescendo* allmählich den Schweller öffnen
- T. 97 Registercrescendo bis T. 98 (Ausgangsregistrierung)
- T. 101 + *Octaves graves*

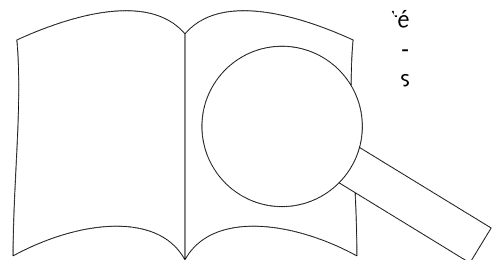
Zusammenfassend ist zur Registrierung von *La Nativité* zu sagen, dass die Angaben nicht so detailliert sind wie beispielsweise in *Livre du Saint Sacrement*. Das mag mit der noch unvollständigen Beschäftigung mit der Orgel und dem Stadium des „noch-auf-der-Suche-Seins“ zu tun haben. Wir finden Stellen, die auf die traditionelle französisch-romantische Registrierpraxis zurückzuführen sind, und Stellen, die nicht explizit angewiesene Registrierungsveränderungen zeigen, wie im fünften Satz, und Stellen, die ganz klar und deutlich angeben, wie im sechsten und neunten Satz. Aber es gibt auch Registrierungen, die ganz klar und deutlich angeben, wie im ersten, zweiten und achten Satz. Dies wird in den folgenden Werken wiederholt. Es wurde versucht, alle im Notentext nicht expliziten Registrierungsveränderungen in Kap. 3.6 aufzulisten. Darüber hinaus wird auf die Argumentation in Kap. 3.6 verwiesen, um die Angaben zu verstehen und die dadurch ausgedrückte Klangvorstellung zu übertragen.

Was die Tonsprache betrifft, sehen wir in *La Nativité* ganz klare Einflüsse von Claude Debussy und Paul Dukas, jedoch nicht mehr so stark wie in *L'Ascension*. Für die Registrierung, die im Orgelwerk schon in *Les corps glorieux* (Kap. 3.6) ein vorläufiges Ziel war, ist die intensiveren Beschäftigung mit dem Vogelgesang findet.

3.6. *Les corps glorieux* („Die verkörperten Körper“)

1939 entstand der dritte der frühen Orgelzyklen von Messiaen, *Les corps glorieux*. Kurz nach dem Vollenden der Partitur wurde Messiaen zum Militär eingezogen (Hill & Simeone 2007, S. 100ff.). Nach seiner Rückkehr galt es noch, die Partitur für den Druck vorzubereiten. In diese Zeit, auf den 22. Juli 1941, datiert auch die erste Aufführung im Kreise seiner Schüler in La Trinité. Die erste öffentliche, vollständige Aufführung fand am 1. November 1943 in La Trinité ebenfalls durch Messiaen statt. In *Les corps glorieux* ist die Orgel – und eine Harmonik, die sich aus der Melodik herleitet – das tragende Element. Die rhythmische Seite der Musik ist ebenfalls ein Merkmal Messiaens aus. Seit dem Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* (Kap. 3.5) ist ein bestimmtes rhythmisches Profil in der rhythmischen Seite der Musik erkennbar, und in *Les corps glorieux* begegnen wir diesem Profil in einer weiteren Vertiefung. In den leitenden Studios der Probleme und Möglichkeiten des Rhythmus. Aber noch ein weiteres Merkmal ist die Melodie, die im Orgelwerk schon in *Les corps glorieux* (Kap. 3.6) ein vorläufiges Ziel war, ist die intensiveren Beschäftigung mit dem Vogelgesang findet. Die Melodie hat den Charakter des edelsten Elementes der Musik, das in der *La Nativité* Zyklus, in dem die Registrierangaben verändert es sich um ein ideelles Instrument, wie in *La Trinité* und *La Trinité*. Zumindest finden sich auf die entsprechenden Stellen wird in der

Die Komposition des etwas mehr als 50 Minuten dauernden Orgelzyklus *Les corps glorieux* in La Trinité de Paris, und er hatte durch seine Improvisation seine Berühmtheit erlangt. In *Les corps glorieux* spürt man die Meisterschaft und streng durchdachter Komposition, die sich



3.6.1 *Subtilité des corps glorieux* („Die Geistigkeit der verklärten Leiber“)

Gesät wird ein irdischer Leib, auferweckt ein geistiger Leib. Und sie werden rein sein wie die Engel Gottes im Himmel. (1. Korinther 15,44; Matthäus 22,30)

„Vollkommene Verinnerlichung und Reinheit. Einstimmige Musik, ohne jegliche Begleitung. Es erklingen abwechselnd drei unterschiedlich starke Cornet-Mischungen. (Der Klang des Orgel-Cornet ist reich an Obertönen: er ist hell und rund – es ist eine der charakteristischsten Solo-Farben der Orgel). Im gesamten Satz werden der aus der Gregorianik entlehnte melodische Neumen-Aufbau und Rhythmen ungleicher Länge (z. B. die griechischen Versfüße Amphimacer und 3. Epitrit) vermischt. Man findet auch als Huldigung der Heiligen Jungfrau, der Königin der verklärten Leiber, einige kurze Anklänge an die Antiphon ‚Salve Regina‘. Die melodischen Kadenzen erfolgen stets auf einer absteigenden übermäßigen Quarte.“

Dauer des Stücks: 5:30–5:55 min.

Das Schwierige an diesem Stück ist die agogische und artikulatorische Gestaltung der Bögen, vom einzelnen *legato*-Bogen über die taktweise gegliederten Phrasen – man beachte deren zunehmende Länge zum dynamischen Höhepunkt (*ff*) und bis hin zum Spannungsbogen über das gesamte Stück.

Hinzu kommt die Sensibilität des *legatos* und der Artikulation bei Kommas nicht zuletzt wegen des Cornets. Hier treffen viele unterschiedliche Fußstonlagen aufeinander, von 8-Fuß bis zu 1³/₅-Fuß. Kleinfüßige Cornets besitzen im Vergleich zu 8'- und 4'-Chören andere An- und Absprachecharakteristika und eine erhöhte Sensibilität für sowohl kleinste Winddruckveränderungen als auch kleinste Überschneidungen zwischen zwei Sekundfortschreitungen. Über die rein technische Abhängigkeit des *legatos* von der Resonanz der Orgel allgemein große Intervalle dichterer *legato*. Die Linienführung nach oben wird durch mehr intensiver, während zu dicht artikulierte Abwärtsbewegung die Linie verundeutlicht. Eine differenziertere Spielweise stellt das differenzierte *legato* im Spannungsfeld des agogischen Phrasenverlaufs ein auf der Orgel äußerst wichtiges Ausdrucksmittel dar. Die agogischen Faktoren lassen das Medium Papier denkbar ungeeignet für genauere Notation. Wichtiger als weitere argumentative Überlegungen sind ein offenes und freudvolles Experimentieren mit der differenzierten Ausgestaltung der Legatospielweise. Diese zunächst als alles Anschein nach äußerst einfache Monodie eine große Herausforderung darstellt. Eine treffende, agogische Verwirklichung der melodischen Linie ist an den jeweiligen Stellen eine Crescendo- beziehungsweise Decrescendowirkung erforderlich. Über die Frage, weshalb für diesen Satz das *Salve Regina* gewählt wurde, können nur Vermutungen angestellt werden (s. NB 108). Vielleicht finden sich Zusammenhänge mit dem Thema „Geistigkeit“ im Zusammenhang mit dem Thema „Geistigkeit“ im Zusammenhang mit dem Thema „Geistigkeit“ in der katholischen Lehre der „leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel“.

Ant. **S** Al- ve, *Re- gi- na. ri- cōr- des ó- cu- los ad nos convér- te. Et Je- sum, be- ne- dí- ctum fructum ventris tu- i, no- bis post hoc exsí- clamá- mus, ad te suspi- rá- li- um osténde : O cle- men- s : O mi- a : O dulcis * Vir- ginis lacrimá- rum val- le. ia lavo- cá- ta nostra, il- los tu- os mi- se- re- re. Regina³⁷

³⁷ Antiphonale Romanum, 1949.

3.6.2 *Les Eaux de la Grâce* („Die Wasser der Gnade“)

Denn das Lamm, das mitten vor dem Throne steht, wird die Auserwählten zu den Wasserquellen des Lebens führen. (Offenbarung 7,17)

„Der unaufhörliche Fluß des Stromes steht für die in das Paradies fließende Gnade. Der eigentümliche, ‚flüssige‘ Charakter der Musik wird durch die Polymodalität und die Registrierung erzielt. ‚Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘ – werden überlagert – sie modulieren von einer Überlagerung zur nächsten.

Gestaltung der Klangfarben:

- Hauptmelodie in Akkorden mit Gambe, Voix céleste, Bourdon 16’,
- ein erster, gemäßigter Kontrapunkt im Pedal mit Flûte 4’,
- ein zweiter, schneller Kontrapunkt in der linken Hand mit Cor de nuit, Nazard, Tierce. All dies fügt sich zusammen.“

Dauer des Stücks: 2:25–3:05 min.

Die größte technische Schwierigkeit besteht im *legato* der dreistimmigen Akkorde der rechten Hand für häufiger Anwendung des Daumen-*legato* sowie einem durch möglichst rasches Gleiten der Finger auf *legato possible* in den unteren beiden Akkordtönen ist dem *legato absolu* der oberen Melodiestimme zu geben. (s. Kap. 2.6)

3.6.3 *L’Ange aux parfums* („Der Engel mit dem Räucherwerk“)

Der Duft des Räucherwerkes stieg mit den Gebeten der Heiligen aus der Hand der Engel. (Offenbarung 8,4)

Der Satz will den Gedanken ausdrücken, dass die Auferstandenen in der himmlischen Anbetung dem Gebet und der Anbetung widmen; der Weihrauchduft des biblischen Daseins, der durch die Gebete der Heiligen, dass er eben durch dieses betende Dasein zustande gebracht wird.

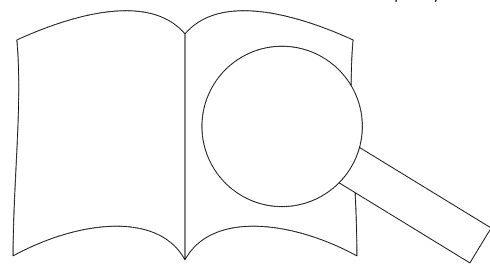
Messiaens Kommentar ist eine Beschreibung der einzelnen Formteile:

- Hauptthema, einstimmig auf Clarinette und Nazard in G-Dur
- Polymodaler und polyrhythmischer Übergang. Markiert durch drei überlagerte ‚Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit‘ sowie drei überlagerte Rhythmen, einen ersten in 7 + 7 + 8 teilbaren Rhythmus, einen zweiten Rhythmus in 7 + 7, der aus dem ersten abgeleitet wurde, sowie einen ‚nicht umkehrbaren‘, in zwei 7er-Perioden unterteilt, der einen zentralwert geteilten Rhythmus.
- Variation des Hauptthemas durch einen Kontrapunkt, der die Melodie im Pedal (mit Flûte 4’ und Bourdon 16’) an das Pedal gekoppelt) umkreist.
- Aus dem Themenkopf im Kanon (mit Flûte 4’ und Bourdons 8’, 16’ und 2’).
- Wiederholung des polymodalen Überganges in strafferer Form.
- Kurzes Anklingen des Hauptthemas.
- Pianissimo-Schluß auf G-Dur.

Dauer des Stücks: 7:00–
Modéré, un peu lent
Bien modéré: 0:47

Temporelativ: *modéré* ♩=>(=)♩

Bei diesbezüglichen Anmerkungen Messiaens geäußert, im zweiten *Modéré un peu lent rêveur* (T. 29ff.) die Markierung *modéré*, in denen das Hauptthema im Pedal (mit Flûte 4’ und Bourdon 16’) modulieren. (s. Kap. 30, 32)



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Modéré, un peu lent, rêveur

109. R: gambe
voix céel.
P: fl. 4, nazard,
tierce et
piccolo
Péd: flûte 4 et
tir. Pos
mf legato

L'Ange aux parfums, T. 29f.

Interessant sind auch die beiden „Ausnahmen von der Regel“ in T. 28 und 59. In beiden *Bien modéré*-Stellen permutieren drei verschiedene *ostinati* unterschiedlicher Länge (s. Kommentar oben). NB 110 zeigt das vollstän-
dige Muster der rechten Hand mit einer Dauer von 22 Sechzehnteln.

110. R: flûte 4 et
cymbale
P: quintaton 16
et cor de nuit 8
G: flûte 8
Péd: tir. R seule
p staccato
p legato

L'Ange aux parfums, T. 25

Die kontrastierenden Rhythmen der linken Hand und des Ped-
35 Sechzehntel.

In T. 28/1 wird nun in der rechten Hand der eigentliche
im T. 95/5. Akkord: Hier wird aus X in NB 110 X in N

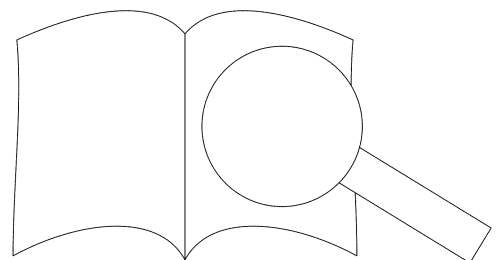
111.

L'Ange aux parfums

112.

L'Ange aux parfums, T. 95

u. Orgänge sind bei den rhythmischen *ostinati* im *trés modéré*
des yeux dans les roues (Kap. 3.8.6) zu beobachten.



3.6.4 *Combat de la Mort et de la Vie* („Kampf zwischen Tod und Leben“)

Tod und Leben stritten im Kampfe, wie nie einer war; der Fürst des Lebens, obgleich er starb, lebt und herrscht; und er spricht: ‚Mein Vater, ich bin auferstanden und ich bin immer bei dir‘. (Graduale Romanum, Sequenz und Introitus vom Ostersonntag)

„Langer Satz in zwei Teilen. Beim ersten, lauten und bewegten Teil geht es um den eigentlichen Kampf, d.h. den Schmerz und die Aufschreie des Leidens (und Sterbens) Christi. Der zweite Teil symbolisiert das Leben. Man hätte vermutet, er sei schnell und laut: ganz im Gegenteil ist er sanft, ruhig und gelassen. Denn er versinnbildlicht den höchsten, bewegendsten, geheimnisvollsten Augenblick im Leben Christi. Über diesen Augenblick berichten die Evangelien nicht – uns sind lediglich die Folgen bekannt: Erdbeben, plötzliches Licht, Engel, der den Stein vom Eingang des Grabes rollt, vielfache Erscheinung des auferstandenen Jesus Christus an verschiedenen Orten. Aber im Psalm 138, der von der Kirche im Oster-Introitus auf Christus übertragen wird, wird uns dieser erhabene Augenblick im voraus beschrieben, in dem sich Jesus lebendig, leuchtend, als Erstgeborener unter den Toten im sonnigen Frieden seiner Auferstehung erhebt und diese Liebeswidmung an seinen Vater richtet: ‚Ich bin immer bei dir.‘

Die Form in Kurzfassung:

- Das einzige Thema einstimmig in c-moll mit tiefer Registrierung. Ein Kampf stürmisch wechselnd
- Thema zweistimmig in e-moll in Kanon-Form. Erneut sich überstürzende Akkorde.
- Thema dreistimmig in As-Dur im Kanon. Thema in d-moll im Bass, danach die sich überst
- Ein Akkord-Fluss trifft in Gegenbewegung auf das Thema in aufsteigender Bewegung
- Das Thema wird zweigeteilt und ‚eliminiert‘ sich weiterhin in starken Forti
- Ausgedehnte, extrem langsame und äußerst lange Phrase über das

Dauer des Stücks: 17:00–19:20 min.

Beginn bis *Plus large* (S. 6/Sys. 2/T. 2): 3:55–4:20 min.

Extrêmement lent: 11:00–13:00 min.

Temporelation: *Modéré vif/Plus vif*: 

Wenn wir uns bei diesem Satz zunächst der Regi.

registrierbezeichnungen, die nicht in La Trinité... wir hier zum ersten Mal auf Re-
Anfangsregistrierung fällt im Positif
das *Plein-jeu* auf. In La Trinité heißt die... auch ist im Palais de Chaillot im Positif ein
Plein jeu zu finden.

In T. 50 kann die Anweisung *Péd. + anc.*... nicht umgesetzt werden, da keine 32'-Zunge
vorhanden ist. Im Gegensatz zu... *maris et Salic.* ist so auf keiner der beiden Orgeln
umsetzbar. Sowohl Trinité a'... besitzen zwar die erforderlichen Register, jedoch im

Positif. Hier ist außerdem... *rique* disponiert, dafür eine *Flûte à fuseau*. Stattdessen

findet sich im Récit und...
Daraus lässt sich fol... erung im Récit: *Fonds et anches 16, 8, 4, Plein jeu* sehr wohl
eine 16-Zunge m'... *Le Verbe*, s. Kap. 3.5.4), da im Palais de Chaillot eine *Bombarde*
16' im Récit bes.

Allerdings... ergebende Annahme, die Registrierungsangaben seien in diesem
Zyklus a... Chaillot zu beziehen, u. a. durch das darin nicht vorhandene *Cor de nuit* im
Positif c... die Registrierungsangaben des sechsten Satzes widersteht (s. Kap. 3.6.6).

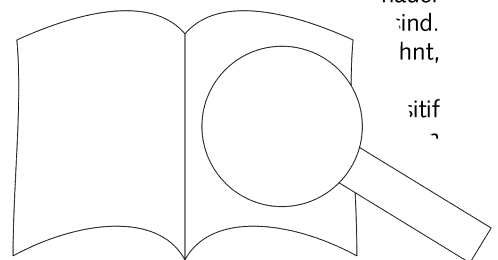
Es l... umindest nicht unter denen, von de... enauer

registrierangaben wie in *Les corps glc*... ind.

ideellen Instrument ausgegangen, d... hnt,

Trinité und dem Palais de Chaillot besitzt... sitif

ieser theoretischen Fragestellung praktischer...
ette, Plein-jeu zielt nach Messiaens Kommenta...
„Klang – (*Basson 16* des Positif!) – ab. Das *Ple*...
als „schreiendes“ Element hinzu. Wie „falsch“ wü...
erscheinen! Anhand dieses Leitfadens ist auf jeder Org



Dem ersten Teil des Stücks wohnen typische agogische Wendungen des Toccatenstils inne: Anlaufen lassen einer neuen Bewegung, leichte Verzögerung vor Reprise und erneutes Anlaufen lassen (beispielsweise vor T. 7). Des Weiteren schlägt sich das in T. 38 und 40 angegebene *Pressez* samt kurzem Abreißen der Bewegung, d.h. gedachter kleiner \curvearrowright auf dem Taktstrich und anschließendem *Un peu moins vif* in deutlich verringerter, aber wahrnehmbarer Quantität auf die Parallelstellen in T. 10f. beziehungsweise 25f. nieder. Generell ist das *Modérément vif* zu Beginn quasi als *Lent* aufzufassen. Die Übergänge am Ende von T. 12 und 28 führen auf das alte Tempo hin, d.h., hier verlangsamte sich die Bewegung etwas.

Für die Ausführung der von Messiaen als Teil C beschriebenen Takte 29ff. bietet es sich an, die tiefste Stimme mit *tir. Pos. seule* ins Pedal zu übernehmen.

Wiederholt sei besonders für das *Un peu moins vif* ab S. 5 das Doppel- bzw. Tripelstaccato (s. Kap. 3.5.9) als Übemethode wärmstens empfohlen.

Insgesamt betrachtet stellt dieses als Schwesterstück zu *Diptyque* (Kap. 3.1) geltende Werk im ersten Teil einen furiosen Kampf zwischen Tod und Leben dar, während sich im zweiten Teil ewiger Frieden ausbreitet. Welche thematische Ähnlichkeit!

3.6.5 *Force et Agilité des corps glorieux* („Kraft und Gewandtheit der verklärten Leiber“)

Ihr Leib, gesät in Schwachheit, wird auferweckt in Kraft. (1. Korinther 15,43)

„Die Fähigkeit, durch Mauern zu gehen und sich sofort räumlich frei zu bewegen, spiegelt die vollen Stärke wider. Feurig und robust, gewandt und stark sind die Auferstandenen. Der Er benutzte das *Plein jeu* (klar, leuchtend), zusammen mit einigen 16'-, 8'-, 4'- und 2'-, 8'- und 4'-Zungen. Die sprühenden Passagen drücken das Ungestüme und die Sch aus, die Tonrepetitionen versinnbildlichen die simple, fröhliche Kraft, die sich diesen Qualitäten sind die verklärten Leiber den Engeln sehr nahe: daher schaft mit dem dritten Satz (*L'Ange aux parfums* – Der Engel mit dem R die freie Rhythmik, der Kontrast zwischen den ganz kurzen und den abgesetzten und gebundenen Noten, zwischen gleichmäßigen und häufige Gebrauch der griechischen Versfüße Amphimacer, 2. Der abschließende ‚Lichtschlag‘ wird durch eine spritzige, fast Mixturen erzielt, die auf einem Akkord der *Voix humaine*

Dauer des Stücks: 3:40–4:20 min.

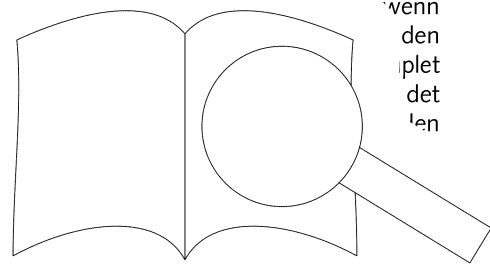
Wenn auch der Kommentar die melodische Ähnlichkeit zeigt sich doch gerade im fünften und sechsten Satz ein klarer Kontrast zum zweiten. Die Stimmung wandelt sich nach dem zentralen und kräftige Bewegung. Wichtig in diesem Im Kommentar findet sich der leider Deutlichkeit wiederholt: Freie Rhythmik, nicht auf etwaige Ungenauigkeiten der auszuführen (vgl. Kap. 2.5).

Wie auch am Ende von dem schwellbaren Positif ausgegangen. Bei nicht schwellbarem Positif kann rechte Hand auf der linken Hand registriert und der Schweller geschlossen werden kann.

3.6.6 *Joie et Splendeur* („Freude und Glanz der verklärten Leiber“)

Alsdann werden sie wie die Sonne im Reich ihres Vaters. (Matthäus 13,43)

„Die ist die erste Eigenschaft der verklärten hat sein Beleuchtung (was der Apostel P wenn P et anders als ein anderer Stern‘). Die den edergegeben. Die Form ist einfach: Refra plet .frain. Die Refrainmelodie (überschwengli det artikulativen (von Legato über Portato bis z len den Cornets und einem Clairon 4' gespielt. Die ten Gold- und Feuerschimmer – in dieser Klangfarbe w Cymbale (alles auf dem Récit) mit den 32'- und 1' ast von Melodie und Harmonien. Zunächst die Klangfä e, strahlendes Leuchten der Cymbale für die Akkorde. Dani




PROBENBESTELLUNG

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Melodie, gleichmäßige Notenwerte bei den Akkorden. Alle Akkorde verwenden den Versfuß Kretikus (bzw. Amphimacer): lang, kurz, lang – aber mit Vergrößerung und Verkleinerung der verschiedenen Notenwerte: Hinzufügung des Punktes, Hinzufügung der doppelten Notenwerte, Verkürzung um $\frac{2}{3}$ der Notenwerte.“

Dauer des Stücks: 5:50–6:35 min.

Temporelation: *Vif et gai/Plus lent*: 

Dieser Satz gibt, ähnlich wie der vierte Satz in der sonst so strikten Zuordnung von Registrierung zu einem bestimmten Instrument, Rätsel auf (s. auch Kap. 3.6 und 3.6.4).

Konkret gibt es in Trinité keinen in der Anfangsregistrierung geforderten *Montre 16* im Positif, keinen *Quintaton 16* im Récit und keinen *Diapason 8* im G.O., ebenso ab T. 24 keinen *Bourdon 16* im Positif, und kein *Piccolo* im Récit. Auch die Verwendung der Registerbezeichnung *Viole 8* im Récit in T. 32, die natürlich auf eine *Viole de Gambe* oder *Gambe* abzielt, steht im Kontrast zur ansonsten genauen Verwendung der Registernamen von La Trinité.

In der Disposition der Orgel im Palais de Chaillot finden sich manche Register auf anderen Manualen. So es einen *Montre 16* nicht im Positif, aber im G.O. und einen *Diapason 8* nicht im G.O. aber im Solo. Ah hier gibt es keine *Viole 8*, sondern eine *Gambe 8* im Récit. Insgesamt stimmt also diese Registrierung Disposition im Palais de Chaillot deutlich besser überein. Einige Register befinden sich in einem ar Bei der Realisierung an anderen Orgeln sind hier besonders die dynamischen Angaben zu br lostimme des Positif (*ff*) muss sich klar vom Liegeakkord des Récit absetzen (*f*). Man z^r die Trompete 8', sondern auch eine Chamade 8' zu ziehen, oder weitere notwendige H Oktave 4' + 2' vorzunehmen, man beachte auch den Plural „Trompettes“ im Kommr 16'-Basis und der Cornetklang.

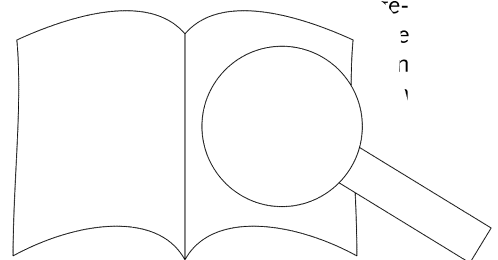
Der Schweller ist so einzustellen, dass es wegen der Récit-Solostellen möglichst^t dynamischen Verhältnis (*f/ff*) zum Positif steht (s.o.). Der Klang des Récit r *bale* und *Quintaton 16* ergibt eine sehr individuelle, schillernde Farbe mit ' ilistisch differierenden Orgeln ist es gerade hier besonders wichtig, den Klang te im Ohr zu haben, um sich mit diesem Wissen auf die Suche nach geeignete en zu können (s. Kap. 2.3.2).

Besonderes Augenmerk verdient die artikulatorische und a. ostimme: *demi-stacc.* (*avec fantaisie*). Man lasse sich von den Artikulationszeic^t im Klang und der Freude über die zitierte Bibelstelle inspirieren. Hier begegne^t im Sinne von „postimpressionistischem *rubato*“.

3.6.7 *Le Mystère de la Sainte Trinité* („Dreifaltigkeit“)

Allmächtiger Vater, der du mit deinem ein^{ig}en Heiligen Geiste bist ein Gott! Nicht in der Einigkeit einer einzigen Person, sondern in^{ig} Wesenheit. (Missale Romanum, Präfation

„Der gesamte Satz ist der 7 dreiteilig, wobei jeder der drei großen Teile wiederum e^{ig} Hauptmelodie ist genau wie ein gregorianisches Kyrie aufgebaut: dreimal dr^{ig} zentralen melodischen Refrain enden, der das Wort ‚leison‘ ersetzt. Die ersten dr^{ig} auf der Tonika D. Die drei folgenden Rufe beginnen auf der Dominante (der Himmelfahrt) I. (leibhaftiges Wort) und steigen wieder zur Dominante auf und dem c^{ig} den Tonika und Dominante (der Heilige Geist geht aus dem Vater und dem c^{ig} ist der längste und ausgeschmückteste. Die horizontale Huldigung (zeitlich) alen Huldigung (räumlich). Die Bassstimme (der Vater) ist eine auf drei zusamm^{ig} (Râgavardhana, Candrakalâ, Laksm^{ig} h^{ig}hythmik, g^{ig} wert (wobei die einzelnen Glieder e^{ig} Stimme (der Sohn) verarbeitet die Hau^{ig} e Anakrusen [Anm.d.Üb. – Auftakte be^{ig} werte vorbereitet bzw. aufgelöst. Die M^{ig} d atonal. Die Mittelstimme hat den offener^{ig} 2'- und 16'-Stimmen mit 2'-Registern, d.h. ext^{ig} Stimme von einem doppelten, geheimnisvollen Ni^{ig} e Satz klingt in einem vagen Pianissimo aus der Ferne, der Sohn hat sich uns durch seine Menschwerdung sich



Dauer des Stücks: 7:25–9:00 min.

Die Hauptstimme (I. H.) ist nicht nur wie ein gregorianisches Kyrie aufgebaut. Sie scheint auch vom einem realen Kyrie abgeleitet: nämlich dem Kyrie der X. Choralmesse „Alme Pater“ (s. NB 114).

X. In Festis B. Mariæ V. 2.

(Alme Pater.)

114.

Ký-ri-e e-lé-i-son. Ký-ri-e e-lé-i-son.
 Ký-ri-e e-lé-i-son. Christe e-lé-i-son. Chri-ste
 e-lé-i-son. Christe e-lé-i-son. Ký-ri-e e-lé-i-son.
 Ký-ri-e e-lé-i-son. Ký-ri-e * **
 e-lé-i-son.

Kyrie der X. Choralmesse „Alme Pater“

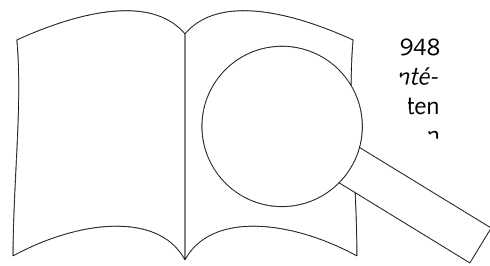
Interessant ist die Symmetrie: Im ersten und letzten Satz verweilt die Melodiegrundlagen. So ist auch der Charakter des letzten Satzes ähnlich Monodie zu Beginn des Zyklus: langsame Bewegung und Schlussatzes. Hinzu kommt die Dehnung in den Tonlage, die eine fremde, weltentrückte Stimmung erzeugt, wie in der *Méditations sur le mystère de la Sainte Vierge*. Die *Méditations sur le mystère de la Sainte Vierge* wird: Die *Méditations sur le mystère de la Sainte Vierge* Fall Wert auf die dynamischen Verhältnisse

3.7. Messe de la Pentecôte („Trinité“)

„Die Pfingstmesse basiert auf dem Trinité-Prinzip, konkret, als allgemein musikalisch ist an vielen Stellen ein improvisatorischer Grundcharakter unbestritten, und die Strukturen, wie z. B. die Dauernpermutation in *Offertoire* T. 24ff. (s. Kap. 2.6.2 und 3.6.1) *Pentecôte* handelt es sich nicht um zwanzig Jahre lang immer mehr ausgearbeitete, sondern um improvisatorische Improvisationen. Die „Pfingstmesse“ ist als das Ergebnis jahrzehntelanger Experimentierens der Möglichkeiten der Orgel, des Rhythmus, der Klangfarben usw. zu verstehen. Experimentieren bilden die Grundlage für konstruktives Komponieren und nicht die Aneinanderreihung von Klängen. Die *Messe de la Pentecôte* (s. Kap. 3.7.1) ist ein Beispiel für die Entwicklung seit *Les corps glorieux*. A

Die *Messe de la Pentecôte* (s. Kap. 3.7.1) ist ein Beispiel für die Entwicklung seit *Les corps glorieux*. A

Die Dehnung des Klangspektrums wird u. a. in *Messe de la Pentecôte* weiterentwickelt werden (*Les mains de l'Abîme*, s. Kap. 3.8.3)



948
 nté-
 ten

3.7.1 *Entrée – Les langues de feu* („Eröffnung – Die feurigen Zungen“)

Zungen wie von Feuer ließen sich auf einen jeden von ihnen nieder. (Apostelgeschichte 2,3)

„Vier ständig konträre Klangfarben: Bourdon 16' und Cymbale, Quintaton 16' und Tierce, Montre und Quinte, Clairon 4' im Pedal.

In diesem Satz werden beinahe alle – nicht nur die bekanntesten – griechischen Versfüße verwandt: Jambus, Daktylus, Spondeus – aber auch die Fünferhythmen (Peonen) und Siebenerhythmen (Epitriten) sowie die zusammengesetzten Versfüße (Choriambus, Dochmius). Diese Versfüße wurden in das Prokrustesbett gelegt und ihre Notenwerte mit mehr oder weniger langen Werten und mehr oder weniger kurzen Werten verlängert bzw. verkürzt – zudem wurden sie gelegentlich als irrationale Werte behandelt.“

Dauer des Satzes: 2:55–3:40 min.

So aufschlussreich Messiaens Kommentare zu seinen eigenen Werken oft sind, so verborgen und kryptisch bleibt doch seine persönliche Vorstellung, über die er sich sehr selten ausließ. Mit Sicherheit hatte er konkrete, bildliche Vorstellungen zu seinen Stücken, und es ist für Ausführende wie Zuhörende äußerst gewinnbringend, sich mit den bei der Auseinandersetzung mit der Musik im eigenen Kopf entstehenden Bildern zu beschäftigen und Themen und Inhalte der Musik zu meditieren.

Wenn wir von Titel und Bibelzitat des Stücks ausgehen, könnte man bei diesem Stück zunächst eine stürmische Toccata vermuten. Diese Annahme wird allerdings durch die Musik keinesfalls bestätigt. Das Stück ist im Charakter des Heiligen Geistes ist kein wütendes oder verzehrendes. Die Zungen legen sich auf die Apostel und den Heiligen Geist erfüllt und beginnen, in fremden Sprachen zu reden, wie es der Geist im 1. Korintherbrief 14,18-19 beschreibt. Vielleicht liegt hier ein möglicher Ansatzpunkt zum Verständnis des Stücks: viele züngelnde Flammen.

Die stürmische Toccata hingegen wird dem Sturmbräusen des Heiligen Geistes

Vom Aspekt der Registrierung her betrachtet sind vier verschiedene zusammenziehenden Fußtonlagen:

Réc.	Pos.	G.O.
Cymbale	Tierce	Quinte
Bourdon 16	Quintaton 16 ⁴¹	Montre

Dieser Aspekt sollte bei Problemen mit der Registrierung an anderen Orgeln als Leitfaden dienen. Einem fehlenden labialen 16-Fuß im Positiv registrieren zwischen Positiv-Stellen und G.O.-Stellen begegnen. Man registriert dann die Positiv-Stellen, und spiele alle Positiv-Stellen auf dem G.O. mit folgender Registrierung: Cymbale, Tierce, Quinte.

Weitaus komplizierter ist die Registrierung der „rhythmischen Freiheit“. Wie sind diese Rhythmen zu realisieren? Der Begriff der „rhythmischen Freiheit“ hat in den Lebzeiten Messiaens zu Kontroversen geführt (s. „Zur rhythmischen Freiheit in Messiaens Orgelmusik“ (Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens* 2008)).

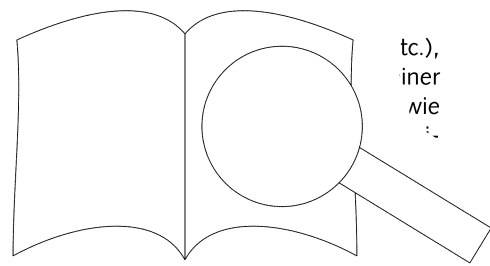
Wie in Kap. 2.5 wird die Registrierungswerte keinesfalls als ungefähre Richtlinie zu verstehen. Ganz im Gegenteil: die Auseinandersetzung mit diesem Element der Musik.

Deswegen ist es wichtig, die rhythmischen Strukturen Neuland sind ans Herz gelegt, an einer möglichst präziser Analyse des Stücks zu arbeiten.

Es gilt, die sukzessiven Polyrhythmen zu erlernen (s. 3.4.2 verwiesen).

Es gibt allerdings zu viele verschiedene Unterteilungen (s. T. 3) oder 7 : 8 (s. T. 21) – als dass es eine gemeinsamen Unterteilung zu zählen. Auch finden sich Stellen, die konstant das Stück durchlaufen, und

Es ist zu beachten, dass das Pedal auf 4'-Basis sich sehr häufig klingend in der Sekundärbildung g^1-as^1 einsetzt (s. T. 2, 6, 10, usw.) und bei den zwei Registern mit gleicher Fußtonlage lässt sich vor dem Quintaton 16 eine Aufhellung feststellen.



PROBEEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

lungen dienen könnten. Man wird also gezwungen sein, das Stück in verschiedene Sektionen mit verschiedenen Zählwerten zu unterteilen, und von Sektion zu Sektion zwischen den verschiedenen Zählwerten hin und her zu springen. Eine erste solche Sektion bildet T. 1f. Anfänglich ist es ratsam, in möglichst kleinen Werten zu zählen. So lässt sich beispielsweise T. 1f. auf ♩-Triolen zählen. NB 115 zeigt die entsprechenden Dauern.

115.

Entrée, T. 1f.

In T. 3 begegnet uns dann in der Mitte ein Wechsel von vier Sechzehnteln pro ♩-Triole auf fünf (NB 116). Deswegen ist es hier sinnvoll, in größeren Werten, nämlich ♩-Triolen zu denken. Die drei dann sukzessiv in vier, fünf und wieder vier gleiche Teile zu teilen. Als Übergang zwischen T. 3 und T. 4 fungieren, in dem man von der Zählung in ♩-Triolen auf den vierfach größeren Puls der ♩-Triole übergeht. T. 4 ist am besten in Sechzehnteln zu zählen. Als Übergang kann man im letzten Drittel zählen und muss dann üben, beim Taktwechsel präzise auf Sechzehntel umzusteigen. T. 5 ist es möglich, den letzten Teil von T. 3 auf ♩-Triolen zu zählen, eine Zählung, die man weiterführen kann, da eine Sechzehntel drei ♩-Triolen enthält. NB 116 zeigt die so entstehenden Zählungen.

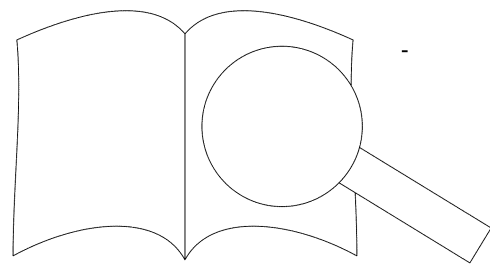
116.

Entrée, T. 3f. Pedal

Auf diese Art und Weise ist das Stück in Sektionen zu unterteilen, um die größtmöglichen Möglichkeiten in der unterschiedlichen Zählung zu suchen. Hier ist einiges Ausprobieren und Rechnen gefragt. Verschiedene Lösungswege sind denkbar. Mit zunehmender Sicherheit wird sich das Tempo aufbauen, und somit auch der gezählte Puls ansteigern, so dass man z. B. von T. 3 auf T. 4 nicht mehr auf Sechzehntel umsteigen kann, und später auf Achtel übergehen muss, sondern direkt von ♩-Triolen auf Sechzehntel übergeht. Ebenso kann man in T. 1 mit ♩-Triolen beginnen, dann auf Achtel umsteigen. Entscheidend ist nicht, in welchen Werten gezählt wird, sondern wie präzise das Ergebnis ist.

Zur Selbstkontrolle gibt es folgende Möglichkeiten: man größere Teile mit dem Metronom „stoppen“. So dauert z. B. T. 2–3 genau sechs Metronomschläge, T. 4–5 genau fünf, T. 6–7 genau vier, T. 8 genau auf einem ersten Metronomschlag beginnt, fällt der Beginn von T. 9 auf den zweiten, T. 10 auf den dritten, T. 11 auf den vierten, T. 12 auf den fünften, T. 13 auf den sechsten, T. 14 auf den siebten, T. 15 auf den achten, T. 16 auf den neunten, T. 17 auf dem zehnten, T. 18 auf dem elften, T. 19 auf dem zwölften, T. 20 auf dem dreizehnten, T. 21 auf dem vierzehnten, T. 22 auf dem fünfzehnten, T. 23 auf dem sechzehnten, T. 24 auf dem siebzehnten, T. 25 auf dem achtzehnten, T. 26 auf dem neunzehnten, T. 27 auf dem zwanzigsten, T. 28 auf dem einundzwanzigsten, T. 29 auf dem dreißigsten, T. 30 auf dem vierzigsten, T. 31 auf dem fünfzigsten, T. 32 auf dem sechzigsten, T. 33 auf dem siebenzigsten, T. 34 auf dem achtzigsten, T. 35 auf dem neunzigsten, T. 36 auf dem hundertsten. Wenn also der Beginn von T. 8 genau mit dem 18. Metronomschlag zusammenfällt, sind die Rhythmen exakt. Fehler heben sich in den seltensten Fällen auf. Des Weiteren sind die Rhythmen, die wirklich metronomisierbar sind: So z. B. T. 5f. auf Viertel, oder T. 11f. auf Achtel. Eine weitere Kontrollmöglichkeit ist es, sich selbst zu hören. Diese Rhythmen zu erhalten, kann man sich selbst vorspielen lassen.

Bei der allgemeinen Behandlung der Polyrhythmer ist es zunächst äußerst metrisch zu spielen. Ohne dies wird es nicht möglich sein, sich nicht von den Schlägen zwischendurch verwirren zu lassen. Die Funktion, d.h. bei denen im Display die Anzahl der Schläge angegeben ist, ist es, sich nicht von den Schlägen zwischendurch verwirren zu lassen.



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

oder Verfremdungen dieser so fein ausgearbeiteten Rhythmen gefeilt sein. Natürlich ist das metrische Spiel aber nur ein Zwischenstadium. Wenn man dieses Zwischenziel erreicht hat, gilt es alsdann, sich von dem starren Gerüst zu lösen und den Rhythmen Leben und Richtung einzuhauchen, was verdeutlichende und „gestalterische“ Wirkung auf den Ausdruck der Musik haben wird. Das steht im totalen Gegensatz zu unfreiwilligen Verzerrungen oder Verfremdungen aufgrund mangelnder rhythmischer Kontrolle. Hier gilt es, die Dauern nachzuempfinden, Linien zu gestalten, Spannungen aufzubauen und Strömungsrichtungen zu verdeutlichen. Experimentierfreude und Ausdruckswille sind gefragt.

Man zeige keine Scheu davor, zu weit zu gehen und verschiedenste Möglichkeiten zu erforschen, kehre aber auch immer wieder zum äußerst metrischen Spiel zurück. Auf diese Art wird das zugegebenermaßen schwierigere Problem der Dosierung der vielen kleinen *accelerandi* und *rallentandi* von zwei Seiten her eingegrenzt. Durch das bewusste Empfinden von zu wenig oder zu viel, beziehungsweise nicht mehr nachvollziehbarer Agogik, fördert man die Entwicklung des Ästhetikempfindens für rhythmische Verläufe. Leitlinien sind einerseits die Verständlichkeit und Deutlichkeit der Rhythmik, andererseits die Ausdruckskraft und gestische Gestalt der rhythmischen Figuren und Motive, die das Thema des Stücks versinnbildlichen. Allerspätestens hier sind wir beim Titel des Artikels angekommen. Wir tasten uns an Unsagbares heran, an einen Mikrokosmos aus Strömungen und Wellenbewegungen, an vom Geist erfüllte, züngelnde Flammen in fremden Sprachen. Jeder Spieler mache sich auf die eigene Entdeckungsreise in ein kleines Universum.

Es ist schwer, allgemein Regeln zu formulieren. Jedoch kann man sagen, dass es meist gilt, verdeutlichen, d. h. die langen Dauern minimal verbreitert, abrundend oder initiiierend, die kürzeren eher nach vorne gerichtet zu sehen.

Dies trifft in besonderem Maße auf T. 25f. zu, die gewissermaßen den Höhepunkt des großen Spannungsbogens über das ganze Stück hinweg bilden.

3.7.2 Offertoire – *Les choses visibles et invisibles* („Gabenbereiten und unsichtbaren Dinge“)

... die sichtbare und die unsichtbare Welt. (Nicänisches Glaubensbekenntnis)

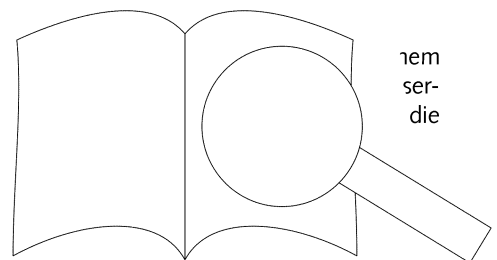
„Das Unsichtbare ist der Bereich des Heiligen Geistes: ‚Der Vater kann, weil sie ihn nicht sieht und ihn nicht kennt.‘ (Joh 14,26) Die sichtbaren und die unsichtbaren Dinge! In diesen beiden Dimensionen: vom möglichen Durchmesser des Universums – vom Alter der Welt – vom Alter der Menschheit – vom Alter der Menschheit – die materielle Welt, die Gnade und die Sünde, die Mächte der Finsternis – die Luftschwingungen der Natur – der Vogelgesang, die Melodie der Wassertropfen und das schwarze Knurren der Bestien – die Apokalypse – und letztendlich alles, was klar und greifbar ist, sowie alles, was über die Sinne hinausgeht; alles, was über Vernunft hinausgeht; alles, was wir niemals begreifen werden ...“

Der Satz ist in sieben Abschnitten unterteilt.

- 1) Drei *Deçi-Tâlas* bzw. *Deçi-Tâlas* (Cathuthaka, Nihçankalilâ – sie werden wie rhythmische Personen behandelt, die zweite wird vergrößert, die dritte verkleinert).
- 2) Melodisches
- 3) Fünf aufeinanderfolgende Abschnitte (jeweils die Sechzehntel bis hin zur Länge von fünf Sechzehnteln) jeweils in einer solchen Umstellung jeweils dreifach übereinandergelagert (rechte Hand, linke Hand, rechte Hand) – die Mächte des Lichtes und die Mächte der Finsternis – die Luftschwingungen der Natur – der Vogelgesang, die Melodie der Wassertropfen und das schwarze Knurren der Bestien – die Apokalypse – und letztendlich alles, was klar und greifbar ist, sowie alles, was über die Sinne hinausgeht; alles, was über Vernunft hinausgeht; alles, was wir niemals begreifen werden ...
- 4) Ein Abschnitt, der mit einem anderen Thema verknüpft ist, das die Themen der Gregorianik aufgreift.

Der 1. Abschnitt.

Es wird *legato* auf *taccato* mit Flöte 4', Piccolo und Tierce von Glockenklang, indem es ein Echo, einen Nachklang setzt Vogelgesang ein (Schwarzdrossel, Rotkehlchen) – die Mächte des Lichtes und die Mächte der Finsternis – die Luftschwingungen der Natur – der Vogelgesang, die Melodie der Wassertropfen und das schwarze Knurren der Bestien – die Apokalypse – und letztendlich alles, was klar und greifbar ist, sowie alles, was über die Sinne hinausgeht; alles, was über Vernunft hinausgeht; alles, was wir niemals begreifen werden ...“



dem
ser-
die

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Dauer des Satzes: 11:00–12:30 min.
Bien modéré (T. 1ff.): 1:00–1:20 min.
Modéré (T. 10ff.): 1:10–1:25 min.
Presque vif (T. 24–46): 1:30–1:50 min.
Un peu lent (S. 11/2. Sys.): 1:35–1:45 min.

Temporelationen:

Bien modéré (T. 1ff.)/*Modéré* (T. 10ff.): ♪ > == ♪
Modéré (T. 10ff.)/*Presque vif* (T. 24ff.): ♪ < ♪
Presque vif (T. 24ff.)/*Bien modéré* (T. 32f.): ♪ = < ♪

Über die Angaben hinaus seien zu den Tempoverhältnissen in diesem Satz folgende Angaben gemacht: Die beiden *Bien modéré* in T. 1ff. und T. 32f. sind voneinander unabhängige Tempi. Das erste ist eigenständig, das zweite bezieht sich ausschließlich auf das direkt vorangehende *Presque vif*. Deswegen sind hier trotz gleicher Tempovorschrift zwei verschiedene Tempi angebracht, zumal ja auch die Textur eine vollkommen andere ist. Das *Vif* (T. 20), als Vorahnung des Sturmwindes von *Sortie*, kann sehr schnell gespielt werden. Aus Grundgestus und der Akustik kann die Sechzehntelpause in T. 21 gedehnt werden, so dass der *pp*-Nachhall der letzten *f*-Akkorde des ersten Aufbrausens nicht überdeckt wird. Das *Presque vif* (T. 24ff.) ist im Vergleich zu anderen *Presque vifs* aus anderen Stücken relativ resultiert aus der rhythmisch komplexen Struktur: eine dreischichtige Permutation der Dauern Sechzehnteln.

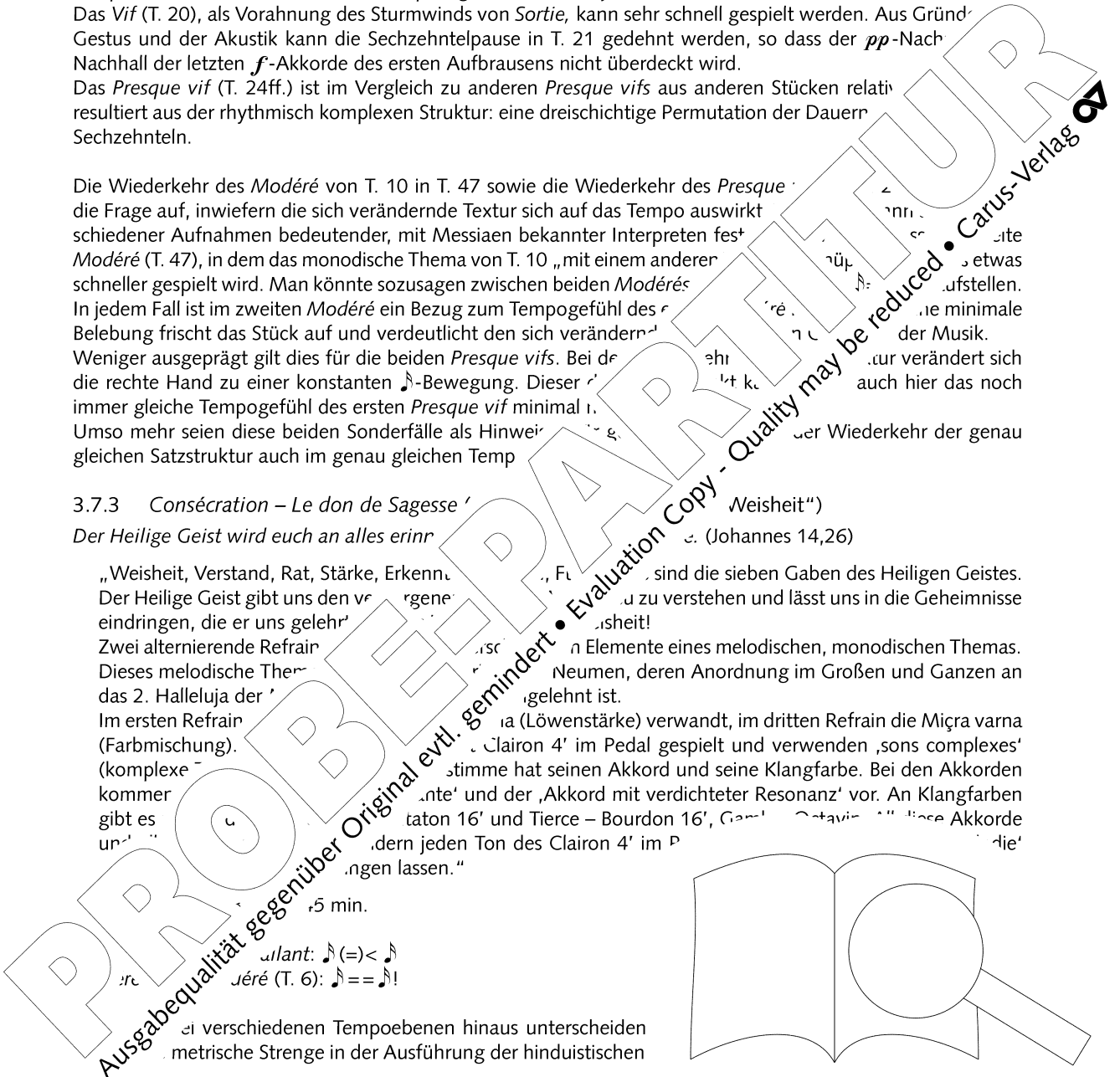
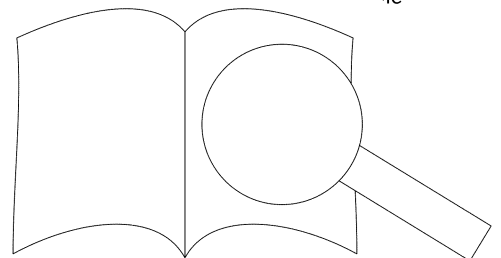
Die Wiederkehr des *Modéré* von T. 10 in T. 47 sowie die Wiederkehr des *Presque vif* die Frage auf, inwiefern die sich verändernde Textur sich auf das Tempo auswirkt. Verschiedener Aufnahmen bedeutender, mit Messiaen bekannter Interpreten fest *Modéré* (T. 47), in dem das monodische Thema von T. 10 „mit einem anderen schneller gespielt wird. Man könnte sozusagen zwischen beiden *Modérés* aufstellen. In jedem Fall ist im zweiten *Modéré* ein Bezug zum Tempogefühl des ersten. Die Belebung frischt das Stück auf und verdeutlicht den sich verändernden Charakter der Musik. Weniger ausgeprägt gilt dies für die beiden *Presque vifs*. Bei der ersten *Presque vif* die rechte Hand zu einer konstanten ♪-Bewegung. Dieser ♪-Tempo verändert sich immer gleiche Tempogefühl des ersten *Presque vif* minimal. Umso mehr seien diese beiden Sonderfälle als Hinweis auf die Wiederkehr der genau gleichen Satzstruktur auch im genau gleichen Temp

3.7.3 *Consécration – Le don de Sagesse* (Weisheit“)
 Der Heilige Geist wird euch an alles erinnern (Johannes 14,26)

„Weisheit, Verstand, Rat, Stärke, Erkenntnis, Frömmigkeit, Furcht“ sind die sieben Gaben des Heiligen Geistes. Der Heilige Geist gibt uns den Verstand, die Augen zu öffnen, die Geheime zu verstehen und lässt uns in die Geheimnisse eindringen, die er uns gelehrt hat. Weisheit!
 Zwei alternierende Refrain
 Dieses melodische Thema besteht aus zwei Elementen eines melodischen, monodischen Themas. Dieses Thema ist in zwei Neumen, deren Anordnung im Großen und Ganzen abgelehnt ist.
 Im ersten Refrain (Farbmischung) wird das Thema in zwei Klängen (Löwenstärke) verwandelt, im dritten Refrain die *Miçra varna* (Farbmischung).
 (komplexe Klänge) werden im *Clairon 4'* im Pedal gespielt und verwenden „sons complexes“ (komplexe Klänge).
 Die rechte Hand hat seinen Akkord und seine Klangfarbe. Bei den Akkorden kommen die „sons complexes“ und der „Akkord mit verdichteter Resonanz“ vor. An Klangfarben gibt es zwei Hauptkategorien: „sons complexes“ und „sons simples“.
 unklar, aber jeden Ton des *Clairon 4'* im Pedal zu verwenden, die Klänge zu lassen.“

1:5 min.
Alant: ♪ (=) < ♪
Jéré (T. 6): ♪ == ♪!

Bei verschiedenen Tempoebenen hinaus unterscheiden metrische Strenge in der Ausführung der hinduistischen



cantablere Bewegung der Neumen des *Un peu plus allant*. Die Akzente stellen hier jeweils die Zielpunkte dar und können innerhalb der *legato*-Linie durch eine leichte Verbreiterung dargestellt werden. Das *legato* ist nur bei *staccato*-Punkten zu verlassen. Kleinere Bögen, die zwei Noten zusammenfassen, wie z. B. in T. 3ff., stellen die jeweiligen Neumen („Clivis“ oder „Pes“) dar.

Das *legato* ist über diese Bögen hinaus zu führen. Sie haben zunächst artikulatorische Bedeutung. Ihre Auswirkung auf die Gestaltung der Linie ist in erster Linie rhythmisch-agogischer Natur. Jedoch beeinflusst die Information über die stärkere Zusammengehörigkeit dieser Zweitongruppen sekundär die Qualität des *legatos* (s. Kap. 2.6.2 und 3.6.1)

Zur Ausführung der Artikulation in den *Modéré*-Teilen sowie zur Registrierung und dynamischen Gestaltung sei an dieser Stelle nochmals explizit auf die jeweiligen Kapitel 2.3 und 2.6 hingewiesen.

Abschließend zeigt NB 117 das 2. *Halleluja* der Messe vom *Pfingstsonntag*, an das nach Messiaens Werkkommentar die *Un peu plus allant*-Stellen „angelehnt“ sind.

117.

Zweites Alleluja der Messe vom Pfingstsonntag

3.7.4 Communion – *Les oiseaux et les sources*

Ihr Wasserquellen, preist den Herrn; ihr Vögel...

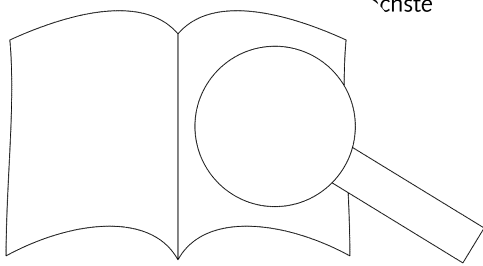
gel und die Quellen“)

ernn. (Daniel 3,77 und 80)

„In der Liturgie folgt nach der Kommunion drei Jünglinge“, der drei Gefährten Daniels. Diese drei Jünglinge wurden in... Sie wandeln ruhig und ungestört inmitten der Flammen umher und improvisieren... Sie wachen über die gesamte Schöpfung (Engel, Sterne, meteorologische Phänomene... über ihnen im Lobgesang zum Herrn anzuschließen. Ein Vers richtet sich an die... Vögel. Man hört den Kuckuck, dann die Nachtigall. Erster Zwischenteil: Sc... über den fallenden Wassertropfen. Die Wassertropfen fallen nicht alle auf... sich eine melodische Bewegung ergibt; sie fallen nicht alle in gleichmäßiger... die rhythmische Regelmäßigkeit bzw. Unregelmäßigkeit ergibt. Erneut Ander... die Nachtigall. Zweiter Zwischenteil: harmonisches Thema mit Verwendung... der Transpositionsmöglichkeit‘, des ‚Akkords mit verdichteter Resonanz‘... ninante‘. Auf die jeweils vorletzten Töne achten, die mal um die Hälfte verkle... gung eines Punktes vergrößert werden, wodurch die Kadenz beschleunigt bzw. erklingt auf einem Akkord des 8‘-Bo... Nachahmung

„instrumentales Ondes Martenot und... und das tiefste Register, Subbasse

- 6:30 min.
- .40 min.
- (T. 14ff.): 1:15–1:35 min.
- .25–1:40 min.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

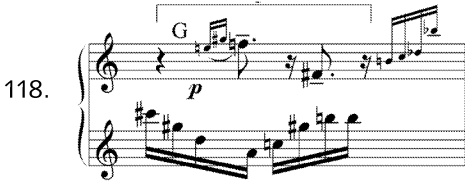
Temporelationen:

Lent/Très lent:

Un peu vif/Modéré, librement

Auch hier sei auf die Unterschiedlichkeit in der metrischen Strenge beziehungsweise der agogischen Ausgestaltung der verschiedenen Teile hingewiesen.

Während die Gesten des einleitenden Oboen-Solos durchaus mit innerlich bewegtem Puls auf das *decrescendo* hin gestaltet werden können, ohne die Rhythmen zu verundeutlichen, bildet das *Lent* eine lange ausgedehnte Phrase. Die Vogelrufe des *Un peu vif* sind hingegen sehr metrisch. Agogisches Raffinement ist im *Modéré, librement* gefragt. Die im Notentext eingetragenen Vorschriften wie *poco rubato, rallentando, pressez*, u.ä. zeigen lediglich die großen Bewegungen an. Über der ganzen Stelle steht *librement*, was nach einer agogisch intensiven Ausgestaltung aller Gesten verlangt. Wie immer gilt es, die Rhythmen zu beachten, und ein „inneres“ *accelerando* beziehungsweise *diminuendo* innerhalb der Werte zu denken. An dieser Stelle ist viel Fantasie gefragt. Wichtig ist die Synchronität zwischen beiden Stimmen. NB 118 macht auf das am Ende von T. 17 nicht horizontal ausgerichtete Notenbild aufmerksam. Im Druck stehen die beiden punktierten Achtel der rechten Hand im Vergleich zur linken Hand zu früh.

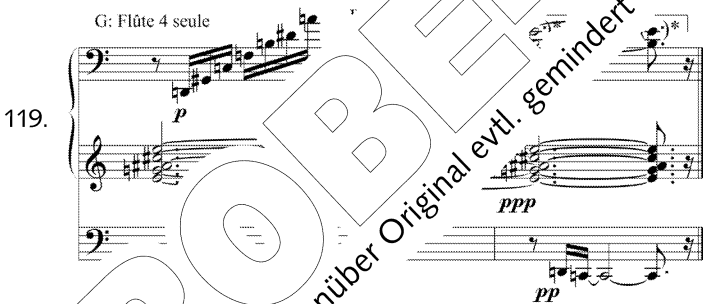


Communion, T. 17/Ende

Besonders auffällig hier das Selbstzitat in T. 44. Es handelt sich um das „Lie“ aus den *Vingt Regards*, das Messiaen notengetreu in der *Turangalîa-Symphonie* und in seinen *Trois petites liturgies* anklang und „in mehreren späteren Werken erneut“ (NB 137). Gerade in der „Pfingstmesse“ sind viele Eigenzitate zu finden. Alle diese Zitate gehen über den Rahmen dieses Artikels hinaus. Nichtsdestotrotz sei die Wichtigkeit der verschiedenen Thematiken, der theologisch-philosophischen Grundlagen von Messiaens Musik betont.

Hier sei nur kurz das wunderbare Zusammentreffen von Messiaens Kompositionstechnik in einem Stück über das Sakrament der heiligen Kommunion mit dem Thema der drei Jünglinge im Feuerofen als Anreiz zur weiteren persönlichen Beschäftigung.

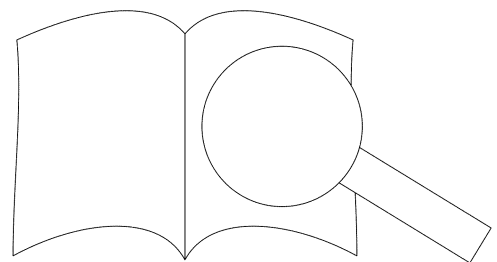
Abschließend eine technische Anmerkung: Bei fehlendem *Piccolo 1* kann man sich für ein Larigot 1 1/3' registrieren und dementsprechend, wie NB 119 und NB 120 zeigen, den Klaviaturlauf eventuell entfallen lassen. Es geht um den höchsten und tiefsten Ton im Klaviaturlauf muss der höchste Ton im



* je nach Manualumfang

...ferz statt Piccolo registriert

Ähnlichkeit zu *Les mains de l'Abîme* (*Livre d'orgue*) und Zusammenhang mit der Thematik des Stücks – der Kommunion – durchsprechen. Dies ist zwar zunächst reine Vermutung, liegt aber mit Si



120.

G: Flûte 4 seule Pos: Larigot 1 $\frac{1}{3}$ *Sva*

p *p* *pp* *ppp* *ppp* *pp*

(Péd: soubasses 16 et 32, tirasse R)

* je nach Manualumfang auch a'''

Communion, Schluss mit Larigot statt Piccolo registriert

Wichtig ist eine möglichst gleiche Lautstärke und Klangfarbe zwischen dem vorausgehenden 4' (im G.O. Flûte 4) und dem folgenden Aliquotregister. Es soll eine Linie dargestellt werden, üblicherweise letzten sechs Sechzehnteln im *rallentando*.

3.7.5 Sortie – Le vent de l'Esprit („Auszug – Der Sturmwind des Geistes“)

Ein gewaltiges Brausen erfüllte das ganze Haus. (Apostelgeschichte 2,2)

„Ein plötzlicher, gewaltiger Windstoß, ein Sturmwind, zur Darstellung der Heiligen Geistes sowie des Hereinbrechens der Kraft ‚von oben‘. Der gesamte direkte, physische Abbildung dieses gewaltigen Windes. Im Mittelteil wird es gibt – ein Lerchengesang –, mit einem rhythmischen Motiv von acht rhythmischen Motiv erfolgt eine Überlagerung von einerseits allen ab der Länge von 23 Sechzehnteln bis zum Notenwert einer Serie zunehmenden Notenwerten ab der Länge von 4 Sechzehnteln Überlagerung von einer allmählichen Beschleunigung und Phänomene sind aus der Filmkunst hinreichend bekannt. Diese beiden eine Tempo läuft immer schneller, das andere immer langsamer. Der Lerchengesang hingegen versinnbildlicht den Vogelflug nachahmende Vokalise in der Luft. Der Gesang zwischen einem tiefen und einem hohen Pedalton zu schwanken, wobei der eine Pedalton den Boden bildet: Zwischen den beiden Pedaltonen stoßen, um sich dann für einen erneuten Sprung in die Höhe wieder aufzunehmen. Eine kurze Toccaten mündet in eine kurze Wiederaufnahme der sichtbaren Orgel mit dem Tutti des Pedals.“

Dauer des Stücks: 3:10–4:00 min.

T. 1-17: 0:50–1:05 min.

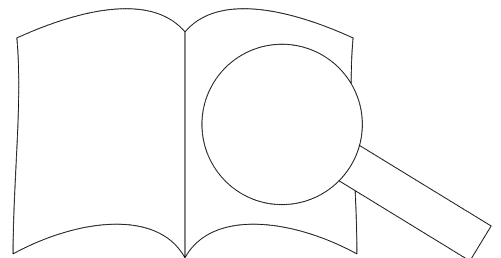
Vif (chœur des alouettes):

Un peu lent: 0:25–0:30 min.

Am Beginn unterscheidet sich die Orgel von den freien (*librement*), ähnlich wie in *Transports de charbon*. In diesen Fällen geht es um den Sturmwind des Heiligen Geistes, einmal gewaltiger, einmal sanfter. Auf größtmögliche Klarheit im Raum zu achten, also in aller Regel ein offenes Instrument zu wählen (s. Kap. 2.6).

Das *no* T. 18 ist durch konsequentes Absetzen ein Achtel vor dem neuen Akkord darzustellen. Paraphrasieren T. 28ff.

...f. linke Hand mit Artikulationsausführung



PROBE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Erst wenn in T. 36 die Tondauern unter vier Sechzehntel gehen, sollte die Artikulationspause schrittweise verkürzt werden, bis sie bei den *staccato*-Sechzehnteln nur mehr ein Zweiunddreißigstel lang ist.

Bei der Registrierung dieses Teils (s. im Notentext S. 23 unten) ist zu wissen, dass mit *Cornet* im Positif der *Cornet 2 à 5 rangs* (s. Dispositionstabelle Kap. 2.2, Positif Nr. 14) gemeint ist, und der 8'-Chor als letzter ab *f*¹ hinzukommt. Da das Pedal an dieser Stelle nicht über *e*¹ hinausgeht, ist im Pedal keinesfalls ein 8' zu registrieren, sondern nur 4'-Lage und höher. Wegen der dynamischen Balance zum *Récit (Fonds et anches 16, 8, 4, Mixtures)*, beides mit *f* bezeichnet) ist es oft ratsam, auch entsprechende Register des Pedals hinzuzunehmen.

Die an den Fußsatzzeichen hängenden *tenuto*-Striche in S. 26/3. System/7.–9. Pedalton sind wohl Druckfehler.

Neben der Konzeption der „Pfingstmesse“ für die Aufführung während einer Stillen Messe zeigen sich doch auch zyklische Strukturen. Der Anfang und der Schluss sind zwei Erscheinungsformen des Heiligen Geistes gewidmet, dem Feuer (*Entrée*) und dem Sturmwind (*Sortie*). Um den Mittelsatz „Die Gabe der Weisheit“ findet sich im zweiten Satz eine Meditation über die sichtbaren und unsichtbaren Dinge, also über das Allumfassende, und im vierten Satz eine Meditation dem der Lobpreis der ganzen Schöpfung im „Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen“, sowie Gottes allumfassende Liebe (*Communion*) zu Grunde liegt (s. Kap. 3.7.2 und 3.7.4).

Des Weiteren lassen sich im letzten Satz Bezüge zu anderen Sätzen herstellen. Vgl. die Tonfolge in T. 1 von mit den Pedaltönen in *Entrée* ab. T. 21, beziehungsweise T. 24. Vgl. das Pedalthema in *Sortie* T. 42, d² Kommentar sagt, die sichtbaren und unsichtbaren Dinge kurz wieder aufnimmt, S. *Offertoire* S. 11¹. Pedal um eine kleine Terz transponiert (s. hierzu Michaely 1987, S. 137, 580, zus. 577).

Eine sehr offensichtliche Verbindung zwischen dem 2., 4. und 5. Satz ist der Gesang der Vögel 1. bis 3. Satz durch die Verwendung griechischer beziehungsweise hinduistischer Rhythmen

3.8. Livre d'orgue („Orgelbuch“)

Hill & Simeone belegen, dass die *Messe de la Pentecôte* und das *Livre d'orgue* aufgestellten Plans waren, wieder Orgelwerke zu komponieren, und das *Livre d'orgue* als *Études rythmiques* („Buch rhythmischer Etüden“) gedacht waren (Hill & Simeone 2007, S. 238). Es gibt viele Ähnlichkeiten zwischen beiden Werken, vgl. z. B. den ersten Satz *Entrée* und den Mittelteil von *Sortie* und *Soixante-quatre durées*. Die *Entrée* und *Sortie* erscheinen in *Consécration*, mit gregorianisch inspirierten Couplets, und *Soixante-quatre durées* in *Soixante-quatre durées*, jedoch beide Male mit einem auf dem Hindurhythmus „Miš“ basierenden Rhythmus.

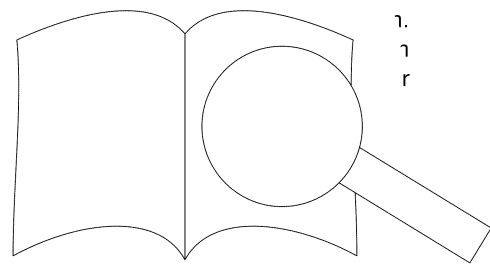
Insgesamt wirkt das *Livre d'orgue* jedoch extremer, nicht nur in der Komplexität der Rhythmen, sondern auch in der „Pfingstmesse“. Das *Livre d'orgue* bildet quasi einen kompositionstechnischen Höhepunkt, was Harry Halbreich dazu veranlasst hat, das *Livre d'orgue* als „neue Kurve“ der Orgelmusik zu bezeichnen (Halbreich 1980, S. 287). Hier geht Messiaen an die Grenzerweiterung der Komplexität der Musik, des Instruments und des Ausführenden.

Die Aufnahme durch das Publikum und die Kritiker war nicht unproblematisch (s. Hill & Simeone 2007, S. 214 u. 238), zumal das Werk auch den Hörer durch die extrem ausdrucksstark bezeichnet werden kann.

Doch bereits am Höhepunkt der Komposition zeigt sich der Weg aus der Krise (s. Zitat aus *Conférence de Bruxelles* in Kap. 3.7.4). Messiaen findet die Natur – einerseits durch die Gebirgslandschaft der Alpen, vor allem im 3. Satz *Sortie* – und andererseits durch die Vögel u. a. im 4. Satz – und in genialer Weise kombiniert: rhythmisch durch die Natur im letzten Satz *Soixante-quatre durées*, in dem analog zum 1. Satz *Entrée* eine doppel-schichtige Tondauernpermutation in einer dritten Schicht einfließt wird.

Die zunehmende Komplexität zeigt sich auch in der immer größeren Raffinesse und Genauigkeit der Vogelgeänge, die Messiaen auf die Bekanntschaft mit dem Vogelkundler Jacques Delamain zurückführt (Hill & Simeone 2007, S. 238). Hill & Simeone weisen in diesem Zusammenhang nach, dass das *Livre d'orgue* im Jahr 1951 fertig gestellt wurde, sondern erst im Jahr 1952 veröffentlicht wurde. Für die *Soixante-quatre durées* ist ein anderes Datum zu korrigieren. Für die *Soixante-quatre durées*, dass der Vogelgesang des vierten Satzes – und einer davon war Delamains Garter – entstand, nicht vor April 1952 vollendet wurde.

Das *Livre d'orgue* spielte Messiaen am 23. April 1952 in der Stuttgarter Villa Berg. Die französische Erstaufführung spielte Olivier Messiaen. Der gesamte Zyklus dauerte



PROBENKOPPIE - Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Symbolik und Struktur

Das *Livre d'orgue* hat sieben Sätze:

1. „Reprises durch Interversion“
2. „Trio“. „Jetzt sehen wir wie durch einen Spiegel, rätselhaft“ (1. Kor. 13,12; für das Dreifaltigkeitsfest)
3. „Die Hände des Abgrunds“. „Der Abgrund hat seinen Schrei ausgestoßen, die Tiefe hat beide Hände erhoben“ (Hab. 3, 10; für die Fasten- und Bußzeiten)
4. „Vogelgesänge“ (für die Osterzeit)
5. „Trio“. „Aus ihm und durch ihn und auf ihn hin sind alle Dinge“ (Röm. 11, 36)
6. „Die Augen in den Rädern.“ „Und die Felgen waren voll Augen, ringsum bei allen vier Rädern ..., denn der Geist der Lebewesen war in den Rädern“ (Ez. 1, 18,20; für den Pfingstsonntag)
7. „Vierundsechzig Zeitwerte“

Die Struktur kann als eine zyklische beschrieben werden: der erste und der siebte Satz entsprechen einander. Das Zentrum des Werkes – der vierte Satz – wird vom zweiten, dritten, fünften und sechsten eingerahmt. Eine solche Auffassung des Aufbaus liegt durch die Satztitel nahe: bei den Sätzen Nr. 1, 4 und 7 fehlen theologisch-biblische Untertitel. Die Regelmäßigkeit des Aufbaus wird nur dadurch gebrochen, dass die beiden Triosätze und 5 (statt 2 und 6) vorkommen. Dadurch wird aber das Dreifaltigkeitsmotiv hervorgehoben; der lässt dieses Motiv direkt an den ersten Satz und an den Mittelpunkt des Werkes, den vierten Satz. Außerdem wird der Aufbau teilweise vom Verlauf des Kirchenjahres bestimmt. Durch diese Anordnung des Kirchenjahres wird die genannte Struktur gewissermaßen durchbrochen. Wie aus den Untertiteln Nr. 3 für Bußzeiten (oder für die Fastenzeit) gedacht, Nr. 4 für die Osterzeit, Nr. 6 für den Pfingstsonntag, der Mittelpunkt des Kirchenjahres, die Osterzeit, wird durch den Vogelgesang ausgedrückt, die völlige Freiheit des durch die Auferstehung gewonnenen Lebens bezeichnet.

Zusätzlich weiterführende Literatur (s. auch Literaturverzeichnis):

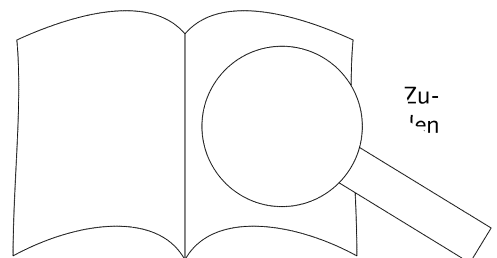
Aloyse Michaely, „L'Abîme, Das Bild des Abgrunds bei Messiaen“, in: *Musik-Korrespondenz* 1975, S. 35.
Gerd Zacher, „Livre d'orgue – eine Zumutung“, in: *Musik-Konzepte* 28, München 1976, S. 10.

3.8.1 *Reprises par interversion* („Wiederholungen mit Umkehrung“)

„Drei Hindu-Rhythmen (Pratâpachhara, Gajajhampa, Sârâsa) werden auf drei Personen behandelt. Was ist eine rhythmische Person? Stellen wir uns eine Treppe vor, die auf der Bühne. Die erste Person handelt, sie ist tonangebend. Die zweite Person ist tonangebend und geführt. Die dritte Person beobachtet den Konflikt, ohne sich zu beteiligen. Hier drei rhythmische Gruppen: Die erste wird vergrößert, es ist die angreifende Person. Und die dritte verändert sich nie, es ist die angegriffene Person. Und die dritte verändert sich nie, es ist die angegriffene Person. Und die dritte verändert sich nie, es ist die angegriffene Person. Unsere drei Hindu-Rhythmen werden auf diese Art und Weise verarbeitet. Pratâpachhara wird bei jeder Wiederholung um ein Zweiunddreißigstel vergrößert, Gajajhampa wird bei jeder Wiederholung um ein Zweiunddreißigstel vergrößert, Sârâsa bleibt unverändert. Jedem Rhythmus wird eine Klangfarbe zugeordnet.“

Der Satz ist in vier Teile gegliedert. Teil 1: Die Musik des ersten Teiles auf, führen sie aber jeweils in eine andere Richtung. Teil 2: Wiederholung mit Umstellung – die gleiche Musik wird in Form eines sich öffnenden Fächers dargestellt, von außen nach innen gelesen und gehört. Teil 3: wiederholte Umstellung – die gleiche Musik wird in Form eines sich öffnenden Fächers dargestellt, von innen nach außen gelesen und gehört. Teil 4: die gleiche Musik im Krebs. In den Teilen 2 und 3 werden die Rhythmen durch die Klangfarbe zerbricht wie ein unerwartetes Puzzle in Einzelteile zerlegt. Die Personen werden zerschnitten und zerstückelt und entwickeln sich zu einem sich entwickelnden Ungeheuer, indem die Hand der einen Person an den Arm einer anderen Person mit der Farbe einer anderen Person bemalt wird.

Die Führung der Artikulation wird durch striktes Zusammenhalten vor der Gefahr, die Zweiunddreißigs bei *tenuto* konsequent ein Zweiunddreißigstel vorher zu empfehlen sich hier, über Duprés Schule hinauszugehen



♩ → ♪ ♯. Des Weiteren sollte ein Unterschied zwischen ♩ und ♪ insofern hörbar sein, als die ♩ etwas kürzer, sozusagen zusätzlich zur Artikulationspause abphrasiert wird: ♩ → ♪ ♯. Die ♩ kann etwas in die Artikulationspause hineingebunden werden: ♩ → ♪ ♯. Dann könnte die erste Note des Sârasa, die als ♩ artikuliert ist, quasi genau zu ♩ ♯ werden. Die letzte Note des ersten Teils ist als ♩ zu artikulieren, was als „akzentuiertes staccato“ verstanden werden kann, also quasi ♩ → ♩ ♯.

NB 122 zeigt anhand dreier Takte die Ausführung dieser Artikulationsweise.

122.

* der tenuto-Strich ist hier wohl zu ergänzen (s. T. 3. 36 und 55)

Reprises par interversion, T. 20ff.

Reprises par interversion, T. 20ff., Artikulationsausf:

Insgesamt gilt es bei diesem Stück die Verwar... ,ch nachzuvollziehen.

3.8.2 Pièce en trio („Trio“)

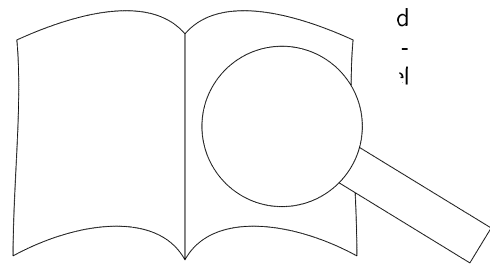
Jetzt schauen wir durch einen Spier... unkla... (12)

„Der Satz baut auf verschie... wie variiert, ‚umgemünzt‘ und als irrationale Werte behandelt werden. Er hat... ein sehr großes Geheimnis beschreibt, das wir nur äußerst unvollständig... Heiligen Dreifaltigkeit – der Satz wird an dem Sonntag gespielt, an dem dir

Dauer des Satzes:

Bei diesem... rhythmisch komplexestem Orgelwerk gegenüber. Das einzig ähnliche Stück ist *Er tecôte*. Statt *deçi-tâlas* werden dort griechische Versfüße in „irrationalen Werten“... allerdings noch komplizierter, was... Satz... geht. Während *Entrée* quasi... besteht, finden wir in *Pièce en trio* di... durch große Sprünge gekennzeichnet und

Herangehensweise die gleiche: vom äußerst r... gestaltung. Es gilt, die verschiedenen Polyrythme... len wie in *Entrée* (s. Kap. 3.7.1) vorzugehen. Man... weiuunddreißigstel und ♩-Triolen. Wie auch in *Entrée* ist... len. Deswegen ist es wichtig, einen „Fahrplan“ für die



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

um sicher und präzise zwischen den verschiedenen Werten wechseln zu können. NB 123 zeigt einen möglichen Plan, in dem gezählt werden könnte. Man unterlege dem Stück keinen gleichbleibenden Puls, sondern einen imaginären Rhythmus, auf dem sich dann die tatsächlichen Rhythmen abspielen. In diesem Zusammenhang könnte man in Anlehnung an den Begriff Zählpuls von „Zählrhythmus“ sprechen. Dabei ist anzumerken, dass ganz klar nach individuellen Lösungen zu suchen ist. Allgemein kann gesagt werden, dass größere Zählwerte mehr Agogik erlauben und mehr fließen, kleinere Zählwerte hingegen eher metrischere Resultate ergeben. Sie stauen eher. So kann man die gewünschte Agogik bereits durch die Gestaltung des Zählrhythmus kontrollier- und greifbarer machen.

123.

* Das Pedal läuft ab hier im Polyrhythmus 3:4

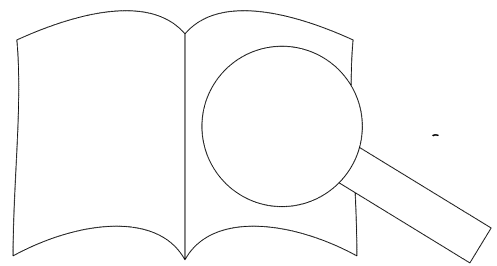
Pièce en trio, T. 5ff., Zählschema bzw. Zählrhythmus

Letzten Endes sollte die agogische Flexibilität möglichst groß sein, da die P' Charakter haben, d.h. auch der Zählrhythmus soll in Schwingung ger guter Ausführung nicht undeutlicher macht. Im Optimalfall entsteh' verschiedener Pulse – punktierte Achtel, Achteltriolen, Achtel, c' au. in. nteltriolen –, bis Auf diese Weise kann ein sehr fremdes und kaum zu du' Rilo wie die sich von einer kühlen Brise leicht kräuselnde, einige fahle Sonnenstrahle. eines kristallklaren, tiefen Bergsees. Dem Hörer, der in der Lage ist, sich unvor... einzulassen, wird ein wunderbar neues und frisches Gefühl vermittelt, und' er, ein Abglanz vom Wesen der nur „äußerst unvollständig begreifbaren“ Heilige. ein ist allerdings eine sich über viele Wochen hinziehende intensive rhythmische. zentral unter der rechten Hand notiert. Es Im letzten Takt ist das h² (2. Note) der l' and stehen.

124.

Pi²

„bîme („Die Hände des Abgrunds“)
 Schrei ausgestoßen! Die Tiefe hat ihre b
 rd in der Bußzeit gespielt. Er wurde in den Berg
 fu. nden Engpasses der Schluchten des Infernet unc
 schwindelerregenden Eindruck der Schlunde und Kl
 en ist dieser Abgrund der große Ruf des menschlichen El
 es Fortissimo mit dem Tutti der Orgel – Schrei des Abgr



Register der Orgel werden ohne Zwischenstimmen überlagert und vermitteln so einen räumlichen Eindruck. In der unteren Lage: das aus dem Erdinneren dringende Flehen der Tiefe mit Voix humaine, Tremulant, Nazard, Bourdon 16' (und später auch der 32'). In der hohen Lage: die Antwort Gottes nur mit Terz und Piccolo, sanftes Schweben, zarte, verborgene Klänge aus der Ferne, kein reeller Klang. ‚Ein Abgrund ruft den anderen‘, heißt es in Psalm 42. ‚Was oben ist, ist wie das, was unten ist‘, sagte Hermes Trismegistos. Verzweiflung, Trost: Abgrund zwischen den zwei Seiten.“

Der Titel des dritten Satzes, *Les Mains de l'Abîme* („Die Hände des Abgrunds“), nimmt ein Zitat aus dem Buch des Propheten Habakuk auf. Die Tiefe oder der Abgrund ist ein gedanklich wie auch musikalisch zentrales Motiv bei Olivier Messiaen. Man findet es in sämtlichen nach 1949 entstandenen Werken des Komponisten wieder, die theologische Themen zum Gegenstand haben: *Messe de la Pentecôte*, *Livre d'orgue*, *Couleurs de la cité céleste*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus Christ*, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* und *Des Canyons aux étoiles*. Außerdem ist das Thema einige Male in den früheren Werken, u. a. in *Les Offrandes oubliées* und *Quatuor pour la fin du Temps*, zu finden. In der Regel wird das Thema des Abgrunds von Messiaen selbst unterstrichen, durch Zitate aus der Bibel, durch Kommentare oder durch Anmerkungen an den betreffenden Stellen der Partituren.

Allgemein ist das Bild des Abgrunds ein in Literatur, Philosophie, Theologie und besonders in der Mystik verwendetes Motiv. Das Bild hat unzählige Bedeutungen und Bedeutungsnuancen. Dies gilt auch bei Messiaen, aber bei ihm hängen die verschiedenen Bedeutungen offensichtlich sehr eng zusammen. Seine Verwendung des Motivs des Abgrunds zeigt durchgehend, wie es aus der Bibel, aus dem Alten und Neuen Testament ist: der Abgrund als die chaotische Tiefe; die Urwasser oder Urmächte, die der Schöpfer im Anfang hat; der Abgrund als ein Bild der tiefen Schichten der Welt – und zwar einer Welt, die der Gnade Gottes bedürftig ist, um eine geordnete, bewohnbare und gute Welt zu werden; der Abgrund als Reich des Todes, der Verzweiflung, der Gottverlassenheit und der Schatten; der Abgrund als ein Bild der Menschen, der sich von Gott abgewandt hat – ein Abgrund, in den Gottes eigene Liebe dem Gott den Menschen an sich ziehen kann, er, der selbst ein Abgrund oder eine Tiefe der Barmherzigkeit ist.

In seinem Kommentar gibt der Komponist ausdrücklich an, was hier in der Orgel ausgedrückt werden soll: der Abgrund des menschlichen Elends und der göttlichen Barmherzigkeit. In der Orgel wird der Satz sowohl abgrundtiefe, starke Pedaltöne und äußerst hohe Manöver in verschiedenen Richtungen“.

Dauer des Satzes: 7:00–7:50 min.

Bien modéré: 1:05–1:25 min.

S. 8 (T. 11–23): 2:00–2:20 min.

Lent: 2:05–2:30 min.

Temporelationen:

Presque Lent/Très lent: 

Presque Lent/Lent: 

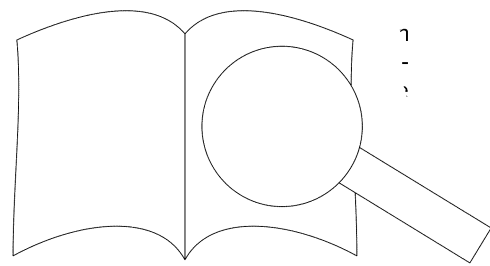
In T. 1 tut sich ein Abgrund in zeitlicher Hinsicht auf. Hier ist es wichtig, je nach Akustik, den ersten Akkord bis zu einer Sechzehntelpause vorzutreten, um zu verlassen, um die *non-legato*-Wirkung zu erzielen, und so den zweiten Akkord zu betonen. Die Orgel sollte den Impuls wahrnehmen zu können.

Noch mehr als in *Reprises* sind die Rhythmen hier unerlässlich, die *personnages rythmiques* innerlich nachzuvollziehen. Die Rhythmen sind in einer Beziehungswiese „verschmälernden“ Rhythmen nachzuempfinden. Ähnliches ist in der Orgel zu hören. Salopp ausgedrückt ist es besser, die Septolen etwas schleppender und die Septolen zu spielen als umgekehrt, also deutlicher von acht Zweiunddreißigsteln auf ein. Die Orgel sollte die hier auftretenden Polyrythmen s. Kap. 3.4.2

Zur weiteren Bearbeitung der hier auftretenden Polyrythmen s. Kap. 3.4.2. Zur weiteren Bearbeitung der hier auftretenden Polyrythmen s. Kap. 3.4.2. Zur weiteren Bearbeitung der hier auftretenden Polyrythmen s. Kap. 3.4.2.

3.8.4 „Gesänge“

„Gesänge“, Vögel des Waldes von Saint-Germain, die auf der ‚Perrin-Wiese‘ in Fuligny gesungen wurden. Da sich der Satz auf den Festen der Osterzeit gespielt werden. Man hört dort die Stille des Rotkehlchens und die kräftig-klares Ruhen der Nacht, die wie Beschwörungsformeln wiederholt werden. Die Orgel sollte die Nacht an. Bei zunehmender Dunkelheit begibt sich die Orgel in zarte Töne, vermischt mit dem berühmten Refrain der Orgel, Tikotikotiko – Artikulation portato, abgestoßen, Cembal



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.8.5 *Pièce en trio* („Trio“)

Aus ihm und durch ihn und für ihn ist alles. (Römer 11,36)

„Dieser Satz in Form eines Trios wird am Dreifaltigkeitssonntag gespielt. Er wurde während eines Aufenthaltes und verschiedener Exkursionen in der Gegend von La Grave in Oisans in den französischen Alpen (Hautes-Alpes) beim Anblick der Gletscher Râteau, Meije und Tabuchet⁴⁴ entworfen. Dies erklärt seinen sowohl herben als auch nostalgischen Charakter, den melancholischen und zugleich stolzen Verlauf der Hauptmelodie, die von der Geometrie der Berge, Felsen und Gipfel beeinflusste Rhythmik sowie die von den Sonnen- und Schneevisionen inspirierte, harte Klarheit der Registrierung.

In der Oberstimme: Umstellungen der drei Hindu-Rhythmen Rangapradîpaka, Caccarî und Sama. Sie werden wie rhythmische Personen behandelt: Rangapradîpaka wird bei jeder Wiederholung verkleinert, Caccarî bei jeder Wiederholung vergrößert, Sama bleibt unverändert. In der Mittelstimme: Umstellungen der drei Hindu-Rhythmen Laya, Bhagna, Niççanka. Auch sie werden wie rhythmische Personen behandelt: Laya wird bei jeder Wiederholung vergrößert, Bhagna bleibt unverändert, Niççanka wird bei jeder Wiederholung verkleinert. Die dritte Stimme ist die Hauptmelodie. Sie wird dem Pedal mit Plein jeu, Prestant 4', Flûte 4' anvertraut. Man hört insbesondere:

- 1) den bei jeder Wiederholung um sieben Zweiunddreißigstel vergrößerten Laya-Rhythmus, was zu lang angehaltenen Notenwerten führt;
- 2) den leicht an seinen acht Jamben (kurz – lang) erkennbaren Caccarî-Rhythmus, der bei jeder Wiederholung um ein Zweiunddreißigstel vergrößert wird, was zu unterschiedlichen jambischen Folgen führt.

Dauer des Satzes: 8:05 – 8:50 min.

Ein deutliches Beispiel der musikalischen Grenzüberschreitung in *Livre d'orgue* begegnet hier bewusst etwas tut, was man im europäischen Musikschaffen durch die Zeit nicht gesucht hat: Er schreibt bewusst heterophone Musik. Zusammenspiel und Koordination verschiedener Elemente. Schon im letzten Satz des Orgelzyklus *Les corolles* an die göttliche Dreifaltigkeit gewidmet ist, begegnet dem Hörer ein heterophonies: Verschiedene musikalische Strukturen verlaufen nebeneinander und überlagern sich. Ähnliches findet man auch im fünften Satz des „Orgelbuches“ – auch hier hat die Dreifaltigkeit zum Thema. Für Messiaen ist dieses Mittel, wenn es gilt, das Gefühl des eindeutigen Verlaufs der Zeit anzuzeigen, ein komplexes Gegebenheit, in der Prozesse verschiedener Geschwindigkeiten gleichzeitig ablaufen. Der Kern des christlichen Gottesglaubens ist die Trinität: Gott der Vater, der Sohn und der Heilige Geist. Die Trinität ist das Mysterium der Dreifaltigen: Gott der Vater, der Sohn und der Heilige Geist. Die Trinität ist das Mysterium der drei göttlichen „Personen“, die – obwohl sie drei sind – ein und dasselbe göttliche Wesen haben und sind. Dies ist musikalisch ausgedrückt in der Form dreier verschiedener rhythmischer Verläufe, die gleichzeitig ablaufen, so dass der Zuhörer sie gleichzeitig erfährt.

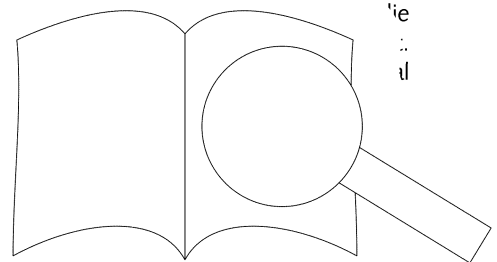
Hierzu ist anzumerken, dass die Orgel (Kap. 3.4.1) die an Vierteln ausgerichtete Balkung, sowie die Taktstriche (alle zu zweit) die Ordnungs- und Lesehilfe haben (s.a. NB 65).

3.8.6 *Les yeux des bêtes* („Die Augen der Tiere“, „den Rädern“)

Und die Felgen der Räder schauen und sich mit den Rädern drehen. Denn in den Rädern war der Geist der Tiergestalten. (Ezechiel 1,18)

„Wirbel des Windes“ – das ist die Vision Ezechiels darstellt: Sturmwind, Feuermasse, Rauschen und in alle Richtungen laufende Lebewesen. Die Vision zeigt vier Lebewesen, die schauen und sich mit den Rädern drehen. Die Vision ist in vier *durées* (jeder Ton erscheint stets mit drei verschiedenen Umstellungen.“

Dauer des Satzes: 1:30 – 1:50 min.



⁴⁴ den Messiaen als Titelbild auf dem Umschlag wählte.

Bei diesem vielleicht technisch schwierigsten Orgelstück Messiaens, gerade im Rahmen einer kompletten Ausführung des *Livre d'orgue*, ist zum Erüben das Doppel-, Tripel- oder in diesem Fall sogar das Quadrupelstaccato die wichtigste Hilfe.

Dieses Stück ist bis aufs Äußerste durchkonstruiert: Beide Manualstimmen führen je sechs Zwölftonreihen nacheinander durch, während im Pedal ein Thema in verschiedenen Reihenfolgen sechsmal durchgeführt wird und entstehende Gleichklänge zwischen den drei Stimmen eliminiert werden (Michaely 1987, S. 581ff., und Heiß 1972).

Dennoch beinhaltet es Ausnahmen von der noch so strengen Regelmäßigkeit:

- T. 33 Das *f* (letzte Note) der l. H. müsste getilgt werden, da im Pedal *f* klingt.
- T. 54 Die ersten beiden Töne *e* und *e* der l. H. müssten zu *e-es* getauscht werden, da die Reihe *b, d, des, a, c, e, es, h ...* lautet, s. T. 25/2. ♪ l. H.
- T. 67 Die letzten beiden ♪ der l. H. sind vertauscht. Korrekt *c-es*, da die Reihe mit *fis-es-c-b-g ...* beginnt, s. T. 3/5. ♪ l. H.
- T. 75 Das *d* (7. ♪) in der l. H. müsste aufgrund des Pedaltons getilgt werden.

Ob dies, wie Heiß vermutet, auf „Flüchtigkeit“ des Komponisten zurückzuführen ist, oder eher als Symmetriestörungen im Sinne der Ausnahmen in den *Bien modéré*-Teilen von *L'ange aux parfums* (s. zu verstehen ist, sei an dieser Stelle dahingestellt. Letztlich könnte es auch Absicht sein, in dieser Sturm, in dieser surrealen Vision sozusagen Chaos ins programmierte Chaos zu bringen.

3.8.7 *Soixante-quatre durées* („Vierundsechzig Notenwerte“)

„Es sind 64 ‚chromatische‘ Notenwerte, angefangen von einem Zweiunddreißigstel (die genau 64 Zweiunddreißigstel lang ist). Sie werden in Vierergruppen verarbeitenden Notenwerten mit Längen vom Ende der Notenwert-Skala, die *a* (kürzer werdende Werte) vom Anfang der Skala – und dies abwechselnd – immer mehr zur Mitte hin annähern. Die Notenwerte bekommen durch den Ausdruck und ihre Farbe. Im Doppelpedal erklingt die gleiche Frequenz. Pedal- und Manualstimmen bilden also einen rhythmischen Kreislauf. Da der Satz auf dem Lande geschrieben wurde (auf den Feldern) und die Notenwerte von Vogelgesängen erfüllt. Es sind imaginäre, stilisierte Vogelstimmen, die zu langen Notenwerte dadurch besser einzuschätzen (hier die Zweiunddreißigstel) beibehalten wird. An manchen Stellen sind es die Stimmen von Kohlmeise, Grünspecht und Buntspecht, Schwarzdrossel und Felsgrasmücke ...“

Dauer des Satzes: 10:10–11:20 min.

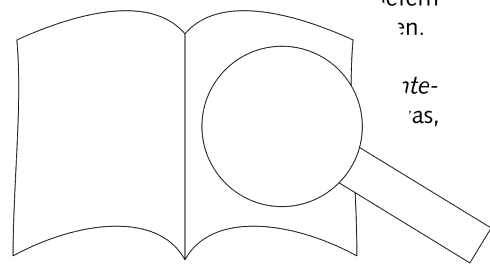
Wie im fünften Satz ist die Notierung auf die Rhythmen ausgerichtet. Das innere Zählen in Achteln hilft, die Rhythmen korrekt zu notieren. Das Zählen Einfluss auf die Tongebung und im herkömmlichen Sinn. Es geht um die Klangfarbenfolgen.

Wie erfrischend, wenn nach dem starren, genau ausgeprägten rhythmischen Experiment nicht im Vogelstil hinzutritt. Dies gilt es darzustellen: Die starren, genau ausgeprägten und darüber das freie Gefühl der Vogelgesänge. Dabei ist jedoch größter Wert wenn Töne aus verschiedenen Schichten gleichzeitig einsetzen.

Anmerkungen z.

- Ein *tenuto* wie in T. 1 linke Hand ist bis zur Pause auszuhalten, also weder abzu-
- phrasieren (.) Artikulationspause, wie z. B. noch $\frac{3}{4}$ des notierten Wertes zu versehen.
- Tenuto* „vollen Notenwert aushalten“.
- Akzente, wie z. B. in T. 11 oder 13, stellen Betonen oder Dehnen verdeutlicht werden können.

enketten in *Entrée* T. 25f. der „Pflingst-“, die gestischen, quasi kadenzartigen ♪-Sequenzen, die zu sprechen, *in fretta* – „in Eile“ – zu spielen. Die Zahlen vermerkten Tondauern muss stattfinden, um die 63 und 64 Zweiunddreißigstel, sich ereignen zu lassen



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Der Finalsatz von *Livre d'orgue* hat deutliche Beziehungen in drei Richtungen.
 Zum früheren Werk *Messe de la Pentecôte*: Ganz klar hat er den Mittelteil von *Sortie* (s. Kap. 3.7.5) zum Vorbild. Es handelt sich um eine sehr ähnliche Satzstruktur.
 Zum aktuellen Werk: Innerhalb des Zyklus fasst er rhythmisch experimentelles Konstrukt (s. *Reprises* Kap. 3.8.1) und Vogelgesänge (s. Kap. 3.8.4) zusammen.
 Zum späteren Werk: Nach den im 5. und 6. Satz fehlenden Vogelgesängen weist die zunehmend tragende Rolle des Vogelparts auf das hiermit beginnende Vogeljahrzehnt (s. Kap. 2.8.2) hin.


3.9. Verset pour la fête de la Dédicace („Versette zum Kirchweihfest“)

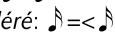
„Diese Komposition verwendet zwei Hauptelemente: ein gregorianisches Thema – das Halleluja der Kirchweihe – und ein der Natur entlehntes Thema – der Gesang von einem der wundervollsten Singvögel, der Singdrossel. Beide Themen sind Symbole der Freude. Das Halleluja zum Kirchweihfest wird nicht mit seinen genauen Tönen verwendet, sondern mit seinen Neumen, dem Melodieverlauf und der Rhythmik seiner Neumen. Vortragsarten der Gregorianik wie *Pressus*, *Tristopha* und *Verzögerung* vor dem *Quilisma* werden bewusst übertrieben. Die Melodie wird zunächst einstimmig auf *Cromorne* und *Nazard* in der tiefen Lage vorgetragen, mit einem Gefühl der Ehrfurcht – dann von schillernden Akkorden umhüllt, mit einem Gefühl des süßen Vertrauens.

Der Gesang der Singdrossel ist strophisch und stark rhythmisiert. Die kurzen Strophen werden jeweils eine Beschwörungsformel dreimal hintereinander wiederholt. Diese beschwörenden Wiederholungen werden beibehalten, wobei der seltsame Jubelklang einerseits durch die Registrierung (Flöte 4' + 4'-Lage verdoppelt) erzielt wird und andererseits dadurch, dass die beiden Hände in der gleichen Lage und Weise oder mit den gleichen Intervallen verdoppelt werden: Die künstlich erzeugten Klangfarben stoßen immer wieder auf natürlichere und ständig wechselnde Organklänge. Eine ausdrucksvolle Durchführung wird durch den zum *Fortissimo* gesteigerten Einsatz der Orgel erreicht. Das erste Element fleht inständig in verschiedenen „*Modi* mit begrenzter Tristopha. Zweimal kontrastiert die Freude eines langen Singdrossel-Solos mit dem Gesang der Singdrossel. Die Komposition endet *pianissimo* in einer sanften Vokalise der Verzückung.

Dauer des Stücks: 10:50–11:40 min.
Modéré (T. 1ff.): 0:50–1:00 min.
Lent (T. 16ff.): 0:50–1:00 min.
Très modéré (T. 22ff.): 0:25–0:30 min.
Un peu vif (T. 27ff.): 1:20–1:40 min.

Temporelationen:

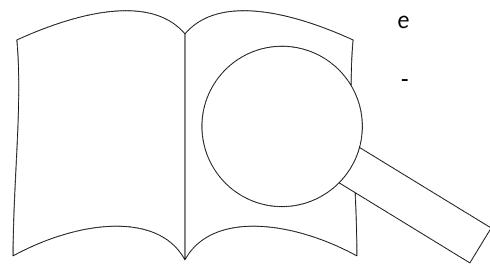
Modéré/Lent: 

Lent/Très modéré: 

Wie auf der Titelseite vermerkt, wurde die Komposition von Olivier Messiaen während seiner Prüfung des Pariser Conservatoire komponiert. Messiaen nutzt hier Umfang $8' + 4' + 2' + 3\frac{1}{5}'$ für den Gesang der Singdrossel voll aus (s. S. 4).

Wenn keine Sub-Register vorhanden ist, muss dementsprechend registriert werden:
 $4' + 1\frac{3}{5}'$ in 16, 8, 4
 $8' + 4' + 2' + 3\frac{1}{5}'$

Wo keine tiefere Register disponiert ist, ist nach Möglichkeit auf andere Aliquoten auszuweichen, im Diskantbereich relativ hohe *Cymbale* denkbar. Jedoch sind in diesem Fall die Register $8' + 4' + 2' + 3\frac{1}{5}'$ zu verwenden. Wenn die *Cymbale* c^4 geht, ist das *Un peu vif* 8^{va} barock und höhere Register, $2' + \frac{4}{5}'$ hinzuzusetzen. Der letzte Ton, i. H. ist dann auf einem anderen Register, z. B. $8'$ oder $4'$ gekoppelt zu spielen, d. h. mit jeweiliger Registerwahl.



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ohne großen Manualumfang und ohne Oktavkoppel ergäbe sich folgende theoretische Fußtonlagenzusammenstellung:

$$4' + 2' + 1' + 1\frac{1}{5}' + \frac{4}{5}' + \frac{2}{5}'$$

woraus sich in der Praxis meist ein

$$4' + 2' + 1\frac{1}{5}' + \text{Cymbale}$$

ergibt. Dabei ist auf eine sanfte und nach oben hin nicht zu tief repetierende *Cymbale* Wert zu legen. Ansonsten ist diese im Zweifelsfall besser wegzulassen.

Logischerweise ist eine nicht vorhandene Superoktavkoppel G.O./Pédale (*tir. Gen 4*) in den *Lent*-Teilen zu umgehen, indem man auf dem G.O. nur 4-Füße registriert und die Normalkoppel zieht.

Ein weiterer, die Registrierung betreffender Punkt ist die Gestaltung des *crescendos* im *Modéré (La supplication)*-Teil. Messiaen gibt generell tatsächliche Dynamikangaben (s. Kap. 2.3.1), d.h. bereits zu Beginn soll eine *ff*-Wirkung entstehen.

Dennoch muss der Schweller wegen des folgenden *crescendos* geschlossen sein. Deswegen ist es legitim gerade bei großen Instrumenten in größeren Räumen einige Register hinzuzufügen, da in den Registriervon der Orgel des Conservatoire ausgegangen wird (s.o.). Jedoch sollte man darauf achten, dass ein 8'-Register angibt, also ist von Aliquotregistern und obertonreichen 4-Füßen abzuraten. Im folgebildungsbeziehungsweise *diminuendo* kann der Schweller durch ein Registercrescendo beziehungsweise *diminuendo* verstärkt werden.

Das zweite *crescendo* auf S. 8/3 kann wegen der größeren Länge über das erste hinaus musikalischen Entwicklung bereits beim *prezzo* (S. 8/2) allmählich beginnen.

Zu den im Stück häufig vorkommenden Akzenten s. Kap. 2.6.2.

Die Artikulationszeichenkombination \gt in den *Un peu vite*-Teilen deutet ein was auch ein Element des Gesangs der Singdrossel ist. Im Weiteren sei Kapitel „Gesang der Vögel“ (Kap. 2.8.2) verwiesen, speziell zum Gesang. Zur Pausenbehandlung s. ebenfalls Kap. 3.8.4.

Die Kommas unter den *legato*-Bögen in der rechten Hand am Ende wohl als äußerst offenes *legato* oder gar als minimales Absetzen zu verstehen

Abschließend zeigt NB 125 das Alleluja zum Kirchweihfest, dessen Stücks zugrunde liegt.

vii.

A l - le - lú - ia. * ij.

125. rá - - - bo ad templum san -

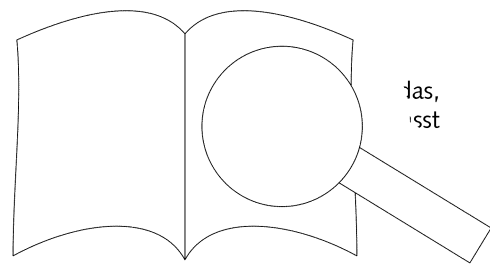
confi-té

bor * nó-mi-

Alleluja 7

Die *Mystère de la Sainte Trinité* über das Mysterium der Heiligen

... Ausdrucksmittel. Ein Komponist oder Musiker bringen wollte, auch tatsächlich von den Hörergruppen können empfinden, dass eine Musiksumme Atmosphäre schafft – wobei es nicht sicher ist, ob Philosophie und die Musikästhetik haben sich lange mit dem Bestreben vermitteln imstande ist – und ob Musik überhaupt etwas vermögen vermag. Ist Musik etwas mehr als schlicht und einfach?



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

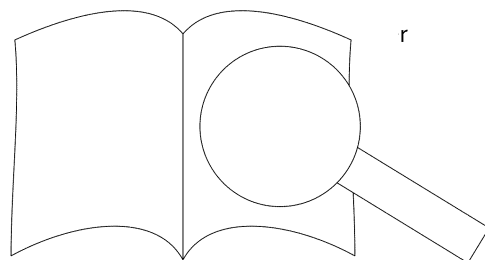
Die neun Sätze in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, fertiggestellt im September 1969 (s. Hill & Simeone 2007, S. 297), sind musikalische Meditationen über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit – einer der wichtigsten, aber zugleich am schwierigsten auszudrückenden Aspekte des christlichen Gedankengutes. Viele der von Messiaen in früheren Werken verwendeten Ausdrucksmittel werden in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* wieder eingesetzt. Dies trifft beispielsweise auf die plastische melodische Bewegung, den von außereuropäischer Musik beeinflussten Rhythmus, Einflüsse – hier sogar lange Zitate – aus der Gregorianik und eine über die Grenzen der klassischen Tonalität hinaus strebende Harmonik zu. Besonders auffallend in den *Méditations* ist aber der in diesem Werk eine wichtige Rolle spielende Versuch, ein musikalisches Gegenstück zur gesprochenen und geschriebenen Sprache zu schaffen: eine musikalische Codesprache, bei der die Schlüssel in den eigenen Erklärungen des Komponisten gegeben sind, ein Ausdrucksmittel, das Messiaen selbst eine „kommunizierbare Sprache“ nannte (*Langage communicable*), eine Sprache, durch die man sich verständigen kann. Messiaen fügte dem Werk, wie auch in früheren Fällen, Kommentare bei, nicht nur der eigentlichen Musik, sondern auch jener Gedanken, die durch die neun Sätze ausgedrückt werden. Die Tatsache allein ist bemerkenswert, dass Messiaen stets die von ihm geschriebene, theologisch fundierte Musik auch mit theologischen Kommentaren versah. Falls die radikale, sogenannte Autonomieästhetik recht hat, kann Musik niemals Gedanken der hier aktuellen Art vermitteln; Musik ist ausschließlich Musik, und die Musik selbst kann niemals Außermusikalisch zum Ausdruck bringen, etwas, das außer ihr selbst liegt. Wir können die einfache, aber wichtige Feststellung machen, dass Olivier Messiaen dieser Musikauffassung fern stand. Diese Feststellung bestätigt die Ansicht des Musikschöpfers, der – zur gleichen Zeit als er mitten in der experimentellen Entwicklung der Musik stand und ständig die Grenzen der Musik auszudehnen versuchte – letzten Endes von Annahme beherrscht wurde, die eine starke Abhängigkeit von der älteren ästhetischen Tradition vertritt. Es gibt eine Linie rückwärts von Messiaen bis beispielsweise Franz Liszt oder Claude Debussy, die das zu schreiben, was vielleicht am einfachsten als Programmmusik bezeichnet werden kann, die die Musik wahrhaftig Verhältnisse außerhalb ihrer selbst zum Ausdruck bringen. Andererseits finden wir bei Messiaen selten den Gedanken, dass die Musik gar nicht dazu da ist, was er durch sie ausdrücken möchte. Messiaen setzt voraus, dass die Werke, die er in seinen Kommentaren bekannt sind. Die Kenntnis dieser Titel und der theologischen Aussagen, die in den Kommentaren wird mehr oder weniger als Teil des Aktes des Anhörens vorausgesetzt. Der Zuhörer erfährt, wovon die Musik handelt. Dies ist eine etwas andere Betrachtungsweise der Musik, die jene, die man bei Vertretern der zweiten Wiener Schule (Ernst Krenek u. a.) findet, von der sich Messiaen als halb-sprachlichen Charakter der Musik philosophiert und dabei die Musik als eine Sprache betrachtet, die jenen, die man als wirkliche Sprache, aber eine Sprache auf einer anderen, elementaren Ebene betrachtet, ähnelt. Die Musik erscheint für Messiaen als eine Sprache, die aber als solche erst, wenn man erzählt, was sie „sagt“.

Das theologische Thema des Werkes

Messiaen kehrte in seinem Musikschaffen zum Thema zurück, das das Fundament der *Méditations* bildet: die göttliche Dreifaltigkeit, Gott als Vater, Sohn und Heiliger Geist. Als Beispiele können erwähnt werden der letzte Satz, *Le mystère de la Sainte Trinité* (s. Kap. 3.6.7) und die beiden *Pièce en trio* aus *Livre d'orgue* (s. Kap. 2.8.2 und 2.8.5). Die Titel der *Méditations* haben folgende Titel:

1. *Le Père inengendré* („Der ungeschaffene Vater“)
2. *La sainteté de Jésus* („Die Heiligkeit Christi“)
3. *La relation réelle* („Die wirkliche Beziehung [zwischen den Personen] in der Trinität“)
4. *Je Suis, Je Suis* („Ich bin, Ich bin“)
5. *Dieu est Amour* („Gott ist Liebe“) – *Le Souffle de l'Esprit - Dieu est Amour* („Gott ist gewaltig, Ewig, Unbegreiflich – Gott ist Liebe“)
6. *Le Fils* („Der Sohn, das Wort und das Licht“)
7. *Le Saint-Esprit* („Der Heilige Geist, unendlich und unteilbar“)
8. *Je suis le Saint-Esprit eux-mêmes et nous* („Ich bin der Heilige Geist und wir“)

Messiaen erst nach der Veröffentlichung im April 1969. In jeder Meditation nur ein Einleitungstext vorangeschickt werden kann. Die von Messiaen in Bezug auf die neun Meditationen der Bibel, teils den Schriften des großen mittelalterlichen



den Texten der Liturgie entnommen. Einmal interessierte er sich für eine Bibelstelle, die er in musikalischer Form gewissermaßen kommentiert, ein andermal nahm er eine Aussage aus Thomas' Erörterungen der Dreifaltigkeit in der *Summa theologicae* als Ausgangspunkt. Bei einer Gelegenheit wird jener Abschnitt aus dem Gloria der Messe zitiert, der Christi Herrlichkeit besingt: „Du allein bist heilig, du allein der Herr, du allein der Höchste, Jesus Christus.“

Die Bibeltexte hängen teilweise mit der Liturgie des Dreifaltigkeitsfestes zusammen, jenem Fest, das eben dem Mysterium der Dreieinigkeit gewidmet ist. Dazu gehört der in Messiaens Werkcommentaren mehrmals zitierte Ausruf aus dem Römerbrief: „O Tiefe des Reichtums, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes! ...“ (Röm 11,33), musikalisch, wie eben ein Ausruf klingt, gestaltet, im achten Satz (s. Kap. 3.10.8). Andere Worte aus dem Neuen Testament, die eine zentrale Rolle gespielt haben, um auszudrücken wer Christus ist – das heißt der Sohn, die zweite „Person“ in der Dreieinigkeit – sind in Messiaens Commentaren zu finden: „Im Anfang war der Logos ... In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen.“ (Joh 1, 1,4) „Eine größere Liebe hat niemand als der, der sein Leben hingibt für seine Freunde.“ (Joh 15,13). „Kommt zu mir alle, die ihr müde seid und beladen ... denn gut zu tragen ist mein Joch, und meine Bürde ist leicht.“ (Mt 11, 28,30). Dieser Text ist übrigens Teil jenes Hallelujas, dessen Melodie in Satz 8 zitiert wird. „Der Sohn ist Abglanz von Gottes Herrlichkeit und Abbild seines Wesens“ (vgl. Hebr 1, 3).

Der gesamte vierte Satz (s. Kap. 3.10.4) baut auf einem Text aus dem Buch Exodus auf – auf der sich Gott im brennenden Dornbusch offenbart und sagt: „Ich bin, der ich-bin-da“ (Ex 3, 14). Me „Alles, was wir über Gott wissen können, wird in diesen zugleich so vielsagenden und schli zusammengefasst: *er ist*.“ Der Mensch vermag nie mehr als zu ahnen, wer Gott ist; sämtlich sind nur begrenzt gültig. Die eine Aussage kann aber gemacht werden, mit der ganze dem einfachen Zeitwort liegt: er IST, eine Existenz im vollsten Sinne des Wortes ist Er ist die höchste und wirklichste Wirklichkeit.

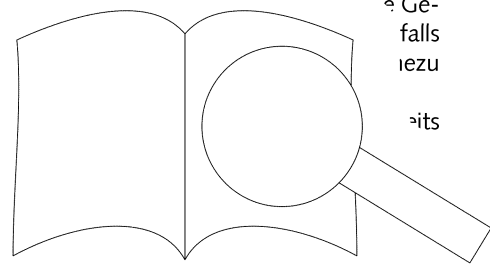
Messiaen zitiert und buchstabiert sogar (s.u.) musikalisch gewisse Abschnitte von Aquin, der *Summa theologicae*. Die daraus entnommenen Passagen mö Hörer nur schwer zugänglich sein, haben aber für Messiaens Betrachtung Formulierungen des Thomas stimmen sachlich mit der bereits bei A der göttlichen Dreifaltigkeit und vom Verhältnis zwischen Vater, dessen Lehre von der Dreifaltigkeit spielte im Laufe der Jahrhund christlichen Tradition. Das erste Zitat von Thomas deutet an seinen Ursprung nicht in irgendetwas außerhalb seiner s bringt zum Ausdruck, dass Gottes Göttlichkeit mit jenen Geist bestehen – etwas, das Messiaen musikalisch Sohn einander und die Menschen mit einer Liebe

Die im zweiten, sechsten und achten Satz zitierte chenjahres. Es ist kaum ein Zufall, dass Me des Herrn („Dreikönigsfest“) wird gefe seinem Sohn, offenbarte. An Allerheilig Heiligen geehrt wird. Die Kirchweihmess ihre Liturgie fordert zur Betracht Sogar die Zahl Drei an sich

In etlichen seiner Werke unter sind diese Zahlen symbolisch aufgeladen. Sie weisen gewissermaßen dis ist – eines Werk dreistimmig ges

Die Mur

Musikal *Méditations* eine Weiterentwicklung in Messiaens vor der Entstehung des Werkes h ten und seinen Commentaren assoz ischen verschiedenen Ausdrucksebene en und Strahlenden, bis zum Innigen, Dis dien spielen wie gesagt in den *Méditations* der Halleluja-Melodie im zweiten Satz. Der Schli wiederholungen des Gesanges, entspricht in eigen als finden, am Schluss des zweiten Satzes, aber auch ir olung von Tönen derselben Tonhöhe macht hier, wie auc



PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

sucht – trotzdem versucht, spielerisch und um meine Gedanken zu erneuern, eine Art ‚kommunizierbare‘ Musiksprache (‚langage communicable‘) zu finden.

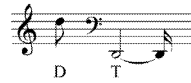
Zunächst wollte ich ein Notenalphabet erstellen, um damit Wörter transkribieren zu können (selbstverständlich französische Wörter, weil ich nun mal Franzose bin). Sofort habe ich an das deutsche System gedacht, bei dem die Noten nicht wie in den romanischen Ländern mit den Solmisationssilben aus dem Johannes-Hymnus (ut, re, mi, fa, sol, la, si) bezeichnet werden, sondern mit Buchstaben. Das Verfahren, Buchstaben durch Töne wiederzugeben, ist bereits seit dem Thema B-A-C-H (Signatur von Johann Sebastian Bach) und dem ASCH, SCHA aus Schumanns ‚Carnaval‘ bestens bekannt. Man hat eine Fortführung der Buchstabenfolge a, b, c, d, e, f, g, h gesucht. Da sie aber nicht von allen anerkannt ist, habe ich sie lieber außer acht gelassen und das Notenalphabet auf meine eigene Weise fortgeführt, indem ich die Buchstaben nach Lautbildungsarten gruppiert habe. Außerdem habe ich jedem Buchstaben einen Klang, ein Register, einen Notenwert zugeordnet.

Dies führt zu folgendem Ergebnis:

die ersten acht Buchstaben



Dentallaute:



fünf Vokale



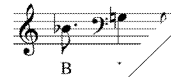
hartes C:



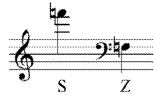
Palatallaute:



Labiallaute:



Zischlaute:

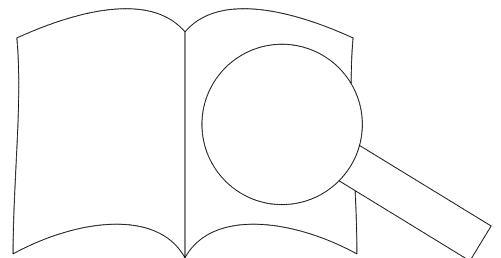


Lin

Wenn wir R, X und W hinzufügen



haben wir die vollstän



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Um eine zu große Häufung von Wörtern zu vermeiden, habe ich die Artikel, Pronomen, Adverbien und Präpositionen weggelassen und nur die Substantive, Adjektive und Verben beibehalten. Dies hat mich dazu gebracht, das System der ‚Fälle‘ anzuwenden, wie bei den lateinischen Deklinationen. Ich habe dann vor dem jeweiligen Wort seinen ‚Fall‘ mit einer musikalischen Formel angegeben:

Genitiv oder Ablativ oder Lokativ:



Akkusativ oder Dativ:



und ein Privativ (der das Fehlen bzw. Nichtvorhandensein bezeichnet):



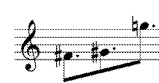
Die beiden wichtigsten Begriffe jedes Gedankens, die wir vollkommen unzutreffend ‚Hilfsverben‘ nennen sind und haben, werden durch zwei genau gegensätzliche Melodiefloskeln wiedergeben:

sein (*être*):



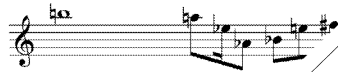
absteigende Bewegung, weil alles was ist, von Gott kommt (das Sein schlechthin):

haben (*avoir*):

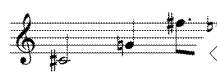


absteigende Bewegung, weil wir immer mehr haben können, in ...
 Und schließlich ist mir die Bedeutung der Königsnamen in d ...
 ich habe mich daran erinnert, wie Champollion dank dir ...
 Hieroglyphenschrift lüften konnte. Ich hielt es für angebrac ...
 wichtige Wort hinzulenken, das nicht mehr der Nam ...
 Name Gottes! Ihn habe ich mit einem richtigen T ...
 bzw. gestammelt. Und um zum Ausdruck zu brin ...
 und ohne Ende im Raum wie in der Zeit, h ...
 und eine Krebsbewegung, wie zwei Extr ...
 ... aufgefalle ...
 ... nis der ägyptischen ...
 ... Zuhörers auf das einzig ...
 ... des Königs der Könige, der ...
 ... (otiv genannt) ausgesprochen ...
 ... groß und ewig ist, ohne Beginn ...
 ... rmen gegeben: eine Grundgestalt ...
 ... e man unendlich verschieben kann ..."

Thema Gott:

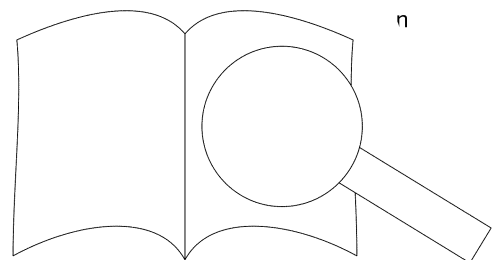


das gleiche Thema im „K“:



Oft tritt das ... änderten Notenwerten auf, s. z. B. Beginn des 5. Satzes, beziehungsweise ... und IX. Satz auf.

Der ... die durch festgelegte Themen wied ...
 ... „oe“ beziehungsweise „lieben“ (NB 12



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Das **Liebesthema** findet sich im VIII. Satz u. a. auf S. 61/4 linke Hand und in minimaler Abänderung harmonisiert im V. Satz im mit *Dieu est amour* („Gott ist Liebe“) überschriebenen Teil S. 49/1. Auffällig die zum Liebesthema der *Turangalila-Sinfonie* identischen, charakteristischen Intervalle am Ende der Themen: kleine Septime nach oben und fallende Quarte, vgl. NB 129 und NB 149b.

Detaillierte Betrachtungen zu diesem Thema s. Michaely 1987, S. 448 ff.

Der Ruf der Goldammer am Ende des II., V., VIII. und IX. Satzes hängt mit der Entstehung der *Méditations* zusammen:

„Am 23. November 1967 feierte die Trinité ihr hundertjähriges Bestehen mit einer besonderen Veranstaltung, die als *Le Mystère de Dieu* angekündigt wurde. Man hatte Monsignore Charles, der für seine Predigten in *Sacré-Cœur* bekannt war, zum Predigen eingeladen. Messiaen steuerte eine Reihe von Improvisationen bei, die er noch sorgfältiger vorbereitete als sonst, so dass einige seiner zu diesem Zweck angefertigten Entwürfe schließlich in seinen nächsten großen Orgelzyklus aufgenommen wurden. Yvonne Loriod erinnerte sich an ein Gespräch zwischen Messiaen und dem Monsignore über eine praktische Frage:

Mgr. Charles: Woher weiß ich, wann Ihre Improvisationen beendet sind?

Messiaen: Meine Frau kann eine Lampe an- und wiederausschalten, oder – noch besser – ich werde Improvisation mit dem Ruf der Goldammer beenden: sieben Tonwiederholungen, gefolgt von einer ausgehaltenen Note. Das werden Sie problemlos erkennen.

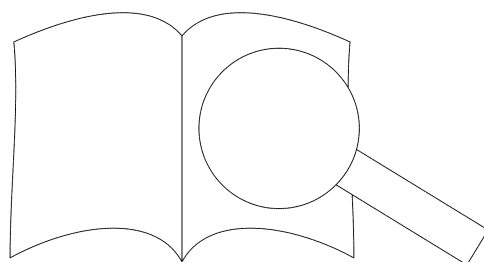
Diese schöne Idee wurde in das Werk übernommen, das sich später zum Teil aus diesen Improvisationen entwickelte: die *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.“ (Hill & Simeone 2007, S. 304)

Die Uraufführung spielte der Komponist selbst am 20. März 1972 in der Basilica of the Holy Spirit in Washington D.C. Die europäische Erstaufführung oblag Almut Rößler am 10. Juni 1972 in der Johanneskirche, s. (Hill & Simeone 2007, S. 304).

Während das *Livre d'orgue* wohl der technisch anspruchsvollste Zyklus Messiaens ist, hinsichtlich ihrer theologischen Komplexität über alle anderen hinaus. Deswegen ist es unabdingbar, sich mit dem Hintergrund über das, was in dieser Einleitung angedeutet wird, zu beschäftigen. Erste Anlaufstelle sind die Texte, die Messiaen den einzelnen Kapiteln übersetzt werden, darüber hinaus s. Literaturverzeichnis.

Im Rahmen dieser Arbeit scheint es noch wichtig, sich mit der Entstehung der *Méditations* zu beschäftigen. *Méditations* ist das erste Orgelwerk, das nach der zweiten Orgel 1965 entstand. In diesem Zusammenhang findet sich in den Noten nicht nur eine Beschreibung der Charakteristika, auf die bereits in Kap. 2.2 eingegangen wurde, sondern auch die Registrierreihenfolge zu jedem Satz ist am Ende zusammen mit einem Plan, wann welche Register zu programmieren ist, extra aufgelistet. Dabei wurde Wert darauf gelegt, zu erreichen, dass die Orgel möglichst gleich viel Registrierarbeit zu verrichten, um die Länge der Pausen zwischen den Sätzen zu beeinflussen. Über die sechs freien Kombinationen hinaus zeigen die Registerlisten in den Kapiteln I, IV, V, VI und IX die Verwendung des 12-stufigen festen Registerschwellers an. Die Verwendung dieses Schwellers am Ende von *Méditations* macht, wie bereits erwähnt, die Orgelstruktur. Olivier Glandaz, der die Orgel schon vor Messiaens Tod betreute, teilt mit:⁴⁵

⁴⁵ Kap. 2.2 erwähnt wurden Messiaens Spielhilfen, also die sechs freien Registerkombinationen, die im *Livre d'orgue* 2007 ersetzt.



	Récit	Positif	GO	Pédale	
Station 1	Bourdon 8	Cor de nuit 8	Bourdon 8	Soubasse 16	Réc/Pos Réc/GO Pos/GO Réc/Péd Pos/Péd GO/Péd
Station 2	Flûte Trav. 8	Flûte Harm 8	Flûte Harm 8	Bourdon 8	
Station 3	Gambe 8	Salicional 8	Gambe 8	Violoncelle 8	
Station 4	-	Principal 8	Montre 8	Flûte 8	
Station 5	Flûte 4	Principal 4 Flûte 4	Prestant 4 Flûte oct. 4	Contrebasse 16 Flûte 4	
Station 6	Boudon 16 Nazard 2 ² / ₃ Octavin 2	Nazard Flageolet 2 Doublette 2	Quinte 2 ² / ₃ Doublette 2	-	
Station 7	Cymbale III	Quintaton 16	-	-	
Station 8	-	Fourniture	Bourdon 16 Plein Jeu Cymbale	Soubasse 32 Trompette 8	
Station 9	Trompette 8 Clairon 4	Trompette 8 Clairon 4	-	-	
Station 10	Bombarde 16	-	Trompette 8 Clairon 4	-	
Station 11	Tierce	Basson 16 Cornet Harm. Tierce	Montre 16	Bomb	
Station 12	-	Piccolo	Cornet Bombarde 16	-	

Unproblematisch sind die Sätze IV und VI, da hier ausschließlich die Registerbezeichnungen verwendet werden. In den Sätzen I, V und IX gibt es im Gegensatz dazu Stellen, an denen sowohl konkrete Registerbezeichnungen als auch Registernummern angegeben sind, die voneinander differieren. Z. B. lautet die Orgelbesetzung für S. 9 (abgedruckt auf S. 8 unten):

sur „cresc.“; cresc. 9

R: Fonds 16, 8, 4, Anches 16, 8, 4, Cymbale 3 rangs

Pos: Fonds 16, 8, 4, Trp. 8, Fourniture 4 rangs

G: Fonds 16, 8, 4, Plein-jeu 5 rangs

Ped: Fonds 16, 8, 32, Bombarde 16, trp.

Vergleicht man die Zusammensetzung der Orgel mit den konkreten Angaben, stellt man folgende Differenzen fest: Crescendo 9 enthält über die angegebenen Register hinaus folgende Register:

Pos: Clairon 4

G.O.: Cymbale 3 rangs

Péd.: Flûte 4

Dahingegen sind folgende Register:

Réc.:

Péd.:

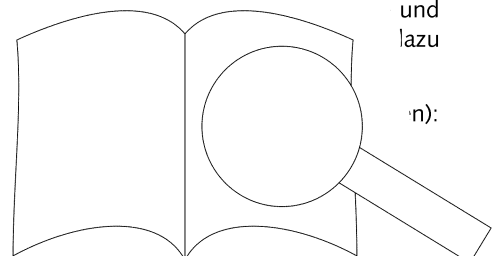
F: steht auch in der Verwendung der Registerbezeichnungen. Werden sie in der ausgeschriebenen Registerbezeichnung verwendet?

Es ist noch eine weitere Stelle im gleichen Satz: die Orgelbesetzung für S. 9

R: Fonds 16, 8, 4, Anches 16, 8, 4, Cymbale 3 rangs <
Pos: Fonds 16, 8, 4, Trp. 8, Fourniture 4 rangs <

G: Fonds 16, 8, 4
Ped: Fonds 16, 8, 32

Orgelbesetzung für S. 9 (abgedruckt auf S. 8 unten):



PROBEEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Auch hier differieren die Registrierungsanweisung und die Zusammensetzung der *crescendo*-Stufe. Wie auf S. 9 beinhaltet das *crescendo* keine *Bombarde 16* im Récit, jedoch ist im Positif das *Clairon 4* enthalten, obwohl nicht in der Anweisung gefordert. Im Unterschied zu S. 9 ist hier im G.O. nur *fonds 16, 8, 4* gefordert, was im Widerspruch zu den in *crescendo 9* vorhandenen *Mixtures* und *Pleins-jeux* steht. Ebenso im Pédale. Die *crescendo*-Stufe geht mit *Flûte 4, Soubasse 32* und *Trompette 8* über die geforderten *Fonds 16, 8* hinaus. Offensichtlich sind auch die Differenzen in den Registrierungsangaben zwischen den beiden Stellen: S. 13 fordert im Gegensatz zu S. 9 kein *Plein-jeu* im G.O. und im Pedal keinen *32* und keine Zungen. Ähnliche Beispiele ließen sich im IX. Satz finden.

Was wir daraus folgern können, ist, dass die Registrierungsangabe nicht eine Angabe über den Aufbau der zugehörigen *crescendo*-Stufe macht, da eine *crescendo*-Stufe mit unterschiedlichen Registrierungen zusammen angeführt wird, von denen keine exakt mit den Registern der *crescendo*-Stufe übereinstimmt. D.h. also, dass es in den Sätzen I, V und IX Stellen mit zwei unterschiedlichen Registrierungsangaben gibt. Wie man mit diesen Unterschieden beim Einregistrieren des Werks an anderen Orgeln umgeht, soll im konkreten Fall in den jeweiligen Kapiteln besprochen werden (s. vor allem IX. Satz)

Individuelle Betrachtungen scheinen hier einer generellen Lösung vorzuziehen zu sein, zumal zu dem Problem die Suche nach der „Urregistrierung“ das Problem des Umgangs mit dispositionellen und klanglichen Unterschieden zwischen dem Vorbild La Trinité und der jeweiligen Orgel hinzukommt.

Dass eine Aufführung des Werks auch an stilistisch sehr differierenden Instrumenten möglich ist, zeigt die Dokumentation über die Registrierungsarbeit Messiaens und Almut Rößlers an der Beckerath-Kirche in Düsseldorf in Zusammenhang mit der Aufführung und Schallplattenaufnahme bei Schwann, Düsseldorf, 1973).

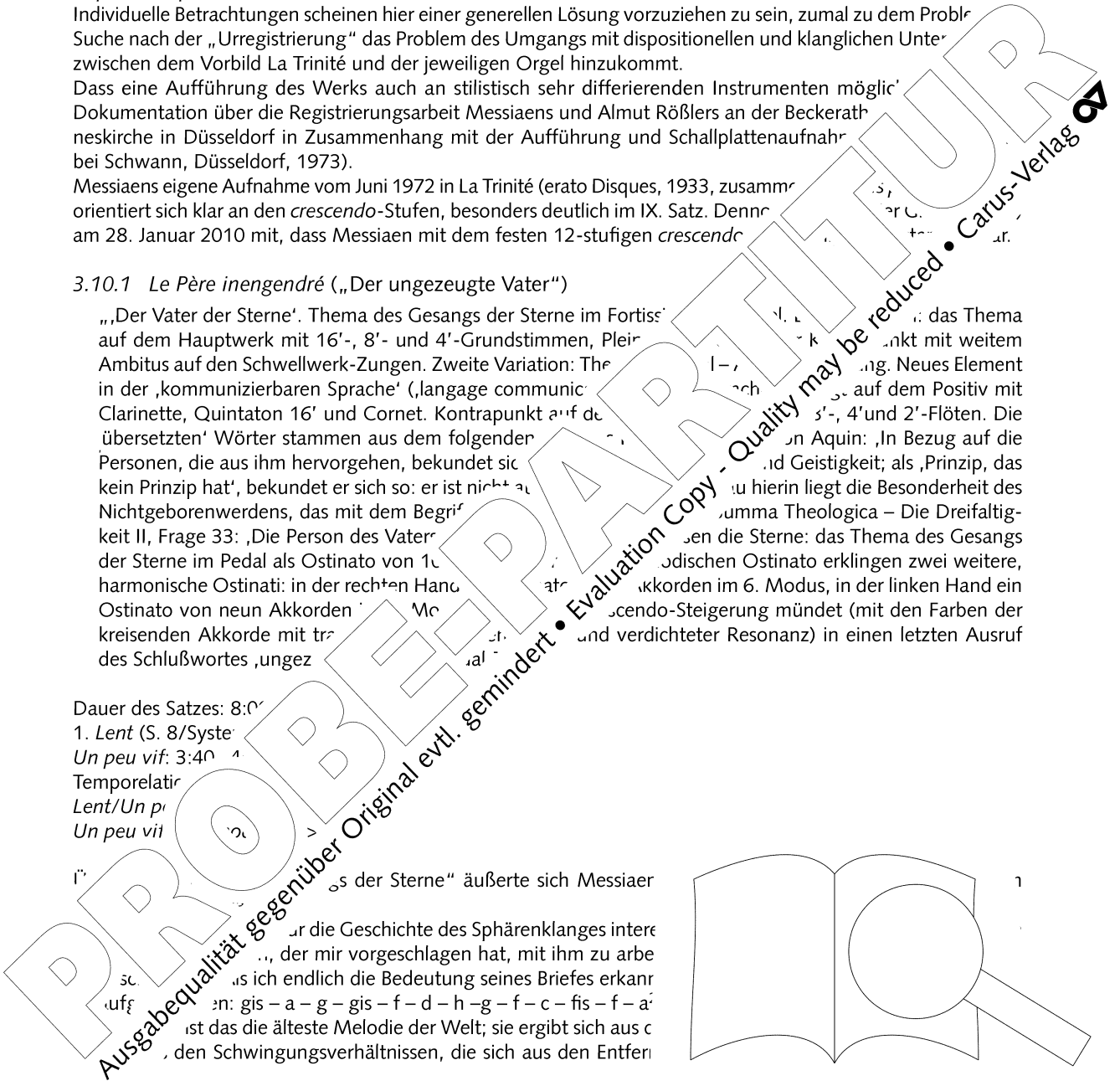
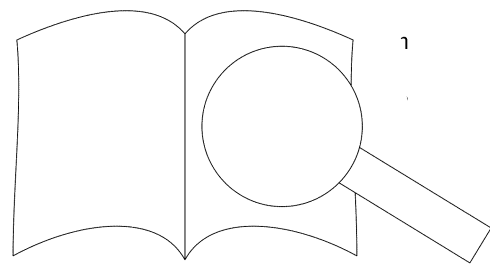
Messiaens eigene Aufnahme vom Juni 1972 in La Trinité (erato Disques, 1933, zusammen mit dem 2. Band) orientiert sich klar an den *crescendo*-Stufen, besonders deutlich im IX. Satz. Dennoch ist zu erwähnen, dass am 28. Januar 2010 mit, dass Messiaen mit dem festen 12-stufigen *crescendo*

3.10.1 Le Père inengendré („Der ungezeugte Vater“)

„Der Vater der Sterne“. Thema des Gesangs der Sterne im Fortissimo auf dem Hauptwerk mit 16'-, 8'- und 4'-Grundstimmen, Plein-Jeu, Ambitus auf den Schwellwerk-Zungen. Zweite Variation: Thema in der ‚kommunizierbaren Sprache‘ (langage communicable) auf dem Positiv mit Clarinette, Quintaton 16' und Cornet. Kontrapunkt auf der linken Hand übersetzten' Wörter stammen aus dem folgenden Text: „In Bezug auf die Personen, die aus ihm hervorgehen, bekundet sich kein Prinzip hat“, bekundet er sich so: er ist nicht aus dem Nichtgeborenwerden, das mit dem Begriff ‚Trinität‘ zusammengefasst ist. Summa Theologica – Die Dreifaltigkeit II, Frage 33: ‚Die Person des Vaters ist die Person des Sohnes: das Thema des Gesangs der Sterne im Pedal als Ostinato von 16 Akkorden, die in zwei chromatischen Ostinato erklingen zwei weitere, harmonische Ostinati: in der rechten Hand ein Ostinato von neun Akkorden, in der linken Hand ein Ostinato von neun Akkorden. Das *crescendo*-Steigerung mündet (mit den Farben der kreisenden Akkorde mit transponierten Akkorden und verdichteter Resonanz) in einen letzten Ausruf des Schlußwortes ‚ungezeugt‘.

Dauer des Satzes: 8:00
1. Lent (S. 8/Syste
Un peu vif: 3:40
Temporelativ
Lent/Un p
Un peu vil

„Der Vater der Sterne“ äußerte sich Messiaen über die Geschichte des Sphärenklinges interessiert, der mir vorgeschlagen hat, mit ihm zu arbeiten. Ich habe mich endlich die Bedeutung seines Briefes erkannt. Die Melodie ist: gis – a – g – gis – f – d – h – g – f – c – fis – f – a. Sie ist das die älteste Melodie der Welt; sie ergibt sich aus den Schwingungsverhältnissen, die sich aus den Entfer-



der Sonne ergeben. Diese werden durch Intervalle ausgedrückt. Gis – das ist die Sonne, und ich rede darüber, weil sich diese Melodie ganz zu Anfang meiner ‚Méditations‘ befindet (‚der Vater der Sterne‘) – a ist Merkur, g ist Venus, gis ist die Erde, f ist Mars, g ist Jupiter, c ist Saturn, fis ist Uranus, f ist Neptun und a ist Pluto. Eine besondere Sache: Erde und Sonne stehen im Oktav-Verhältnis zueinander, ebenso Pluto und Merkur, es gibt also eine direkte Beziehung zwischen der Intelligenz (Merkur) und dem Tod (Pluto): man muß durch den Tod hindurch, um zu verstehen. Es gibt auch diese Oktav-Beziehung zwischen Neptun (dem Wasser) und Mars (dem Feuer) sowie einen Zwei-Oktaven-Abstand zwischen Jupiter (dem Mann) und Venus (der Frau). Endlich gibt es die Tritonus-Beziehung (= halbe Oktave) zwischen Saturn und Uranus: das c der Zeit, die alles verschlingt (Saturn), zerschneidet das fis des Himmels (Uranus) in zwei Teile: die Zeit zerschneidet die Ewigkeit in zwei Stücke.

... Diese Noten entsprechen den Distanzen der Planeten untereinander und im Verhältnis zur Sonne. Und ich glaube, daß jeder Planet eine Resonanz ausstrahlt, die man wahrnehmen kann. Das werde ich auch in mein Buch (‚Traité‘ Anm. d. Autors) setzen, weil ich es interessant finde.

... ich habe diese Zusammenstellungen nach den Benennungen der Antike gemacht, vielleicht ist das Ganze falsch, aber ich finde es doch bemerkenswert und bedeutungsvoll.“ (Rößler 1984, S. 122f.)

NB 130 zeigt nochmals die entsprechende Zuordnung:



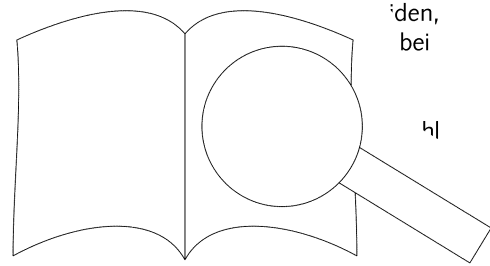
Le Père inengendré, T. 1 r. H., Zuordnung von Tönen zu Planeten

An den Tempoverhältnissen in diesem Stück können interessante Beobachtungen

- Die zweite Durchführung des dreiteiligen Themas ab S. 8/3/3 dauert in der ersten Exposition. Dieses minimal flüssigere Tempo mag wohl durch die hinzutretende Oberstimme herrühren (s.a. Kap. 2.8.4). Die *tenu* durch das Loslassen der Taste ein Sechzehntel vor dem Ende des ersten Taktes führen man
- Die dritte Durchführung auf S. 9 nimmt dahingegen meist die Exposition. Hier fallen wohl das gewaltige Pedal und die Oberstimme schwerer in Anspruch als die Exposition. Die Pedalstimme ist schwerer.
- Weder bei der zweiten noch bei der dritten Durchführung leicht verändernde Satzstruktur und der daraus resultierende Charakter des Themas beeinflussen dessen im Prinzip gleichbleibende Charakter. Die sich leicht verändernde Satzstruktur und der daraus resultierende Charakter des Themas beeinflussen dessen im Prinzip gleichbleibende Charakter erreicht man durch sensible aktives Hören. Aus der Musik entstehen charakteristische Strahlen. Es ist, als ob man beim Radfahren mit gleicher Geschwindigkeit geradeaus leicht bergauf fährt.
- Das *Un peu vif* ist wegen der sehr großen Dynamik relativ wenig schneller als das *Lent*.
- Wegen der vorkommenden Notenwerte ist das *Très modéré* minimal langsamer als die *Lent*.

Auf die Unterschiede zwischen den angegebenen Registrierungen auf S. 8 unten und S. 12 unten wurde in der Einleitung im konkreten Fall erscheint es auf S. 9 logischer, auf die ausgeschriebene Registrierung zu verweisen. Die dynamischen Angaben besser übereinstimmt. Während die *crescendo*-Stufen auf S. 9 das Ped. *fff* und auf S. 12 unten die *Mixtur*, im Pedal die *Mixtur* 8 und im Positif *Clairon 4* dabei ist und die *Bombarde 16* im Récit fehlt, ist die dynamische Balance zwischen Manual und Pedal, da jeweils *ff*: Das Pedal so wie auf S. 9. Die Vermutung, dass die ausgeschriebene Registrierung als ideal an *crescendo 9* als Kompromiss, um im Rahmen der Registrierungs- und Programmierung den Raum gestellt werden (s.a. Kap. 3).

und *Anches 16, 8, 4* beziehungsweise in den Registrierungen) die in *crescendo 9* enthaltene Ausnahme von den ansonsten so akribisch exakt ist stets *Mixtures* mit in der Anweisung enthaltene ziemlich klar ist das in Anlehnung an die Stufen *crescendo* auf S. 13/4f., sowie das Hinzuziehen der Sub- oder/u



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Weitere Beobachtungen hierzu s. Satz V und IX.

Letztlich ist diese Diskussion gegenüber einem sensiblen Abwägen und einer künstlerischen, intensiven Auseinandersetzung mit den jeweiligen klanglichen und akustischen Gegebenheiten als reine Vorüberlegung zu betrachten.

Es scheint angebracht, auf die Wichtigkeit der deutlichen Ausführung der verschiedenen artikulatorischen Anweisungen im *Un peu vif*-Teil hinzuweisen. Man beachte auch die Angleichungen in den Akkorden der *ostinati* auf S. 13. Ähnlich zu *L'Ange aux parfums* (Kap. 3.6.3) werden einzelne Töne wohl aufgrund der Harmonie des durch die Kombination mit den anderen *ostinati* entstehenden Gesamtakkords ersetzt.

3.10.2 *La sainteté de Jésus Christ* („Die Heiligkeit Christi“)

„In zwei Teilen mit Schlusssatz. Der Grundgedanke ist die Heiligkeit Gottes.

Erster Teil. ‚Gott ist heilig.‘ Das wird mit Hilfe eines gregorianischen Themas, dem Halleluja des Kirchweihfestes, ausgedrückt. Diese Heiligkeit (d.h. diese geheiligte, einzigartige, unverletzliche Reinheit) finden wir durch die ‚Gnade der Einigkeit‘ in Christus, sowie eine Fülle an heiligender Gnade, die ihn zum Heiligen schlechthin macht: ‚Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste: Jesus Christus‘ (Gloria des Ordinarium Missae). Dies wird durch ein Farbthema ausgedrückt: Akkorde mit transponierten Umkehrungen und verdichteter Resonanz, die sich mit dem A-Dur-Sextakkord in ein einfaches Lied umwandeln. Der Gesang des Zaunkönigs, Zweiter Abschnitt des Christus-Themas mit Tönen des 3. Modus in: C-Dur, Transposition in Halb-Clustern und einem Abschluß auf dem gedämpfteren Licht einer Dornrose. Der Gesang beginnt erneut zu singen: die Schwarzdrossel auf 8’ und 4’-Flöten, der Buchfink auf Cymbale mit einer Beschleunigung, einem Triller in der Mitte und einer nachdrücklichen Cymbale, virtuosos Solo der Gartengrasmücke. Die Mönchsgrasmücke fügt mit 4’-Flöten (das helle A-Dur ist kaum wahrnehmbar) ihren Refrain hinzu.

Zweiter Teil. Die gleichen Elemente in derselben Anordnung aber mit einer Transposition in C-Dur, Schlusssatz auf dem Halleluja zum Kirchweihfest, zunächst fortissimo, dann *ritardando*, mit Nachdruck auf der Distropha. ‚Gib uns die Liebe deines Heiligen Namens, gib uns die Liebe deines Heiligen Namen Jesu. Man endet auf einem ganz einfachen Ruf, der in C-Dur wiederkehren und das gesamte Werk beenden wird: ein sehr hoher Ruf aus C-Dur, wiederholten Töne der schrill endenden Goldammer.“

Dauer des Satzes: 11:00–12:00 min.

Presque vif (S. 16/ System 1–3): 0:30–0:40 min.

Presque lent (S. 16/ System 4+5): 0:45–0:50 min.

Modéré–Un peu vif (S. 18/2–19/8): 1:15–1:25 min.

Un peu lent + Bien modéré (S. 24/4–6): 1:00–1:10 min.

Temporelationen:

Presque vif/Presque lent: $\text{♩} > \text{♩} = \text{♩}$

Modéré/Un peu vif (S. 18/2 / S. 19/8): $\text{♩} > \text{♩} = \text{♩}$

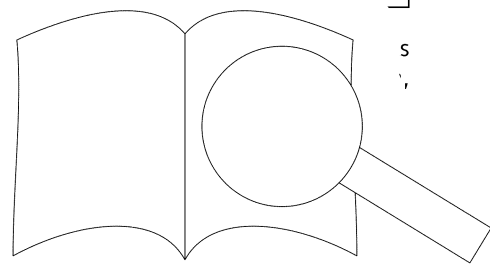
Presque vif/Un peu lent (S. 24/4): $\text{♩} > \text{♩} = \text{♩}$

Un peu lent/Bien modéré (S. 24/4): $\text{♩} > \text{♩} = \text{♩}$

Hier erscheint zum dritten Mal die Amsel (s. Kap. 3.7.4) und *Chants d’oiseaux* (s. Kap. 3.8.4) mit anderer Registrierung und Instrumentierung.

		<i>Chants d’oiseaux</i>	<i>La sainteté de Jésus Christ</i>
Tempobezeichnung	Instrument	<i>Presque vif et fantasiste</i>	<i>Modéré</i>
Registrierung	4 seule	Pos. Flûte 4, Nazard	

Die zutretenden „Wassertropfen“ ist das Thema der Amsel jedoch deutlich langsamer als in der Registrierung, der Charakter der Amsel klarer und schneller und unterschiedlich registriert in Erscheinung. Die großen Fantasie zusammen, und nicht zuletzt, was dazu Iranie à gorge blanche aus *Livre du Saint Sacre* (Kap. 3.11.11) und *La joie de la grâce* (Kap. 3.11.12).



Der Triller im Gesang des Pinson (Buchfink) ist oft mit einem Hand-gegen-Hand-Triller präziser auszuführen (s. *Les Anges* Kap. 3.5.6 und *La manne et le pain de vie* Kap. 3.11.6) wie NB 131 zeigt:

(R: bourdon 16, 3^{ve} 1³/₅, cymbale 3 rangs_>)

131.

(Pinson)

NB 131: *La sainteté de Jésus Christ*, S. 18/4

Als Letztes sei erwähnt, das Augenmerk auf die zahlreichen freien Pausen (s. Kap. 2.6.1) zu richternde Element kann durch deren Länge bestimmt werden. So sollte beispielsweise die Pause an 20 und auf S. 24/1 relativ lang ausfallen, da hier eine neue „Tafel“ beginnt. Dahingegen können die freien Pausen innerhalb eines Formteils z. B. zwischen den *Presque lent*- und *Un peu vif* - und S. 21/2) etwas kürzer gestaltet werden. In keinem Fall sollte jedoch im Gegensatz Pausen der Puls verloren gehen.

Das am Anfang wörtlich zitierte gregorianische Alleluja des Kirchweihfestes wurde von *la Dédicace* (s. Kap. 3.9) verwendet (s. dazu NB 125).

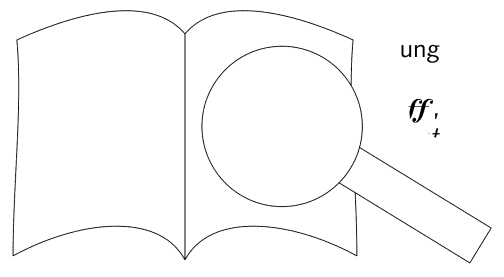
3.10.3 *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence* („Gott ist wirklich mit dem Wesen identisch“)

„Auf den 16'-, 8'- und 4'-Zungen des Schwellwerks trägt die rechte Hand die Gregorianik in der Sprache vor. Die übersetzten Worte sind dem Text des Psalms entnommen: 'Die reale Beziehung in Gott ist wirklich mit dem Wesen identisch' (s. G. J. G. 'Die göttlichen Beziehungen', Artikel 2, Ende). Musikalisch ist es eine Beziehung (Lokativ: en) Gott (Gottesthema in der Grundgestalt) – Ist (Gottesthema in der Krebsbewegung). Die Begleitung in der linken Hand nähert sich zweimal der kreisförmigen Bewegung (die von der Stirn ausgehende Kraft: *amanthiká* (Farbanalyse), verkleinert und im Pedal der sich wiederholende Rhythmus *Tála rangapradípaka* (leuchtende Farbe) (2 lang, 1 kurz, 1 lang), dem eine punktierte Sechzehntel (die von der Stirn ausgehende Kraft: *amanthiká* (Farbanalyse), verkleinert und im Pedal der sich wiederholende Rhythmus *Tála rangapradípaka* (leuchtende Farbe) (2 lang, 1 kurz, 1 lang), dem eine punktierte Sechzehntel) angefügt wurde – hier wird jede Note um ein Viertel ihres Wertes verkürzt, woraus sich ergibt: Sechzehntel, 1 punktierte Sechzehntel, einen Notenwert von neun Zweiunddreißigstel) ergibt. Diese, jeweils durch unterschiedlich lange Pausen getrennt.“

Dauer des Satzes: 2:00

Dieser Satz, der als solches bezieht, wird mit den Triosätzen der vorangegangenen Zyklen in Verbindung gebracht (s. Michaely 1987, S. 3.10), wie auch in *Les corps glorieux* (Kap. 3.6.), *Le Mystère de la Sainte Trinité* (Kap. 3.10), und *Pièce en trio* (Kap. 3.8.2 und 3.8.5) die Schichtung, wenngleich streng genommen meistim-

3.8.5) sind auch hier die an die Oberstirn stößenden Elemente zu verstehen, sondern leuchtet, lege man Wert auf die dynamischen Arrangements. Nötigenfalls gehe man bei zu starkem *f*. Wichtig ist (*ts* („ohne Prinzipale 16, 8, 4“) hinweg. Wichtig ist das stärkste Kennzeichen dieses Satzes: die metrische Deutlichkeit der gregorianischen Musik der Gregorianik und der Vögel im vorange-



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.10.4 *Je suis, Je suis !* („Ich bin, Ich bin!“)

„Alles, was wir von Gott wissen können, lässt sich mit diesen ausdrucksstarken und doch einfachen Worten zusammenfassen: Er ist. Worte, die wir nur blitzartig, in seltenen und kurzen Momenten der Erleuchtung begreifen. Beinahe im ganzen Satz herrscht eine Stimmung, die auf die Schlußvision vorbereitet. Der fremde Charakter der Klangfarben sowie der ausgewählten Vogelgesänge soll eine unbekannt Dimension entstehen lassen ... Zunächst ist da einmal der ungewöhnliche Schrei des Schwarzspechts, eine schnelle, disharmonische Klage, wie man sie in den Wäldern der Vogesen oder in den Lärchen- und Fichten-Hochwäldern der Dauphiné-Alpen hören kann. Zwei weitere Urgesänge: die Rufe der Ringdrossel sowie die kleinen, traurigen Glockenklänge in gleichmäßigen Notenwerten der Tengmalm-Eule (im Jura notiert). Getrillerte Cluster, ein kurzer Trio-Abschnitt, der an die drei Personen der Heiligen Dreifaltigkeit erinnert. Und ein langes Solo der Singdrossel mit den auf *Plein jeu* und *Clairon* 4' dreimal wiederholten Themen und den Klang- und Artikulationsveränderungen (*Pizzicato*, Wassertropfen, zerreiße Seide). Plötzlich, gegen Ende des Satzes, das Tutti der Orgel: Akkorde im jambischen Rhythmus führen schnell abwärts – das ist die Vision von Moses. ‚Da zog Ich-bin an ihm vorüber und rief: Ich bin, Ich bin!‘ (Exodus 43,6). Lange Pause. Die Tengmalm-Eule entfernt sich und bringt unsere angesichts der blendenden Heiligkeit bedrückende Bedeutungslosigkeit zum Ausdruck.“

Dauer des Satzes: 5:40–6:30 min.

S. 30–S. 32/1: 2:30–2:55 min.

Grand solo de Grive musicienne (S. 32/2–S. 34/5): 1:30–1:45 min.

Temporelationen:

Un peu lent/Très modéré: ♪ = < ♪

Très modéré/Bien modéré: ♪ > = = ♪ 46

Auffällig in diesem Satz sind die zahlreichen bildhaften Zusätze, wie z. B. „*en fusée*“ („wie zerreiße Seide“). Es geht darum, Charaktere darzustellen, die hier die wichtigste Rolle spielen, während „ein kurzer Triade“ der Heiligen Dreifaltigkeit nur „erinnert“, in dem die drei Themen Vater, Sohn und Heiliger Geist in geänderter Form erscheinen. Ob die Dominanz der Vogelgesänge, die meist mit „erinnert“ (s. u. a. *Communion* (Kap. 3.7.4), *Chants d'oiseaux* (Kap. 3.8.4) oder „erinnert“, die Aussage des Titels herrühren? Zumindest lässt der „fremde“ Charakter der ausgewählten Vogelgesänge zwar eine „unbekannte“ aber dennoch „erinnert“ Dimension entstehen. Am gewaltigsten ist die Abgrundthematik zwischen Mensch und Gott symbolisiert (s.a. Kap. 3.8.3).

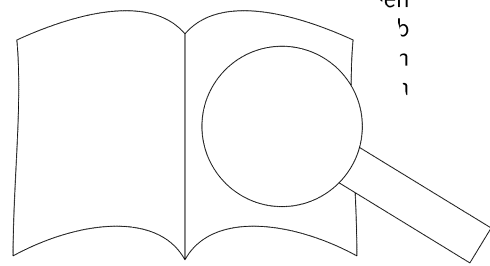
Im Mittelpunkt das große Solo der Singdrossel.⁴⁷ Beinhaltet eine Zusammenfassung verschiedener Quellen in Michaely:

„Die Vielzahl der Singdrossel-Soli in *Les oiseaux* (einer der genialsten, Sam 104) zu den Lieblingen des Komponisten. Das von der Singdrossel bevorzugte Thema wird durch die wiederholende Wiederholung (*répétition incantatoire*): sie erfindet ein Thema und wiederholt es bis fünfmal, am häufigsten dreimal. Dann folgt ein arabisches Thema, das ebenfalls wiederholt. Dazwischen gibt es Überleitungen von einem Thema zum anderen, die ebenfalls wiederholt erfunden. Nach ihrer drei- oder fünffachen Wiederholung hört man wiederholte Themenanordnungen, die an die indischen Rhythmen, die *deçî-tâlas* erinnern ... In den *Chants d'oiseaux* überdies ein Glissando mit ‚Klangfarbenmelodie‘ sowie Figuren, man könnte sagen, von unterschiedlicher Höhe und Intensität‘ (Propos 120).⁴⁸ In den *Chants d'oiseaux* drückt sich deutlich auf den Klangfarbenreichtum und die rhythmische Phantasie aus. Innerhalb einer Phrase läßt die Singdrossel verschiedene Klänge hören, im Innern der zumeist dreimal vorgetragenen Themen und verschiedenartig, sie gehen zusammen und man findet oft zwei oder drei Klangfarben, die geradezu außergewöhnlich sind.“

„*Très modéré* vorkommenden Zweiunddreißigstel und der *Clairon* 4' (Kap. 2.4.5).

„Die Singdrossel taucht außer in diesem Satz in verschiedenen Werken *Les oiseaux* (s. u. a. IV und VII, *Verset pour la Fête de la Dédicace*, *Reveil des oiseaux*).

„Zu den Kommentaren zu *Les oiseaux et les sources* (s. Kap. 3.8.3).



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

denen man eine Folge von gepellten, sehr zarten Tönen hört (wie beim Entkernen einer Perlenkette oder wie wenn Wassertropfen sehr schnell in ein Becken fallen); auch hört man winzige Knirschlaute, gestochene Töne und leichtes Klopfen. Es ist überaus vielfältig und komplex, doch von einer großen Kraft – dank der Rhythmen und der drei Wiederholungen' (S. 104). Die Rhythmen findet Messiaen sogar ‚noch viel reichhaltiger als unsere griechischen und indischen Rhythmen' (S. 116).

Vergleiche ferner den Einführungstext zum *Verset ...*“⁴⁹(Michaely 1987, S. 285).

Ein weiteres großes Singdrossel-Solo findet sich auch in *Verset pour la fête de la Dédicace* (s. Kap. 3.9).

Auch hier sei auf das Gestaltungsmittel der freien Pausen (z. B. S. 32/1 oder 34/5) im Sinne der Verdeutlichung von Zäsuren zwischen großen und kleineren (z. B. 30/1 oder 30/3) Formabschnitten hingewiesen (vgl. Satz 2 und 7).

3.10.5 *Dieu est Immense, Éternel, Immuable. – Le souffle de l'Esprit. – Dieu est Amour*

(„Gott ist unermesslich, ewig, unabänderlich. – Das Wehen des Geistes. – Gott ist Liebe“)

„Im Mittelpunkt der Meditation stehen hier die Eigenschaften Gottes, mit anderen Worten das, was Gott ist. Wir haben bereits ein ‚Gottesthema‘ gehört (im 3. Satz), das zur ‚kommunizierbaren Sprache‘ gehört bzw. vielmehr deren Höhepunkt bildet. Jede Person der Heiligen Dreifaltigkeit – und auch jede Eigenschaft – wird nun auch ihr jeweiliges Thema haben.

1. Abschnitt. Zunächst drei nur auf Gott anwendbare Eigenschaften. ‚Gott ist unendlich groß‘: Dieses Fehlen eines bestimmten Ortes, diese vollkommene Allgegenwart bleiben ein ‚Ich habe auf die tiefen Klänge der Orgel zurückgegriffen, indem ich das ‚Gottesthema‘ vom Basson 16‘ im Fortissimo spielen lasse. ‚Gott ist ewig‘, ohne Nachfolge, ohne A ein Flimmern und Funkeln – dazu habe ich mich der Akkordfarben bedient, die (verdichtete Resonanz, kreisende Akkorde) und auf dem Schwellwerk mit 16‘ Cymbale gespielt werden. Dies ergibt ein leuchtendes Goldgelb mit purpurviole braunen, roten und zartgrünen Schimmern. ‚Gott ist unwandelbar‘, jene Das Thema verwendet den ruhigen und feierlichen Klang der 16‘- und und dem 32‘ im Pedal. Es steht im 3. Modus in der ersten und zwei Candrakalā und Laksmīçā (als Symbol der Schönheit und des F Person der Heiligen Dreifaltigkeit gewidmeter Abschnitt: ‚Das Wort Geist in der Heiligen Schrift mit den Begriffen Wind ein schnellem Lauf, der ein Thema zunächst in der sich kreuzende Blicke) verwendet. Das Thema ist im und 8. Satz): der Heilige Geist geht vom Vater und unmaterial kombiniert getrlerte Akkorde mit zwei Fragmenten des ‚Gottet Tonketten unterbrochen.

2. Abschnitt. Er wiederholt alle vorher Er verlängert und variiert in der gleichen Reihenfolge.

3. Abschnitt. Die zwei Aspekte der ‚Vater unser‘.

4. Abschnitt. Eine lange Toccata mit Staccato, die an das ‚Brausen des Heiligen Geistes‘, im Pedal erinnert nochmals an das ‚Brausen des ‚Gottesthemas‘. Wir enden mit der Dominante auf D.

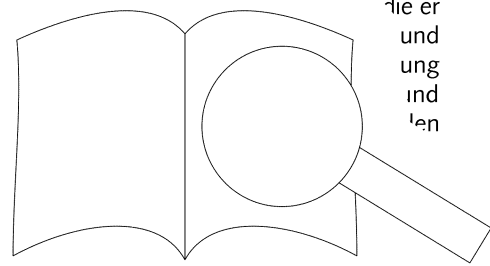
5. Abschnitt. Mit dem Flimmern der Cymbale im Schwellwerk kommen wir zu dem flimmernden Licht, das sich durch die Farbveränderungen zurück: goldgelb, ‚Chartres‘-blau, purpurviolett, stviolett, blaßlila und perlgrau. Noch immer auf der Dominante D, um dann zurück zum Thema des 1. Abschnitts zu führen: das Thema von ‚Gott, der allmächtige Vater‘ und ‚Vater‘.

6. Abschnitt. Das Kreuz ist das höchste Zeugnis von Gottes Liebe zu uns. Indem wir es zitieren, erinnern wir uns an die Liebe der Heiligen Dreifaltigkeit, den Sohn, den wir in Jesus Christus verehren. Eine größere Liebe hat niemand als die er uns gegeben hat. Die Schwebung des Schwellwerks spricht von der Liebe und die werden Töne des 3. Modus in der vierten Bewegung. Außerdem werden Akkorde eingesetzt. Wie schon der zweite Satz, so endet das Thema in der Dämmerung ...“

angeführten Quellen:

Jacques Claude Samuel, *Entretiens avec O.M.*, London 1976.

Propos: „O. Messiaen: Propos improptu“, in: *Le courrier musical de F*



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Dauer des Satzes: 10:45–11:55 min.
 S. 38: 1:10–1:20 min.
 Le Souffle (S. 39/1–4): ca. 0:30 min.
 Lent (S. 41/4f.): 0:25–0:30 min.
 Un peu vif (S. 42/2–S. 46 u.): 1:20–1:30 min.
 Dieu est amour (Lent, S. 48/3): 3:00–3:25 min.

Temporelationen:

Très lent (immense)/Très modéré: ♩=<♩
 Très lent (immense)/Très lent (imuable): ♩>==(=)♩
 Modéré, un peu vif/Bien modéré: ♩>==♩
 Bien modéré/Très lent (immense): ♩>♩
 Lent (S. 41/4)/Très lent (S. 38/1): ♩>(=)♩
 Lent (S. 41/4 u. S. 47/4)/Lent (S. 48/3): ♩(=)==<♩
 Lent (S. 48/3)/Bien modéré: ♩>(=)♩

In jedem Fall: *Bien modéré* (S. 24/6, Ende 2. Satz)/*Bien modéré* (S. 49/4, Ende 5. Satz): ♩=♩, ebenso arr des VIII. und IX. Satzes.

In diesem Satz sind Elemente aus früheren Werken erkennbar: Am auffälligsten das „Sturmbräuligen Geistes, wie es auch in 3.7.5 *Messe de la Pentecôte* in *Sortie* (Kap. 3.7.5), in *Livre d'c de l'Abîme* (Kap. 3.8.3) (Überleitung zur Reprise) und in *Les yeux dans les roues* (Kap. ? wird. Des Weiteren die Liebesthematik auf S. 48/3. Sie lässt Anklänge an den *Un per* aus *Messe de la Pentecôte* (Kap. 3.7.4) vermuten.

Wie im ersten Satz finden sich hier parallel Angaben zum Einsatz des Registeranweisungen. S. 38 unten lautet:

sur „cresc.“

GPR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures, tous les Pleins-jeux

Ped: Fonds 16, 8, Anches 16, 8, 3 Tirasses

cresc. 8 <<

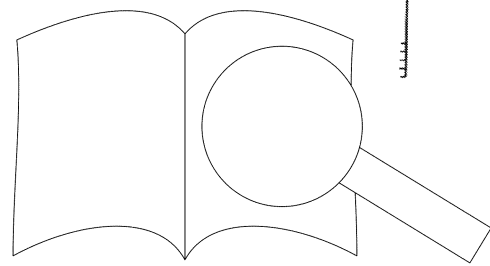
Das folgende „Souffle de l'Esprit“ hat *f* als dynamisch um eine reine Manualstelle (s. NB 132).

(le Souffle de l'Esprit)

Modéré, un peu vif

non legato

132.



PROBEEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Hier wird ausschließlich der Vers (ab „Surge“) zitiert.

135. **A** 1-le-lú-ia * ij.

Alleluja an Epiphanie

Das andere tragende Element stellt das Farbdenken dar. Besonders interessant ist die harmonische Entwicklung quasi durch die abendländische Musikgeschichte auf S. 54 und S. 58: Vom Quintorganum über Dreiklangsmixturen, einfachen Hinzufügungen, höheren Terzschichtungen bis hin zu komplexen Akkordstrukturen. Alles gipfelt im *fff* des finalen C-Dur-Akkordes (s. dazu auch Michaely 1987, S. 471ff. und 518).

3.10.7 *Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous* („Vater und Sohn lieben sich und uns durch den Heiligen Geist“)

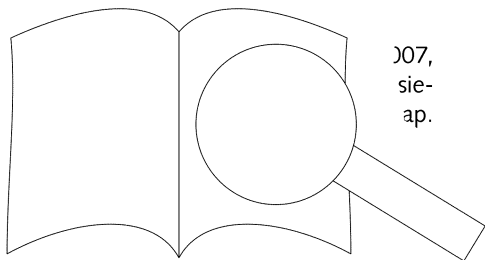
„Introduktion. Auf 16'- und 8'-Bourdonen sowie kleinen Mixturen im Schwellwerk werden sieben geheimnisvolle Pianissimo-Akkorde aneinandergereiht: der 3. Modus jeweils in der 2. und der 1. Transposition, die ver- Resonanz und die transponierten Umkehrungen (Klangfarben), mit einer jeweiligen Notenlänge Akkorde von 6, 7, 5, 8, 9, 11 bzw. 13 Sechzehnteln (Notenwertfarben). Es folgt der Gesang eines Vogels mit der Registrierung Quintaton 16' Fourniture und Piccolo 1' des Positivs. Ich hab Persepolis im Iran eines Abends beim Sonnenuntergang gehört. Der Vogel sang zwischen Doppel- treppe des Apâdânâ von Darius, den Säulenresten und den Steinen des Hügel- einer Seite einschließt. Es handelte sich also um einen Ruinen- und Felsvogel – ab- seinen Gesang blind notiert, inmitten eines zunehmenden Dunkels und dem untergehenden Sonne. Da ich den Vogel nicht sehen konnte und seinen wur Mal hörte, habe ich ihn den ‚Vogel von Persepolis‘ genannt. Es folgt ein Kl- Hörnern, die mit Hilfe eines Portatos auf den 16'- und 8'-Grundstim- werden, wobei die Zahl der Register nach und nach verringert wird.

Hauptteil des Satzes. Er ist in Form eines Trios geschrieben. Auf de 2²/₃' und Piccolo 1' die Oberstimme: der Gesang des Bülbül, ei- im Pedal mit 16', 8' und 4' die Unterstimme in einem Rhythmus von paarwei- 4, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 1, lange Pause) abnehmenden Notenwerten. Dieser Rhyth- mos wiederholt, wobei die einzelnen Teile jeweils durch eine lange Pause von- im Schwellwerk mit Trom- pette 8' und Bourdon 16' die Mittelstimme: sie ist- verfasst. Die ‚übersetzten‘ Worte sind dem folgenden Text des Heiligen T- ‚Der Vater und der Sohn lieben sich und uns durch den Heiligen Geist (die he- Theologica – Die Dreifaltigkeit II, Frage 37, Artikel 2, Ende). Musikalisch- Vaters), Sohn (das gleiche Thema in Gegenbewegung, wie zwei sich kreuz- des Verbs lieben) – Vater, Sohn, (Ablativ: durch) Heiliger Geist (Gottesthema in Gegenbewegung) – Liebe (Verb lieben) hervorge- (Ablativ: durch) Heiliger Geist (Gottesthema in Grundgestalt und in Krebsbe- (Genitiv: des) Vater (Thema des Vaters), (Genitiv: des) Sohn (Thema des So-

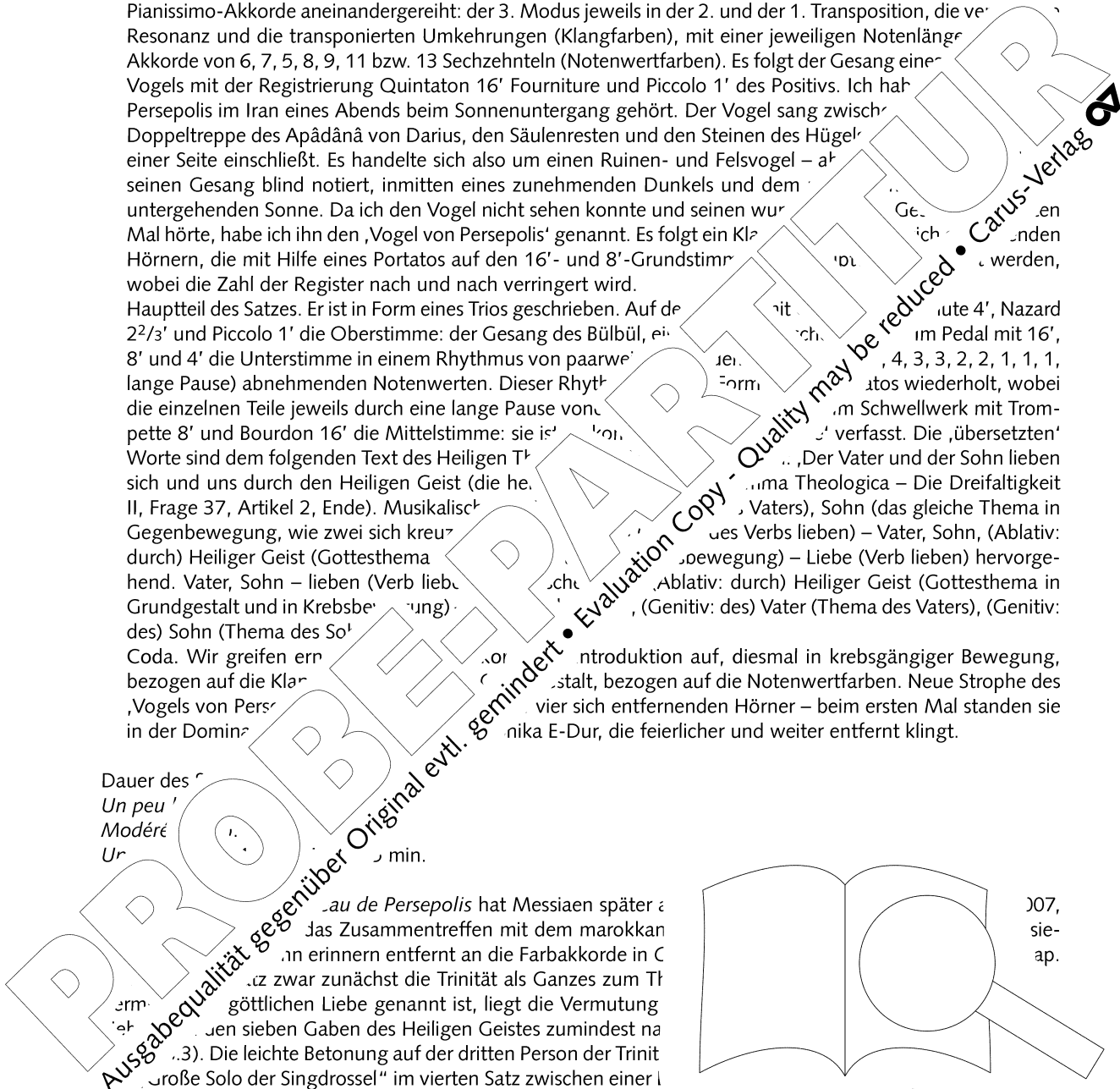
Coda. Wir greifen ers- introduction auf, diesmal in krebsgängiger Bewegung, bezogen auf die Klar- stalt, bezogen auf die Notenwertfarben. Neue Strophe des ‚Vogels von Pers- vier sich entfernenden Hörner – beim ersten Mal standen sie in der Domin- nika E-Dur, die feierlicher und weiter entfernt klingt.

Dauer des *Un peu* *Modéré* *Ur* min.

au de Persepolis hat Messiaen später z- Das Zusammentreffen mit dem marokkan- an erinnern entfernt an die Farbakkorde in C- z zwar zunächst die Trinität als Ganzes zum Th- göttlichen Liebe genannt ist, liegt die Vermutung- en sieben Gaben des Heiligen Geistes zumindest na- .3). Die leichte Betonung auf der dritten Person der Trinit- große Solo der Singdrossel“ im vierten Satz zwischen einer I-



107, sie- ap.



136. VIII. **A**

Alleluja an Allerheiligen

Um die dynamischen Wirkungen auf S. 74 etwas zu verstärken, kann zusätzlich zu *Voix céleste* und *Gambe* ein *Bourdon 8* oder eine *Flûte 8* gezogen werden. Diese(r) kann dann in S. 75/4 abgestoßen werden, um das *diminuendo* von *p* zu *ppp* zu unterstützen.

Auch hier sei auf die Ausführung des wiederkehrenden Rufes der Goldammer im gleichen Tempo wie zu Ende von Satz II und V hingewiesen.

3.10.9 *Je suis Celui qui suis* („Ich bin, der ich bin“)

„Wir beenden unsere Meditationen mit diesen bedeutenden Worten, dem Namen, den Gott sich in der Szene vom brennenden Dornbusch gibt. Das Gottesthema im Tutti. Ein Akkord mit verdichteter Farbe: das Violettblau (Hauptfarbe) mit dem Rotorange, dem Rötlichbraun, dem Violett mit ein wenig Silber vermischt. Im Positiv mit 16', 8', 4' und der Tierce 1³/₅' ein quirliger Gesang der Goldammer. Im Hauptwerk mit Flûte 4', Quinte 2²/₃' und Doublette 2' der Gesang der Mönchsgrasmücke. Der Gesang der Mönchsgrasmücke schmeichelnder klingt und melodisch stärker gegliedert ist. Überleitung mit einem in Quinten aufsteigenden Crescendo. Das Gottesthema erklingt zum zweiten Mal. Pause. Überleitung mit einem in Quinten absteigenden Decrescendo. Akkorde, kurze ‚Toccaten‘ in Gegenüberstellung bzw. Überlagerung zu Frankreich. Der Gesang der Goldammer im Lauf erinnert an die Themen des Vaters, des Sohnes, des Brausens vom Himmel (S. 87/2–87/4). Eines dieser Themen (das Thema des Sohnes) wird wiederholt. Pause. Es folgt ein langer Durchführungsteil. Das Gottesthema erklingt zum dritten Mal. Überleitung mit einem in Quinten absteigenden Decrescendo. Der Gesang der Mönchsgrasmücke antwortet. Der Satz – und die Meditation – endet mit einem letzten Ruf der Goldammer.“

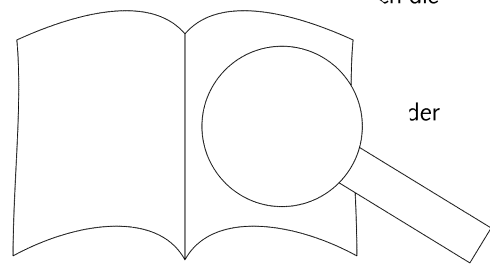
- Dauer des Satzes: 9:40–10:50 min.
- Lent* (S. 87/2–87/4): 1:00–1:10 min.
- Modéré* (S. 88/1+2): 0:40–0:55 min.
- Un peu vif* (S. 88/3): ca. 0:30 min.
- Bien modéré* (S. 89/1): ca. 0:20 min.
- Un peu vif + vif* (S. 84/2–86/3/2): ca. 1:10 min.

Temporelationen:

Es gibt verschiedene *Vifs*: *Vif 1* beschreibt den Gesang der Fauvette des jardins, *Un peu vif 1* beschreibt den Gesang der Goldammer, *Un peu vif 2* (z. P. 88/3) beschreibt den Gesang der Mönchsgrasmücke, *Un peu vif 1* (z. P. 89/1) beschreibt den Gesang der Goldammer. *Lent/Modéré* (S. 87/2–87/4) beschreibt den Gesang der Goldammer, *Modéré* (S. 88/1+2) beschreibt den Gesang der Mönchsgrasmücke. Bei einer *Un peu vif + vif* (S. 84/2–86/3/2) ist wichtig, ganz am Ende wieder das gleiche Tempo für den Ruf der Goldammer (S. 86/3/2) an den Parallelstellen im II., V. und VIII. Satz zu verwenden. *Un peu vif 1* (z. P. 88/3) beschreibt den Gesang der Fauvette à tête noire und der bruant jaune (S. 89/6)/*Bien modéré* (bruant jaune, S. 89/6).

Wir wenden wir auch hier im letzten Satz Elemente der Zusammenfassung.

Der Gesang des Satzes soll nochmals, wie schon im I. und V. Satz, hervorgehoben werden, da hier die Differenzen am größten sind.



PROBE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Vergleicht man den *crescendo*-Teil auf S. 78/1.2 mit dem *diminuendo*-Teil S. 88/1+2, stellt man fest, dass die ausnotierte Registrierung die gleiche ist:

GPR: Fonds 16, 8, Anches R / Péd: Fonds 16, 8, 32, 3 tir.

Während des *crescendos* bzw. *diminuendos* treten keine Registrierangaben auf. Die dynamischen Angaben beginnen im *crescendo*-Teil (S. 78) bei *mf* und münden im *fff*. Der *diminuendo*-Teil (S. 88) beginnt mit *ff* und endet *pp*. Dem entsprechen in etwa die Angaben zum Registercrescendo: Der *crescendo*-Teil geht von Stufe sechs bis zwölf, der *diminuendo*-Teil von acht bis drei.

Eine definitive Antwort auf die Frage, wieso an manchen Stellen zwei unterschiedliche Registrierungen stehen, kann hier nicht gegeben werden. Vielleicht werden eines Tages noch weitere Untersuchungen zu einem Ergebnis führen. Hier kann nur die einigermaßen logische Vermutung angestellt werden, dass es sich tatsächlich um Alternativregistrierungen handelt, die aus Gründen der Ausführbarkeit parallel existieren. Wie unter Kap. 3.10.7 erläutert, waren wohl die dynamischen Angaben deutlich vor den konkret ausgearbeiteten Registrierungen festgelegt.⁵⁰ Betrachtet man an diesen beiden Stellen die zwei verschiedenen Angaben als zwei verschiedene praktisch ausgearbeitete Registrierungsmöglichkeiten, ergibt sich folgendes Bild: Mit Registercrescendo lässt sich die dynamische Entwicklung leicht ausführen. Ohne Registercrescendo gibt es nur die Möglichkeit, den Schwellenwert zu verwenden, wenn der Spieler die Registrierarbeit selbst ausführen will. Dazu stellt die für beide Stellen angegebene Registrierung ein Optimum dar. Der Schwellenwert ist gegenüber den anderen Manualen deutlich lauter, eine größtmögliche Schwellwirkung erreicht wird.

Der Mittelteil der Toccata (S. 78/4 – S. 87/4) weist sehr große Differenzen zwischen den verschiedenen Stufen und den Registrierangaben auf. Die detailliertere Betrachtung abzdrukken wäre sehr aufwendig. Es sei exemplarisch auf die verschiedenen Registrierungen hingewiesen, die in den folgenden Abschnitten zu finden sind:

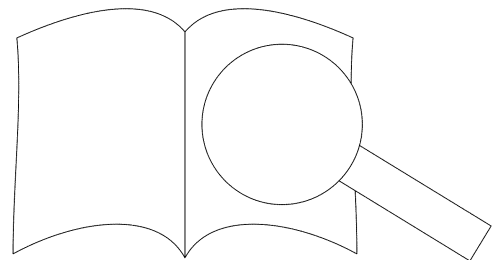
- S. 79 R: Fonds et Anches 16, 8, 4, Cymbale 3 rangs
 S. 82/1 (GPR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures) + tous les Plein-jeux
 S. 82/3 GPR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures, Anches 8, 4
 S. 83 R: Fonds 16, 8, 4, Mixtures
 Ped: Fonds et Anches 16, 8
 GPR: Fonds et Anches 8, 4
 PR: Fonds 16, 8, 4, Mixtures

Eine weitere Tatsache, die die These der Parallelen bestätigt, sind z. B. auf S. 83 zu findende Registrierungsänderungen bei gleichbleibender *crescendo*-Stufe.

Sowohl beim Vergleich der *crescendo*-Stufen mit der Dynamik, kann eine gewisse Logik festgestellt werden. Die Registrierung über die *crescendo*-Stufen hinweg ist sehr reichhaltiger und an der Motivik orientiert: Die *Souffle de l'Esprit*-Stellen (s. V. 103) sind beispielsweise S. 79/4+5 stets mit Mixturen und ohne Zungen im Manual. Dagegen sind S. 79/1 oder 80/1 stets mit Manualzungen. Lediglich bei der Steigerung des *crescendo* einigen sich auf dem G.O. Zungen und Mixturen.

Ob nun tatsächlich die Registrierungen von Messiaens ideal sind und die *crescendo*-Stufenangabe die praktische, mit der sich die Dynamik ausführen lässt, nicht weit entfernt ist, ist eine weitreichende Frage. Eine weitreichende Annahme jedoch ein wenig untermauert ist die in S. 79. Im Folgenden sind die Vorschriften:

es Ped Fonds 16, 8, Trp 3 tir



⁵⁰ Ist davon auszugehen, dass die Reinschrift, die zur Ausarbeitung (1903), die Dynamik enthielt. Allenfalls war die dynamische Planung (1903) die Registrierung. Auszuarbeiten war in jedem Fall die technische Realisierung.

Das vierte System ist bezeichnet mit:

GPR Fonds 16, 8, 4, Plein jeu

crescendo 8

Man: *ff*

Es stellt sich die Frage, wieso der Manual-*f*-Klang in S. 79/2 mit einer höheren *crescendo*-Stufe als der Manual-*ff*-Klang in S. 79/4 bezeichnet ist. Die Antwort liegt wohl in der gewünschten dynamischen Balance zum Pedal. S. 79/2 hat im Pedal *ff*, was durch die in *crescendo 9* hinzukommende *Trompette* (s. Belegungstabelle der *crescendo*-Stufen in Kap. 3.10) noch am ehesten zustande kommt. Hinzu kommt, dass im Pedal auch in der Registrierangabe explizit Zungenklang gewünscht wird. Dadurch müssen die *Anches 8, 4* im Positif und Récit in Kauf genommen werden (s. hierzu auch Satz V). Dahingegen kann die manualiter-Stelle in S. 79/4 mit *crescendo 8* den in der Registrierangabe gewünschten Klang ohne Zungen wiedergeben.

Auf dieser Grundlage lässt sich kein stichhaltigeres Gegenargument für die Registrierungsangaben finden, als sie in diesem Fall als bevorzugte Registrierung zu verstehen und die *crescendo*-Angaben wiederum als mit den damaligen Spielhilfen praktisch durchführbare Lösung einzustufen.

In anderen Zyklen, sowohl in früheren (z. B. „Pfingstmesse“ oder *Livre d'orgue*) als auch im späten *Saint Sacrement*, nicht vorkommende Ungereimtheiten wie die Nichtnennung der *Mixtures* z. B. in den Beispielen in Kap. 3.10 beziehungsweise 3.10.1, sowie die Anweisungen *Pédale + Anches* obwohl die *Trompette 8* des Pedals registriert ist (s. S. 81/3), könnten dann womöglich als registrierbare Registerangaben als solche nicht durchführbar erschienen und deswegen nicht detailliert angegeben werden. Wo dann ein großes *crescendo* beziehungsweise *diminuendo* angegeben ist, s.o., ist das Registercrescendo die gewünschte Spielhilfe und ist deswegen nicht extra angegeben. Wie oben erwähnt, muss diese These hier jedoch leider unbestätigt bleiben. Die Klärung der nächsten Jahre noch mehr Klarheit schaffen kann.

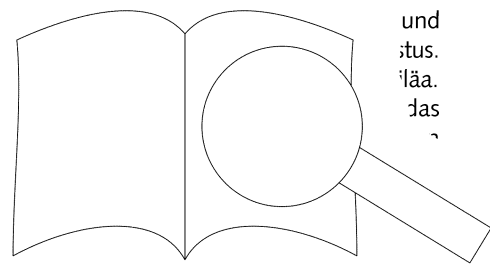
3.11. *Livre du Saint Sacrement* („Buch vom Heiligen Abendmahl“)

Sowohl das erste veröffentlichte Orgelwerk Olivier Messiaens *Le Livre du Saint Sacrement* („Das himmlische Gastmahl“, s. Kap. 3.2), als auch sein gewaltiges, 1954 veröffentlichtes Werk, handelt vom Mysterium des Heiligen Abendmahles). Das *Livre du Saint Sacrement* ist der umfangreichste Orgelzyklus Messiaens. Es gestaltet ein für den Menschen Messiaens zentrales Thema und fasst die verschiedenen Stile und musikalischen Formen zusammen.

Das Mysterium des Heiligen Abendmahls

Die Feier der Heiligen Eucharistie ist der Kern der Messen. Die von Messiaens für seine Kompositionen gewählten Themen zeigten bereits, dass dieser heilige Akt für ihn hatte, und wie fruchtbar er für sein musikalisches Schaffen war. In *Le Livre du Saint Sacrement* wird die Eucharistie ohne Messiaens praktische Tätigkeit als Organist und Komponist in den liturgischen Rahmen, innerhalb dessen die Orgelwerke herangewachsen sind, in den Mittelpunkt gestellt. Die Orgelwerke sind deutlich spürbar, obwohl dieses nicht ganz die Form der „Orgelmesse“ hat, die man bei einer Messe eines Gottesdienstes gedacht ist. Die Satztitel lassen die Themen der Orgelwerke hervortreten: die Sätze I–IV sind eine Vorbereitung, die Sätze V–XI zeigen Szenen in den Evangelien mit Anknüpfungen an das Abendmahl oder die Eucharistie, die Sätze XII–XVIII haben eine Deutung des Abendmahles, und in den Sätzen XII–XVIII wird die Eucharistie in Form umgesetzt:

- I. „Achtung vor dem Wunder, das geschehen wird.“
- II. „Die verborgene Gott“ – das Bewusstsein des Glaubens“ – Vergegenwärtigung des Christus – Jesu Geburt.
- VI. „Das Manna und das Licht des Lebens“ (eine Weite Deutung der Eucharistie).
- IX. „Die Eucharistie“ – die Eucharistie gefeiert wird.
- X. „Die Auferstehung Christi“ – die Auferstehung der Eucharistie.
- XI. „Christus erscheint der Maria“ – die Auferstehung, ein Vorzeichen dessen, wie Christus stets den Menschen gegenwärtig ist.
- XII. „Die Wandlung“ (Die Wandlung) – das unfassbare Geschehen nach dem Abendmahl.



PROBEEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

und Wein gegenwärtig wird. XIII. „Die beiden Wassermauern“ – eine sinnreiche Anknüpfung an die Handlung, bei der das Brot nach der Wandlung geteilt wird. XIV. „Gebet vor der Kommunion“. XV. „Die Freude, die die Gnade schenkt“ – die innere Dimension der Teilnahme an der Kommunion. XVI. „Gebet nach der Kommunion“ – der Ausdruck stiller Verwunderung bei dem, der an Christus selbst teilgenommen hat. XVII. „Die vielfältige Gegenwart“ – die weitere Meditation über die Teilnahme. XVIII. „Darbringung und abschließendes Halleluja“ – der letzte „Akt“, durch den die von der Kirche als für die Teilnahme an der Eucharistie wünschenswert bezeichnete geistige Einstellung im Alltag fortgesetzt werden soll.

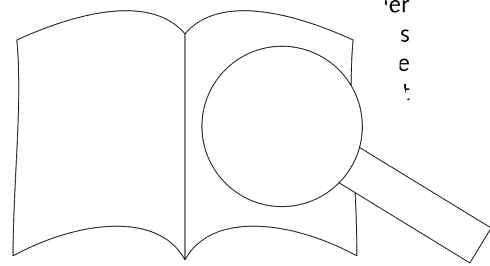
Die Gesamtanlage spiegelt das katholische Eucharistieverständnis und die Eucharistiespiritualität: nach innerer Vorbereitung nähert man sich im Bewusstsein dessen, was Christus getan hat, der Eucharistie, woraufhin man an der heiligen Feier teilnimmt.

Die Mottos über den einzelnen Sätzen bestehen aus signifikanten Zitaten der Bibel, bekannten katholischen Hymnen und Gebeten, sowie aus einem der bekanntesten Klassiker der Frömmigkeitsliteratur, *Die Nachfolge Christi* von Thomas von Kempen aus dem 15. Jahrhundert. Abstraktere theologisch-philosophische Texte jener Art, die etwa in Messiaens Kommentaren zu den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* („Meditation über das Mysterium der Heiligen Dreifaltigkeit“, 1969) vorkommen, sind hier fast nicht zu finden, was von gewissen Formulierungen in Thomas von Aquins Sequenz – oder eher Lehrgedicht in Sequenzform *Sion salvatorem* absieht (siehe besonders das zweite Motto zum Satz XIII).

Aus der Bibel werden teils gewisse Stellen in den Evangelien, die sich in der einen oder anderen Weise mit dem Abendmahl beziehen, teils andere auf das Abendmahl bezogene oder in liturgischen Texten vorkommende Texte zitiert. Das sechste Kapitel des Johannesevangeliums (Satz VI, 1) wird von dem Evangelisten selbst vom Brot des Lebens als der Eucharistie, dem Heiligen Abendmahl, bezeichnet. Ein verwandten Stelle über das ewige Leben in Job 8,12 („Wer mir nachfolgt, wird ewig leben“), was ihm einen Grund gibt, beim Gedanken selbst an das ewige Leben zu stehen. Die Sätze VIII–XI ist hinsichtlich der im zweiten Teil des Werkes verfassten Gebete. Die Worte des Hauptmanns von Kapernaum an Jesus im Matthäusevangelium (Satz VIII) sind im Titel *Gebet vor der Kommunion* zitiert werden, kommt daher, dass dieser Text in der Eucharistie Liturgie vorkommt: „Herr, ich bin nicht würdig, dich zu essen, aber sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.“

Als Motto für den ersten Satz der Serie über Jesu Leben wird eine Stelle aus dem Introitus der dritten Weihnachtsmesse („Missa in die“) zitiert, die die Texte des Johannesevangeliums über das Brotwunder in Galiläa, bei dem Jesus Brot und zwei Fische für tausend Menschen zu essen gibt, wird eine Stelle (16,20) aus dem deuterokanonischen Büchern zitiert; der Text handelt vom Wunder, das Jesus während ihrer Wanderung in der Wüste regnete, aber seine Worte sind in der Liturgie zitiert.

Mehrere der übrigen Mottos sind aus dem 12. Jahrhundert entnommen. *Adoro te devote*, eine Hymne von Thomas von Aquin (um 1225) ist in der Liturgie seit dem 16. Jahrhundert andachten gesungen, außerdem zu Fronleichnam, jenem am Donnerstag nach dem Pfingstfest, an dem das Mysterium der Eucharistie besonders gefeiert wird. Ein Zitat von dem Anfang der Hymne, bei Satz III wird eine von deren Kernstrophen zitiert, die sich auf den 14. Jahrhundert, was uns die Gewissheit gibt, dass Christus wirklich in der Gestalt des Brotes und der Wein, eher eine Hülle für die göttliche Gegenwart, bezieht. Die Worte, die als Motto des Satzes IV stehen, sind Teile einer alten, häufig verwendeten Gebetsformel, die die Eucharistie als einen Akt der Hoffnung und ein Akt der Liebe. Zwei Zitate von Bonaventura (13. Jahrhundert) betonen die Intimität in der Frömmigkeit vor Gott. In jener Tradition, die sich auf den 13. Jahrhundert bezieht, gehörte, wird vor allem der Begriff der „inneren Menschen, die Hingabe,“ verwendet. Derselbe Geist prägt die Zitate von Thomas von Kempen *Die Nachfolge Christi*. Von dem Benediktinerkloster Maredsous in Belgien am Ende des 19. Jahrhunderts, wird eines der Zitate von Satz VI geliehen, das die Eucharistie als einen Akt der Hoffnung und ein Akt der Liebe. Die Gemeinschaft mit ihm konzentriert. Das Zitat von Nikolaus von Kues (14. Jahrhundert) ist eine lateinischsprachigen intellektuellen und geistigen Tradition (s. auch Kap. 2.1).



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Die vierte Meditation ist ein Bekenntnis des Glaubens an die Realpräsenz Christi.

Alle Gnaden, die Christus für uns im Laufe seines irdischen Lebens erworben hat, werden immer wieder in der Anwendung bei jeder Liturgiefeier wirksam sein. Dieser Gedanke wurde ausführlich in Dom Columba Marmions wunderschönem Buch „Le Christ dans ses Mystères“ [Christus in seinen Mysterien] entwickelt. Gerade durch die eucharistische Kommunion werden uns die Gnaden der Geheimnisse Christi gegeben. Die nachfolgenden Meditationen beschreiben daher jedes der Geheimnisse Christi in chronologischer Reihenfolge. In der fünften Meditation, Puer natus est nobis [Ein Kind ist uns geboren], geht es um die Geburt Christi. Dabei wird ein gregorianisches Thema, der Weihnachtsintrotitus, sowie ein Vogelgesang verwendet, der des Olivenspötters.

Die sechste Meditation, La manne et le Pain de Vie [Das Manna und das Lebensbrot], bezieht sich auf die Rede über das Lebensbrot, die Jesus in Kapernaum während der Zeit seines öffentlichen Wirkens gehalten hat. In dieser Rede bezeichnet Jesus selbst das Manna als Symbol der Eucharistie. Die Meditation veranschaulicht also die Wüste, in der das Manna vom Himmel fiel. Die extrem hohen Akkorde, mit der dreifachen Cymbale des Schwellwerks gespielt, stellen die Ruhe und den Frieden der Wüste dar. Die langen Akkordtriller im Crescendo-Decrescendo mit der 16'-, 8'- und 4'-Registrierung Clarinette und Nazard des Positivs imitieren den starken Wind, der manchmal in der Wüste bläst. Verwendung der Gesänge zweier Vögel aus dem des Weißbachselnonnensteinschmätzers und dem der Sandlerche (beide in der Wüste Judäa am Vierzig Tage notiert). Die Sandlerche kommt in den steinigten Gebieten Jordaniens und Palästina ein sehr helles Gefieder (rötliches Blassgelb) und einen abgehackten, monotonen Gesang, der Wüste Judäa ist.

Da die Rede über das Lebensbrot die Auferstehung ankündigte, lautet die siebte Meditation et la lumière de Vie [Die Auferstandenen und das Licht des Lebens].

Die achte Meditation, Institution de l'Eucharistie [Einsetzung der Eucharistie], gibt wieder, als Christus zum ersten Male die sakramentalen Worte: „Das ist mein Leib“ . Sie beruht auf einem griechischen Rhythmus (Bacchius), kurz – lang – lang – kurz. Die das Wunder vollziehenden Worte werden dem Hautbois des Schwarmes mit Bourdon 16', Octavin 2', Tierce in Akkorden des dritten Modus (zwei über einem liegenden Pianissimo-Akkord in As-Dur des Cor de nuit vier über dem offenen Fenster dringt der Gesang der Nachtigall.

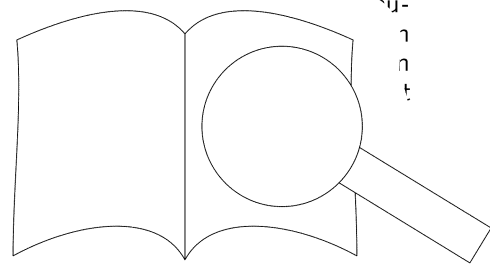
Die neunte Meditation ist überschrieben: Les ténèbres [Die Finsternis]: schreckliche Cluster im zweiten Modus (erste, zweite, vierte Transposition). Die Kreuzigung Fortissimo des Leidens. Die materielle Finsternis, die

Zehnte Meditation: La Résurrection du Christ [Die Auferstehung Christi] Christus richtet sich plötzlich mit der ganzen Kraft seiner Ehre auf, im Tutti der Orgelakkorden, in denen alle Farben des Regenbogens strahlen.

Elfte Meditation: L'apparition du Christ [Der auferstandene Christus erscheint Maria Magdalena]. Diese Meditation ist der Abschluss des Zyklus. Der Tag ist noch nicht angebrochen: es ist dunkel, die Nacht geht auf und beschreiben diesen Aufbruch. Maria! Geheimnisvolle und feierliche Akkorde versinnbildlichen die Erscheinung seiner sanften Stimme, die aus dem Jenseits zu kommen scheint. Es folgt eine sinnlose Freude ergriffen, erkennt sie ihn! Akkorde mit verdichteter Resonanz Umkehrungen. Sie kniet vor ihm nieder. Die Stimme beginnt erneut zu sprechen. In diesen Akkorden kommt die in der Kreuzigung gehörte Klage: der verklärte Ruf. Die Orgel behält. Dann kommt der Auftrag: „Gehe zu meinen Brüdern und sag ihnen, dass ich lebe.“

Die zwölfte Meditation: La Transsubstantiation [Die Transsubstantiation] (begleitet von einem Vogel aus dem Palästina: die Offenbarung der Auferstehung Christi. Die Orgel kehren in absteigender Bewegung zurück. Die Orgel erklingen noch einmal im Pianissimo

In dieser Meditation an verlassen wir die chronologische Reihenfolge mehr in seiner jetzigen Kirche, um ihn im Allerheiligsten. Die zwölfte Meditation: La Transsubstantiation [Die Transsubstantiation] (begleitet von einem Vogel aus dem Palästina: die Offenbarung der Auferstehung Christi. Die Orgel kehren in absteigender Bewegung zurück. Die Orgel erklingen noch einmal im Pianissimo



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Christus während der Eucharistie zu benennen. Ein Modus von Notenwerten, Tonhöhen und Klangfarben versucht, dieses Geheimnis auszudrücken. Zwei Vögel aus Israel, der Graubülbül und die Palmtaube (beide in Ein Gedi in Judäa notiert) erklingen zu den ersten Tönen eines gregorianischen Themas, der Communion vom Fronleichnamfest (Fest des Altarsakramentes). Weiterhin der Modus der Notenwerte, Tonhöhen und Klangfarben. Die beiden Vögel und das gregorianische Thema erklingen erneut. Verarbeitung der ersten Töne des gregorianischen Themas in abwechselnder Folge der 2, 3 und 4 Zweiunddreißigsteln entsprechenden Notenwerten unter Beibehaltung des Verhältnisses 3:4. Abschluss mit der Communion des Fronleichnamstages mit einem Solo von Quintaton 16' und Nazard, begleitet von einer Pianissimo-Schwebung.

Dreizehnte Meditation: Les deux murailles d'eau [Die zwei Wassermauern]. Der Komponist hat hier einen Bezug hergestellt zwischen der Gegenwart Gottes in den beiden aufgetürmten Wasserwällen bei der Durchquerung des Roten Meeres und der Realpräsenz Christi in den beiden Teilen der gebrochenen Hostie. Das Stück erklingt fortissimo im Tutti. Eine kraftvolle Toccata und der Gesang eines Orpheusspötters wechseln einander ab. In der Mitte: Abgerissene Arpeggien in Gegenbewegung stehen für die aufgerichteten Wellen und deren Schaumkronen. Wiederholung der Toccata. Gesang des Südlichen Drosselrohrsängers und Fortissimo-Finale mit sich überlagernden Komplementärfarben: Giftgrün auf Braunrot, Gelb auf Violett.

Die Vierzehnte Meditation, Prière avant la communion [Gebet vor der Kommunion], ist ein Beker Demut: Herr, ich bin nicht würdig, dich zu empfangen.

Die fünfzehnte Meditation, La joie de la grâce [Die Freude der Gnade], findet ihre Inspiration aus der ‚imitatio Christi‘ und versinnbildlicht die Freude über die göttliche Liebe mit Hilfe

Diese Vögel sind der Graubülbül, der Felsenglanzstar (beide in Ein Gedi, Judäa notiert) und (ein im Iran und dem Norden Palästinas vorkommender Vogel). Auffällig an der Registrierung der 8'-Stimmen sowie die häufige Verwendung von Plein-jeu-Mischungen und h

Sechzehnte Meditation: Prière après la communion [Gebet nach der Kommunion], abwechselnd mit Quintaton 16' und Nazard im Positiv bzw. Bourdon 16' und

spielt, begleitet von der Schwellwerk-Schwebung. In dem Zitat des Heiligen Johannes des Süßen und Sanftheit: diesen Eigenschaften versuchen die harmonischen Farb- und gegen

Ende der Meditation die Akkorde, die sich im Nachhall vermischen und gegen

Siebzehnte Meditation: La Présence multipliée [Die vielfache Realpräsenz der Hostien der Welt, zu jeder Zeit und an jedem Ort, gegenwärtig] und abschließendes

Die achtzehnte Meditation trägt die Überschrift: Offrande [Opfergabe] und abschließendes Halleluja]. Gott werden alle Gebete aller Heiligen geopfert. Es geht auf dem Cornet des Positivs die Freude der Heiligen. Diese Freude kommt zum Ausdruck in der strahlenden Toccata und

Halleluja-Läufen, Grundstimmen und Mixturen. Die Darstellung des Wortes ‚joie [Freude]‘ und abschließendes Fortissimo.“

Was die Registrierung angeht, kehrt Messiaens wieder zurück zu den Gepflogenheiten in der „Pfingstmesse“ beziehungsweise gibt keine praktische, auf die Spielhilfen in La Trinité angepasste Einrichtung, sondern es gibt keine praktische, auf die Spielhilfen und Registrierungsänderungen einzeln und konkret notiert und alle Angaben beziehungsweise in La Trinité, was den Erläuterungsbedarf auf wenige Stellen vermindert. Der bewusste Einsatz der 1965 hinzugefügten Register, sowie des Positivschwellers.

Zur Erläuterung der Langzeitdauer der Registrierung zu Méditations in Kap. 3.10.

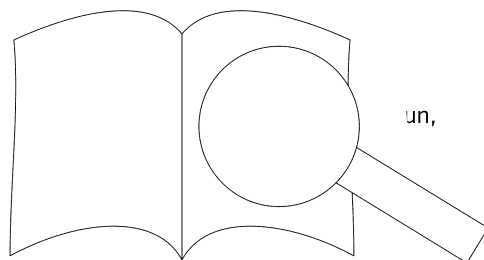
Interessante Details des knapp zweistündigen Werks, das Messiaens selbst nicht mehr komplett auf dem Orgelbuch nachzulesen. Insgesamt lässt sich sagen, dass das Livre du Saint Sacrement in allen Belangen eindeutigste und am klarsten und logischsten bezeichnete Werk ist. Die Anmerkungen auf relativ wenige Details beschränken. Es gelten die allgem.

3.11.1

1. Adoration de la Sainte Eucharistie, g'ne Gottheit, an! (Adoro te, devotissime) 15 min.

Das Mysterium der Eucharistie vorbereitet, die Hostie ist ein unfassbares Wunder, ein Geschehen, das die Form langsamer Akkordfolgen.

Die langsamen Akkordfolgen und die agogische Gestaltung der Hostie gestaltet, wenn man auf Sechzehntel oder sogar Zw



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

sondere rhythmische Spannkraft haben hier die *demi-valeurs ajoutées* u. a. am Ende von T. 2 und T. 4. Sie sind meist leicht dehnend zu akzentuieren. Wichtig ist auch das *legato*. Wo das *legato absolu* in allen Stimmen nicht möglich ist, ist eine gangbare Lösung, die Melodie *legato* zu spielen und andere Stimmen *legato possible*, so dicht wie möglich. Oft aber kann man durch einen ausgefeilten Fingersatz, Geschmeidigkeit in den Händen und lockeres Gleiten alles ins *legato* bringen.

3.11.2 *La Source de Vie* („Die Lebensquelle“)

Dass mein Herz immer nach dir dürste, o Brunnen des Lebens, Quelle des ewigen Lichts! (Gebet des Heiligen Bonaventura)

Dauer des Satzes: 2:30–2:55 min.

Das Altarsakrament ist eine Gnadenquelle für den Menschen, eine Speise und ein Getränk für die nach Gott dürstende Seele. Eine begleitete, sehr ausdrucksvolle Melodie.

In diesem Satz begegnet uns eine von Messiaens Lieblingsregistrierungen. Das *Quintaton* des Positif mit *Nazard* begleitet von *Voix céleste* und *Gambe*. Als zweite Solostimme tritt die gleiche Fußstonkombination im C Erscheinung. Wir finden diese Registrierung mehrmals im *Livre du Saint Sacrement* (z. B. im 5., 12. Satz) und auch in anderen Werken, z. B. im 2. Satz der *Méditations*. Sie hat ihre Wurzeln bei Charles T. Es sei bemerkt, dass Prinzipale in der Regel kein guter Ersatz weder für den *Quintaton* noch für sind. Bei fehlendem oder ungeeignetem 16-Fuß ist folgende Lösung, eine Oktave tiefer gespielt.

Bourdon 8' + Larigot 11¹/₃'

In diesem Satz dient das Pedal als Verlängerung der linken Hand. Bei fehlender Sur muss das Pedal mit *tir. R* oktaviert gespielt werden. Bei einem Pedalumfang bis *f¹* S. 12/2 und S. 13/1 nach Möglichkeit in die linke Hand zu übernehmen. Geht die Größe der linken Hand hinaus, ist, wie bei allen weitgriffigen Akkorden u. a. eine „Summese“ (Kap. 3.7.2), eine geübte Übernahme durch einen Assistenten dem Violoncellisten zu empfehlen. Die dreistimmigen Pedalstellen können, wie der Fußsatz es angibt, *legato*

3.11.3 *Le Dieu caché* („Der verborgene Gott“)

Dich in deiner eigenen göttlichen Klarheit zu schauen, das ist meine Aufgabe, dich zu tragen. Du nimmst also auf meine Schwäche Rücksicht, wenn du dich im Sakrament Christi IV, 11) Am Kreuzesstamme war die Gottheit nur verhüllt. Ich habe mich gnädig in ein Bild. Doch beiden glaubt mein Herz, und bekennt mich. Denn er tat in seiner Todesstund'. (*Adoro te, devote*, Thomas von Aquin)

Dauer des Satzes: 7:40–8:25 min.

Modéré, un peu vif (S. 15/1+2): 0:27–0:30

S. 15: 1:23–1:33 min.

Un peu lent (S. 16): 1:20–1:30

Temporelationen:

Modéré, un peu vif/Bier

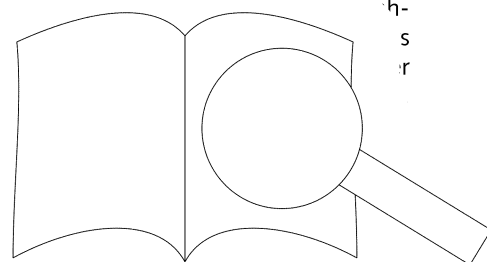
Bien modéré/Un peu

Bien modéré/Un peu

Un peu vif (Étourne-

ypolais S. 19): ♪(=)===<♪

Der Gesang klingt in diesem Satz: der des Tristram-Stars (*onycognathus tristranii*) und der des (S. 15/1+2). Das Hauptthema ist dem *grec* (S. 15/1+2) gleichnamig. Der Text umrahmt: „Denn mein Fleisch ist eine Leiche und mein Blut trinkt, bleibt in mir“. Die Liturgie, dass es mit der Fronleichnamsliturgie, dass es charistie gegeben wird; die Musik will diese Leichenkoppelungen in dem einstimmigen Chorgesang. Man kann manuliter in zwei Oktaven spielen und zusätzlich exemplarisch am Beginn des Satzes ausgeführt.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

137. MAN. **Modéré, un peu vif (Alleluia de la Fête Dieu)**

Le dieu caché, Beginn, Ersetzen der Oktavkoppel durch Oktavierung und Übernahme ins Pedal

Evtl. kann man auch beide Oktavierungen manualiter ausführen, in dem man wie in NB 138 spielt:

138. MAN. **Modéré, un peu vif (Alleluia de la Fête Dieu)**

Le dieu caché, Beginn, Ersetzen der Oktavkoppeln durch Oktavgriffe

Interessant sind die zwei verschiedenen Satzstrukturen zu Beginn: S. 15/1 namfestes (s. Einleitung) auf Achteln in *Modéré un peu vif*. NB 139 z'

139. VII. **A** I-le - lú - ia. * ij.

Alleluja an Fronleichnam

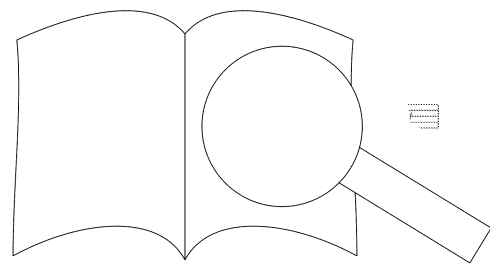
Die Temporelation (s.o.) zwischen diesem und d. 2.4.5 aus den Notenwerten, den Tempovorschrift. Zitat im Gegensatz zu einer freien Monodie Unterschied in der Agogik spürbar, so d-

S. 15/3 erinnert stark an eine S' aus d' s. NB 141a. Hier werden d- modéré durchgeführt. In- modéré auf den „verborgenen“ Gott vorliegt, ist eine Interpreta- verändert, Elemente der Vater-, Sohn- und Geist-Themen hier wieder entdeck

NB 140 stellt be, über.

140. **azard 2 2/3 - <|**
piccolo I, <|

zwischen Le Dieu caché und Dieu est simple (Méditati



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Was das Tonmaterial angeht, ist in der Parallelstelle im ersten und zweiten Abschnitt NB 141b das Vater- und Sohnthema verborgen (s. NB 141a+b).

141. a) Dieu est simple
(Gott ist einfach)
(Méditations)
(S. 70/4. Sys.)

b) Le Dieu caché
(Der verborgene Gott)
(S. 17/1.-3. Sys.)

Vergleich zwischen *Le Dieu caché* und *Dieu est simple* (Méditations, Satz VIII)

Im dritten Takt ist die einzig augenfällige Ähnlichkeit die Schlussformel cis^2-g^1 beziehungsweise cis^2-g^1 .

3.11.4 Acte de Foi („Akt des Glaubens“)

Mein Gott, ich glaube fest an dich. (Aus: Ein Akt des Glaubens)

Dauer des Satzes: 2:00–2:10 min.

Temporelation: *Un peu vif/Modéré*: $\text{♩} < \text{♩}$

Die Seele nähert sich dem Mysterium mit fester, unerschütterlicher *staccato*-Akkorden, die die Gewissheit ausdrücken, dass Christus die Eucharistie gegenwärtig ist. Die Registrierung mit vollem *Récit* hinter den *Fonds* 16' und die *Anches* gibt einen leuchtenden Schimmer hinter der Weise als theologische Registrierung verstanden werden. Dies kann in gewisser Weise als höherer Wert, vgl. dazu die Registrierung der Eucharistie (S. 2.3 und 3.5.1). Die *♩*-Ketten in den *Vif*-Teilen sind wie *Waldes*, 2007, S. 371), girlandenhaft, perlend und prickelnd zu spielen, d.h. mit *offener* Lautstärke deutlich im Raum zu erzeugen. Interessant wie passend das Zitat als Textun-tergrund. (S. 142.)

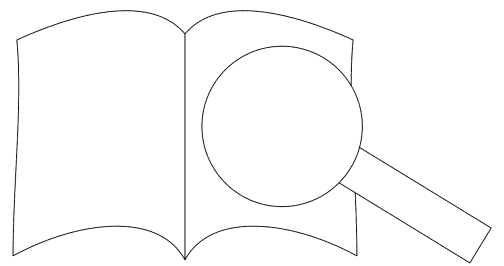
142. MAN. GPR *stacc. lourd* **Un peu vif** *stacc. lourd* Mon Dieu.

Acte de foi,

3.11.5 Acte de foi, Urtext

... ist uns gegeben. (Jesaja 9,5)
Dauer des Satzes: 2:00–2:10 min.

... drei verschiedene *Un peu vifs* auf:
... S. 28/2 u. 30/2)/*Un peu vif* (S. 27/2 u. 29/3)/
... n sich zudem in ihrer agogischen Ausprägung, je na-
... zehntelketten über Pedalquinten und Vogelgesang.



Dauer des Satzes: 3:45–4:30 min.

Temporelationen:

Lent (S. 47/1)/Lent (S. 48/2): ♩>==(=)♩

Très modéré/Lent (S. 48/2): ♩>=♩

Von Jesu Worten über sich selbst als das Brot, das ewiges Leben gibt, geht die Assoziation zu seinen Worten (in einem anderen Zusammenhang), dass er jenen, die ihm folgen, das Licht des Lebens geben will. Die Musik drückt die Herrlichkeit und den Glanz aus, die das Leben im Jenseits prägen. Sie besteht aus glänzenden und funkelnden Läufen und Akkordfolgen. Das Wort „Auferstehung“ wird am Anfang und am Schluss „buchstabiert“ (in *langage communicable*), lautstark und gewaltig.

Größter Wert ist bei dem im XVIII. Satz wieder anklingenden *Un peu vif*-Teil auf die rhythmische Deutlichkeit zu legen, vor allem auf die Sechzehntelpause in der Fünfergruppe, die sehr oft in Richtung vier Zweiunddreißigstel tendiert, weil der nachfolgende Akkord zu früh kommt, beziehungsweise die Pause nicht lang genug ausgehalten wird, s. NB 144.

144. *Un peu vif*

Les ressuscités et la lumière de Vie, S. 48/1

Auch hier können wie in allen anderen Sätzen, die viele freie Pausen enthalten, die Pausen durch Triller ein-
 gesetzt werden, um größere Formabschnitte stärker zu gliedern. So können Triller in S. 47/2 und vor der abschließenden Reprise in S. 48/1
 Alle Triller sind auszuführen, indem der ganze Akkord, also alle Triller, auf dem Trillerinstrument gespielt werden. Die Triller sind
 getrillert werden, quasi *tremolo*. Der Triller ist dann jeweils jeweils auf dem Trillerinstrument gespielt. Die Triller sind
 auf den Hauptnoten abzuschließen, analog zu NB 143.

3.11.8 *Institution de l'Eucharistie* („Einsetzung

Das ist mein Leib. Dies ist mein Blut. (Matthäus 26:26-28)

Dauer des Satzes: 6:00–7:00 min.

Gemindert–S. 54/2: 2:20–2:45 min.

Temporelationen:

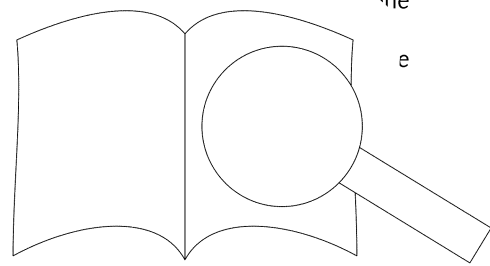
Lent/Un peu lent: ♩(=)♩

Un peu lent/Très lent: ♩>==

Un peu lent/Modéré, un peu vif: ♩>=♩

Ein altes griechischer (kurz–lang–lang) wird in der ruhigen Akkordfolge eingesetzt, die im Abendmahlssaal am Abend vor Jesu Tod geschildert wird. Kräftige Akkordfolgen zeichnen sich gegen diesen Hintergrund ab; es sind Jesu eigene Worte, drei Fenster hört man den Gesang der Nachtigall (*luscina megarhynchos*). Dieses Stück ist ein Zyklus und, wie Hill belegt, aus einer griechischen Gründonnerstag – der Einsetzung der Eucharistie durch Christus entstanden.

immer wieder zu den exakt gleichen Taktarten in den *Un peu lent*-Teilen betrifft. ausgefeilte Notierung des Schlussakkords: Die Eucharistie ist für immer gestiftet. Mit dem Erreichen des Stückes und der Schlussakkord.



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.11.9 *Les ténèbres* („Die Finsternis“)

Jesus sagte zu ihnen: Dies ist eure Stunde und die Macht der Finsternis. (Lukas 22,53)

Und als sie kamen an die Stätte, die da heißt Schädelstätte, kreuzigten sie ihn daselbst. (Lukas 23,33)

Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde. (Matthäus 27,45)

Dauer des Satzes: 5:00–5:50 min.

In den vorangestellten Bibelziten können drei Formen von Finsternis geahnt werden, die von der Musik ausgedrückt werden sollen: die „Finsternis“ des Bösen wird mächtig, als Judas Ischarioth geht, um Jesus zu verraten; die „Finsternis“ und der unerträgliche Schmerz der Kreuzigung und des Todes am Kreuz; die Finsternis über dem ganzen Lande, von der die Evangelien sprechen. Verschiedene musikalische Mittel – nicht zuletzt Klangcluster – sollen den Eindruck von Chaos und Finsternis hervorrufen und veranschaulichen, wie sich Jesu Leib am Kreuze bis ins Äußerste spannt.

Hier trifft man auf die einzige Stelle im *Livre du Saint Sacrement*, an der ein Registercrescendo nicht explizit ausnotiert ist: S. 58/3/2. Hier kann man nacheinander bis zum *ffff* auf S. 58/4 aufregistrieren.

Das *Lento* auf S. 59 soll das gleiche Tempo ausdrücken wie zu Beginn, also $\text{♩} = \text{♩}$, allerdings in einer großintervalligen Monodie langer Akkordblöcke veränderten Satzstruktur adäquaten, reicheren A-
Besonderes Augenmerk richte man auf die spannungserzeugenden freien Pausen im Stück.

Die Pause beim Übergang zum nächsten Satz ist äußerst ruhevoll zu gestalten: Hier breitet Jesu erst aus! Man vermeide tunlichst Registriergeräusche. Wenn unvermeidbar, drücke man unmittelbar vor dem Einsatz des ersten Akkords von *La Résurrection du Christ*!

3.11.10 *La Résurrection du Christ* („Die Auferstehung Christi“)

Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten? (Lukas 24,5)

Dauer des Satzes: 7:20 – 8:10 min.

Zählung in Zweiunddreißigsteln, langsames Tempo als im Satz 1, die gedehnte und deswegen kaum merkbare agogische Gestaltung (s. Kap. 2.5), die insgesamt hohen spieltechnischen Anforderungen dieses Satzes. Es muss die zurückkehren gelingen, in sehr langsamem Tempo einen Bogen vom Anfang bis zum Ende, um das gewaltige Thema des Stückes zum Ausdruck zu bringen:

Die Musik symbolisiert im donnernden und glänzenden die heilige Kraft, mit der Jesus vom Tode erweckt wurde und als Auferstandener erscheint.

3.11.11 *L'Apparition du Christ ressuscité* („Der auferstandene Christus erscheint Maria Magdalena“)

Maria aber stand draußen vor dem Grab und wandte sich um und sah Jesus dastehen, erkannte aber nicht, dass es Jesus war. Sie wandte sich um und sagte zu ihm auf hebräisch: ‚Rabbuni‘, das heißt ‚Meister‘. Sie sprach zu meinen Brüdern und sagte ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater und eurem Gott.‘ (Johannes 20,11–17)

Dauer des Satzes:

Fin de la nuit (S. 76/2) 45 min.

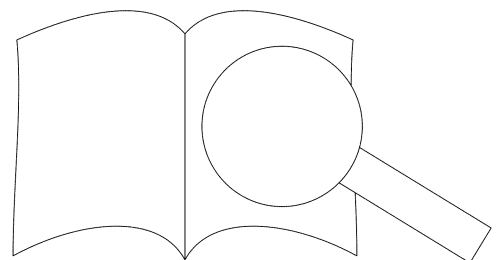
S. 68/3–74/3): 2:40–3:00 min.

Très modéré

S. 76/2

modéré (S. 65/1/2): $\text{♩} > \text{♩}$
modéré (S. 76/2)/*Un peu vif* (S. 76/3): $\text{♩} > \text{♩}$
Très lent (S. 79/3): $\text{♩} > \text{♩}$

Hier ist die Szene der längste und freistehendste im Werk. Schrittweise zeigt sich Jesus der Maria aus Magdala: die weiße Hülle, in der sich Jesus der Maria aus Magdala zeigt: die weiße Hülle, in der sich Jesus, den sie zunächst nicht erkennt, und sein



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

sende, verwunderte Erkenntnis desjenigen, der vor ihr steht; ihre jähe Einsicht und Bejahung; ihre Anbetung; sein Befehl, dass sie zu den Jüngern gehen und ihnen sagen soll, dass er – der Sohn – zum Vater hinaufgeht. Die Musik veranschaulicht dieses Ereignis: dunkle Klänge am Anfang; dann langsame, feierliche Akkorde wie aus der Ferne: eine lange Passage, die an Tempo und Lautstärke wächst, dadurch Marias wachsende Verwunderung bezeichnend usw. Die Worte „Sohn“, „Vater“, „euer Vater“, „Gott“, „euer Gott“ und zuletzt „Offenbarung“ werden mit Hilfe der *Langage communicable* buchstabiert. Der Vogelgesang in jenem Abschnitt, in dem der Sohn zum Vater geht, ist der eines Weißkehlängers (*irania gutturalis*), der auch im XV. Satz in Erscheinung tritt. Der Satz klingt in *pp* aus: eine göttliche Offenbarung geht ihrem Ende zu.

Das *Modéré* zu Beginn ist im Vergleich zu anderen *Modérés* sehr schnell. Es geht darum mit den ♩ -Akkorden eine dunkle, düstere, neblige Atmosphäre zu schaffen. Deswegen ist das *Bien modéré* auch unverhältnismäßig langsamer (s. Kap. 2.4.5). Es sei explizit darauf hingewiesen, dass bei ' nur in der jeweiligen Zeile abgesetzt wird. Ein Absetzen in allen drei Zeilen wird durch Kommas in allen drei Zeilen ausgedrückt, wie z. B. am Ende von S. 66/4 (s. dazu auch Kap. 2.6). Vor den *Bien modérés* ist es üblich, die Sechzehntelbewegung zwar ohne *rallentando* zu beenden, aber dennoch vor dem Einsatz des Positif kurz inne zu halten. Ebenso wird eine kleine Atemzäsur beim Übergang vor *modéré* zu *Modéré* eingefügt.

Das *Très lent* auf S. 68/1 u. a. mit seinen äußerst langen Notenwerten ist am besten in Sechzehen, die dann mittleres Tempo haben. Das durch die *tenuto*-Striche angezeigte *non legato* Artikulationspausen von einer Sechzehntel- bis zu einer Achtelpause aus, je nach Noten-Zusammengehörigkeit zum nächsten Akkord. NB 145 zeigt eine grob kategorisierte Ge

145.

R: bourdon 16, gambe, nazard $2\frac{2}{3}$ > Ped: sb 32, sb 16, CB 16, flüte 8, bourdon 8, tir. R

(Jésus lui dit: Marie!)

Très lent

MAN. R | *pp*

PED.

L'Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madelein

Artikulationspausen

Man achte dabei auf eine sanfte und elegante *accelerando*-Teil bieten die... ein weiches Loslassen der Tasten. Im folgenden *accelerando*-Teil bieten die... ermittlung zwischen den verschiedenen Tempostufen, d.h. man zähle die Pausen relativ... qu... dem minimalen *accelerando*. Das gibt diesem Teil noch mehr Richtung auf das *v* f S. 7'

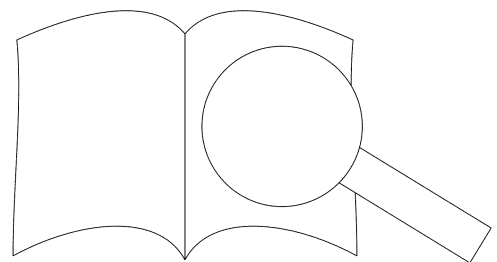
Ab S. 70 sind Bögen als Art'... se... an ihrem Ende ist im Gegensatz zur sonst üblichen Praxis (s. Kap. 2.6) abzu... ch ein ' explizit ausgedrückt wird.

3.11.12 *La Transsubstantiation*

Sehen, Schmecken... hr, doch ich glaub' aufs Hören, glaub' unwandelbar jedem Wort, gesprochen... r höchsten Wahrheit, aller Wahrheit Kron. (*Adoro te devote*, Thomas von Aquin) Unter beic... chen nur hier walten, birgt sich gött'... - Fronleichnam (Thomas von Aquin)

U min.
): 0:30–0:45 min.
nt (S. 84/3–85/2): 0:30–0:35 min.

84/3)/Un peu lent (S. 84/4/2): $\text{♩} = <$
ré (S. 83/1)/*Bien modéré* (S. 89/2): $\text{♩} > = =$

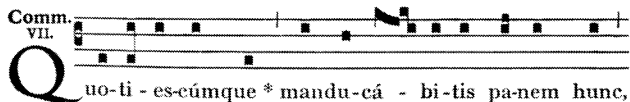


PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Mit diesem Satz beginnend, knüpft das Werk an den Verlauf der eigentlichen eucharistischen Liturgie an, zunächst an jenes für den katholischen Glauben bedeutsame Geschehen, dass Brot und Wein in Christi Leib und Blut verwandelt werden. Eine verfeinerte, bis ins Detail errechnete Musik soll die Wandlung als ein Geheimnis bezeichnen, das die menschliche Vernunft übersteigt. Eine komplexe Dreistimmigkeit, die gregorianische Melodie für den Kommunionsgesang zu Fronleichnam und der Gesang zweier Vögel, Gartenbülbül (*pycnonotus barbatus*) und Palmtaube (*streptopelia senegalensis*), sind das musikalische Material.

Am Ende des Satzes wird der schon vorher als Kontrast zu den Vogelstimmen der *Un peu vif*- und *Un peu lent*-Teile, sowie im *Bien modéré*-Teil ab S. 89/2 verwendete Beginn der gregorianischen Communio vom Fronleichnamsfest zitiert (s. NB 146).

146. 

Comm. VII.
 Quo-ti - es-cúmque * mandu-cá - bi-tis pa-nem hunc,

Communio an Fronleichnam

Auch hier sei auf die Bedeutung des „Sofort-im-Griff-Habens“ des gleichen Tempos bei den sich *Un peu vif*- und *Un peu lent*-Teilen beziehungsweise beim *Bien modéré* hingewiesen (s. Kap. 3.11.12).

3.11.13 Les deux murailles d'eau („Die zwei Wassermauern“)

Und die Wasser teilten sich voneinander. Und die Kinder Israels gingen hinein, rckenen; und das Wasser war ihnen Mauern zur Rechten und zur Linken. (Exo 17, 1-7)
 Wird die Hostie gespalten, zweifle nicht! Laß Glauben walten: Jedem Teile b'... Voll-...
 na.uda Sion

Dauer des Satzes: 6:50–7:30 min.


Un peu vif (S. 101ff.): ca. 0:45 min.


Modéré, un peu vif (S. 104f.): 1:50–2:10 min.

Presque vif (S. 106ff.): 0:35–0:40 min.

Très modéré (S. 111 ohne Schlussakkord und vorhergehe. ...).

Temporelationen:

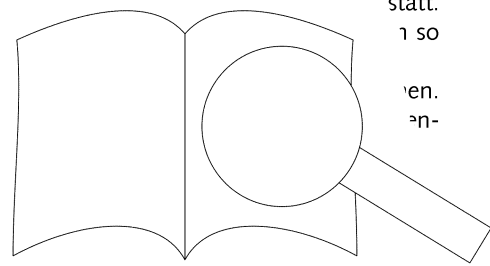
Presque vif/Un peu vif: 

Bien modéré (S. 110/4)/*Très modéré* (S. 111): 

Der liturgische Akt, bei dem das Brot gespalten wird, bildet den Auftakt zum Beginn des dreizehnten Satzes. Die Meditation über das eigentliche Brechen bringt den Zuhörer auf die sich spaltenden Wasser beim Auszug der Israeliten aus Ägypten – jene Befreiung, die im Christentum eine Präfiguration der Befreiung von Sünde und Tod durch Christus ist. Musikalisch wird dies durch zwei Akkordwellen den Satz, ein klangliches Gegenstück der sich wie zwei Mauern (die sich spalten) und Papyrus (die sich spalten) (s. NB 146). In der Satzmitte wird beschrieben, wie sich das Wasser wieder beruhigt.

In diesem Mittelteil wird die Achtelpause (die Achtelpause) sehr schnell, also abgerissen („*arraché*“) zu spielen, so dass die Achtelpause (die Achtelpause) und wird verdichtet wieder zurückgeworfen, so dass innerhalb des Trinité: De (die Achtelpause) ist. Die Achtelpausen sind also als akustische Pausen zu betrachten und nicht als (die Achtelpause) in mehreren Kathedralen vorhanden (die Achtelpause) sollte man sich nicht (die Achtelpause) Akustik an. In der Achtelpause findet (die Achtelpause) statt.

Der äußerst virtuosen Toccata wird durch eine schnelle Artikulation der Vogelstimmen (die Achtelpause) was schneller zu spielen.



PROBEBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


3.11.14 *Prière avant la communion* („Gebet vor der Kommunion“)

Herr, ich bin nicht würdig ..., aber sprich nur ein Wort ...

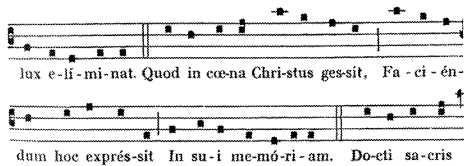
(Worte des Hauptmanns von Kapharnaum; Matthäus 8,8)

Dauer des Satzes: 4:50–5:30 min.

Très lent (S. 115/2ff.): 0:45–0:55 min.

Temporelation: *Modéré, un peu vif/Très lent*: 

In diesem Satz kommen verschiedene gregorianische Themen zur Verwendung, die an die Eucharistiefeier oder an andere Arten des Feierns von Gottes Gegenwart oder Offenbarung geknüpft sind: Alleluja für das Kirchweihfest, die Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* und das Graduale für das Dreikönigsfest. Sie werden mit stillen, „demütigen“ Akkorden gemischt. NB 147 zeigt den zitierten Ausschnitt aus der Fronleichnamsequenz (*Lauda Sion*).

147. 

Ausschnitt aus der Fronleichnamsequenz *Lauda Sion* (Zitat ab „Quod in cœna“)

Interessant ist der Bezug, der durch die verwendeten gregorianischen Gesänge entsteht: *Méditations* zitiert: Das Alleluja zum Kirchweihfest im zweiten Satz (s. NB 125), das Graduale vom Fest der Erscheinung des Herrn im sechsten Satz (s. NB 134), der sich uns in der Kommunion schenkt.

Das *Très lent* kann durch in Zweiunddreißigstel unterteilte Zählung in 6/8 gestaltet werden. Die eingeklammerten kleinen Noten geben sehr gute Anleitungen für den notwendigen stummen Wechsel.

3.11.15 *La joie de la grâce* („Die Freude, die die Gnade“)

Siehe, ich komme zu dir, Herr, daß ich mich erfreue an deiner Güte bereitest. (Imitatio Christi IV, 3)


Der Liebende fliegt, läuft und ist froh; er ist frei und

Imitatio Christi III,5)

Dauer des Satzes: 5:10–5:50 min.

S. 128–133/2: 2:00–2:10 min.

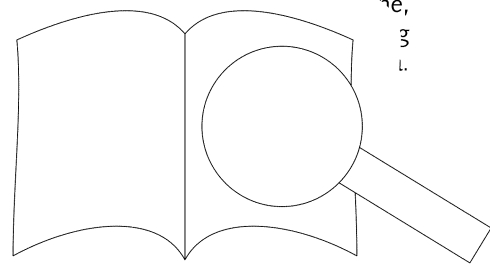
Temporelationen:

Modéré/Modéré, un peu vif/Un peu vif: 

In mehreren früheren Werken (z. B. 3.7.4), drückte Messiaen die durch die Begegnung mit dem göttlichen Mysterium hervorgerufene Freude durch Vogelgesang aus, so auch hier: Der Gartenbülbül, der Tristram, der ... ger konzertieren.

Was die musikalische Gestaltung angeht, so ist es, über die konsequente Verwendung dreier von einander unterscheidbarer Temposchichten hinaus, den unterschiedlichen Charakter der Vogelgesänge des Bülbül des jardins könnte man am ehesten als ... notierten Gesänge des Bülbül des jardins könnte man am ehesten als ... schreiben, während dem *Etourneau de ...* ... nichtfüßig, ... he, ... 3 ... l.

... utstärke oder Distanz des Gesangs des Irani ... ei Manuale dargestellt. In diesem Sinne könnt ... angkombination – *Cornet séparé* ohne 8' auf alle ... durch Verwendung der Manualkoppeln ersetzt we ... en dynamischen Vorschriften.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3.11.16 *Prière après la communion* („Gebet nach der Kommunion“)

Mein Wohlgeruch und meine Milde, mein Friede und meine Lieblichkeit ... (Bonaventura)

Dauer des Satzes: 6:10–7:20 min.

Die Gabe zu empfangen ist, wie eine Lieblichkeit zu kosten und einen Frieden zu empfinden, der jenseits jeden Verstandes, jeden Gedankens und jeden Gefühls liegt. Die Worte, die Bonaventura Christus selbst aussprechen lässt, werden in eine innig melodiöse Musik gefasst.

Die rhythmisch-agogische Gestaltung der Melodie vermittelt sich durch eine leicht richtungsgebende Ausführung der herabfallenden ♯-Triolen zur nächsten Note hin und durch relativ hohe Flexibilität der längeren Sechzehntelphrasen, in denen das Nachempfinden der großen Intervalle und der „Zickzack-Intervallik“, sowie der melodischen Hoch- und Tiefpunkte den Kristallisationspunkt für die Entwicklung einer ausdrucksvollen Linienführung bilden. Zur Registrierung s. Kap. 3.11.2.

Zum *legato* in den Akkorden der linken Hand s. Kap. 2.6, spez. NB 22.

3.11.17 *Le Présence multipliée* („Die vielfältige Gegenwart“)

Einer nimmt und tausend nehmen, gleichviel stets, soviel auch kämen, immer bleibt er, was er war (namssequenz des Thomas von Aquin *Lauda Sion*)

Dauer des Satzes: 2:40–3:00 min.

Den Worten des Thomas von Aquin über die Eucharistie entspricht eine kraftvolle Intervallik, die übermäßige Quarte, charakteristisch ist – ein wichtiger Zug in Messias' Musik. Hier empfiehlt sich zur sicheren Beherrschung des Notentextes eine analytische Herangehensweise an die Akkorde, s. speziell Kap. 2.7.2 und NB 54.

3.11.18 *Offrande et Alléluia final* („Darbringung und abschließendes Alléluia“)

Ich bringe dir, Herr, alle Liebe und Freude, alle Verzückung und alle Visionen alter heiligen Seelen ... (Imitatio Christi IV, 17)

Dauer des Satzes: 7:30–8:00 min.

Modéré, un peu lent: 1:10–1:30 min.

S. 149/5–151/6: 0:55–1:05 min.

Bien modéré (S. 161): 0:35–0:45 min.

Temporelationen:

Un peu vif (z. B. S. 149/5)/*Vif* (z. B. S. 151/6)

Un peu vif (z. B. S. 149/5)/*Un peu lent* (z. B. S. 151/6)

Gegen Ende des letzten Satzes bekommt so einen strahlenden Ausdruck drückt eine einstimmige Orgel die Seele Gott anvertraut, dem Verborgenen, der sich selbst gibt im Mysterium der Eucharistie.

Das einleitende feierliche Alléluia eines gregorianischen Alleluias und erinnert darüber hinaus an die in Kap. 3.11.16 erwähnte *Langage communicable* „buchstabiert“. Das Werk

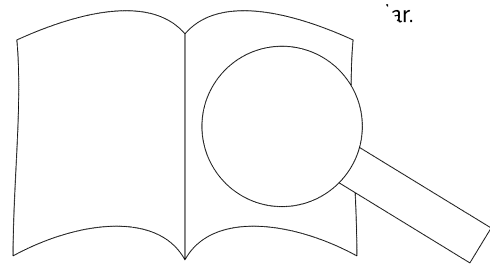
wo die Vatergott-Beziehung vor diesem grenzenlosen musikalischen Freuden- ausbruch drückt eine einstimmige Orgel die Seele Gott anvertraut, dem Verborgenen, der sich selbst gibt im Mysterium der Eucharistie.

Der Rhythmus der *Langage communicable* anklingen beziehungsweise zitiert werden. Der Rhythmus (S. 49/5f. u. a.) erscheint bereits im siebten Satz, wird aber hier ausführlicher

behandelt. Die hier vorgestellten Sechzehntelpausen sind durch die hier die

hier die gekennzeichneten Sechzehntelpausen (S. 148) gekennzeichnet. Die Dauer der

hier die oft zu kurz geraten. NB 148



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

148. MAN. *Un peu vif*

Offrande et Alléluia final, S. 149/5.+6. System

S. 161 umfasst alle für Messiaen typischen Klangstrukturen – in komplexen Farbak-
 Schaffen abschließende betrachtende Zusammenfassung, (s. a. Latry & Mallié ~
 dieses *Bien Modéré* eine größere Bedeutung.

Das folgende in *Langage communicable* „gesungene“ Wort „Freude“ st
 gehenden Seite im Bezug. Es sei wie der Schlussakkord im vollsten Orr
 hinausgerufen.

3.12. Posthume Einzelwerke

Nach dem Tod Messiaens wurden drei Einzelwerke por he ... ten wir sie in der Reihen-
 folge ihrer Veröffentlichung.

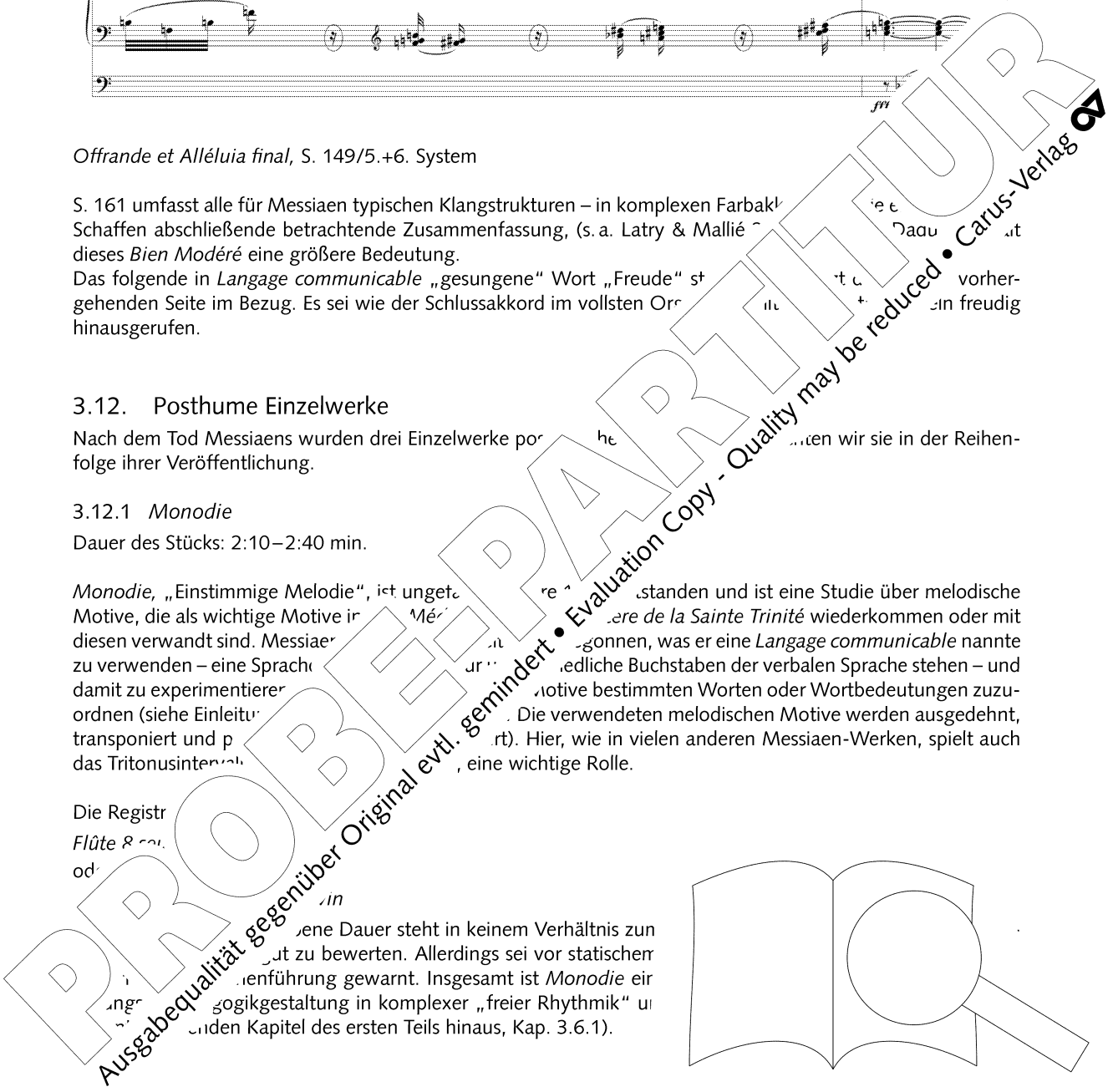
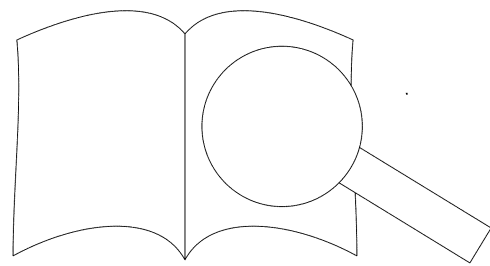
3.12.1 *Monodie*

Dauer des Stücks: 2:10–2:40 min.

Monodie, „Einstimmige Melodie“, ist ungete re ~ ... standen und ist eine Studie über melodische
 Motive, die als wichtige Motive ir Mé ... ere de la Sainte Trinité wiederkommen oder mit
 diesen verwandt sind. Messiaer ... gonnen, was er eine *Langage communicable* nannte
 zu verwenden – eine Sprach ... edliche Buchstaben der verbalen Sprache stehen – und
 damit zu experimentier ... motive bestimmten Worten oder Wortbedeutungen zuzu-
 ordnen (siehe Einleit ... Die verwendeten melodischen Motive werden ausgedehnt,
 transponiert und p ... rt). Hier, wie in vielen anderen Messiaen-Werken, spielt auch
 das Tritonusinterveh ... , eine wichtige Rolle.

Die Registr
 Flûte & ...
 od'

... in
 ... ene Dauer steht in keinem Verhältnis zun
 ... ut zu bewerten. Allerdings sei vor statischer
 ... enführung gewarnt. Insgesamt ist *Monodie* eir
 ... ogikgestaltung in komplexer „freier Rhythmik“ u
 ... iden Kapitel des ersten Teils hinaus, Kap. 3.6.1).



3.12.2 *Offrande au Saint Sacrement* („Darbringung an das Heilige Sakrament“)

Dauer des Stücks: 4:50–5:30 min.

Das langsame Stück *Offrande au Saint Sacrement* wurde 1997 wiederentdeckt. Es wurde vermutlich kurz vor oder nach 1930 komponiert, als Messiaen Organist an La Trinité in Paris wurde (s.a. Olivier Latrys Vorwort im Notentext).

Das Stück ist eine Art musikalische Ehrerweisung und Anbetung Jesu Christi, der in der Eucharistie gegenwärtig ist, und will der Hingabe Ausdruck geben, der Hingabe an den Herrn, der auf so unbegreifliche Weise im Sakrament gegenwärtig ist. Es heißt *Offrande*: Zur katholischen Eucharistiefrömmigkeit, die für Messiaen so wichtig war, gehörte nicht nur das anbetende Staunen über die Gegenwart Christi, sondern auch das Opfer, das Opfern des Selbst – sich selbst Christus auszuliefern und im Innersten mit ihm vereinigen, dessen Opfer man als Gegenwart in der Gestalt von Brot und Wein auf dem Altar erfährt. Der an Tournemire erinnernden Registrierung ist, in Anlehnung an die französisch-romantische Registrierpraxis, zur *Voix humaine* das *Trémolo* hinzuzufügen (s.a. Vorwort zum Stück und Kap. 2.3). Messiaen steht soweit in dieser Tradition, dass er u. a. noch 1952 im *Livre d'orgue* ein „sans trémolo“ (ohne *Tremulant*) anfügt, wenn nur die *Voix humaine* zu ziehen ist.

Die *Voix humaine* als Soloregister, sowie die dynamische Angabe r. H. *pp* / l. H. *f* legen klar, dass die der r. H. die Begleitung der akkordunterlegten Melodie der l. H. sind. Dies kehrt sich in den beiden r. H. *p* Melodie auf dem Positif, l. H. *ppp* Liegeakkorde auf dem Récit.

3.12.3 *Prélude*

Dauer des Stücks: 8:10–9:20 min.



Prélude ist ein sehr frühes Messiaen-Werk, vermutlich in den Jahren 1928–29, Studienjahre des Komponisten am Pariser Conservatoire, womöglich zur gleichen Zeit wie *Diptyque* wurde 1997 von Yvonne Loriod-Messiaen wiederentdeckt, d.h. fünf Jahre vor dem *Offrande*. *Prélude* ist ein hübsches und farbenreiches Stück in einer von Messiaens Favorit-Tonart, die er in *Diptyque* verwendet. Es enthält einige melodische Motive, die in den ersten Teilen des Stückes präsentiert werden, die in *Diptyque* wiederkehren. Messiaens Lehrer Marcel Dupré erinnert.

Wie auch Olivier Latry im Vorwort angibt, scheinen die Messiaens Registrierungen in *Prélude* nicht ganz so schnell (vgl. auch Kap. 3.2 und Kap. 3.3.).

Was die zeitliche Einordnung betrifft, weist auch der Gebrauch der *Voix humaine* auf die Zeit vor Messiaens Organistentätigkeit in La Trinité hin. Steht die *Voix humaine* in der 4'-Lage zu registrieren und *octava bassa* zu spielen dargestellt werden kann.

Wegen der geforderten Dynamik – *f* im *Voix humaine* – dann 4-Füße des Positif angekoppelt werden. Dann ist allerdings in der Sechszehner-Registerung, empfiehlt es sich, nur die 4'-Lage zu registrieren und *octava bassa* zu spielen. Analog ist es am praktischsten wegen der *Voix humaine* ab T. 44 mit 2'-Registern zu besetzen und wieder *octava bassa* zu spielen.





Auf folgende Druckfehler

T. 4 l. H. 4.  s. T.5
T. 5 r. H. 7  statt *fis*. Die beiden Vorzeichen sind also zu vertauschen, s. u. a.

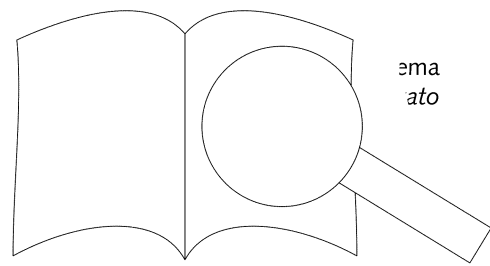
T. 11 r. H.  *f* fehlt
T. 34  *f* fehlt

T. 64  *fis*
T  *fis* gebogen *ais-b* fehlt
T  *n*¹ statt *cis*²

ais statt *a*, *h* ist zu tilgen, s. l. H.
Die Staccatopunkte des nach oben sind *legato* zu spielen. Nur die nach unten sind *staccato* auszuführen.

 6.+7.  Die Staccatopunkte des nach unten sind *legato* zu spielen.
 6.+7.  Die Staccatopunkte des nach unten sind *staccato* auszuführen.

Der Weise mutet das Thema dieses Frühwerks wie eine *romance* *d'amour* („Garten des Liebesschlafs“) aus der *Turandot*.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

a) Prélude T. 4f.

149.

R. : voix céleste, gambe 8
 P. : flûte 4, quintaton 16
 G. : fonds 8

Lent (♩ = 58)

Péd. : flûtes 16 et 8 acc. P.

b) Turangalîa-Sinfonie,
Klavierauszug S. 239

JARDIN DU SOMMEIL D'AMOUR

Très modéré, très tendre (♩ = 80)

1^{ère} FLÛTE
 1^{ère} CLARINETTE
 en Si^b

[...]

(comme un chant d'oiseau)

PIANO SOLO
 (lié de pédale)

ONDE MARTENOT SOLO
 (Ruban-timbre d'espace ondes, métallisé)
 f expressif (le plus)

1^{ers} VIOLONS
 2^{ds} VIOLONS
 Div.

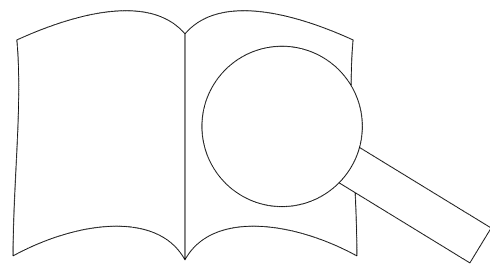
Très modéré, très tendre (sourdines)

pressif (sourdines)
 p expressif (sourdines)
 p expressif

Quartsprung
nach unten
(s. a. „Ar
in Lan
cor
P...

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

* Voir indications page suivante.
 er Themen von Prélude und Jardin du sommeil d'amour



Anhang A – Übersicht über antike Versfüße

Die folgende Übersicht, zitiert nach *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu überarbeitete Ausgabe, Sachteil, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel-Stuttgart 1998, Bd. 8, Sp. 269, listet die antiken griechischen Versfüße nach der Tabelle des Dionysios Thrax in *Τέχνη γραμματική* (ca. 2. Jh. v. Chr.) wie folgt auf:

Zweigliedrige einfache Füße:

- ◡◡ Pyrrhichius
- ◡ Trochäus
- ◡– Iambus
- Spondeus

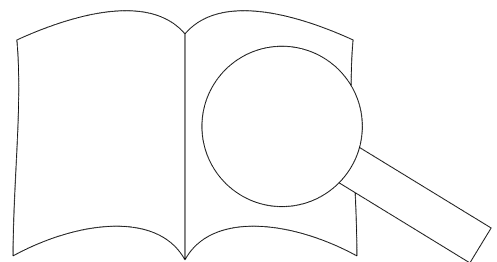
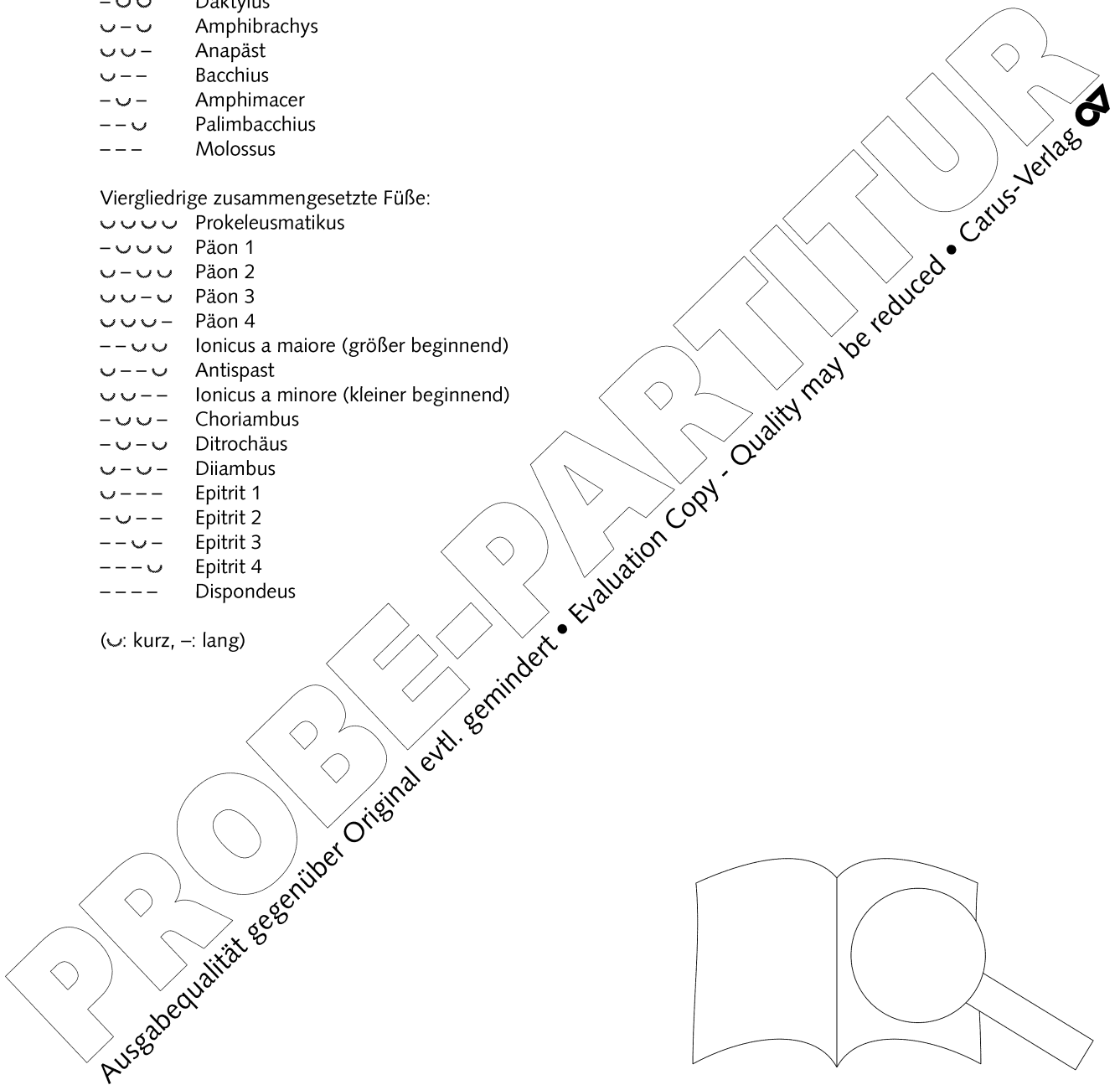
Dreigliedrige einfache Füße:

- ◡◡◡ Chorus
- ◡◡ Daktylus
- ◡–◡ Amphibrachys
- ◡◡– Anapäst
- ◡-- Bacchius
- ◡– Amphimacer
- ◡ Palimbacchius
- Molossus

Viergliedrige zusammengesetzte Füße:


- ◡◡◡◡ Prokeleusmatikus
- ◡◡◡ Päon 1
- ◡–◡◡ Päon 2
- ◡◡–◡ Päon 3
- ◡◡◡– Päon 4
- ◡◡ Ionicus a maiore (größer beginnend)
- ◡---◡ Antispast
- ◡◡--◡ Ionicus a minore (kleiner beginnend)
- ◡◡– Choriambus
- ◡◡◡ Ditrochäus
- ◡–◡– Diambus
- ◡--- Epitrit 1
- ◡--- Epitrit 2
- ◡– Epitrit 3
- ◡ Epitrit 4
- Dispondeus


(◡: kurz, –: lang)





Anhang B – Übersicht über die verwendeten deçî-tâlas


Eine Auflistung aller 120 deçî-tâlas des Çârngadeva ist bei Lavignac 1914 zu finden. Hier werden nur die nach Michaely „nachweislich verwendeten“ aufgelistet (Michaely 1987, S. 44f.)⁵¹:


Bhagna (116⁵²):  53
Livre d'orgue II, V


Caccañ (15): 
Livre d'orgue V


Candrakala (105) „Die Schönheit (des Mondes)“: 
Nativité IX, Corps glorieux VII, Livre d'orgue II, Méditations V


Caturmukha (78): 
Livre d'orgue II

Caturthaka (4): 
Messe de la Pentecôte II

Câtustala (69): 
Corps glorieux III


Dhenkî (58): 
Livre d'orgue II

Gajajhampa (77) „Sprung des Elefanten“: 
Livre d'orgue I, II

Gajalîla (18) „Spiel des Elefanten“: 
Livre d'orgue II

Laksmîça (88) „Der Friede, der von Lashmi herabsteigt“:
Corps glorieux VII, Livre d'orgue II, Méditations V

Laya (106): 
Livre d'orgue V

Mallatâla (64): 
Livre d'orgue II, III

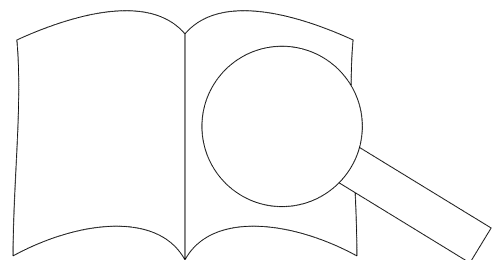
Manthikâ (55), erste Form:
Livre d'orgue II, III


Manthikâ (55), zweite Form:
Livre d'orgue III


Miça varn (107): 
Messe de la Pentecôte II, IV, Méditations VIII


Nâgârâ (108): 


⁵¹ Die *Livre d'orgue* und *Méditations* sind keine expliziten Angaben Messiaens, die verwendet werden, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht der Liste der 120 deçî-tâlas des Çârngadeva. In den Stücknummern sind jeweils ein Sechzehntel gewählt. In den Stücknummern sind jeweils ein Sechzehntel gewählt. In den Stücknummern sind jeweils ein Sechzehntel gewählt.





Nihçankalîla (6): 
Messe de la Pentecôte II

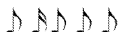
Pratâpaçekhara (75) „Kraft, die von der Stirn ausgeht“: 
Livre d'orgue I, II, Méditations III, IV


Râgavardhana (93) „Rhythmus, der die Melodie belebt“: 
Nativité IV, VIII, IX, Corps glorieux III, VII, Livre d'orgue II, Méditations III, IV


Rangapradîpaka (24) „Leuchtende Farbe“: 
Livre d'orgue V, Méditations III


Sama (53) „Gleichheit“: 
Livre d'orgue II, V


Sârasa (103) „Storch“: 
Nativité IV, Livre d'orgue I


Simha (101) „Löwe“: 
Livre d'orgue II


Simhavikrama (8) „Kraft des Löwen“: 
Messe de la Pentecôte III, Livre d'orgue II, Méditations IV

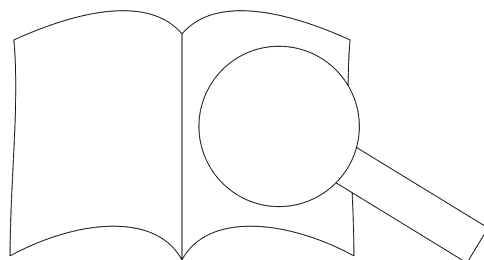
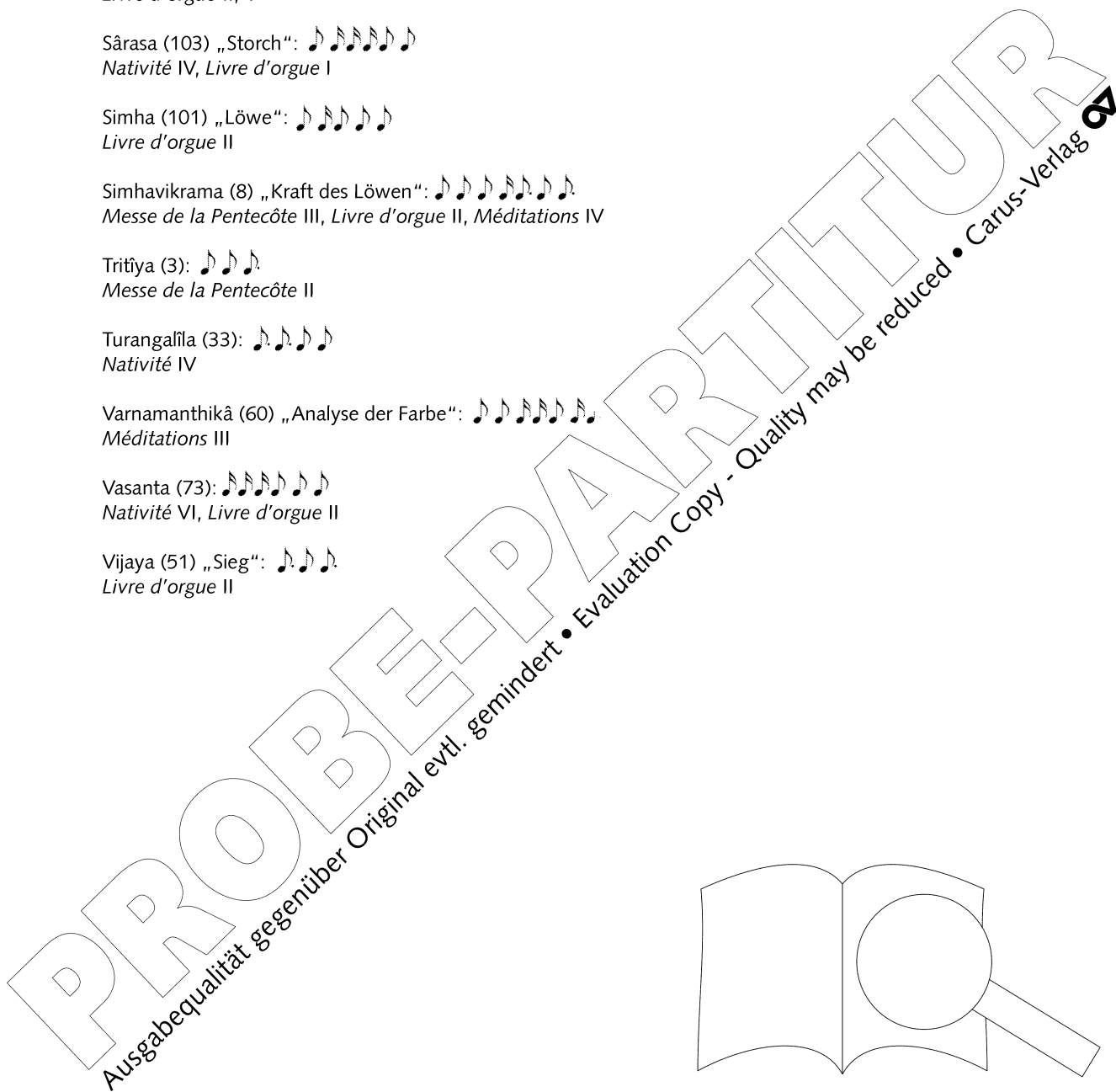
Tritîya (3): 
Messe de la Pentecôte II

Turangalîla (33): 
Nativité IV

Varnamanthikâ (60) „Analyse der Farbe“: 
Méditations III

Vasanta (73): 
Nativité VI, Livre d'orgue II

Vijaya (51) „Sieg“: 
Livre d'orgue II

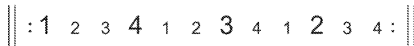
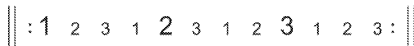
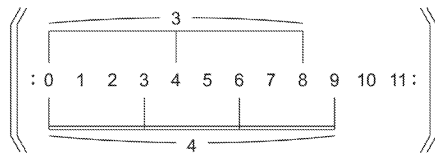


Anhang C – Polyrhythmen

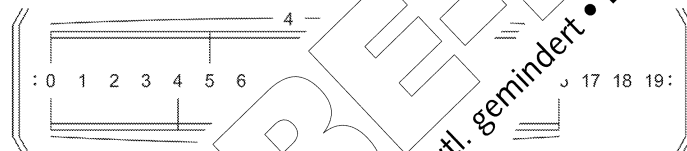
Analog zur Beschreibung des Verhältnisses 3:5 in Kap. 3.4.2 sind hier für die Verhältnisse 3:4, 4:5, 4:7 und 4:9 folgende Übemodelle zusammengestellt:

1. Unterteiltes Zählschema (s. NB 76)
2. Summenrhythmen (s. NB 78)
3. Zugeordnete Summenrhythmen (s. NB 79)
4. Darstellung mit Unterteilung (s. NB 80 und NB 82)
5. Zähl­schemen (s. NB 81 und NB 84)

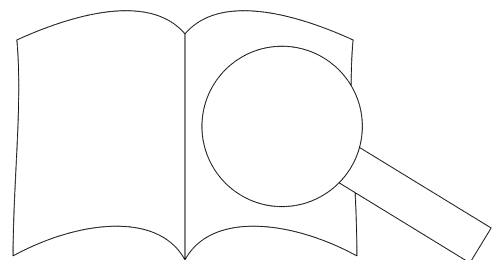
3:4



4:5



4



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

|| : 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 : ||
 || : 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 : ||

4:7

|| : 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 : ||

4
7

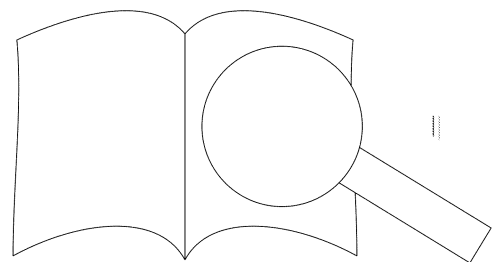
|| : 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 : ||
 || : 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 6 7 : ||

4:9

|| : 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 : ||

4
9

|| : 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 : ||
 || : 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 : ||

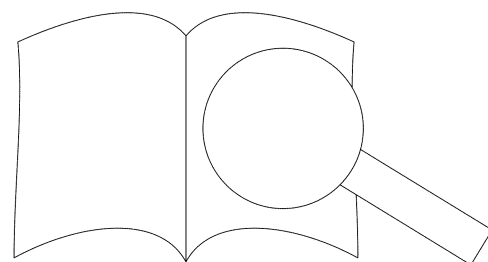


PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Anhang D – Übersicht über die in Messiaens Orgelwerken auftretenden Vogelgesänge

deutsch	französisch	lateinisch	Stück
Amsel	Merle noir	turdus merula	Messe de la Pentecôte II, Livre d'orgue IV, VII, Méditations II
Blasspötter	Hypolaïs pâle	hippolais pallida	Saint Sacrement III
Buchfink	Pinson	fringilla coelebs	Méditations II
Buntspecht	Pic-épeiche	dendrocopos major	Livre d'orgue VII
Gartengrasmücke	Fauvette des jardins	sylvia borin	Messe de la Pentecôte II, Livre d'orgue VII, Méditations II, IX
Goldammer	Bruant jaune	emberiza citrinella	Méditations II, V, VIII, IX
Graubülbül	Bulbul des jardins	pycnonotus barbatus	Méditations VII, Saint Sacrement XII, XV
Kohlmeise	Mésange charbonnière	parus major	Livre d'orgue VII
Lerche	Alouette des champs	diverse	Messe de la Pentecôte V
Mönchsgrasmücke	Fauvette à tête noire	sylvia atricapilla	Livre d'orgue VII, Méditations
Nachtigall	Rossignol	luscinia megarhynchos	Messe de la Pentecôte IV, VII, Saint Sacrement VI'
Olivenspötter	Hypolaïs des oliviers	hippolais olivetorum	Saint Sacrement V
Orpheusspötter	Hypolaïs polyglotte	hippolais polyglotta	Saint Sacrement'
Palästina Felsenglanzstar	Etourneau de Tristram	onycognathus tristrami	Saint Sacr
Palmtaube	Tourterelle maillée	streptopelia senegalensis	Saint
Raufußkauz (Tengmalm-Eule)	Chouette de Tengmalm	aegolius funereus	
Ringdrossel	Merle à plastron	turdus torquatus	at.
Rotkehlchen	Rouge-gorge	erithacus rebecula	la ., Livre d'orgue IV
Sandlerleche	Ammomane du désert	ammomanes desert.	
Schwarzspecht	Pic noir	dryocopus	
Singdrossel	Grive musicienne	turdus nhi.	.. Pentecôte IV, Livre d'orgue IV, tations IV
Südlicher Drosselrohrsänger	Rousserolle turdoïde d'Egypte		..t Sacrement XIII
Weißsachselnonnensteinschmätzer	Traquet deuil	o. ter	Saint Sacrement VI
Weißkehlsänger	Iranie à gorge		Saint Sacrement XI, XV
Zaunkönig	Troglodyt	odytes	Méditations II

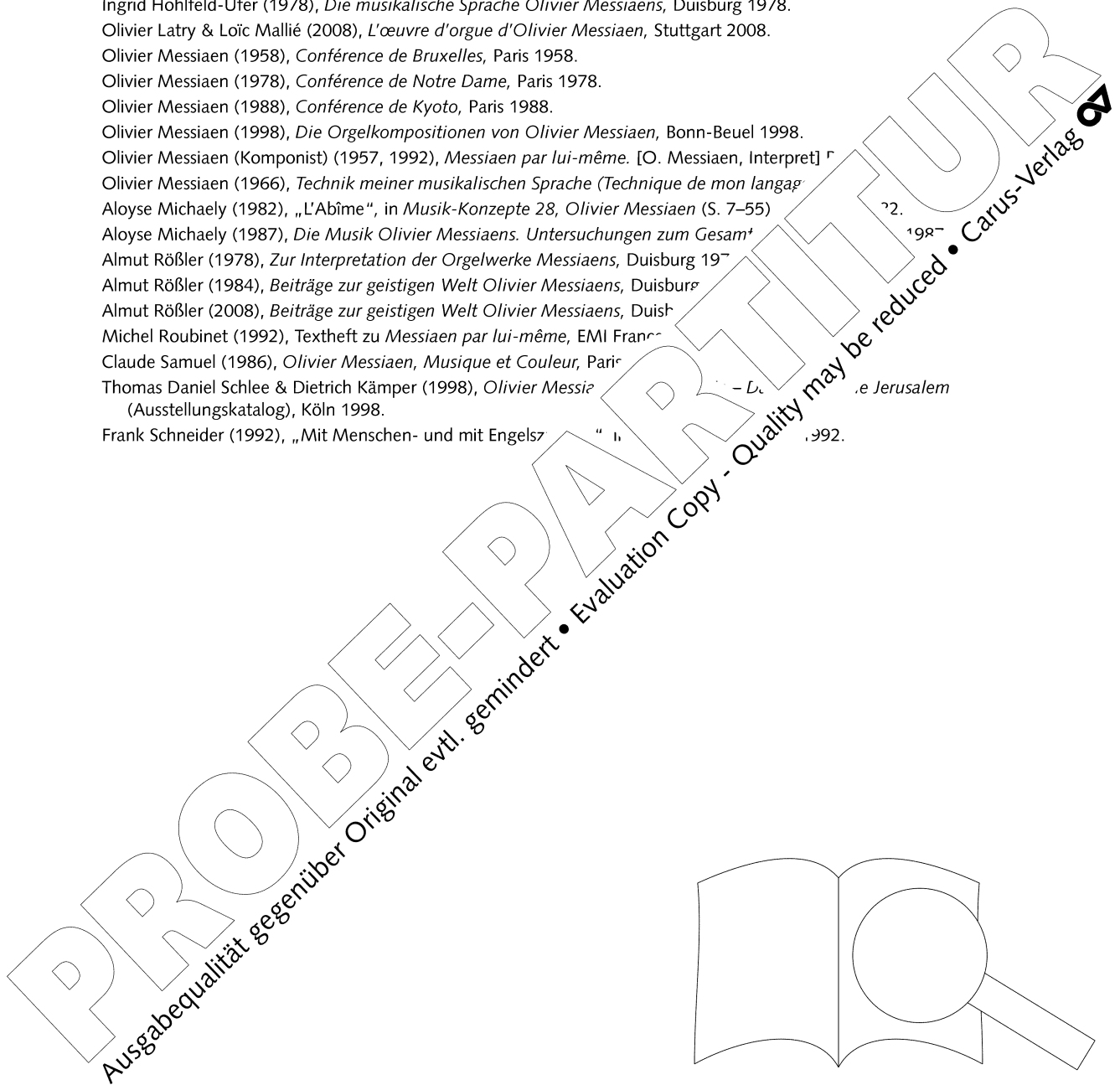
PROBE-
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



PROBE-KOPIE
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Literaturverzeichnis

- Siglind Bruhn (2006), *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, Waldkirch 2006.
- Siglind Bruhn (2008), *Messiaens 'Summa theologica'*, Waldkirch 2008.
- Christopher Dingle (2007), *The Life of Messiaen*, London 2007.
- Jon Gillock (2010), *Performing Messiaen's Organ Music*, Bloomington 2010.
- Paul Griffith (1985), *Olivier Messiaen and the Music of Time*, London 1985.
- Alexandre Guilmant (1926), „La musique d'orgue“ in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 2ème partie, Hg. Lavignac, Albert; Laurencie, Lionel de la, Paris 1926.
- Harry Halbreich (1980), *Olivier Messiaen*, Paris 1980.
- Hellmut Heiß (4 1972), „Struktur und Symbolik in „Les yeux dans les roues“ aus Olivier Messiaens „Livre d'Orgue“ in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 1972, Heft 4, S. 22ff.
- Peter Hill & Nigel Simeone (2007), *Messiaen*, Mainz 2007.
- Theo Hirsbrunner (1988), *Olivier Messiaen, Leben und Werk*, Laaber 1988.
- Ingrid Hohlfeld-Ufer (1978), *Die musikalische Sprache Olivier Messiaens*, Duisburg 1978.
- Olivier Latry & Loïc Mallié (2008), *L'œuvre d'orgue d'Olivier Messiaen*, Stuttgart 2008.
- Olivier Messiaen (1958), *Conférence de Bruxelles*, Paris 1958.
- Olivier Messiaen (1978), *Conférence de Notre Dame*, Paris 1978.
- Olivier Messiaen (1988), *Conférence de Kyoto*, Paris 1988.
- Olivier Messiaen (1998), *Die Orgelkompositionen von Olivier Messiaen*, Bonn-Beuel 1998.
- Olivier Messiaen (Komponist) (1957, 1992), *Messiaen par lui-même*. [O. Messiaen, Interpret] ¶
- Olivier Messiaen (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache (Technique de mon langage)*
- Aloyse Michaely (1982), „L'Abîme“, in *Musik-Konzepte* 28, *Olivier Messiaen* (S. 7–55) ¶.
- Aloyse Michaely (1987), *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtwerk* ¶.
- Almut Rößler (1978), *Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens*, Duisburg 1978.
- Almut Rößler (1984), *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, Duisburg 1984.
- Almut Rößler (2008), *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, Duisburg 2008.
- Michel Roubinet (1992), *Textheft zu Messiaen par lui-même*, EMI France 1992.
- Claude Samuel (1986), *Olivier Messiaen, Musique et Couleur*, Paris 1986.
- Thomas Daniel Schlee & Dietrich Kämper (1998), *Olivier Messiaen, Die Orgelwerke* (Ausstellungskatalog), Köln 1998.
- Frank Schneider (1992), „Mit Menschen- und mit Engelszungen“ in: *Musik-Konzepte* 28, *Olivier Messiaen* (S. 56–72) ¶.



Guy Bovet

Jehan Alain

Grundsätzliche Anhaltspunkte zur Interpretation der Werke Alains

Ausgaben

Die heutzutage gängige Ausgabe der Orgelwerke Jehan Alains (Leduc 1971) ist eine von Marie-Claire Alain aus pädagogischen und orgelstilistischen Gründen tiefgreifend revidierte Edition (vor allem wurden die Registrierungen geändert, hier und da aber auch der Notentext). Wer über ein möglichst getreues Notenbild und originale Klangfarbenangaben verfügen will, müsste deshalb am besten den Erstdruck (1939–1945) hinzuziehen, eventuell die Revision von 1951, in der ein paar Eingriffe von Albert und Olivier sowie angeblich auch schon von der damals 22-jährigen Marie-Claire Alain vorgenommen wurden.

Dazu kommt – allerdings mit einer gewissen Vorsicht zu verwenden – die neueste Leduc-Ausgabe (2007) in welcher Marie-Claire Alain viele, aber leider nicht alle Veränderungen rückgängig gemacht hat.

Die *Notes critiques sur l'œuvre d'orgue de Jehan Alain* (Leduc 2001, französisch – bzw. englisch) Titel *Critical notes on the Organ Works of Jehan Alain*, Leduc 2003) – von Marie-Claire Alain nützliche Hinweise über abweichende Fassungen in den verwendeten Manuskripten, sind aber von persönlichen Eingriffen der Autorin befreit. Gewisse Manuskripte sind nicht einsehbar im Privatbesitz verschiedener Personen außerhalb der Familie Alain befinden.

2011 erschien bei Bärenreiter eine neue Gesamtausgabe, die sich zum Teil auf weniger bekannten Manuskripte stützt, die nicht im Besitz der Familie Alain „Urtext“, das im Falle Alain nicht vertretbar ist, weil für fast jedes Stück existieren: Man kann in manchen Fällen nicht bestimmen, welche von ihnen widerspiegelt; oft gibt es mehrere Handschriften, die als authentisch Die Wahl der als Hauptfassung veröffentlichten Versionen ist in der und gibt den Eindruck, dass man sich bemüht hat, Fassungen abzuweichen. Die Hand des Bearbeiters ist oft spürbar, z. B. bei Übertragungen für andere Instrumente systematisch vereinheitlicht wurde.

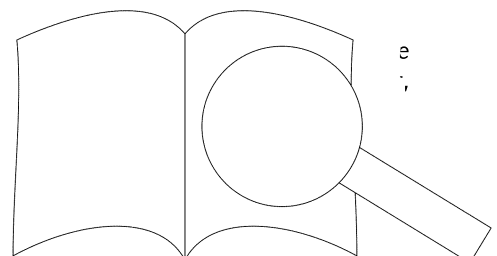
Der kritische Apparat wird der modernen Praxis tadellos; das computergesetzte, unschöne Notenbild ist gegen den Fortschritt. Auch ein neues Verzeichnis der Werke wurde erstellt, und den Vergleich der verschiedenen Versionen. Veröffentlichung erlaubt es aber, beim Vergleich der heutzutage bekannten Quellen zu vergleichen. Leduc-Ausgabe finden.

Manuskripte

Der Vergleich aller Handschriften ist verwirrend. Die Vielfalt der Fassungen und Abschriften und die darin vorkommenden Varianten sind groß¹. Da die Leduc-Erstaussgabe nur ein paar Jahre nach Alains Tod von ihm nicht mehr (Vater und Bruder) vorbereitet wurde, kann man sie als Maßstab betrachten. Es hat deshalb nicht viel Sinn, wegen eines einzelnen Manuskript sensationelle Veränderungen machen zu wollen. Jehan Alain phantastische Genauigkeit mancher Analysen lustig gemacht. Wichtiger ist, den Geist der phantasievollen, unkonventionellen Menschen zu suchen.

Or

... zur Zeit Jehan Alains anders klangen ... und intonierte Orgel sicher seinem Klar ... entext vor sich hat, muss noch wissen, da ... ,achen Register, die seit jeher in den deutschsprrei. ... auch selbstverständlich, dass man nicht „gegen ... da ... immer ein wohlklingender Kompromiss angestrebt we



¹ ... Manuskripten siehe auch www.jehanalain.ch

Spieltechnik und Artikulation

Der Orgelstil zu Alains Zeit war sehr stark von der Schule von Marcel Dupré beeinflusst: absolutes *legato*, wo nichts anderes vermerkt ist. Trotzdem sollte der Spieler doch daran denken, dass auch andere Organisten (wie z. B. André Marchal, der ziemlich anders spielte) der Familie Alain nahe standen, und dass sich Alain selber hie und da über das Spiel von Dupré mit einer gewissen Distanz äussert.

Tempo

Es sind nur wenige originale Metronomangaben von Jehan Alain vorhanden. Man sollte das Tempo so frei und flexibel gestalten wie möglich. Siehe Bemerkungen zu den einzelnen Stücken.

Ein Tenutostrich bedeutet eine kleine zeitliche Verlängerung des damit bezeichneten Tons, vgl. den Beginn von *Deuils* aus den *Trois Danses* (Leduc Band I, S. 21). □ ist eine kurze Fermate im Gegensatz zur längeren ◡, vgl. Takt 74 und 76 in *Joies* aus den *Trois Danses* (Band I, S. 18).

Die Alain-Orgel

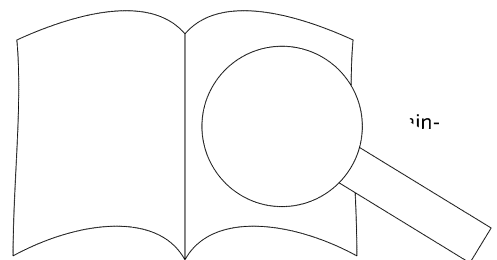
Das zwischen 1910 und 1971 von Albert Alain, dem Vater von Jehan, Marie-Odile, Olivier und Marie-Claire erbaute und später ständig erweiterte Hausinstrument hat Alains Orgelschaffen stark beeinflusst, aber er sicher bei größeren Werken ebenfalls gelegentlich andere Orgeln im Sinne hatte. Siehe diesbezüglich Claire Alains *Notes critiques*. Die jetzt sorgfältig restaurierte Orgel steht heute im schweizerischen Romainmôtier (etwa 30 km nördlich von Lausanne) und kann jederzeit besichtigt und gespielt werden. Der Klang dieser Orgel erklärt manches Registrierungsproblem, nicht nur in der Disposition, sondern auch in den Besonderheiten wie die Pedalteilung, sondern auch und vor allem in der Balance zwischen den verschiedenen Klangfarben in der Klangfarbe der in den Werken vorgeschriebenen Mischungen, wie zum Beispiel in *Joies*, wie eben erwähnt, „Mixtures“ nannte³.

Die Orgel wurde nach Jehan Alains Tod von seinem Vater immer noch erweitert, was er früher mit seinem Sohn besprochen hatte und von denen man im Briefwechsel von Jehan Alain Belege findet. Die heutige Disposition ist die von 1971, als Albert Alain



Association Jehan Alain, Romainmôtier (CH)
1971 erbaute Alain-Orgel wie sie heute ist

...wünscht: Association Jehan Alain, faubourg c
; bovet.aubert@bluewin.ch; www.jehanalain.ch
...ie aller Orgelwerke von Jehan Alain wurde 1995
... mit dem Versuch, sich genau an alle Registrierungs-
... (andel oder bei der Association erhältlich) ist eher als ein t
... die intimen Stücke ideal klingen, den großen Stücken es at
... ng dem Hörer oft interessante Hinweise über die Stimmung i
... auch Aufnahmen verschiedener Organisten (Marie-Claire Alair
... vier Alain.



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Grand Orgue C–g³ (I), Positif C–g³ (II), 9 Register
6 Register

- Bourdon 16'
- Montre 8'
- Bourdon 8'*
- Flûte harmonique 8'
- Prestant 4'
- Plein-Jeu 4 fach*
- Salicional 8'
- Cor de nuit 8'
- Gros Nasard 5¹/₃'
- Flûte douce 4'
- Nasard 2²/₃'
- Quarte de Nasard 2'
- Tierce 1³/₅'
- Larigot
(Prinzipalmensur) 1¹/₃'
- Piccolo* (Prinzipalmensur) 1

Récit (oder auch Solo) C–g³ (III)
schwellbar, 11 Register

- Quintaton 16'
- Flûte conique 8'
- Viole de Gambe 8'
- Voix Céleste 8'
- Dulciane
(oder auch Salicet) 4'
- Flûte octaviante 4'
- Quinte 2²/₃'
- Flûte (eher in Gambenmensur) 2'
- Tierce 1³/₅'*
- Basson-Hautbois 8'
- Cromorne 8'

Récit (oder auch Bombarde)
C–g³(IV) schwellbar,
10 Register

- Diapason 8'*
- Bourdon 8'*
- Prestant 4'*
- Nasard 2²/₃'*
- Doublette 2'*
- Tierce 1³/₅'*
- Plein-Jeu 4 fach*
- Bombarde 16'*
- Trompette 8'*
- Clairon 4'*

Pédale (alle Register geteilt C–H/c–f¹), Coupulas et Tirasses
7 Register

- Soubasse 16'
- Bourdon 8'
- Flûte 4'
- Bourdon 4'*
- Octave 2' (früher in Cornet 3 fach)
- Quinte 1¹/₃' (früher in Cornet 3 fach)
- Tierce 4⁴/₅' (früher in Cornet 3 fach)

- Copula Pos / GO
- Copula Réc / GO
- Copula Bombard*
- Copula Réc / P*
- Copula Bom*
- Tirasse G
- Tirasse
- Tira
- T

Die von Albert Alain nach Jehans Tod hinzugefügten Register etc. sind in Kursivschrift gesetzt
Spiel- und Registertraktur mechanisch

Zu den einzelnen Stücken

Suite (1934/1935) JA⁴ 69, 70, 82

Alain widmete die *Suite* Madeleine Payan (à M. P.), einer Juristin, die am 1. April 1935 heiratete.
Er erhielt 1936 für dieses Werk einen Preis im Kompositionswettbewerb der *Amis de l'Orgue*. Die
Variations und das *Scherzo* hat der Komponist auch für ein *ensemble de cordes* komponiert.

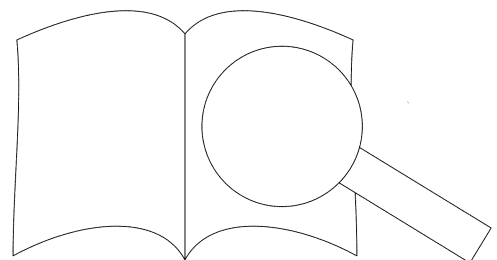
Introduction et Variations JA 69

In einem Manuskript steht „Doux et fluide“ (Tempo 60 für das punktierte Viertel
(also etwas schneller als Marie-Claire Alains „Doux et fluide“ (Tempo 60 für das punktierte Viertel); dann gibt es nur noch
Tempoangaben ohne Metronomzahlen. Die *Introduction* ist etwas abweichend, je nach Fassung: entweder
„Fonds 8 doux“ (sanfte 8'-Grundstimm), oder „Réc.: Cor de Nuit 8 (Nachthorn), Flûte
8; Pos.: Flûtes 8 et 4“. N.B.: „Doux et fluide“ ist ein Zungenregister!
Die Einleitung möglichst *ad libitum* zu spielen. Die Variationen sollten ineinander verschmelzen, keine Zäsuren.
Insbesondere die Variationen sollten ineinander verschmelzen, keine Zäsuren.

Scherzo JA 70

Die vom Komponisten angegebenen Tempoangaben gut beachten: „Cédez“ oder „Céder“ = im Tempo
nachgeben. Im Anfang „Lentement“ (langsam), und im Takt 42 steht statt „Clarinettes
ou Voix Humaine“. Die Übersetzung von Jehan Alains Fußnote zu
Takt 82 in der *Introduction* wird allmählich vom Anfang bis hierher
genutzt ist.“

Der schrillen Klang an („Wind in den Bergen“
etwas Vorsicht geboten. In einem Manuskript
angebracht ist, die 16' Zungen- und Grundstimm



das ganze Stück, das einige ziemlich tiefliegende Stellen aufweist. Die Mixturen sollten in der ersten Hälfte dominieren.“

Siehe auch in den *Notes critiques* die von Marie-Claire Alain erstellte Variante für die letzten Takte.

Trois Danses (1937 /1938) JA 120

In einem Brief an seine Frau Madeleine schrieb Jehan Alain am 7. Februar 1940 von der Kriegsfront: *J'ai entrepris de recopier les Trois Danses pour orchestre ... je transcris pour orgue de concert en même temps* („Ich bin gerade dabei, die *Drei Tänze für Orchester* ins Reine zu schreiben ... ich bearbeite [sie] gleichzeitig für die Konzertorgel“, s. Decourt: *Jehan Alain, biographie, correspondance, dessins, essais*, Chambéry, S. 273).

Die Urfassung dieses Werks muss demnach für Orchester gewesen sein; eine entsprechende Partitur ist aber nicht überliefert. Das Manuskript der Orgel-Fassung schickte Alain von der Front an Noëlie Pierront, die die Uraufführung am 23. März 1941 in der Pariser Kirche Saint-Germain-des-Prés spielte.

Joies („Freude“)

Einige persönliche Angaben von Marie-Claire Alain wurden in der Ausgabe 2001 nicht entfernt (z. B. das in Takt 29 und 30, NB 1). Siehe auch oben die Bemerkungen über den Ausdruck „Mixturen“.

1.

Joies, T. 29 und 30

Die Crescendopassage der Takte 85–94 kann durch stillere Mixturen und registriertechnisch erleichtert werden. Um die Lautstärke nicht wieder fallen zu lassen, empfiehlt sich das Spielen der Stelle mit beiden Händen, wobei alle die linke Hand eine Oktave tiefer. Wer keine leise 16'-Zunge hat, kann versuchen, die Takte 104–107 eine Oktave tiefer auf einer 8'-Zunge zu spielen; der letzte Ton *P* fällt dann kaum auf.

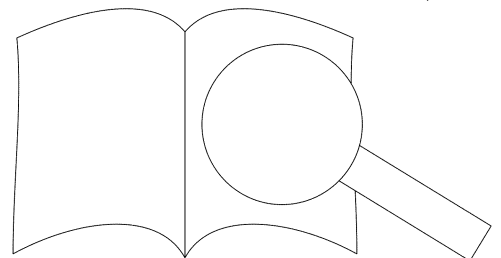
Deuils („Trauer“)

Der Untertitel *Danse funèbre pour honorer la mémoire de la sœur de Jehan* bezieht sich auf den Tod von Jehans Schwester Marie-Odile, die, als sie durch den Unfalltod der Olivier am 3. September 1937 in den Bergen bei Mont-Blanc vor dem Tod der Oliviers, die 22-jährige und zwanzig Jahren tödlich verunglückte.

Die Fußnoten lauten in folgender Weise: Seite 21: „(1) Der Stillstand der Tondauer an.“ / „(2) Nicht erstaunt sein über diese Mischung, ich will nur die Töne hören.“

Seite 26: „(1) Die Orgelstücke werden unter dem Titel: DANSE FUNÈBRE, zum Gedenken an eine Heldin.“

In der Ausgabe 2001 sind die Takte 1–03 und bei Bärenreiter wurden alle Auftakte stillschweigend zu 32teln vereinheitlicht. In der Ausgabe 2001 gibt es tiefgreifende Unterschiede. Takt 24: Vereinheitlichung bei Leduc (2 und 3). Das viele Korrigieren und Verändern ...



Adagio

2.

Adagio (♩ = 63 - 69)

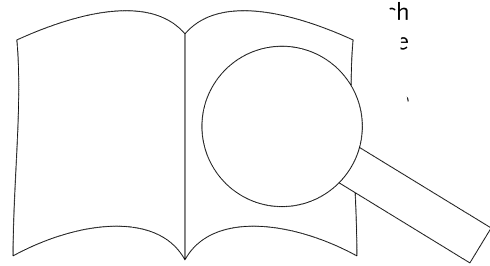
Deuils, Beginn (oben: Erstausgabe / unten: Marie-Claire Alain 2001)

3.

Deuils, T. 24 (oben: Erstausg... in 2001)

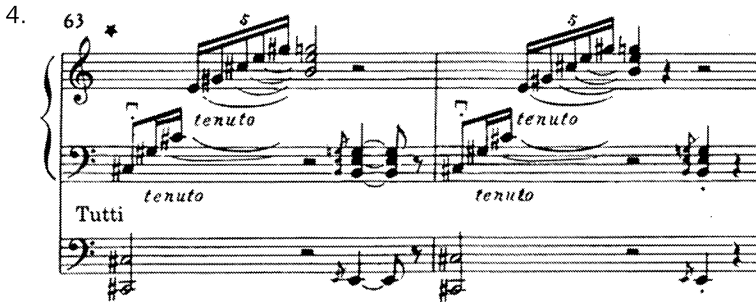
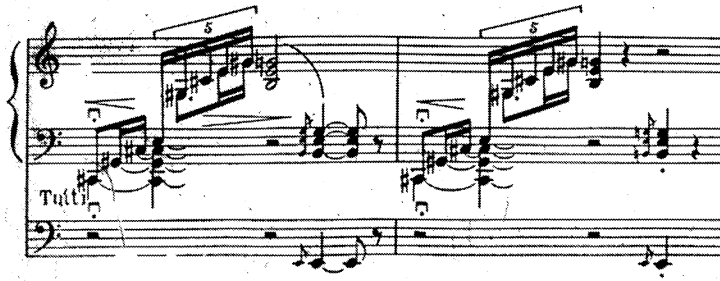
Luttes („Kampf“)

Dieses Stück ist ge... und nicht, wie es sich Marie-Claire Alain vorstellt, ein Duplikat. Laut den Quellen ... nicht auf dem G.O., sondern auf dem Récit gespielt, und nicht mit Trompet... sondern allein mit der Zunge 16' des Récits (zu den schon gezogenen Registern l... gewissermaßen von unten „einschleicht“. statt sofort gut hörbar zu schmettern... mählich, um nach und nach das Tanzm... hat, dass die... 22 irreführend ist, da sie die richtig... gesetzten Manualangaben sollten je... in Takt 38/39 und 46/47, dann ab T... n Sieg, sondern es fällt buchstäblich aus... wie „Lourdement“ usw., sowie eine hochin... ng in Takt 42 „altérer brusquement le movemen... ver und zerrissen“). In der Ausgabe 2001–03 wurc... in Takt 63/64 nicht wieder entfernt; der Hinweis auf... ren zerstört den Effekt des „Peitschenschlags“ im letzte



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Luttes, T. 63/64 (oben: Erstausgabe / unten: Marie-Claire Alain 2001)

Variations sur un thème de Clément Jannequin (1937) JA 118

Alain widmete die *Variations* Pierre Segond, mit dem er in der Klasse M... zu... ert hatte.
 Die Melodie mit dem Titel *L'espoir que j'ai d'acquérir votre grace* („F... h... e Gnade zu
 erlangen“) fand Alain in der von J.B. Wekerlin 1865 edierten Pu... e („Nachklang
 vergangener Zeiten“), dort Clément Jannequin (so der Name richti... dieser Publikation
 befand sich im Besitz von Jehan Alain. Die Melodie ist aber r... ane... on einem anonymen
 Meister.

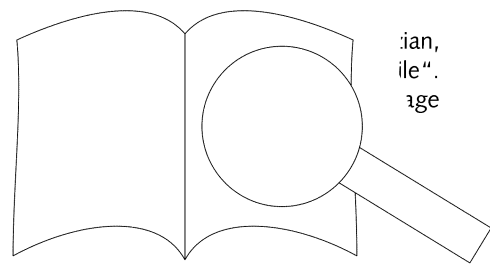
Übersetzung der Bemerkung am Anfang des Stückes: „Die... den wie die Präludien, von
 denen Couperin spricht ... mit Frische und Zärtlichk...
 Die Metronomangabe erscheint erst im Druck... aber nicht im Erstdruck und in
 den Manuskripten. In MCA 2002: etwas langsam... in finden sich aber überhaupt keine
 Angaben mehr.

Das „Più vivo“ in Takt 64 verwirrt oft Intr... en, dass am Anfang ein durchgestrichenes
 ♪ (Alla breve) und hier ein normales... te den Scherz in Takt 125, wo der Sopran
 „einschläft“ und nicht mehr aufs *F* (oder... e ihn deutlich hören (das Rit. in Takt 124 lädt
 dazu ein). Da das Pedal stets ni... opp... ulung Man./Ped. nach Belieben verändert werden,
 was am Anfang oft erlaubt.
 In zwei Manuskripten wir... es Schwellers freizumachen.
 In zwei Manuskripten wir... esse 16' im Schlusstakt verlangt.

Le Jardin Suspen

Le jardin suspen... t Marguerite Evian, einer engen Freundin Jehan Alains, gewidmet.
 Übersetzung der... ack: „Der hängende Garten ist das immerzu verfolgte und flüchtige
 Ideal des... and unverderbbare Zufluchtsort“.
 Die Me... findet sich erst 1952, sie stammt also nicht vom Komponisten.
 Man ne... - breit genug, um das bei zu sch... - wirkende
 K... s Träumerische zu verwandeln.

Die Organisten immer wieder daran erin...
 er ist. Das *senza fretta* in Takt 25 wird auc...
 ff. (Bärenreiter: Takt 26) kann man die Pc...
 spielen.
 von ab Takt 37 sollte nicht schneller gespielt werde...
 die... ctave aigüe“ in Takt 45 ist eine Superoktavkoppel,
 eben. Steht diese Koppel nicht zur Verfügung, spielt ma...
 che sich nicht zu viele Sorgen um die Registrierung mit c



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

gegebenen Variante der Quintadena, gibt es in den Manuskripten noch andere Möglichkeiten. Z. B., wie von Jehan Alain angegeben, *une octave plus bas avec Octavin* [2'] *et Nazard* [2²/3']. Es ist auch nicht sicher, dass der Nazard in Takt 50 wirklich ein 2²/3' ist (Fußtonhöhe von Marie-Claire Alain zugefügt) und nicht immer noch der 5¹/3'.

Aria (1938) JA deest

Aria ist Noëlie Pierront gewidmet, einer Organistin, die sich auch anderer Stücke von Alain annahm (s. oben bei *Trois Danses*). Sie spielte die Uraufführung von *Aria* in der Pariser Kirche Saint-Germain-des-Prés im März 1941. Die Metronomangabe findet sich erst 1952, ist also nicht vom Komponisten (Achtel = 192); in MCA 2002 etwas langsamer (Achtel = ca. 156).

Takt 43, 54 und ähnliche Stellen: auf keinen Fall auf einmal in ein neues, ganz anderes Tempo übergehen, wie man es so oft hört. Das neue Tempo entsteht und fließt aus dem alten heraus, eigentlich gibt es nur ein einziges Tempo in zwei leicht verschiedenen Affekten.

Deux Danses à Agni Yavishta (1932) JA 77, 78

In einem Manuskript trägt der erste Tanz den Titel *Médine* („Medina“). Die Metronomangabe findet sich 1952, ist also nicht original, in MCA 2002 ist sie nochmals verändert.

Viele Affekte, viele Tempi, keine Einheit, sondern stets widersprüchliche und überraschende Ideen und Am Schluss des zweiten Tanzes, in Takt 63 ff., enttäuscht das Nicht-Ändern der Registrierung. Die tragen jedoch überhaupt keine Manual- oder Registrierungsangaben, d.h. schon im Erstdruck sind nicht vom Komponisten, was einem für eventuelle Freiheiten ein besseres Gefühl gibt.

Prélude et Fugue (1938) JA 75, 57

Prélude et Fugue ist Georges Caussade gewidmet, dem gestrengen Kontrapunktlehrer A'. Die Metronomangaben für das *Prélude* erschienen erst 1952 und sind sehr sch Irrtum), wurden dann wiederum verändert (MCA 2002: Viertel = 72). Für die aber auch keine Äquivalenz wie in MCA 2002; meistens findet man den F' Manuskript will Alain sogar die Sechzehntel zählen lassen; also ein rer' Siehe dazu *Notes critiques*: Es gibt sehr widersprüchliche Registrier- bekannten Aliquotenklangfarbe im *Prélude*. In der *Fugue* gibt es auch bedeutende Unterschiede: Die Auswahl in den Ausgab dieser *Fugue* bitte viel Zeit nehmen, auf eine möglichst „sin

Intermezzo (1934/1935) JA 66^{bis}

Die Erstfassung dieses Stücks war für Klavierquintett zwei Klaviere und Fagott; sie ist 1990 bei Led. In einem Manuskript steht als einzige Metr dann ab 1952 (also nicht original) Viertel. Bei Orgeln ohne geteiltes Pedal (selbst au registrieren als c–f¹, muss man sich anders auf dem G.O. mit einer 16'-Re kann man mühelos die Tast nicht sehr leise ist.

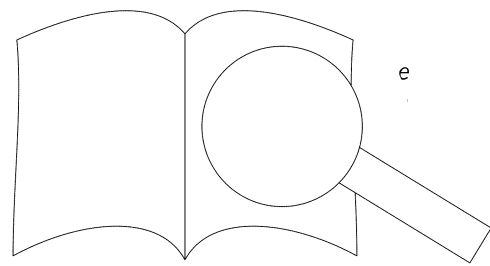
Die Tempomodifikat Richtung, in der m Für die Registrierung, als Hauptfas Hat man re Notensyst

Die Tempomodifikat Richtung, in der m Für die Registrierung, als Hauptfas Hat man re Notensyst

Für die Registrierung, als Hauptfas Hat man re Notensyst

Hat man re Notensyst

L: selbst in derselben August-Woche 1937 (Court, S. 304). Die Widmungsträgerin, Vii USA. des Textes zu Beginn des Werkes lautet: „Wenn c et, um die Gnade Gottes anzuflehen, wiederholt sie gem Glauben. Die Vernunft erreicht ihre Grenzen; nur



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Takt 56: Es lohnt sich, den Akkord in der linken Hand auf dem Positif zu spielen und im Pedal nur das untere E zu halten, damit das Motiv in der rechten Hand hörbar bleibt.

Von Takt 21 bis 123: Pedal ohne 16'.

Takte 73–77: Die unteren Sechzehntelläufe zwischen beiden Händen verteilen.

Takt 84: Kein Zungenregister, sondern die vorgeschriebene Aliquotmischung, von der dann bei Takt 102 nur noch 8' und Tierce (und eventuell Nazard) übrigbleiben.

Das *ff* der Akkorde in Takt 87, 90, 91 und 95 steht nirgends und ist etwas fragwürdig. Auf jeden Fall darauf achten, dass die Akkorde eher dumpf klingen, d.h. man sollte mindestens die Mixturen im G.O. entfernen.

Takt 109: Wenn man schon ab hier das *fis* im Pedal spielt (nur Koppel zu *Récit*), ist es in den Folgetakten einfacher, in der linken Hand *legato* zu spielen.

Lamento (1930) JA 14

Es gibt keine originalen Metronomanweisungen. Die Doppelpedalstelle nach Takt 21 wirkt unbefriedigend: Wer einen Pedalumfang bis zum *g*¹ zur Verfügung hat, kann versuchen, den rechten Fuß eine Oktave höher zu spielen. Andernfalls gibt es jedoch keine bessere Lösung, als die obere Pedalstimme durch eine dritte Hand manualiter spielen zu lassen.

Petite pièce (1932) JA 32

Die Quellen tragen den Titel *Pièce d'orgue*. Es gibt keine originale Metronombezeichnung. Äquivalenzen. Siehe bei *Deuxième Fantasia* die Bemerkung über den *Salicional*.

Monodie (1938) JA deest

Keine besonderen Kommentare.

Berceuse sur deux notes qui cornent (1929) JA 7^{bis}

Auf einem Manuskript steht vor dem bekannten Titel *Une vache* („eine Kuh“). Bei den wiederholten Tönen in der Melodie entstehen wieder ähnliche „Kuhgeräusche“. *rélude*: Der Vortrag nach den Regeln von Dupré ist vielleicht historisch richtig. *rélude*: Der Vortrag nach den Regeln von Dupré ist vielleicht historisch richtig. (Akustik) unschön.

Alain bearbeitete 1930 das Stück für Klavier mit dem Titel *Étude sur deux notes à pédale*.

Ballade en mode phrygien (1930) JA 9

Es gibt keine originalen Metronomangaben. Registrierungsfrage: Die Flöten 8' und 4' im Positif zu registrieren, um alle Nuancen in der Melodie zu hören, ist nicht möglich. Man beachtet dies; registriert man aber nur einen 8', so ist die Melodie unklar und undeutlich. Am besten klingt das Stück auf einer Orgel mit zwei Schwellwerken.

Grave (1932) JA 32

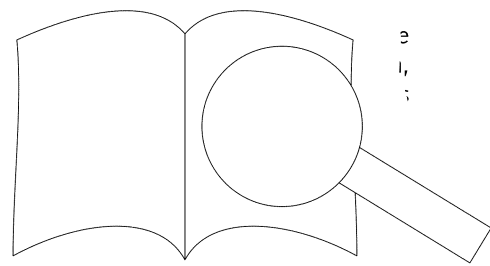
Es gibt keine originalen Metronomangaben. Beziehungswiese Pedal, kann je nach Akustik und Instrument Unschönheiten vermeiden. Man sollte auch eventuell eigene Lösungen suchen.

Variations sur Lucifer

Es gibt keine Metronomangaben. Man sollte den Effekt des vollen *Récits* in geschlossenem Schweller nicht realisieren kann, klar. Registrierung in der Art von Nicolas de Grigny (*Grand Plein Jeu* 16' und Zungen *ff*) ist möglich. Siehe zu dir die Bemerkung über den *Salicional* bei *Deuxième Fantasia*.

Postlude / *Complies* (1930) JA 29

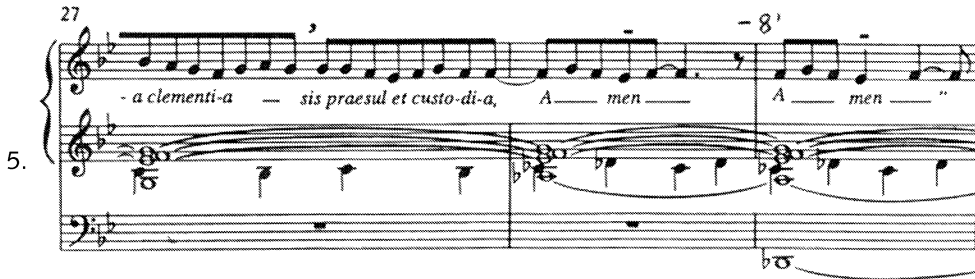
rélude pour Complies. *Salicional* = zureichende Klarheit bei der Darstellung der Noten und Begleitung: Man mache sich nicht Sorgen. Es ist auch schöner, wenn die rechte Hand ein wenig später einsetzt. Manuskripte gibt es zu T. 29 eine interessante und bedauerliche Änderung: den 8' wegnehmen (es bleibt also nur der 2²



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

trotzdem die 8'-Basis; s. Notenbeispiel 5). Siehe auch in den *Notes critiques* S. 116; ein interessant abweichendes Manuskript.

Übersetzung der Fußnote: „Die Achtel des gregorianischen Themas geben die Bewegung. Man bemühe sich, dass sie nicht gleichzeitig wie die Noten der linken Hand gespielt werden.“



Postlude pour l'office de complies, T. 27–29

Choral cistercien (in der Bärenreiter-Augabe: *Élévation*) (1934) JA deest

Das Stück hieß ursprünglich *Élévation*, später änderte der Komponist den Titel in *Choral*. Der Titel *Choral cistercien* geht auf Albert Alain, Jehans Vater, zurück.

Ein sehr schönes, verträumtes, ineinander verflochtenes Kleinod. Sehr frei und „sprechend“ kann man den Schweller allmählich sehr behutsam ein Stückchen aufmachen, um es zu verdeutlichen.

Choral dorien (Ausgabe Hérelle, in Bärenreiter aufgenommen) JA deest

Im damaligen Frankreich entsprach die dorische Tonleiter unserer heutigen, beginnt mit einer „phrygischen Kadenz“ mit den Bass-Tönen F–E. Die Zäsuren zwischen den „Choralzeilen“ nicht übertrieben. Vorsicht mit der Hinzufügung der *Montre*; das Register muss weich sein, um eine bessere Stelle oder ein anderes Register.

Choral phrygien (Ausgabe Hérelle, in Bärenreiter aufgenommen) JA deest

Im damaligen Frankreich entsprach die phrygische Tonleiter unserer heutigen, dorischen. Ganz am Anfang ist die Verteilung Man./Pedal. Ein gutes Planen kann man unbequeme Positionen vermeiden, beziehungsweise die Pedalpositionen des Organisten befreien. Ab Takt 25 muss die *Voix Humaine* ins Pedal gekoppelt sein; nach dem Klang eventuell wieder entfernt werden.

Cinq pièces faciles (Leduc 1927)

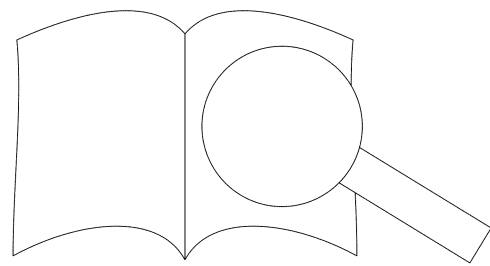
In der mit Fingersätzen versehenen *Choral ancienne* (pour que Poucette joue l'orgue de Valloires) ist mit „Poucette“ Alains Tochter gemeint, die die historische Orgel in der Abbaye de Valloires (Piedmont) spielt. Marie-Claire gemeint, die die historische Orgel in der Abbaye de Valloires spielt. Die *Fugue en mode phrygien* sind wohl eher als Klavierstücke gemeint: Das Pedal kann auf der Orgel zum Gelingen der Orgel zum Spielen tiefer Töne verschiedenartig eingesetzt werden. Im *Verset-Choral* sind Aufgaben dem Organisten vor interessante Probleme: Wie realisiert man name...? ...des in Takt 22–30?

Auch in der *Choral ancienne* Orgel viel eingerichtet werden, vor allem die Stellen in Choral... in der rechten Hand...

... Harmonium hingegen stellt keine Probleme dar.

Choral israhélite (Leduc 1993)

... nicht viel Achtung für dieses „kommerzielle“ Werk. ...gen der volkstümlichen Atmosphäre der (in der Ausgabe) ... eine Zeit lang Organist der Synagoge in der rue Notre-Dame ... Ausgabe nach dem lückenhaften Manuskript und der einzigen ... Alain gewissenhaft besorgt.



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Quatre oeuvres pour orgue (Universal-Edition)

Das Stück *De Jules Lemaître* aus dem Jahre 1935 bereitet keine Probleme. Übersetzung des Gedichts: „Die Angst, seine Klage in Einsamkeit aushauchen zu spüren / verschleiden in Einsamkeit / der Durst, geliebt zu werden und die Furcht, zu schmerzvoll zu lieben“.

Der *Chant donné* (1932) – so nennt man in den französischen Musikausbildungsinstitutionen das Thema einer Harmonielehraufgabe – ist wie andere schon erwähnte Stücke offensichtlich auch eher für Klavier gedacht, kann aber mühelos für die Orgel eingerichtet werden.

Jehan Alains eigene Orgelfassung des *Andante* aus der *Suite monodique* für Klavier ist sorgfältig gearbeitet und registriert und ohne Weiteres realisierbar.

Das interessanteste Stück im Heft ist sicher die *Fantasmagorie*, eine Vorstudie zu *Litanies*, mit der hübschen Zeichnung eines kuhähnlichen Tieres im Blumenbeet.

Die Bärenreiter-Ausgabe bringt folgende, nicht in der Leduc-Ausgabe veröffentlichte Werke:

- *Suite monodique* (Animato – Andante – Vivace), die beiden ersten Teile in einer Orgelfassung des Komponist' der dritte in einer Bearbeitung der Herausgeberin.
- *Choral dorien, choral phrygien* (bereits oben erwähnt)
- *Fantasmagorie*: siehe oben unter *Quatre œuvres pour orgue*
- *Chant donné*: siehe ebenda.
- *Élévation* (oder *Choral cistercien*): oben erwähnt.
- *De Jules Lemaître*: siehe oben unter *Quatre œuvres pour orgue*.

Bibliographie

Marie-Claire Alain, *Notes critiques sur l'œuvre d'orgue de Jehan Alain*, Paris

The Organ Works of Jehan Alain, Paris 2003.

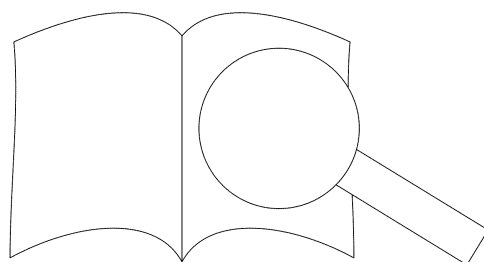
Auréli Decourt, *Jehan Alain, biographie, correspondance, dessins, es*

Weiterführende Literatur

Auréli Decourt, *Une famille de musiciens au XXe siècle. La f*

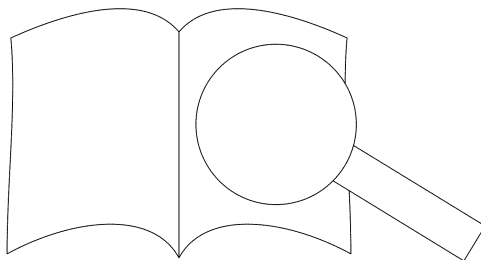
Bernard Gavoty, *Jehan Alain. Musicien français*, Paris 1950.

Website: www.jehanalain.ch



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Bernhard Haas

Schönberg, Milhaud, Kodály

1 Arnold Schönberg, *Variationen über ein Rezitativ* op. 40

Einführung

Schönbergs einziges vollendetes Orgelwerk (und sein längstes Stück für ein Soloinstrument) sind die *Variationen über ein Rezitativ* op. 40. Das Stück entstand 1941 als Auftragswerk für den H. W. Gray Verlag in New York.¹ Schönberg legte in einem frühen Aufsatz seine Stellung zum Instrument Orgel nieder (*Die Zukunft der Orgel* von 1904 oder 1906²), eine Auffassung, die in weiteren Briefen aus späterer Zeit konkretisiert wird. Darin zeigt er sich als nicht sehr interessiert an den Farben der Orgel, wünscht sich stattdessen maximale dynamische Differenzierungsmöglichkeit nur weniger Klangfarben („vom leisesten pianissimo bis zum größten forte“³). In einem Brief vermutlich aus dem Jahr 1913 äußert sich Schönberg hingegen grundsätzlich zustimmend - Möglichkeit, sein Drama mit Musik *Die glückliche Hand* op. 18 mit Orgel statt mit Orchester aufzuführen. Komposition ist eine der farbreichsten der Literatur. Es steht fest, dass Schönberg keine genaue Kenntnis der Orgel hatte.⁵

Schönbergs Verhältnis zur Orgel; Überlegungen zur Registrierung

Die *Variationen über ein Rezitativ* op. 40 sind gewiss alles andere als idiomatische Orgelwerke, die die Orgel als ein Instrument mit Klaviatur, in erster Linie, und schreibe für die Hände Klaviatur betätigen kann.“⁶ Entsprechend Schönbergs gleichzeitigem Orchestersatz auf alle Oktavverdopplungen, d. h. die Registrierungen sollen nur jeweils eine Funktion (sind genau bezeichnet.) Dies ist auf den meisten Orgeln vor allem dann ein Problem, wenn sie nur mit 8'-Registern hergestellt werden soll. Diese Vorschrift ist andererseits aufschlussreich, auf dem sich derlei realisieren lässt. Sicher sind hierzu kräftige Zungenstimmen können nützlich sein. Wie zu merken, ist Schönberg völlig unbeeinflusst von der Orgel anderer, ähnlich extremer Fall ist die Vorschrift 16', 8', 4' (oder 8', 4', 2' ppp: *Passacaglia*, T. 129 ff. mit Auftakt [rechte Hand 8', 4', 2' ppp: ...]. Man kann an große elsässische Reformorgeln bester Qualität denken, aber derlei sind in jenen Gegenden und amerikanischen Orgeln jener Zeit zu verwirklichen. Schönberg selbst gab keine Anweisung, die Orgeln gedacht zu haben.⁸ In einem Aufsatz veröffentlichte Jan Maegaard⁹ die Orgel der First Baptist Church in Los Angeles Schönberg seine Registrierungen. Schönberg legte Wert darauf, dass die Variationen voneinander zu unterscheiden sind, und des Weiteren von Variation zu Variation jede größere Ritardandi am Ende einer Variation eine Klangfarben.¹⁰ Hier nun Marilyn Masons Registrierplan der Schönberg-Var.

¹ Jan Maegaard, „Variationen über ein Rezitativ op. 40“, in: Arnold Schönberg, *Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold Gruhl, Kassel 1959, S. 50, diese Angaben nach S. 67.

² Dieser Aufsatz wurde 1904 in der Zeitschrift *Orgelforum* 7 (Jun.) veröffentlicht, S. 14.

³ Schönberg in einem Brief an Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 50.

⁴ Schönberg in einem Brief an Felix Salzer, Leiter der Universal Edition, abgedruckt in: Jelena Hahl-Koch (Hg.), *Arnold Schönberg, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg und Wien 1991, S. 17.

⁵ „Ich habe keine genaue Kenntnis der Orgel.“ Schönberg in: „M. Mason, An Organist plays for Schönberg“, in: *Journal of Organology* 10 (1979), S. 10.

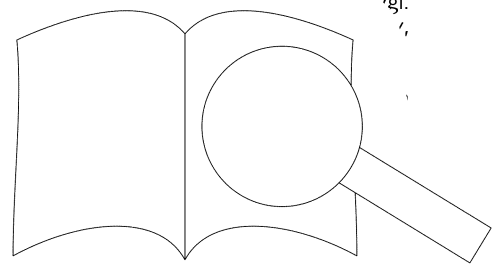
⁶ Schönberg in einem Brief an Josef Rufer, nach Rufer 1959, S. 49.

⁷ Schönberg in einem Brief an Josef Rufer, mit Auftakt; die Bezeichnung „col 8+16“ hier ungenau, vielmehr um eine nicht ganz korrekte Ausdrucksweise.

⁸ Schönberg in einem Brief an Josef Rufer, h. mit Oberoktave und Oberdoppeloktave, oder – in der Orgel – in die Zahl 8 die Oktave bezeichnet, die Doppeloktave bezeichnet. Die Orgel soll keine amerikanische zu sein.“ Schönberg in einem Brief an Josef Rufer, 2002, S. 67–80, besonders S. 79/80.

⁹ Jan Maegaard, *Die Orgel der First Baptist Church in Los Angeles*, 2002, S. 78.

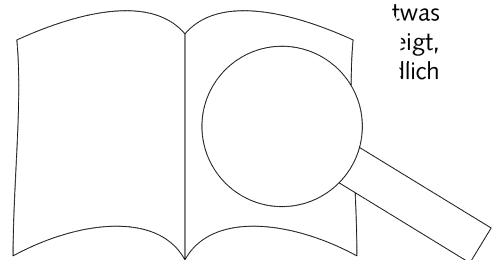
¹⁰ Jan Maegaard, *Die Orgel der First Baptist Church in Los Angeles*, 2002, S. 79/80.



Thema	T. 1–11	sanfte Zungen (Oboe 8') oder sanfter Prinzipal 8'
Var. I	T. 12–22	schwache Flöten 8', 4'
Var. II	T. 23–33	Prinz. 8', 4'-Flöten
Var. III	T. 33	r. H.: Prinz. 8', 4', 2', Mixtur; l. H.: Zungen 8'
	T. 38–43	Prinz. 8', 4', 2', Mixtur
Var. IV	T. 44–55	Flöten 8', 4', 2'
Var. V	T. 56–66	r. H.: Flöten 8', 4', 2', 1 ¹ / ₃ '; l. H.: Flöte 8', Prinz. 4', 2'
Var. VI	T. 67/68	Flöten 8', 2'
	T. 69	Gambe 8', Flöte 4'
	T. 74	dasselbe [ist hier vielleicht T. 72 gemeint?]
	T. 79	Prinz. 8', 4', 2', Mixtur, Zungen
	T. 86–88	wie T. 67/68
Var. VII	T. 89–99	helle Flöten und Prinz. 8', 4', 2'
Var. VIII	T. 100–110	helle Flöten 8', 4', 2'
Var. IX	T. 111–121	Prinz. 8', 4', 2', Mixtur, Zungen [vermutlich Anfang der Var.]; sanfte Gambe 8', Flöten 8', 4' [vermutlich ab T. 118?]
Var. X	T. 121–124	(ab 2. Viertel) Flöten 8', 4'
	T. 125	Prinz. 8', 4', 2', Zungen 8', 4'
	T. 131	wie T. 121–124
	T. 132	1. Viertel: l. H. wie Cadenza; 2. Viertel: r. H. wie Cadenza [vermutlich ein Irrtum; ist vielleicht T. 133 gemeint?]
Cadenza		Principale 8', 4', Mixt., Zungen 8', 4'
Fuge	T. 134–184	HW: Prinz, Flöten 8', 4' ohne Koppel; SW: Prinz., Flöt vorbereiten; RP: Flöten 8', 4', Mixt. vorbereiten Pe
	T. 134	HW
	T. 163	RP
	T. 171	letzte Achtel, l. H.: HW
	T. 178	letzte Sechzehntel r. H.: RP; Koppel SW
	T. 179	beide Hände RP
	T. 183	ab 4. Achtel beide Hände HW
	T. 184–197	beide Hände HW
	T. 186	Schweller schließen bei r'
	T. 190ff.	nach und nach beide f
	T. 197	r. H. RP: Fl. 8', 4', 2 ² / ₃
	T. 198	l. H. auf RP
	T. 199	r. H. auf RP
	T. 200	4. Viertel l.
	T. 201	r. H.: HW Prin.
	T. 202	r. H. Koppel Zungen 8', 4' (Sw zu)
	T. 204	
	T. 206	verstärken (Sw zu)
	T. 207	
	T. 208	
	T. 209	
	T. 210	el: Akkorde getrennt, Ped. <i>legato</i> [vermutlich ist gemeint T. 208 Anfang]

Diese Rorgelhe überhaupt nicht an das oben erwähnte Oktavenverbot: sie passen aber zur Orgelwelt jener Zeit und sind an Die originalen Angaben zur Ref. als gleichwohl zur Realisierung reizen k von nur einer einzigen authentischen Re

An. ließ Schönberg Mason durch seinen Sekretär über ihre gen bewirken, daß verschiedene Kontraste verschwinden" 49, zitiert nach: Paul S. Hesselink, "Variations on a Recita nberg/Legacy", in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* at auf S. 187).



ist aber: „Wenn ich registrieren würde, so würde ich es nur so machen, daß alle Stimmen deutlich herauskommen. Aber das scheint auf der Orgel nicht möglich zu sein“¹³.

Beachtenswert ist außerdem trotz mancher möglicher Einwände die Registrierung von Carl Weinrich in der Originalausgabe, die ja das Imprimatur Schönbergs gefunden hat, auch wenn er sich später davon distanziert hat.¹⁴ Seit kurzem ist im Internet in den vier Attachments zu der Adresse http://schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=3691 ein maschinengeschriebener Text mit Begleitbrief vom 21.11.1941 zugänglich, in dem Schönberg dem Organisten William Strickland, der die Ausgabe herstellen sollte, seine Klangfarbvorstellungen mitteilt. Ich danke Kamil Kulawik, Salzburg, dass er mich auf die Quelle aufmerksam gemacht hat.

Schönberg beschreibt seine Klangvorstellungen mit Hilfe von Orchesterinstrumenten; Strickland hätte das in Registrierungsbezeichnungen verwandeln sollen. Dieses Dokument wird hier erstmals in deutscher Übersetzung mitgeteilt:

„[bis] Takt 10: Posaune (Einklang ohne Ober- oder Unteroktave)

T. 11, erste Halbe: streicherartiger Klang

5. bis 8. Achtel: in den Oberoktaven sollten Flöte und Piccolo sein, hervorgebracht durch Hinzufügung von 4' & 2'

T. 12, 4. Viertel und T. 13, 14 Pedal: keine Ober- oder Unteroktave sollte hinzugefügt werden, es 8' klingen

T. 15 Pedal: 2. bis 5. Achtel kann durch Oberoktave verdoppelt werden, aber 6. bis 8. Achte diese melodische Linie sein und 8. Achtel sollte nicht in der höheren Oktave verdoppelt werden

8. Achtel der linken Hand zu stören (cis¹)

T. 16–18 Pedal: ähnlich wie Takt 15: die melodische Linie muß unverändert bleiben. A' notwendig, der Pedalpart in der Oberoktave verdoppelt werden – nur wenn notw

Auch in den folgenden Takten bis 19 sollte das Pedal besser nicht verdoppelt w registriert werden]

In T. 20 [im Pedal] wäre die Unteroktave zulässig und in T. 21, 22 könnte die

T. 15 ab 2. Achtel bis T. 18, 5. Achtel: Beide Manuale könnten, wenn wü (Trompeten oder Oboen zur rechten, Hörner und Oboen zur linken

T. 18, 4. Viertel und Takte 19 bis 21: um das diminuendo herau Streicher sein.

Die zweite Variation sollte in kontrastierender Dynamik guten crescendo von T. 27–29 zu haben

Die linke Hand sollte 4' nicht vor T. 27 (1. Achtel)

T. 30/31 sollte schärfer klingen, wie Trompeten,

T. 29–33 Pedal: Wenn Verdopplungen nötig

VARIATION III sollte in ihren ersten Ta' (T. 33) einen dunklen Klang haben, wie vielleicht Vcl con sordino, oder sehr, oder sogar gestopfte Trompeten pp aber schon in

T. 37 sollten die punktierten Schärfe besitzen.

T. 40–43 linke Hand vierte und dritte Sechzehntel kann Oberoktaven hinzufügen

[Hier ist vermutlich gemeint die rechte Hand ab der 4. und die linke Hand ab der dritten Sechzehntel Hinzufügung bis zu Takt 43 Ende bestehen bleiben darf.]

VARIATION IV derselben Qualität

T. 45–47 Pedal hinzufügen – wenn möglich

der Char („softness“) sollte das martellato-staccato nicht hindern

VARIAT

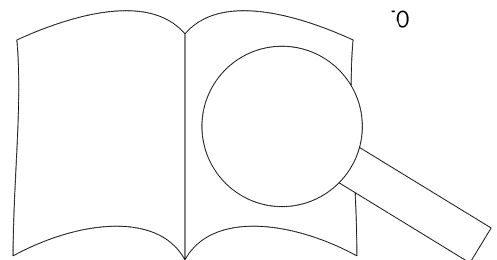
eroktaven in beiden Händen zulässig

g der Manuale übertreffen.

ninzufügen und vielleicht (?????) 2'.

ion. er, in Rufer 1959, S. 49.

gl. benso material- wie aufschlussreiche Arbeit von Gerhard lenz der Tonalität in Werk und Lehre Arnold Schönbergs, M m dieser Arbeit. Überlegungen zur Registrierung vor allem auf von der Carl Weinrich ausgeht auf S. 632.



Aber

T. 66 linke Hand [ist hier vielleicht die rechte Hand gemeint?] sollte in Oktaven „gespielt!!!“ werden, ungeachtet der Verdopplungen.

T. 66 rechte Hand und Pedal [ist hier vielleicht linke Hand und Pedal gemeint?] sollten keinen anderen Ton spielen als den geschriebenen – einen.

VARIATION VI. Die Klangfarbe (“tone quality”) sollte sehr oft wechseln, vielleicht manchmal in jedem Takt, zum Beispiel

T. 67 r. H. Oboe, l. H. zartes Horn KEINE HINZUFÜGUNG VON OBER- oder UNTEROKTAVEN

T. 68, 1. bis 3. Achtel dasselbe wie T. 67

[T. 68] 4. bis 8. Achtel [korrekt: bis 6. Achtel] Violine con sordino

T. 69/70 l. H. Violoncello

T. 69 r. H. Klarinette

T. 70 r. H. Oboe

T. 71 r. H. zarte Flöte, l. H. zartes (ppp) Englisch Horn

beginnend mit T. 75/76 l. H. Hinzufügung von 4' und 2' (col 8va und 16 [recte: 15ma] in der K' von Streicherflageoletten

T. 75, 76, 77, 78 r. H. Klarinette

T. 77/78 l. H. Posaune

T. 79/80 Blechbläser

T. 79/80 Pedal ohne Unteroktave, wenn nötig mit Ober-.

T. 80 beide, r. H. und l. H., 4' & 2' hinzufügen

T. 83 r. H. 4. Achtel, l. H. 4. Viertel: 4' und 2' abstoßen (nur 8' spielen)

T. 86–88 wie der Anfang dieser Variation.

VARIATION VII

T. 89 bis 94 zarte Streicher, aber crescendofähig

T. 95 etwas Blechbläserfarbe hinzufügen

T. 94 Pedal ohne Unter-, aber vielleicht mit Oberoktave

T. 96–98 Pedal genau die geschriebene Tonhöhe

T. 95–97 4' hinzufügen und (vielleicht auch) 2' [im Text „sta...“ natürlich ein Tippfehler], aber auf dem zweiten Achtel von T. 98 beginnt ein dünnere Registrierung, nichtsdestoweniger zu einem beträchtlichen dynamischen Anstieg.

VARIATION VIII

100 bis 104 r. H. kann sicherlich Oberoktave and Piccolo, aber mit dem Bassschlüssel als wäre die fünfte Achtel; könnte eventuell die siebte Achtel gemeint sein?)

T. 107 sollte einen weiteren Wechsel über die rechte Hand und am Ende von

T. 109 sollte 4' hinzugefügt werden [hinzufügen, der rechten Hand die Rede], außer bei den letzten 4 Achtelnoten von T. 110, die nicht hinzugefügt werden könnte.

T. 100, l. H. Streicher, Pedal

T. 104ff. Pedal sollte

VARIATION IX

T. 113 r. H. 4. Achtel hinzufügen, Pedal die geschriebenen Noten sollten die tiefsten sein, aber wenn die rechte Hand die gleiche Gestalt und ihren Charakter nicht verliert, könnte man auch Oberoktaven

hinzufügen

T. 114 l. H. Oboe oder Klarinette, l. H. Englisch Horn

T. 126 l. H. 4. bis vierzehntes Sechzehntel 4' hinzufügen, um die c

hinzufügen, aber in T. 126 r. H. 4' & 2' hinz

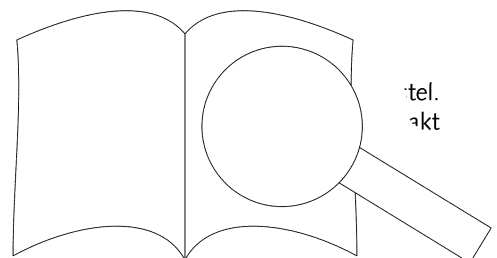
T. 127 l. H. 4. bis vierzehntes Sechzehntel 4' hinzufügen.

T. 128 l. H. 4. bis vierzehntes Sechzehntel 4' hinzufügen, ebenso die erste Hälfte von T. 128

T. 129 l. H. 4. bis vierzehntes Sechzehntel 4' hinzufügen

T. 130 l. H. 4. bis vierzehntes Sechzehntel 4' hinzufügen

T. 131 r. H. nur 4' (8' weglassen) und 2'



tel.
akt

- T. 131 l. H. nur 8'
- T. 132 r. H. nur 8' [d. h. in 131 und 132 soll nicht nur die Begleitung der jeweils anderen Hand, sondern auch die Solostimme nur achtfüßig sein]
- T. 133 r. H. 4' & 2' hinzufügen
- T. 133 l. H. Tasto Solo streichen – nur 8' in beiden Manualen.
- Cadenza r. H., l. H. 4' & 2' hinzufügen bei Prestissimo in drei Oktaven tasto solo tilgen bei Pesante
- T. 134–146 r. H. nicht allzu durchdringender Blechbläserklang in beiden Manualen
- Der Rest scheint mir jetzt weniger schwierig zu registrieren. Es versteht sich von selbst, daß alle Episoden in ihrer Klangfarbe verschieden sein sollten von ihrer Umgebung, so
- T. 147–151 und ihre Wiederholung
- T. 168–171 sollten vielleicht etwas Streicherklang verwenden etc. etc.
- Alle Partien des Pedals sollten keine tieferen Noten als die des Manuskripts verwenden – wenn möglich. Aber auch Oberoktaven sollten vermieden werden wo sie höher wären als dissonante Töne der l. H., was die Klarheit beeinträchtigen würde, z. B. T. 147–152 und besonders 164, wo es die motivische Linie verdecken würde
- Der Schluß ist natürlich Organo pleno, der Schlusshöhepunkt.
- Aber es gibt mehrere „kleinere“ Höhepunkte davor, die ebenfalls dynamisch ausgedrückt werden
- B. T. 181–186 ... dann wieder T. 194“

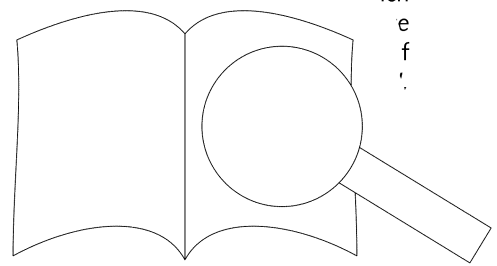
Analyse des Themas von op. 40

Dass Schönberg in diesen praktischen Fragen trotz seiner genauen Angaben offenbar sehr darauf achtet, dass sich der Sinn dieser Musik zuerst auf einer anderen Ebene realisiert.¹⁵ Um ein Beispiel zu geben, wird jetzt das Thema, das Rezitativ, ein wenig analysiert werden. Es ist darüber diskutiert worden, ob es tonal sein oder nicht, was das Schreiben eines Stücks in d-Moll für Schönberg mag etc. Wichtiger für den Spieler ist es aber, den konkreten Zusammenhang

Lento (♩ = 54)

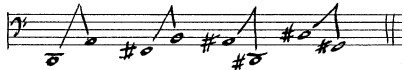
Und da fällt zuerst die Quinte *Ais-Dis* (T. 3/4) auf, die *D-A* noch weitere Quinten eine große Rolle spielen. Die Quinte *Ais-Dis* (T. 3/4) ist *dissonant*, aber trotzdem sehr deutlich. Weitere Quinten bestehen zwischen *cis⁰* (T. 5/6) und *F* und *c⁰* (T. 6) und zwischen *E* und *H* (T. 7/8); die letzten beiden Quinten sind *homophon*, wie schon die Quinte *Ais-Dis* (T. 3/4). Wenn man sich ein wenig Mühe gibt, erkennt man die erste Quinte (*D-A*), der Ausgangspunkt, die dritte Quinte (*cis⁰-Fis* T. 5/6), die zweite Quinte (*E-H* T. 7/8), „auf halber Höhe“, die vierte Quinte (*Ais-Dis* T. 3/4), ein Schattenhöhepunktquinte, zusammen. Tatsächlich ist die Folge von sechs Tönen im Quintabstarb, die verbleibenden Quinten eine Folge von Quinten (*F-c⁰*, *E-H*, *Ais-Dis*, *D-A*).

¹⁵ Die detaillierte Analyse von Gerhard Luchterhand im oben erwähnten Buch, vgl. Bernhard Haas, *Die neue Tonalität von Schubert*, Wilhelmshaven 2004, besonders S. 19–26.

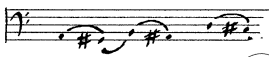


Damit sind bereits zehn von zwölf Tönen gegeben. Es fehlen die Töne *Gis* und *G*. In diesem Thema als Ganzem wird die Vollständigkeit der zwölf Töne angestrebt: Zur auffälligen Quinte *D–A* des Anfangs gesellt sich als dritter Ton, durch den sich das Anfangsmotiv erst realisiert, ein *Gis* (T. 1 Mitte). Durch die Wiederholung des Anfangsmotivs im zweiten Takt wird die Bedeutung dieses *Gis* noch unterstrichen. – Das einzige *G* des Themas ereignet sich in T. 9, auf der zweiten Viertel; es hat einen seltsamen Charakter, etwas Fahles im Klang, der damit zusammenhängen könnte, dass hier das Zwölftonfeld geschlossen wird. (Es ist das einzige *G* des Themas.) Durch das Hören dieser sechs Töne in Quintabstand (Hexaton *d* bis *cis*) plus vier Töne in Quintabstand (Tetraton *dis* = *es* bis *c*) plus *gis* plus *g* als miteinander eine zwölfstönige Einheit bildend, bekommt man einen Zugriff auf das ganze Thema.

Ein weiterer Zusammenhang ergibt sich, wenn man sich ab T. 5 die übermäßigen Dreiklänge klarmacht: Die Phrase T. 5/6 erste Hälfte beginnt mit *cis*⁰, endet mit *F*, dazwischen steht auf der vierten Zählzeit von T. 5 ein *A*. Analog beginnt die folgende Phrase (T. 6 Mitte bis 7) mit *c*⁰, endet mit *E*, und es gesellt sich ein *Gis* (T. 8, 4. Viertel) hinzu (As T. 6. 8. Achtel hat nicht die Kraft, an A T. 5, 4. Viertel anzuschließen. Dies ist die Wirkung der Sechzehntel Ende T. 6 im Gegensatz zu den Achteln Ende T. 5). Man kann insofern in den beiden Phrasen T. 5–7 plus Enklave T. 8 Ende zwei übermäßige Dreiklänge hören: *cis*⁰–*A*–*F*, *c*⁰–*E*–*Gis*. Diese um einen Halbton gegeneinander versetzten übermäßigen Dreiklänge werden als *Konstrukt* bezeichnet.¹⁷ Das vorliegende ist mit einem weiteren verwoben: In der letzten Phrase des Themas (T. 8–11) werden einige Halbtöne dadurch hervorgehoben, dass sie artikulatorisch besonders getrennt werden sollen: *H–Ais* T. 8 mit dem *H*; *G–Fis* T. 9 mit Atmungszeichen dazwischen; schließlich *Es–D* T. 10/11 mit Bogenende zusammengenommen: *H–Ais–G–Fis–Es–D* sind äquivalent zu *H–G–Es*, *Ais–Fis–D*, zwei über Halbtonabstand, ein weiteres Konstrukt. (Es erweist sich, dass das Thema erst mit *D* T. 1 vorher.) Wie die zuvor gezeigten Quinten ergänzen sich auch die beiden Konstrukte zum zweiten des Themas. Dieses Zwölftonfeld ist von anderem Charakter als das erste, wie man bemerkt, wie einige Töne beiden Tonfeldern gleichermaßen angehören. Die besondere *D* (T. 11) des Themas hängt (außer mit der Wiederholung des *D* vom Anfang) mit dem ersten *D* (T. 1) als ein Konstrukt und näher ein Konstruktpaar, das sich zur Zwölftönigkeit ergänzt. Insofern ist dies *D* nicht identisch mit dem Anfangs-*D*, das einer Quintenreihe angehört. Die erste Hälfte des Themas wird neben den bereits erwähnten Oktaven durch die *Ais–Dis* (T. 3/4), *cis*⁰–*Gis* (T. 4).



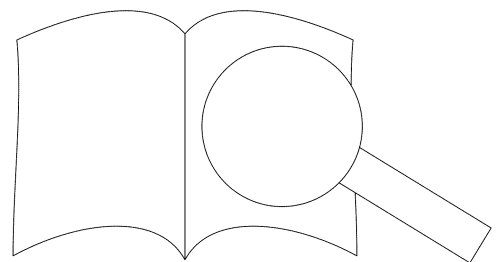
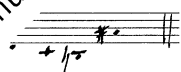
Das heißt, es gibt eine steigende und eine fallende Richtung nach systematisch angeordneter Richtung in Quintabstand (ein *Enneaton*): *d, a, g, f, e, c, b, a, g* und eine fallende Quarte. Diese ihrer Richtung nach systematisch angeordnete geschlossene Reihe von neun Tönen bestimmt den Charakter der ersten Hälfte des Rezitativs. Das *Enneaton* bestimmt den Charakter der ersten Hälfte des Rezitativs. Ein *Enneaton* lässt sich auch in Halbtönen realisieren. Für das hier vorliegende ergäbe sich dann: *A–Gis–H–Ais, d–cis–e–d*.



Diese Töne innen so laut:



Ein Beispiel die Version der Takte 2 bis 4 des Originals:

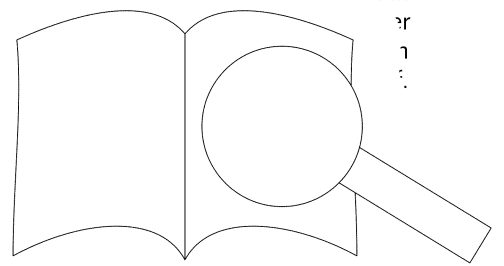


In der zweiten Hälfte des Themas gibt es einige Quintenfelder, die teils bereits erwähnte Quinten füllen, teils weitere Töne herbeirufen. So wird die Quinte *cis⁰-Fis* (T. 5/6) von dem Tetraton *cis⁰-H-Gis-Fis* ausgefüllt, die Quinte *F-c⁰* (T. 6) nachträglich durch das Triton (drei Töne in Quintabstand) *c⁰-B-F* (T. 6/7; *As* und *Ges* dort wiederholen *Gis* und *Fis* der vorigen Phrase). In T. 9 schließen sich die *Legato*-Töne *H-A* mit *E* T. 10 zusammen. Schließlich sei noch auf das von den anderen weitgehend unabhängige Konstrukt *A* (T. 1)-*Ais* (T. 3)-*cis* (T. 4), *Fis-F* (beide T. 6)-*D* (T. 11) hingewiesen, das das Thema als Ganzes umgreift und ihm einen präziösen, ein wenig nach Jugendstil klingenden Charakter mitteilt.

Für das Hören und Spielen wird, beispielsweise die Harmonie- und Dur nicht gut (spannung nicht mit ihren Nachtragungen wichtig insofern, als damit ausgeschlossen -F (T. 5/6) und H-A-G-Fis-E-Es (T. 9/10) als Folgen von ,ich ist es möglich, hier Durchgänge zu hören, aber es klingt en als Individuen an ihren Ort festgebannt und sprechen oft ,dern mit entfernteren Tönen.

Tempo und

Unter dem Interpretation ist die Frage des Tempo der Musik wie den *Variationen* ist es ereignisse nicht nur überhaupt wahrzu die *Variationen* weisen detaillierte Metror : Erfahrung hat ergeben, dass diese der Wir die Musik so schnell zu spielen, wie die Metron . In größeren Räumen bleiben viele Einzelheiten ur en der originalen Metronomangaben fast unmöglc igen. Schönberg schreibt in einem Brief über eine eigene hungen in Amsterdam und Haag waren sehr schön. In:



PROBEBE PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ganz frei mit dem Orchester musizieren. Ich nahm da ganz andere Tempi als in Amsterdam. Nämlich richtigere. Ich bekam den Mut, alles so langsam zu nehmen, wie es gehört. Während ich mich sonst beeilte, über gewisse Stellen möglichst rasch hinwegzukommen, um nicht vom Publikum gestört zu werden“.¹⁹ Dazu passt, dass Schönberg im Prospekt des von ihm gegründeten „Verein für musikalische Privataufführungen“ schreibt, dass „für die Zahl der Proben [...] immer nur die Erzielung der größtmöglichen *Deutlichkeit* und die Erfüllung aller aus dem Werke zu entnehmenden Intentionen des Autors maßgebend“²⁰ sei.

Jedoch änderte Schönberg in der Frage des Tempos offenbar zuweilen seine Meinung. In einem Essay über mechanische Musikinstrumente²¹ schreibt er: „[I]ch nehme in meinen Werken heute alles wesentlich rascher als bei den ersten Aufführungen, wo ich teils aus technischen Gründen, wegen der Schwierigkeit und der unzureichenden Dynamik, teils um Plastik zu erzielen, bewusst und unbewusst alles viel zu langsam genommen habe“.²² Der Pianist Leonard Stein, der sowohl Kontakt zu Schönberg hatte als auch seit 1937 Aufführungen des Kolisch-Quartetts gehört hat, berichtet von einem Fall, in dem Schönberg sich darüber beklagte, dass ein Dirigent seine *Variationen für Blasorchester* op. 43B nicht nach den vorgeschriebenen Metronomzahlen spielte. Andererseits erinnert sich Stein an eine Aufführung der *Ode an Napoleon Buonaparte* op. 41 unter Schönberg, die in vielen Passagen entschieden unter dem vorgeschriebenen Metronomtempo blieb.²³ Max Deutsch entschuldigt Schönberg beinahe dafür, langsam zu dirigieren²⁴. Sehr interessant ist in dem Zusammenhang auch folgende Bemerkung Schönbergs: „Bei Erstaufführungen gedanklich nicht oberflächlicher, man meist überhaupt nicht die richtigen Tempi nehmen, weil sonst alles zu schwer verständlich und ungewöhnlich.“²⁵ Es ist zu fragen, inwieweit man heute beim größten Teil der Aufführungen op. 40 nicht eine Uraufführungssituation hat: eine solche nämlich, in der der größte Teil der noch nie zuvor gehört hat. Hinsichtlich der Authentizität von Tempi meint Schönberg: „Der Interpret seiner Werke meist mehr durch die Veränderlichkeit seiner Darstellung als durch die Tempi, die er angeblich genommen haben soll.“²⁶

Espressivo, Phrasierung und Anschlag/Artikulation

Ebenso wichtig wie der Umgang mit der Tempofrage ist es, den schönbergischen Tempomarkierungen zu folgen. Hierzu ist es notwendig, weitere Werke Schönbergs zu kennen. Die beiden *Kammermusik* op. 38

¹⁹ Schönberg, Brief an Alban Berg vom 4.12.1912, zitiert nach: Nur, *Lebensgeschichte in Begegnungen*, Klagenfurt 1992, S. 107.

²⁰ Schönberg, Prospekt des „Vereins für musikalische Privataufführungen“, Schönberg 1992, S. 162, Hervorhebung von mir.

²¹ Arnold Schönberg, „Mechanische Musikinstrumente“ von Ivan Vojtech (= A. Schönberg, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Max Deutsch, Wien 1928; datiert 28.6.1926.

²² Schönberg 1976, S. 215.

²³ Leonard Stein, „Playing in Time for Schoenberg“, in: *Verhandlungen des Internationalen Colloquiums über die Aufführung in der Wiener Schule*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002, S. 61–69, vgl. S. 65. Max B. Miller, der das Stück vorspielte, erinnert sich, Schönberg habe gesagt daraus langsamer gepfeifen als sei. Hesselink 1983, S. 196.

²⁴ „He conducted his own works [...] For Schoenberg, the tempo was often much faster than Schoenberg's. [...] When he conducted, [...] he had not the energy to impose himself upon the orchestra. [...] The orchestra was not able to play very, very quickly, very fast, these tempi are often much faster than Schoenberg's. [...] For Max Deutsch in einem Interview: Joan Allen Smith, „Schoenberg's Chamber Music“, in: *Perspectives on Schoenberg* 1979/ Spring-Summer 1980, S. 258–85, das Zitat auf S. 273). Vgl. Hermann Scherchen zu dessen Proben (1914) von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 38: „Das Stück solle „einfach“ gespielt werden (vgl. Hesselink 1983, S. 196).“

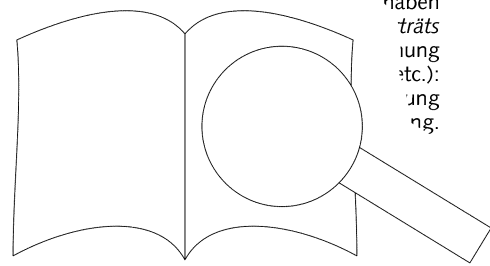
Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196).

Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196).

Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196).

Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196).

Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196). Das ist ein Irrtum. Schönberg hat ein „heißes Temperament“ (Hesselink 1983, S. 196).



(1906; vollendet 1939) stehen den Orgelvariationen in vieler Hinsicht besonders nah.²⁷ Sie sind beide tonal im landläufigen Sinn. An ihnen ist insbesondere die Polyphonie zu studieren, eine Polyphonie des Ausdrucks. Die Stimmen prägen höchst verschiedene Ausdruckscharaktere aus, laufen ganz unabhängig und klingen wie durch ein Wunder doch zusammen. Dies ist auch an den Orgelvariationen, bis in unscheinbare Mittelstimmen zu verfolgen. Technisch wäre ein mögliches Überverfahren so: Man phrasiert zunächst die Hauptstimme.

2.

VAR. I

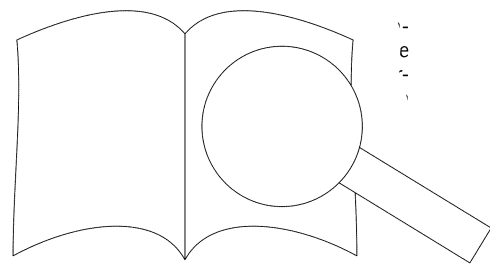
$\text{♩} = 68$

Das Wort Phrasierung ist hier im vollen Wortsinn genommen: "Phrasierung" ist die Gestaltung einer Phrase mit Auf- und Abbau in Ansehen. Dabei wird von Details der Artikulation, gegensätzlich zur Phrasierung etc. zunächst abgesehen. Zum Phrasieren ist es zunächst wichtig, zu fühlen, wohin ein Impuls reicht, und außerdem, den Höhepunkt zu finden. Nur wenige Komponisten, nämlich wie Bruckner, in der Partitur anzugeben, welche Takte jeweils zusammengefasst sind. Bestätigung für dieses vom Phrasieren abhängige Vorgehen findet sich bei Peter Stadlens allgemeinen Anmerkungen zur Webern-Interpretation (Webern, *Variationen für Klavier* op. 27 (Wien 1979) (Stadlen spielte die Uraufführung des Werkes mit Webern). Diese haben auch für Schönberg volle Gültigkeit.³⁰ Webern verlangt, dass die Phrasierung (natürlich), seine Musik solle „wie Brahms“ gespielt werden³¹ etc. Ähnlich wie Webern hat Schönberg die Orgelvariationen aus der Perspektive der seriellen Musik bzw. der neuzeitlichen Musik uminterpretiert.

²⁷ Vom ersten Satz der Orgelfassung von Martin Kaleschke vor.

²⁸ Zur Bedeutung der Phrasierung äußert sich Schönberg in einem Brief an Martina Sichardt, *Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Klarheit* (Mainz 2002, S. 31–44, das Zitat auf S. 43). Vgl. dazu auch Schönbergs minutiöse Hervorhebung einzelner Stimmen in seinem *Streichquartett* op. 10 anlässlich einer Aufnahme (1910, veröffentlicht in: *Schönberg Streichquartette I, Kritischer Bericht, Skizzen, Briefe* (Kassel 1975, herausgegeben von Hans Grottel, Reihe VI Kammermusik, Reihe B, Band 20) herausgegeben von Hans Grottel, Mainz 1975).

²⁹ In den Phrasierungen von Schönberg meist deutlich langsamere Tempi als in den Phrasierungen zur Taktgruppenanalyse. Zur Inauguralvorlesung über die Phrasierung, *Logos Musicae, Festschrift für Albert Paetz* (Kassel 1975), S. 101–111. Taktgruppen bei Schönberg nahestehenden Interpretationen im Handel erhältlichen Ausgaben sind Bruckners *Missa solenne* von Beethovens *Missa solennis* sowie in vielen Häufigkeiten dieser Werke. Vgl. Boynton, „Anton Webern, *Variationen op. 27, Gegerne*“, in: Grassl/Kapp 2002, S. 101–111. Webern, *Variationen für Klavier* op. 27. Weberns Interpretation Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisung



Erst wenn dieses intensive, vom Singen und Atmen herstammende Phrasieren geleistet ist, kann man sich den Einzelheiten und namentlich der Artikulation zuwenden. Über diese und einige andere Details äußert sich Schönberg im Vorwort zur Suite für Klavier op. 25:³²

„1. / bedeutet betont, wie ein guter Taktteil;

∪ bedeutet unbetont, wie ein schlechter Taktteil.

2. Mit ♩ ist das leichte, elastische, mit ♩ das harte, schwere staccato bezeichnet.

— ist als Längenzeichen (manchmal mit dem Betonungszeichen / zu ∟ vereinigt; das bedeutet: betonen und verlängern) verwendet: portato und tenuto; steht der staccato-Punkt darüber ∟, so ist die Note gut auszuhalten (Verlängerung) und trotzdem durch eine kleine Pause, durch Absetzen, von der folgenden zu trennen (Verkürzung).

▲ bedeutet mindestens: Nicht fallen lassen! Oft aber direkt: hervorheben! (so sind insbesondere Auftakte bezeichnet). (...)

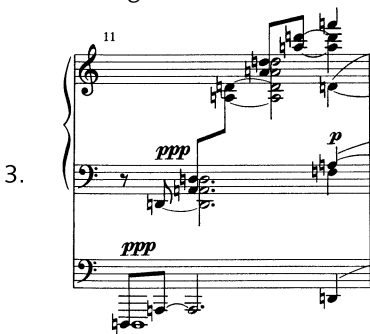
4. Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich, sondern bloß als Andeutung zu nehmen.³³

5. Triller immer ohne Nachschlag, Vorschläge als Auftakte. (...)

Es ist offensichtlich, dass Schönberg von der Technik des späten 19. Jahrhunderts ausgeht und diese verfeinert. Daraus ergibt sich, dass das Legato zunächst das romantische Armgewichtslegato ist (vgl. Band 2 der vorangehenden Orgelschule, S. 58f.³⁴); an vielen Stellen klingt aber das klare Legato (*legato assoluto*, aus dem Band 2, S. 58) besser. Oft kann man beide Legato-Arten gleichzeitig verwenden und so Stimmunterschiede unterscheiden. Interessant sind auch die historischen Aufnahmen aus dem Schönberg-Kreis.³

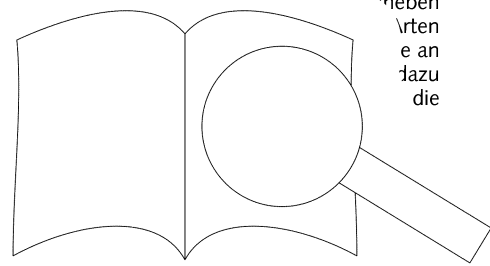
Einige Einzelheiten in op. 40

Im Unterschied zu Masons Version ist es möglich, im Thema (T. 1–11) die reichhaltige Registrierung und Schwellen herauszubringen. Der spätexpressionistische Aufbau des folgenden Takts aus.



Zu Takt 11 existiert eine Skizze Schönbergs, die die zweite Achtel den Griff *D/A/d* hält und aufregistriert: 16'; +8'; +4'; +2'; +1'. Zusammen im Sinne von Kammermusik ist es möglich, die Stimmen oft auf verschiedenen Registern zu spielen. Die Manuale sind vielleicht farblich und dynamisch nur wenig voneinander abzuheben. Deutlichkeit und Lebendigkeit (keine grelle Farbigeit)

³² Schönberg, *Suite* „Fortschrittliche“ KV 478 (im C-Moll). Nach sorgfältiger Analyse wird klar, dass Schönberg nur eine Art betonter Töne kennt, nicht zwei Arten wie Mozart. Schönberg „wie ein guter Taktteil“. So muss er für jegliche Betonung in seinem Mozart-unabhängig von der Stellung der betreffenden Note im Takt. Mattheson dagegen „Accent“ und „Emphasis“, wobei die Betonung auf jeden aus dem gehobenen Moment fallen kann, ohne dass es notwendig ist, die Betonung zu heben. (Herrmann) *Capellmeister*, Hamburg 1739. Schönberg (und mit ihm Stravinsky, Bartók etc.) ist nicht grundsätzlich beweglich gegenüber dem Takt des 20. Jahrhunderts der Takt eine Bewegung des 18. und 19. Jahrhunderts fremd ist. (Stadlens Angaben zu den von Webern verlangten Taktangaben oben. (S. 104) Außerdem Bernhard Ruchti, „Atmendes Legato. Gedanken zur Technik“, in: *Musik und Gottesdienst* 3/2006, S. 98–104. (azu Grassl/Kapp 2002, S. 731–810; über diese Liste hinaus ist weiterhinaus hinzuweisen (z. B. mit Schönbergs op. 17, op. 31).



erreicht wird. In seinen Orchesterwerken verwendet Schönberg sehr häufig die Zeichen H (für Haupt-) und N für Nebenstimme. Die jeweils führende Stimme heißt Hauptstimme, Nebenstimmen charakterisieren und erbringen Beleuchtungen; was weder Haupt- noch Nebenstimme ist, ist Begleitung. In der zweiten Variation gehört die Unterstimme des Manuals mit dem Pedal zusammen.

4.

Man kann beide eine Oktave höher mit 16' im Pedal spielen (so dass das Pedal neben der Stimme des unteren Systems auch die unterste des mittleren Systems übernimmt). Hauptstimme ist im Übrigen die Obere. Auf diese Weise wird die linke Hand frei, einige Motive, Nebenstimmen (in Schönbergs Terminologie) herauszuheben (z. B. T. 23: f^0 - Fis - fis^0 , f^0 - e^0 - dis^0 - d^0 etc., der es-Moll-Klang anfangs T. 24 wird als Begleitung auf dem leisesten Manual). Takt 31 mit 5 Sechzehnteln Auftakt kann man zweimal in der letzten Sechzehntel von T. 31 kann auch die linke Hand auf das lautere Manual gehen (schon spielt), was besonders dann wirkungsvoll ist, wenn man Zungen registriert hat: die Orgel stärker als in hoher. So kommen die *marcati* der tiefliegenden Sextakkorde zur Geltung. In der vierten Variation ab T. 49 mit Auftakt ist es möglich, drei unabhängige Manuals zu verwenden, eines womöglich auf 4'-Basis steht (viele deutsche Orgeln gehen bekanntlich r...

5.

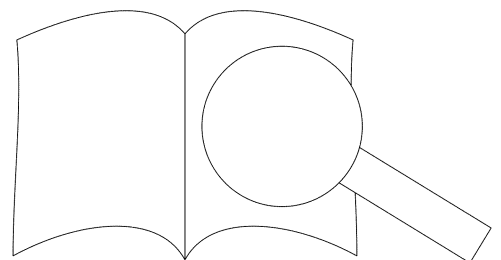
Ab T. 51, 6. Achtel werden alle drei Manuals verwendet, *piano*, *Fortissimo* jeweils verschieden klingen. Das *Sforzato* zu Beginn von T. 52 wird ausgeführt werden (es empfiehlt sich, dass dann das *Forte*-Manual an das *Fortissimo* übergeht) – so kommt der *Sforzato*-Effekt in aller Deutlichkeit heraus.

In der sechsten Variation kann die Unterstimme mit 4' und in den Takten 87/88 mit Auftakt die Oberstimme des zweiten Systems verwendet werden, um größere Farbdifferenzierung zu erreichen.

6.

VAR. VI
Andante (♩ = 80)
67 Wie ein Rezitativ

...mit ...s möglich, das *Fortissimo*, das mit 8', 4', 2' gespielt werden (Achtel), von dem nur achtfüßigen zu unterscheiden.



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7.

Meiner Ansicht nach ist es besser, die Töne *Gis*, *H*, *A*, *G* auf der letzten Viertel von T. 83 mit *8'* und *As*, *F*, *G*, *A* auf der letzten Viertel von T. 84 mit *16'* (eine Oktave höher) im Pedal zu spielen als sie im Manual zu greifen, wie die Ausgabe suggeriert. Zwar gibt es in Schönbergs Instrumentationstechnik häufig den Fall, dass eine Stimme auf verschiedene Instrumente verteilt wird; diese Wechsel werden aber stets äußerst kunstvoll durchgeführt – nie so plump, wie es hier herauskäme, wenn man *G* und *fis⁰* (T: 83/84) bzw. *A* und *B'* (T. 84/85) trennen würde.

Die siebte Variation ist am besten auf drei Manualen auszuführen, wobei – wegen des Griffes *cis³* – die beiden Manuale der rechten Hand vierfüßig zu sein haben.

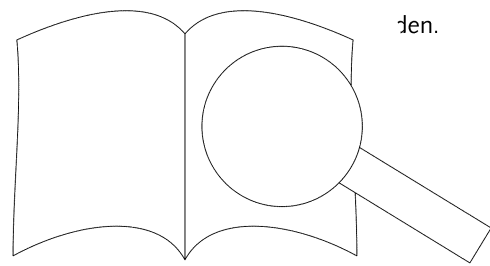
8.

Die beiden Sforzati können auf einem anderen Manual gespielt werden. Die rechte Hand auf das bisherige *sf*-Manual wechseln, um den Anschlagseffekt bei sensibler mechanischer Ausführung zu betonen. Die rechte Hand auf das bisherige *sf*-Manual wechseln, um den Anschlagseffekt bei sensibler mechanischer Ausführung zu betonen.

9.

poco a poco cresc. ed accel. ..

In den ersten beiden Variationen (7 und 8) ist die Mittelstimme (in Sechzehnteln) mit der linken Hand auf einem anderen Manual zu spielen, die rechte Hand zu spielenden) Achtelnoten zu spielen. Die Mittelstimme (in Sechzehnteln) mit der linken Hand auf einem anderen Manual zu spielen, die rechte Hand zu spielenden) Achtelnoten zu spielen.



PROBEEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

10.

Z. B. kann man in T. 172/73 den Themeneinsatz in kleinen Terzen komplett (beide Stimmen) im Pedal spielen, so dass die verbleibenden Motive auf zwei Manualen in verschiedenen Farben und äußerst direktem Klavier herauskommen können (auf der 4. und 5. Achtel von T. 173 ergibt sich dann kurzzeitig dreistimmiges Pedal). Insgesamt bewahrt sich an den *Variationen* das Diktum von Heinz Holliger, um Schönberg gut müsse man zuerst alles einsetzen, was man hat, und dann noch darüber hinausgehen.

Ich danke Veronica Diederer für Hilfe bei der Analyse des Themas der Variationen.

2 Darius Milhaud, Neuf Préludes

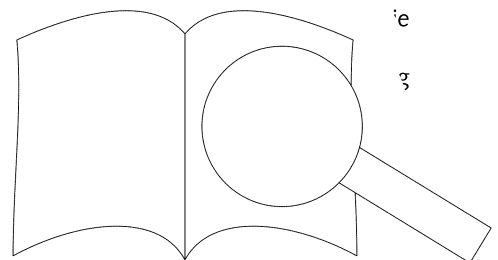
Die *Neuf Préludes* op. 231b wurden 1942 geschrieben. Die Stücke sind ein Instrumental-Schauspiel zu *L'annonce faite à Marie* von Paul Claudel, seinerzeit in Frankreich sehr einflussreicher Schriftsteller und Theaterautor, wie „renouveau catholique“, arbeitete viel mit Milhaud zusammen. Claudels Theaterstücke sind an schwer lastender Bedeutsamkeit, für den heutigen, nicht spirituell interessierten Leser nicht leicht zu goutieren.

Seltsamerweise scheinen die *Préludes* von Milhaud von Claudel weniger betroffen zu sein. Diese Musik ist leicht, freundlich, zugänglich (im Gegensatz zu Claudels Drama). Nach der gewichtigen *Sonate* op. 112 (1931) und vor der *Peu de bruit*, Hochzeitsgeschenk für seinen Sohn sind die *Préludes* ein besonders originale Werk. Milhaud gehörte der „groupe des six“, dem Milhaud angehörte, forderte insbesondere die Rückkehr zu als spezifisch französisch verstandenen Charakteristika der Musik. Gegenüber verehrten Komponisten wie Erik Satie, Charles Koechlin.)

An den *Préludes* lässt sich der Gegensatz zwischen dem „neuen Sachlichkeit“ und dem „néoclassicisme“ studieren. Bei Milhaud gibt es keine einheitlichen Takte, wo mit Lust Dreiklänge, die nicht zueinander passen, gleichzeitig erklingen. In den meisten Takt alle Beteiligten sich auf ein einheitliches G-dur einigen. Ähnlich T. 91 der *Stoïcisme* (er rechten, die nicht zu denen der linken Hand passen wollen. (Man kann bei der *Stoïcisme* an *Stoïcisme* denken ...) Klarheit und Genauigkeit der Spielweise sind hier nicht zu finden. Auf S. 18 (der zweiten und letzten Seite des letzten *Prélude*), die Takte des zweiten Systems studieren, was damals Polytonalität genannt wurde.)

Die *Préludes* sind konsequent mit den Vorzeichen von C-Dur, die linke ebenso konsequent mit den Vorzeichen von a-Moll-Tonleiter (also mit *fis* und *gis*). Es klingt falsch, und die G-Dur-Schlussakkord (S. 18, 3. System 1 Takt) dieser kleinen Phrase. Die kurzen Takte sind nicht zu schnell spielen, besonders die letzten Takte (später Puig-Roget) scheint man sie nicht zu spielen.

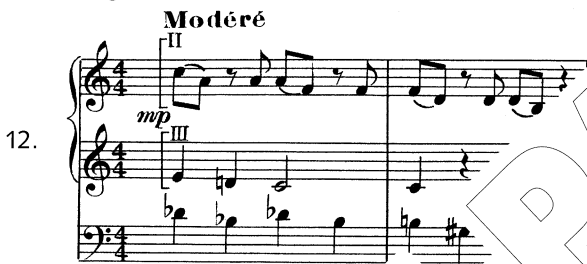
Die *Préludes* verlieren einen guten Teil seines Reizes durch die Polytonalität in allen Stimmen. Ab S. 3, 3. System, 3. Takt.





Das Pedal beginnt dort mit einem eindeutigen 3/4-Takt, der über notierte Taktwechsel durchgehalten wird bis zum achtletzten Takt des Stücks inklusive. (Unabhängig davon ist die ganze Passage im 4/4-Takt notiert.) Gleichzeitig beginnt auch die linke Hand mit einem 3/4-Takt, der jedoch um eine Viertel später beginnt als der des Pedals; d. h. immer wenn das Pedal auf der Zwei seines 3/4-Taktes ist, beginnt die linke Hand mit der Eins ihres 3/4-Taktes. Zu allem Überfluss hat die rechte Hand zur gleichen Zeit (beginnend, wie gesagt im 3. Takt) eine sehr eindeutige viertaktige Melodie im 4/4-Takt. Beginnend mit S. 4 folgt in der linken Hand eine weitere viertaktige Melodie im 4/4-Takt (schließend zu Beginn eines fünften 4/4-Taktes). Insgesamt hat insgesamt drei verschiedene Taktmetriken gleichzeitig am Werk.

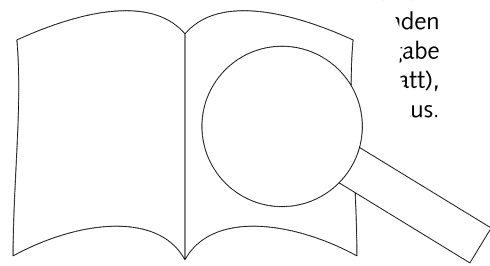
Das dritte *Prélude* klingt archaisch, sehr alt. (Caudels Stück spielt in einem imaginierten Mittelalter mit Regalen registrieren (oder Regal + Aliquot), einen „alten“ Klang suggerieren. (Nur im dritten Takt der dritten Zeile fällt aus diesem Archaismus heraus, sowie das Crescendo am Ende des Stücks.) Das fünfte Stück enthält die meisten dramatischen Verwicklungen: große Gegenüberstellungen von nicht „falsche“ Konsonanzen, sondern „echte“, klingende Dissonanzen; Passagen in der Schreibweise angedeutetes Rubato (Dehnungsstriche in den Takten 9 und 10). Das sechste Stück ist ein Palindrom; seine zweite Hälfte ist die erste Hälfte umgedreht, aber weniger als besondere Kunstfertigkeit und mehr als Witz: ein rhythmisches Spiel. Das achte *Prélude* ist in mancher Hinsicht das modernste: Unabhängig von verschiedenen Affekte ausdrücken, werden gleichzeitig gebracht; die oft chromatisch verlaufenden Linien sind farbig.



Alles fügt sich zwanglos zurückzugreifen. (Genau genommen aber auf „falsch gewordenen“ traditionelles Material zurückzugreifen.) (Genau genommen aber auf „falsch gewordenen“ traditionelles Material zurückzugreifen.) (Genau genommen aber auf „falsch gewordenen“ traditionelles Material zurückzugreifen.)

3 Zitate

Kodály... sondern auch Musikpädagoge. Mit seiner bis heute sehr einflussreich, besonders für Gesang oder Soloinstrument und in am besten gleichzeitig Klavier spielen sollen lernen. Später gab Kodály auch eine Version von Gábor Trajtler erschien 1969, von ihm sind kann man vor allem für Phrasierung, Rubato und dem sind es schöne Miniaturen, in leicht folkloristische und Schreker stehender harmonischer Sprache.



und zum
den
abe
att),
us.

PROBEEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

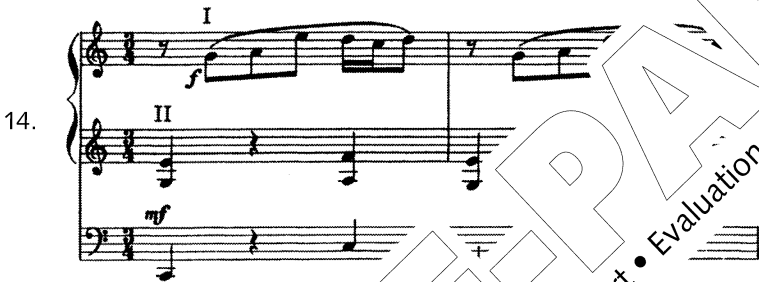
In allen Stücken kann man verschiedene Phrasierungsideen ausprobieren. Ist in der ersten Phrase des ersten Stücks z. B. die größte Intensität zu Beginn von T. 3, zu Beginn von T. 4 oder aber gegen Ende von T. 3?



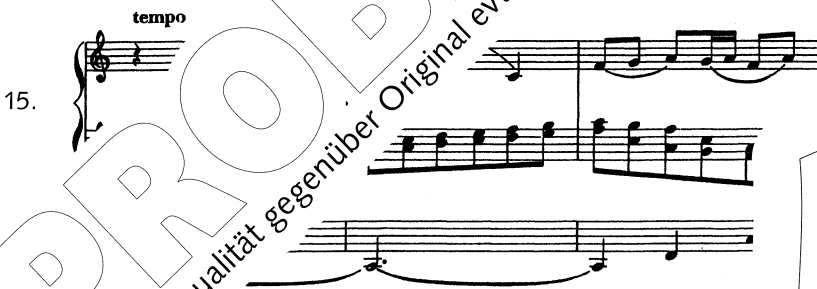
Beim Übergang von As-Dur nach E-Dur (T. 11/12) braucht man Zeit, damit die Harmonien sich aussprechen können.



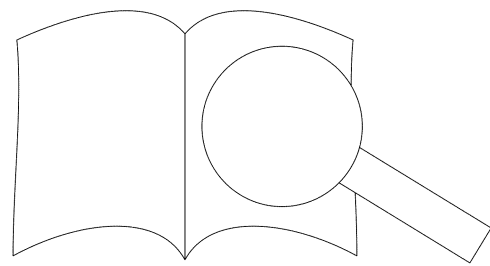
Kurz danach (T. 13–15) gliedern Sopran und Alt gegensätzlich: Der Sopran beginnt mit „von der Zwei“, der Alt mit „von der Drei“. Besondere Reichhaltigkeit der Charaktere hat das zweite Stück. Links ist es ein wenig langsamer, rechts ein wenig schneller. Je pointierter sie es machen, umso besser: möglichst große Unklarheiten vermeiden, aber dabei kurz).



Gegen diesen impulsreich geschriebenen, die Bögen möglichst singen lassen (ist ja wirklich für Gesang geschrieben), die Begleitung ganz akzentlos, besonders schön beim Fließen der Linien.



Die Stücke sind auch gottesdienstlich gut zu verwenden. Sie können verschiedene dynamische Verläufe vorstellen. Ist der erste Teil...



16.

♩ = 63

I

II

p

mp

Detailed description: This is a musical score for exercise 16. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 63. The piece is divided into two sections, I and II. Section I starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Section II begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and continues the melodic and bass lines. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Einige harmonische Kühnheiten (z. B. im dreizehnten Takt) entfalten ihre Intensität besser, wenn man ihnen genügend Zeit lässt; umso schwungvoller kann es weitergehen. Es lohnt sich bei diesem Stück (wie bei den meisten), in der Registrierung eigene Wege zu gehen und den Vorschlag Trajters auf sich beruhen zu lassen. Das fünfte Stück scheint ein leichtes Non-legato als Grundartikulation vorauszusetzen; umso stärker wirken einige Legato-Phrasen dort. Bei diesem Stück muss man zuerst völlige Sicherheit für den Körper das körperliche Gleichgewicht gewinnen. Es lohnt sich z. B., den Pedalpart in verschiedenen Registern zu spielen, ohne sich an der Orgelbank festzuhalten. Besonders lohnend ist hierbei ein Pedal zu erzwingen, dass man sich nicht mit den Füßen an den Tasten festhält. Wenn das mit aller Aufmerksamkeit man an die Einzelheiten von Betonung und Artikulation im Manual gehen. Nr. 7 ist eine Studie für singendes Legato im Pedal (man braucht also sehr leise Bewegungen der Füße).

17.

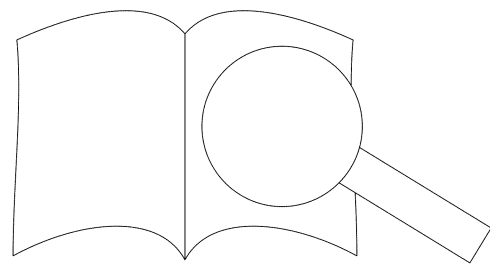
2^a

Detailed description: This is a musical score for exercise 17. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The piece features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A second ending is marked with a '2^a' in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Besonders die Sprünge der Melodie klängen prägnant (fast wie bei Reger). Die rechte Hand verträgt perlenden Anschlag, die linke Hand ein leichtes Legato. Das achte Stück bietet die Gelegenheit, ein wenig in der Manier zwei Charaktere dauernd abwechseln zu lassen:

einerseits den Rhythmus aufgeladenen Komplexen, andererseits im Manual, eher im Takt gespielt, dazu die emotionalen mit dem stetigem Rubato die wechselnden Affekte deutlich anzumerken sind: mal „etwas zögerlich“, dann „gegen Ende nachgebend“ etc.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Bernhard Haas

Orgelstücke aus den letzten 60 Jahren

leicht

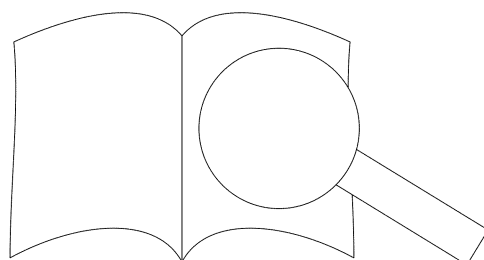
1.	Leguay, Jean-Pierre (geb. 1939): Spicilège und Dix-neuf Préludes	247
2.	Cage, John (1912–1992): Souvenir (1980)	251
3.	Kurtág, György (geb. 1926): Játékok 6 (1990/92)	253
4.	Stockhausen, Karlheinz (1928–2007): Tierkreis (1975)	255
5.	Reudenbach, Michael (geb. 1956): Standlinien (1985/94)	257

mittel

6.	Scelsi, Giacinto (1905–1988): In nomine Lucis (1974)	
7.	Kagel, Mauricio (1931–2008): Rrrrrr... (1980)	
8.	Feldman, Morton (1926–1987): Principal Sound (1980)	
9.	Mather, Bruce (geb. 1939): Six Études (1991)	
10.	Krenek, Ernst (1900–1991): Die vier Winde (1975)	
11.	Sonate op. 92/1 (1941)	
12.	Fritsch, Johannes (geb. 1941–2010): IX '99 X (1999)	282
13.	Pousseur, Henri (1929–2009): Deuxième vue sur les jardins interdits	287
14.	Ligeti, György (1923–2006): Volumina (1961/2)	289
15.	Étude Nr. 1 Harmonies (1967)	293
16.	Nilsson, Bo (geb. 1937): Spiralen und Kulissen (1956)	295
17.	Lennartz, Martin (geb. 1960): ... wie ein Objekt... (1999)	296
18.	Suslin, Viktor (geb. 1942): Lamento (1990)	297

schwer

19.	Amy, Gilbert (geb. 1936): Quasi una Tr	298
20.	Bauckholt, Carola (geb. 1959): Gegenüber	306
21.	Darasse, Xavier (1934–1992): Orga	308
22.	Guézec, Jean-Pierre (1934–1971): Piè	312
23.	Hespos, Hans-Joachim (geb. 1931)	315
24.	Kagel, Mauricio (1931–2008): (1961/62)	318
25.	Platz, Robert HP (geb. 1931): Orgel für Orgel (1999)	323
26.	Xenakis, Iannis (geb. 1922–2001): (1967)	326
27.	Yun, Isang (geb. 1917–1995): (1967)	329
28.	Graph	332
	Brov	(1952/3)
	Cag	ations II (1961)
		1987): Intersection 3 (1953)
		1934): Edges (1968)
		1921–1994): Parallaxe (1960)



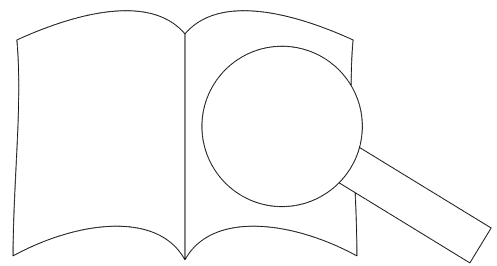
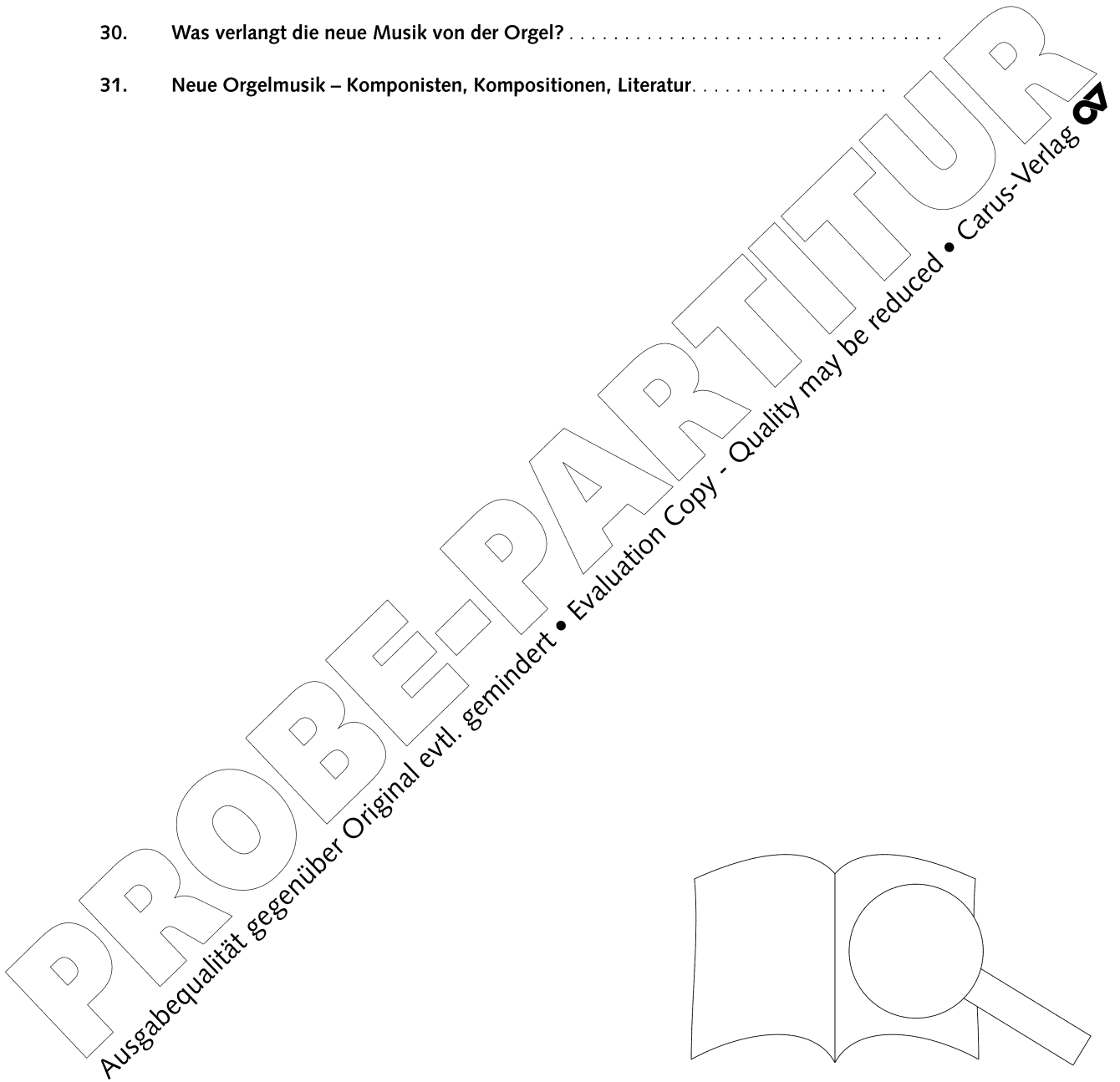
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

29. Kurzkomentare

29.1	Ferneyhough, Brian (geb. 1943): Sieben Sterne (1970)	338
29.2	Moret, Norbert (1921–1998): Gastlosen (1974/75)	338
29.3	Asmus, Bernd (geb. 1959): on the run (2004)	338
29.4	Finnissy, Michael (geb. 1946): Organ Symphony No. 2 (2003–05)	338
29.5	Lacôte, Thomas (geb. 1982): « Et l'unique cordeau des trompettes marines » (2006)	339
29.6	Holliger, Heinz (geb. 1939): Partita (1999)	339
29.7	Wolff, Christian (geb. 1934): Black Song Organ Preludes (1987)	339
29.8	Szathmáry, Zsigmond (geb. 1939): B-A-C-H – Hommage à... – (1990)	340
29.9	Glaus, Daniel (geb. 1957): Toccatacet. Sette versetti per organo piccolo (1986)	340
29.10	Jacob, Werner (1938–2006): Fantasie, Adagio und Epilog (1963)	340
29.11	Clementi, Aldo (1925–2011): Manualiter (1973)	340
29.12	Walter, Caspar Johannes (geb. 1964): Biegsame Wand (2003)	341

30. Was verlangt die neue Musik von der Orgel?

31. Neue Orgelmusik – Komponisten, Kompositionen, Literatur.



leicht

1 Jean-Pierre Leguay, *Spicilège* und *Dix-neuf Préludes*

Spicilège (geschrieben 1994) und *19 Préludes* (komponiert 1965–67, 1972 und 1974/75, dann 1989 neu bearbeitet) von Jean-Pierre Leguay sind ein ganz und gar zugänglicher Beitrag zum Einstieg in die neue Musik. Sie sind zugänglich in ästhetischer wie auch in spieltechnischer Hinsicht. *Spicilège* eignet sich für C-Kurse etc. Trotzdem merkt man den Stücken an, dass hier jemand schreibt, der die Musik ernst nimmt und auf ‚billige Effekte‘ völlig verzichtet. Hier ein paar Bemerkungen zum Üben einiger Sätze aus diesen Sammlungen.

Spicilège Nr. 1 erfordert vor allem genaues Zählen. Auch wenn die Metronomangabe sich auf Viertelnoten bezieht, spricht alles dafür, variable Werte zu zählen. Zum Erlernen des Rhythmus ist es am einfachsten, durchgehend Achtel zu zählen.

Mehr Schwung erhält man aber, wenn man von folgender Vorstellung beim Zählen ausgeht:



1. Orgue

Commande de l'Etat
Fonds 8, 4, 2. Mixtures
♩ = 72-76

I

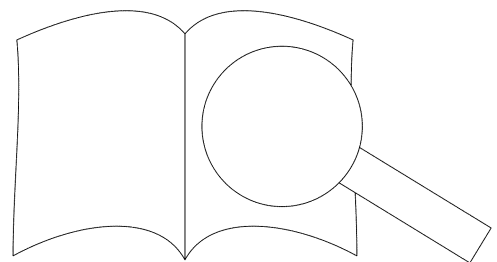
Die ersten beiden Takte können konsequent so gezählt werden, wobei markierten Viertel konzentriert, im Laufe des zweiten Taktes aber mehr auf die Viertelpause am Ende des zweiten Taktes als zwei Achtelpausen auf man Wirkungen erproben.

2.

Zum Beispiel stehen die Achtelnoten im drittletzten Takt zu den Ereignissen des vorigen Taktes (auf jeder punktierten Viertelnote etwas) im Verhältnis wie Triolen zu Duolen. Das Zählen in punktierten Vierteln (Vorsicht aber mit der letzten Achtelpause des viertletzten Taktes!).

Spicilège Nr. 6 enthält einen Viertelpuls, im Verhältnis zu dem alle Rhythmen zu spielen sind. Dabei ist es ein Rhythmen weitestgehend ohne Rubato zu spielen, aber so, dass es trotzdem gewirkt anwender klingt.

M.D.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

(Die Zweiunddreißigstel sind z. B. stets auftaktig, haben Schwung zur nächsten Eins hin; die Bögen im neunten Takt sind im Sinne von Philipp Emanuel Bach'schen Abzügen auszuführen: schwer – leicht.)

Spicilèze Nr. 8 kann auch als Improvisationsvorlage genommen werden: dasselbe Material wird zweimal in ganz unterschiedlicher Weise durchgeführt. Der A-Teil ist eine Übung für *jeu perlé*, Brillanz bei mäßiger Schwierigkeit. Hier sind die Takte und die Gruppierungen der an sich gleichmäßigen Noten völlig unregelmäßig, noch über die Unregelmäßigkeit von Nr. 1 hinausgehend. Man kann die Balkungen als Anhaltspunkte für Gliederung und Betonung nehmen; an einigen Stellen wird man sich fragen müssen, wie es klingen soll.

4. *Fluide* ♩ = 88

Zum Beispiel kann man den ersten Takt verstehen als 4+3+4+4 Sechzehntel, aber auch Gliederungen 4+3+6+2 Sechzehntel sind möglich. Je nachdem kann man verschiedene Akzente bringen. Es ist eine Übung möglich, sich verschiedene Gruppierungen gleichzeitig vorzustellen, so, dass keine klaren Akzente, aber der Klang doch lebendig wird. Leguay spricht sich stets gegen Akzentuierung durch Ruh

5.

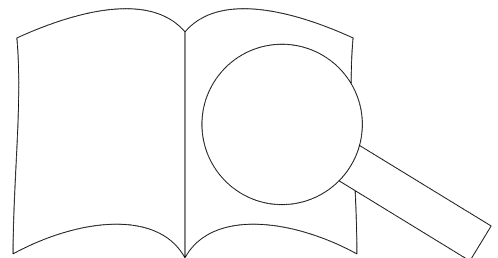
Da aufeinanderfolgende Takte oft ähnliches Material variieren, z. B. Takt 4: 2+3+2+3+2 Sechzehntel, Takt 5: 2+3+3+3 Sechzehntel etc. Ein analoges Spiel der Akzentuierung kann sich auch im B-Teil des Stückes zeigen, man öfters vom Achtel- auf einen Sechzehntelpuls umsteigen oder aber sich Symp

6. (Petites notes avant la croche) Bourdon 8 et Quarte ou Doublette 2, ou Flûte 4 Nazard Tierce, ou Voix Hu

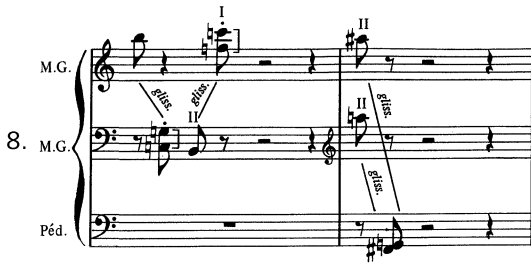
dessen Anschlagsmor... werden können.

Spicilèze Nr. 12 ... Vorschläge: bald sind diese Vorschläge auf demselben Manual wie der jeweilige... ändern. In jedem Fall muss man genau hinhören, um zu merken, wie lang der... seine Farbe entfaltet, und wie kurz er sein muss, damit er nicht dick und träge w... meint ein Arpeggio des Loslassens, das genau geübt werden muss.

ab T. 15 stellen ähnliche Schwierigkeiten wie die (nicht... klingen und trotzdem dabei ihre Akkordfarbe zeigen.



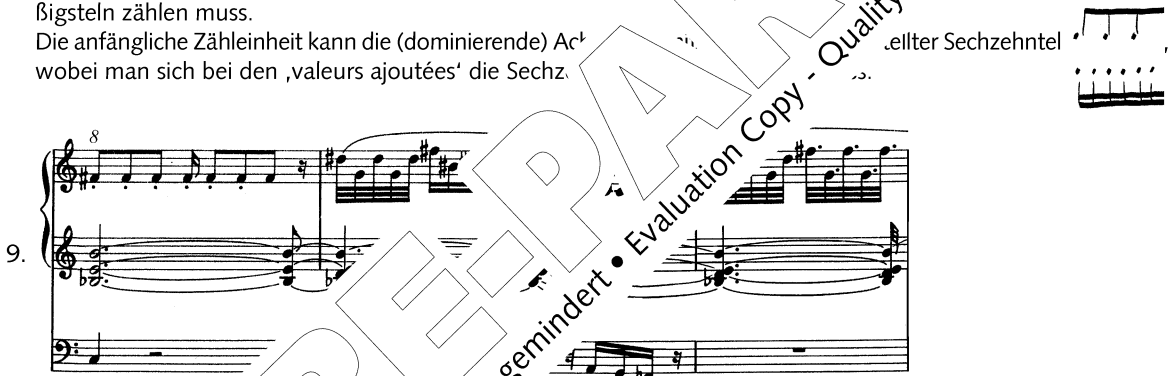
Spicilège Nr. 15 besteht praktisch nur aus Glissandi. Diese werden konsequent geübt in verschiedenen Rhythmen. Wichtig ist es dabei vor allem, den Gestus herauszubringen. Die Glissandi sind verschieden schnell, manchmal muss man den ersten Ton vor Beginn des Glissandos ein wenig halten, manchmal geht es sofort los.



Die Glissandi klingen zumeist am besten, wenn man sich ein Crescendo dabei denkt. Hier kann man in durchgehenden Vierteln zählen. Eventuell ist es nützlich, sich bei jedem Takt zu notieren, wieviele Viertel er enthält (3/4, 4/4, 4/4, 6/4, 5/4 etc.), das fördert die Übersicht.

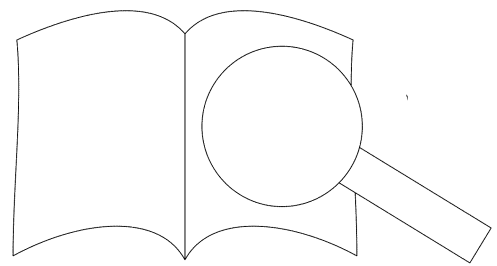
Spicilège Nr. 17 ist einfach und doch wirkungsvoll und neuartig registriert. „Nazard Tierce flutés se nur 2²/₃' und 1³/₅' solo, möglichst flötig. Interessant an dieser Farbe ist, dass sie in den verschiedenen Höhen verschmilzt der Klang perfekt und man bekommt eventuell Kombinationstöne, in der Tiefe hört man jeweils große Sexten, fast ohne Kombinationston, in der Mitte die Wirkung zwischen den beiden genannten. Die unterschiedlichen Wirkungen dieser Register machen, dass das Stück in Wirklichkeit anders klingt als man sich vorstellen kann. Derlei ist ein besonderes Interesse von Leguay.¹ (Es versteht sich, dass der Pedalpart in der Tiefe bleiben muss. Eine französische Flöte 4' im Pedal ist meist sehr füllig, wie die Nazard und Tierce, etwa im (Rück-)Positiv setzt sich auf einem französischen Prinzipal. In Deutschland kann man eine 4'-Flöte aus dem Schwellwerk ins Pedal kopieren (wobei man sich bei den 'valeurs ajoutées' die Sechzstel...

Prélude Nr. 1 geht in seiner Schwierigkeit über *Spicilège* hinaus. In der ersten Hälfte, der dreizehnte Takt ist der mittlere, in sich selbst eine variable Zählweise, spätestens in den Zweiunddreißigsteln zählen muss. Die anfängliche Zählweise kann die (dominierende) Achtelnote sein, wobei man sich bei den 'valeurs ajoutées' die Sechzstel...



Rechtzeitig vor Einspielen (f. 9) muss man im Kopf auf Zweiunddreißigstel umsteigen, was bei den Achtelnoten im Takte recht gut geht. Die größte Schwierigkeit ist die präzise Ausführung der Sechzstel im elften Takt. Hierzu hilft folgende Vorstellung: Zweiunddreißigstel sind wie Triolen zu Duolen, also...

...merkung unter dem neunzehnten der 19 Préludes: 8', 4', 2²/₃', 2', 1³/₅' mit evtl. prinzipalischer Registrierung und Cromorne registriert werden. Diese Mischung ist je nach der Lage. Vgl. auch Messiaens Registrierung. Leguay erzielt derlei Wirkungen in seiner dritten Sonate (2000) so kompliziert, dass es praktisch unmöglich ist, den Klang nachzukopieren wie elektronische Musik als wie Orgelmusik. Häufig sind die Register-Parallelen zueinander, wobei jede Stimme für sich durch die Regi...



Weiterhin ist hier auf Ausführung der Artikulationen zu achten: 

Dynamisch müssen Pedal und rechte Hand, zwischen denen sich ein Dialog abspielt, das Hauptereignis des Stücks, gegeneinander ausgeglichen sein; die linke Hand begleitet. Diese dynamischen Verhältnisse sind wichtiger als die Respektierung der Klangfarben, die auch stark abweichen können von dem Vorschlag des Komponisten.² Leguay verhält sich in diesem Punkt ähnlich wie viele andere Komponisten der Gegenwart und auch der Vergangenheit: Er legt viel mehr Wert auf die Erhaltung des Geistes als auf die Einhaltung des Buchstabens (siehe auch eine Vielzahl anderer Stücke von Leguay mit z. T. stark unterschiedlichen Registriervorschlägen für dasselbe Stück).

Prélude Nr. 2 enthält neben ähnlichen Schwierigkeiten wie *Prélude 1* ein Übereinander von drei verschiedenen langen Ostinati (der vorletzte Takt des Stücks):

10.




eins wiederholt sich nach 6, eins nach 8, eins nach 9 Sechzehnteln. Daraus ergeben sich immer andere Kombinationen, nichts kehrt in derselben Konstellation wieder. Technisch ist diese Passage eine gute Übung für die Unabhängigkeit der Hände. Staccati aus den Fingern mit geschmeidig mitgehendem Handgelenk, (nicht schmierigen) Legato, bei dem gleichwohl das Handgelenk die Finger unterstützen kann. Die Bewegungen der Hände sind in diesem Fall

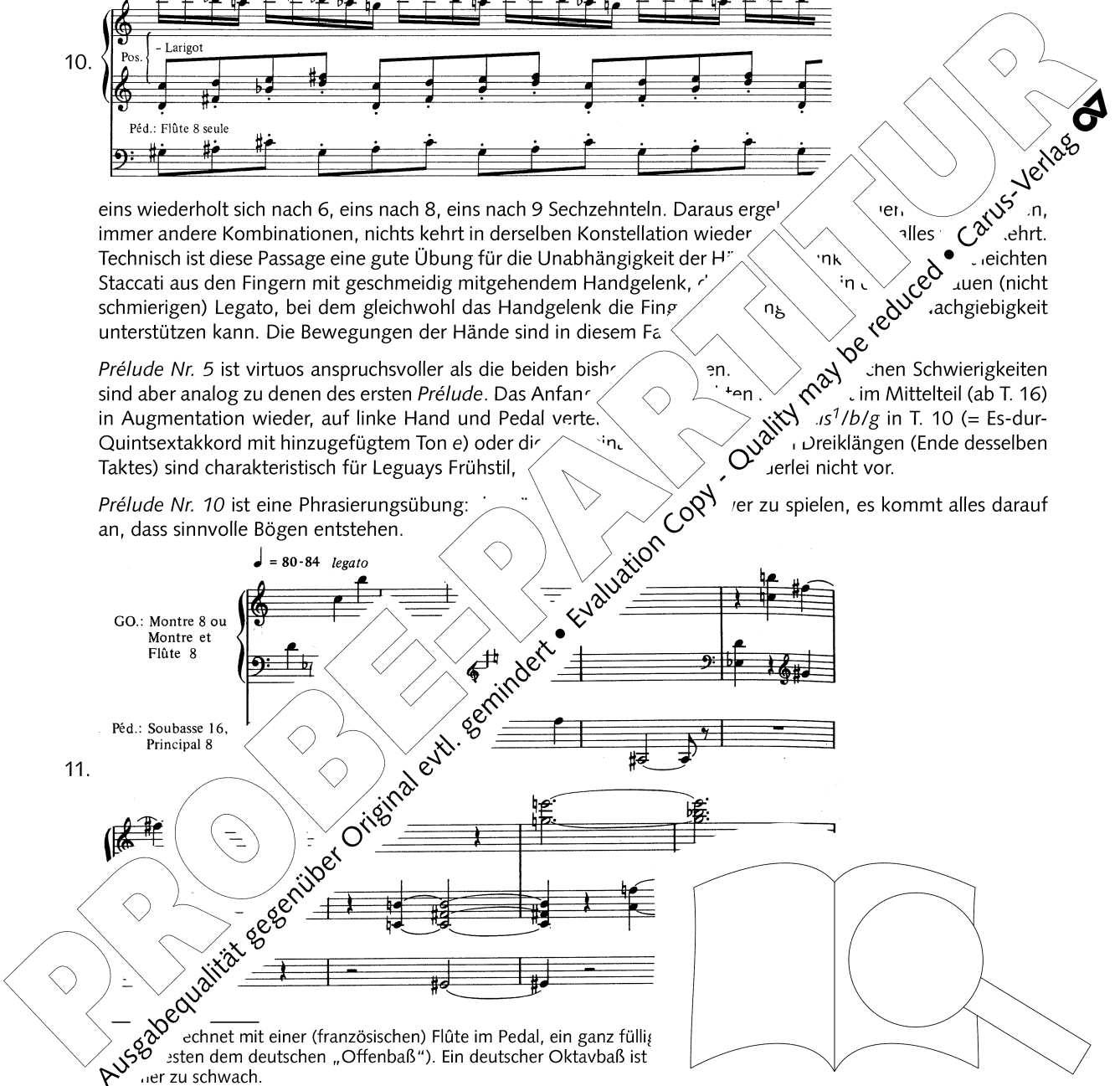
Prélude Nr. 5 ist virtuos anspruchsvoller als die beiden bisherigen. Die Schwierigkeiten sind aber analog zu denen des ersten *Prélude*. Das Anfangsstück beginnt im Mittelteil (ab T. 16) in Augmentation wieder, auf linke Hand und Pedal vertauscht. Die Quintsextakkord mit hinzugefügtem Ton e) oder die Dreiklänge (Ende desselben Taktes) sind charakteristisch für Leguays Frühstil,

Prélude Nr. 10 ist eine Phrasierungsübung: Es geht darum, wie man sie phrasieren will, um sie zu spielen, es kommt alles darauf an, dass sinnvolle Bögen entstehen.

11.



rechnet mit einer (französischen) Flûte im Pedal, ein ganz fülliges Instrument dem deutschen „Offenbaß“. Ein deutscher Oktavbaß ist hier zu schwach.



Die ersten beiden Takte bilden einen Bogen, auf den der Bogen der Takte 3 und 4 antwortet, so dass die ersten vier Takte zusammengehören. Dagegen kann man sich fragen, ob der nächste Bogen (ab T. 5) bis zur 3. Viertel (oder 4. Viertel) von T. 6 weiter reicht, z. B. bis T. 9. Je nachdem, was man empfindet oder will, sind Atmungen und eventuell auch ein leichtes Rubato einzurichten. Diese ist eine der wenigen Kompositionen Leguays, die mittels einer Zwölftonreihe komponiert sind. Sie wird ausschließlich untransponiert in Grundgestalt wiederholt. Eine kleine Analyse kann hier aufweisen, wo die musikalische Gliederung mit der Reihendisposition übereinstimmt und wo nicht. Man beachte die reisenartige Wirkung ab dem vierten Takt der zweiten Seite (S. 24 bzw. 26), die zwei Takte später ähnlich wiederholt wird.

Prélude Nr. 15 realisiert organistisch eine Idee von Karlheinz Stockhausen. Stockhausen meinte, Harmonie – Zusammenklang – sei nicht wesentlich von Klangfarbe unterschieden. Denn Klangfarbe realisiert sich zu einem guten Teil aus Obertonzusammensetzung, das heißt aus Konglomeraten verschiedener Töne, selbst wenn man meint, nur einen Ton zu hören. (Bis heute gilt die Quantifizierung der Klangfarbe als schwierig.) Leguay verlangt in diesem Stück ein *Grand Jeu de Tierce* (auch *Jeu de Double Tierce* genannt), das heißt: $16'$, $8'$, $5\frac{1}{3}'$, $4'$, $3\frac{1}{5}'$, $2\frac{2}{3}'$, $2'$, $1\frac{3}{5}'$. Diese Register sind auf manchen großen französischen Orgeln unglaublich füllend intoniert

12.

Flûte 4 (sans tremblant)

Péd.: Soubasse 16 et Jeu de Tierce (Grand Jeu de Tierce si possible)

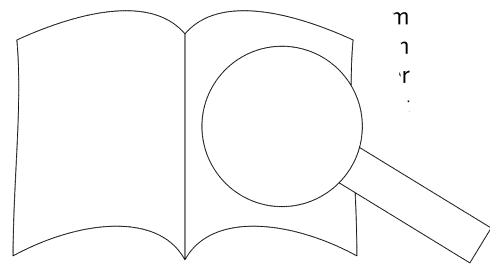
$\text{♩} = 72-76$
legato

Das heißt beim zweiten Ton des Pedals hört man real: \underline{H} , H , fis , h , di ... Töne 1 bis 5 sowie 6, 8, 10 von \underline{H} , darüber liegt der Akkord des Manuals, kliché ... fission von Klängen ergibt eine neue Einheit, so, dass man die Töne g^2 , a^2 ... des Kontra- H des Pedals (die Teiltöne 13 und 14 sind nicht in der akustisch genau ...), fi ... zen Klang als einen Obertonklang zu dem Grundton des Pedals hören kann. An ... ualtöne im Verhältnis zum *ersten* Pedalton (notiert Cis) als Teiltöne 22, 25, 42 ... assen. Es geht hier nicht um mathematische Exaktheit, sondern darum, dass die ... erate erinnern. Eben so gut ist es möglich, im Gegenteil nicht die Manualklänge ... edaltöne durch ihre Registrierung als Akkorde zu hören: dann hört man laut ... 1 Terzlage, zu denen sich in hoher Lage andere Töne gesellen. Entscheidend ist ... en kann, was man da hört: Sind es Klangfarben oder Akkorde?

Ich danke Pascale Rouet, Charlevill-Mézières ... gen und verbessernden Hinweise zum vorliegenden Text.

2 John Cage

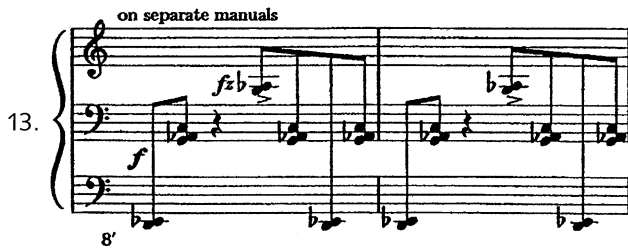
Auf den ersten ... John Cage durch geradezu exzessive Einfachheit auf, umso mehr, wenn man v ... omplexität Cage z. B. in seinen *Freeman Etudes* (1977–80, für Geige solo) oder ... 7/8) geht. In *Souvenir* kommen (mit Ausnahme der Pedalcluster) nur die Töne ... Grundton ist der Ton es. Trotzdem kliché ... icht im ger ... ro- oder neo-Moden angekränkt. ... n ... usdruck zusammen. Cage interessiert s ... John Cage, *Silence*, *Middletown*, *Conner* ... en, sie brauchen sich nicht einem Ausdruc ... e (?) von Freiheit und Selbsttätigkeit der Töne ... Grundemotionen; die erste, die zentrale Emotion del ... nach nicht um Toten-, sondern um *Lebensruhe*; die ... erleiden kann. Etwas von dieser geradezu unbegrenzter Einzelemotionen scheint in *Souvenir* und in vielen Stücke



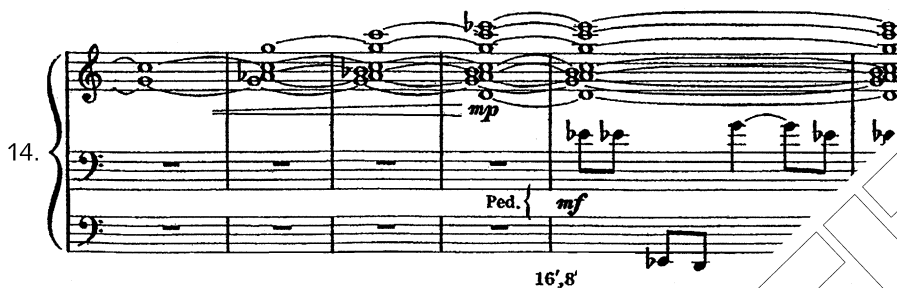
PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

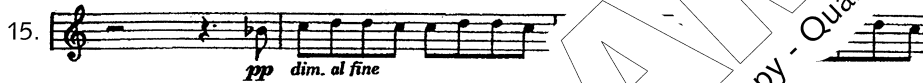
Souvenir gelingt beim Spielen am besten, wenn man nichts ‚macht‘. Man sorgt für Genauigkeit, hört beim Spielen der Musik zu und lässt sie sich selbst spielen. Einheitlichkeit des Tempos ist sehr erwünscht, auch Einheitlichkeit der Registrierung (beim zweiten und dritten Durchgang alles wie beim ersten, vgl. Cages Anmerkung unter der Partitur); *Rubato* und ‚Drückerchen‘ sind hier höchst entbehrlich. Diese Musik überredet nicht, sie *ist*. Die Dynamik lässt sich gut auf drei Manualen realisieren: *pp* = III; *p* = II; *mf* = I.



Ab T. 17 schlage ich vor, den Griff g^0/as^0 (*sf*) ins Pedal zu legen: mit allen Pedalkoppeln und Pedaltr kommt der *sf*-Effekt gut heraus; die linke Hand (*D/Es*) mit schnell sprechenden Registern.

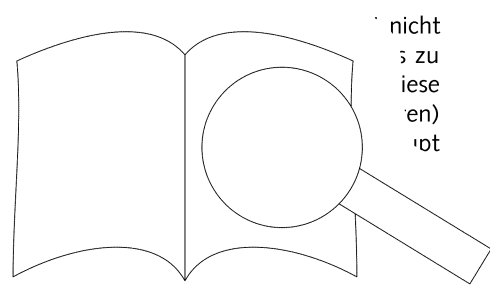


Das Crescendo T. 25–28 und das Diminuendo T. 34–36 äußert sich so, dass man spürt, bis zu welchem Moment es führt. Das Pedal ab T. 29 mit der rechten Hand gekoppelt; g^1 dann mit der linken Hand auf das Hauptwerk aushalten (eine Viertel, nicht kürzer).

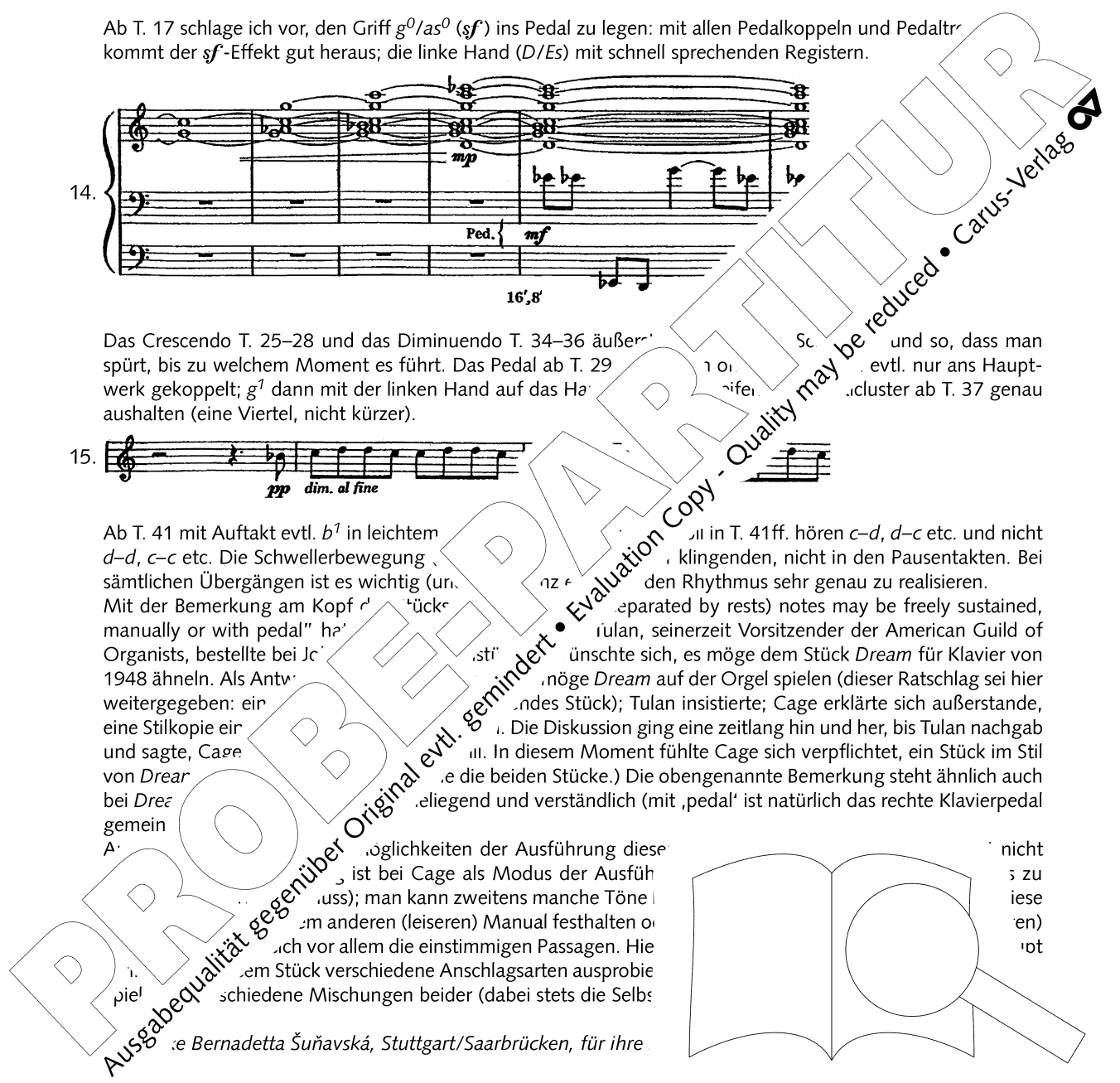


Ab T. 41 mit Auftakt evtl. b^1 in leichtem $d-d$, $c-c$ etc. Die Schwellerbewegung in T. 41ff. hören $c-d$, $d-c$ etc. und nicht $d-d$, $c-c$ etc. Die Schwellerbewegung in T. 41ff. klingen, nicht in den Pausentakten. Bei sämtlichen Übergängen ist es wichtig (unabhängig vom Rhythmus sehr genau zu realisieren. Mit der Bemerkung am Kopf des Stückes 'separated by rests') notes may be freely sustained, manually or with pedal" hat sich Cage als Organist, bestellte bei Cage's Organ Works, wünschte sich, es möge dem Stück *Dream* für Klavier von 1948 ähneln. Als Antwort auf die Anfrage von Cage, möge *Dream* auf der Orgel spielen (dieser Ratschlag sei hier weitergegeben: eine Stilkopie einer Orgel). Die Diskussion ging eine zeitlang hin und her, bis Tulan nachgab und sagte, Cage würde das Stück spielen. In diesem Moment fühlte Cage sich verpflichtet, ein Stück im Stil von *Dream* zu schreiben. (Die obengenannte Bemerkung steht ähnlich auch bei *Dream*.) Die obengenannte Bemerkung steht ähnlich auch bei *Dream*. Die obengenannte Bemerkung steht ähnlich auch bei *Dream*. Die obengenannte Bemerkung steht ähnlich auch bei *Dream*.

Die Möglichkeiten der Ausführung dieser Musik sind bei Cage als Modus der Ausführung (Auswahl); man kann zweitens manche Töne in einem anderen (leiseren) Manual festhalten oder auch vor allem die einstimmigen Passagen. Hier ist es wichtig, dass man verschiedene Anschlagarten ausprobieren kann, um verschiedene Mischungen beider (dabei stets die Selbstverständlichkeit gegenüber Original evtl. gemindert. Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag



nicht
zu
iese
en)
ot



3 György Kurtág, Játékok 6

Wie für viele ungarische Komponisten, steht auch für György Kurtág die Orgel am Rande des Bewusstseins. Kurtág hat eine Vorliebe für sehr kleine Stücke (dafür hat er das Wort „Mikroludium“ erfunden). Diese Mikroludien haben immer eine Art literarischer Qualität: Es wird dort etwas erzählt. Trotzdem sind sie auch in einem sehr strengen Sinn Musik. Theatralische Komponenten im Sinne Kagels liegen Kurtág völlig fern. Der Zyklus *Játékok* („Spiele“) für Klavier mag an Bartóks *Mikrokosmos* erinnern: ein Kompendium verschiedener technischer Verfahren und Ausdrucksmöglichkeiten der Klaviermusik in einem eingeschränkten Rahmen. Wie in Bartóks *Mikrokosmos* einzelne Stücke auch auf dem Cembalo spielbar sind, so stehen im sechsten Band von *Játékok* einige auch auf der Orgel spielbare Stücke. Diese sind bisher die einzigen Orgelkompositionen Kurtágs. Wegen ihrer Kürze sind diese Stücke relativ leicht zugänglich, jedoch ist die Schwierigkeit, Ton und Ausdruck zu treffen, oft beträchtlich. Die Musik von György Kurtág ist manchmal von einer Empfindlichkeit, die Angst machen kann. Die Kürze der Stücke aus *Játékok* Band 6 ist zusätzlich motiviert durch seinen Untertitel: „Tagebucheintragungen, persönliche Botschaften“. Tatsächlich sind viele dieser Stücke so intim, dass man sich fast als Eindringling fühlt, wenn man sie liest, spielt (... oder gar öffentlich vorträgt...).

D'ora dara b (Für Dora Antals Geburtstag) Dieses Stück hat eine besondere Rhythmusnotation. Der Effekt unähnlich wie bei manchen Stücken von Earle Brown aus dem Zyklus *Folio*: dort *proportional notation* Grundsatz ausschließt und die Zeit als kontinuierliche Zeitstrecke in einer kontinuierlichen Dimension (je weiter der Abstand von links nach rechts, umso mehr Zeit), bei Kurtág ganze Noten, sechs Achtel, Atemzüge, Sonderzeichen \frown = „große Verlängerung“ (laut Zeichenebene 6, S. 52) und \smile = Verkürzung. Außerdem gibt es den Pfeil (= *accelerando*) sowie die \nearrow bzw. \searrow mit rit. bedeuten. Die Gesten dieser Musik sind demnach häufig unabhängig (der hier vielleicht gar nicht existiert). *Vidáman, lendülettel* = scherzhaft, schwü...



Also die ganzen Noten in den ersten Takten nicht allzu lang. ... Noten der Takte 7 und 8, die so lange dauern wie 5 bzw. 6 Achtel). Die auf die ... Note im fünften Takt im Vergleich zu den halslosen schwarzen Noten mit Verlängerung ... Takt? – vielleicht doch etwas länger. Entscheidend ist, dass man bei dieser ... Augenblick findet – und es wird einem nicht durch mathematische Mittel (z.B. ... an muss lernen, im Moment zu hören. Welcher der beiden Töne der zahlreichen ... oder der zweite?

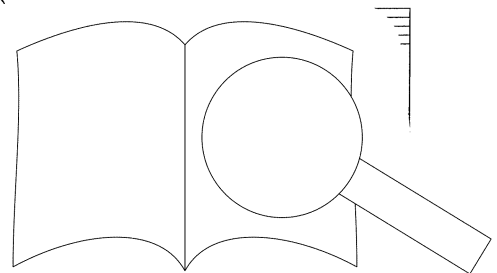
Vidáman, lendülettel



Wie ist die gedehnte ... entstehen (z. B. als Zeit für eine – allerdings ausbleibende – Antwort in zwei Sech...



...ühl verändert sich im neunten Takt der Klang. Der Rhythmus oft vor, aber die beiden Sexten hier (kleine – große) erge...



Dieser Klang wird in den folgenden Takten weitergeführt bis zum Geläut T. 11/12. Die beiden Sechzehntelauftakte dort klingen wie Glocken, die fast zusammen anschlagen. Im zwölften Takt hören, wie der zweite Akkord in ganzen Noten aus dem ersten herauskommt. Ben marcato in T. 10 aus den Fingern mit flexiblem Handgelenk und etwas Rubato (einlaufen lassen?).

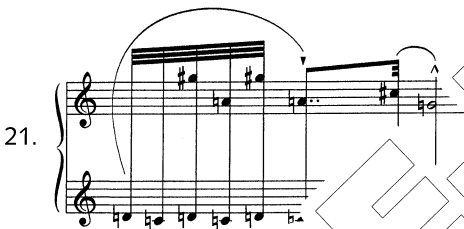


Der letzte Takt der vierten Druckzeile liegt ungünstig besonders für die linke Hand; am besten nimmt man den Griff *h/dis* ins Pedal (nur Koppel zu dem Manual, auf dem man gerade spielt); dann kann man die Folge *h b* mit der linken Hand auf einem lauterem Manual (z. B. mit Trompete) herausholen. Registriermäßig läd' zum Experimentieren ein. Ich glaube, dass eine gut ausgehörte „konventionelle“ Lösung (d. h. fast ohne halbgezogene Register etc.) am besten klingt.

Beim Auftakt zum drittletzten Takt sollte man versuchen, das crescendo zur Eins hin nur durch Aufregistrieren herauszubringen.

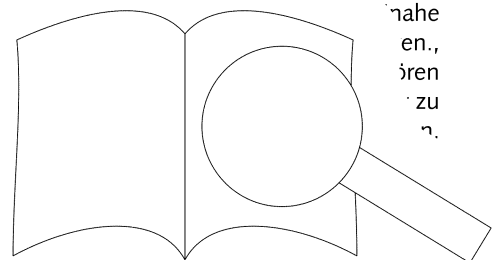


Versetto: *Consurrexit Cain adversum fratrem suum...* („Es erhob sich Cain gegen seinen Bruder“) ist ein Drama in Kürzestform. (Man vergleiche damit Schönbergs Klavierstück „Erwartung“.) Es lohnt sich, dieses Stück zweimanualig zu spielen. In dem Fall muss man bei der zweiten Druckzeile für die Dauer von zwei Achteln im zweiten System zu Beginn der dritten Druckzeile für die Dauer von zwei Achteln im zweiten System zurückgetauscht. Alle Vorschläge sind hier schnell und auf die Zeit. Zuerst sollte man genau üben (Zählzeit ist die Achtel), anschließend den Gestus hinzufügen.



Die fünf Zweier der dritten Druckzeile auf den Griff *a¹/c¹* hin. In der dritten Druckzeile die Gliederung angegeben, eventuell erst etwas anlaufen (Achtung auf *f¹*, das auch einen Sechzehnteltakt dagegen genau im Takt. Die Oktaven der linken Hand in den letzten Takt ins Pedal, nur die obere Oktave spielen (mit 16'. 8' Zungen?).

Die *Messiaen* ..., zwei extrem einfache Stücke, die man leicht als eine Komposition. Man kann sie meist geschlossenem Schweller, jeder Takt um den *kairós*, den richtigen Moment. Beim Spielen nicht auf die Noten schauen muss. Die Komposition wäre zweimanualig, dabei die Rahmenquint der inneren Stimme verschiedene Artikulationen verwendet. Die Artikulationen sind gemischt.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ligatura x ist zwar nicht vom Komponisten für Orgel bestimmt, klingt aber auf der Orgel besonders gut. Ein Teil der Aufgabe besteht darin, die repetierten langsamen Akkorde klingen zu lassen wie auf dem Klavier mit rechtem Pedal gespielt. Dazu muss man das Loslassen sehr genau spüren und möglichst langsam ausführen. Das geht am besten, wenn eine einheitliche langsam pendelnde Bewegung aus Fingern, Handgelenk und Ellbogen entsteht. Für dieses Stück (wie für viele Kurtág-Sachen) ist es gut, wenn man eine Orgel mit verschiedenen sehr zarten Farben auf mindestens zwei Manualen hat.

22.

4 [8']
pesante *pochiss.* *poco* *rinf.*
l'istesso tempo
[quasi andante]
 [8.]

Der Klang wird hier viel plastischer, wenn die beiden Hände auf verschiedenen Manualen spielen. Die C sind im Pedal mit einem leisen 16' zu spielen (z. B. im dritten und vierten Takt). Auch der fünfte Takt ist besonders gut zweimanualig. Das Legato des vierten Taktes kann durch geschmeidige Bewegungen erreicht werden, dagegen verlangen die Septimen und Nonen T. 6 und 7 wirkliches Legato: Hier sollte man tieferen Ton im Pedal spielen. Forte T. 8 ist wörtlich zu nehmen. Wenn eben möglich, sollte man leiser spielen als den Anfang, d. h. mindestens einmanualig, evtl. das leiseste Register wählen, so, dass keine Verstimmung entsteht).

Vízözön-sziráénák – Waiting for Noah (Sintflut-Sirenen) ist demgegenüber ein wenig länger, allerdings sehr kurz. Hier braucht man Genauigkeit, Akzente, Artikulation

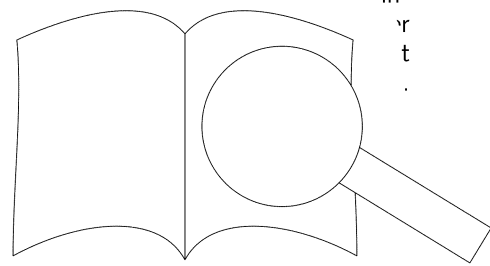
23.

cresc. al fine

„Gute“ Fingersätze sind hier diejenigen, die einen zusammengehörigen Gestus herauszubringen, man versuche z. B. die beiden Hände spiegeln. Zumind... zw... em, l. H. *d¹/es – dis¹/e* Lösungen wie 1/5 – 1/4 (Daumenglissando) oder 1/5 – 1/5. Der... sich in einem sicht- und fühlbaren Gestus der... auf zwei Manualen. Eine besondere Schwierigkeit ist das sehr plötzliche Acc... ort ist innerhalb von sechs Sechzehntelnoten auf das doppelte Tempo zu kommen... do übt, muss man erst Rhythmus und Artikulation der Passage genau beherrschen.

4 Karlheinz Stockhausen, Tierkreis

Die technischen Anforderungen an die Orgel sind bei Karlheinz Stockhausens Komposition *Tierkreis* halten sich in Grenzen. Anders als bei anderen zweimanualigen Stücken, die die Mitarbeit des Interpreten erfordern, ist die Orgel für diese Stücke im Jahrzehnte sehr geeignet. 1975 entstanden zwölf Melodien für die zwölf Tierkreise und zwölf Melodien für beliebiges Melodie- und Orgel spielbar. Die Ausgabe, erhältlich beim Verlag von Christel Stockhausen, die Beispiele für die Stücke zu spielen, man kann sich eine Auswahl zu spielen, aber jedesmal anders. Die Begleitung ist in den meisten Versionen) zweimanualig auszuführen.

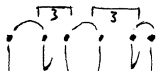
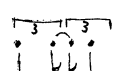


PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Zunächst muss man sich um die genaue Ausführung des Rhythmus bemühen. Dazu kann man einen Notenwert als Schlageinheit festlegen und in Relation dazu den Rhythmus ausführen. So wären bei *Capricorn* (Steinbock) die Viertelnoten die Schlageinheit.

24. $\text{♩} = 127$ (Dauer 29,3")

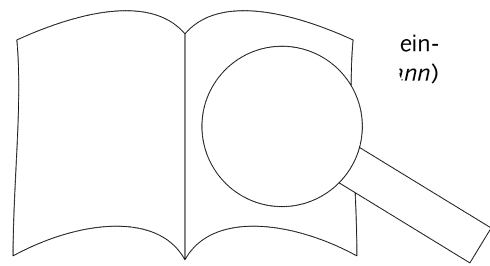
Dann kann man sich die Halbtriolen folgendermaßen vorstellen , die Vierteltriole so: . Für die Artikulation bieten die einstimmigen Fassungen je auf der linken Seite der Ausgabe Anregungen. (Auf der rechten Seite steht jeweils die mehrstimmige, auf der linken Seite die einstimmige Version.) Bei der Herstellung der verschiedenen Versionen besteht die einfachste Variationsmöglichkeit im Wechsel der Registrierung von Version zu Version. Oktavtransposition (besonders nach unten) ist möglich. Zarte lante Farben passen besonders gut (Flöte 4', Aliquote, zarte Zungen, auch Zungen + Aliquote, *f* Grundton etc.). Man kann die Solomelodie auf zwei oder sogar auf drei Manuale verteilen, z. P. ein bestimmter Rhythmus in einer besonderen Klangfarbe kommt (z. B. die Triolen im *Sagitt*).

25.

Die sich daraus ergebenden Manualwechsel, oft mitten in einer organischen Handbewegung werden. Das dynamische Verhalten (z. B.: beide Manuale *p*, aber in verschiedenen Farben; solche Artikulationen sind möglich. Jede der zwölf Melodien enthält alle zwölf Töne, werden³. Mit einer Ausnahme stimmen Anfangsnoten einen anderen Grundton. Daraus folgt, dass jede Melodie aufgefassen werden. Die Einführung neuer Artikulationsart sein, wie andererseits kann (z. B. bei *Libra/Waage*).

26. $\text{♩} = 71$ (Dauer 23,66")

...noch stärker verändern, indem man z. B. die neu eingeführten Intervalle, z.

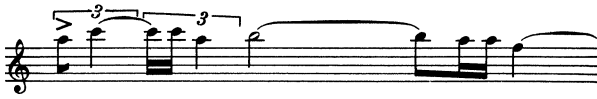


zu Stockhausens eigene Bemerkungen in: Karlheinz Stockhausen, *...* 48-289, und besonders S. 277-287.

♩=107 (Dauer 27,5")



27.



und die wiederholten durch Pausen ersetzt, möglicherweise bei weiterlaufender Begleitung. Außerdem kann man manche Phrasen auslassen. Die Pausen zwischen den verschiedenen Melodien gehören dazu, sie sind zu hören und verschieden lang auszuhalten. Christel Stockhausen schlägt vor, anstelle einer Pause zwischen zwei Melodien diese miteinander zu verflechten. Man kann dazu Motiv für Motiv erst aus der einen, dann aus der anderen Melodie spielen, evtl. mit Wiederholungen sowie unter Anwendung der bereits besprochenen Variationsmittel (Oktavlagen, Artikulation, Mehrmanualigkeit). Es ist sehr zu empfehlen, sich eine Version (oder mehrere Versionen) schriftlich auszuarbeiten. Möglichste Vielgestaltigkeit der Variationsmittel ist anzustreben⁴. verschieden sind Klang und Weise des Hörens in Stockhausens *Tierkreis* im Vergleich z. B. zu Scelsis *Lucis* (siehe S. 258 ff.).

5 Michael Reudenbach, *Standlinien*

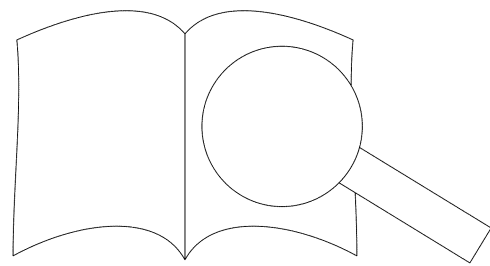
Es erscheint selbstverständlich, dass Musik in der Zeit verläuft und dass die Bildende auch die Bildende Kunst verläuft in der Zeit, wie jeder weiß, der sich z. B. Gemälde ansieht. Es gibt es Tendenzen, in die Bildende Kunst Zeitlichkeit in besonderem Maße einzubringen, wie Alexander Calder mit seinen *Mobiles* unternommen hat und andererseits Tendenzen, die Zeitlichkeit zu lassen. Berühmt wurde der über fünf Minuten in vollem Orchesterkonzert aufgeführte *Accord* von La Monte Young⁵. Wesentlich bescheidener, nachdenklicher sind Michael Reudenbachs *Standlinien*. Die Orgel ist bekanntlich das einzige der traditionellen Instrumente, das ohne Bogenwechsel machen zu müssen etc. in einem Musikstück zu erklären, aber das wurde meines Wissens in keinem anderen Musikstück versucht. *Standlinien* von Michael Reudenbach geht in diese Richtung. Es ist ein Buch von Joachim Blume, Reudenbachs Kompositionslehrer⁶. Blume war ein Komponist, der sich ernsthaft für das Werk von Edgard Varèse interessiert hat und wollte seine eigene Position innerhalb des Musiklebens zu bestimmen. (In der Navigationskarte des Musiklebens hat er die sogenannte *Standlinien* seine eigene Position, vgl. Reudenbachs Kommentar zur Partitur.)

Standlinien sollen dreimal gespielt werden, in drei verschiedenen Registrierungen.

28.



4. vgl. F. Susteckys Bericht über seine Interpretation des *Tierkreis* von La Monte Young hatte Kontakt nicht nur zu Cage und Stockhausen, sondern auch zu Blume, *Standlinien*. Versuch einer Ortsbestimmung im Musikleben



Notiert ist Version I (mit festgestecktem es^0), die mit 16' solo gespielt wird. Reudenbach sagte mir, dass er durchaus einen undeutlichen Bordun 16' möglich findet, aber auch eine (deutliche) zarte Zunge (Regal?) 16' akzeptiert. Bei der zweiten Version (2' solo) wird es^2 festgesteckt, so dass sich die ganze Musik in der vier- und fünfgestrichenen Oktave bewegt. Die dritte Version wird mit zwei 4'-Registern gespielt, es wird es^1 festgesteckt, so dass die Töne jetzt am deutlichsten herauskommen. Eine Verfremdung entsteht aber daraus, dass man eines der beiden Register um einen Viertelton verstimmen soll. Das geht am besten mit einer einstellbaren Windreduzierung. Mit halb gezogenen Registerzügen funktioniert es auf den meisten Orgeln erstaunlich schlecht, da die verschiedenen Lagen allzu verschieden reagieren. Daher ist die beste Lösung die in der Partitur vorgeschlagene: dass man mit Hilfe von in die Pfeifenmündungen eingeschobenen Papierstreifen die Umstimmung zustandebringt. Ein reizvoller, seltsam schwebender Klang ist die Folge.

Im Sinne des Titels *Standlinien* wünscht Reudenbach, dass zwischen den Versionen anderes geschehen, d. h. andere Musik erklingen soll. Man kann ein Programm mittels der *Standlinien* gliedern (oder ist umgekehrt das Programm das Mittel, das die *Standlinien* zum Stehen bringt?).

Das Spielen wird erleichtert, wenn man sich an einigen Orten die Neuanschläge markiert (im Gegensatz zu den nicht zu markierenden bloß liegenbleibenden Tönen). Die Fingersätze sind genau zu beachten. Reudenbach empfiehlt, die Pausen zwischen den Abschnitten sowie am Ende (in denen nur das es liegenbleibt) ca. f^1 wie notiert, ca. zwei Sekunden auszuhalten.

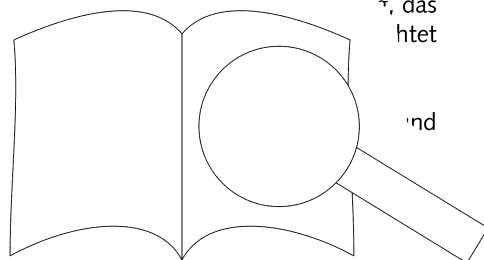
mittel

6 Giacinto Scelsi, *In nomine Lucis*

Giacinto Scelsi ist eine geheimnisumwitterte Kultfigur der neuen Musik. Er wurde zurückgezogen in einer Wohnung unmittelbar neben dem Forum Rom nachdem er in den dreißiger Jahren, also Jahrzehnte, bevor dies zur Mode wurde, die Zwölftontechnik erlernt hatte. Er fühlte sich auf der Schnittstelle zwischen Ost und West stehen und begann „der Osten“. Sehr früh schon befasste Scelsi sich mit der Zwölftontechnik. Später heilte er sich selbst in einer psychischen Krise durch das Hören von „quasi meditierendes“ Hineinhören in das Klingen und Verklingen von einzelnen Tönen. Scelsi war nur ein anekdotisches Detail, aber es passt zu Scelsis Versenkung in den einzelnen Tönen, dass er keine Photos von sich selbst duldete.

Scelsi wurde erst in seinen letzten Lebensjahren bekannt. 1987 beim Eröffnungskonzert des Festes der IGMN (Internationale Gesellenschaft der Komponisten) in Köln gab es Standing Ovationen, die Scelsi für seine *Quattro pezzi per orchestra* (su una nota sola)⁷, vier Stücke über eine einzige Note, die *Cis*, hat seinen Ton, der ausgehorcht wird. Jeder dieser Töne kommt in verschiedenen Variationen vor. Die Beschränkung auf nur einen Ton geht einher mit einer reicheren Verwendung von Mikrointervallen, die Scelsi in seinen Stücken verwendet. Scelsi'stimmte Halbtöne klingen. Im Angesicht dieser Musik erscheint die Sprache bei Scelsi sehr unklar. In *In nomine Lucis* ist ein ausklingendes Stück, das enthält keine Figuren, es ist nur ein Klang da, der sich kontinuierlich und organisch verändert. So sind keine Melodien zu hören und Rhythmen allenfalls im Sinn von Rhythmus ist unregelmäßig in organischer Weise, nicht im Gegensatz zu einer Metrik. Es ist zu hören, wie der einzelne Klang sich bewegt, wenn man ihn lässt unregelmäßig. In einem intensiven Höhepunkt (T. 129/30) fällt gegen Ende das *Cis* auf C, wobei C in der Orgel nicht vorhanden ist, es ist gleichsam der Schatten oder die unsichtbare Rückseite des *Cis*. Als ich Scelsi in Rom kennenlernte, fiel zunächst seine Zartheit auf: Er sprach nur flüsternd, in einem leisen, literarischen Französisch (tatsächlich veröffentlichte er französische Gedichte). Zu meiner Überraschung sagte er nicht viel, machte aber deutlich, dass er das Subbasse bei Intervallen in tieferen Registern geradezu verabscheut. Das heißt: Die Orgel, die er spielte, klang nicht durch, der Klang immer weiter „zieh

gaben von Erik Lundquist sind gewiss hilfreich, aber widersprüchlich. Die Faksimile-Ausgabe bei Salabert ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob es überhaupt jemals seine Stücke sind. Transkriptionen von Tonbandaufnahmen (Salabert).



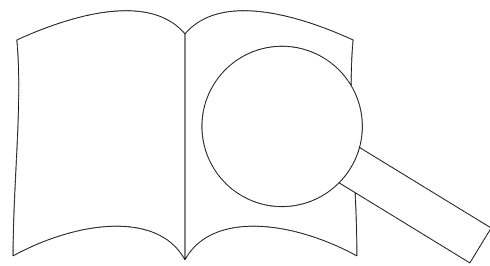
die er überwachte (was nicht hinderte, dass es nach Scelsis Tod seinen Mitarbeitern einfiel, Scelsi die Autorschaft einiger seiner Werke abzusprechen). Laut der Organistin Livia Mazzanti, Rom, die Scelsi gut kannte, ist *In nomine Lucis* aus einer Improvisation auf einem elektronischen Instrument namens „Ondiola“ hervorgegangen. Sie hörte in Anwesenheit Scelsis eine Tonbandaufnahme der Originalimprovisation und sagte mir, die Orgelfassung sei eine getreue Transkription davon.⁸ Die Ondiola ist die italienische Variante eines in Frankreich 1947 unter dem Namen „Clavioline“ oder „Ondioline“ erfundenen Instruments. Man kann darauf Mikrointervalle erzeugen; jedoch kann man immer nur eine Stimme spielen. Um mehrstimmige Stücke zu realisieren, benutzte Scelsi ein Revox-Tonbandgerät, mit dessen Hilfe er mehrere Spuren übereinander aufnahm. Scelsis Vorbemerkung, man könne Registerzüge halb ziehen, lädt einerseits zum Experimentieren ein, zeigt andererseits in ihrer Unbestimmtheit, dass er vermutlich kaum mechanische Orgeln kannte. (Bekanntlich reagieren dabei innerhalb eines Registers die verschiedenen Lagen zumeist völlig verschieden, so dass z. B. in der Höhe gar nichts mehr kommt, wenn in der Tiefe die Töne noch „ordinario“ klingen und in der Mittellage ersterbende Töne, Flageolets etc., sich ergeben.) In jedem Fall lohnt es sich, zunächst eine konventionelle (symphonische) Registrierung auszuarbeiten, bei der man besonders auf möglichst allmähliche Übergänge achten sollte. (Natürlich kann das allmähliche Ziehen mechanischer Registerzüge zu solchen Übergängen beitragen.) Je mehr eines ins andere fließt, umso besser die Wirkung. Ich empfehle entgegen Erik Lundquist, das Pedal durchgehend achttfünftel registrieren, und auch den Gedacktbaß 8' nur dann zu verwenden, wenn er keine störenden Interferenzen erzeugt. Dagegen klingen Register wie Cello 8', Oktavbaß 8' meist gut; auch die Koppel III/F. Die besten leisten. Laut Livia Mazzanti ist in Scelsis Improvisation T. 17ff. beim Ton *d*¹ tatsächlich e¹

29.

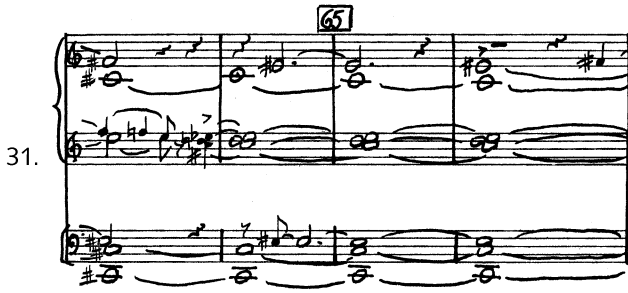
Nach der Registrierungsangabe von Lundquist (in der Partitur mit *Pos. nazard*, Tierce, also ohne *ohne* 8') erklinge hier hingegen *a*² bzw. *a*² und *fis*³. Es ist demnach *g* angabe zu ignorieren. Es lohnt sich sehr, große Teile des Stücks zweimanualig zu registrieren, um die Klangqualität zu erzielen.

30.

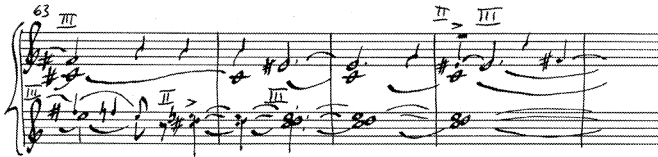
So kann mit T. 54 die rechte Hand auf Schwelldienste positiv wechseln. Umgekehrt kann ab T. 75 die rechte Hand auf dem Hauptwerk spielen, die linke Hand ebendort auf dem Hauptwerk spielen.



⁸ vgl. Friedrich Jaeger, „Der Dilettant und die Profis“. Scelsi, Tosi: Eine weitere Transkription, die offenbar zumindest in großen Teilen aus dem Jahr 1985 (Salabert, Paris) unter dem Titel *Pranam II* für 9 Instrumente

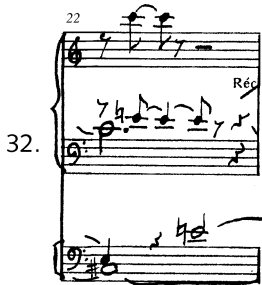


Die Akzente in den Takten 63 und 66 kann man durch die Verwendung eines anderen Manuals realisieren, etwa so:



wobei Koppel III/II vorausgesetzt ist (in T. 64 auf der zweiten Viertel müsste hier zuerst die rechte Hand greifen, wenn es auf das III. Manual gelegt wird). Auf der letzten Seite widersprechen die Registrierungsangaben, wenn z. B. in T. 145–48 $\leftarrow \rightarrow$ notiert ist und von T. 147 das Zeichen + ein Aufregistrieren andeutet. (In T. 153 steht *pp*, aber die Registrierungsangaben abregistrieren.) Hier muss sich jeder selbst überlegen, wie er den ereignisarmen Schluss der Komposition besser formt und zusammenhängend macht. Das gelingt am besten (bei mechanischer Registertraktur) durch allmähliche

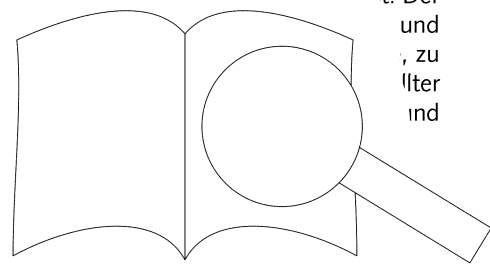
Zur genauen Ausführung des Rhythmus ist es an einigen Stellen notwendig, die Anschläge und jedes Loslassen über die Systeme zu notieren



nicht unähnlich der Weise, wie sie sich bei einem Stück mit langer Dauer zeigen. (Merkwürdig, dass dies bei einem Stück mit langem Verlauf für wenige Akzente nützlich ist.)

7 M...

Die Weisheit des Autors ist stets eine stark theatralische, eine sprachliche Komponente. Man mag sich vorstellen, dass die Muttersprache des Autors von *Die Erschöpfung der Welt* ist. Der Autor ist ein Komponist, der sich für die Orgelstücke auch Stücke für Klavier, für Solostimme, für Jazz-Ensemble, für Kammermusik (Kugel) gibt. Darin erklingt diese Musik im Klavier, aber es kommt nichts anderes als eben die Orgel zu hören¹⁰. Das Ganze, von äußerst komischer Wirkung.



¹⁰ So Kugel, *Die Erschöpfung der Welt*, Szenische Illusion in einem Hörspiel über eine Radiophantasie, in: drs.,

PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Allegro (♩ = 112) Mauricio Kagel

35. *f* diminuendi und crescendo wie unten angegeben
diminuendi und crescendo as indicated below

f *p* *f*

In technischer Hinsicht ist das Stück (T. 1–8) eine Studie der Unabhängigkeit der Finger. gehaltenen Ton müssen verschiedene Staccati samt kurzen Vorschlägen gespielt werden. langsam üben: Die Vorschläge müssen eindeutig vor den Haupttönen erklingen (

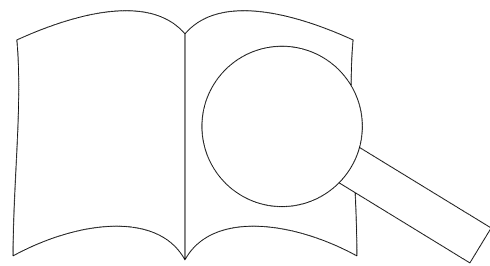
9 rall. Andantino (♩ = 72)

36. *legatissimo!*

(p) *mp, dolce*

Die dreitönigen Vorschläge der rechten. „quasi südamerikanische Gitarrenmusik; die Quintolen der linken Hand dort schwung. mit P. in Viertel puls (die „Offbeats“ herausholen). Die dynamischen Vorschriften sind „i zi“ anders das Piano T. 6.

Ragtime-Waltz ist wahrsc eric . . . k der Sammlung. Hier muss man zunächst die Dauer der Akkorde der linken H- . Unterschied zwischen Achtel und punktierter Achtel kann dabei mit Nutzen i' . . . beim Üben nicht gelingen wollen, kann man sich zusätzlich bezeichnen, z. P . . . ungsstrich nach punktierten Achteln. Als nächstes muss man die Artikulation der . . . Auch hier können graphische Zusatzzeichen nützlich sein, z. B. verbindende . . . en, die gebunden werden sollen.

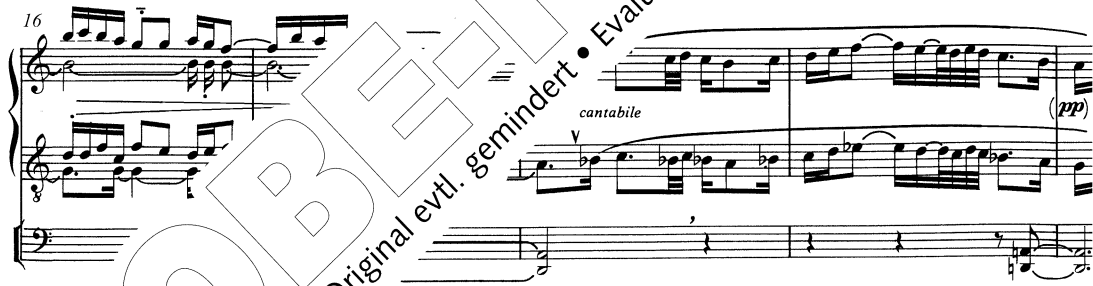


37.

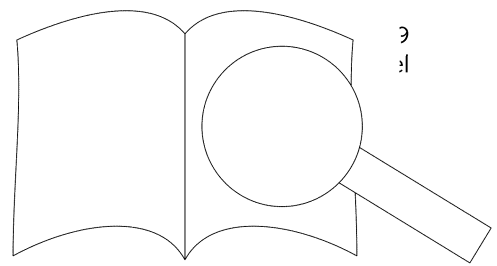


Besonders schwierig ist es, zu den genannten Elementen die Dynamik hinzuzufügen. Diese ist unabhängig vom Ausdruck der Töne. Es wird ein serielles Paradigma, das der Unabhängigkeit (Tonhöhe, Tondauer, Artikulation, Dynamik) voneinander, realisiert, aber anhand von ganz Auch dies hat hier einen außermusikalischen, vorgefundenen Sinn (vgl. den *objet trou* soll klingen wie eine Drehorgel bei wechselnder Windrichtung (Kagel mündlich). Darlichkeit nicht nur die Solostimme, sondern auch die Begleitung an- und abschwell- Manuale auf 4'-Basis eine Oktave tiefer gegriffen¹¹, Begleitung auf dem Schv (oder Hauptwerk) mit Koppel zum Schwellwerk. Kagel legt Wert auf rigor (wo nichts steht, ist kein *cresc./dim*; wichtig ein *subito forte* wie T. 22). Mit i aufregi- strieren (bzw. irgendwann mit der rechten Hand von Positiv auf Hauptv. Sinne des Wiener Walzers (Taktzeit zwei etwas zu früh) ist erwünscht. Atmung it etwas Zeit, so dass der gleichmäßige Grundschlag unterbrochen wird. Kagel n, a. es den Ausdruck n, a. se dort zusammen. Die beiden hohen Töne in T. 60 lies *fis*³, nicht *ais*³. *Rondeña*, wohl das leichteste und anspruchsloseste Stür der wohl das Skandalöse an Kagels Musik deutlich: Diese Musik verweigert die Schö Musik der letzten Jahrzehnte: Lachenmann, Xenakis, Hespós, Ferneyhough ist es c zu tun, wenn auch mit anderen Mitteln als denen der älteren Musik.) Kagel geht verbreiteten Volksmusikform aus, deren Zauber (obwohl eine Erinnerung daran ion verschwunden ist. – Wenn man sich die Tonrepetitionen (also nicht die üb stift einkreist, wird das Stück leichter.

38.



D. 1. Achtel, siehe die Atmungszeich am besten auf dem leisesten Register der bisher noch niemand dieses Stück im *fff* walze spielbar (am besten geht es auf einer „rau“ gkeit der Dynamik an. T. 21, 3. System erster Ton li e Töne sind höher als *g*³, vgl. *des*⁴ in T. 35. Evtl. kann man ab T. 4 arke.



fff. Den Schlussakkord *sehr* lange halten, wie nach einem Stück von 20 Minuten Dauer. Man bemerkt, dass verschiedene Stücke der Sammlung verschiedene Orgeltypen verlangen: die meisten Orgeln mit feiner mechanischer Traktur (die man für Rauschpfeifen braucht) haben keine Walze und umgekehrt...

Rosalie ist von ihrer Schwierigkeit her eine Art reduzierte Fassung von *Ragtime-Waltz*. Triviales Material wird seiner selbst inne in komplizierter Artikulation.

39.

Manche Bindungen erinnern an vokale Portamenti (vgl. z. B. T. 6 Ende nach T. 7), andere Artikulation wie „mit spitzen Fingern“, extra sauber (T. 4/5). Alle diese Artikulationen müssen fast überbetont werden: fast geschmiertes *Legato*, kurzes, sauberes *Staccato*, schweres *Portato*, die Abgrenzung etwas kitschig klingen. Seltsam verfremdende Wirkungen können sich durch Oktavverschiebungen beachten die rhythmische Platzierung der Pedaltöne: Das Pedal gerät gleichsam auf dem zweiten Durchgang etwas schneller gespielt werden als der erste. Kugel schlägt wieder etwas schneller, im Tutti, anzuhängen.

Es gibt Musikwissenschaftler, die sich (völlig ironiefrei) gefragt haben, ob man von den gleichnamigen Vögeln wohl erkannt würden. Diese Frage hat im Zusammenhang mit der „Erkältete Nachtigallen“ noch kein Musikwissenschaftler gestellt. Die Nachtigallen (mindestens unter Nachtigallen) selten ist. – Ein Vögel, der mündlich, jedes neue Tempo, jede neue Farbe ist eine andere. Das Rubato organisch sei. Hingegen soll die Registrierung in plötzlichen) Wechseln.

40.

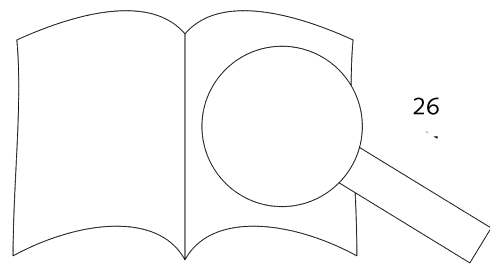
Die zweite Zeile der ersten Seite am besten, evtl. mit 32'.

41.

Die Passage beginnen mit den Tönen der Kontrabaßorgel (Kugel mündlich). In der ganzen Passage S. 24, letzte Zeile bis S. 25 **fff** Pedal abschließend: endgültig. Die letzten drei Töne sehr kraftvoll abspielen, jeweils sehr zögernd, den Pausen nachhören.

42.

Die Passage beginnen mit den Tönen der Kontrabaßorgel (Kugel mündlich). In der ganzen Passage S. 24, letzte Zeile bis S. 25 **fff** Pedal abschließend: endgültig. Die letzten drei Töne sehr kraftvoll abspielen, jeweils sehr zögernd, den Pausen nachhören.



43. (S. 27, 3. Zeile)

ossia 8^{va} alta *lunga*
quasi trillo

Tonwiederholung sehr schnell | note repetition very fast

Die Tonrepetitionen S. 27, 3. Zeile waren ursprünglich für zwei Hände auf zwei verschiedenen registrierten Manualen vorgestellt (Zweiunddreißigstel alternierend: I-II-I-II-I etc.; so Kagel mündlich). Hier muss man auf Hörbarkeit achten; wenn das *Es* im Pedal zu laut klingt, evtl. die Repetitionen im Manual eine Oktave höher spielen. Bei „Sehr ruhig“ S. 27, 3. Zeile mit genügend Präsenz, auf Deutlichkeit achten, Polyphonie hören. *Pr* dort sehr kurz, evtl. 16'+4' oder 16'+2' (klingt wie ein Schluckauf).

44. (S. 27, letzte Zeile)

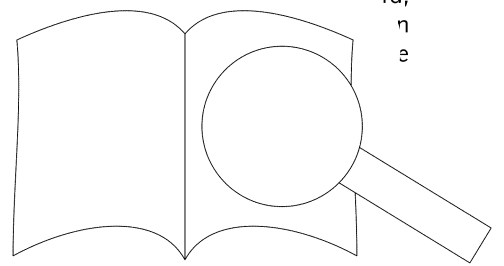
piu lento (♩ = ca. 68)

S. 27, letzte Zeile äußerst gestisch: allmähliche Erschöpfung. Das *mp* der letzten Manualakkorde, daraus folgt: die letzte Zeile komplet. *p* der letzten Manualakkorde, daraus folgt: die letzte Zeile komplet. *p* der letzten Manualakkorde, daraus folgt: die letzte Zeile komplet. *p* der letzten Manualakkorde, daraus folgt: die letzte Zeile komplet.

8 Morton Feldman, *Principal Sound*

Morton Feldmans *Principal Sound* ist sein einziges Werk auf der Orgel spielbare Werke von ihm, z. B. *Intersection 2* und *3*.) Feldman hat ohne jeglichen Rückgriff auf neue Spieltechniken, Clustertechnik, Präparation. (Ähnlich hat Feldman sich stets zum „traditionellen Klange“ (vgl. *Principal Sound*, T. 17, 2. T. dass ein Ton erst losgelassen wird, wenn ein anderer tritt, 3. < auf einem Klang (z. B. T. 13f.), 4. Umfärbungen eines Klanges nicht in so grundsätzlicher Weise elegant auszuführen urweise – weder dynamisch. Beim ersten Hören erwartet. Später ist auf Orgelschreibweise: gesteigerte Feinhörigkeit statt grob-sensationeller Effekte. Wobei beispielsweise bei Schönberg ein Stück oft das Leben und Werden von Motiven in der Komposition völlig amotivisch, athematisch ist, man als das Subjekt dieser Musik erschaffen, an denen es möglich wäre (z. B. T. 201).

die Geschichte, die Feldman mitteilt: „Stockhausen fragte mich: Und ich sagte: ‚Ich habe kein Geheimnis, aber was ich Ihnen sagen möchte ist, wie Menschen sind. Wenn du ihm Druck gibst, dann drückst du die Klänge nicht in der Gegend herum.‘ [‚don't push the sound around.‘] „Nicht wenigstens ein kleines bißchen?“ Zitiert nach: *Morton Feldman*, 1985, S. 144.



PROBEEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Überlappung der Töne; wenn man in T. 343 z. B. eine Linie $g^3-c^3-as^2-a^1-d^2-cis^3$ etc. spielt, ist das Wesentliche der Wirkung spurlos verschwunden (die Überlappung dort ist demnach ein einfacher Kunstgriff mit großer Wirkung).



Trotz fehlender Melodien (jedenfalls des Fehlens nachsingbarer Melodien) kann das Stück – gut gespielt – eine geradezu magische Wirkung von Notwendigkeit entfalten.

Damit diese Wirkung von Feinheit und Notwendigkeit herauskommt, muss der Spieler zuerst äußerste Stabilität im Tempo und größte Genauigkeit im Verhältnis der verschiedenen Tempi zueinander realisieren. Es erscheint paradox, hier von verschiedenen Tempi zu reden, da doch nur eins vorgeschrieben ist. An mindestens drei Stellen aber wird der Notenwert der Zählzeit verändert. Zählte man am Anfang Achtel oder Viertel, so ist ab T. 223 die Zählleinheit die punktierte Sechzehntel bzw. die punktierte Achtel. Spätestens in T. 223 zählt man Viertel oder Achtel; ab T. 312/313 geht es wieder auf punktierte Achtel, T. 343 auf Achtel und zwischen T. 380 und 397 auf punktierte Achtel, dabei bleibt es bis zum Schluss. Wenn der Komponist Viertel und Achteln zu Ende komponiert ist, bleibt der andere übrig, solange, bis er ebenfalls zu Ende ist. Zum Üben ist es nützlich, sich für die verschiedenen Schlageinheiten Metronom vorzugeben: Viertel = 63, dann ist punktierte Achtel = 84, Achtel = 126, punktierte Sechzehntel = 168. Schon zu Beginn des Stücks muss man mit variablen Zählleinheiten arbeiten.



Um die Takte 20 und 22, zwei 3/16-Takte inmitten von 8/8-Takten auszuführen, sollte man sich vorher den Rhythmus  vorstellen:

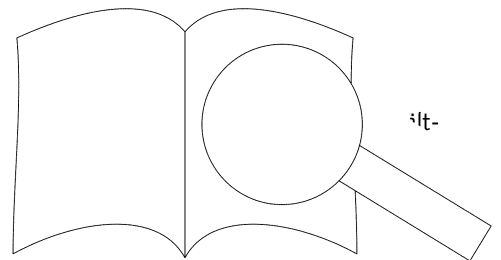
dann stellt man sich in T. 20 und 22 jeweils zwei 3/16-Takte vor. 3/16-Takte = Sechzehntel vor.



Ab T. 23 lohnt es sich, auf 8/8-Takte zu steigen: dann sind die 3/8- (T. 25, 31) und 5/8-Takte (T. 29, 33) leicht realisierbar.




Um diese Rhythmen präzise ausführen zu können, sollte man sich die notierten Rhythmen leichter zu realisieren sind und die Rhythmusvorstellung gefragter. Mögliche Rhythmusvorstellungen

Es ist ein Verfahren, das für Dirigenten neuer Musik oft wichtig ist. Voraussetzung schaffen, dass die Musiker ihre Rhythmen genau ausführen können.



die Takte 184–199 empfehle ich  bzw. , so wird das genaue Loslassen der Klänge der rechten und der linken Hand erleichtert.

48. I




Dann kann man sich in T. 200 vorstellen: , wobei  =  von vorher und ab T. 201 .

(Man kann sich in T. 200 stattdessen auch vorstellen:  .)

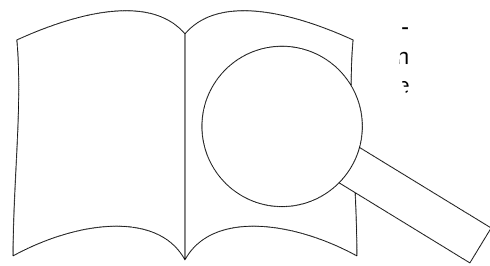
Im Verhältnis zu den vorgestellten punktierten Achteln ist der Rhythmus des Stücks in punk- (= Quartolen im 3/8-Takt) leicht auszuführen. Die Takte 201–203 enthalten zusammen $\frac{9}{32} = \frac{3}{16}$ zehntel = Quartolen, ebenso die Takte 204–206. Zusätzlich zu dieser Methode, das richtige Tempo zu fühlen, kann man das Metronom benutzen und kontrollieren, ob man bei $\text{♩} = 84$ ausgekommen ist. Es liegt hier eine Analogie zum Tonhöhenbereich (das entspricht den Metronomeinstellungen als absolutes Tempomaß) von dem Gefühl für Tempoverhältnisse) unterscheidet. Im Verlauf längeren $\frac{9}{32}$ bekommen. Analog kann man T. 311 ($\frac{7}{4}$) in eine Viertel, drei Viertel stellen man sich zu drei Achteln zwei punktierte Achtel vor, die die punk- $\frac{7}{4}$ vorbereiten.

49. III



Konkreter kann man sich die Rhythmen vorstellen: 

Dann kann man (inklusive der Takte 316 $\frac{7}{4}$ in Achtel und Viertel wird erleichtert die erste von vier punktierten Sechzehnte (dar werden): damit taktiert man punktierte Viertel. 343 werden die punktierten Viertel in vier, ab



PROBEPARTITUR

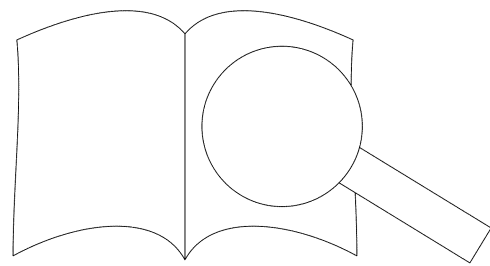
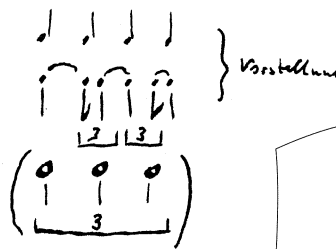
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

50.

(Alternativ kann man sich auch zu den letzten 16 punktierten Sechzehnteln [ab T. 337 sechs Viertel vorstellen. Diese beibehaltend gelangt man leicht nach T. 343.) – ab T. 337 in punktierten Achteln zu zählen, dann verhalten sich die Achteln wie Triolen zu Achteln. In ähnlicher Weise müssen in diesem Stück gearbeitet werden. (Neben der hier vorgestellten Methode, mit dem kleinsten gemeinsamen Teiler zu arbeiten um sie präzise aufeinander zu beziehen, kann man auch mit den kleinsten gemeinsamen Vielfachen der Rhythmen arbeiten. Manche Stellen sind mit dem größten gemeinsamen Teiler zu arbeiten. Grundsätzlich ist es zur Aufrechterhaltung eines gleichbleibenden Tempos ein Grundschlag vorzustellen. Daraus ergibt sich, dass man einen vorgestellten Grundschlag spielen muss. Ab T. 236 ist es vermutlich am besten, einen Grundschlag vorzustellen.)

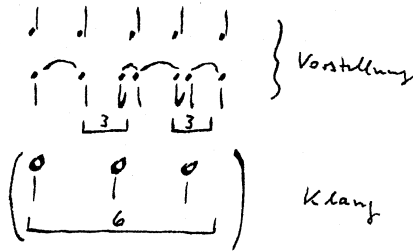
51.

Folgend
Original evtl. gemindert

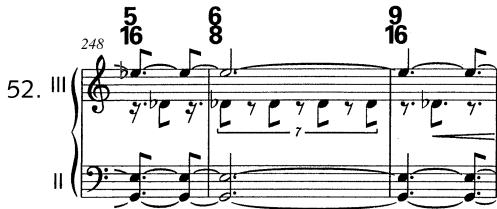


PROBENPARTITUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

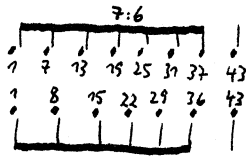
in T. 241 folgenden Rhythmus:



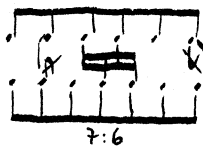
Dem Takt 249 nähert man sich am besten von verschiedenen Seiten an: wenn $\text{♩} = 63$, dann ist ein Septolenachtel (des Verhältnisses 7 Septolenachtel = 6 Normalachtel) 147 (als Näherung kann 144 dienen).



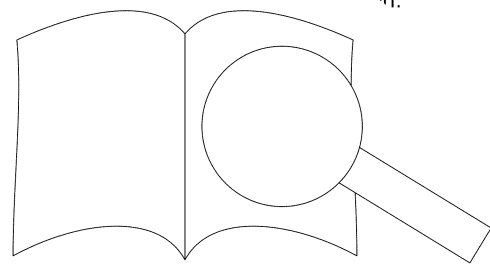
Zur Bestimmung der *relativen* Position (relativ zum Achtelschlag) kann folgende Br... jede Achtel in 7 und jede Septolenachtel in 6 Teile teilt, ergibt sich:



D. h. die zweite Septolenachtel ist kurzer Vorschlag : genau in der Mitte zwischen der vierten und der fünften; die vierte Normalachtel ist ein kurzer Vorschlag zur siebten Septolenachtel; die dritte Normalachtel kommt nicht in Betracht, weil sie zu schnell ist. Um die relative Position des Rhythmus von T. 249 zu bestimmen, kann man versuchen:



D. h. die dritte Normalachtel ist ein längerer kurzer Vorschlag zur dritten vorgestellten Achtel etc. Damit der Rhythmus vom Hörer erfasst werden kann, genügt es nicht, ihn genau auszuführen. Es muss auch die relative Position des Rhythmus charakterisiert werden. Dies kann durch die Angabe der Traktur mit dem Grundrhythmus geschehen. Ein Klang kann z. B. mit dem Grundrhythmus...



PROBE-PARTITUR

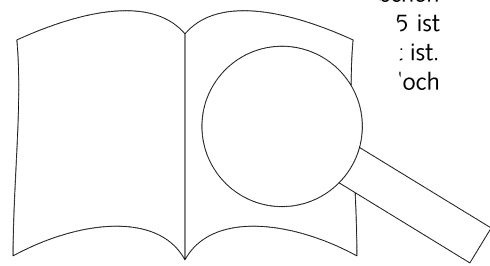
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Ab T. 129 kann man zu diesem Zweck z. B. die Achteltriolen *des¹/es¹/D/E* schärfer, (schneller, quasi *marcato*) anschlagen und auch loslassen (T. 129, 134, 139, 144) als die Achtelnote derselben Töne in den unmittelbaren Takten. Besonders wichtig ist solche Unterscheidung der Anschlagsarten in den Takten 271–309 (z. B. *trillo* punktierte Halben T. 271–73 etc. weich, Ganztriolen T. 274–76 etc. härter; punktierte Hälften T. 277–79 etc. hart etc.). Feldman schreibt nichts zur Registrierung, nichts zur Dynamik. Ein Blick in fast hundert Jahren Feldmans, besonders ab den 70er Jahren, genügt, um zu sehen, dass er nur selten die Farbigkeit seiner Musik ist nie plakativ, grelle Effekte haben ihn offensichtlich gelockt. Vor allem das feinste Aushören dessen, was die Klänge selbst wollen, interessiert (s. *vierstündige Untitled Composition for violoncello and piano*, in der sich eine *Violoncello* auftut). Daher schlage ich ein tragfähiges Piano oder Mezzopiano für dieses Stück vor, dass auch tiefe Töne stets deutlich sind. Der Titel *Principal Sound* könnte man benutzen. Meiner Ansicht nach klingt der Pedalpart achtfüßig am besten. Die posthum gedruckten Kompositionen vertretenen Meinung werden an der Handlung; Vorschriften über die Schwellerstellung befinden sich ausschließlich in der Hinsicht erscheint das Stück als klassisch. Die Registrierung des Instruments in T. 27 zum liegenden Tritonus *Ais/e* des II. Manuals hinzukommen hörbar ist. Die Schweller sind wirkungsvoller, wenn das Stück von seiner Konzeption her womöglich nicht mehr als eine Koloration einander unterschiedene Klangfarben aufweist, muss man die Ohren öffnender Kommunikation notwendig sind.



In den 70er Jahren... obwohl die Neueinsätze desselben Akkordes härter sein als auch die Schweller. Ab T. 129... linke Hand nicht die rechte übertönen... einige Griffe nach unten oktaviert... das eine zeitlang die höchsten geraden... s (II. Man.) der Takte 39–72 unhörbar sein... 5 ist... ist... och



PROBEBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

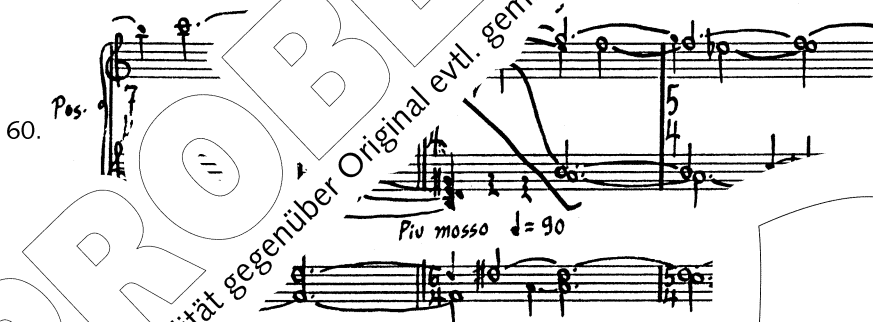
- T. 14, oberes System, erster Klang *Ais/e* Achtelnote statt fälschlich Viertelnote.
- T. 70, beide Systeme punktiertes Achtel statt fälschlich punktiertes Viertel.
- T. 129–144 (Achtung, in der Ausgabe ist T. 132 irrtümlich als T. 133 gezählt), I. H. (I. Manual) je Griff *D/E* statt fälschlich Griff *E/F*.
- T. 242, oberes System fehlt Sextolenzzeichen für die Töne *des³–a²–d²*.
- T. 347, 356, 365 je mittleres System je zweite und dritte Zählzeit (Viertel bzw. Halbe bzw. Achtel) *d⁰* statt *f⁰*.
- T. 442, mit diesem Takt beginnt bei Feldman eine neue Zeile; ab dort steht der Part der linken Hand im zweiten System (wie in der Ausgabe). Ab T. 448 steht die linke Hand im dritten System (wie in der Ausgabe). Mit T. 451 beginnt die nächste Zeile (und eine neue Seite). Ab diesem Takt steht bei Feldman die linke Hand im zweiten System (anders als in der Ausgabe). Von T. 454–460 steht der Part des zweiten Systems der Ausgabe im Autograph im dritten System; ab T. 461 bis Ende ist die Manualverteilung des Autographs in der Ausgabe korrekt wiedergegeben. (Demnach ist in Feldmans Autograph kein Manualwechsel zwischen T. 460 und 461.) Da zwischen T. 450 und 451 ein Manualwechsel ausgeschlossen werden kann (Überbindungen), ist zu vermuten, dass Feldman in den Takten 442 bis 451 die Manuale der linken Hand irrtümlich vertauscht hat. Es wäre demnach korrigiert zu spielen:
- T. 436–447, linke Hand auf dem I. Manual (dritten System)
- T. 448–453, linke Hand auf dem II. Manual (zweiten System)
- T. 454–468, linke Hand auf dem I. Manual (dritten System)
- (Im Vorwort zur Ausgabe ist der editorische Eingriff an dieser Stelle unrichtig beschrieben Autograph wurden dort in den Takten 451–460 die Manuale der linken Hand vertauscht.)
- T. 470, es fehlt ein Bogen von der zweiten zur dritten punktierten Sechzehntel *fis³*.
- (T. 319 steht im zweiten System im Autograph nur eine Viertelnote *c³/d²*, danach fehlt eine Achtelpause; hier finde ich die Konjektur der Ausgabe überzeugend.)

Ich danke Fabian Wöhrle, Stuttgart, für seine Anregungen zum und konkreter Text.

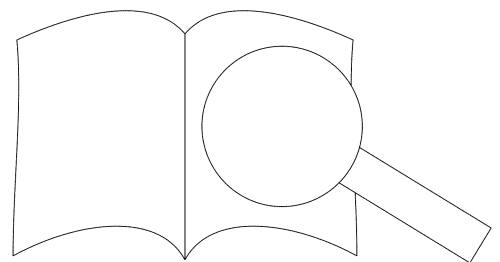
9 Bruce Mather, *Six Études*

Die sechs Etüden des Französisch-Kanadiers Bruce Mather sind sehr unterschiedliche Charaktere und Schwierigkeiten. Nummer 3, *Vision fugitive*, ist ein ausgedehntes, flüchtiges Stück, Nummer 2, *Les Espaces* (= die Räume) dagegen eine übersichtliche, klanglich sehr behaltene Töne. Wenigstens ein Titel lässt an Titel in den Couperinschen *Cemeteries* (= der Schrecken), außerdem *Textures* und ein *Récit* (die Titel sind auch die Stücke selbst) an. Sie sind brillant, gut ausgehört und immer elegant.

Étude 2 (Les Espaces) ist wie gesagt ein sehr ruhiges Stück. Man muss sehr genau lesen und wird dann mit einer Fülle äußerst satter, sinnlicher Klänge belohnt. Die vorgeschriebene 4'-Flöte kann durchaus die gekoppelte 4'-Flöte des Positivs ersetzen. Die Übung im Manual und im Pedal, der Klang soll homogen sein. Neben der Übung in gemäßigtem Tempo (die einzelnen Töne losgelassen?) ist es auch ein Übung in Legato-Spiel bei 4- bis 5-fachem Tempo. Sie braucht Daumenglissando, stumme Fingerwechsel etc.



Der Wechsel von $\text{♩} = 60$ nach $\text{♩} = 90$ ist am besten zu bewerkstelligen, wenn man den ersten Viertelschlag übergeht. Dabei hilft es, sich den Vierteltrioseln vorzustellen. (Es ist aber auch möglich, den ersten Vierteltrioseln bei Tempo 60 vorzustellen und im folgenden Takt...



erklären.) Man achte auf einen ruhigen geschmeidigen Übergang vom Positiv aufs Hauptwerk in diesem ersten Takt mit Viertel = 90. (Der Akkord des Positivs wird dort vom Hauptwerk übernommen.)

Étude 4 (L'Épouvante) enthält eine Art ‚Klangteppich‘, registriert mit Bourdon 16' + 8', der immer wieder von sehr lauten Pedalklängen gestört wird. Diese sollen das Manual völlig überdecken. Das geht am besten mit französischen Zungen (vorgeschrieben sind Bombarde, Trompette, Clairon). Auf deutschen Orgeln muss man vielfach andere Register zuziehen. Die sehr gleichmäßige (und doch geschmeidige) Spielweise des Manualparts soll heftig kontrastieren zur rhetorischen Gestaltung der Pedalpartie, die (besonders in den schnelleren Noten des Pedalsolos in der Mitte) einiges Rubato verträgt.



Aufmerksamkeit verdient die ausnotierte Beschleunigung des Manualparts der Takte 32/33. Pedalsolo ab T. 37 führt (der Manualeinsatz T. 44 klingt zuerst wie ein Nachklang der unregelmäßige Bewegung muss bei all ihrer Durchdachtheit natürlich wirken. Wie in auch hier an den reichhaltigen Harmonien erfreuen.

Étude 1 (Ostinati) ist wesentlich schwieriger als die bisher besprochenen. Die Einführung in komplizierte Rhythmen. Es handelt sich um ein Trio, in dem jeder Teil anders verläuft, vor allem in rhythmischer Hinsicht. Es kommen für die Pedalpartie aus Duolen (Quartolen), Triolen und Quintolen vor.

Eine erste Übung besteht darin, beim Spielen von Triolen einen nicht zu eilen zu halten. Wenn man in den ersten drei Systemen der ersten Seite ein Viertel zählen, und zwar auch dann, wenn Vierteltriolen vorliegen, kann man



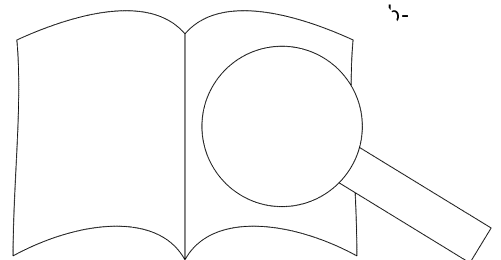
Man denkt dann

Ein



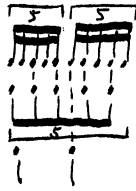
, jedoch ist es anzustreben

einzuzeichnen, kann man zunächst versuchen, dies zu einem durchgehenden Viertelschlag vorzutauschen



PROBEEPARTITUR

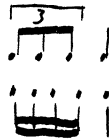
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Eine entsprechende Hilfsvorstellung wäre :

Wenn man sich etwas von dieser Hilfsvorstellung befreit, bekommen die Achtelquintolen im Verhältnis zu den Achteln einen ganz labilen, zerbrechlichen Schwung. Diesen Klang sollte man sich merken. Später im Stück ergeben sich weit schwierigere Aufgaben, insbesondere dann, wenn Duolen (Quartolen) auch als kleinere Werte vorkommen (Sechzehntel), die Quintolen und Triolen aber langsam bleiben. Am besten ist es, sich erst klarzumachen, wie langsame Triolen sich zu schnelleren Duolen verhalten.

Die einfachste Form hiervon ist das Verhältnis 4 zu 3:



Hier gibt es zwei Hilfsvorstellungen, je nachdem, ob man vom langsameren oder vom gerade



stellt die Sechzehntel ins Verhältnis zu durchgehend vor



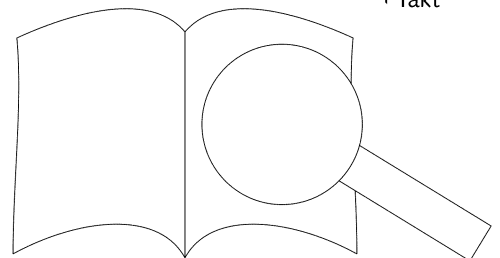
geht von durchgehenden Sechzehntel ... wie Triolen im Verhältnis dazu. Je nach dem Zusammenhang ... stellung einfacher ist und besser hilft.

63.

Pos.

Ped.

Im vorli ... B. die rechte Hand und das Pedal zue ... über ... ze Seite 2 mit ... einfacher, von den Sechzehnteln ar ... n Takt ... stellen:

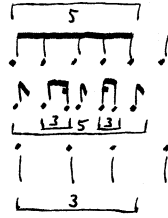


PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Unter Umständen hilft es beim Üben, die Sechzehntel in durchgehende Sechzehntel zu verändern. Dazu ergänzt man einfach einige oder repetiert gehaltene Töne (z. B. S. 2, 2. Takt, letzte Viertel).

Der Rhythmus 5 zu 3 ist folgendermaßen vorzustellen:



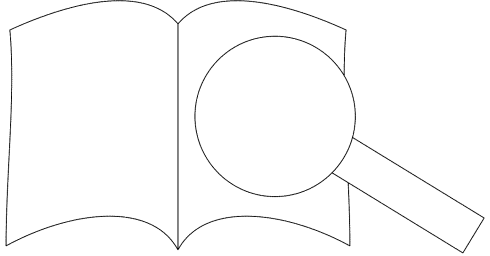
64.

Gemäß dieser Vorstellung kann man auf der zweiten Seite (mit einem Takt vorher) die Kombi- und Pedal üben. Anfangs werden derlei Rhythmen einfacher, wenn man zusammenfallen anfang und -mitte) akzentuiert. Da derlei Akzente aber meist musikalisch nicht erwünscht nicht übertreiben. Es sind dies keine musikalischen, sondern reine Übeakzente, die präzisieren. Je besser man die Stelle beherrscht, umso mehr kann man auf die Übung durch musikalisch sinnvolle Akzente ersetzen. Diese Übeakzente können womöglich durchgearbeitete Version von linker Hand und Pedal die rechte Hand zu setzen

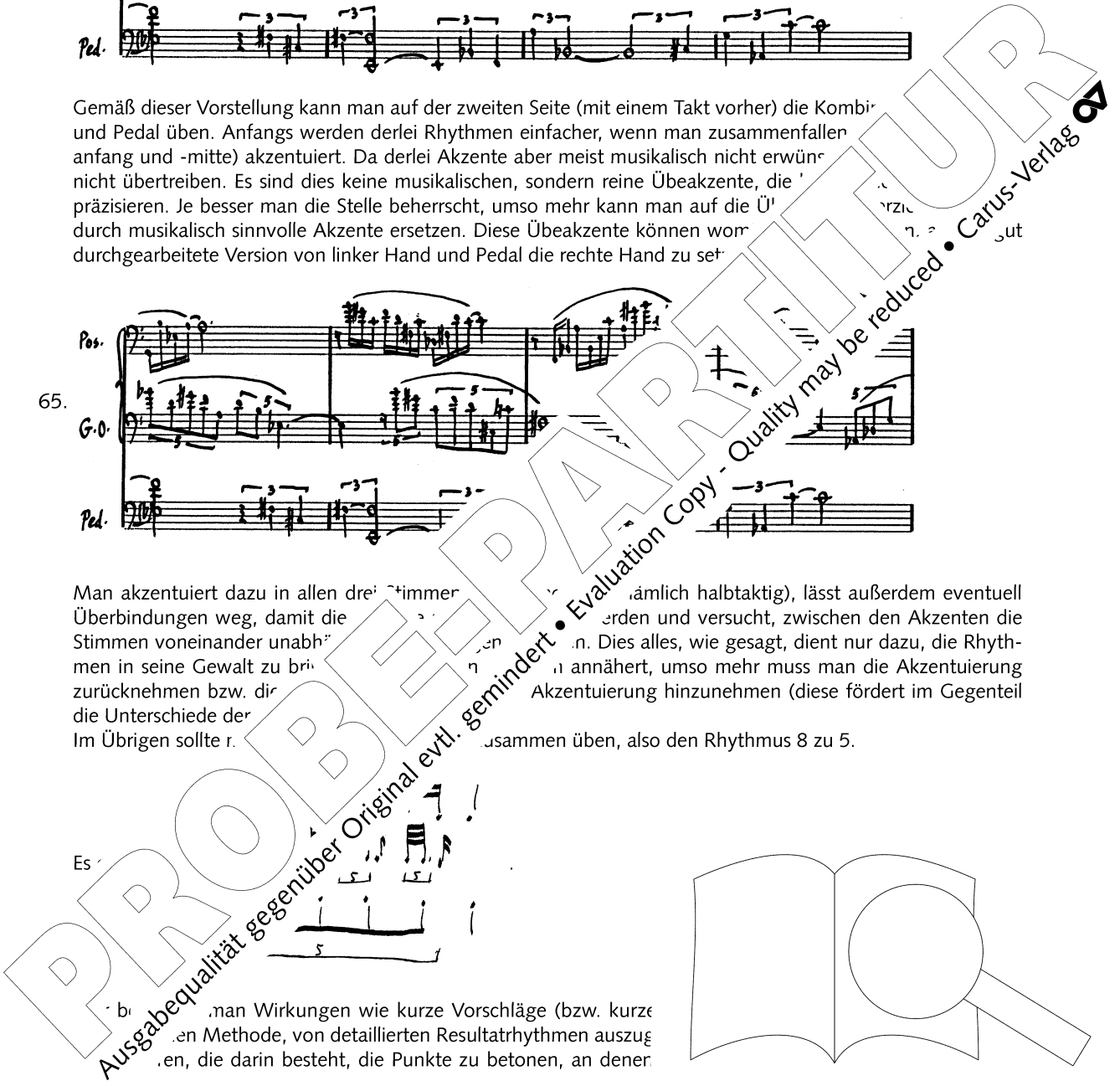
65.

Man akzentuiert dazu in allen drei Stimmen (mit einem Takt vorher) die Kombi- und Pedal üben. Anfangs werden derlei Rhythmen einfacher, wenn man zusammenfallen anfang und -mitte) akzentuiert. Da derlei Akzente aber meist musikalisch nicht erwünscht nicht übertreiben. Es sind dies keine musikalischen, sondern reine Übeakzente, die präzisieren. Je besser man die Stelle beherrscht, umso mehr kann man auf die Übung durch musikalisch sinnvolle Akzente ersetzen. Diese Übeakzente können womöglich durchgearbeitete Version von linker Hand und Pedal die rechte Hand zu setzen

Es



man Wirkungen wie kurze Vorschläge (bzw. kurze) Methode, von detaillierten Resultatrhythmen auszugehen, die darin besteht, die Punkte zu betonen, an denen




fallen und die Stimmen zwischen diesen Punkten frei laufen zu lassen. Gute Kompositionen mit komplizierten Rhythmen zeichnen sich dadurch aus, dass es am Ende sehr einfach und natürlich klingt; um diese Wirkung zu realisieren, muss der Spieler die Schwierigkeit wirklich überwunden haben und die Rhythmen mit Leichtigkeit, Eleganz und Freude wiedergeben.

10 Ernst Krenek, *Die vier Winde*

Ernst Krenek (1900–1991) war zeit seines Lebens allem Neuen gegenüber aufgeschlossen. Er begann als Kompositionsstudent von Franz Schreker (1878–1934) und adaptierte später die verschiedensten Kompositionstechniken. Am bekanntesten ist vermutlich seine stark vom Jazz beeinflusste Oper *Johnny spielt auf* op. 45 (1925/26). Seine *Sonate* op. 92 für Orgel ist meines Wissens das früheste, jedenfalls das früheste vollendete Orgelstück überhaupt in Zwölftontechnik. Dieses Stück beweist aufs Schönste, wie expressiv und „romantisch“ ein Stück in Zwölftontechnik klingen kann. Die Suite *Die vier Winde* von 1975 ist – da sie nicht extrem schwer spielbar ist – besonders geeignet, den Spieler in Wirkungen und Spieltechniken mancher (natürlich nicht Stücke aus den letzten Jahrzehnten einzuführen. Es gibt dort z. B. viele wechselnde Metronommarke und gleiche Klangfarben-Vorstellungen, Glissandi, Töne jenseits des Klaviaturnumfangs, vage notiert (S. 17/18). Im Folgenden werden Anregungen für das Üben des ersten Windes, *Euros*, gegeben, es darum gehen, eine Art roten Faden durch das Stück für sich selbst zu finden. Dieser ist auch den Hörer zu führen. Schönberg hat zu diesem Zweck das Zeichen H (wie Hauptstimme) im Kapitel über Schönberg). Man kann sich die Komposition in Analogie dazu vorstellen. In dieser Stelle ist es ganz eindeutig, was die Hauptstimme ist, z. B. in den Takten 2–6: wandert die Hauptstimme – oft sehr schnell – zwischen den Stimmen. Z. B. ist die Hauptstimme im Pedal, sie wird in T. 14 (2. Viertel)–17 in der Oberstimme fortgeführt. Die Registrierung sehr wesentlich: Die Hauptstimme muss jederzeit vorhanden sein. Die gründliche Durchführung dieses Prinzips verlangt mehr Arbeit als man erwarten sollte von der Hauptstimme ausgehen. Z. B. kann man beginnen, nur die Hauptstimme zu registrieren, die Version, die zumeist eintritt, bei Überlappungen zuweilen wohl zwei Stimmen zu registrieren. Z. B. kann man in einfacher Registrierung üben, vielleicht 8' im Pedal, ein Manual 8-füßig. In jedem nächsten Schritt sollte die Hauptstimme möglichst charakterisiert werden. Die Registrierung offen gelassen, dafür gibt es verschiedene Möglichkeiten der Ausführung.

66. 

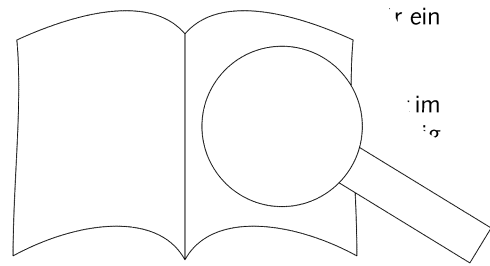
Ist z. B. die erste None D–e des Pedals vorzustellen?  Diminuendo oder als zwei Akzente (marcato)

Soll der dritte Takt so 

oder aber so  ...?

Ist die Legato leichter oder ein schwerer Auftakt zum Es T. 6. oder sind c^1 und f eventuell ... Musik zu ... ein

... gibt eindeutig die Phrase an (ebenso der ... kann z. B. in T. 14 eine Atmung innerhalb des ... in Analogie dazu kann man nach f^2 T. 16 den A ... Verlaufs der Phrase. Das Mittel des Atmens ir ... ualisieren und ihm Schwung zu geben. Ebenfalls ist e ... Arten abzuwechseln: das Legato mit Armgewicht, mit H.



14

67.

Z. B. mag die „Oboenphrase“ ab T. 41 mit Auftakt in eher leichtem, prickelndem Legato klingen,

41

68.

wogegen die „Bassklarinette“ T. 35/36 (Pedal) ein intensives Legato vertragen wird,

35

69. *p* Baßklar.
bass clar.

brillante Passagen wie T. 28–32 vielleicht (wenigstens zum Teil) überh. to den müssen.

28

70.

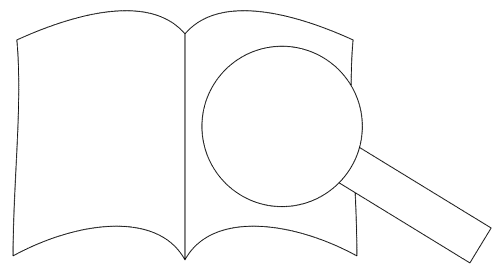
An vielen Stellen kann man Kreneks quasi Instr- und Anregung nehmen, Charak-
tere zu finden.

Z. B. die freche Trompete, breitbeinig dast. -4

23

71. *mf* Tromp.

die t zu T. 43,



PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

die zärtliche Oboe T. 46/47 (besonders im Halbton d^2 - es^2 sowie in der Septime gis^1 - g^2),



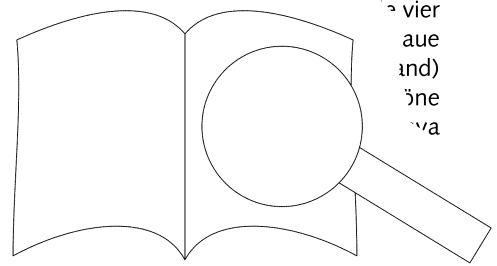
die euphorischen Posaunen- bzw. Trompetenakkente in den Takten 54, 55, 57.



Wenn diese Charakterisierung geleistet ist, muss man die anderen Stimmen hinzufügen Lektüre (wenig versteht sich hier von selbst, da ist genaues Notenlesen beson Töne empfinden und in ihrem Gewicht ermessen.



Die Phrase T. 9–11 fängt erst an zu atmen, wenn r... der Akkorde hört (der hohle Klang f /
 des / Ges , der farbige Klang $gis^1/e^1/a/f$ (T... weßende Klang $cis^2/d^1/c^1/b$ etc. – Die
Instrumentationsangabe in T. 9 ist zu k... ar.“). In T. 12 entsteht so etwas wie eine
Hauptstimme erst durch das Zusammen... en: d^2 auf der zweiten Viertel schließt an f^2
des ersten Akkordes an; ähnlich reagiert b ... hälft auf das genannte d^2 . So erhält man eine
geschlossene Linie $f^2-d^2-b^1-g^1$... en Ton angibt. Die Takte 9 bis 22 können wie eine
Folge kurzer Fragmente er... der Atmungen voneinander getrennt: T. 9–11, 12/13,
14/15, 16/17, 18–20 An... eine solche Auffassung schwächt aber die Wirkung dieser
Stelle. Es ist daher seh... Handgelenksbewegungen und durch bewusstes Anschließen
bringen. Als n... (T. 27 und 42) einbauen. Diese sind, wie es scheint, diatonisch
gedacht: das C... e), das eine Achtel dauern soll, wäre konventionell als Folge von acht
Vierunde... es leuchtet ein, dass Kreneks Notation hier einfacher und gestisch eleganter
gänger in... die kleinen Cluster T. 2 und 5 ausschreiben, wenn man will. Diese Cluster
sollten... , das gehört zu ihrer Farbe. Sie sollte... es sollten
k... bleiben. Das geht am besten, wenn... vier
Baumenspitze legt. Im Übrigen ist de... aue
Cluster. Die Notation der Takte 2 und 3 r... and)
auch Schönberg (vgl. seine *Variationen*... öne
en. Darunter steht in kleiner Schrift 4' (d. h. ... va
... man soll mit 4' eine Oktave tiefer spielen als no
Notation ist wohl, dass Krenek sich in T. 2 unter an
... . Zudem endet die Angabe ottava bassa mit T. 2, d.
als notiert ($c^4/h^3/ais^3$ und $gis^3/fisis^3$). Die Angabe 4' un



deutet ebenfalls ein Eingehen Kreneks auf den in Deutschland verbreiteten Manualumfang bis g^3 ; um das g^{i3} T. 17 realisieren zu können, empfiehlt Krenek, beide Phrasen vierfüßig eine Oktave tiefer zu greifen. Analog ist die Passage T. 53 mit Auftakt in der linken Hand zu verstehen: Erklängen sollen die notierten Töne, hierzu muss man bei sechzehnfüßiger Registrierung die Tasten eine Oktave höher greifen. Hieraus ergibt sich, dass auch das Pedal in Klangnotation geschrieben ist, d. h. es soll in den meisten Fällen achtfüßig registriert sein. (In T. 57 ist es möglich, die drei Pedaltöne d^2 - des^2 - c^2 mit der rechten Hand [auf einem anderen Manual als den Griff g^2 / es^2] zu greifen, wenn man sie nicht mit [Pedal-]Clairon 4' spielen will.)

57

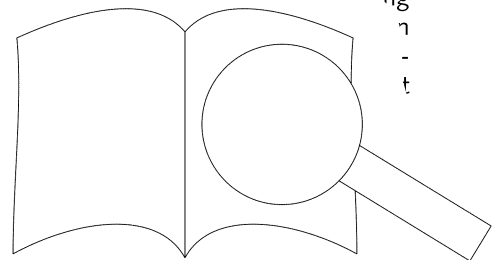
76.

Tromp.
Trump.
ff

Dagegen soll der Manualpart in T. 3 wirklich eine Oktave höher klingen als notiert (ais^3 , h^3 die Angabe 4' ohne eine *ottava-bassa*-Vorschrift. Schließlich sind auch die Tempi zu besetzen, es ist praktikabel, sich vom Metronom die Tempi geben zu lassen und sie in sich aufzugeben, die Orgelkomponisten zumeist solche Tempi an, die fühlen lassen, worum es geht (vielleicht mehr noch als Metronomtempi bei Musik für andere Besetzungen). In den meisten Fällen stark modifiziert werden, je nach der Akustik, in der man spielt. Es ist besser, ein klar vorgestelltes Tempo auf eine bestimmte Akustik hin zu stellen, als sich auf eine Vorstellung zu verlassen. In dem Sinn helfen Kreneks Angaben beim Entwurf, aber keineswegs, immer genau diese metronomischen Tempi zu realisieren. In T. 32 muss der erste Ton der linken Hand, c^1 , eine Viertel sein, keine halbe Note, sondern des Pedals. In T. 41 die letzte Sechzehntelgruppe (r. H.) muss gleichzeitig mit c^1 des Pedals. Die Offenheit der Farbgebung dieser Stücke erlaubt es, sie auf verschiedenen Orgeltypen zu spielen. Ich stelle mit einem gewissen Amusement fest, dass ein Orgelbauer im Jahr 1975 sich überhaupt nicht darum kümmert, was der Orgelbau dieser Zeit (und der vorherigen) (vgl. T. 74) und „scharfe“ Farben (vgl. T. 44) wird man dort bestimmt finden, schwache Farben (vgl. T. 21 mit Auftakt) und einer „Bassklarinette“ (vgl. T. 35) werden. Das kann ungeheuren Spaß machen, wenn man nämlich versucht, jedem Detail seine eigene Lösung zu geben. Dabei kann man je nach Orgel zu sehr verschiedenen Lösungen gelangen. Man kann sich für eine „romantische“ Orgel mit Voix céleste entscheiden, oder für eine neobarocke Orgel aber z. B. mit einer zarten Schwellwerkszunge mit Tremolo.

11 Ernst Krenek, Sonate op. 92/1

Die Sonate op. 92/1 wurde von Ernst Krenek im Jahr 1941 im Auftrag des amerikanischen Komponisten Aaron Copland, der eine Reihe von Sonaten für Orgel zu schreiben. Gleichwohl ist die Sonate op. 92/1 ein Werk, das nicht nur für die Orgel, sondern auch für die Klavier- und Violoncello-Spielarten geschrieben wurde. Krenek schrieb bei der Gelegenheit seiner Reise nach Amerika für Orgel fast nur Musik im Sinne der Romantik, wie zum Beispiel Debussy, Ravel, Schreker, Pepping, Raphael, als sie in technischer und gestalterischer Hinsicht die Schönberg-Variationen an den Spieler stellt. Krenek wollte die historische Kontinuität der Musikgelehrten bewahren. Sie sehen Spätromantik (Mahler, Skriabin, Rega) und wollen zu einem klassischen Hauptweg (wa



kehren.¹⁴ Es ist heute nur noch schwer vorstellbar, mit was für einem polemischen Engagement die Vertreter der tonalen und der atonalen Musik, oder allgemeiner die der neuen und der nicht so neuen Kunst aufeinander losgingen.¹⁵ Der *Sonate* von Krenek ist in jedem Takt anzumerken, dass sie in der Tradition der Spätromantik steht. Die Chromatik Regers z. B. wird hier beinahe noch überboten. Wichtiger für den Spieler ist es aber, die Ausdruckscharaktere zu bemerken und mit Intensität herauszuarbeiten. Für diese Charaktere sind zuvörderst einerseits die Entwicklung der Motive, andererseits die Farben der Zusammenklänge (Akkorde) verantwortlich. Der Anfang kann dafür als Beispiel dienen:



Das erste Motiv geht bis zum *f*¹ (T. 2). Mit diesem Schlusston beginnt zugleich ein neues, fortspinnend-*f*¹-*b*¹-*b*¹, das wird wiederholt: *b*¹-*es*²-*es*², bei der nächsten Wiederholung wird der Rhythmus variiert *h*², so dass das letzte *h*² (T. 3 Anfang) als Zielpunkt vom Anfang her wirkt. Im weiteren Verlauf wie *des*³-*g*²-*g*²-*c*² (T. 3/4) das Vorbild ist, das von *es*³-*a*²-*a*²-*dis*² (T. 4/5) fortgesponnen wird (*d*¹-*h*-*h*-*es* T. 8/9 im Pedal etc.).¹⁶

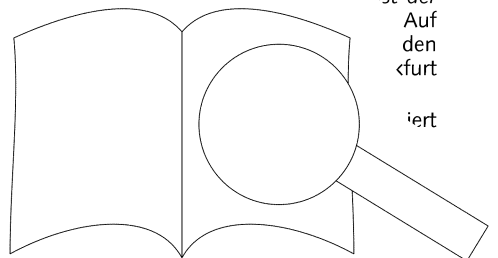
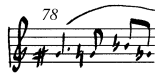


Diese Beobachtungen können helfen, ein Rubato zu finden. Man könnte z. B. ein wenig vorwärtsgehen in T. 2 (ab zweite Viertel) und in T. 3 ein wenig zurück zu Beginn T. 3 vielleicht mit ein bisschen mehr Zeit, dann fließen lassen etc. Ein Rubato voraus detailliert ausgearbeitetes Rubato hier wünschenswert ist (denn das Rubato ist nur ein Beispiel geben, das zeigt, wie man die Affekte des Stückes finden kann). Die Rubato-Andeutungen sind in der Rubato-Andeutung 42–46 lehrreich.

¹⁴ Vgl. z. B. *Musik*, Mainz (Schott) 1934. Über die politischen Implikationen vieler der in diesem Buch erwähnten Komponisten.

¹⁵ Vgl. *Die Zwölfstimmigkeit der Töne*, Zürich (Arno Schönbauer) 1919. und *20. Jahrhunderts als Symptom und Zeichen*, herausgegeben von Theodor W. Adorno, *Philosophie der Kultur*, herausgegeben von etwa Heinz-Klaus Metzger, *Musik* wozu. Li

¹⁶ Diese Beobachtungen können helfen, ein Rubato zu finden. Man könnte z. B. ein wenig vorwärtsgehen in T. 2 (ab zweite Viertel) und in T. 3 ein wenig zurück zu Beginn T. 3 vielleicht mit ein bisschen mehr Zeit, dann fließen lassen etc. Ein Rubato voraus detailliert ausgearbeitetes Rubato hier wünschenswert ist (denn das Rubato ist nur ein Beispiel geben, das zeigt, wie man die Affekte des Stückes finden kann). Die Rubato-Andeutungen sind in der Rubato-Andeutung 42–46 lehrreich.



Der Rhythmus T. 70–74 ist gut in Relation zu vorgestellten Achteln zu spielen, etwa so:



84.

T. 83 kann man im Pedal spielen. Eine extreme Passage sind die (fünffach wiederholten) Takte 89–91; hier geschieht nichts – Reaktion auf die undurchschaubaren Takte 85–88 und Vorbereitung auf die „Objekte“ der folgenden Takte.

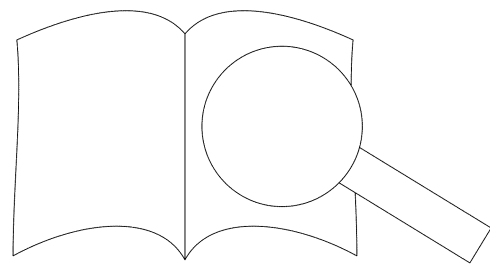
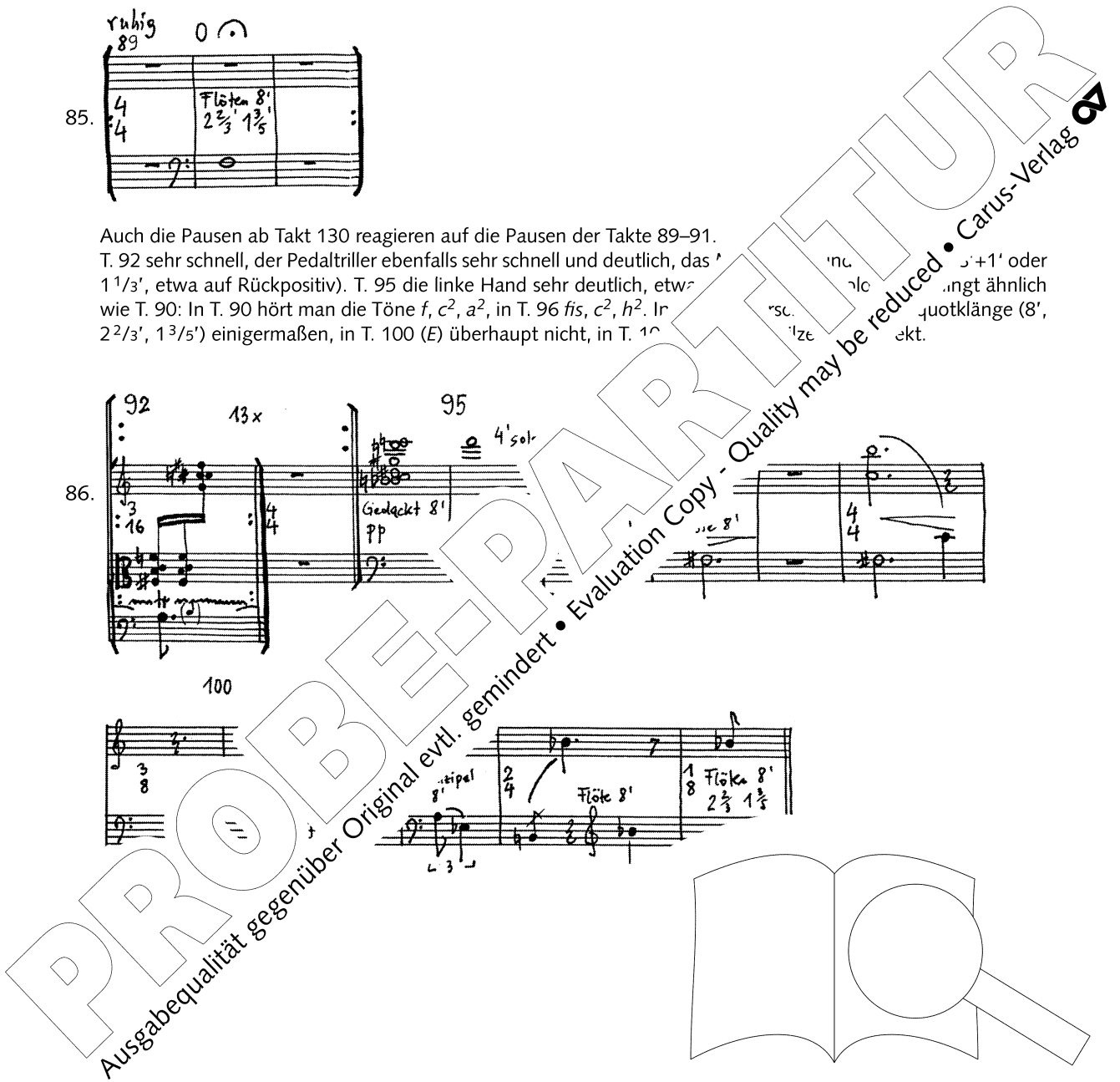
85.

Auch die Pausen ab Takt 130 reagieren auf die Pausen der Takte 89–91.

T. 92 sehr schnell, der Pedaltriller ebenfalls sehr schnell und deutlich, das $1\frac{1}{3}'$, etwa auf Rückpositiv). T. 95 die linke Hand sehr deutlich, etwa wie T. 90: In T. 90 hört man die Töne f, c^2, a^2 , in T. 96 fis, c^2, h^2 . In $2\frac{2}{3}', 1\frac{3}{5}'$ einigermaßen, in T. 100 (E) überhaupt nicht, in T. 100

86.

100



T. 44–46 im doppelten Tempo (T. 47 wieder im Haupttempo). T. 57 etwas langsamer (keine bestimmte Proportion), ab T. 58 *Tpo primo*. Den Klang T. 59 mit Fermate.

91.

T. 75 bleibt im Haupttempo (also anders als T. 57). T. 77–84 langsamer (ruhig). T. 82–84 weich, füllig (wenn Zunge, dann mit vielen Labialen abgerundet) und sehr legato bis überlegato.

In T. 90 nach Möglichkeit

d. h. zu Beginn ein bisschen Crescendo, am Ende des Taktes entsprechend ein wenig Diminuend
92/93 zweimal spielen (beide Male den notierten Takt 92 dreizehnmal spielen). T. 94 Fermat
T. 96 nach Möglichkeit ein kleines Diminuendo gegen Ende, in T. 98 ein kleines Anfangscr
Toneinsatz). T. 98 h^2-c^1 im Legato. Die Vorschläge T. 115–117 kräftig, d. h. legato zum
dort Aliquote solo verwendet (vgl. oben), empfiehlt es sich, eventuell coll ottava bass
beim e^3 im Auftakt zu T. 115), was vermutlich nicht nötig ist, wenn man achtfüßig
spielen, währenddessen bleiben Pedal und linke Hand liegen. Während der fünf
122 soll das Pedal allmählich etwas crescendieren.

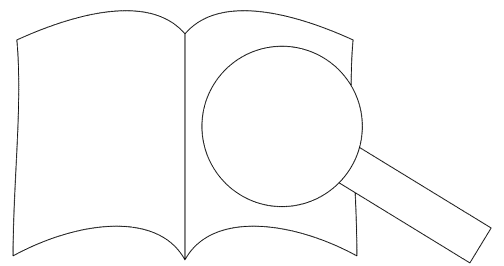
122
Sehr schnell (aber noch deutlich!)
15 ma

92.

Am besten koppelt man das Schwellwerk nach und nach den Schwellen, registriert ein wenig
zu etc. T. 123 unmittelbar danach. Die Takte 125–131 im Manual molto Legato:
weich und sehr verbunden. Die Takte 125–131 im Manual molto Legato:
dabei Piano im Manual bleibt unverändert)

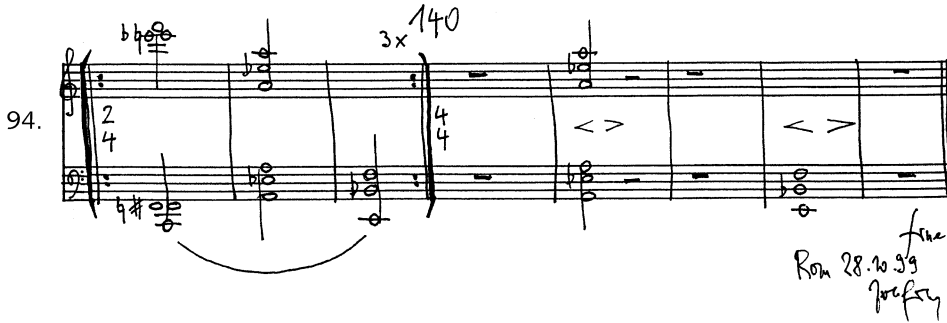
125
* beim 4..

93



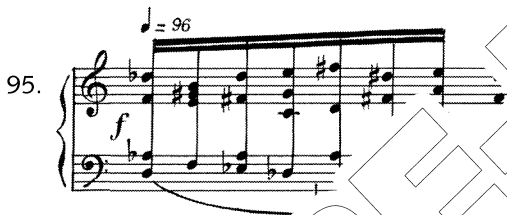
PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Das Seltsame dieser Passage ist, dass sie zu Beginn hart und rau, unschön klingt, durch die Wiederholungen aber diese Rauheit mehr und mehr verschwindet und man schließlich etwas wie „reine Struktur“ zu hören meint. In T. 133 den vorletzten Ton (Es) tilgen; T. 133 ist also wie T. 52, ohne Änderung. T. 137–139 in weichem, warmem Legato (dazu die drei tiefsten Töne in T. 137 und den tiefsten Ton T. 139 im Pedal spielen [im Pedal nur Koppel zum Manual]; *a*¹ in T. 138 eventuell weglassen), vor erneutem Takt 137 jeweils atmen (trennen). Der Akkord T. 141 mit *cresc.* – *dim.* (wie T. 90).

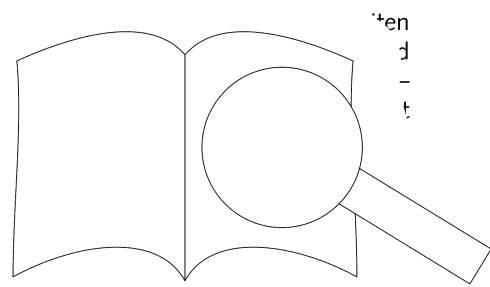


13 Henri Pousseur, *Deuxième vue sur les jardins interdits*

Henri Pousseur entwickelte in seinem Buch *L'apothéose de Rameau*¹⁸ seine Gr der Tonalität. Er untersucht Intervallstrukturen der Musik von Monteverdi I Intervalldarstellungen. Mittels dieser Auffassungsweise ist es ihm in seinen eige z. B. zwischen Monteverdi und Webern zu komponieren, die historisch nie e haben ebenso mit ihren Vorbildern zu tun, wie sie sich andererseits durch der Intervalle grundsätzlich von ihnen trennen. Der *Deuxième vue* (die verbotenen Gärten“) liegt Samuel Scheidts Choralatz „Hr Tabulaturbuch zugrunde. Mit den „jardins interdits“ ist wom sechziger Jahre „verbotene“ Klangwelt der älteren Musik gen. naiv-bewusstlos reproduziert wird. Vielmehr kristallisiert (nach ist die Bearbeitung eines Saxophonquartetts) ein Spi jedem Abschnitt kommt nur



Die Folge der Absc erscheint das ' ung der Akkordtypen. Im Rahmen des Spiels mit Akkordtypen der Akkordtypen-Entwicklung, kommen in ihm doch ausschließlich Dreiklänge scheidung, geschrieben unter dem Eindruck der Nachricht des Todes von Bruno Ma Pousseur haltige Registrierung. Es gibt kaum kann man viel einmanualig spielen t n aufeinander folgenden Passagen ver ähnlich auch S. 5, 1. System) mit Zungen nualwechsel realisiert werden.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

(S. 3, 2. System)

Das Pedal ist evtl. durch Koppeln anzupassen. Mit einer anderen, vielleicht farblich differenzierten Registrierung mit weniger Koppeln kann man z. B. den Anfang spielen (III Schweller zu = *ppp*; III Schweller auf = *p*; II = *mp*; I = *mf* etc.). Das Pedal (achtfüßig registriert) kann vor allem bei Akkordkaskaden verwendet werden, die manualiter unbequem oder nicht möglich sind,

(S. 4, 3. System)

z. B. S. 4, 3. System, S. 4, 4. System, 2. Takt bis S. 5, 2. System, 3. Takt (und auch das *mf* im 3. System), S. 6 die Passagen mit Metronom Vierte S. 2, 2. System, 2. Takt (Terztremolo) am besten ebenfalls die Unte

(S. 2, 2. System)

Dynamische Flexibilität (*cresc.*, *rit.*) ist h -Zitat (S. 6, 7) wichtig.

Einige Bemerkungen des V .nc :

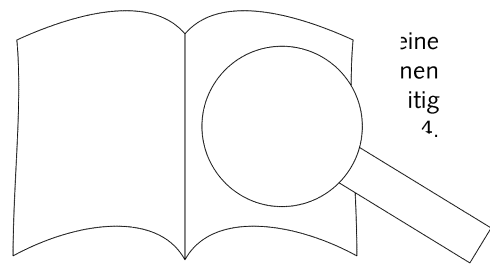
Die eckige Fermate , gewöhnliche ist mittellang, die dreieckige ist am kürzesten.

Das Trillerzeichen , gerichteten Pfeil deutet an, dass der Triller schneller werden

Appoggia ein nach rechts oben weisender Pfeil geht , sollen ebenfalls accelerir

Am Anl = Viertel = 84. In den ersten drei Takten „fünf Viertel

„unge“ stammt aus der Fassung für v
 istriering (Regal mit Aliquoten). Die I
 oringen, billigt Pousseur nur in den Fällen
 , also S. 2, 3. System, 2. Takt; S. 8, letztes S;
 . System, 3. Takt, 2. Viertel bei dem angebunden
 e. S. 2, 5. System, 3. Takt evtl. + Tremulant, auf d
 icht im Tempo (Sechzehntel = Sechzehntel von vorher
 m, 2. Ton der Unterstimme lies *des* statt *d*. S. 4, 5. Syste



eine
 nen
 itig
 4.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

S. 4, 5. System, 2. Takt, Tenor 2. Achtel *g* (statt *gis*). S. 5, 2. System mit Auftakt Metronom Viertel = 84. S. 5, 5. System, nach dem ersten Atemzeichen bleibt das Tempo (Viertel = 96), nicht nachgeben. S. 6, 3. System, 3. Takt Unterstimme zweiter Ton *ges* statt *g*. S. 8 erste Phrase Viertel = 72, nicht langsamer. S. 8, Ende des ersten Systems die Sechzehntel („*rubato*“) staccato spielen. S. 8, 2. System, 2. Takt (*f*) Metronom Viertel = 84. Ebendort im dritten Takt evtl. Crescendo. S. 8, 4. System, 2. Takt im Tempo, ruhig im Charakter. S. 8, 4. System, 3. Takt, Bass 2. Ton lies Sechzehntel statt Achtel. S. 8, 5. System, letzter Takt alle Achtel staccato. S. 9, 1. System, zweiter Takt die groß gedruckte Achtelfigur schnell beginnen, dann *molto ritardando*. S. 9, 3. System, die letzte Phrase: *es*¹/*cis*¹/*a* bleiben liegen bis inklusive *d*² der Oberstimme. S. 9, 4. System: jede Pause mit dreieckiger Fermate ist etwas länger als die vorige.

Die Vorschlagsnoten sind flexibel und oft nicht allzu schnell auszuführen, besonders wenn sie in verschiedenen Stimmen direkt aufeinander folgen wie z. B. auf S. 1, 2. System, 3. Takt.



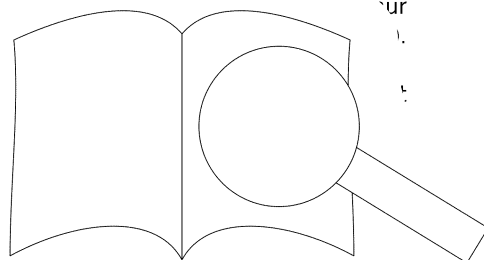
Triller mit Beschleunigung klingen gut, wenn sie relativ langsam beginnen (vgl. das No¹). Beschleunigen des Trillers ist darauf zu achten, dass man den Taktschlag nicht verliert. Die verlangen gut ausgearbeitete Fingersätze (z. B. S. 3, 1. und 2. System, S. 4, 2. und 3. System) mit *Accelerando* dürfen am Ende sehr schnell werden, von halbsbrecherischem Charakter. Man braucht dort gute Fußsätze und ein klares Bewusstsein für das körperlich

14 György Ligeti, Volumina

Zusammen mit Kagels *Improvisation ajoutée* und den *Inter* wurden auch die *Volumina* von György Ligeti in jenem denkwürdigen Konzert am 1. März 1967 in Wien uraufgeführt. Dies ist das erste Stück, in dem die Orgel als reine „Klangfart“ innerhalb der Entwicklung Ligetis gehen den *Volumina* die *Apparitions* für Orgel (*Atmosphères* (1961) voraus. Besonders in den *Atmosphères* realisiert sich eine neue Klangvorstellung, in der der Einzelton kaum noch als Material wahrgenommen wird, sondern als dichter Block (wie in *Atmosphères* äußerst detailgenau komponiert) an seine Stelle treten, denen keine Einzeltöne mehr zuzurechnen sind. In der *Volumina* realisiert eine ähnliche Klangidee, die sich bei aller Neuheit seiner Vorstellung sehr gut umsetzen lässt. In der der Partitur beiliegenden Erklärung werden viele Realisationsprobleme angesprochen (z. B.: Wie kann man den Effekt des Absaufens des Windes herausbringen?). *Volumina* ist radikal melodiefrei und im traditionellen Sinn. Es gibt nur statistisch fassbare Ereignisse. Dazu passt, dass die *Volumina* eine Teile im traditionellen Sinn. Ligeti insistiert in seinen Spielanweisungen darauf, dass die *Volumina* „einzig großer Bogen zu gestalten“ ist und insgesamt „die Empfindung großer Klänge“ zu erzeugen. Wenn das Partiturbild höchst ungewohnt aussieht, handelt es sich nicht um einen Mangel, sondern um einen Reichtum. Denn wie in der traditionellen Notation verläuft die Zeit von links nach rechts, so sind die Klänge auf der y-Achse aufgetragen. Die Notation scheint daher im Grunde mehr als angemessen. Das Partiturbild würde in einem unzumutbarem Maß verkompliziert sein, wenn man das Anfangscluster in all seinen Tönen betrachten würde. Die Partitur bietet jedoch genügend Informationen, sie ist so eindeutig, aber doch so weitgehend, dass

weitere Hinweise zur Ausführung gegeben werden. Oft ist es am besten, wenn man die tiefsten Oktaven auf vielen Instrumenten ein Cluster aller Tasten erklingen lässt.²⁰ Ebenso kann man ausprobieren, wie es kl

György Ligeti, *Volumina*, Frankfurt (Litolff/Peters) 1967, Spielanweisung: „Das Totalcluster im Tutti saufen viele Orgeln ab, was hier nicht erw



16'- und 8'-Register weglässt. Trotzdem müssen auf jeden Fall auch leise Register mitregistriert sein, damit man ein möglichst bruchloses diminuendo ab Ziff. 2 erhält. Man kann das Pedalcluster des Anfangs etwas später beginnen, besonders wenn man die Lösung wählt, bei der zu Beginn der volle Klang sich erst allmählich entwickelt (vgl. Spielanweisung S. 2).

Besondere Aufmerksamkeit verlangt das Registerdiminuendo Ziff. 2 bis 3. Dieses gelingt am besten, wenn man zu zweit ist und jemand abhört, wie es im Raum klingt. Ein großes Cluster bringt beim Abregistrieren oft dynamische Wirkungen mit sich, die sich von den dynamischen Wirkungen bewegter und weniger dicker Musik sehr unterscheiden. Erstaunlicherweise wirken manchmal dicke Flöten viel kräftiger als man denkt. Man muss diese also früher abregistrieren, um ein kontinuierliches Diminuendo zu erzielen. Auch um die beste Reihenfolge des Abregistrierens für Zungen, Mixturen und Aliquote zu finden, sind ausführliche Versuche höchst nützlich. Besonders auf großen Instrumenten genügt es am Anfang, ein symphonisches Diminuendo zu machen, ohne auf die Möglichkeiten allmählich bewegter mechanischer Registerzüge zurückzugreifen. Diese passen an anderen Stellen besser; außerdem muss das Diminuendo mit einem gewissen Schwung vonstatten gehen, es darf nicht allzu langsam sein. (In den Spielanweisungen schreibt Ligeti, dass eine Seite ca. 45 Sekunden dauern soll [Spielanweisungen S. 1]. Dieser Wert kann ein wenig variiert werden, aber insgesamt soll ein Ausatmen geschaffen werden zwischen Verkürzung und Verlängerung, sofern man es nicht vorzieht, sich stets Sekunden zu halten. Dies ist wichtig, weil sonst der Schwung der *Volumina* verlorengeht.)

Beim Abbau des Clusters auf den Untertasten (Ziff. 4 bis 5) sollte man darauf achten, dass bei der obersten Töne keine regelmäßige tonleiterartige Melodie (*g-f-e-d-* etc.) hörbar wird; er Loslassen unregelmäßig zu rhythmisieren. Die Flöte 8' im Pedal (ab Ziff. 3) sollte möglichs Fall sollte das Register, das mit Ziff. 6 im Manual beginnt, noch leiser sein.

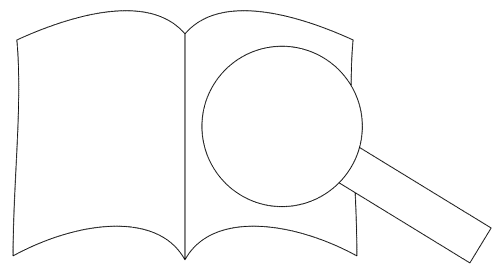
Sehr häufig sollen Einsätze anderer Register (bzw. Manuale) unmerklich sein. Dazu dem Raum nötig. Bei zwei Schwellern kann man die Wirkung verbessern, ind auch das aufgehörende Manual den Schweller je (fast) geschlossen hat, das bere Manual aber den Schweller (ein wenig) geöffnet.²¹ Wenn man nur eine meiste geeigneten Register herausfinden. Dabei ist es am besten, jede Reihenfolge in einer bestimmten Oktavlage nicht unbedingt auch die be Spätestens ab Ziff. 9 (und 10) ist der Ort, mittels mechanischer Re (neben den Schwebungen der Cluster) hervorzubringen.

100. beide Hände (ad lib. nur eine Hand) auf dem gleichen Manual, auf dem vorher die linke Hand gespielt hat.

Bei mechanischer Registratur: v. vsc. stets 8') sehr langsam herausziehen. Sonst: keine Registeränderung.

pfe (doch

An dieser Stelle... wichtiger als der des Spielers. Sie müssen vor allem den Wirkungen ihrer Aktion... orte reagieren (wie alle Musiker bei jeglicher Musik). Die Pass... auch analog zu Takt 79 von Kagels *Improvisation ajoutée* (siehe Nr. 23) notieren

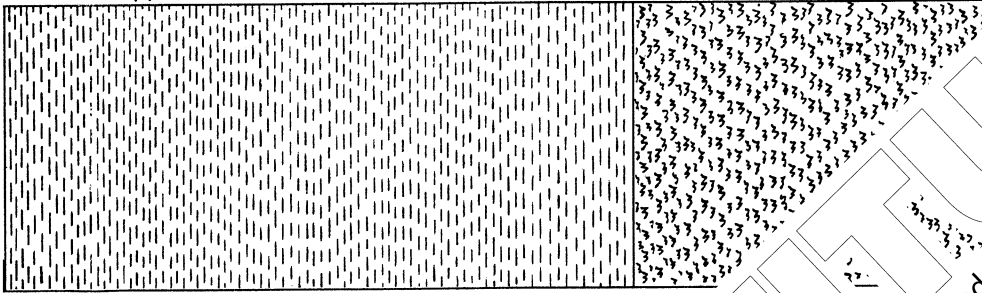


chnik beschreibt in aller Präzision bereits Edwin H. Lemare (cf Musical Educator (hrsg. von John Greig) IV, London (Caxton) ohr apold (Hrsg.), *The Organ Music of Edwin H. Lemare*, Series II, Vol.

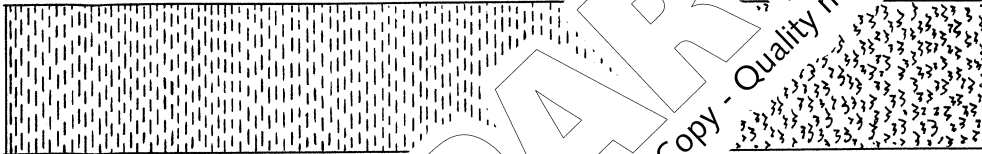
28

102. Beide Hände; Staccato-Clusters ad lib., von verschiedener Breite, äusserst schnell abwechselnd, «luftig», unregelmässig verteilt, auf dem ganzen Umfang der Manuale

8' oder 4' ppp, kaum hörbar



ppp, kaum hörbar
16' oder 8'

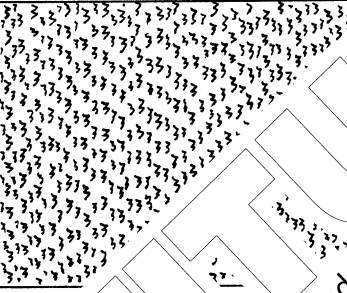


Staccato-Clusters ad lib., wie auf den Manualen

29

Clusters ad lib., wie vorher, jedoch etwas länger als staccato (doch stets non legato), mit schnellen internen Bewegungen (Triller, Tremolo, etc., unregelmässig). Stets von einem Manual zum anderen schnell überspringend.

pp bis p:
2', 1', hohe Aliquotregister und Mixturen

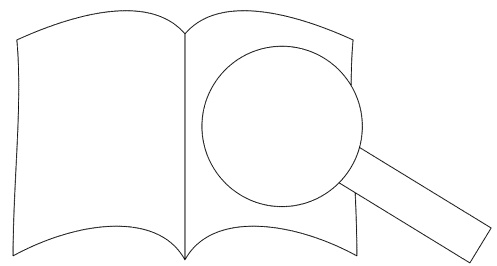


vers ad lib., mit internen Bewegungen, wie auf den Manualen

Das Cluster ab Ziff. 32 unauffällig einsetzen lassen, dass man erst nach einiger Zeit merkt, dass sich eir der Einsatz selbst unbemerkt bleibt).

Ab Ziff. 34 gilt e. u abzuhören, um die beste Reihenfolge der stets leiser werdenden Klänge zu kann man auch Pedalregister zu Hilfe nehmen (Subbass eine Oktave höher, e). Wenn es nicht genügend sehr leise Register gibt, ist es auch möglich, die Anz alle zu verringern.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



34

8' *pp*

8' *ppp*

8' *ppppp*

103.

rechte Hand

Derselbe Cluster wie in der linken Hand, auf einem anderen Manual, leiser

Auf einem vierten Manual (oder auf einem vorher verwendeten, umregistriert) noch leiser

Wieder auf einem anderen Manual, umregistriert: am allerleisesten.



8' *pp*

8' *pppp*

linke Hand

Auf einem dritten Manual, noch leiser

Auf einem d. umregistriert

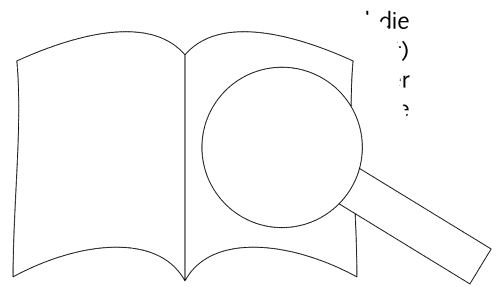


Ziff. 36 ist der Ort, Eigenmaterial zu bringen. Interessant in der (Spielanweisungen S. 4), nicht *fff* zu spielen, sondern alle Seltsar (Register etc.) anzubieten. Möglichste Varianz der Cluster ist selbsteingebundene Zimbel auch sehr hohe, möglichst nicht repetierende Aliquot (auf n. großen) Orgeln kann auch eine Superkoppel zum Pedal nützlich sein. Es ist möglich, größere Präzision den gesamten (Pedal-)Part im Manual mitzuspielen. Es ist offensichtlich, wenn bei Volumina mit noch mehr Verantwortung agieren als bei älterer Musik. Die von Setzerkombinationen sind Registranten für *Volumina* unumgänglich, da (manischer Registertraktur) häufig allmählich, langsam gezogene oder abgestoßene (mechanische) Registerzüge speichern, also nicht bloß, an Stellen ist es nützlich, den ungefähren Umfang besonders der lang liegenden Cluster zu betonen. Je mehr *Volumina* bei aller Genauigkeit ein möglichst flexibel hinsichtlich der Klänge. Je mehr *Volumina* bei aller Genauigkeit ein improvisatorisch-temperamentvoll, stärker die Wirkung.

Ich danke Prof. Zsigmond für die mir vor Jahrzehnten mitgeteilten Ideen zu *Volumina*, die in den vorliegende

15 Gy Nr. 1 Harmonies

Die Gedanken einer non-figurativen Musik sind als "Figuren" bezeichnet, da es in ihr (anders als in der bildlichen Darstellung, überhaupt anscheinend nichts darzustellen, di, Kerll etc.), oder die eine „Szene am Bildschirm“ eher zu bestätigen als zu negieren. Und doch sind die „Figuren“ und „Figuren“, auch wenn die Gestalter sich nicht bewusst sind, der Begriff der Melodie scheint etwas Mimetisches zu enthalten. Eine andere, auf einen Tonpunkt (Klang) ein anderer. Die Melodie „in“ einen zweiten weitergeht, „irgendwohin“ weist, dass Musik nicht als aufeinander folgende Töne ve



105.

Z. B. der Anfang: $c^4(r.H.)/es^3(l.H.)$, dazu e^4 , dazu b^4 , dazu f^2/des^2 . Auch das Ende, ein sehr langer Akkord $a^2/e^2/f^1$ (r.H.)/ $des^1/ges/c$ (l.H.)/G (Ped) in zartem diminuendo, der in ein D des Pedals solo mündet, hat diese feine Zerbrechlichkeit des Klangs.

17 Martin Lennartz, ... wie ein Objekt ... (Orgelstück 19~

... wie ein Objekt ... (Orgelstück 1986) eignet sich als Einstieg in mittelkomplizierte neue gestischen Beginn mit Ganztonleitern, die in ein hochliegendes diatonisches Cluste Pausen voneinander getrennte atonale Intervalle. Der zweite Satz ist – extremer C quasi Choral. Der dritte Satz bezieht sich auf den ersten, der vierte ist fast durc ers. oder der aus langen Noten. Es ergibt sich bei aller Diversität im Verhältnis zueinand ew. des Trio Sätze ein psychischer Prozess, sehr langsam. Veröffentlicht ist nur d. position von 1990/91. Die detaillierten Registrierungsangaben beziehen sich auf yes c. lossenen bei Köln: IV Manuale, gut 80 Register), sie lassen sich aber ohne ums (Altenberg ente übertragen. Der erste und der dritte Satz sind in verdichtetem punktuelle thr. ine

106. Man.

2/3 + 1' + tremolo ad.lib.

NB

♩ = ca. 138

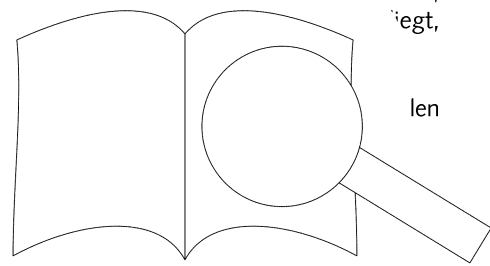
starke Zungenstimmen und Pr

Ped.

NB Die Die Tast

nes Clusters auf weißen Tasten an.

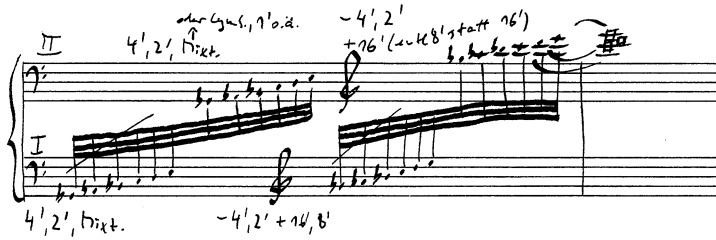
Es erklärs die sich von den je umliegenden Tonpaaren isolieren. Die Tonpaare sind stets au Jesus. Um den Schwung herauszubringen lohnt es sich das Stück (wenn man ss spielen (zum Kennenlernen geht es Versuch, liegt, Cluster in hoher Lage), der wahr liegt, on zu überzeugen, dass dieser Klang di len manuale vorgesehen, aber man kann die Wirk len besten geht es bei stark repetierenden Mixtu



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Original evtl. gemindert



Der zweite Satz klingt am besten sehr zart registriert, Pianissimo possibile, selbstvergessen. Der vierte Satz ist entrückt: Man ist woanders, die *ff*-Akkorde (vgl. den Schluss des dritten Satzes) greifen ein, haben aber ihre Kraft eingebüßt.

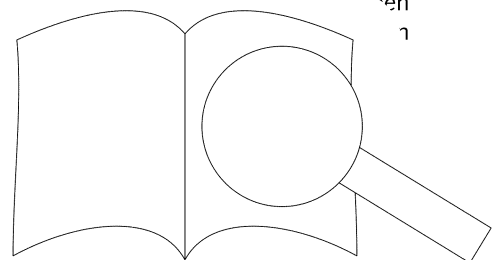
Einige Druckfehler:

- S. 1, 3. System, 1. Takt: lies *fis* statt *f*
- S. 3, 1. System, 1. Takt, r.H.: *cis*¹ statt *c*¹ (Bindebogen dorthin)
- S. 6, 2. System, 4. Takt, l.H.: lies *f/D* statt *d/D*
- S. 6, letztes System, letzter Takt nach S. 7 Anfang: lies Bindebogen *e*²-*e*² statt Legatobogen *fis*³-*e*²
- S. 8, 2. System, 4. Takt, Ende: lies *cis*¹ statt *c*¹
- S. 9, 3. System, 5. Takt, l.H.: lies das *c*¹ eingekreist (also mit Zunge, Repetitionen)
- S. 9, 4. System, 4. Takt, l.H.: lies das *es*¹ eingekreist
- S. 10, 1. System, 3. Takt, r.H.: lies das *g*¹ eingekreist
- dito, 1. System, 5. Takt, l.H.: lies das *a* eingekreist
- dito, 1. System, 9. Takt, l.H.: lies das *b* eingekreist
- dito, 2. System, 2. Takt, r.H.: lies das *d*³ eingekreist.
- S. 11, 1. System, 6. Takt l.H.: lies das *fis*¹ eingekreist
- dito, 1. System, 8. Takt r.H.: lies den Akkord eine Oktave höher
- dito, 2. System, 2. Takt, r.H.: lies *es*² eingekreist
- dito, 2. System, 4. Takt, r.H.: lies *cis*³ eingekreist
- dito, 3. System, 1. Takt, r.H.: lies *f*² eingekreist

18 Viktor Suslin, *Lamento*

In der Bildenden Kunst gibt es Künstler, die *Op* Installationen befassen und deren optische Qualitäten untersuchen. Joseph Albers ist ein früher Vertreter davon. Später gibt es vor allem in USA Vertreter der *conceptual art*, die sich mit einfachsten Formen und ihren Wirkungen auseinandersetzt, z. B. Sol LeWitt mit seinen Würfeln. *Lamento* von Viktor Suslin scheint etwas Ähnliches im Bereich der Musik anzudeuten. Mit *c*⁶ wird praktisch der ganze Hörbereich mit einer langsam fallenden chromatischen Skala bis zum Subkontra-C. Dabei entsteht etwas wie ein anderes Hören.

Theoretisch ist der Tonraum unendlich, man könnte die Skala nach oben und unten fortsetzen können. In der Natur ist das nicht so ist. *Lamento* von Suslin definiert demgegenüber einen Tonraum, in dem die Töne nicht so sind oder eine dumpfe Vibration, die mehr mit den Füßen als mit den Ohren wahrgenommen wird. Es ist etwas dazwischen. Diesem Dazwischen (dem traditionellen Zentrum der musikalischen Skala) ist alles Grundlegende entzogen (etwa dem Sinne nach: diese wäre die Hauptlage der Skala). Die Skala ist gedachte Lage); es ist nur ein Dazwischen, das man mit Verweigerung des Hörens von *Lamento*. (Trotzdem wird die Skala in der großen bis zweigestrichenen C-Klavierschreibweise mit einem sechsstimmigem Kontrapunkt ges



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Im Folgenden einige Bemerkungen des Komponisten zur Ausführung:

Nach dem brillanten Einstieg ist ab T. 35 ein starker Charakterwechsel, Legato mit Rubato (zuvor dagegen genau im Takt): kleine Phrasen spielen mit Abphrasieren.

G.O.: Fonds 16, 8, 4
 Pos.: Fonds 8, 4
 Péd.: 16, 8, 4, Grosse Quinte

34 7 16
 7-5 legato
 G.O. 16
 Pos.
 7-6 16
 5+5 16

Ab T. 51 wieder der metallische Charakter des Anfangs. Ab T. 67 klares Legato (aus den Fingern)

Tempo primo
 Réc.: Bourdon 8, 4, 2, Cornet
 Pos.: Jeu de tierce (8, 4, 2, 2 2/3, tierce)

67 5+7 16
 Réc.
 legato
 Pos.
 4 8
 3

Ab T. 84 den Manualpart sehr markiert spielen. Ab T. 96 viel langsamer (also nicht im Anfangstempo), das Pedal molto espressivo, sei die Passagen „plus vif“ dort in Anfangstempo und -charakterlich, aus den Fingern.

96 (tempo primo)
 Pos.
 plus

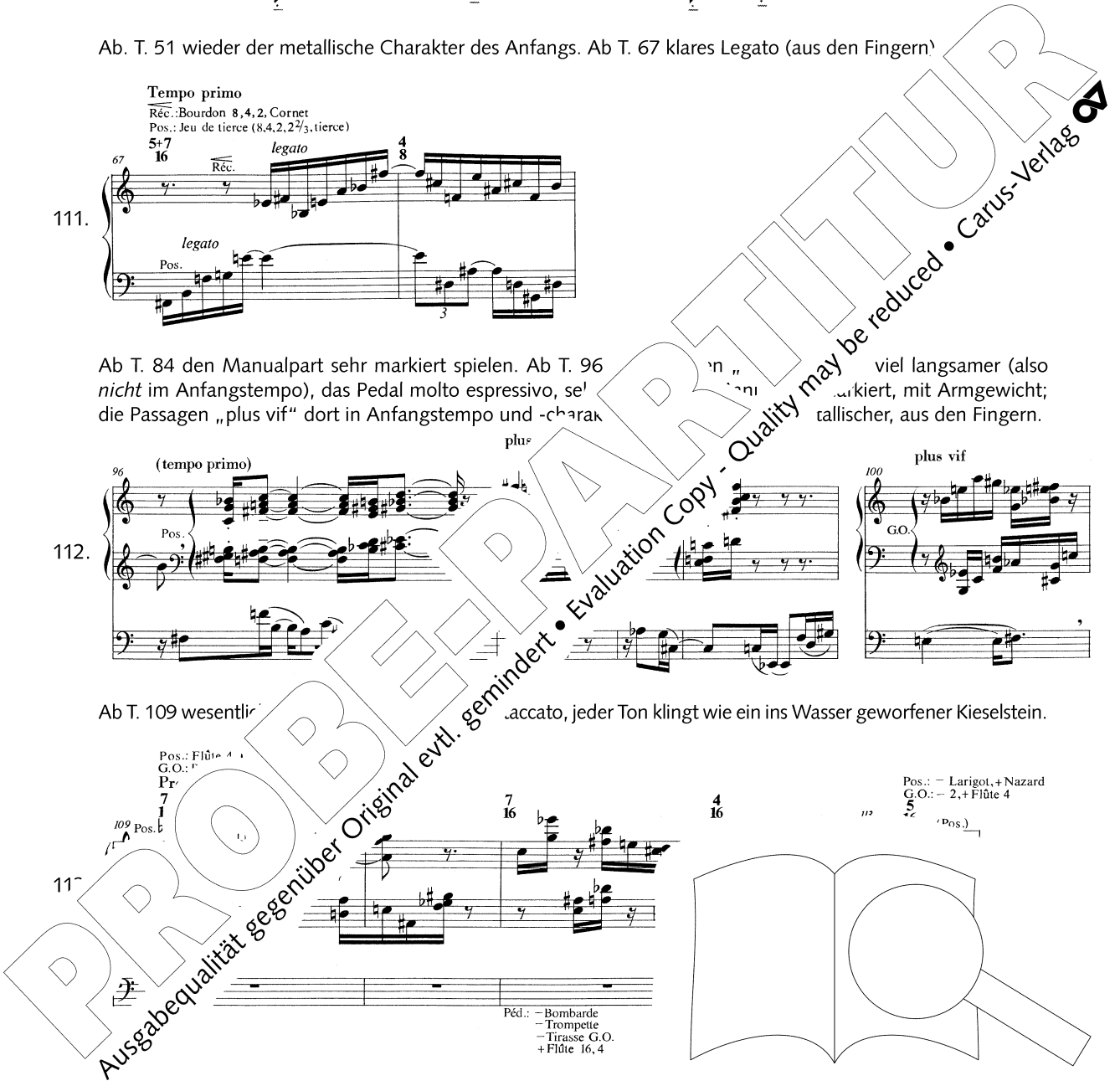
100 plus vif
 G.O.
 Pos.

Ab T. 109 wesentlich gemindert. accato, jeder Ton klingt wie ein ins Wasser geworfener Kieselstein.

109 Pos. 7 16
 4 16
 112 Pos.

Pos.: Flûte 4
 G.O.:
 Pr:
 7 16
 4 16
 Pos.: - Larigot, + Nazard
 G.O.: - 2, + Flûte 4
 Pos.)

Péd.: - Bombarde
 - Trompette
 - Tirasse G.O.
 + Flûte 16, 4



Dort kann man sich andere Takteinteilung/Betonungen als die gedruckte überlegen, z. B. (ab T. 109) fünfmal 3/16, zweimal 4/16, einmal 5/16, einmal 3/16, siebenmal 4/16; dies erleichtert evtl. die Ausführung. Von T. 109 bis 112 schlägt Amy Tierce $1\frac{3}{5}$ ' vor anstatt Larigot $1\frac{1}{3}$ ', überdies im Pedal die Hinzufügung einer Flûte 2'. Ab T. 126, wenn eben möglich, Vox humana oder Regal, selbst wenn das Register nicht ganz präzis sprechen sollte (die Farbe ist hier das Entscheidende). Diese Passage mit Gruppierung gemäß der Balkensetzung und poco rubato. Ab T. 129 die kleingestochenen Noten espressivo und sehr deutlich: Die Töne der einstimmigen Linie brauchen Zeit, um gegenüber dem liegenden Akkord überhaupt hörbar zu werden.

114.

Ab T. 136 rezitativisch, sprechend, espressivo rubato, nicht zu schnell.

115.

1er clavier: Plenum 8
Subitement agité

7+5
16 *legato*

2
4

Die beiden Pedaltöne T. 139 dagegen genau und bei... weller auf (statt zu,
vgl. T. 152/53). T. 145 mit viel Zeit (unter Tempo). ... das scheinbar unkontrolliert
Zuckende („spasmodique“) muss herauskomm...

116.

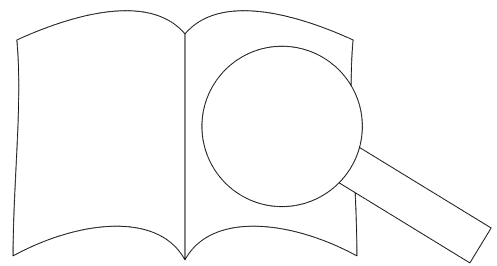
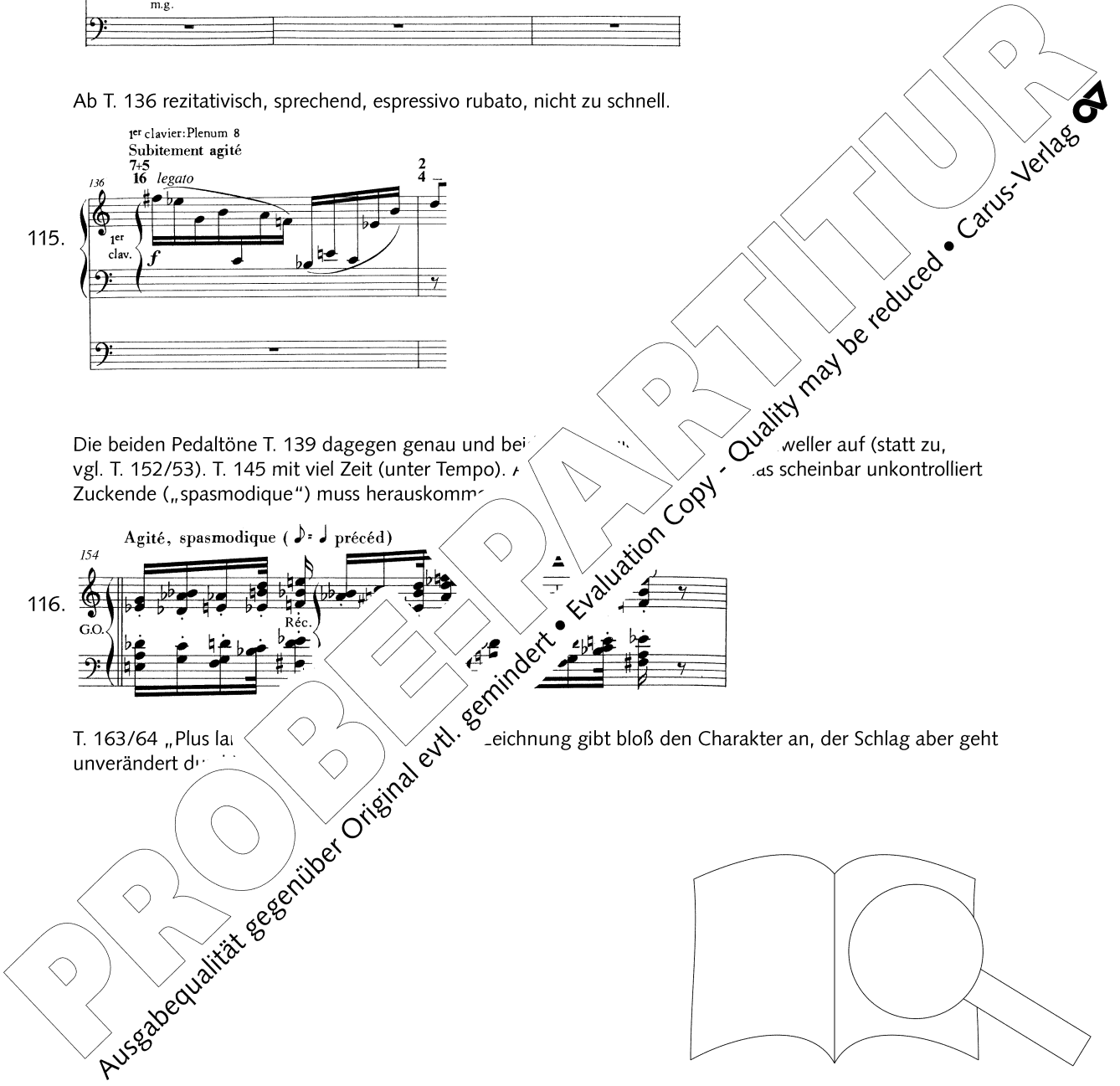
Agité, spasmodique (♩ = ♩ précéd)

154

G.O.

Réc.

T. 163/64 „Plus la...
unverändert d... -zeichnung gibt bloß den Charakter an, der Schlag aber geht



Ab T. 167 nicht zu schnell, stattdessen gut markiert.

117.

Très vif, sans rigueur
staccato

legato

+Tir: G.O.

librement

Pos.: + Fl4

Pos.:

Réc. stacc.

(Très vif)
staccato

G.O.

Ab den 5. auf die Intervalle hören, mit Gefühl für die Richtung der Töne spielen
 (Phrasie) → Triolen der linken Hand quasi zwei Klarinetten. etwas zögernd im
 Ausdrück → Sechzehnteltriolen.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

118.

Assez lent, suspendu (♩ = 66) *librement*

Ab T. 173 die Zweiunddreißigstelgruppen geschmeidig und mit Zeit. In T. 182ff. evtl. der linken Hand spielen.

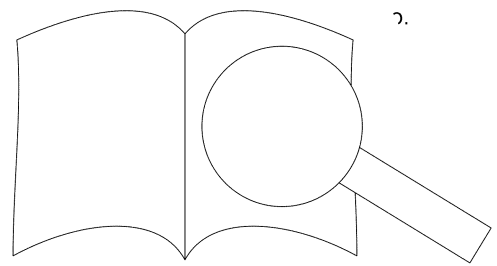
Ab T. 192 Vorschlagsgruppen je von der Hauptnote getrennt durch etwas wir

119.

T. 199 quasi im halben Tempo (Reminisze.

120.

T. 204 dritte Viertel wie 199. Von *fis*² /



... sinnstelliger Druckfehler: In der rechten Hand zu Taktanfan,

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Die Tempoangabe T. 263 besagt, dass eine punktierte Viertel von vorher einer triolischen Halbe von nachher gleicht (Halbe = 44, daraus folgt, dass triolische Halbe = 66, zuvor punktierte Viertel = 66).

121.

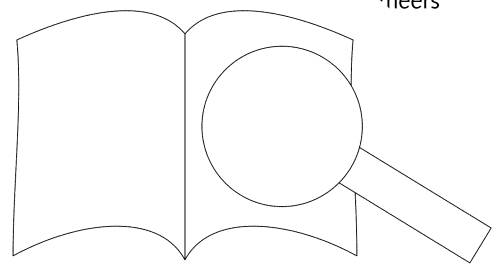
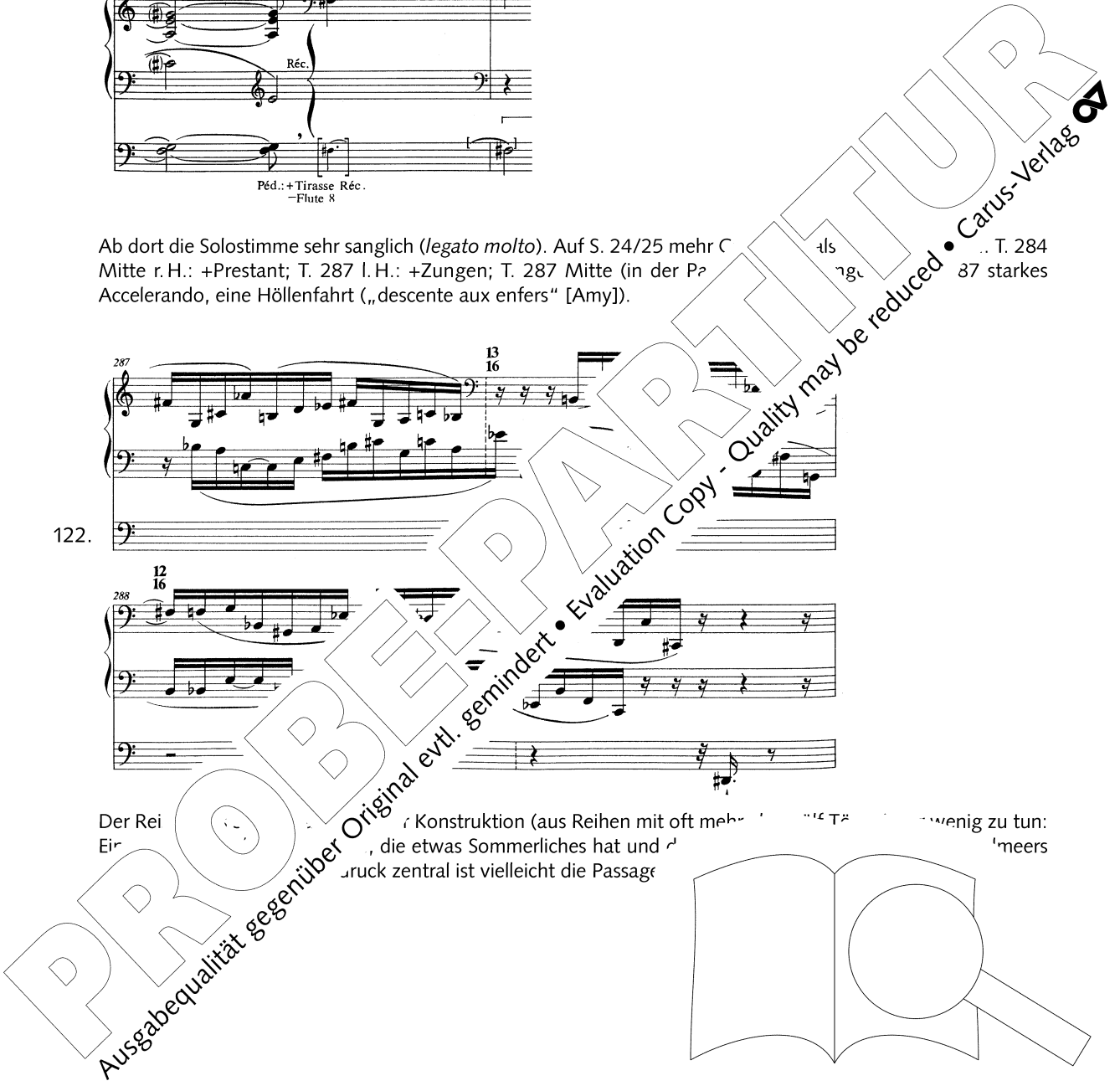
269

Ab dort die Solostimme sehr sanglich (*legato molto*). Auf S. 24/25 mehr C Mitte r.H.: +Prestant; T. 287 l.H.: +Zungen; T. 287 Mitte (in der P? Accelerando, eine Höllenfahrt („descente aux enfers“ [Amy]).

122.

288

Der Rei ... Konstruktion (aus Reihen mit oft mehr ... wenig zu tun: ... die etwas Sommerliches hat und ... meers ... ruck central ist vielleicht die Passage



20 Carola Bauckholt, *Gegenwind*

Bereits in den 1950er Jahren präparierte John Cage das Klavier mit verschiedenen Gegenständen, um ihm bis dahin ungehörte Klänge zu entlocken: Flageolets, glockenartige, gedämpfte Farben. Meines Wissens unternahm Reinhold Finkbeiner, Frankfurt, in den 1960er Jahren ähnliche Versuche mit der Orgel. Soweit ich weiß, sind Stücke von ihm, die derlei verlangen, nicht veröffentlicht. Die *Choralvorspiele I & II* von Dieter Schnebel (1966–69) enthalten Aktionen, die in eine ähnliche Richtung gehen (Pfeifen aus dem Loch nehmen, mit kleinem Blasebalg anblasen etc.). In *Gegenwind* von Carola Bauckholt, entstanden 2004, wird der Klang der präparierten Orgel mit dem Klang der Flüster- und Singstimme des Spielers/der Spielerin gemischt.

Carola Bauckholts Werkkatalog zeugt von äußerster Vielseitigkeit: Musiktheatralische Werke, Stücke mit Video, instrumentale und vokale Kompositionen verschiedener Besetzungen, oft mit theatralischer Komponente. Die erste Schwierigkeit bei einer Aufführung von *Gegenwind* besteht in der Präparation. Es ist nach Möglichkeit der Prospektprincipal 8' des Hauptwerks zu präparieren, die präparierten Klänge sollen möglichst laut sein. Man stellt 17 Pfeifen, c^0 – e^1 , knapp *neben* die Löcher, in denen sie normalerweise stehen. Dadurch erhält man ein „farbiges Rauschen“ oder ein Rauschen mit Tonhöhenanteil: Wenn man eine Tonleiter spielt, kann man die Töne ungefähr erkennen. Auf vielen Orgeln ist es nützlich, in jede Bohrung einen Bleistift mit der Spitze nach unten zu stecken: dieser bündelt den Wind und macht das Rauschen lauter. In ähnlicher Weise soll auch Gedackt 8' eines Nebenmanuals (Positiv) präpariert werden. Da diese Pfeife auf vielen Orgeln im Loch steht, ist das manchmal schwierig. Eventuell kann man mit Tesafilm das Fußloch verkleben, um den gewünschten Effekt zu erzielen (hier soll der Ton vor allem leiser und etwa um einen Viertel kürzer sein). Beim Üben kann man natürlich zunächst auf die Präparation verzichten. Es macht aber sehr viel Spaß zu üben; besonders schön ist der Effekt der Vermischung von (lautem) Flüstern mit dem Prinzipals. Diesen Effekt sollte man abhören lassen: Am besten ist es, wenn beide Klänge gleich stark sind, so dass ein Klang entsteht, von dem kaum anzugeben ist, wie er zu entstehen

$\text{♩} = \text{ca. } 48$
non legato, sehr sprechend spielen

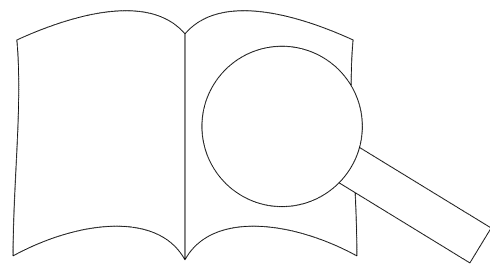
124. *[He j!]* *[Hör mal zu!]* *[Ich will Dir was sagen.]* *[Kamst Du mich verst]* *[Gut, ich muß Di.]*

Stimme

I Luft principal

Der Anfang ist Non-legato zu spielen, die Töne in eckige Klammern geschriebenen Texte geben Ausdruck und Gestus an; viel Kraft sollte man einsetzen mit dem Instrument zu realisieren (sie sollten herauskommen schon von Anfang an). Die ab T. 6 auftretenden cis^3 (zweifüßig registriert) sollen kurz und prägnant angespielt werden, sie klingen wie Kieselsteine: ein eher prinzipalischer 2', der durch reduzierten Winddruck, durch halb gezogene Registerzüge oder durch das Anlegen von mechanischen Koppeln bewerkstelligen; man kann aber auch cis^3 auf einem anderen Manual mit Septime $11/7'$ solo die C

1.
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

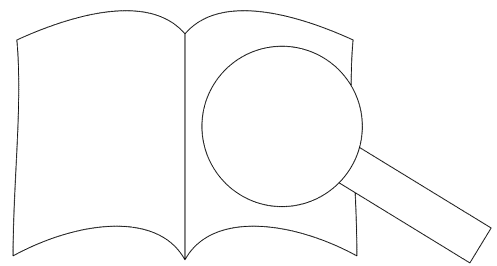


kann man das repetierte a^3 (II. Manual) nach unten ok
 ent ist der Wiedereintritt des präparierten Prinzipals in T. 9.

Der Anfang (T. 1–3, cadenza) ist in mehrfacher Hinsicht eine Hommage an Xenakis: Die Folge der Töne zeichnet graphisch eine Figur (vgl. Xenakis' Kompositionstechnik der *arborescences*), und zwar ein X (wie Xenakis, wie Xavier), aus dessen Mitte ein Querbalken (das im Pedal gehaltene *es*¹) hervorgeht (mündliche Mitteilung Darasse. Viele der folgenden Anmerkungen sind ebenfalls von ihm). Diese Passage muss unregelmäßig, aufgeraut, doch nicht zu schnell (oder nur momentweise sehr schnell) – deutlich – klingen.

131.

Eine ungewöhnliche Schwierigkeit besteht darin, dass die Takteinteilung nicht eindeutig ist. S. 2 (beginnend im letzten System von S. 1): Dort ist gleichzeitig im Takt und in der Artikulation die Art der beiden Hände ist genau auszuführen, der Pedalpart ist ohne Takteinteilung zu streichen. Diese Schwierigkeiten sind in der Ausgabe oft fälschlich durch alle drei Systeme gezogen. Auf die beiden oberen Systeme, im Pedalsystem sind sie zu streichen. Dieser Eindruck wird durch die Takteinteilung verstärkt. Zum Üben ist es dagegen sehr zu empfehlen, den Pedalpart nach dem ersten System zu streichen. Man sollte sich die Töne markieren, die auf Viertelschläge fallen und dann das gesamte System durchgehen. (Ziel ist es, eine gezeichnete Übung für große Sprünge in einem Fuß.) Wenn diese Version, zu dem Zweck, die Schwierigkeiten zu verdeutlichen, zusammengestellt ist, kann man nach und nach auch härter, z. B. in T. 13, wo es fast unmöglich ist, sich so dem Original gegenüber zu verhalten.



132.

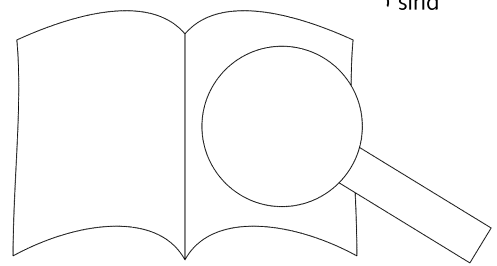
Die Passage T. 22/23 geht am besten mit balancierter, leichter (gewichtloser) Hand und hohem Handgelenk. Auf der dritten bis sechsten Seite (genauer: ab den letzten beiden Takten der zweiten Seite) wird der großflächige Zusammenhang durch eine weiche, ruhige Klangfolge (Xavier Darasse: „chant harmonique“) auf dem Schwellwerk hergestellt. Vor diesem Hintergrund stehen heftige, eher grobe Ereignisse (die am besten mit französischen starken Zungen klingen; auf deutschen Orgeln muss man den Zungen vielfach durch Hinzufügungen [Aliquote oder Mixturen] aufhelfen). In einigen Fällen sind die Pedalsechzehntel Auftakte, quasi kurze zu Hauptwerkstönen, oder es sind umgekehrt Hauptwerkstöne Auftakte zu Griffen im Pedal. Die gestisch zu spielen.

Eine Spezialität sind die rhythmisierten Schwellerbewegungen (zum erstenmal im 5. Takt, siehe S. 5, 6, 13) auf liegenden Klängen. Man vermeint das Atmen des Riesentiers Orgel zu haben, dasselbe Mittel in Feldmans *Principal Sound*, entstanden ein Jahr später).

Die raue und ungebärdige Sprache namentlich der Parts von Hauptwerk und Pedal einerseits eine Erinnerung an den „punktuellen“ Stil der fünfziger Jahre, andererseits nach Darasse doppelgesichtigen Wesens der Orgel („organum“) beschworen, das dionysische Instrument, dem *aulos* nahestehend. Dazu passt die Registrierung jeweils Zungen, nicht abgedeckt von Labialstimmen. Darasse sieht in diesem Orgelbau das Fortwirken der antiken heidnischen Orgel. Dem steht gegenüber, das gezähmte Tier, wie es im *Ripieno* des klassisch italienischen Barock (siehe *Organum III* die Passage S. 11, 3. Zeile (G.O. Plein jeu) bis S. 12, 1. Zeile) dem entspricht in fast allen Registriervorschriften äußert sich Darasses Vorliebe für die Zungen (oder Zungen ein). In der Passage S. 7 ab 3. System Ende („Lent“) bis S. 9, erstes System, zeigt sich die Heiterkeit im Stück.

133.

Die Sta... auf dem Hauptwerk benötigen ein get... Tanleitern S. 9, ... sind ... Pedal und in allen Stimmen auf der ... „nakis' arborescences.“



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

134.

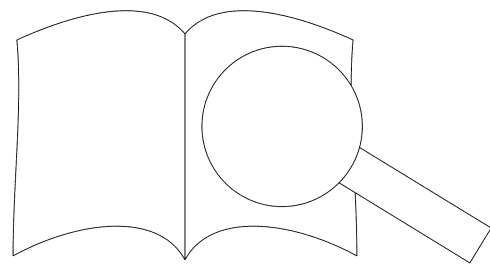
Die zuletzt genannte Stelle ist vielleicht die schwerste des Stücks: In ihrer Wirkung ist sie einem Erdbeben vergleichbar. Im Gegensatz zu *Gmееoorh* von Xenakis, wo solche Wirkungen noch extremer vorkommen, man bei Darasse nach dem Erdbeben wieder festen Boden unter den Füßen. Ich selbst habe mir den ersten Takt von S. 13 abgeschrieben, eine Art „intavolatura“, in der ich die Tonrepetitionen ausgeschriebener Hand nur die Töne der rechten, im mittleren nur die Töne der linken Hand notiert habe. Auf S. 10, ab 1. System nach der Fermate, sind im Pedal die Repetitionen staccato, die tonlich *molto legato* zu spielen, so dass die Linien gut herauskommen.

135.

Die unregelmäßigen Akkorde im Manual (1. + 2. System) sind sehr rau, ab dem dritten System die Akkorde *marcato*, die Passagen in brillanter Brillanz nicht auf.) Im ersten Takt des 4. S. Registerwechsel so, dass nur kurz etwa ein Register geschlossen. Ab S. 13 die rhythmisierten Akkorde, die zwar die Zungen (nicht die Mixturen) von *marcato* (sub *marcato*) (wobei eine punktierte Viertel) wegleiben.

136.

...er plötzlichen Schwelleröffnung S. 13, 2. System schließen. Die Pedalpassagen dort vor allem deutlich. ... aus drei Vorschlagsnoten ab dort stets sehr *marcato* und dritter Takt empfiehlt es sich, die Unteroktaven registrierten Schwellerwerk hörbar werden. Gegen Ende, ab Mixturen, nicht mit den Zungen vonstatt gehen.

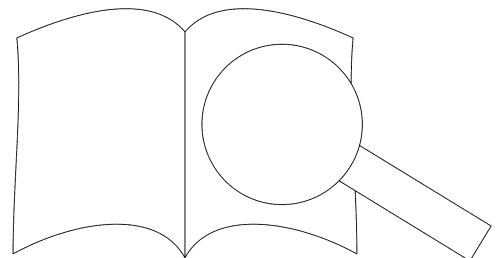


Leider ist die im Handel erhältliche Ausgabe reich an Druckfehlern. Hier einige Korrekturen (diese Angaben sämtlich nach Xavier Darasse):

- S. 1/4. System, 2. Takt: lies $3/4$ statt $4/4$, die Viertelpause der rechten Hand ist zu tilgen
dito, 3. Takt, r. H.: lies Achtelpause – Zweiklang – Viertelpause (Viertel- und Achtelpause sind zu vertauschen)
dito, vor 4. Takt l. H.: lies Violinschlüssel
- S. 2, 3. System, 3. Takt, 2. Viertel, Oberstimme: lies Achteltriolen a^2 – Achteltriolenpause – Achteltriolen c^3 (ergänze Achtelfähnchen bei a^2 und c^3 sowie Triolenklammer)
- S. 3, 1. System, 3. Takt: ergänze eventuell Pos.: + $1\ 1/3'$ (Larigot)
- S. 4, 2. System, 2. Takt, erste von drei Vorschlagsnoten am Taktende: lies des^1 statt d^1
dito, 3. System, 1. Takt, 3. Viertel: cis^2 muss zwei Sechzehntelquintolen gehalten werden statt nur einer
- S. 5, 3. System, 2. Takt, 1. Viertel, r. H.: c^3 muss bereits auf der vierten Sechzehntelquintole eintreten
- S. 6, 2. System, l. H. (G.O.): ergänze punktierte Achtelpause, Sechzehntel A, Sechzehntelpause, drei akzentuierte Sechzehntel dis^1 – fis^0 – Gis
dito, 3. System, 1. Takt, oberes System: tilge Bezeichnung „Pos.“ (bleibt G.O.)
dito, 3. System, 2. Takt, 5. Viertel: tilge Bogen a^0 – h^0 , ergänze Akzente auf beiden Tönen
dito, 3. System, letzter Takt: ergänze Pos: Tutti (= Vorbereitung)
- S. 7, 2. System, alles einheitlich auf G.O. (tilge die Manualangaben dort)
dito, 2. System, 2. Takt, 4. Viertel, r. H.: ergänze Akzente auf allen vier Griffen
dito, 4. System, 1. Takt, l. H. (G.O.), achttes Sechzehntel: lies des^0 statt d^0
dito, 4. System, 4. Takt, l. H., 11. Sechzehntel tilge e^1 (nur e^2 dort)
- S. 8, 1. System, 4. Takt, r. H. (Récit): ergänze gis^2 punktierte Halbe und, angebunden, gis^2 punktiertes a^1 in demselben Takt, l. H. (Pos.): gis^2 nur Halbe mit nachfolgender Pause, kein gis^2 im folgenden Takt
dito, 3. System, 2. Takt, Pos.: b^1 nur Halbe mit nachfolgender Viertelpause
- S. 9, 3. System, 3. Takt, Pedal: ergänze *legato*
- S. 12, 4. System, 2. Takt, 1. Viertel, Oberstimme und Pedal: lies je 4 Sechzehntel statt vier
- S. 13, 1. System, 2. Takt: lies Viertel = 84 circa statt Halbe = 52
- S. 14, 2. System, 1. Takt: streiche „rallentir les changements de jeux“ (das Tempo bleibt)
dito, 2. System, 2. Takt, linker Fuß spielt *Es* mit Triller (*Fes*), kein C dort. Ab dem Pedal Tremolo d^0/H beginnt im
- S. 15, 1. System, Anfang: linker Fuß spielt *Des* mit Triller (*Es*), kein C dort
dito, zehntletzter Klang des Manuals (f^2): linker Fuß spielt C mit Triller (*De*)
dito, 2. Takt (Schlusstakt): ergänze + Tirasse G.O., ergänze Fermate a^1
Zum Schluss die Bemerkung, dass in *Organum III* sämtliche Akzente auf folgenden Ton gelten, nicht für den ganzen Takt!

22 Jean-Pierre Guézec, *Pièce N. 1*

Die 1964 entstandene *Pièce N. 1* ist das erste Werk des verstorbenen Jean-Pierre Guézec (1934–1971). Leider ist daher keine *Pièce N. 2* gefolgt. Das Stück hat eine Aufführungsdauer von ca. 6 Minuten und ist bei aller Vielfalt im Einzelnen als Ganzes eine Einheit und kristallener Klarheit. Eine, dem Klang nach zu urteilen, strenge Konzeption, die Härte poetische Zartheit aufweist. Die einzelnen Teile sind sehr sorgfältig gesetzt: Es gibt ein-, zwei- und dreistimmige Passagen (Solopassagen, Duos und Trios), die jeweils auf beiden jeweils mehrmanualig vorzutragen sind; die sehr detaillierten Register sind sorgfältig abgestimmt. Der Komponist sich gut mit der Orgel auskannte), außerdem akkordische Stellen, die nur lange oder nur kurze Akkorde auf einem einzigen Manual, andere kurze Akkorde, die auf einem anderen Manual ist, enthalten. Die Passagen mit den über die Manuale hinweggeführten Gesamtzusammenhang jeweils überleitend. Die Akkorde sind sorgfältig abgestimmt. Das Legato immer klar (ohne Armgewicht). Bei manchen synkopierten Stellen auf Achtel. In T. 5, wo ein Bogen steht) kann man sogar ein bisschen Non legato spielen, um eben deutlicher herauszubringen (dies besagt, dass man stehen).



137. G.O. Flûte 84

Bei der ersten Stelle mit ebenso vielen Akkorden wie Manualwechseln (S. 2, 3. und 4. System) die Armbewegungen der Manualwechsel in derselben Weise üben wie man auf dem Klavier Oktavgänge übt.

138.

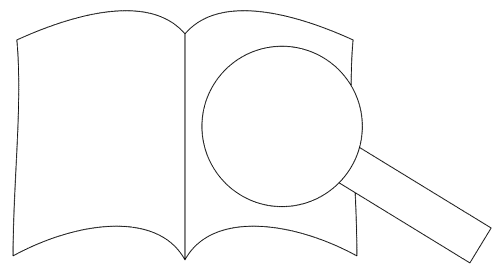
Zuerst langsam sollte man auf geschmeidige, abgerundete Bewegungen achten: ebenso sehr zum Bewegungsablauf des Spielens wie das Treffen irgendwelcher Stelle muss auch für das Zuschauen ein Fest an Eleganz sein). Die dritte Seite beginnt mit einer Monodie. Diese Monodien bestimmen Besonders die einstimmigen Monodien (später erscheinen zwei un- gespielt werden. Vor allem sollte man den zahlreichen Appoggi spielen (einige müssen aber doch schnell sein, weil ihre Haupt- kommen). Bei den Trios gibt es einige betont rhythmische, wo man unter- schen muss, um genau zu wissen, um wie viel der Ton einer Stimme vor oder hinter der anderen Stimme kommt. Überdies sind an einigen Stellen die Töne nicht ganz korrekt über dem Autograph stehen sie aber an richtiger Position...). An manchen Stellen kann man sich

139.

Dort spielt und während in begehrt

...nächst vorstellen:

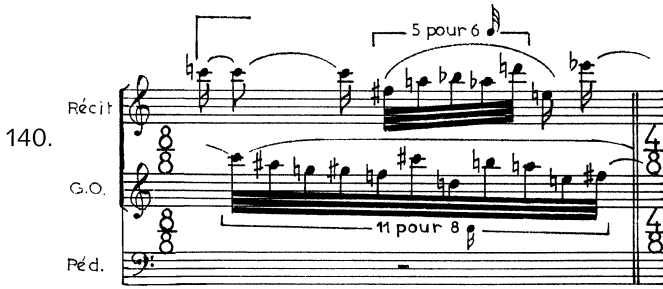
...end die letzten drei Töne ein bisschen nach hinten ver



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

In der zweiten Hälfte des letzten Takts auf S. 6 stehen 11 Zweiunddreißigstel mit der Bemerkung „11 pour 8“.



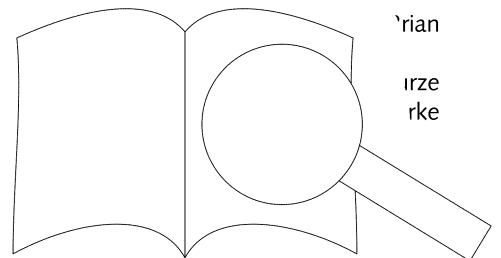
Das heißt, diese Zweiunddreißigstel sind ein bisschen langsamer als Sechzehnteltriole (denn von denen kommen 12 auf acht Sechzehntelnoten). Dass gleichzeitig mit dieser Elfergruppe nach einer (normalen) punktierten Achtelnote Zweiunddreißigstelquintolen kommen (in der Proportion 5:6, das heißt fünf in der Dauer, die von normalen Zweiunddreißigsteln eingenommen wird), ist wahrscheinlich die größte rhythmische Schwierigkeit dieses Stücks. Aber auch diese Schwierigkeit ist bei näherem Hinsehen nicht so groß wie man vielleicht denkt. Ein Wert der erwähnten Elfergruppe ist, wenn man eine Sechzehntel als Bruch $1/16$ schreibt, $1/16$. Die andere Hand wartet eine punktierte Achtel = drei Sechzehntel, bis sie beginnt. Man muss die Brüche gleichnamig machen. Es gilt, Sechzehntel und Zweiundzwanzigstel: $22 \cdot 8 = 176$ und $16 \cdot 11 = 176$. Jetzt kann man also umformen: $4/22$ (die ersten vier Sechzehntel) = $33/176$. Die Differenz zwischen den beiden Zahlen ist $1/176$. Der erste Ton der Quintolengruppe der rechten Hand, extrem knapp nach dem fünften Ton der Elfergruppe der linken Hand, kommt. Am Ende der Quintolengruppe ergibt sich, dass die Sechzehntelnote e^2 nach $66/176$ kommt, der neunte Ton der Elfergruppe nach $64/176$, das heißt a^2 der linken Hand kommt wie ein sehr kurzer Vorsatz. In ähnlicher Weise kann man nun noch die genaue Position der einzelnen Zweiunddreißigstelquintole im Verhältnis zur Elfergruppe errechnen. Ein Ton der Zweiunddreißigstel = $3/16$; davon ein Fünftel = $3/80$. Um die Zweiunddreißigstelvergleichbar zu machen, muss man auf 880stel umrechnen.

Hier das Ergebnis:

$\frac{165}{880}$	$\frac{158}{880}$	$\frac{237}{880}$	$\frac{792}{880}$
=	=	=	=
$\frac{33}{176}$			
$\frac{60}{880}$	$\frac{200}{880}$	$\frac{240}{880}$	$\frac{280}{880}$
			$\frac{64}{176}$
			=
			$\frac{320}{880}$

Die Anzahl derartiger Berechnungen

Der Wechsel von S. 8, 4. System führen aus dem ersten und zweiten System) die einzige Passage mit dem plötzlichen Schluss.



arian
irze
rke

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Schließlich eine Liste der wichtigsten Druckfehler der Ausgabe (nach Vergleich mit dem Autograph, das mir von den Éditions Salabert dankenswerterweise zugänglich gemacht wurde):

- S. 1, erster Akkord: lies des^1 statt d^1
 S. 1, 3. System, 1. Takt, 6. Sechzehntel, l. H.: lies Quinte c/F als Sechzehntel mit Bogen, nicht als Achtel mit Bogen
 S. 3, 3. System, 1. Takt, 2. Achtel, l. H.: lies g^2 als Achtelnote mit Bogen, nicht als Sechzehntel
 dito, 2. Takt, Anfang, r. H.: lies des^3/c^3 statt d^3/ces^3
 S. 3, 4. System, vom Anfang des zweiten zum Anfang des dritten Taktes, l. H.: ergänze Haltebogen g^2-g^2
 S. 4, 4. System, 1. Takt: erster Ton des Pedals (E) muss unter Zweiunddreißigstelnote des^3 der r. H. stehen, nicht später
 S. 5, 1. System, 1. Takt, l. H., letzter Ton: lies fis^3 statt f^3
 S. 7, 4. System, 1. Takt: zweiter Ton der r. H. muss über Achtelnote e des Pedals stehen, nicht später
 S. 8, 3. System, 3. Takt, r. H.: dritter (angebundener) Akkord muss Viertel sein, nicht Achtel
 S. 8, 4. System, 1. Takt: nach $gis/fis/dis$ ergänze Sechzehntelpause; gis/fis lies Zweiunddreißigstel mit angebundener weiterer Zweiunddreißigstel (statt Viertel), sodann ergänze Sechzehntelpause (dieser Takt enthält also genau 2 Viertel)
 S. 9, 1. System, 3. Takt, l. H.: zweites angebundenes c^3 muss Achtelnote sein
 S. 9, 2. System, 3. Takt (G.O.): ergänze Metronomangabe $\text{♩} = 120$
 S. 9, 4. System, zweiter Takt, letzter Ton der Zweiunddreißigstel-Nonolengruppe: lies e^1 (Auflösungszeichen)
 S. 10, 3. System, r. H.: zweiter Akkord lies $f^3/b^2/ges^2$, nicht $f^3/h^2/ges^2$.

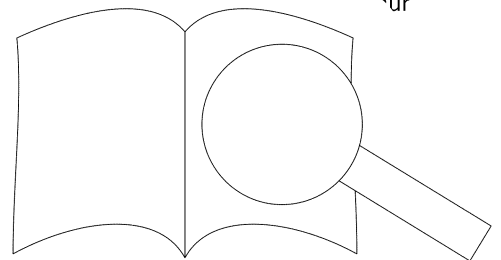
23 Hans-Joachim Hespös, traces de ...

Spätestens seit John Cages *Sonatas and Interludes für präpariertes Klavier* (1946–48) gibt „neuen Spieltechniken“. Cage präpariert darin das Klavier mit allerlei Gegenständen, die Flageolets und Nebengeräuschen bereichern und eine neue, höchst poetische Klangwelt einige Jahre, bis diese Anregung auf die Orgel übertragen wurde. Die Stücke mit reiner Ausschalten des Orgelmotors bei Hambraeus, Ligeti und Kagel sind die frühesten. In diesen Stücken sowie besonders bei *Harmonies* von Ligeti geht mit den neuen Spieltechniken einher, d. h. der tatsächlich entstehende Klang ist nur in beschränktem Maße zu kontrollieren. In *madame bovy*, *éternes*) wächst die Tendenz, die zerbrechlichen, flageoletten Klänge genauer zu fixieren und im voraus zu bestimmen.

traces de ... (1972) von Hans-Joachim Hespös übernimmt den Charakter der Stücke der sechziger Jahre, präzisiert aber in extremer Weise den gewöhnlichen Charakter der Piaggia-Orgel (1732) der Frari-Kirche in Venedig. Die Partitur macht den Eindruck, als wären die Orgeln bis ins Detail dort ausprobiert worden. Das heißt, Hespös zieht die Konzepte der Piaggia-Orgeln (von der schon Mendelssohn im Vorwort zu seinen Sonaten schrie) heran. In *traces de ...* Orgel schreibt. Daher lautet die Instrumentenangabe im Titel nicht „für Orgel“, sondern „für Piaggia in der basilica della santa maria gloriosa dei frari dei frati minori conventuali“. Das Stück auf einer anderen Orgel spielt, spielt man eine Transkription.

Der differenzierte Wind wird einerseits durch unterschiedliche Registerinstellungen, andererseits durch Variierung des Tastendruckes hervorgerufen. Zu diesen Wirkungen kommen schlaginstrumentenartige: „deutliche Treten“ ohne und mit Fingernagel, „deutlich hörbares treten von pedaltasten“ und „deutliches Treten auf holzwandung“ (*traces de ...*, Vorbemerkung). Das Spielen und Üben der *traces de ...* ist, mit dem noch lange nicht alles getan ist. Trotzdem ist dies der Anfang der Arbeit, die eine Registrierung, ohne Registrieraktionen, die angegebenen Tasten drücken, dabei erfordert. Hören und ein wenig von dem Affekt zu antizipieren suchen. (Die Spielanweisung ist sehr einfach, aber sie enthält viele Anregungen: „schattenhaft staccatiert“, „behutsam unterschiedliche fächerhafte turbulente“... Ein Metrum gibt es in dieser Musik nicht. Umso wichtiger ist die Aufmerksamkeit des Spielers, das allein es ermöglicht, dass diese Musik sinnvoll wird und nicht bloß eine Registrierung ist. Die Registrierung ist die nächste Aktion“.

Auf einer Piaggia-Orgel sind einige Wirkungen leichter zu erzielen. In *traces de ...* (Seite 2) z. B. der Sechzehntel-Klang $a^2/ges^1/fes^1$ mit $4'$, $2'$ und $1'$ der Register.



(8) mit sehr geringen reg.-einstellungen um bereiche zwischen farbe und \diamond tastend

brüchig getappt (td)

143. *ppp* gedehnt

max. 15"

CORN

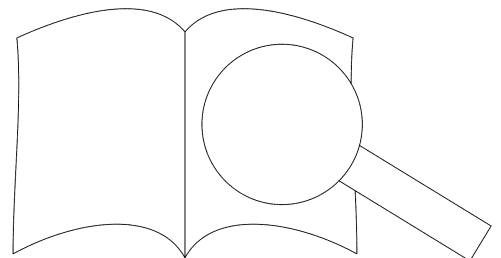
mf

Bei der Passage S. 5 auf der Wende vom ersten zum zweiten System, die „mit sehr geringen reg. gespielt werden soll, und in der im Manual Tasten von e bis h^2 verlangt werden, kann es gerade der hohen Lage klingt wie gewünscht, in der tiefen Lage aber gar nichts zu hören ist (oder klingt wie gewünscht und die hohe Lage ordinario). Dem kann man abhelfen, indem man ... wobei auszuprobieren ist, welche die beste Wirkung ergeben. Bei den tonlosen Luft ... ob die Technik, die bei Bauckholt vorgeschlagen wird (einige Pfeifen etwa eines P ... ihr Loch stellen, so dass ein ziemlich lautes Rauschen entsteht) helfen kann, die ... zu geben (z. B. auf S. 6, zweites System).

Abschließend einige Bemerkungen des Komponisten (telefonische Antworten). Bemerkung in eckigen Klammern ist von mir): S. 1, der vorletzte Klang fis^2/e^1 kann ... registrierung *ppp* suggerieren nur durch möglichst weichen Anschlag. S. 2, 2. System ... Hand auf Holzwandung möglichst schnell, fast gleichzeitig. S. ... (z. B. durch unregelmäßiges Treten von Pedaltasten) ganz rechts mit einer nach rechts abgehenden Linie ... zeigt an, dass jenes Pedaltastengeräusch auch etwas später kommen kann. S. ... Kasten, in dem steht „quasi saltando/stacc. geschicht ... Mitterzungenartig zugehen [schön utopisch, vielleicht tremulierend-arpeggierender ... letzte Kreuz ist Auftakt zu dem folgenden Klang $g^1/a/H$.

144.

S. 5, 1. System, die ... zwischen den beiden Akkorden $f^2/d^2/cis^2/a^1/fis^1/as$, ein wenig ... fallstöne, klanglich nah am reinen Luftstrom. S. 5, 2. System, ziemlich ... weit links, ... der Linie nach rechts: möglichst glissando durch Tastendruck. S. 6 nach ... Akkord d^2 ... „schhall“: Evtl. nach dem Staccato-Akkord ... mal, ganz leicht



145.

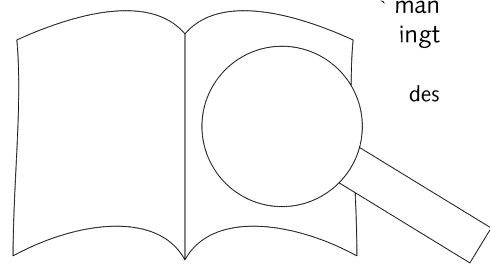
Im darauffolgenden Akkord lies: $b^1/f^1/es^1/e^1/cis^1$ statt $b^1/f^1/es^1/es^1/cis^1$. S. 7, erster Akkord 'td' verlangt hier möglichst langsame innere Bewegung in diesem Akkord durch Tasten'. Die unmittelbar darauffolgenden „facetthaft gebrochene[n] auflösungen“ durch wenig variablen Tastendruck (Koppeln?) hervorbringen. S. 7, 2. System, letzte Registeranwahl halb gezogen.

24 Mauricio Kagel, *Improvisation ajoutée*

Für die deutsche Orgelmusik wird mit *Improvisation ajoutée* von Bengt Hambraeus eine neue Behandlungsweise des Improvisations (und Interferenzen von Bengt Hambraeus eine neue Behandlungsweise des Improvisations) einer der drei Komponisten ist Deutscher.) Bekanntlich wurden diese drei Stücke uraufgeführt, nachdem kurzfristig der Bremer Dom nicht zur Verfügung stand.²⁹ Diese drei Stücke haben in der Tat fast nichts zu tun mit dem für Orgel geschrieben wurde. Bedingt auch durch schrieb man in den ersten Jahren der Bundesrepublik dene Kompositionen etc. in einem Stil, der zurechnet. Schönbergs Variationen wurden nichts für Orgel geschrieben; Messiaer. In Frankreich erfolgte die Entwicklung in vier mussten die drei genannten Stücke Vorstellbares.

In verschiedener Hinsicht weil Kagel sich hier *nouveau réalisme* Mathieu oder *Improvisation ajoutée* fünfziger gehörte von 1911. *Improvisation ajoutée* zu üben. Man übt in einer Über

de im Bremer Funkhaus eine Aufnahme öffentliches eingespielt hatte. ers Äußerung, er strebe danach, das „bloß Zeitgem vorzustoßen – diese Meinung ist offensichtlich höchst „*chert auf, ruft uns die Stimme*“, Kassel [Bärenreiter] 1991: Interview: „Daß ich ein Partisan der Zeitlosigkeit bin, habe ich Gespräch zwischen Mauricio Kagel und Werner Klüppelholz, in (Mont) 1991, S. 11–53, hier S. 19/20) – ein Berührungspunkt der



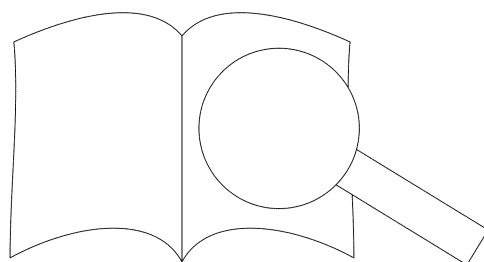
PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

das Stück im Grunde besser als mit den Aktionen der Registranten. Die kristallen-lyrischen Klänge der ersten Takte z. B. haben etwas von der utopischen Reinheit der besten Werke der fünfziger Jahre, die Klänge sind ausgehorcht fast wie bei Stockhausen. Diese ganze Schönheit wird durch die Registerwechsel und die vokalen und theatralischen Aktionen gestört, wenn nicht zerstört.³¹ Diese Störung von Schönheit ist das Extreme der Kagelschen *Improvisation ajoutée* gegenüber den Kompositionen von Ligeti und Hambaereus. Diese Tendenz wird zugespitzt durch das Ikonoklastische der Komposition: Die Orgel wird ihrer Majestät beraubt; darin liegt bei Kagel auch ein Moment von Blasphemie. Kagel sagt, dass er „die gewöhnliche Majestät des königlichen Blabla“ der Orgel durch „etwa 8–10 Klangfarbenveränderungen pro Sekunde“³² zerstören will. Das alles steht in denkbar starkem Gegensatz zu der zuweilen leicht demonstrativen Frömmigkeit der Bicinien und Choralbearbeitungen der Kirchenmusikkomponisten jener Jahre. Zugleich realisieren sich bei Kagel gerade durch den blasphemischen Beiklang auch theologische Aussagen (gibt es eine blasphemische Theologie? oder theologische Blasphemie?). Der Untertitel lautet „Musik für Orgel“, das Entscheidende steht aber im Unter-Untertitel: „für einen Spieler und zwei Assistenten (Dreistimmiger Chor ad libitum)“. Kagel selbst zieht die Fassung mit dreistimmigem Chor vor; weil die Aktionen womöglich noch perfekter ausgearbeitet werden können, wenn der Spieler und die Registranten nicht gleichzeitig auch noch schreien, singen etc. müssen. Die extreme Spannung die sich aus der Fast-Überforderung der drei Musiker in der anderen Version ergibt, hat aber auch ihrer (Die Schwierigkeiten sind an vielen Stellen die von hochkomplizierter Kammermusik.) Beim Üben kommt zuerst ein sehr differenziertes anscheinend serielles Stück entgegen, das mit aller Genauigkeit und Erarbeitet werden muss. Bekanntlich ist im Druck nur die zweite Fassung von 1968 erhältlich. Die (1961/62) verlangt viel mehr Eigeninitiative vom Spieler: Anstelle der ersten drei Achtel des r in der Fassung 1961/62 z. B. ein neunzehntöniger Akkord, dessen Rhythmisierung dem Sr Offenbar war Kagel mit Aufführungen, die er hörte, nicht zufrieden und arbeitete darauf aus – diese ausgearbeitete Fassung ist die z. Z. im Handel erhältliche. Die Erstfassung den Eindruck von nebeneinander stehenden, eigenständigen Tafeln; daher ist es jeweils eine Tafel (Seite) der Erstfassung enthält³³:

Seite 1	T. 1–17
Seite 2	T. 18–33
Seite 3	T. 34–48
Seite 4	T. 49–66
Seite 5	T. 67–78
Seite 6	T. 79
Seite 7	T. 80–105
Seite 8	T. 106
Seite 9	T. 107
Seite 10	T. 108, Ziffer 1 und 2
Seite 11	Ziffer 3 bis zum Ende

...onen der Registranten, die nur zu einem Teil m
... nicht vorhersehbarer Weise verändern, haben de
... „Improvisation ajoutée“.
... n 5.2.1962 an Dieter Schnebel, zitiert nach: Dieter Schne
... /0, S. 92.
... gaben auch bei Gerd Zacher, *Meine Erfahrungen mit der ‚Impr
... er S. 137.*



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Einige Passagen verlangen spezielle Techniken des Spiels. So kann man sich T. 50 ausnotieren. Auch in T. 79 (Seite 6 der Erstfassung) sind keine bestimmten Töne, wohl aber bestimmte Klangtypen (Cluster) und bestimmte Handstellungen verlangt.

146.

CHOR

1

2

3

colla parte

1 = 56-72

REGISTRANTEN 1 + 2

Pedal, Manuale I, II

ALIQ.

MIX.

REG.

ZUNG.

GS.

79

1 2 3 2 3 2 3 2 3 ⑤ 2 3 2 3

ALIQ. = ALIQUOTEN (1½, 1⅙, 2⅓)
 MIX. = MIXTUREN (2fach, 3fach, 3-4fach, 5fach usw.)
 REG. = REGALSTIMMEN (Rankett, Schalmei, Vox humana usw.)
 ZUNG. = ZUNGENSTIMMEN (Oboen, Klarinetten, Trompeten usw.)
 GS. = GRUNDSTIMMEN (Prinzipalchor, Flötenchor, Gedackte)

1 = 56-72

79

II

3

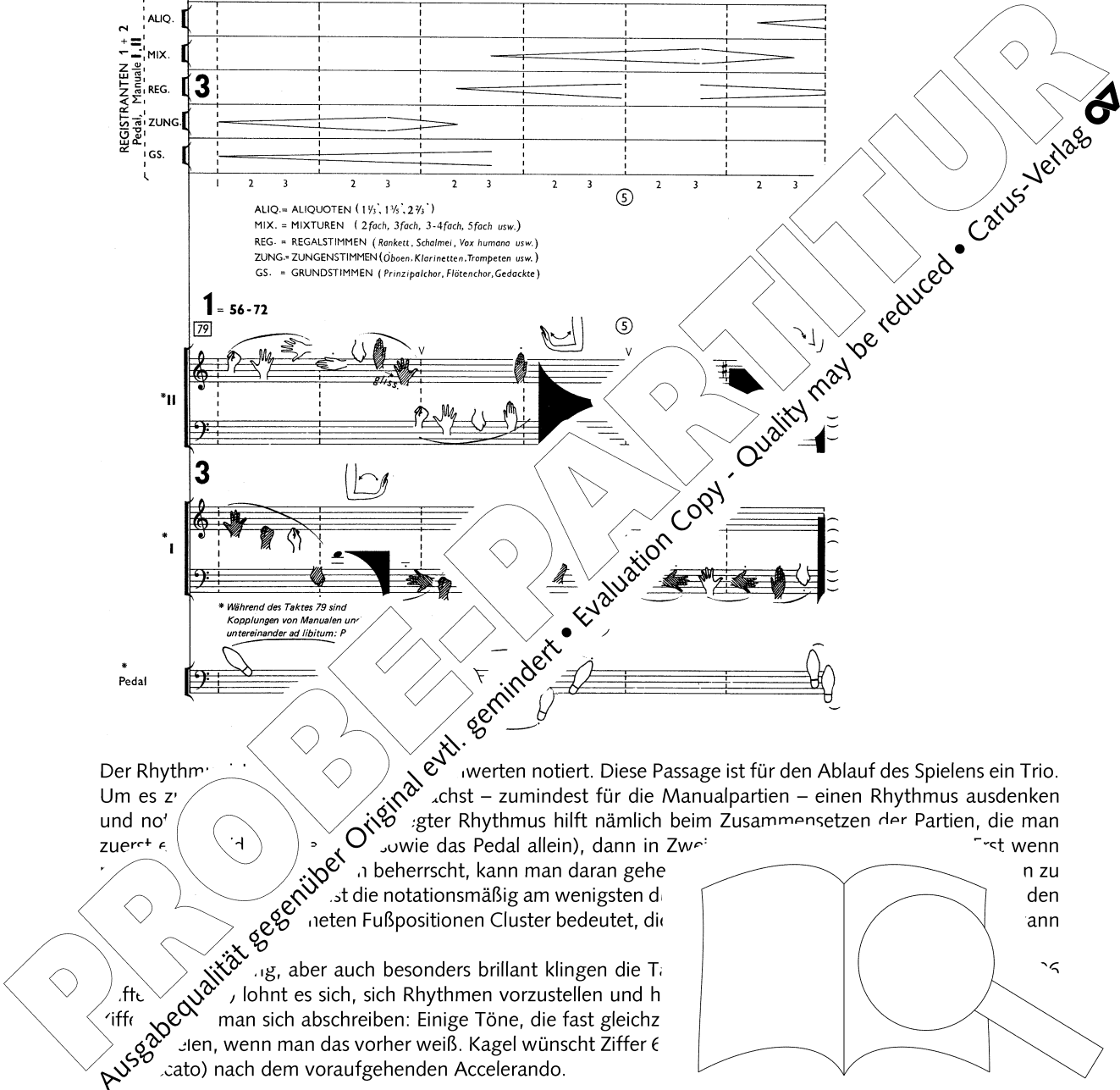
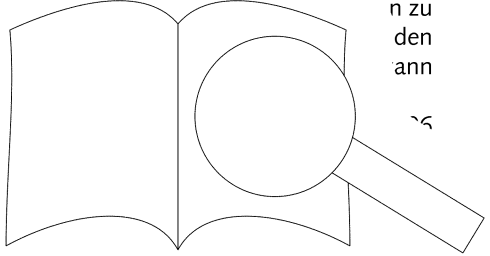
I

Pedal

Bliss

• Während des Taktes 79 sind Kopplungen von Manualen untereinander ad libitum: P

Der Rhythmus... werten notiert. Diese Passage ist für den Ablauf des Spielens ein Trio.
 Um es zu... chst – zumindest für die Manualpartien – einen Rhythmus ausdenken
 und noch... gter Rhythmus hilft nämlich beim Zusammensetzen der Partien, die man
 zuerst... sowie das Pedal allein), dann in Zwei...
 beherrscht, kann man daran gehen...
 ist die notationsmäßig am wenigsten d...
 neten Fußpositionen Cluster bedeutet, die...
 ig, aber auch besonders brillant klingen die T...
 , lohnt es sich, sich Rhythmen vorzustellen und h...
 man sich abschreiben: Einige Töne, die fast gleichz...
 len, wenn man das vorher weiß. Kugel wünscht Ziffer 6...
 (cato) nach dem vorausgehenden Accelerando.



147.

Bei Ziffer 12 lohnt es sich, die Akkorde auf dem obersten Manual ohne Daumen anzuschlagen; dann erreichen die Unterarme mehr Tasten auf den unteren Manualen.

Ziffer 13 attacca anschließen (keine große Pause). Das Klatschen dort zart, bis maximal Piano ausführen (Mezzopiano, nach Kagel), auf Akustik hören.

148.

CHOR

1. HUSTEN (A) ♩ = 62

2. Bis Ziffer 14 setzen die Chorgruppen mit dem jeweiligen Modell (A)(B) oder (C) ein und zwar stets in Verbindung mit dem Einsatz des Organisten. Nur der gemeinsame Beginn wird hier festgelegt. Danach ist der Verlauf unabhängig. (Unterschiedliche Metronomwerte der Modelle beachten!)

HUSTEN + KLATSCHEN (C) ♩ = 56

3. KLATSCHEN (B) ♩ = 50

mit gewälzten Händen

REGISTRANTEN 1+2

Manuale

(1.) (A) ♩ = 62

HUSTEN

KLATSCHEN (B)

mit gewälzten Händen

REGISTRANTEN 1 + 2:
Zur Realisation von Abschnitt 13 siehe den Hinweis für die Chorstimmen

Manual II ad libitum

13. Misterioso

ausache erzielbar, dann mit
zw. einem ähnlichen Register mit
(g), oder mit Abschnitt 14
gleich beginnen.

2. Chorstimmen (C)
oder
1. Registrant (A)

gloss. molto lento

gloss. molto lento

PROBE PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ziffer 14 bis 17 üben wie ein virtuosos Bravourstück, die Arpeggien crescendo vorstellen, mit Akzent je am Ende. (Beim letzten Arpeggio innerhalb von Ziff. 16 eventuell die tiefsten drei Töne: *Cisis, Dis, E* mit der rechten Hand.)

149.

Das Totalcluster in T. 107 (Erstfassung S. 9) eventuell verkleinern: es genügt oft ein Cluster des rechter Hand. Dann kann der Spieler einige Registrieroperationen selbst ausführen und die Registranten entlasten. Dirigiert der Spieler (oder ein Registrant) ein wenig mit dem Kopf.

Die Registrierungsangaben sind nicht notwendig alle wörtlich zu nehmen. Wörtlich zu nehmen die Häufigkeit der Registerwechsel. Kagel hat ein sehr waches Ohr für Klangbalance und Deutlichkeit. Am Anfang die Mischung 8'+4' des Pedals nicht den Akkord der linken Hand auf dem 16' (Es versteht sich von selbst, dass man bei einer Aufführung sämtliche vorhandenen Register nicht auf zwei Manuale beschränkt, wie die Partitur von 1968 schreibt. Nebenbei sind 4 Manuale eingerichtet [und daher auf 9 Systemen, 2 pro Manual plus ein Pedal] und es auf den meisten Orgeln wenig Sinn machen, im Pedal nur 32' zu registrieren.

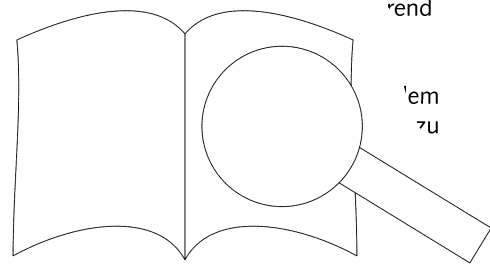
150. Pedal

Vielleicht funktioniert ein Sordun 32' solo, ansonsten mit 16' und 8'. Unter „Prinzipalchor“ (T. 35) sind offenbar von Prinzipalen dominierte Geigen. Das klingt gut auf zwei Manualen.

151.

T. 79 muss sehr langsam geübt werden (vgl. Notenbeispiel 146). Am Anfang bedeutet es eine Erleichterung, die dann aber zählt (ähnlich auch in T. 107).

Für das Spiel der Organe bei Kagel wird man sich auf den meisten heutigen Orgeln etwas abgeben müssen (z. B. ein Crescendo der Streicher?). Es hilft es, die Organe hinzuzufügen. Als Spieler muss man sich als schwierig vor allem deshalb mit seinem eigenen Husten, Pfeifen etc. zeigen, dass selbst die theatralischen Aktionen helfen. schlägt Kagel molto accelerando (statt poco) vor, um weiter spielen zu können.



PROBE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

152. REGISTRANTEN 1+2

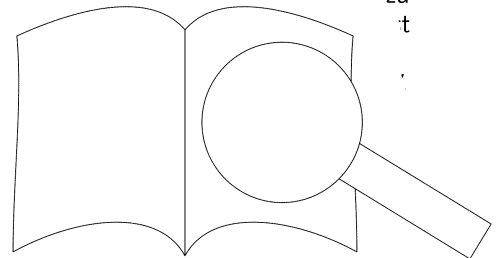
Singen in T. 26/27 aus vollem Hals, aber „unmusikalisch“, den da alle Schreie wie in äußerster Not (z. B. der Spieler in T. 66, all Lachen T. 44 z. B. hämisch. Nach T. 66 direkt T. 67 anschließ anschließen. T. 89 die erste Fermate mit sehr viel Zeit. K 13. Dort die verschiedenen Metronomtempi gut un Registerant, Tempo C, eine Sechzehntel-, zwei Vierte genau ausgeglichene Mischung des Hust- und Als Kegel zu einer Probe der *Improvisation*

25 Robert HP Platz *Studie für Orgel*

Robert HP Platz' Vorstellung wie von der der Hambr erfindet er das Instr *Stunden: Buch* ist ei ein neues Kor die drei Ma vorgeschri (Das "ve

von Gilbert Amy und Xavier Darasse ebensoweit entfernt it-Organist und musikalisch von Stockhausen herkommend, (Also eine Anregung von unerwarteter Seite ...) utopischen Gehalt; hochdifferenzierte Kammermusik, die zugleich und musikalischer Zeit ausarbeitet. Utopisch ist schon die Vorstellung, den vier Himmelsrichtungen um das Publikum angeordnet. Die präzisi heht sich also zuerst auf die Richtung, aus Klä- kommen sollen. auf den meisten Instrumenten gi zu zu realisieren. Z. B. im dritten Sat

isel zu Beginn des ersten Satzes sind im Teil äzis ausgearbeitete Registerwechsel in *pour ppen*" auf S. 3 (der ersten Seite des Werks) sind anualen III respektive II festgesteckt sind, jeweils zu cis und b¹, bei „alle Koppeln“ alle Töne des Akkorde gemeint ist, muss man sich überlegen, wie diese Effekte ; auf dem III. Manual (Schweller geschlossen) feststecken un



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Loslassen der Töne auf den beiden anderen Manualen herausbringen. Diese Aufgabe wird wesentlich erleichtert, wenn man sich an die vom Komponisten notierten Notenhäuse unterschiedlicher Länge Notenköpfe einzeichnet. Im dritten System kann *ff-fff sub.* durch das Tutti des III. Manuals realisiert werden.

Auch die Tempi haben in diesem Stück etwas Utopisches. Tempi bzw. Metronomzahlen sind hier Charaktere, wie Tonarten in älterer Musik. Man soll verschiedene Tempi in schneller Folge nacheinander genau treffen; außerdem gibt es große Strecken einnehmende Accelerandi und Ritardandi, deren Rhythmen aber so kompliziert sind, dass als Resultat ein irrationaler Rhythmus und nicht die Wirkung eines Accelerando herauskommt. Hier muss man die Schwierigkeit Schritt für Schritt lösen: die Rhythmen ohne Accelerando üben und lernen, mit Metronom Anfangs- und Endtempo sich merken, sich auch die Relation zwischen den Tempi klar machen (48 und 69 z. B. [auf den Seiten 4 und 5] verhalten sich wie 2 und etwas weniger als 3 zueinander; im dritten Satz besteht die Temporelation 69 zu 46, was exakt 3:2 bedeutet), schließlich das Accelerando hinzufügen. Zu Beginn des dritten Stücks lohnen sich einige Umrechnungen.

153.

Tempo markings: $\text{♩} = 69$, $\text{♩} = 77$, $\text{♩} = 69$, $\text{♩} = 109$, $\text{♩} = 69$, $\text{♩} = 109$, $\text{♩} = 69$, $\text{♩} = 109$, $\text{♩} = 69$

Dynamics: *ff*, *pp*, *mf*, *p*, *f*, *pp*, *p*

Z. B. entspricht eine ganze Note bei Achtel = 77 (der zweite Klang des Satzes) Ganzen (= 7 Viertel) mit angehängter alleinstehender Triolensechsdoppelpunktierter Viertelpause bei Viertel = 69 entspricht einer halben Viertel = 109 (dritter Satz, T. 2).

154.

Tempo marking: $\text{♩} = 64$

Dynamics: *pp*

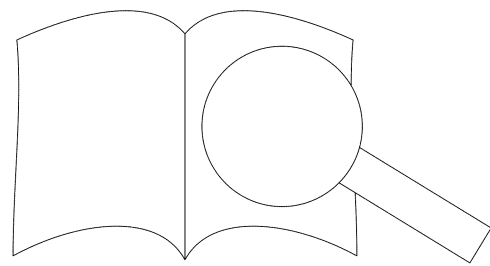
Im fünften Satz (T. 4) ist eine Figur gleich einer Achtel bei Metronom 76,8. (In dieser Figur sind jeweils beide Töne gleich einer Achtel bei Metronom 76,8.) Die in T. 4 folgende Pause von 9 Sechzehnteln (bei Achtel = 76,8) von 10,8 Sechzehnteln bei Achtel = 76,8; die punktierte Viertelpause zu Ende = 76,8. An einigen Stellen Gruppierung und metrischen Werten.

155.

Tempo marking: $\text{♩} = 17$

Dynamics: *pp*

... die Takte 13, 17 und 19 des vierten Satzes mit ... desselben Satzes besteht aus 5+5+7+2+1+4+2+1+... ynmisch eine Permutation von T. 27).



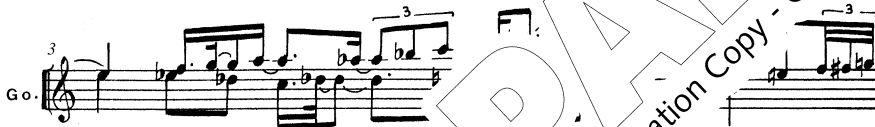
wirklich für nur einen Spieler unausführbar sind. In Anbetracht von Xenakis' Widerstand gegen einen Assistenten kann man sich an dieser Stelle der Autographfassung annähern, indem man gehaltene Töne verkürzt und mittels einer Sprungtechnik dann doch alle neu angeschlagenen Töne allein realisiert. Vgl. dazu Xenakis' allgemeine Feststellung: „jumps are permitted when notes are unreachable“³⁹.

Leider hat man als Spieler zuerst die ebenso schwierige wie undankbare Aufgabe, den Text herzustellen. Die Textprobleme sind äußerst gravierend, da zunächst nicht ganz klar ist, ob Akzidenzien für einen ganzen Takt oder nur für einen Ton gelten (vgl. z. B. Takt 130 [hier scheinen Akzidenzien eher für nur einen Ton gültig] mit T. 276–278 [hier gelten sie wohl eher für den ganzen Takt]). Leider wird die Lage noch viel komplizierter und unübersichtlicher, wenn man den Text des Autographs hinzunimmt. Überdies gibt es mehrere Fassungen und Korrekturschichten, die die Probleme noch vermehren. Auch wurde bei Neuauflagen in der Druckausgabe korrigiert, manchmal wurden dabei Fehler hineinkorrigiert. Die Fassungen für Orgel mit 56 Tasten pro Manual und für Orgel mit 61 Tasten weichen ebenfalls in einigen Details in unlogischer und offensichtlich nicht intendierter Weise voneinander ab. An dieser Stelle ist es unmöglich, eine Übersicht über die Fragen und ihre Lösungen zu geben; jedenfalls kommt man mit Pragmatismus zu brauch- und vertretbaren Lösungen, die in vielen Fällen nicht sehr verschieden sind von denen, die nach einem Vergleich aller Lesarten entstehen.

Auch wenn Xenakis Grieche ist⁴⁰, so hat sein Werk für die französische Orgelmusik eine ähnliche Bedeutung wie *Volumina* (Ligeti) und *Improvisation ajoutée* (Kagel) für die deutsche. Die Unterschiede zu Ligeti und Kagel liegen immens, auch wenn einige Mittel den drei Stücken gemeinsam sind. Manche Passagen von *Gmeoorh* beinahe auch in *Volumina* stehen, z. B. die Clusterpassage T. 85–112. Aber Xenakis hat gar nicht die Absicht, nur einen großen Bogen in seinem Stück zu verwirklichen; seine Musik tendiert dagegen zu einer extremen und zu äußerster, fast gewaltsamer Dramatik (aus Griechenland stammt ja auch die extreme Dramatik ist bei Xenakis rein musikalischer Art; Einbeziehung von Elementen der „Wirklichkeit“ liegt Xenakis fern).

Besonders neu ist die Auffassung der Intervalle in *Gmeoorh*. Selbst bei Feldman, Stravinsky, sind Intervalle im Sinne von Schwingungsverhältnissen gehört, d. h. man hört Quinten, Quartan, die Qualitäten ausprägen, die sich sprunghaft ändern. Auch wenn große Sekunden, Terzen, Quartan, die sich nur wenig in ihrer Größe voneinander abweichen, ist ihre Qualität doch grundlegend anders als die von Terzen, Quartan, die genau in ihrer Qualität voneinander abweichen. Der Tritonus hat als scharfe Dissonanz mit Quinte und Quarte seiner Qualität nach genau in ihrer Mitte liegt. Ganz anders ist die Wirkung der Intervalle in *Gmeoorh*. Eine kleine None ist ein bisschen größer als eine Oktave, eine große None ist ein bisschen kleiner, aber es gibt nicht diesen fundamentalen Charakterunterschied zwischen Oktave und None, wie man meinen, Xenakis habe den Glissando-Charakter seiner Töne auch auf Intervalle übertragen. Das ist nicht zu verstehen.

158.

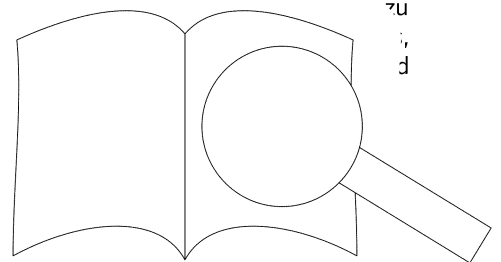


Das beschriebene Phänomen kann man in *Gmeoorh* feststellen: Die Oktaven d^3/d^2 und des^3/des^2 T. 4 fallen überhaupt nicht in das Intervallkontinuum von größeren und kleineren Intervallen, die eben größer und kleiner sind als die benachbarten Punkten als den wesentlichen einrasten. (Insofern ist hier erst recht jede Diminution obsolet.)

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass es doch etwas wie einen Grundton in *Gmeoorh* gibt, es ist das e^1 . Xenakis' Skizzen auf Millimeterpapier hin, auf denen e^2 markiert ist, zeigen ein relatives System ist.⁴¹ Das Stück beginnt auf e^1 ; in T. 46 bis 48 bleibt ein e^1 die Grundlage dieses Tons für das Stück muss vorläufig offen bleiben.

Das Stück *Gmeoorh* ist eine völlig traditionelle Spieltechnik. Man gut behr... 192, 286–292, wenn allein ges... „legatissimo (presque partout)“ (T. 1) ...ns am besten. Eine spezielle Schwierig... alen zu spielen hat (z. B. T. 16, T. 22–24 ...)

³⁹ Clyde Holloway vom 17.5.1974, zitiert nach: Joris de ... *elle pour orgue: histoire et analyse*, Paris 2004, S. 152. ... weist darauf hin, dass zwischen der (griechischen) Erfindur ... (*Gmeoorh*) eine Wartezeit von etwa zwei Jahrtausenden lieg ... tagrel [Hrsg.], *Guide de la musique d'orgue*, Paris [Fayard] 1 ... 2004, S. 88.



159.

Hier muss man sich die Handverteilung und den Fingersatz sehr genau überlegen. Das Stück ist so geschrieben, dass man (ähnlich wie bei Cage) im Grunde nicht viel „machen“ muss: Die Wirkungen realisieren sich, wenn man nur genau spielt, was geschrieben steht.

Auch die Registrierung ist (im Sinn der französischen Tradition) relativ einfach, aber sehr wirkungsvoll ohne große Schwierigkeiten auf andere Instrumente zu übertragen. Drei Manuale sind allerdings die recht zahlreichen Passagen für 1' solo muss man manchmal (besonders auf Orgeln ohne 1'-Register) Das ist vielfach nicht ganz so schlimm, wie man denken könnte, da 1'-Register oft repetierende sind (und also auch nicht den gewünschten Effekt erbringen). Die Erkundung der Extremregister vor Xenakis jedenfalls in der Orgelmusik noch nie so weit getrieben. Zu der Passage 2' Hörgrenze geht (c⁴ mit 1' solo ergibt klingend c⁷ mit ca. 16500 Hz) gehört die 32' den gehaltenen Tönen im Pedal, die erst *pp* klingen und sich dann zum 32'-Drum bestimmt die Registrierung vollkommen den Klang, z. B. in den Takten 114

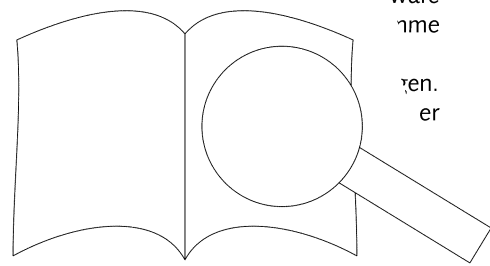
160.

Die Trompeten dort bewirken, dass man... Je... ast undefinierbar, und nicht Linien hört. Auf einem Prinzipal gespielt, klänge... diese Töne... als etwas völlig anderes (und nicht als dasselbe in anderer Farbe).

Bei aller durchgehend ge... b... ch ein besonderer Reichtum verschiedener Affekte. Es gibt die groß angelegte... von T. 159 bis T. 196, das plötzliche Aufpeitschen wie in T. 151–155, die lang... unzugänglichen Ort anzugeben scheint, in der Töne fast wie berührbare Gege... schließlich die Pausen, die (in größtmöglichem Gegensatz zu den Pausen bei Joh... sein scheinen (T. 60/61, 64–66, 113 etc.). Caspar Johannes Walter äußerte die... Gegenstück zu den Clustern seien. Man kann sich vorstellen, dass das gesamte... material ist: Wenn alle Frequenzen zugleich klingen, ergeben sich die Tutti registrie... wenn alles weggefiltert ist, bleiben die Generalbausen übrig, die demnach auf... uenzen, vermindert um alle Frequen... 14 wäre... rme

...hnten könnte mit einem Verfahren von Xe... (t nur) in den siebziger Jahren verwendete... meterpapier Kurven, die anschließend in Note... zu *Gmeeeoorh* mit.⁴² Diese Zeichnungen können nu

... zeigt, dass Xenakis bei der Übertragung der Millimeterpapier-SI



PROBEBE PARTITUR

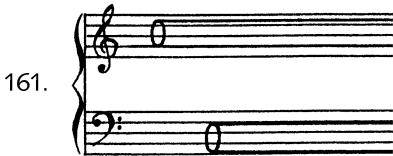
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Tönen Cluster werden können bzw. umgekehrt (wenn man davon ausgeht, dass die x-Achse die Zeit, die y-Achse die Tonhöhe darstellt). Der Anfang des Stücks und viele seiner Passagen ist also vorgestellt als eine Linie, aus der weitere Linien durch Verzweigungen hervorgehen. Offensichtlich ist dies eine ganz andere Idee als die Idee der Fuge (*Gmeeoorh* ist keine Fuge). Diese Konzeption erklärt zugleich, wie die zuvor beschriebene Wirkung (oder Nicht-Wirkung) der Intervalle zustande kommt: Der Tonraum in *Gmeeoorh* ist analog dem empirischen Raum gebildet, in dem es ja a priori keine herausgehobenen Stellen oder Relationen gibt, die musikalischen Intervallen entsprechen würden. So erklärt sich zugleich, wieso es, bei allen extremen Frequenzen, hier keine Basswirkung, kein Fundament und auch keine Oberstimme, Hauptmelodie etc. gibt. Die Impulsivität und Intensität dieser Musik, der gegenüber sich kein Publikum gleichgültig verhält, zeugt von der unmittelbaren Kraft ihres Autors.

27 Isang Yun, *Tuyaux sonores*

Tuyaux sonores von Isang Yun ist halb graphisch notiert. Genau genommen ist das Stück traditionell notiert. Die Zeit verläuft in der Darstellung von links nach rechts, wobei vorher definiert ist, wo links und rechts sind Schlüssel (Violin- und Bass-) vorhanden. Vgl. damit Partituren von Earle Brown, John Cage (Vz Sylvano Bussotti (*Julio organum Julii*), Christian Wolff (*Edges*), Roman Haubenstock-Ramati (*Shape* Logothetis (*Parallaxe, Sublimationen*), Hans-Joachim Hespos (-via ... *mqw*), bei denen zu einer Realisierung noch mehr Mitarbeit vom Interpreten verlangt wird. In *Tuyaux sonores* besteht *Volumina* von Ligeti, eine gewisse Unbestimmtheit über Parameter, für deren genaue Realisierung gleichwertige Möglichkeiten gibt. (Vgl. hierzu die *musica ficta* im 16. Jahrhundert oder *h* im frühen 18. Jahrhundert.) Die im Handel erhältliche Ausgabe enthält einen Realisierungslesenswerten Bericht über eine Realisierung von Gerd Zacher. Damit ist aber in keiner Weise sich eine eigene Version zu erarbeiten.

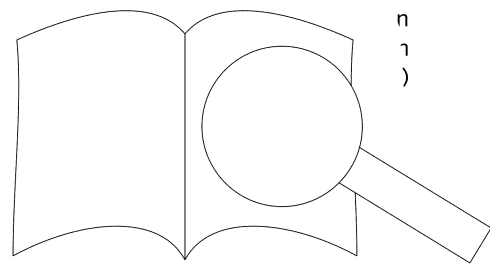
Am Anfang empfiehlt es sich, die Akkorde „mit wenigen dissonanten Härten“ man sucht Akkorde, die „tragen“, achtet darauf, dass gleichzeitige Akkorde kommt auf einen Akkord r. H.) einander unterstützen/ergänzen.



(Hier wird man oft Oktaven zwischen den eigenen Beispielen für Akkorde „mit weniger Septakkord“ weicher als die meisten von Zacher. Die Dynamik ist genau zu beachten: *mf* auf S. dort bleibt gleich),

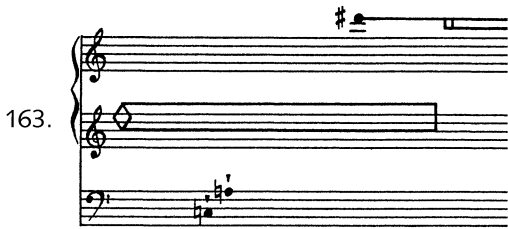




ff auf S. 1. Auf S. 3, le *fff* aber in Die *ff* muss man vieles einrichten, d. h. eine Manualverteilung überlegen. Zachers Idee überzeugend, nur das Piano im Pedal zu spielen. *f* und auch als Oktave *f⁰/f¹*. (*H* des Pedals bleibt klingend!) *ff* klingen gut mit sehr vielen Manualen, je nach Orgel extrem variieren: Auf der Aufführungspraxis – im Piano extreme Spitzentöne, im Forte Mischungen wie Zungenvielfalt von Piano-Zungen (z. B. Regale) lässt sich Musik oft besser als man vielleicht erwartet. Es ist vorromantischer Ästhetik zu registrieren (oder auch auf *piano*-Farben durch Differenzierung im Grundstimmregister-Registrierungen wie $4' + 1^{3/5}'$ klingen oft gut, z. B.

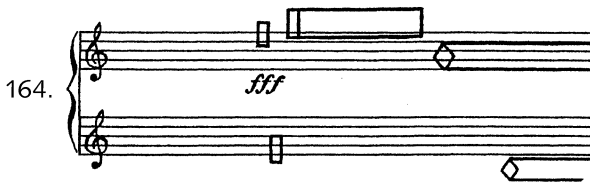


Die Übergangsdynamik ist nicht grundsätzlich anders zu realisieren als z. B. bei Max Reger. Bei den Passagen, bei denen der Gebrauch des Schwellers nicht hinreicht, kann man zu- bzw. abregistrieren. Das Aufregistrieren wirkt am besten in Momenten, die ohnedies akzentuiert sind, das Abregistrieren in unbetonten Momenten. In der letzten Zeile von S. 7 z. B. wären der Beginn des Akkordes der r. H. und später des hochliegenden Clusters der r. H. solche betonten Momente.

Hinsichtlich ihrer rhythmischen Unbestimmtheit erinnern die *Tuyaux sonores* an die französischen *Préludes non mesurés* des 17. Jahrhunderts (Louis Couperin, Jean-Henri d'Anglebert und andere). Hier wie dort ist vom Spieler verlangt, den Eindruck von Bestimmtheit und Kraft hervorzubringen. Dazu besteht eine Möglichkeit darin, sich einen Grundschatz vorzustellen, vor allem an Stellen ohne große Aktivität. Erstaunliche Ergebnisse erzielt man, wenn man das Stück wenigstens in Teilen mit Metronom übt, ohne dass man deswegen genötigt wäre, sämtliche Rhythmen im Voraus festzulegen. Aber mit einem (vorgestellten) Grundschatz gewinnt man Ausdrucksmöglichkeiten.

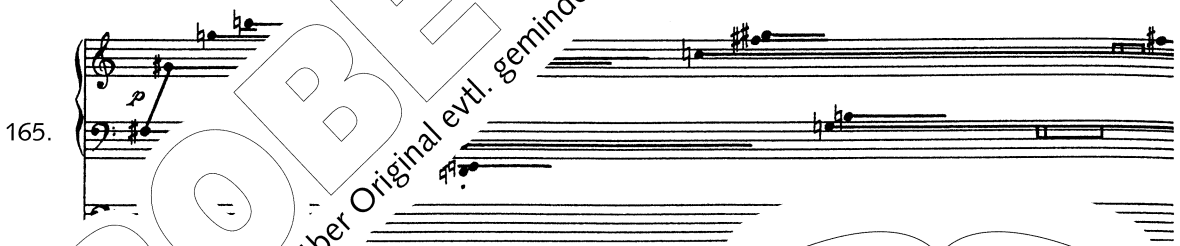


Sind die Töne c-a im Pedal S. 3 oben z. B.  oder  gemeint?

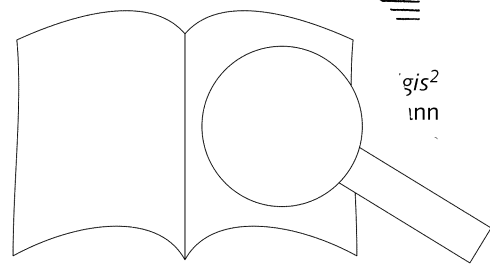


Ist der Einsatz des Manual in der zweiten oder  auszuführen?

(Beides ist jeweils möglich.) Oft wirkt es zu empfinden. An manchen Stellen erzeugt werden durch Phrasierung zusammengehört. Mit ähnlichen Phrasierungen in den *Préludes non mesurés* zeigen oft Bögen an, was zusammengefasst werden möchte.



zuerst 4 Töne, dann 2 Töne, dann einen Akkord etc. (Diese Stelle erinnert besonders stark an Fußsätzen zur Präzisierung des Rhythmus und der Bestimmtheit des Rhythmischen.



PROBEEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Die „beliebige[n] Tonfolgen“ (I. Yun) auf S. 11 und 12 sind am besten durch rasant krabbelnde Finger zu realisieren, die sich bemühen, einen erregten Ameisenhaufen (so wie Menschengenossen ihn wahrnehmen) nachzumachen.



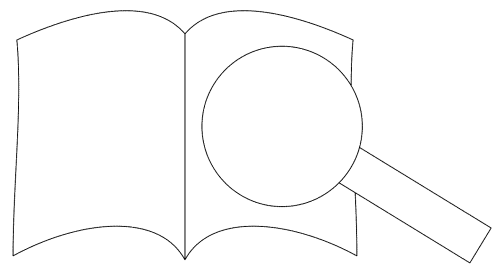
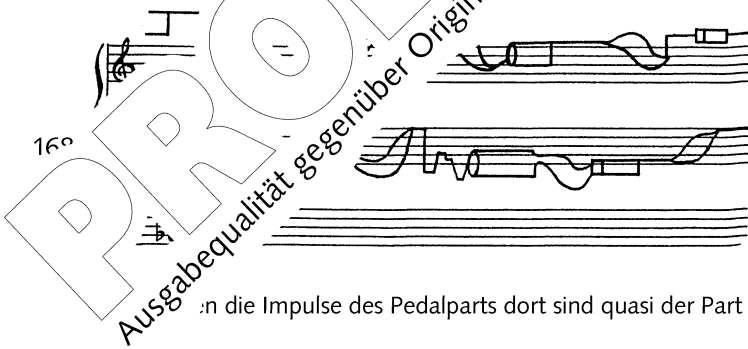
Unter Umständen ist es einfacher, den liegenbleibenden Ton mit dem Daumen zu halten. Äußerstes Tempo der Figuration ist hier sehr erwünscht.



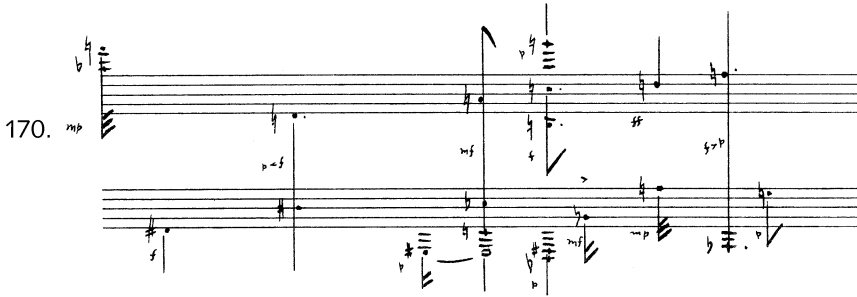
Zur gestischen Bestimmtheit der „pinselstrichartige[n] Akkord-Bewegungen“ (I. Yun) trägt es bei, wenn man eine Dynamik im Sinne von mf realisiert, die einen (kleineren oder größeren) Akzent zulaufen lässt. (Die Clusterschläge in der Hand deutlichst zu unterscheiden, evtl. auch durch ein anderes Manual.) Besondere Übung (ab S. 13); er ist ganz traditionell: Hand für Hand, langsam etc. zu üben.

Yun schreibt zuweilen waagerechte Linien, die angeben, dass ein Ton liegenbleiben soll. Man kann solche Linien mit Hilfslinien verwechseln. Auf S. 9 bleibt in der ersten Zeile das komplette Cluster der r. H. (erste Zeile) liegen. Unten auf S. 10 ist die dritte Zeile mit d^3 ein es^3 ; die Linie rechts vom d^3 ist keine Hilfslinie; analog ist der letzte Cluster auf S. 10 ein fis^3 (kein ais^3). Die Linie rechts vom cis^3 S. 4 unten ist dagegen sehr wichtig, da sie auf S. 5 mithin d^3 .

Ein wichtiger Aspekt dieser Musik, der den meisten europäischen Interpreten verborgen bleibt, besteht darin, dass Yun Ausdruck und Charakter der Musik sowie diverser traditionell koreanischer Instrumente mit hineinverwoben hat. Man muss entscheiden, ob es sich hier um westliche „neue Musik“ handelt oder um eine Musik, die sich an die Traditionen fernster Westen bedient. Sung-Eun Shin, Student von Yun, hat sich entschieden, das Stück viel mit koreanischer *Pansori*-Musik zu tun. *Pansori* ist eine Art Musik, bei der ein Trommler (*gosu*) einen Sänger (*soriggun*) auf der Bühne begleitet, eine Art *Monodrama*. Die Trommel (*puk*) gibt im ganzen Stück den Rhythmus an. Ein häufiger Rhythmus des *puk* ist der *ui-ssu* (gesprochen fast wie „ui-ssu“), ein *glissando* nach oben auf *ssu*: schwer – leicht. Dieser findet sich bei Yun z. B. bereits in der ersten Zeile des Stücks, dann auf S. 8, 2. System die letzten vier Cluster in linker Hand. In der ersten Zeile des Stücks lösen im *Pansori* die vokalen Aktionen aus. Auf S. 13 erinnert das *daegum*, der koreanischen Blockflöte, die vor allem mit häufigem Vibrato spielt, an glissandierenden Cluster ahmen dieses Vibrato nach.



in die Impulse des Pedalparts dort sind quasi der Part des:



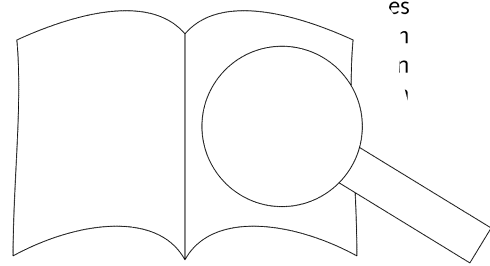
Das erste Stück, *October '52* (der Titel gibt den Kompositionszeitraum an), fällt dadurch auf, dass es da keine Pausen und keine Notenschlüssel gibt und dass andererseits viele Flächen innerhalb der Notensysteme leer sind (man mag sich an die leeren Flächen mancher ostasiatischer Malerei erinnert fühlen). Durch diese sichtliche Wertschätzung des Raumes (bzw. der Fläche) des Notenpapiers wird zunächst die in der Musik ansonsten in der Quantelung der Zeit suspendiert. Die Zeit verläuft sichtlich nicht in Schlägen, Taktzeiten und ähnlichem offen, kontinuierlich. In seinem Aufsatz über Notation und Ausführung neuer Musik äußert Brown über Notation und Aufführung vom 9. bis zum 16. Jahrhundert, wo seiner Ansicht nach größte Spontaneität möglich und gefordert war als in späteren Epochen, als auch über indische, arabische und Jazz. Es wird also einiges darauf ankommen, den richtigen Augenblick für das nächste Ereignis ohne gleichzeitig zu zählen. (Vgl. die Bemerkungen zu Kurtág, besonders zu *D'ora d'ora* steht der vom Taktschlag definierten Zeit der Musik seit etwa dem empfindsamsten Moment mehr der proportionierten Zeit des Barock⁴⁶ gegenüber. Um diese Musik zu spielen und orientalische Musik anzuhören und beim eigenen Spielen viele verschiedene Phrasierungen einzusetzen, an einigen Stellen ist es nicht ganz klar, ob Ereignisse einander überlappen oder voneinander getrennt sind. Wie bei Frescobaldi-Toccaten gibt es hier nicht die Lösung, sondern immer nur die gerade jetzt empfundene Version. Es gilt also die Antwort von Jackson Pollock auf die Frage, ob ihm je ein Bild misslungen ist, wenn er den Kontakt mit dem Gemälde verliert, wird das Ergebnis Quatsch.⁴⁷

Man kann *October '52* gut auf dem Klavier üben, wofür eine Registrierung, damit man zunächst nicht allzu sehr mit Organelementen umgehen muss, lohnt sich, verschiedene Phrasierungen auszuprobieren. Zum Beispiel kann man die ersten beiden Phrasierungen zusammenzufassen suchen oder nur die ersten beiden. Besonders interessant ist es, die Phrasierungen gegenteilig zu versuchen, jede Phrasierung zu vermeiden. Das heißt jedes Klangereignis soll sich von den anderen abgrenzen, nur für sich sprechen und charakteristisch wirken, dass es sich nicht in der Musik um das Zusammenfassen jedes Ereignis ohne Relation zu seiner Umgebung zu hören und auszuführen.

Bei weiterer Arbeit ist es wichtig, eine Registrierung (eine oder mehrere). Auch die Registrierung kann zur Zusammenfassung oder Isolierung einzelner Ereignisse eingesetzt werden. Hier kann man alle Mittel des Instruments einsetzen (z. B. im fünften Register eine Oktave höher mit 16' im Pedal spielen), vielfarbig spielen. Ein Ereignis in anderer Farbe ausführen. Schillernde und kontrastierende Farben sind das erste Ereignis (*f³/as²*) mit 4', 2', 1 3/5', das zweite Ereignis (*Fis*) auf Hauptwerk + Flöte 4', das dritte Ereignis (punktierte Viertel *d¹*/ Viertel *dis*) mit Oboe + 2' Flöte, das vierte Ereignis (*Cis*) im Pedal mit Subbass 16' und C-Glocke. (Übrigens ermunterte mich Brown ausdrücklich, diese Stücke auf der Orgel zu spielen; besonders legte er mir 4 Systeme primär ebenfalls für Klavier gedacht ist.)

Obwohl es sich um ein Klavierstück handelt, kann man verschiedene Registerwechsel sind möglich. Das Stück gibt es in zwei „Lesarten“. Es ist z. B. möglich, es in der rechten im Sopranschlüssel. Dann (l. H.)/h (r. H.), dann ein *Fis*, das liegenbleibt. In beiden Schlüsseln muss man auf den Klang achten: \

46. Haas und Veronica Diederer, *Die zweistimmigen Inventionen*, besonders S. 46–80, sowie Wilhelm Seidel, „Division und Periodisierung“, in: *Il Saggiatore Musicale* 2, Florenz 1995, S. 47–65.
47. nach Brown 1965, S. 81.



PROBEKOPPIERTUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

eine Alternativschlüsselung suchen.⁴⁸ Wenn man die Normalschlüsselung (Violin- und Bass-Schlüssel) verwendet, ergibt sich ein freies, unregelmäßiges Klangbild. Man kann sich daran orientieren beim Ausprobieren anderer Schlüsselungen. Man kann es aber auch im Gegenteil darauf abzielen, durch die (oft wechselnde) Schlüsselung z. B. viele Oktaven zu erhalten. Am Ende stellt sich die Frage, was ist das Stück *October '52*? Diese oder jene Version von mehreren sehr verschiedenen Ausführungen? Glücklicherweise ist es für den Spieler nicht unumgänglich, darüber nachzudenken, sofern er nur reichen, faszinierenden Klang hervorbringt.

♩ = 87 *March 1953* hat Ähnlichkeit zu *October '52*, es ist jedoch wesentlich komplizierter. Das Stück ist zunächst für Klavier oder zur Simultanaufführung auf zwei Klavieren gedacht. Der Ausdruck „to be performed simultaneously by two pianos“ ist vieldeutig: Es liegt nahe, sich vorzustellen, dass von zwei Pianisten jeder das ganze Stück spielt – bei dieser Notation ist zu erwarten, dass die Pianisten kaum je dasselbe spielen werden; es ist aber auch denkbar, dass man sich das Stück für zwei Spieler einrichtet, so dass beide erst zusammengenommen alles spielen, jeder allein nur einen Teil (die Einzelheiten hiervon müssen vorher abgesprachen werden).

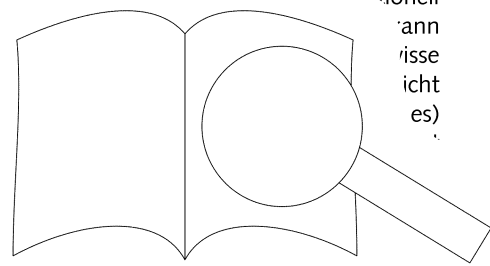
Bei einer Ausführung auf der Orgel hat man selbstverständlich dieselben Möglichkeiten. Es sind auch Versionen für Orgel plus Klavier, Cembalo, Positiv, Cello etc. denkbar. Die Vorschrift ♩ = 87 kann so interpretiert werden, dass man manchmal mit Metronom übt, das man auf 87 stellt. (Dies geht auf allen mechanischen Metronomen, indem man einen Wert zwischen 84 und 88, näher bei 88 einstellt; bei vielen elektronischen Metronomen es ganz präzise.) Auch bei diesem Stück sollte man sich Registrierungen vorbereiten und auch die Eir Manual und Pedal überlegen. (Hier sind die Schlüssel eindeutig.)

Das berühmteste Stück von *Folio* ist aber *December '52*. Dieses Stück hat sehr starke graphische und wenn man sich ein wenig mit amerikanischer Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzt, eine Auffassung der Farbe Weiß finden, die ähnlich auch von Jackson Pollock, Barnett Newman und anderen ausgearbeitet wurde. (Weiß ist bei diesen Künstlern eher eine pigmentartige Substanz älterer Malerei – ein ideelles Weiß im Sinne von extremer Helligkeit vorausgesetzt.)

171.



Die Instrumentation schließt alles ein und virtuell nichts aus: "for one or more instruments and/or solo and general choir". Die Partitur enthält 31 schwarze rechteckige Flächen in verschiedener Größe und Größe, die oben und unten ist (es gibt dafür aber mindestens vier Möglichkeiten, wo man sie ausschließen wollte, das Blatt sehr klein sein würde). Es gibt sehr verschiedene Möglichkeiten, die man "wörtlich" zu spielen. Dann würde man eine ganze Reihe von Einzeltönen oder auch Einzelakkorden umgeben wären. Ein „dickeres“ Rechteck könnte einen Akkord ausführen im Gegensatz zu einem dünnen. Man kann das Stück „in einem durchspielen“ oder



Ein solches Verfahren ergibt auch z. B. bei Frescobaldi-Toccaten gut. Man probiert man sie virtuos oder frei schweifend...

PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

30 Zahlen mehrfach auswerten, erhält so gedachte und nachweisbare, doch vermutlich unhörbare Bezüge. Oder man wiederholt mehrfach die aus den 30 Zahlen gewonnene Tonreihe: eine Folge von pitch-classes, bestimmt durch eine erneute Lesung der Zahlen die Oktavlage jedes Durchgangs etc. etc. Dies ist nur ein erster Einstieg, man kann sehr weit mit diesem Konzept gehen, aber es ist einige Übung erfordert, bis das Ganze in Schwung kommt. Cage selbst ist sehr weit mit Zufallsoperationen gegangen. Er hat umfangreiche und extrem komplizierte Werke mit Hilfe von Zufallsoperationen komponiert, z. B. die berühmten *Freeman-Etudes* für Violine solo (1977–80 und 1989–92). Es ist klar, dass es sehr vieler Intelligenz und Erfahrung bedarf, damit dieses Konzept zu großen Resultaten führen kann.

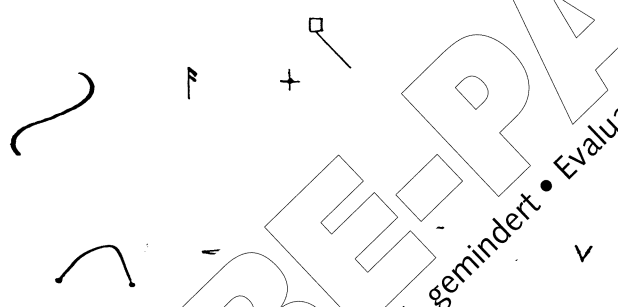
Konzeptuell und in der Ausarbeitung wesentlich einfacher sind die frühen Werke von Morton Feldman. Aus den fünfziger Jahren gibt es einige graphisch notierte Stücke von ihm; später hat er diese Notationsweisen völlig aufgegeben. *Intersection 3* von 1953 steht unter den Klavierwerken; es ist David Tudor gewidmet, dem großen Pianisten (und Organisten) aus dem Kreis der New York school.

172.

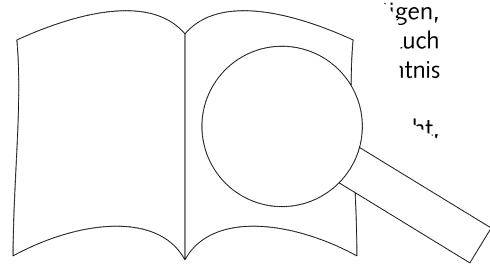
	5	1	7	4	2	9								1
3	6	4	3	1	4	1	3							
	4			1	3	5	1						4	5/4

Das Prinzip der Notation in *Intersection 3* ist sehr einfach: Die Partitur besteht aus einer horizontalen Reihe von drei Kästchen übereinander. Jedes dieser Dreierkästchen dauert einen Metronomschlag. Die oberste der Kästchen steht für die hohe Lage, das mittlere für die mittlere und das unterste für die tiefe Lage des Klaviers. (Das muss man sich für die Orgel anpassen, vielleicht mit einem vierfünftel Pedal zu legen, weil bis zu 11 Töne in den Kästchen stehen sollen.) Die in den Kästchen stehenden Zahlen geben an, wie viele Töne in dem Kästchen erklingen sollen. Es gibt Klänge, die während mehrerer Kästchen gehalten werden sollen; wie dies notiert wird, ist sehr einfach, aber es kann eine sehr faszinierende und auch komplizierte Musik daraus entstehen. Meiner Ansicht nach spricht alles dafür, sich das Stück in Klavier zu erproben. Dabei muss man neben eventuellen konstruktiven Ideen auch die grifftechnischen Schwierigkeiten berücksichtigen, zumal das Tempo eine eigene Schwierigkeit bedeutet. Es ist möglich, dass man auch so die Wirkung von Abschnitten zu erzeugen. *Intersection 3* kann eine fast beliebige Anzahl von Klängen erzeugen. Christian Wolff, der vierte prominente Vertreter der New York School, hat in *Four Organ Etudes* (1968) bietet wieder eine eigene Notationsweise.

173.



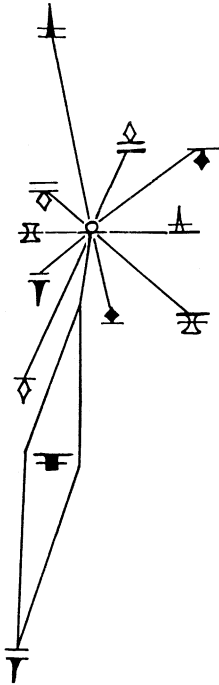
Anders als Brown, der die Zweckmäßigkeit der Notation erklärt, wobei mehr die Charaktere, die resultieren sollen (sozusagen die Zweckmäßigkeit). So gibt es Zeichen für plötzliche, schmutzige, träge (slack), holprige (bumpy), unregelmäßige (irregular), schwere Ereignisse etc. Mit diesen und anderen auf einem großen Blatt soll musiziert werden. Eine feste Reihenfolge ist nicht vorgesehen. Man kann sich auf sie antworten. Es ist nicht notwendig, dass man einen Raum eröffnet. Man bewegt sich im Raum. Es ist offensichtlich, dass reiche Fähigkeiten (talents) noch besser: eigene Ideen dazu) nötig sind. Wie hat Anestis Logothetis, der zuletzt in *Wie man musiziert* eine musische Notation in ganz eigener Weise zu beson-



Druck „graphische Notation“, im Gegensatz zu „offene Form“ zurück.

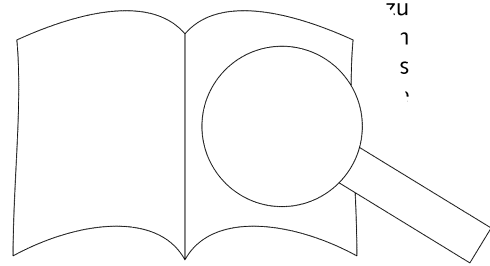
Cycloide III, Parallaxe (1960) und *Sublimationen* (1968) sind in der Instrumentenwahl frei. Im Gegensatz zu Earle Brown und in gewisser Übereinstimmung mit Christian Wolff ist Logothetis' Notation viel strenger die Notation einer bestimmten Klangvorstellung. So kennt er Tonhöehensymbole (weiße Töne = Untertasten, schwarze = Obertasten, ein Ton auf einer Hilfslinie $\text{♩} = c$ [beliebige Oktave], ein Ton über einer Hilflinie $\text{♩} = d$ bzw. $\text{♩} = des$, ein Ton auf der oberen von zwei Hilfslinien $\text{♩} = e$ bzw. $\text{♩} = es$ etc.), Symbole für Dynamik, Klangfarben und Toncharaktere, schließlich Signale, die gewisse Aktionen fordern, deren Klangergebnisse variabel sind (z. B. je nach Instrument). Das heißt im Unterschied zu Symbolen, die einen Klang bedeuten, beziehen Signale sich unmittelbar auf eine Aktion und nur mittelbar auf den Klang (wie Griffnotation). Ähnlich wie bei Brown und bei Wolff hat man auch bei Logothetis die Wahl, in welcher Reihenfolge man spielen will, wie man die Partitur gliedern will.

174.



Parallaxe gehört ursprünglich zu einem Ballett mit ... Konkret gibt es dort z. B. an ... (ge), f, b, e, a, des, as (cresc. – dim), ... zwölft Töne sind.) Durch die Position ... Reihenfolge der Töne. Man kann sich ... Reihung geschriebene Töne sollen „laut und kurz ... unregelmäßige Töne können anders klingen (andere Farbe?) als quadratische (quad ... ist möglich, die oben befindlichen Töne höher als die unten befindlichen auszu ... abgeleitet. Dies kann man als Hilfe zum Üben in ... Die Töne mit Linien sind vielleicht durch Legato oder

Links von der beschränkten ... weitere, die derlei Verbindungslinien nicht aufweist; die Töne dieser Gruppe haben ... durch die Platzierung verschiedener Gruppen zueinander können Zusammenhänge ... einer Gruppe taucht ein Ton auf, der zu einer anderen hinüberleitet (das as crescendo angeordnete ... Gruppe führt zu einer weiteren ebenfalls zwölfstimmigen Gruppe, ... Tonleiter – von einigen der Töne die ... wiederum ... Gruppen etc.). Die Töne der zuletzt ... ihrem Innern unverbunden, dafür ist ... soll (Vibrato = Tremulanz?, besser wohl ... vgl. S. 307 die Bemerkung zu Bauchh ... niger traditionell auszunotieren. Partituren von ... unbedingt realisieren sollte und um dessentwill ... inner eventuellen eigenen Hilfsnotation zu spielen.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

phrases") (M. F.), der gesamte erste Teil ist eher staccato im Charakter. Überaus entscheidend ist Finnissys Satz: „Der ‚Stil‘ der Notation kommt mehr von Ives als von Stockhausen – er ist ‚expressiv‘ (vielleicht eher noch exzentrisch) und nicht ‚wissenschaftlich‘.“ (M. F.) Das heißt, anders als bei Feldman, Guézec, Ferneyhough geht es hier nicht um mathematische Relationen, sondern um Gesten, die sich davon fast unabhängig ergeben. Im Zweifelsfall ist die Anordnung (Reihenfolge) der Töne auf dem Papier wichtiger als die exakten mathematischen Verhältnisse. Es soll gestisch und wie improvisiert klingen. Der zweite Teil, „ruhig, ernst und melancholisch“ (M. F.), hat etwas von spätromantischem langsamen Symphoniesatz. Dort finden sich gut integrierte Zitate aus Symphonien von Bruckner, Brahms und Mahler, außerdem immer wieder ‚Explosionen‘ rhythmischer Komplexität.

29.5. Thomas Lacôte, «*Et l'unique cordeau des trompettes marines*» (2006)

Man kann sich darüber verwundern, dass dies das erste spektralistische Stück für Orgel solo ist. Der Gedanke der Spektralisten (beispielsweise Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Michaël Lévinas), dass der Einzelton als zusammengesetzt aufzufassen ist und er und seine Farbe demnach Gegenstand der Komposition und nicht etwa bloß ihre Voraussetzung ist, wird im Grunde von der Orgel als Instrument seit Jahrhunderten gedacht (siehe besonders die künstlichen Obertöne in Form der Aliquote, aber auch fein abgestimmte Farben, z. B. Prinzipal- verschiedenen Manualen oder Grundstimmenbesetzungen auf deutschen Orgeln von ca. 1900). Dennoch der Orgelmusik bis heute häufig die Registrierung im Nachhinein hinzugefügt, ähnlich wie ältere Orchester oft als instrumentiertes Particell vorgestellt werden, gleichsam nachträglich eingefärbt. Lacôte räumt Vorstellungen gründlich auf. Der Titel, ein Einzeiler von Guillaume Apollinaire (1880–1918) „Chantre“ = Kantor oder Rhapsode, bezieht sich auf das Trumseicht („trompette marine“) Mittelalter offenbar recht gebräuchliches einseitiges Streichinstrument, das insbesondere Flöten und das – obwohl es ein Saiteninstrument ist – trompetenartig geklungen haben muss. Klängen in andere Klänge (einerseits Streichinstrument, das trompetenartig klingen, andererseits mehrere Obertöne herausbringt) findet sich bei Lacôte auf vielen Ebenen. So stehen zum Beispiel ein komplexer Akkord, auf drei Manualen und Pedal gleichzeitig gespielt, zum Beispiel, zu dem ein tiefer leiser Ton des Basson 8' hinzugefügt wird. Langsam crescendo wird der Akkord Ton für Ton abgebaut: man hört die allmähliche Veränderung der Obertöne (in einen Bassonton, dessen Bestandteile/Obertöne auf ein bestimmtes Instrument) dieses Stück mit sehr vielen Klang- und Farbwirkungen extrem idiomatisch. (In höchster Lage gehen Labialen und definitiv nicht transkribierbar. (In höchster Lage gehen Labialen in einander über; ganz am Ende wirkt ein tiefer Gambenton wie das Echo eines Gambentons, der solistischen Terz 1³/5' in der Schwellwerksflöte 2' verschwinden im Diminuendo.) Ebenen die Oktavidentität aus, was man beim Üben bemerkt, wenn man sich um die Oktavidentität als falsch klingend.)

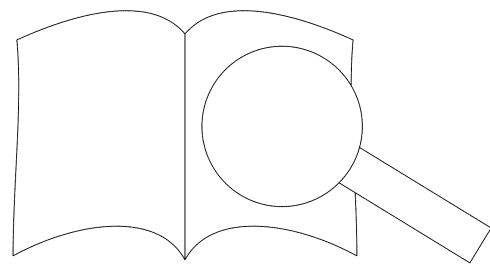
29.6. Heinz Holliger, *Partita* (1999)

Nach den *Fünf Stücken für Orgel und Tontrio* (1999) eine *Partita* für Klavier, von der demnächst eine autorisierte Orgelfassung vorgelegt werden soll. Auf den ersten Blick ist die *Partita* traditioneller als die *Fünf Stücke*: Sie kommt in drei Stimmen und ohne neue Spieltechniken aus. Es ist ihr um eine auf das höchste gehende Komplexität im Begriff der Polyphonie liegt hier sowohl das Denken in Stimmen (nicht in Tönen) als auch die melodische Freiheit ins Extrem getrieben wird, als auch das Interesse am Zusatzen. Es handelt es sich um ein Trio im wörtlichen Sinn (nicht im musikalischen). In dem allerdings die Polyrythmik ins Extrem getrieben wird, alle drei Stimmen verschiedenen Metriken gehorchen und es demnach keine gleichzeitigen Takte gibt, sondern manchmal fallen r. H. + l. H., manchmal r. H. + Pedal, manchmal l. H. + Pedal ein. Trotzdem klingt diese Musik, wenn sie gearbeitet ist, leicht konsonant und ohne utopischen Charakter (als könnten vollkommen verschiedene Individuen miteinander spielen). Beim *Petit Csárdás obstiné* spielt die Unterstimme (Pedal) eine obstinate Linie mit gleichmäßigem 2/4-Takt, darüber die Hände einstimmen in verschiedenen Rhythmen im 2/4-Takt.

29.7. Wesleyan Organ Song, *Black Song Organ Preludes* (1999)

Die *Black Song Organ Preludes* habe ich auf Anfrage von Gerhard Schickel (1999) als politische Fragen behandelt (ein Interesse, das mich dazu brachte, die einzigen, die ich speziell für Orgel geschrieben habe). Die Stücke sind: *Three People*, *Edges* und *Exercises 1–14* in Orgel.

Das Buch entstand im Jahre 2003 Wesleyan Organ Song.



vielleicht, weil die Klangfarbe (Registrierung) besondere Aufmerksamkeit erfordert und sie Elemente der Improvisation einbeziehen. Die enge Bindung der Orgelmusik an den Kirchengebrauch schien mir zuerst etwas problematisch zu sein, aber ich dachte an die bedeutende Rolle religiöser Ausdrucks- und Führungsfunktionen in der Bürgerrechtsbewegung der Vereinigten Staaten, und die politische Symbolkraft oder die seit den Zeiten der Sklaverei doppeldeutige Sprache der traditionellen religiösen Musik der Schwarzen. Die sechs ‚Preludes‘ beziehen sich in ihrem musikalischen Material auf Gospelhymnen der Schwarzen, auf ihre Melodien und Harmonien, aber nicht so, dass die Hymnen als solche erkennbar wären. Die technischen Verfahren sind in der Hauptsache Transpositionsverfahren, indem sie mit den Tonhöhenintervallen der Melodien und Harmonien arbeiten, und additive Verfahren, sowohl für Tonhöhe als auch Rhythmus, die oft (wie traditionsgemäß bei der Orgel) zu kontrapunktischen Texturen oder solchen, die ich mit Choralvorspielen [choral preludes] in Verbindung bringe, tendieren.“⁵⁴

29.8. Zsigmond Szathmáry, *B–A–C–H „Hommage à ...“* (1990)

Szathmáry kommt als Komponist aus der ungarischen Tradition (Bartók, Ligeti, Kurtág). *B–A–C–H* macht im Gegensatz zu früheren Stücken Szathmárys kaum von „neuen Spieltechniken“ Gebrauch. Trotzdem enthält das Stück eine Fülle von neuen Ideen des Umgangs mit der Orgel. Der erste Takt z. B. beginnt mit einer Überdreher über drei Manuale hinweg (von oben nach unten), man rutscht als Appoggiatur folgendermaßen: c^1/d (III) – c^1/d (II) – h/c (I). Interessante Wirkungen mit liegenbleibenden Doppelpedalorgelpunkten, die kurz betonte Achtel zugesellen (S. 8/9): man hört Abzüge, die physikalisch gar nicht vorhanden sind. Am Ende der letzten Seite ein Tastendruckcrescendo im Tutti etc. Diese Mittel haben hier alle einen unheimlichen Charakter, das Stück will impulsiv und mit Temperament gespielt sein; es geht viel mehr um spirituelle als um musikalische Konstruktion. Das BACH-Motiv klingt nicht penetrant-abgenutzt, es wird „hier“ nicht einfach abgeschrieben, sondern verarbeitet. Eine melodische Verarbeitung des Motivs erschien mir nicht günstig, weil es zu sehr in die Länge ist; vor allem aber, weil seine Chromatik in einem nicht funktional-harmonischen Kontext eine Spannung mehr hat.“⁵⁵

29.9. Daniel Glaus, *Toccata* (1986)

Toccata ist sehr geeignet zur Einführung in viele Schwierigkeiten der Orgelmusik. Alle diese Schwierigkeiten halten sich hier aber in Grenzen. In den schwierigeren Passagen finden sich komplizierte Rhythmen, *proportional notation*, Appoggiaturpassagen in ungewöhnlichen Registern, schnelle und allmähliche Tempowechsel, Pausen verschiedener Länge und verschiedene Artikulationen. Das Stück ist im Raum von Miniaturen, die „aus dem Nichts zum Klang und wieder zurück“ führen. Die Idee des letzten Versetto: ein unisono auf zwei Manualen, das nur momentane Heterophonie.

29.10. Werner Jacob, *Fantasie*,

Fantasie, Adagio und Epilog entstand nach dem Vorbild von *Intermezzo* von Wolfgang Fortner. Jacob sagte mir, es sei dies seine Reaktion auf Fortners *Intermezzo*. (Tatsächlich ist ein Vergleich der beiden Stücke interessant.) Im Gegensatz zu *Intermezzo* kommen hier keine Cluster, reduzierter Wind etc. vor. Das Stück ist sehr „ruhig“ und kommt in einigen Passagen ein starkes Temperament zum Ausdruck (z. B. das Pedalsolo im Epilog T. 29/30). Das Adagio wünscht sich eine „äußerst zarte“ Artikulation (äußerst zart). Ein Ausgleich von Genauigkeit und Rubato bringt diese mit. Zwei Druckfehler: T. 4, Viertel, r. H. gis^2 statt g^2 . *Epilog*, T. 16, zweite Note *Des* statt *D*.

29.11. Daniel Glaus, *Inter* (1973)

Inter ist ein Beispiel für die gegenseitigen Bestrebungen der neuen Musik, die sich nicht nur auf die Klänge, sondern auch auf die zeitliche Abfolge der Klänge bezieht. In *Inter* folgt ein Klang dem anderen. Dabei agieren die Stimmen gleichzeitig. Jede Stimme hat eine eigene Linie mit verschiedenen Grundtönen, denen jeweils die

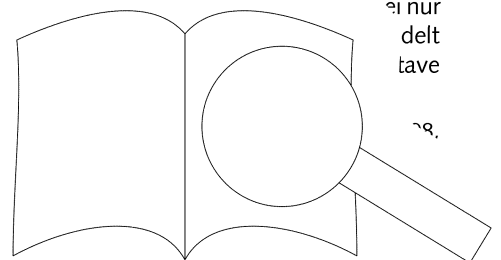
Quelle: Daniel Glaus, *Wolff, Cues. Writings & Conversations/Hinweise*

Zitat: Szathmáry im Nachwort zu seiner Komposition.

Zitat: Glaus in der Vorbemerkung zu seiner Komposition.

Zitat: Wolfgang Fortner, *Intermezzo*, Mainz (Schott).

Zitat: Werner Jacob, *Improvisation sur e.b.*, Wiesbaden (Breitkopf).



vor allem Wirkungen, die die meisten Instrumente zur Verfügung stellen, auch auf der Orgel hören. An erster Stelle steht dabei die dynamische Flexibilität. So verschiedene Kompositionen wie Ligeti's *Volumina*, Holliger's *Partita*, *Spiralen und Kulissen* von Bo Nilsson und *In nomine Lucis* von Scelsi verlangen alle äußerst reiche dynamische Schattierungen, besonders im Pianissimo. Bei der Realisierung dieser Stücke sind zwei Schwellwerke eine unschätzbare Hilfe. Diese Forderung erscheint gar nicht so neu: Schon bei Max Reger lassen sich sehr viele Stellen strenggenommen nur mit zwei Schwellern ausführen, Edwin Lemare beschreibt um 1910 raffinierte Wirkungen, die sich mit zwei Schwellern realisieren lassen. Derlei Wirkungen sind z. B. bei Scelsi und Ligeti sehr gut zu verwenden.

Manche Kompositionen rechnen damit, dass in kurzer Zeit extreme Farb- und dynamische Unterschiede realisiert werden können (z. B. Ferneyhough, Platz, Maintz [*ferner, und immer ferner*]). Dazu ist eine Setzeranlage mit vielen Speicherplätzen in einigen Fällen unabdingbar, in anderen äußerst nützlich. Da (siehe unten) auch mechanische Registerzüge von einigen Kompositionen verlangt werden, ist die im Sinne der neuen Musik beste Lösung die der doppelten Registertraktur, bei der Setzerkombinationen in eine mechanische Registertraktur eingreifen. Am besten ist eindeutig die Lösung, die Hans-Ola Ericsson in der Musikhochschule in Piteå realisiert hat: Dort speichert der Setzer die genaue Stellung jedes Registerzugs, das heißt, man kann jede beliebige Stellung jedes Registerzugs einspeichern und abrufen.⁵⁹

Weiterhin gibt es sehr viele Stücke, die den Tonumfang der Orgel in alle Richtungen ausnutzen.

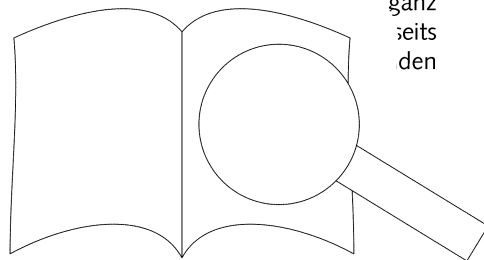
wird viel einfacher (und manchmal überhaupt erst möglich), wenn man 5 Oktaven (C–c⁴) Man- gut 2 1/2 Oktaven (C–g¹) Pedalumfang hat (vgl. z. B. Xenakis, Holliger, aber auch bereits S. Tournemire, Messiaen [*Diptyque, Verset pour la fête de la Dédicace*]). Hier scheint der C hinterher zu sein, im Gegensatz etwa zum Klavierbau des 19. Jahrhunderts, der die Tastr (kurz) bevor die Komponisten sie dann verlangten...

Nicht von der Orgel her kommende Komponisten haben zumeist auch keine Vorb Klangfarben. Die Streicher-Allergie der sechziger und siebziger Jahre ist für d' irrelevant (vgl. z. B. Krenek, bei dem man oft Streicher verwenden kann; seinen Werken keine Streicher verlangt – Amy hat aber Orgel studiert!) wie die Mode. Eine Orgel mit vielen Farben, mit denen man einen reichen Sa' ist in jedem Fall von Vorteil. In diesem Zusammenhang sind neu konstruierte amade, Jeu de tierce aus Flûtes harmoniques (Guillou) von Interesse.⁶⁰ Auch ver- wellbare Aliquote sind vielseitig einsetzbar.

Aliquote können auch dazu verwendet werden, Mikrointer- ngen. Dazu sind tieflie- gende Aliquote am besten geeignet, denn mit ihnen sind N. Lage möglich (vgl. Fritsch, Walter, aber auch *Harmonies* von Ligeti). Terzen sind in- besonders interessant aber sind Septimen. Mit einer (höher gestimmten) Vo- einer Septime 2²/7' lassen sich mikrotonale Tonleitern spielen. (Unbeschadet de- aus Florentz und Jean-Pierre Leguay te). Hier besteht offenbar ein Einfluss der Orgeln von Notre-Dame und St. Eu- te, die in dieser Hinsicht besonders reiche Möglichkeiten bieten.)

Viele Kompositionen verlangen Einrichtu- Wi- rriieren, wobei die Möglichkeit, das Instrument „absaufen“ zu lassen, nur die te V- wohl wirkungsvoll und mit Sinn in *Volumina* und *Improvisation ajoutée* verwr- auch nuancierter kann derlei bei *Harmonies* von Ligeti, *In nomine Lucis* von Sce' der *Gegenwind* von Bauckholt eingesetzt werden. Die einfachste Art der Wir- durch die mechanische Registertraktur (mit Schleiflade, bei der Springlade sind- stertzüge nicht stabil zu halten). Dabei tritt häufig das Problem auf, dass die Re- reagieren. Mit diesem Problem kann man aber umgehen lernen. Der Vorteil einer- aren Windreduzierungsmöglichkeit gegenüber den halb gezogenen mechanis- ein, dass dabei jeweils das Register in all seinen Oktavlagen homogener reagiert- uzierung alle Register eines Werks betroffen, die variabel gezogenen Re- gisterzü- erweise Differenzierung. Beim Einba- ist darauf zu an- ählge unter der Windlade abschaltb- ganz- teits- den- ch der interessanten Zwischenfarber- verschiedenen Klangfarben) hervorzubri- zumeist mit geringerer Präzision.

Et- Orgel in Piteå (von Ericsson geplant), erhält außerdem w- Guillou geplante Orgeln stehen beispielsweise in der Tonh- d'oiseau in Brüssel und in der Kathedrale von Leon (Spanien).- neola und im Duomo von Abano Terme (beide bei Padua, Italien) b



Für Feinheiten aller Art ist eine mechanische Spieltraktur von Vorteil. Die Argumente für sie sind nicht unterschieden von denen, die man in Hinblick auf ältere Musik zu ihren Gunsten anführt. Hespos (*traces de...*) verlangt ausdrücklich, man solle mit dem Tastendruck die Tonhöhe verändern. Bekanntlich geht das auf guten mechanischen Trakturen. Es ist den Orgelbauern klarzumachen, dass eine gute mechanische Traktur nicht primär eine leichtgängige, sondern eine sensible ist, das heißt eine, die es erlaubt, den einzelnen Ton verschieden zu charakterisieren (= ihn verschieden ansprechen und aufhören zu lassen). Hier ist die von Daniel Glaus geplante und von Johannes Röhrig und Peter Kraul gebaute „dynamische Orgel“ zu erwähnen, die auf verschiedenen Tastendruck sogar dynamisch in ihrem stationären Klang reagiert.⁶¹ Dort ist überdies per Schwelltritt stufenlos der Winddruck zu regulieren, mit der Besonderheit, dass auch Überdruck, nicht nur Reduzierung des Drucks möglich ist (Überblaswirkungen).

Erwähnen sollte man die 1950 von der Firma B. Pels en Zoon erbaute Huygens-Fokker-Orgel im Museum Teyler in Haarlem, die 31 Tasten pro Oktave hat.⁶² Leider kenne ich außer der *Étude ultrachromatique* op. 42 [1959] von Iwan Wyschnegradsky (1893–1979) keine wirklich hervorragende Musik für dieses Instrument; aber der Gedanke ist verlockend, Mikrotöne in großem Umfang auf einer Orgel realisieren zu können. Dieses Instrument ist in seinen Klangfarben beschränkt und – natürlich – ungewohnt zu spielen (und kaum serienmäßig oder in größeren Mengen herzustellen – letztlich hängt das aber vom Willen der Vielen ab).

In St. Peter in Köln steht eine für die neue Orgelmusik bemerkenswerte Orgel (von Peter Bares konzipiert durch Aliquote und andere ungewöhnliche Register, sehr reiche Schlaginstrumentenregister, Trä und einige spezielle, vor allem für Improvisation geeignete Vorrichtungen ausgezeichnet).⁶³

In der Martinskirche Kassel soll im Jahr 2017 eine Orgel fertiggestellt werden, die viele der Gedanken aufgreift und zu einer Einheit führt: dort ist z. B. ein vierteltöniges Werk geplant, Aliquote geben, werkweise soll der Winddruck zu variieren sein (incl. Möglichkeit zu Ü

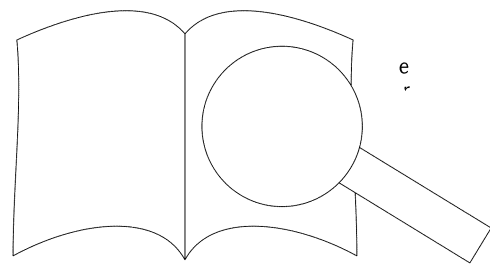
Es gibt schließlich keinen Grund, sich den Erkenntnissen, Entdeckungen und klanglicher die in den letzten Jahrzehnten für den Orgelbau durch das genaue Studium des hist wurden. Es wäre im Gegenteil lohnend, Instrumente zu bauen, die diese klangli so flexibilisieren, dass man die komplizierten und emotional anspruchsvoll spielen kann. In diesem Sinn wird in Het Orgelpark (Amsterdam) zur Zeit eine (1688–1757) geplant, die neben einem Spieltisch im historischen Sti elektronischer Traktur, Setzer und Midi-Anschluss bekommen soll.

31 Neue Orgelmusik – Komponist*innen und Literatur

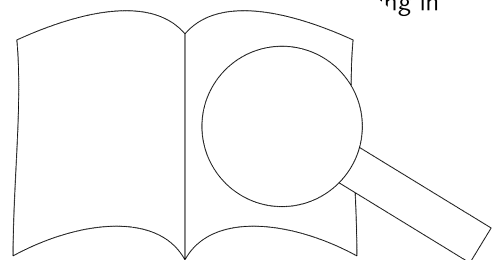
- Albright, William (1944–98): *Organbook I* (1967) (Jobert, Paris)
Organbook II (1971) (Jobert, Paris)
Organbook III (1977/78) (Peters, New York)
- Amy, Gilbert (geb. 1936): *Sept Bagatelles* (1967) (Editions Choudens, Paris)
Quasi una Toccata (1981) (Universal Edition, Wien)
Trois inventions (1993/5 et 2000) (Éditions Choudens, Paris)
- Asmus, Bernd (geb. 1959): *Orgel und zwei Assistenten* (2004) (Thürmchen Verlag, Köln)
- Aubertin, Valéry (geb. 1970): *Orgel und zwei Assistenten* (2011) (Europart, Ligugé, Frankreich)
- Baba, Noriko (geb. 1977): *Orgel und zwei Assistenten* (2004) (Thürmchen Verlag, Köln)
- Ballif, Claude (1924–2007): *Orgel und zwei Assistenten* (4) (Editions Choudens, Paris)
- Barlow, Klarenz (geb. 1968): *Orgel und zwei Assistenten* (Feedback Studio Verlag, Köln). Konzept: eine Methode, aus einem beliebigen Orgelwerk neue Klänge zu gewinnen
- Bauckholt, Christian (geb. 1968): *Orgel und zwei Assistenten* (2004) (Thürmchen Verlag, Köln)
- Berio, Lucio (geb. 1925): *Orgel und zwei Assistenten* (5) (Universal Edition, Wien)
- Boesmans, Pieter (geb. 1925): *Orgel und zwei Assistenten* (1973) (Jobert, Paris)

⁶¹ Daniel Glaus und Roman Brotbeck in *Dissertation*. Glaus, Peter Kraul: *Frischer Wind · Fresh Wind*. *Arch Organs of Bern University of the Arts*. Saa... enen im Berner Münster (Schweiz). Inzwischen wurde... erbaut.

⁶² ...bert Biester und Albrecht Schneider-Klement, „Die Huyge... ichtigkeit der 31-Ton-Temperierung“, in: *Acta organologica* 6... Michael Gassmann (Hrsg.), *Werkzeuge der Stille II. Die Orge...* 2007.



- Boucourechliev, André (1925–97): *Archipel 5C* (1971). Teils graphisch notiert (Leduc, Paris)
- Brandmüller, Theo (1948–2012): »*Innenlicht*« (1982) (Bote & Bock, Berlin)
- Brown, Earle (1926–2002): *Folio* (1952/3) (Associated Music Publishers, New York)
- Bussotti, Sylvano (geb. 1931): *Julio Organum Julii* (1968) (Ricordi, Milano). Teils graphisch notiert, teils in proportionaler Notation, verlangt viel Eigenarbeit
- Cage, John (1912–92): *Sonata for two voices* (1933) (Peters, New York)
Variations II (1961) (Peters, New York)
Some of the Harmony of Maine (1978) (Peters, New York)
Souvenir (1980) (Peters, New York)
Organ² ASLSP (1987) (Peters, New York)
- Canat de Chizy, Edith (geb. 1950): *Véga* (2000) (Lemoine, Paris)
- Castiglioni, Niccolò (1932–1996): *Sinfonie Guerriere et Amorese* (1967) (Breitkopf, Wiesbaden)
- Cerha, Friedrich (geb. 1926): *Neun Inventionen* (2011) (Universal Edition, Wien)
Neun Präludien (2011/12) (Universal Edition, Wien)
- Clementi, Aldo (1925–2011): *Manualiter* (1973) (Suvini Zerboni, Milano)
Sigla (1977) (Suvini Zerboni, Milano)
- Crumb, George (geb. 1929): *Pastoral Drone* (1984) (Peters, New York)
- Darasse, Xavier (1934–92): *Organum III* (1979) (Salabert, Paris)
Organum V (1983) (Salabert, Paris)
Organum IX (1991) (Lemoine, Paris)
- Darboven, Hanne (1941–2009): *Wende >80< op. 1* (Darboven, Hamburg). Komr
Töne übersetzte Rechnungen, keine ‚eigentliche‘ Musik
- Davies, Peter Maxwell (geb. 1934): *Sonata* (1982) (Chester Music, London)
- Donatoni, Franco (1927–2000): *Feria II* (1992) (Ricordi, Milano)
- Dufourt, Hugues (geb. 1943): *These livid flames* (2014) (Lemoine, Paris)
- Dusapin, Pascal (geb. 1955): *Memory* (2008) (Salabert, Paris)
- Englert, Giuseppe G. (1927–2007): *Palaestra 64* (1959/64) (H
nr
York)
- Fedele, Ivan (geb. 1953): *Flores* (1987) (Suvini Zerboni, I
t
York)
- Feldman, Morton (1926–87): *Intersection 3* (1953) (Grap
Principal sound (1980) (Universal Edition, Wien
York)
- Ferneyhough, Brian (geb. 1943): *Sieben Sterne* (1
ein mitreißendes Stück, ausschließlich
mit Geräuschen
- Filidei, Francesco (geb. 1973): *Danza macabra* (1995
Lamento funebre per Nobu Yuki (20
2009 bzw. 1962/64) (Oxford University Press,
Oxford)
- Flammer, Ernst Helmuth (geb. 1915). Das „Farbenstück“ aus diesem Zyklus lässt die
Orgel wie Glocken kling
sur
(1989–91) (Leduc, Paris)
- Florentz, Jean-Louis (1941–2009): *Les sept couleurs* (1989–91) (Leduc, Paris)
- Fortner, Wolfgang (1919–2009): *Die sieben Farben* (1989) (Schott, Mainz)
- Fritsch, Johannes (1919–2009): *Die sieben Farben* (1989) (Feedback Studio Verlag, Köln)
- Glass, Philip (geb. 1932): *Minimal Music in C-Dur* (1989) (Chester, London)
- Glaus, Daniel (geb. 1955): *Sette versetti per organo piccolo* (1986) (Bärenreiter, Kassel)
- Górecki, Henryk (geb. 1903): *Kantata* (1968) (Chester, London)
- Guézec, Jean-François (geb. 1938): *Pièce N. 1* (1964) (Salabert, Paris)
- Günther, Hans-Joachim (geb. 1928): *Orgue* (1984) (Universal Editio
giges Rubato
- Hansen, Erik (geb. 1930): *Ricercare* (1981) (Universal Editio
1928–2000): *Constellations I* (1958) (Edition
1979) (Hansen, Stockholm)
1974) (Hansen, Stockholm)
1974/75) (Hansen, Stockholm)
- Jonathan, Jonathan (1939–2012): *Fantasia* (1991) (Faber, London)



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

- Haubenstock-Ramati, Roman (1919–94): *Shapes 1* (1973) (Hansen, Frankfurt). Graphisch notiert
- Henze, Hans-Werner (1926–2012): *Toccata senza Fuga* (1979) (Schott, Mainz)
- Herchet, Jörg (geb. 1943): *Komposition 1* (1979) (Peters, Leipzig/Frankfurt)
Namen Gottes, Komposition 3 (1986) (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig)
- Hespos, Hans-Joachim (geb. 1938): *traces de...* (1972) (Hespos Verlag, Ganderkesee)
sns (1975) (Hespos Verlag, Ganderkesee) (Graphisch notiert)
-via...mqw (1992) (Hespos Verlag, Ganderkesee) (Graphisch notiert)
- Holliger, Heinz (geb. 1939): *Partita* (1999) (Schott, Mainz)
- Hölszky, Adriana (geb. 1953): „... und ich sah wie ein gläsernes Meer, mit Feuer gemischt...“ (1996/97) (Breitkopf, Wiesbaden)
- Huber, Klaus (geb. 1924): *In Te Domine Speravi* (1964) (Bärenreiter, Kassel)
Metanoia (1995) (Ricordi, München)
- Huber, Nicolaus A. (geb. 1939): *Rituale* (1965) (Breitkopf, Wiesbaden)
- Ishii, Maki (1936–2003): *Lost sounds 2 op. 33* (1978) (Moeck, Celle)
- Jacob, Werner (1938–2006): *Fantasia, Adagio und Epilog* (1963) (Breitkopf, Wiesbaden)
Improvisation sur E. B. (1971) (Breitkopf, Wiesbaden)
Cinque Pezzi (1993) (Edition Gravis, Bad Schwalbach). Symphonische Musik
- Jolas, Betsy (geb. 1926): *Musique de jour* (1975) (Heugel, Paris)
- Jolivet, André (1905–74): *Mandala* (1969) (Billaudot, Paris)
- Kagel, Mauricio (1931–2008): *Improvisation ajoutée* (1961/62) (Universal Edition, W'
Rrrrrr... (1980) (Peters, Frankfurt)
Orgelmusik zu vier Händen (1997) (Peters, Frankfurt)
- Kalitzke, Johannes (geb. 1959): »... mit gänzlich fremder Ähnlichkeit « (2002)
- Kelemen, Milko (geb. 1924): *Fabliau* (1972) (Peters, Frankfurt)
- Körper, Till Alexander (geb. 1967): *Sechs Kanons* (2002)
- Kondo, Jo (geb. 1947): *Dance(s)* (1986) (Sonic Art, Tokyo)
Novitas mundi (1998) (Sonic Art, Tokyo)
- Krenek, Ernst (1900–91): *Sonate op. 92* (1941) (Bärenreiter, K'
Die vier Winde (1975) (Bärenreiter, Kassel)
- Kurtág, György (geb. 1926): *Játékok VI* (1990/92) (Edition M
- Lacôte, Thomas (geb. 1982): *Études, premier cahier* ... *Et l'unique*
cordeau des trompettes marines » (2006–08) (Rä.
Versant tempéré: 6 Miniatures (2008) (B'
 überschaubare Stücke, in denen sich
 eine sehr eigene Art, die Farben der C
 sich eine Übung, rhythmische Freiheit
 äußerst bestimmt klingen zu lassen
- Lanza, Mauro (geb. 1975): *Predella* (2003).
Negativo (2006). Vorher sind
 Ta'
 und zurückgehen lassen in
- Leguay, Jean-Pierre (geb. 1937) (Lemoine, Paris)
Dix-neuf Préludes (1987)
Spicilege (1994) (L'
Sonate 3 (2008)
 Aliquotkombina
- Lehmann, H.
Fundar ...
 is, Bad Schwalbach)
- Lennartz, I
in Objekt... (1986) (Dohr, Köln)
- Lenr
vre des Dédicaces (1987) (Salabert
 prophète, Paris)
Accords tremblés (2008) (Lemoine, P
Volumina (1961/2) (Peters, Frankfurt)
ies (1967) (Schott, Mainz)
lée (1969) (Schott, Mainz)
is (1921–94): *Grafische Notationen* (Edition Mode
 nçois-Bernard (geb. 1935): *Guntur sari* (1990) (Durand,



Mack, Dieter (geb. 1954): *NYEPI* (1993/96) (Bärenreiter, Kassel)
 Maintz, Philipp (geb. 1977): *ferner, und immer ferner* (2007/08) (Bärenreiter, Kassel)
 Mather, Bruce (geb. 1939): *Six Études* (1982/83) (Canadian Music Centre, Montréal)
 Mernier, Benoît (geb. 1964): *Cinq Inventions* (1998–2001) (Billaudot, Paris)
 Michel, Wilfried (1938–97): *Stundenlieder* (1976) (Ricordi, München)
 Moret, Norbert (1921–98): *Gastlosen* (1974/75) (Billaudot, Paris)
 Morthenson, Jan W. (geb. 1940): *some of these...* (1961) (Hansen, Stockholm). Graphisch notiert. Non-figurative Musik, ohne Melodien und Motive, daher oft mehr Aktivität in den Registern als in den Tasten
decadenza I (1968) (Hansen, Stockholm). Graphisch notiert
farewell (1970) (Hansen, Stockholm)

Nilsson, Bo (geb. 1937): *Spiralen und Kulissen* (1956) (Kopie im Kranichsteiner Musikinstitut Darmstadt)

Oehring, Helmut (geb. 1961): *4REAL* (1997) (Bote & Bock, Berlin)

Oña, Erik (geb. 1961): *Órganos* (2010)

de Pablo, Luis (geb. 1930): *Modulos V* (1967) (Salabert, Paris)

Pagh-Paan, Younghi (geb. 1945): *Unterm Sternenlicht* (2009) (Ricordi, München)

Pärt, Arvo (geb. 1935): *Annum per annum* (1980) (Universal Edition, Wien)

Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler (1989) (Universal Edition, Wien)

Pauset, Brice (geb. 1965): *Six pièces* (2002) (Lemoine, Paris)

Pesson, Gérard (geb. 1958): *Trois Études pour orgue baroque* (1998) (Lemoine, Paris)

Philippot, Michel (1925–96): *Sonate* (1971) (Salabert, Paris)

Platz, Robert HP (geb. 1951): *Stunden: Buch* (1999) (Ricordi, München)

Stunden: Buch 2 (2010) (Ricordi, München)

Pousseur, Henri (1929–2009): *Deuxième vue sur les jardins interdits* (1977)

Pröve, Bernfried (geb. 1963): *Applikatur 1* (1994) (Bärenreiter, Kassel)

Radulescu, Horatiu (1942–2008): *Christe eleison* (1986) (Lucero, Paris)

Radulescu, Michael (geb. 1943): *Fünf Stücke* (1972) (Doblinger, Wien)

Reudenbach, Michael (geb. 1956): *Standlinien* (1985/94) (Ricordi, München)

Ruzicka, Peter (geb. 1948): *Z-Zeit* (1975) (Sikorski, Hamburg)

Scelsi, Giacinto (1905–88): *In Nomine Lucis* (1974) (Ricordi, München)

Schedl, Gerhard (1957–2000): *action-meditation* (1997) (Ricordi, München)

Schlee, Thomas Daniel (geb. 1957): *Offrandes* (1. Teil) (Ricordi, München)

Schnebel, Dieter (geb. 1930): *Zwischenflug* (1977) (Ricordi, München)

Schuller, Gunther (geb. 1925): *Triptych* (1977) (G. Schirmer, New York)

Sciarrino, Salvatore (geb. 1947): *Arabe* (1971) (Ricordi, Milano)

(Sorabji, Kaikhosru (1892–1988): *Drei Symphonien* (1957–1971) (Ricordi, München)
 Die kürzeste der Symphonien dauert über zwei Stunden)

Stäbler, Gerhard (geb. 1949): *Stunden* (1997) (Ricordi, München)

Staub, Volker (geb. 1961): *Stunden* (1997) (Ricordi, München)

Stockhausen, Karlheinz (geb. 1928): *Stunden* (1997) (Stockhausen Verlag, Kürten)

Stout, Alan (geb. 1930): *Hours* (1965/66) (Peters, New York)

Suslin, Viktor (geb. 1930): *Stunden* (1997) (Sikorski, Hamburg)

in my end is my beginning (1997) (Sikorski, Hamburg)

Susteck, Dieter (geb. 1963): *Stundenklänge* (2013) (Bärenreiter, Kassel)

Szathmáry, Péter (geb. 1948): *Stundenklänge* (2013) (Bärenreiter, Kassel)
A-C-H „Hommage à...“ (1990) (Bärenreiter, Kassel)

Tierney, John (geb. 1930): *Zwölf Inventionen op. 27* (1997) (Ricordi, München)
 antasievoll

Tierney, John (geb. 1930): *Conduct* (1977) für zwei Spieler (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

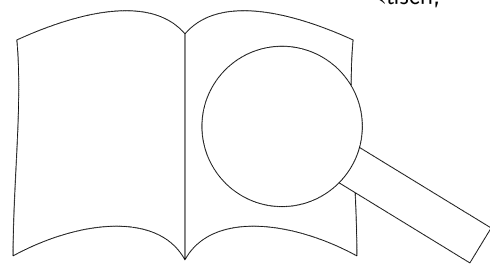
Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)

Tierney, John (geb. 1930): *Liquescientiae* (2009/10) (Ricordi, München)



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

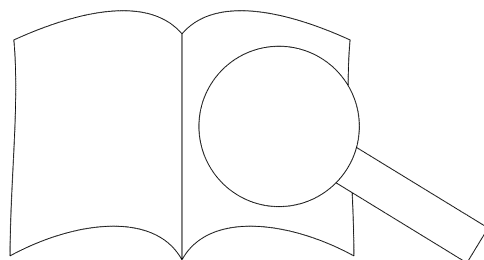
- Wilkins, Caroline (geb. 1953): *Camera aeolia* (1992) (Tre media, Karlsruhe)
- Wohlhauser, René (geb. 1954): *Orgelstück* (1986) (Schweizer Musikedition, Luzern)
Lumière(s) (1989) (Schweizer Musikedition, Luzern)
- Wolff, Christian (geb. 1934): *Edges* (1968) (Peters, New York). Graphisch notiert
Black Song Organ Preludes (1987) (Peters, New York). Klingt wie die klassische Musik einer unbekannteren Kultur, meinte Cage über Wolffs Musik
Wesleyan Organ Song (2003) (Peters, New York)
- Wolpe, Stefan (1902–72): *Music for any Instruments: Interval Studies* (1944–49) (Peer Music, Hamburg)
- Wustin, Alexander (geb. 1943): *Weißer Musik* (1990) (Sikorski, Hamburg)
- Xenakis, Iannis (1922–2001): *Gmeeeoorh* (1974) (Salabert, Paris)
- Yannay, Yehuda (geb. 1937): *Three Organic Pieces: Organic Farming, Organic Compound, Organ Transplant* (2003/04) (Levana Music Publishing, Shorewood, Wisconsin)
- Yi, Guy-Bong (geb. 1961): *Ryoung V* (1998) (Tre media, Karlsruhe)
- Yun, Isang (1917–95): *Tuyaux sonores* (1967) (Bote & Bock, Berlin)
Fragment (1975) (Bote & Bock, Berlin)
- Zechlin, Ruth (1926–2007): *Impulse* (1985) (Breitkopf, Wiesbaden)

Anthologien

- Chapuis, Michel (Hrsg.): *Orgue d'aujourd'hui, 1er cycle* (1991) (Lemoine, Paris). Enthält von J.-P. Leguay, A. Mabit, Ch. Villeneuve, bei der vierhändigen Komposition von einzelnen (zweihändig) aufführbar
- Haselböck, Martin und Schlee, Thomas Daniel (Hrsg.): *Das neue Orgelalbum*
 Enthält zum Teil einfach spielbare Stücke von J.-P. Leguay, Th. D. Schlee
Das neue Orgelalbum II (1985) (Universal Edition, Wien). Enthält Stücke von W. Albright, A. Pärt, A. Schnittke, Th. Brandmüller und anderen
- Lücker, Martin (Hrsg.): *Frankfurter Orgelbuch* (1994) (Litolf/Peters, Frankfurt) Enthält Stücke von W. von Grunelius, V. Dinescu, R. Finkbeiner und anderen

Stücke für Orgel und andere Instrumente (sehr fragmentarisch)

- Allende-Blin, Juan (geb. 1928): *Mein blaues Klavier* (1989) (Bote & Bock, Berlin) und *Maultrommel* (Jobert, Paris)
- Brandmüller, Theo (1948–2012): *Elegia für Cello* (1989) (Bote & Bock, Berlin)
Enigma I (mit Violine) (1989) (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)
- Darasse, Xavier (1934–1992): *Organum VII* (1989) (Salabert, Paris)
- Ericsson, Hans-Ola (geb. 1958): *Elektronik* (1999/2000) (Bote & Bock, Berlin)
- Fritsch, Johannes (1941–2000): *Feedback* (1983), mit Kontrabass und Schlagzeug (Glasglocken, Bleche) (Feedback Studio Verlag, Köln)
Hohes Lied (1983) (Feedback Studio Verlag, Köln)
- Gaburo, Kenneth (geb. 1931): *Wind* (1989–91), mit achtkanaligem Tonband
- Halffter, Craxton (geb. 1924): *negras*, mit Orchester (1972) (Universal Edition, Wien)
- Hambraeu, Hans (geb. 1926): *Stellations*, mit Tonband (1961) (Hans Schneider, Wiesbaden)
- Hambraeu, Hans (geb. 1926): *Occata* (1980), mit Tonband (Faber, Wiesbaden)
- Hambraeu, Hans (geb. 1926): *15 Stücke für Orgel und Tonband* (1980) (Faber, Wiesbaden)
- Hambraeu, Hans (geb. 1926): *Am Ende des Kanons*, mit Posaune (1980) (Faber, Wiesbaden)
- Hambraeu, Hans (geb. 1926): *Stretta für zwei Posaunen und Orgel* (2000) (Faber, Wiesbaden)
- Hambraeu, Hans (geb. 1926): *Sine nomine super nomina I*, mit Posaune (1980) (Faber, Wiesbaden)
- Hambraeu, Hans (geb. 1926): *Musique d'hiver* (1971), mit kleinem Orchester (1971) (Faber, Wiesbaden)



Kagel, Mauricio (1931–2008): *Phantasie für Orgel mit obligati* (1967), mit Tonband (Universal Edition, Wien)
 Krenek, Ernst (1900–1991): *Little Concerto*, mit Orchester (1939/40) (Universal Edition, Wien)
Konzert, mit Streichorchester op. 230 (1979) Universal Edition, Wien
Opus 231, mit Violine (1979) (Universal Edition, Wien)

Lacôte, Thomas (geb. 1982): *Cristal de Temps für Sopransaxophon und Orgel* (2009) (Billaudot, Paris)
 Leguay, Jean-Pierre (geb. 1939): *Péan I für Marimba, drei Posaunen, Orgel und Schlagzeug* (1968–2010)
Péan II für Trompete und Orgel (1970/71) (Billaudot)

Lehmann, Hans Ulrich (1937–2013): *Sonata »da chiesa«*, mit Violine (1971) (edition gamma, Bad Schwalbach)
Vagues, mit Klarinette und Schlagzeug (1999/2000) (edition Gravis, Bad Schwalbach)

Mauguashca, Mesias (geb. 1938): *Nemo's Orgel* (1989), mit Tonband (Tre media, Karlsruhe)
 Mather, Bruce (geb. 1939): *Musique pour orgue, cor et gongs* (1973) (Canadian Music Centre, Montréal)
Quatre poèmes de Claude Lefebvre mit Sopran (2009) (Canadian Music Centre, Montréal)
 Michel, Wilfried (1938–97): *Trakturen* (1974), mit Nebeninstrumenten (Bärenreiter, Kassel)

Pousseur, Henri (1929–2009): *L'école d'Orphée*, mit Tonband

Reudenbach, Michael (geb. 1956): *subito tacet* (1992), mit Violine und Schlagzeug
 Rihm, Wolfgang (geb. 1952): *Siebengestalt* (1974), mit Tamtam (Universal Edition, Wien)
Unbenannt IV (2002/03), mit Orchester (Universal Edition, Wien)
 Ruoff, Axel (geb. 1957): *In inferioribus terrae*, mit Saxophon (ca. 2011)

Schaeffer, Boguslav (geb. 1929): *Konzert (B–A–C–H)* (1984/85), mit Violine und
 Schnebel, Dieter (geb. 1930): *Choralvorspiele I, II* (1966, 68/69) (Schott, Mainz)
Lamento di guerra (1991), mit Stimme (Schott, Mainz)
Toccata mit Fugen (1995–96), mit Schlagzeug (Schott, Mainz)
 Stockhausen, Karlheinz (1928–2007): *Himmelfahrt* (2004/5), mit Sopran

Walter, Caspar Johannes (geb. 1964): *etwas gedreht sieht das Dir.* (1997), mit Posaune
 (Thürmchen Verlag, Köln)
Biegsame Wand (2003), mit Tonband (Thürmchen Verlag, Köln)

Zender, Hans (geb. 1936): *Römer VIII, 26* (1994), mit Orgel (Opf, Wiesbaden)

Literatur zur neuen Orgelmusik

Cantagrel, Gilles (Hrsg.): *Guide de la musique nouvelle pour orgue* (2012). Ein Führer durch die Orgelliteratur
 allgemein, aus französischer Perspektive. Deutschland wenig beachtete neue französische
 Komponisten instruktiv vorgestellt.

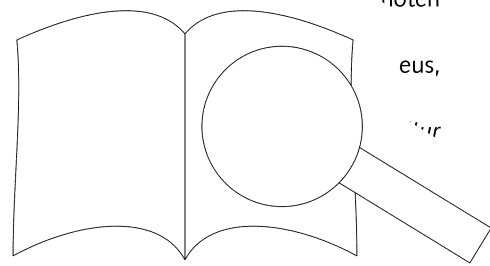
Faber, Rudolf und Hartmann, Peter (Hrsg.): *Neue Orgelmusik. Komponisten, Werke, Interpreten*, Kassel
 (Bärenreiter) und Stuttgart (C. F. Peters) 2006. Ein Aufsatz über „Neue Orgelmusik nach 1960“ von
 Martin Herchenröder. Erwähnungen neuer Kompositionen in den Kapiteln über
 die jeweiligen Länder.

Geuting, Matthias: *Die Orgel in der Neuen Musik*. Gerd Zacher, Saarbrücken (Pfa) 2006.

Henau, Joris de: *Yves Xenakis et la musique nouvelle pour orgue: histoire et analyse*
 (Dissertation, Universität Paris) 2002.

Philippi, Michael: *Die Orgel und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen*
Orgelmusik (2002). Ein Buch, das die deutsche Personengruppe nicht nur wissen, dass
 wie Pousseur, Amy, Fernyough, ...
 ...ginelle Randfiguren ausführlich bespr
Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/1962
 München (Katzbichler) 1981.

...: *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder,*
... Hunderts, Innsbruck (Helbling) 1995. Mit Schwa
 ...ch sehr reich an Inhalt und sehr anregend sowie Fra
 ... Dominik: *Magier der Klänge. Der Komponist und Organist*



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Index

A

Adorno, Theodor W. 280
 Ahrens, Joseph 32
 Alain, Albert 217, 218, 226
 Alain, Jehan 7, 10, 33, 39, 53, 63, 217 ff.
 Alain, Marie-Claire 7, 217, 218, 220, 221, 226
 Alain, Marie-Odile 218, 220
 Alain, Olivier 217, 218, 220, 224
 Alleluja (Allerheiligen) 190
 Alleluja (Epiphanie) 188
 Alleluja (Fronleichnam) 198
 Alleluja, zweites (Pfingstsonntag) 158
 Alleluja (Kirchweihfest) 170
 Alme Pater (X. Choralmesse) 152
 Amis de l'Orgue 61
 Amy, Gilbert 298 ff., 323, 342
 Antal, Dora 253
 Asmus, Bernd 338
 Augustinus 172

B

Bach, Carl Philipp Emanuel 333
 Bach, Johann Sebastian 13, 16, 23, 24, 29, 34, 42, 55, 65, 84, 174, 294, 298, 335
 Bares, Peter 343
 Barnes, Edward Shippen 39
 Bartók, Béla 253, 318
 Bartsch, Hans-Joachim 31
 Bauckholt, Carola 306 ff., 342
 Beck, Conrad 32
 Beethoven, Ludwig van 35, 36, 43, 54, 234, 237
 Berg, Alban 42
 Bernanos, Georges 74
 Beuchet-Debierre (Orgelbau) 65, 76
 Bitonalität 45
 Blackwell, Albert 48
 Blondel, Maurice 74
 Blume, Joachim 257
 Boucourechliev, André 337
 Boulez, Pierre 73, 318
 B. Pels en Zoon (Orgelbau) 343
 Brahms, Johannes 24, 237
 Brown, Earle 329, 332, 337
 Bruckner, Anton 23, 237
 Busoni, Ferruccio 43
 Bussotti, Sylvano 329, 337
 Butt, John 6
 Buxtehude, Dietrich 27

C

Cage, John 341
 Casadesus, 341
 Casella, Alfr
 Cau
 C
 /5, 341
 51, 126
 242
 ,nt,
 imu ichnam) 204
 48
 .auxo, Francisco 7

Cortot, Alfred 35
 Couperin, François 41, 67, 222, 272
 Couperin, Louis 330

D

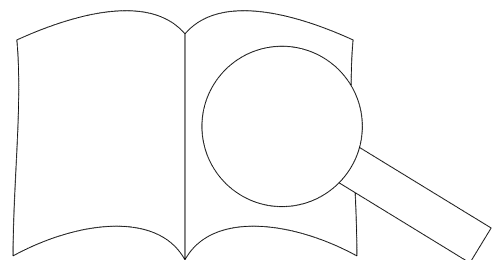
Dadaismus 263
 Dallmann, Wolfgang 24
 d'Anglebert, Jean-Henri 330
 Daniel-Lesur, Jean-Yves 131
 Danion-Gonzales (Orgelbau) 66
 Darasse, Xavier 298, 308 ff., 323, 326, 327
 David, Johann Nepomuk 279
 Debussy, Claude 37, 73, 113, 194, 305
 Delamain, Jacques 161
 Delestre, Robert 34
 Demessieux, Jeanne 33
 Désormière, Roger 92
 Deutsch, Max 236
 Diémer, Louis 35
 Distler, Hugo 9 ff., 23, 279, 318
 Doyen, C.H. 64
 Dufour, Marie 7
 Dukas, Paul 59, 61, 73, 110
 Dupré, Marcel 33 ff., 67, 73, 78, 84
 218, 222, 223, 342
 Duruflé, Maurice 33, 53, 59 ff

E

EMI (Plattenfirma) F
 Erato (Plattenfirm
 Ericsson, Hans-
 Eschmann, Jc
 Evian, M
 F
 Eaurc
 , 310, 327, 335, 336
 38, 342
 42
 35
 , César 35, 54, 55, 65, 78, 234
 cobaldi, Girolamo 293, 334
 ritsch, Johannes 282 ff., 342

G

Gallon, Jean 59
 Germani, Fernando 24
 Gigout, Eugène 59
 Glandaz, Olivier 179
 Glaus, Daniel 340, 343
 Goethe, Johann W
 Gonzales (Or
 Goossens, Er
 Graduale (E
 Grigny, Nico
 Groupe des
 Grunenwald
 Guézec, Jea
 Guillou, Jea
 Guilmant, A



PROBE-PARTITUR
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Péguy, Charles 74
 Pelléas et Mélisande (C. Debussy) 73
 Pepping, Ernst 32, 279, 280
 Personnages rythmiques (Messiaen) 91
 Pfrogner, Hermann 280
 Pierront, Noëlle 220, 223
 Platz, Robert HP 298, 323 ff.
 Poister, Arthur 34
 Polyrhythmen (Messiaen) 120
 Pott, Francis 53
 Poulenc, Francis 39, 41, 59
 Pousseur, Henri 287 ff., 318, 341
 Prokofjew, Sergei 33, 39, 41, 42
 Puer natus est (Introitus) 134

Q

Quef, Charles 75

R

Rachmaninow, Sergei 7, 33, 38, 51, 54, 55, 56
 Raphael, Günther 28, 279
 Ravel, Maurice 60, 62
 Raysse, Martial 318
 Rechsteiner, Yves 218
 Reda, Siegfried 32
 Reger, Max 6, 23, 24, 229, 234, 244, 279, 280, 298, 305, 342
 Registercrescendo (Messiaen) 177
 Renouveau catholique (katholische Erneuerung) 74, 241
 Reudenbach, Michael 257 f.
 Riemann, Hugo 24
 Riemenschneider, Albert 53
 Rieunier, Françoise 326
 Rilke, Rainer Maria 173
 Rink, John 48
 Risler, Edouard 35
 Röhrig, Johannes 343
 Rosenthal, Manuel 55
 Rößler, Almut 179
 Rouet, Pascale 251
 Rückschloß, Rainer Maria 26

S

Saint-Saëns, Camille 35
 Salve Regina (Antiphon) 145
 Samson, Jim 42
 Satie, Eric 41, 241
 Scelsi, Giacinto 257, 258 ff., 264
 Schader, Dr. Luitgard 21
 Scheidt, Samuel 287
 Schenker, Heinrich 4
 Scherchen, Hermann
 Schildge-Bianchi
 Schnebel, Di
 Schneider, M
 Schnitzler, M
 Schürmann, M 265, 276, 278, 279,

Schürmann, M 174
 Schürmann, M 24, 34
 Schürmann, M, Alexander 55, 258, 279
 Schürmann, M 280
 Schürmann, M 7, 222
 Schürmann, M 331

Silbermann, Gottfried 9, 341
 Skinner, Ernest (Orgelbauer) 34
 Société Merklin (Orgelbau) 75
 Société Pleyel-Cavaillé-Coll (Orgelbau) 76
 Stadlen, Peter 237
 Stein, Leonard 236
 Stellwagenorgel (Lübeck) 9
 Stevens, Bernard 7
 Stockhausen, Christel 255, 257
 Stockhausen, Karlheinz 73, 251, 255 ff., 265, 282, 318, 319, 327
 St.-Ouen in Rouen, Abbaye 33, 54
 Straube, Karl 23
 Strawinski, Igor 39, 41, 42, 241, 318
 Strickland, William 231
 Šušniková, Bernadetta 252
 Suslin, Viktor 297 f.
 Susteck, Dominik 257
 Szathmáry, Zsigmond 293, 294, 340

T

Tagung für Deutsche Orgelkunst (1938, F--
 gau) 10
 Thomas, Ernst 332
 Thomas von Aquin 74, 171, 172
 Thomas von Kempen 74, 110
 Tippett, Michael 42
 Tournemire, Charles 59
 Trieu-Colleney, Christ
 Tudor, David 336
 Tulan, Fred 257

U

Unter (onsa (th) 18

V

V (us) 21, 141
 rivataufführungen (Schönberg)
 V. li laudes (Ostersequenz) 137
 V. 35, 41, 53, 54, 59, 61, 65, 67, 75

Vagner, Richard 137, 175, 234, 241, 265, 305
 Valcha, Helmut 20, 29, 30
 Walter, Caspar Johannes 341, 342
 Webern, Anton 237, 287, 318
 Weinrich, Carl 231
 Widor, Charles-Marie 6, 34, 35, 41, 53, 54, 55
 Windreduzierung 342
 Wöhrle, Fabian 272
 Wolff, Christian 329, 336, 337, 339 f.

X

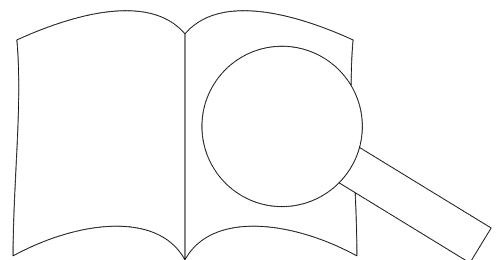
Xenakis, Ian

Y

Young, La M
 Yun, Isang :

Z

Zacher, Ger
 Zweite Wiei



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 

