

Die *Turungalîla-Sinfonie*

Messiaens einzige Sinfonie, ein zehnsätziges, fünfundsiebzig Minuten dauerndes Werk für Klavier, Ondes Martenot und sehr großes Orchester, bildet das Herzstück seiner "Tristan-Trilogie". Der exotische Name zeigt, dass der Komponist das Liebe-Tod-Thema als universell und nicht etwa der europäischen Tradition spezifisch ansieht und dass seine Faszination mit der Musik Indiens sich keineswegs auf den Katalog regional charakteristischer Rhythmen beschränkt, denen er selbst und seine Biografen einen so wesentlichen Einfluss auf seine Ästhetik zuschreiben. *Turungalîla* ist in der Tat der Name eines dieser Rhythmen. Es ist unter der Nummer 33 aufgeführt und hat die Dauernfolge 3-3-2-2.¹ Relevanter für die Wahl des Wortes als Name seiner Sinfonie ist jedoch zweifellos die mit den beiden linguistischen Komponenten verbundene Bedeutung. Wie Messiaen in seinen Programmnutzen erklärt, assoziiert er den Begriff *turanga* mit Zeit, Rhythmus und Bewegung (das Wort bezeichnet "Zeit, die rennt wie ein galoppierendes Pferd" und "Zeit, die fließt wie Sand in einer Sanduhr"). Der bekanntere Begriff *lîla* umschreibt verschiedene Arten von kosmischem "Spiel" oder "Tanz". Dieses kosmische Spiel ist laut Messiaen verantwortlich für die Beziehung zwischen Liebe und Tod; daher die Bedeutung des Begriffes im Kontext der Trilogie.

In den Upanischaden personifiziert Schiwa die freudige Zerstörung, ohne die das Universum aufhören würde zu existieren. Er zerstört nicht nur Himmel und Erde am Ende eines Weltenszyklus, sondern auch die jede einzelne Seele bindenden Fesseln, ihr Ego, ihre Illusionen und die den vergangenen Taten irrtümlich zugeschriebene Bedeutung.² Ananda K. Coomaraswamy

¹ Da die Zahlen, in die die *deçî-tâlas* aus praktischen Gründen oft umgeschrieben werden, Multiplikationen theoretisch jeder Grundeinheit anzeigen, kann der Rhythmus *turungalîla* aus zwei punktierten und zwei einfachen Achteln, Vierteln, Halben, etc. bestehen.

² In dem zu Messiaens Zeiten in Paris heiß diskutierten Buch *Le Livre de Monelle* legt der Schriftsteller und Humanist Marcel Schwob seiner Titelheldin Worte in den Mund, die eine vergleichbare Philosophie zum Ausdruck bringen. Das kaum gebildete aber unendlich weise Mädchen belehrt den Mann, der sich über die Sterblichkeit geliebter Menschen grämt: "Zerstöre, zerstöre, zerstöre! [...] Mach Platz für deine Seele und für die anderen Seelen. Zerstöre alles Gute und alles Böse. Die Schutthaufen sind die gleichen. Zerstöre die alten Wohnungen der Menschen und die alten Wohnungen der Seelen [...] Zerstöre, denn alle Schöpfung kommt aus der Zerstörung." *Das Buch Monelle*, Leipzig, Insel-Verlag, 1904, S. 18.

definiert *lila* als “Zeitvertreib und Vergnügen des Gottes” und verbindet es unmittelbar mit Schiwas Tanz.³ Dieser Tanz repräsentiert die fünf Aktivitäten des Gottes Schiwa: Schöpfung, Bewahrung, Verkörperung (oder Illusion), Zerstörung (zu verstehen als Evolution) und Befreiung oder Erlösung. Wie der Indologe erläutert, hat Schiwas *lila* dreierlei Bedeutung. Es ist “das Bild seines rhythmischen Spieles als Quelle aller Bewegung im Kosmos”; es will “die unzähligen Seelen der Menschen von der Schlinge der Illusion befreien” und hat seinen Sitz, der das Zentrum des Universums markiert, letztlich im menschlichen Herzen selbst.⁴ Diese Definition erschließt den Begriff *lila* für Messiaens Interpretation des Liebe-Tod-Themas.

Die *Turangalila-Sinfonie* verdankt ihre Entstehung einem besonders großzügig formulierten Kompositionsauftrag. Im Jahr 1945 forderte Serge Koussevitsky, der aus Russland gebürtige Dirigent, Komponist und langjährige Direktor des Boston Symphony Orchestra, Messiaen auf: “Wählen Sie so viele Instrumente, wie sie wollen, schreiben Sie ein Werk des Umfangs, den Sie brauchen, und in dem Stil, den Sie bevorzugen.”⁵ Messiaen nahm sich zwei ganze Jahre Zeit, um diese Sinfonie zu vollenden.

Wie bekannt, hat Messiaen sich jeder der Gattungen, die in den Werkverzeichnissen vieler anderer Komponisten als nummerierte Listen erscheinen, nur je einmal zugewandt: er schrieb eine Sinfonie (*Turangalila*), ein Quartett (*Quatuor pour la fin du Temps*), ein Oratorium (*La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*) und eine Oper (*Saint François d'Assise*). Jeder dieser Alleinvertreter ist umwerfend in Länge und Besetzung. Die Instrumentierung der Sinfonie verlangt ein großes Orchester aus zwölf Holzbläsern (4 x 3), dreizehn Blechbläsern (4 Hörnern, 4 Trompeten, 1 Kornett, 3 Posaunen, 1 Tuba), einem “Gamelan” aus Glockenspiel, Celesta und Vibraphon, zwei solistisch eingesetzten Tasteninstrumenten (Klavier und Ondes Martenot⁶), Schlagzeug und einem Streicherapparat Bruckner'scher

³ A. K. Coomaraswamy, *The Dance of Shiva: Fourteen Indian Essays*, New Delhi, Sagar Publications, 1968, S. 74.

⁴ A. K. Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, S. 76-77.

⁵ Messiaen, *Musique et Couleur*, S. 170.

⁶ Der Klang dieses Instruments, das Messiaen schon in den *Trois petites Liturgies de la présence divine* einsetzt, ist in der Sinfonie unerhört vielfarbig. Harry Halbreich bewundert seine verschiedenen Wirkungen: “der Höhepunkt in stärkstem fortissimo, die Süße des tiefen Registers, die gedämpften Glissandi, die Spezial-Lautsprecher im *thème d'amour*” (*Olivier Messiaen*, S. 376). Messiaen beschreibt seine Verwendung der metallischen Farben des Instrumentes als “umgeben von einem Heiligenschein aus Obertönen, fremd, geheimnisvoll, unwirklich in seiner Süße, aber auch grausam, stechend, Schrecken erregend in seiner Kraft”.

Proportionen.⁷ Der Orchesterklang verbindet Berlioz' Sinn für das Grandiose mit den Nuancierungen Debussys und Stravinskis. Wie Messiaen selbst bemerkt, macht die Rolle des solistischen Klaviers das Werk fast zu einem Klavierkonzert; an anderen Stellen legt der überwältigende Klangeindruck der Ondes Martenot in Verbindung mit dem Klaviersolo nahe, das Stück als *Sinfonia concertante* zu hören.

Die Anordnung und innere Verwandtschaft der zehn sinfonischen Sätze vermittelt sich dem Hörer in Form zweier alternativer Strukturmuster. Keins erinnert an die achsensymmetrische Anlage der *Visions de l'Amen* oder der *Poèmes pour Mi*, den drei-paarigen Bauplan der *Chants de terre et de ciel*, die zwei analogen Hälften der *Transfiguration*, die ungewöhnliche Sonatensatzform der *Vingt Regards* oder die unregelmäßig unterbrochene Symmetrie in *Harawi*. Welcher der beiden Eindrücke vorherrscht, hängt vom Grad der Vertrautheit mit dem Werk ab. Beim ersten Hören nimmt man vor allem das 'äußere' Muster der Sinfonie wahr, das aus drei Gruppen besteht, in deren Mitte zwei weitere Sätze quasi eingeschoben sind:

$$I - II - III \quad IV - \begin{array}{c} / \quad \backslash \\ V + VI \end{array} - VII \quad VIII - IX - X$$

Je genauer man das Werk kennen lernt, umso deutlicher schiebt sich ein inneres Muster in den Vordergrund der Wahrnehmung. Seine Gruppierungen werden von den musikalischen Komponenten und psycho-spirituellen Vorstellungen jedes Satzes bestimmt. Die numerische Verteilung erscheint unregelmäßiger, doch überzeugt letztlich die innere Logik.

$$I \quad II + IV \quad III + VII + IX \quad VI + VIII \quad V + X$$

In dieser Gruppierung steht der "Introduction" betitelte Eröffnungssatz allein. Er führt die zwei hervorstechenden zyklischen Themen ein sowie das "Spiel", die komplexe polyrhythmische Gegenüberstellung. Das Gegengewicht zum gewichtigen ersten Satz ist nicht nur das viel leichtere "Finale", sondern auch der ausdrücklich der Freude gewidmete fünfte Satz, "Joie du sang des étoiles" (Freude des Sternenblutes). Die von dieser Doppelklammer umschlossenen Sätze beziehen sich spezifisch auf Messiaens Tristan-

⁷ Das Schlagzeug umfasst Triangel, Tempelblocks, Holzblock, drei Becken, türkische und chinesische Zimbeln, Tamtam, Maracas, Schellentrommel, provenzalische, kleine und große Trommel sowie acht auf Töne in der Oktave über dem mittleren *c* gestimmte Röhrenglocken (die sowohl das pentatonische Spiel mit *cis-dis-fis-gis-ais* als auch chromatische Cluster zwischen *fis* und *h* zulassen). Für die Streicher erbittet Messiaen achtundsechzig Spieler: zweimal sechzehn Violinen, vierzehn Violen, zwölf Violoncelli und zehn Kontrabässe.

Thema. Die beiden Liebeslieder (“Chant d’amour” 1 und 2, Nr. II und IV) liefern den menschlichen Aspekt, die drei “Turangalila” betitelten Sätze (Nr. III, VII und IX) entwickeln das, was man den kosmischen Aspekt des Themas nennen könnte, und die übermenschliche Dimension der Liebe – ein weiterer Messiaen besonders wichtiger Gesichtspunkt – findet Ausdruck im sechsten und achten Satz, “Jardin du sommeil d’amour” und “Développement de l’amour” (Garten des Liebesschlummers, Entwicklung der Liebe).⁸

Die rachsüchtige Venus und das fünfsträngige “Spiel mit der Zeit”

Der Eröffnungssatz der Sinfonie wird von fünf fünffach gegliederten Vorgängen bestimmt. Der Satz ist aus fünferlei Bausteinen komponiert, sein Hauptthema (eines der zyklischen Themen der Sinfonie) basiert auf einem fünffachen Intervall, ertönt in einer vertikal aus fünf Elementen zusammengesetzten Klangtextur und horizontal in fünf Phrasen, und der etwa die Hälfte des Satzes einnehmende Polyrythmus besteht aus fünf Schichten.

Das erste Material bildet eine Klammer um die erste Hälfte des Satzes. Diese beginnt mit der instrumentalen Entsprechung eines Hoquetus: einer Unisono-Textur, der sich die verschiedenen Instrumente für kleine Tongruppen oder sogar einzelne Töne anschließen, so dass ein kontinuierlicher, durch eine ständig wechselnde Klangfarbe charakterisierter Fluss entsteht.⁹ Der Abschluss auf dem tiefen *c*, wo ein mächtiger Tamtamschlag das *sfz* der tiefsten Bläser und Streicher fast übertönt, wird durch einen crescendoierenden Wirbel der großen Trommel verlängert. Als dieser explosive Trommelwirbel plötzlich abbricht, treten Bläser und Klavier mit einer vierstimmig homophonen Kurve dazu, deren abschließende Tutti-Akzente das Ende der einführenden Passage anzeigen.

⁸ Robert Sherlaw Johnson (*Messiaen*, S. 84) empfiehlt eine ähnliche Gruppierung. Er unterscheidet “Sätze, die dem Anwachsen und der Entwicklung der Liebe zugeordnet sind” (Nr. II, IV, VI und VIII), die drei *turangalila*-Sätze (Nr. III, VII und IX), sowie zwei Scherzosätze, die die beiden Hälften der Sinfonie abrunden” (Nr. V und X). Auch er behandelt den ersten Satz als außerhalb, der neunsätzlich geordneten Abfolge allein gegenüberstehend.

⁹ Um ein Beispiel zu nennen: In T. 1 spielen die Violinen und einige Violen und Celli eine Linie aus acht Sechzehntelnoten. In T. 2 übernehmen die verbleibenden Violen zusammen mit Celli und Kontrabässen die Figur, wobei ihr synkopierter Abschlusston von Bassklarinette, Fagotte und zwei Hörnern verstärkt wird. Die zweite Teilphrase beginnt ähnlich, erreicht ihre erste Synkope in einer Betonung durch Oboen, Englischhorn und zwei Trompeten, setzt sich dann in den tieferen Streichern fort, wo die zweite Synkope von Fagotte, Posaunen und Tuba unterstrichen wird.

Der zweite Teil dieser ungewöhnlichen Klammer um die erste Satzhälfte ist entfernt verwandt: es handelt sich um eine im Prinzip wenn auch nicht immer im Detail nachweisbare Retrogradbildung. Sie beginnt mit einer homophonen Kurve im Klavier, die von einem *ff*-Akzent des Tutti bekräftigt wird, setzt sich in einem dreitaktig diminuierenden *c* fort, wobei der frühere Trommelwirbel durch Tonwiederholungen der Trompeten ersetzt ist, und schließt mit einer Passage, der anstelle des Orchester-Hoquetus mit ständig wechselnder Klangfarbenzusammensetzung eine andere als "modifizierte Einzelstimme" hörbare Textur präsentiert: eine Klavier-Kadenz.

TABELLE 12: die symmetrische Klammer im ersten Satz der Sinfonie

Orchester-Hoquetus (1 Melodielinie, versch. Instrumente)	C	homophone Kurve		homophone Kurve	C	Klavier-Kadenz (1 Instrument, versch. Texturen)
T. 1-16	<				>	T. 58-81

Nach der Eröffnung der oben beschriebenen Klammer erhöht Messiaen die Spannung durch eine Generalpause, bevor er das in seinen Programmnotizen als *thème statue* eingeführte erste zyklische Thema vorstellt, das nach Aussage des Komponisten als musikalisches Emblem für die unheimliche Titelheldin in einer Erzählung von Prosper Mérimée, einer kurzfristig zum Leben erwachenden und mordenden Venus-Statue, dient.¹⁰ Das Thema, dessen Charakter als "schwer" angegeben wird, erklingt hier in vier Varianten; eine der kurzen Reprise vorbehaltene weitere Version vervollständigt die Fünzfzahl. Das *thème statue* besteht aus fünf Terzen, die (mit einer Unregelmäßigkeit) in der tieferen Oktave verdoppelt werden. Es wird von den Posaunen und der Tuba in akzentverstärkten *fff*-Tönen vorgestellt und später durch andere tiefer, nach einer Weile sogar mittlere und höhere Bläser zunehmend eingedickt.

BEISPIEL 42: das *thème statue*, das zyklische Hauptthema der Sinfonie



Diese Terzen bilden zunächst vier Folgen:

- T. 18-19: 1-2-3-4-5-1;
- T. 20-22: 1-2-3-4-5-1-5-1-2;
- T. 24-26: 1-2-3-4-5-1-5-1-2-3-4-5;
- T. 28-29: 1-2-3-4—5

¹⁰ Eine Zusammenfassung der Novelle "Die Venus von Ille" findet sich in Anhang III.

Das schwergewichtige musikalische Symbol, das an die “Katakomben”-Akkorde aus Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* erinnert, ist der vierte von fünf Textursträngen. Die anderen sind:

- (1) ein Tritonus-Glissando im metallischen Timbre der Ondes Martenot (gis_6-d_7), begleitet von einem chromatischen Aufstieg der hohen Streicher, deren Parallele auf einer von Messiaen geliebten vertikalen Struktur, der abwechselnden Schichtung aus Tritoni und reinen Quartan ($e-b-dis-a-d-gis$ ansteigend zu $b-e-a-dis-gis-d$), basiert; dessen Zielton wird markiert durch
- (2) einen Wirbel auf dem hängenden Becken, nach einer Achtel verstärkt durch
- (3) ein Tremolo des Klaviers aus vier weißen und vier schwarzen Tasten; und schließlich (nach dem Einsatz des *thème statue*) durch
- (5) einen Triller der Piccolo-Flöte, der die zweite bis zweitletzte Terz des Themas begleitet und damit in den sechsstimmigen Triller der hohen Streicher einstimmt.

Der dritte Baustein der “Introduction”, der wiederum durch Generalpausen vom Vorangehenden und Nachfolgenden abgesetzt ist,¹¹ umfasst vier Passagen (vgl. Ziffer 4, 5, 6 und vier Takte von [7]). Die beiden ersten sind durch ihr Verankerung im Akkord $h-e-a-b$ (vgl. die Holzbläser in T. 30-38) und durch drei harmonische Elemente verbunden,¹² die zweite und dritte durch den siebenoktavigen chromatischen Abstieg des Klaviers in einer Schüttelfigur aus großen und kleinen Septen, und die dritte und vierte durch wiederholte Abstiegs motive.¹³ Das Endsegment stürzt unisono in rhythmischer Beschleunigung durch den Akkord aus alternierenden Tritoni und reinen Quartan.

Die vierte Komponente des Satzes hebt sich durch ihren jambischen Rhythmus ab. In T. 50-51 stellen Bläser und Streicher die kurz-lang-Gruppen noch im *très modéré* und *ff* der vorangegangenen Passage auf, unterstrichen

¹¹ Vgl. die Pausen auf der letzten Achtel in T. 29 (direkt vor [4]) und auf der ersten Achtel in T. 50 (nach ca. zwei Dritteln von [7]). Es scheint bemerkenswert, dass es sich bei den drei genannten Pausen um die einzigen Unterbrechungen des Klangflusses handelt, die Messiaen bis zu diesem Punkt bietet, dass also alle Generalpausen hier strukturell bedeutsam sind.

¹² Diese Elemente sind: ein aufsteigender vermindelter Septakkord (zuerst in erweiterter Form in der linken Hand des Klaviers), ein fallender Ausschnitt aus der Ganztonskala (zuerst in erweiterter Form in der rechten Hand des Klaviers) und eine innerlich anwachsende Zwölfton-Kurve (zuerst komplementär präsentiert von Celesta, Klarinetten und Flöten).

¹³ Ziffer 6 stellt drei Schichten modaler Abstiege übereinander: die Holzbläser spielen Modus 2², die Blechbläser Modus 3³ und die Streicher Modus 4⁶. Dazu kommt ein über sechs Oktaven fallendes Glissando der Ondes Martenot.

von Klavier und Glockenspiel mit einer gezackten Kontur in gleichmäßigen Sechzehnteln. Bald darauf jedoch nehmen Tempo und Lautstärke bis auf *presque lent* und *p/mf* ab und führen schließlich zu der sanften Variante des Jambus, die Messiaen sein *thème fleur* (Blumen-Thema) nennt: einer Folge von drei zarten Arpeggios, die auf ein sich leicht erweiterndes Schlussintervall zulaufen.

BEISPIEL 43: das *thème fleur*, das zweite zyklische Thema der Sinfonie



In seinen Programmnotizen zur Sinfonie beschreibt der Komponist dieses zweite zyklische Thema als “streicheln [...] zweistimmig, wie zwei Augen”, bevor er hinzufügt: “Man denkt an die zarte Orchidee, die dekorative Fuchsie, die rote Gladiole oder die biegsame Lilie”. Der ausführlichere Kommentar im *Traité* (Band III, S. 159), “comme deux yeux qui se répètent”, macht deutlich, dass es sich bei dem Hinweis auf die zwei Augen um ein Zitat handelt. Da Messiaen hier zudem die beiden vorangehenden Zeilen hinzufügt, ist es möglich, die Quelle zu identifizieren. Das Bild von den “sich wiederholenden” Augen stammt aus der Schlusszeile des zentralen Gedichtes in Paul Éluards 1939 komponiertem Gedichtzyklus *Médieuses*.¹⁴ Der siebenteilige Zyklus ist eine Hymne auf eine Frau, die sich als großzügig gebende und warmherzig nehmende Geliebte erwiesen hat; der Titel, ein vom Dichter erfundenes Wort, beabsichtigt eine Anspielung auf “meine Göttinnen”.¹⁵ Dieser Frauentyp ist somit ein Gegenbild zu der rachsüchtigen Venus aus Mérimées Erzählung, die Messiaen in seinem *thème statue* musikalisch verkörpert. Messiaen scheint in den zwei zyklischen Themen seiner Sinfonie zwei Frauentypen zu porträtieren; Sherlaw Johnsons Einstufung der beiden Themen als “männlich” und “weiblich” ist da bedauerlich konventionell. Das zärtliche, empfindsame *thème fleur* entwirft die sich hingebende Geliebte als einen Gegentyp zur trotz ihres bronzenen Körpers surrealistisch belebten, tödlich umarmenden Venus des *thème statue*.

¹⁴ Das Gedicht mit einer deutschen Übersetzung findet sich in Anhang IV.

¹⁵ Dies müsste in Französisch natürlich richtig “mes déesses” heißen, doch in phantasievoller Ableitung vom männlichen Plural *dieux* lässt sich “mes dieuses” gerade noch verstehen.

Nach dem *thème fleur* beschließt eine weitere zerklüftete Akkordkontur im Klavier, diesmal mit Verdoppelung in der Celesta, die Passage und mit ihr die von der ersten strukturellen Klammer umrahmte Materialkombination. Die Essenz dieses Materials wird am Ende des Satzes kurz aufgegriffen. Bei Ziffer 21 stellt Messiaen zwei Bausteine – den Tutti-Sturz in rhythmischer Beschleunigung durch den Akkord aus Tritoni und Quarten und das erste Segment des Jambenmaterials – vertikal der fünften Phrase des *thème statue* gegenüber;¹⁶ bei Ziffer 22 fügt er eine kurze Erinnerung an die dritte Komponente hinzu, indem er auch hier die vier bereits gehörten Versionen der Phrase mit wachsender innerer Erweiterung durch eine fünfte ergänzt.¹⁷

Die lange Passage, die die ursprüngliche Einführung all dieses musikalischen Materials von ihrer rudimentären Reprise trennt, besteht aus einem einzigen, fünfsträngigen Polyrhythmus; dieser umfasst neunundsechzig Zweivierteltakte oder, zählt man in Messiaens Grundeinheit, 552 Sechzehntel. In Bezug auf Klangfarbe und Harmonie stehen drei gestimmte, in je eigenem Modus spielende Instrumente zwei ungestimmten Schlagkörpern gegenüber. Zwei der drei gestimmten Stränge sind rhythmisch kettenartig angelegt, d.h. sie durchlaufen mehrfache Wiederholungen eines *deçî-tâla*. Auch ihre Harmonien bilden wiederkehrende Akkordgruppen, doch ist deren Umfang unabhängig von dem der dazugehörigen rhythmischen Gruppe. Die Rhythmen der zwei von ungestimmten Schlaginstrumenten gespielten Stränge basieren auf palindromischen Strukturen, während der fünfte Strang eine Kombination aus Kettenbildung und Wachstumsprozessen präsentiert.

Da diese Passage als eine Art Steinbruch für andere Sätze der Sinfonie fungiert, lohnt es, die Einzelheiten in Augenschein zu nehmen:

- (1) Die zweiten Violinen und Violen wiederholen *rhythmisch* Messiaens Abwandlung des *râgavardhana* (4-4-4-2-3-2) und *harmonisch* eine Gruppe aus dreizehn vierstimmigen Akkorden in Modus 4⁴. Die Länge der Passage erlaubt 29 vollständige Wiederholungen des 19/16 umfassenden *tâla* und 13½ Durchgänge des harmonischen Ostinatos; das Ende des Rhythmus fällt nur zweimal, in T. 112 und 143, mit dem Ende der Akkordgruppe zusammen.

¹⁶ Für den Unisono-Sturz vgl. in Bläsern/Streichern T. 151-155 mit 46-49; für die Jamben vgl. T. 155-156 mit 50-51; für das *thème statue*, dessen fünfte Phrase die Terzen Nr. 1-2-3-4-5-1-5-1-2-3-4-5-1-5-1-2-3-4-5-1 durchläuft, vgl. in den tiefen Bläsern T. 151-156 mit 18-29.

¹⁷ Die Übereinanderstellung des Ausschnitts aus einer absteigenden Ganztonskala mit einem aufsteigenden verminderten Septakkord, die das Klavier in vier wachsenden Versionen in T. 30-33 ([4]) vorstellt, ist in T. 157 noch erweitert. Die Holzbläser greifen zwar die frühere gebogene Kontur nicht auf, stellen jedoch den Ankerakkord *h-e-a-b* wieder her.

- (2) Sechs Holzbläser – zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten und Bassklarinetten – spielen 32 vollständige Wiederholungen des *deçî-tâla laksmîça* (2-3-4-8)¹⁸ mit $9\frac{1}{2}$ Durchgängen einer Folge aus vierzehn sechsstimmigen Akkorden in Modus 6². Gleichzeitige Abschlüsse gibt es in T. 96, 111, 126 und 141.
- (3) Die kleine Trommel präsentiert eine Entwicklung der Sequenz 2-1-1-1-2. Dieses einfache Palindrom, das Messiaen im dritten Satz der Sinfonie (“Turangalîla 1”) noch einmal unabhängig verwendet, wird hier einem Prozess inneren und äußeren Wachstums unterworfen. Ein erster Einschub eines (stets mit Akzent betonten) Wertes von $\frac{3}{16}$ führt zu 2-1-1-1-2 | 3 | 2-1-1-1-2. Diese Folge ist von ihrer Wiederholung durch eine Viertel getrennt. Sobald dies Teil des rhythmischen “Körpers” wird, wächst das Palindrom durch externe Erweiterung zu 2-1-2 | 4 | 2-1-1-1-2 | 3 | 2-1-1-1-2 | 4 | 2-1-2. Ein dritter Entwicklungsschritt kombiniert Wachstum im Zentrum (3 wird 3-9-3) mit zusätzlicher Außenerweiterung; so entsteht: 1 1 1 1 | 2-1-2 | 4 | 2-1-1-1-2 | 3-9-3 | 2-1-1-1-2 | 4 | 2-1-2 | 1 1 1 1. Die ganze Entwicklung erklingt viermal vollständig, gefolgt von einem Fragment.
- (4) Die chinesische Zimbel stellt diesem bereits hoch komplexen Netz ein Palindrom gegenüber, dessen Notenwerte schrittweise von 17 auf 7 Sechzehntel ab- und dann wieder zunehmen. Diese “große rhythmische Welle”, wie ich sie von nun an nennen möchte, ist so umfangreich, dass sie nur zweimal vollständig zu hören ist; der dritte Anlauf bricht sehr bald ab.
- (5) Der fünfte Strang besteht aus zwei einander ergänzenden Komponenten. Das verschiedentlich verstärkte Klavier¹⁹ spielt eine wechselnde Anzahl von Wiederholungen einer gleichmäßigen Figur aus $\frac{5}{8}$ über $\frac{10}{16}$. Dieser voll chromatische “Vordersatz” wird mit einem zusammengesetzten “Nachsatz” in Modus 3¹ beantwortet: einige Blechbläser-Stöße, getrennt durch crescendo wiederholte Akkorde des Klaviers, werden durch sechsstimmige akkordische Abstiege abgerundet, die erst in den Blechbläsern und dann, imitierend, auch im Klavier erklingen.

¹⁸ Messiaen schreibt ohne Ausnahme die zweite Hälfte des letzten Notenwertes als Pause, um ausreichendes Atmen zu ermöglichen. Entscheidend für seine Auffassung von Rhythmus ist der Abstand zwischen Ton-Ansätzen, nicht die Dauer der Klänge.

¹⁹ Die Rechte des Klaviers wird in den Flöten, den 1. Violinen und dem Gamelan aus Celesta, Glockenspiel und Vibraphon verdoppelt, die Linke in den Fagotten und tiefen Streichern.

Das folgende Diagramm zeigt die Übereinanderstellung der Rhythmen in den ersten Takten dieser Passage:

BEISPIEL 44: der große Polyrhythmus im Kopfsatz der Sinfonie (I [12-20])

Fügt man diesem komplexen Gewebe unterschiedlich organisierter Zeitstränge die insgesamt fünf harmonischen Aspekte hinzu – die zwei ostinaten Akkordfolgen und die drei Modi – so wird man sich unweigerlich erinnert fühlen an Werke, die nicht für irdische Ohren, sondern *ad majorem Dei gloriam* geschaffen sind. Im Kontext von Messiaens Auffassung des Tristan-Mythos entsteht der Eindruck eines Verständnisses von Liebe, deren Komplexität das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigt.

Zwei Liebeslieder

Der zweite Satz der Sinfonie, das erste von zwei “Liebesliedern”, beginnt in einer Textur, die Messiaen im Anfangssegment des Kopfsatzes eingeführt hat, auf die dort aber nicht weiter eingegangen wurde. Es handelt sich um ein Unisono, das in fragmentarischer Aufsplitterung von verschiedenen Spielern zusammengesetzt wird, wobei die klangliche Zusammensetzung und Dichte häufig wechselt. Die Kombination von horizontaler und vertikaler Beziehung zwischen den Orchesterstimmen kann als eine instrumentale Variante des in der Vokalmusik des 13. und 14. Jahrhunderts praktizierten Hoquetus angesehen werden. Messiaens Adaptation in diesem Satz weist allerdings zwei Eigenheiten auf. Während der mittelalterliche Hoquetus nicht verlangt, dass eine der Stimmen die ungebrochene Linie präsentiert, lässt Messiaen ein oft klanglich wenig prominentes Instrument den vollständigen Melodiestrang ausführen. Noch ungewöhnlicher für diese Textur ist, dass einzelne Noten oder Notengruppen von (meist vierstimmig) homophonen Klängen begleitet und oft zusätzlich von Schlägen eines ungestimmten Perkussionsinstrumentes unterstrichen werden. Ich möchte diese Textur als “unterlegten Hoquetus” bezeichnen.

Im Einleitungsabschnitt des “Chant d’amour 1” wird die kontinuierliche Unisono-Linie vom Klavier dargeboten (vgl. T. 1-11). Größere Ausschnitte werden vom Glockenspiel verdoppelt, einzelne Töne zudem von Blas- und Streichinstrumenten, die zwischendurch auch für die homophone Polsterung sorgen. Schließlich wird der Rhythmus durch ein komplementäres Spiel von Becken und Tamtam unterstrichen.²⁰ Nach kurzer Generalpause versammelt ein langes crescendo der großen Trommel eine zunehmende Anzahl an Instrumenten in einer Tonwiederholung aus synkopisch platzierten Vierteln auf *cis* und bereitet damit den Einsatz des diesen Satz charakterisierenden thematischen Materials vor.

Messiaen beschreibt die Anlage als “eine Refrainform mit zwei Couplets und einer Durchführung”; die Refrains verlieren im Verlauf des Satzes an Gewicht, die Couplets weiten sich immer mehr aus. Alle Segmente behalten die Verwurzelung in *cis* als entweder horizontal abschließenden oder vertikal verankernden Ton bei. Der aus zwei kontrastierenden Komponenten²¹ bestehende Refrain enthält Hinweise auf Fis-Dur, Messiaens tonales Symbol der Liebe, als implizite Grundtonart. In Segment [a], das die Textur des “unterlegten Hoquetus” abwandelt, erklingt die kontinuierliche Unisono-Linie in einem Teil der 2. Violinen; eindringlicher für Hörer ist jedoch das von den Trompeten gespielte Exzerpt der Linie, das mit seiner Partituranweisung *passionné, un peu vif* und *ff* den “männlichen” Charakter vertritt. Im viel langsameren, “zarten” Segment [b] steigt ein Unisono aus Ondes Martenet und hohen Streichern über einem gehaltenen Akkord in den tiefen Bläsern und Streichern auf. (Wie auf einer anderen Ebene werden die Schlussstöne aller Phrasen in [a] und [b] ergänzt durch Einwürfe wütend klingender siebenstimmiger *fff*-Akkorde unter Anführung des Klaviers.)

Messiaens Charakterisierung des ersten Couplets als “Abwechslung aus düsteren nasalen Klangfarben (Oboe, Englischhorn und Klarinetten im tiefen Register) mit Pizzicati, das ganze vermischt mit dem *col legno* der Violinen und dem Schlagwerk von Klavier und Glocken” könnte gleichermaßen auf die Grundfarbe des zweiten Couplets zutreffen.²² Dieser längere Kontrastabschnitt greift zudem das im Refrain etablierte Spiel mit den hier

²⁰ Wie Sherlaw Johnson bemerkt (*Messiaen*, S. 86), bilden drei der Instrumentengruppen, die einzelne Töne der Unisonolinie verdoppeln bzw. begleiten – die hohen Streicher, die hohen Holzbläser und die tiefen Bläser und Streicher – rhythmische Phrasen ungleichmäßige anwachsender Notenwerte, die durch den (gleichmäßigen, stufenweise anwachsenden) Grad ihrer Augmentation unter einander verwandt sind.

²¹ Der Refrain ist als [a b a b'] angelegt; vgl. T. 20-46, 73-99 und ein [a] allein in T. 158-166.

²² Für Couplet 1 [c, c', c, c"] vgl. T. 47-72; für Couplet 2 [d, e, d', e', d", e"] vgl. T. 100-150.

ohne Schwierigkeiten als männlich und weiblich zu identifizierenden zwei Komponenten auf. Während das als “mäßig, wiegend” bezeichnete Couplet-Segment [d] dem Legato der “nasalen” Holzbläser und Violen Pizzicato-Material in Fagotten und Violoncelli gegenüberstellt, präsentiert das als “sehr schnell und sehr laut” bezeichnete Segment [e] eine Vielzahl kleiner, kräftiger homophoner Gesten unter Führung der Hörner.

Die ausgedehnte Durchführung ist mit der Couplet-Refrain-Form, in der sie traditionell keinen Platz hat, insofern verbunden, als Fragmente des thematischen Materials in einzelnen Instrumentalgruppen auf kunstvolle Weise verarbeitet werden.²³ Derweil erzeugen anderen Klangfarben unabhängige neue Realitäten, deren Evolution von der Ausdehnung in mehrere Dimensionen gekennzeichnet ist. Die beiden auffälligsten Beispiele, die beide gleichzeitig ganz am Beginn der Durchführung auftreten, beinhalten eine Kontur, die Messiaens eigenwilligem Prozess asymmetrischen Wachstums unterworfen wird, sowie einen Rhythmus, der eine innere Erweiterung erfährt. In einer wieder anderen Variante der inzwischen vertrauten Hoquetus-Textur spielen die vereinten Bläser eine abrupt fallende Folge von sechs Achtelnoten: *cis-g-es-a-b-cis*. In acht Wiederholungen steigen der erste, zweite und fünfte Ton chromatisch aufwärts, während der dritte und vierte unverändert wiederkehren und der von Ondes und Kontrabass verstärkte sowie von einem Schlägen der großen Trommel unterstrichene Schlussston in Halbtonschritten fällt. Gleichzeitig stellt Messiaen in Holzblock und kleiner Trommel einen Rhythmus auf, der mit jeder Wiederholung an Umfang gewinnt: 3-3-3-1 | 2-3-2-8-8 wächst aus dem Inneren über die Zwischenstufe 3-3-3-1 + 3-3-3-1 + 1 | 2-3-2-8-8 zum Endstadium mit zwei Einschüben an: 3-3-3-1 | 3-3-3-1-1 + 3-3-3-1-1 + 1 | 2-3-2-8-8.²⁴

“Chant d’amour 2”, der vierte Satz der Sinfonie, präsentiert ebenfalls eine Übereinanderstellung einer weitgehend nach traditionellen Vorlagen gebauten Struktur mit davon ganz unabhängig verlaufenden rhythmischen Mustern. Dem “Refrain mit zwei Couplets” des ersten Liebesliedes steht hier ein “Scherzo mit zwei Trios” gegenüber; der horizontal gegliederten Durchführung des früheren Satzes entspricht die vertikal geschichtete im

²³ Messiaen beginnt, indem er die ersten vier Sechzehntel des Refrains zitiert und sodann transponiert (vgl. T. 167-186 mit T. 20), die Ergänzung des Klaviers aufgreift (vgl. T. 187-193 mit T. 22) und schließlich mit einem rhythmisch nivellierten Zitat der den Satz eröffnenden Kontur fortfährt (vgl. T. 194-196, 216-236 mit T. 1-12), wobei er Verarbeitungen des Materials beider Couplets einstreut (vgl. T. 197-206 mit T. 107-108, T. 251-253 mit T. 47-49.)

²⁴ Später in der Durchführung lässt Messiaen den Holzblock durch vier seiner geliebten Hindu-Rhythmen kreisen; vgl. T. 207-236 ||: 8-2-2-3 | 2-2-2-1-3-2-3 :|| 2-2-2-3-3-3-1 | 2-3-2-12, *deçî-tâlas* 77, 8, 105 und 93 oder *gajajhamba*, *simhavikrama*, *candrakalâ* und *râgavardhana*.

Gegenstück. Das thematische Material des Scherzos, das von einem im großen Abstand ertönenden Unisono der Piccoloflöte und eines Fagotts angeführt und erst später vom Glockenspiel ergänzt wird, zieht sich durch die ersten zweiundzwanzig Takte. Sein staccato wird wiederholt durch legato-Einschübe unterbrochen, die die Oberstimme des *thème statue* zitieren. Bei Ziffer 2 folgt das sekundäre Material, in dem sanfte Holzbläserwellen mit virtuosen Repliken im Klavier alternieren. Bei Ziffer 5-6 ertönt das reich verzierte erste Trio in Modus 2¹ mit tonaler Verankerung in der Liebestonart Fis-Dur.²⁵ Bei Ziffer 7 führt Messiaen das zweite Trio ein, in dem acht Solostreicher vor einem sehr leisen Hintergrund ausgedehnter Triller in Klavier und Celesta sowie einem Wirbel auf dem hängendem Becken eine ausdrucksvolle homophone Phrase spielen.²⁶

Die Durchführung beginnt bei Ziffer 8 mit einer vertikalen Konfrontation des Scherzos mit seinen beiden Trios. Während das *ff*-Material des ersten Trios zunächst unverändert wiederkehrt und erst später von den Hauptkomponenten des Scherzos überlagert wird, erklingt die *pp-p*-Replik ausschließlich im Wettstreit mit dem zweiten Trio, wobei beide Komponenten ihre ursprüngliche Instrumentierung beibehalten. Als wäre das nicht genug, fügt Messiaen wenig später einen alle strukturellen Grenzen ignorierenden Vogelgesang im Klavier hinzu. Das sekundäre Material des Scherzos folgt bei Ziffer 11, macht aber bei Ziffer 14 weiteren Übereinanderstellungen von Scherzo- und Trio-Komponenten Platz. Die zunehmend verrückte Durchführung gipfelt vier Takte nach Ziffer 15 im *thème statue*, dessen schwere Viertel wie meist von Posaunen und Tuba gespielt werden.

Die darauf folgende ausführliche Klavierkadenz erinnert an das Vorbild aus dem Kopfsatz der Sinfonie. Sie schließt Zitate des *thème fleur* und des *thème statue* ein, die jeweils in ihrer ursprünglichen Textur und Instrumentierung erklingen.²⁷ In einer kurzen Coda präsentieren Ondes Martenot und solistische Streicher eine leise Erinnerung an das Hauptmaterial des ersten Trios, verbunden mit absteigenden Modus-2¹-Akkordpassagen in Celesta und Klavier, also einem weiteren typisch Messiaen'schen Symbol der Liebe, bevor der Satz in reinem A-Dur schließt.

²⁵ Diese Form könnte als [a b a b a b' b' a] beschrieben werden, wo [a] ein *ff-fff*-Tutti und [b] eine sanfte *pp-p*-Replik ist. Beide Komponenten sind beherrscht vom Klang der Ondes.

²⁶ Die Oberstimme dieser Phrase, schon zu Anfang von zwei Violinen und einem Cello gespielt, wird bald verstärkt durch solistische Holzbläser (Oboe, Englischhorn, Klarinette).

²⁷ Die Klavierkadenz in IV: T. 198-212 / 219-221 ([16] / drei Takte vor [18]) ähnelt der in I: T. 62-80 ([11]) in einigen Figuren sowie in ihren ständigen Tempo- und Stimmungskontrasten. Das *thème fleur* in IV: T. 213-215 ([17]) ist notengetreu aus I: T. 54-55 und das fünfteilige *thème statue* in IV: T. 216-218 aus I: T. 17-19 ([2]) übernommen.

In einer dem eben Beschriebenen parallel überlagerten Schicht erzeugen andere Klangfarben unabhängige Realitäten, die wie im “Chant d’amour 1” von rhythmischen Eigenheiten geprägt sind. Unter anderem erklingen Zitate aus dem Kopfsatz der Sinfonie, die die oben schon erwähnten thematischen Beziehungen zwischen dem ersten und vierten Satz zusätzlich unterstreichen. Zum Scherzo-Material zu Beginn dieses Liebesliedes zitiert das hängende Becken zusammen mit einem dreitönigen Cluster des Vibraphons die im Polyrhythmus des Kopfsatzes von der chinesischen Zimbel beigetragene “große rhythmische Welle”, während der nach vier Takten einsetzende Holzblock Wiederholungen der “rhythmischen Signatur” spielt und zwei noch später hinzutretende Kontrabässe chromatische Wellen im Tritonus-Umfang in einem wieder anderen rhythmischen Muster ausführen.²⁸

In der Durchführung regt die erste Gegenüberstellung von Scherzo- und Trio-I-Material den Holzblock an, die “rhythmische Signatur” aufzugreifen, die allerdings bei jeder zwei-Trio-Kombination unterbrochen und für die Klavierkadenz ganz ausgesetzt wird. Die Wiederaufnahme des sekundären Scherzo-Materials bei Ziffer 11 gibt Anlass zu einer weiteren “großen rhythmischen Welle”, diesmal vom kleinen Becken ausgeführt zu einem Zitat, in dem die kleine Trommel die aus dem Polyrhythmus des Kopfsatzes erinnerte dreistufige Erweiterung des Palindroms 2-1-1-1-2 aufgreift.²⁹

Die beiden sinfonischen “Liebeslieder” sind somit in dreierlei Weise verwandt: Beide präsentieren ihr thematisches Material in leicht zugänglichen, traditionellen Strukturen; beide stellen diesem thematischen Material in unabhängigen Schichten sehr komplexe rhythmische Prozesse gegenüber; und beide enthalten Passagen in Modus 2 mit Verankerung in Fis-Dur, bestätigen also mit Hilfe der inzwischen vertrauten musikalischen Bedeutungsträger die Liebe als vordringlich gemeinten Inhalt. “Chant d’amour 1” betont diese Symbole und damit das generelle Thema der Liebe, während “Chant d’amour 2” durch Zitate des *thème statue* und des *thème fleur* Messiaens gegensätzliche Frauencharaktere auf die musikalische Bühne ruft.

In seinen Programmnotizen erklärt Messiaen, die *Turangalila-Sinfonie* sei eines von drei Werken, in denen “die Liebenden wie in den Gemälden von Chagall über sich hinaussteigen und in den Wolken verschwinden”. Wie auch in den beiden Seitenflügeln seines Triptychons – *Harawi* und *Cinq Rechants* – zeigt er sich fasziniert von Frauen mit besonderen Kräften.

²⁸ Für die “rhythmische Signatur” vgl. IV: T. 5-9, 9-14, 14-18 und 18-22. Die Kontrabässe spielen in ihren chromatischen Tritonus-Wellen ||: 2-2-2-2-2-2-3-3-3-3-3-4-4-4-4-4-4-5-5-5-5-5-5/16 :||.

²⁹ Vergleiche die kleine Trommel in IV: T. 152-197 und I: T. 82-150.

Im Kontext der zwei Liebeslied-Sätze erwähnt Messiaen neben MÉRIMÉES schreckenerregender Venusstatue und ÉLUARDS sanfter, blumengleicher Geliebter zudem einen weiteren Frauencharakter: Ligeia, die Titelheldin einer Geschichte von E. A. Poe, die den Körper einer anderen – den der sanften zweiten Frau des Mannes den sie zum Witwer gemacht hat – usurpiert, um ihren eigenen Tod zu überwinden.³⁰ Zwar ist ihr kein eigenes musikalisches Thema zugeordnet, doch scheint ihre Geschichte im unmittelbaren Zusammenhang mit *thème statue* und *thème fleur* zu betonen, dass es Messiaen um den Kontrast der sanften Liebe *im Leben* und der den Tod überwindenden furchtbaren Liebe geht.

Drei kosmische Projektionen

Drei Sätze – der dritte, siebte und neunte – greifen den Gesamttitel auf: Als “Turangalîla 1”, “Turangalîla 2” und “Turangalîla 3” beziehen sie sich ausdrücklich auf Schiwas (oder Messiaens?) “rhythmisches Spiel mit der galoppierenden Zeit als Quelle aller Bewegungen im Kosmos”, wie sich die Erklärungen der Worthälften verbinden lassen.

Es wird niemanden wundern, dass ein Komponist, und besonders einer wie Messiaen, die Vorstellung vom “rhythmischen Spiel” wörtlich nimmt. Tatsächlich beruht der vorherrschende Höreindruck dieser drei Sinfoniesätze auf den ausgedehnten Passagen, in denen die spirituelle Aussage in die Form “mit der Zeit spielender” Parameter gekleidet ist.

Doch gibt es durchaus melodisches Material. Für “Turangalîla 1” entwirft Messiaen zwei Themen. Das kurze erste Thema, das zwischen A-Klarinette und Ondes Martenot hin- und hergereicht wird, ist als “ziemlich langsam und träumerisch” charakterisiert. Tonal ist es im Tritonus *as-d* verankert: Jede melodische Phrase beginnt und endet mit *d*; ihr Anfang wird von einem *as* der Röhrenglocken untermauert, während dem Schluss ein chromatischer Vibraphon-Cluster um denselben Ton vorausgeht.

BEISPIEL 45: das träumerische Thema im ersten *Turangalîla* (III: T. 1-4)



³⁰ Eine Zusammenfassung der Geschichte findet sich in Anhang III.

Das zweite Thema des Satzes bietet einen deutlichen Kontrast. Vor ganztaktigen, abwechselnd auf- und ableitenden Glissandi (Violoncelli: A_3 — $G\sharp_5$, Ondes: $G\sharp_6$ — A_4) und im höchsten Register gemalten Figuren von Messiaens "Gamelan" erklingt wie ein *cantus firmus* ein Unisono aus Posaunen, Fagotten und Kontrabässen: eine einfache Linie, die sich auf genau jene Tritoni stützt, die oben und unten an den Tritonus des ersten Themas anschließen, also *dis-a* und *cis-g*. Das Tempo ist mäßig, die Lautstärke *ff*.

BEISPIEL 46: das stattliche zweite Thema im ersten kosmischen Bild (III [2])

(a) 

(b) 

Jedes der beiden melodischen Themen – das träumerische Duett und der sonore *cantus firmus* – erfährt unmittelbar nach seiner Einführung eine rudimentäre Entwicklung. Im ersten Thema werden die zwei letzten der drei leicht überlappenden Phrasen (T. 1-4, 4-7, 7-12) über der chromatisch absteigenden Pizzicato-Linie eines solistisch spielenden Kontrabasses wiederholt (T. 12-20), bevor sie einer Überleitung Platz machen; das Material des zweiten Themas entwickelt Messiaen zu einer kleinen [a b' a']-Form.

Damit endet allerdings die Vorherrschaft melodischer Momente. Von hier bis zum Beginn der Coda in T. 101 setzt Messiaen seine Hörer einem Spiel zunehmender rhythmischer Komplexität aus. Bei Ziffer 4-5 steht die Variation eines Thema-1-Abschnitts einer stufenweise wachsenden Entwicklung der Gegenbewegung gegenüber. Auf einer Ebene wiederholen vier von Glocken und Maracas unterstrichene Hörner ein Akkordpaar (das hellere und dunklere Grau in der oberen Zeile in Abbildung 8 steht für $1/16 + 5/16$) ergänzt durch eine $8/16$ -Pause (weiß, im Text in geschwungenen Klammern). In der Folge wächst jeder Akkord im Paar um zwei und die Pause um vier Einheiten ($1-5-\{8\}$, $3-7-\{12\}$ etc.). Gleichzeitig wiederholen fünf solistisch spielende Streicher (drei Violinen und zwei Celli) eine Gruppe aus vier fünfstimmigen Akkorden in Paaren abnehmender Länge und immer kürzeren, sich schließlich einebnenden Notenwerten ($11-7-10-6$, $9-5-8-4$, ... $1-1-1$).

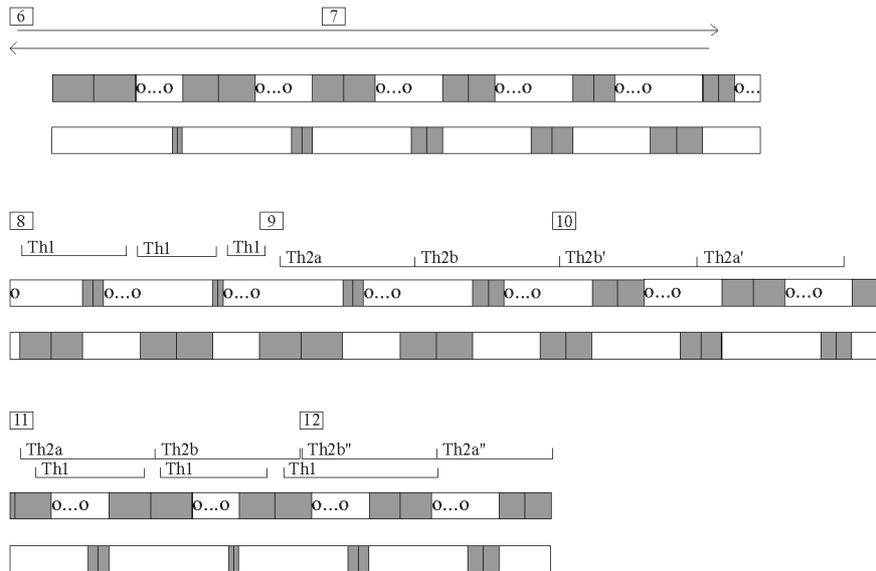
ABBILDUNG 8: Rhythmus im Hintergrund der Thema-1-Variation (III [4-5])



Der anschließende Abschnitt zitiert keines der beiden Themen. Stattdessen hört man in den zwölf Takten von Ziffer 6-7 eine Oboenkontur, die als rhythmischer Krebsgang der gleichzeitig erklingenden Flötenmelodie entworfen ist (dabei allerdings einige Pausen füllt). Derweil präsentieren Maracas und große Trommel ein rhythmisches Spiel, das das von den Hörnern im vorausgehenden Abschnitt aufgestellte Paar-plus-Pause-Muster aufgreift. Die Notenwerte der Akkorde sind hier gleich (vgl. die paarweisen grauen Rechtecke in der folgenden Abbildung), der Wachstumsprozess von Klang und Stille umgekehrt proportional: Alle Segmente (vgl. 8-8-{9}, 7-7-{11}, 6-6-{13} ... 1-1-{23}) haben eine Gesamtlänge von 25/16. Wie Oboe und Flöte beginnen die beiden Instrumente in Gegenbewegung zueinander (8-8-{9} gegen {23}-1-1). Zusätzlich wird der Anfang jeder Maracas-Pause von einem kurzen, palindromischen Holzblock-Rhythmus markiert (2-1-1-1-2, in der Abbildung visuell dargestellt als o...o).

Die letztgenannten rhythmischen Gegenbewegungen ziehen sich lange hin. In den an das Duett von Oboe und Flöte anschließenden Abschnitten begleiten sie zunächst eine kurze Reprise des ersten Themas ([8]), dann ein Zitat des zweiten Themas ([9-10] ≈ [2-3]) und endlich eine Entwicklung des teilweise in Umkehrung erklingenden Thema-2-Materials über einem jetzt triumphierend in den Trompeten erklingenden ersten Thema ([11-12]):

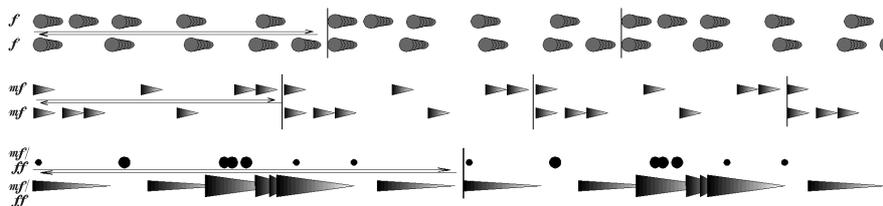
ABBILDUNG 9: kosmische Schwingungen in rhythmischen Palindromen (III [6-12])



Prozesses, an dem “alle Elemente des Universums” teilhaben, in diesem Fall alle Werte einer sechzehnteiligen chromatischen Dauern-Skala: Anschläge im Abstand von 1 bis 16 Sechzehnteln. Die sechs Schlaginstrumente bilden drei Paare, wobei jeweils ein Instrument eine bestimmte Dauernfolge durchläuft, während das andere die krebsgängige Form übernimmt. Jedes Paar braucht unterschiedlich lange, um einen Durchlauf zu vollenden. Der Abschnitt endet in dem Augenblick, da das Paar mit der längsten Dauernfolge seine erste Wiederholung abschließt; die beiden anderen Paare brechen mitten in ihrer rhythmischen Phrase ab.

Die Details sind wie folgt: Das erste Paar vereint die kleine türkische Zimbel mit einem Rhythmus von 5–6–9–11–10 Sechzehnteln mit der 10–11–9–6–5 Sechzehntel zählenden chinesischen Zimbel; beide spielen *f* mit Akzent auf jeder Attacke und können so relativ gut gehört werden. Im zweiten Paar treffen Triangel (15–13–3–4) und Maracas (4–3–13–15) zusammen; da beide in *mf* ohne Betonungen notiert sind, treten sie nicht in den Vordergrund. Das dritte Paar besteht aus zwei ungleichen Partnern: dem Holzblock und der großen Trommel. Zusammen führen sie den Rhythmus 12–14–1–2–7–8–16 und seine Gegenbewegung aus. Sie sind die einzigen, die die Intensität ihrer Schläge modifizieren: Alle Schläge, die über 8, 12 oder 16 Sechzehntel nachhallen, klingen in unakzentuiertem *mf*, die anderen dagegen in betontem *ff*.

ABBILDUNG 10: die vollständige Beteiligung aller Dauern (VII [2])



Die Klavierkadenz mit ihrem durchgehenden Unisono konzentriert sich auf Kosten jedweder vertikalen Schichtung auf die horizontale Gestaltung; die Klangfarbenmelodie mit ihrer sich chromatisch verengenden Umhüllung verzichtet auf jedweden Rhythmus zugunsten einer Hervorhebung von Tonhöhe und Timbre. Im Spiel mit von ungestimmtem Schlagwerk präsentierten, paarweise gegenläufigen Dauernreihen schließlich erklingt so etwas wie eine sinnfällige Darstellung des “ungeformten kosmischen Materials vor Beginn des nächsten Welten-Äons”, in der zwei einander ergänzende Symbole die Aufhebung linearer Zeit vorführen.

Später im Satz werden alle drei Materialien erneut aufgegriffen. Bei Ziffer 6 erklingt die Klangfarbenmelodie in Gegenbewegung, so dass die chromatischen Bewegungen von Posaunen und Ondes auseinanderstreben, als wolle die Musik die Grenzen eines expandierenden Universums erkunden. Der letzte Abschnitt (Ziffer 9-12) ist umgeben von den Rahmentakten der Klavierkadenz.³² Kurz vor Ende dieses Abschnitts – nicht lange nach dem einzigen *thème statue*-Zitat dieses Satzes, das hier in seiner nacktesten Version mit nur fünf schwerfälligen Blechbläsererzen ertönt – rekapituliert Messiaen auch das rhythmische Spiel in drei Paaren ungestimmter Schlaginstrumente, diesmal in Gegenüberstellung mit der Klangfarbenmelodie.

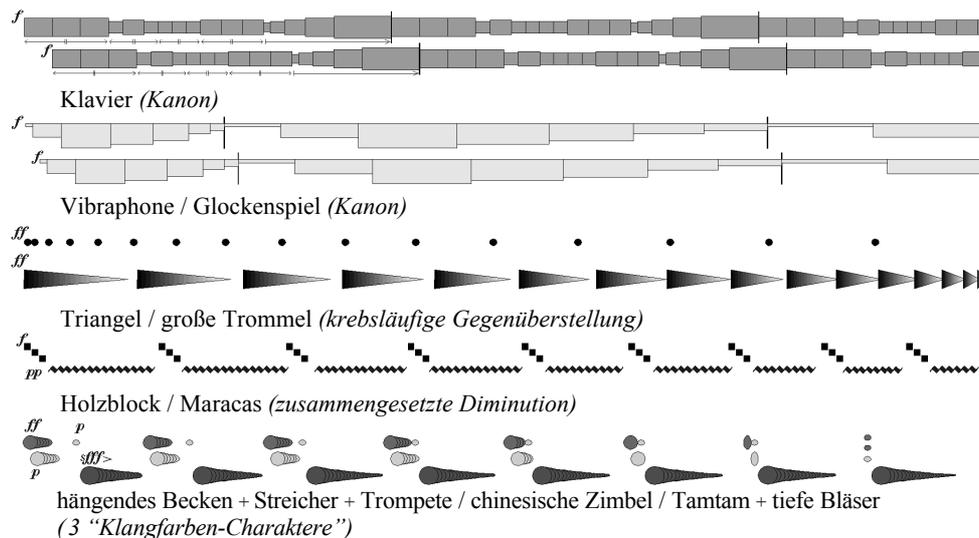
Die Materialblöcke an den beiden Enden des “Turangalila”-Satzes sind durch zwei lange, mehrschichtige Passagen getrennt. Die eine (Ziffer 3-5) präsentiert ein Spiel mit Tonhöhen, Tondauern und Klangfarben, während die andere der Übereinanderstellung verschiedener Rhythmenfolgen vorbehalten ist. Die fünf melodischen Stränge der ersten Passage erklingen in einer Klarinette (mit Verstärkung durch die Celesta), einer Oboe (verdoppelt vom Glockenspiel und ergänzt durch kurze Einwürfe in Piccoloflöte und Bassklarinetten), einer Flöte, dem Klavier in hohem zweistimmigen Unisono, sowie den Violoncelli als einzigem Vertreter der tieferen Stimmlage. Im Hintergrund hört man das kleine Becken und das Vibraphon mit einer Rhythmenfolge, die auf der von Messiaen so genannten “chromatischen Notenwertskala” – hier: den Dauern von 1/16 bis 7/16 – beruht, die sodann “um sieben Einheiten transponiert” werden: So wächst die Rhythmenfolge 1–4–7–6–5–3–2 zunächst auf 8–11–14–13–12–10–9 an und beginnt sogar noch mit der nächsten “Transposition”, die jedoch nach den ersten drei Werten, 15–18–21, abbricht. Das Vibraphon unterlegt jeden rhythmischen Wert des ursprünglichen Kontingents mit einem verschiedenen Ganzton, der in den “Transpositionen” wiederkehrt und so zur Individualisierung beiträgt.

Wenn diese Passage die verwirrende Vielschichtigkeit der kosmischen Substanzen im der (Neu-)Schöpfung vorausgehenden Stadium des Chaos verkörpert, so zeigt die fünfte Passage (Ziffer 7-8), wenn sie auch für Hörer nicht einfacher zu verstehen ist, bereits den Einfluss einer ordnenden Hand. Wie Abbildung 11 zeigt, besteht sie aus fünf Strängen klar identifizierbaren Materials:³³

³² Vgl. in Ziffer [9]: T. 72-75 mit T. 1-4 und T. 101 mit T. 13.

³³ Zwei weitere Stränge dienen als Füllstimmen des rhythmischen *lila*. Celesta und Flöten spielen durchgehende Sechzehntel, die, obwohl das erste Segment eine Hintergrundfigur aus “Turangalila 1” zitiert (VII [7] ≈ III [6]), insgesamt kaum Eigenkraft gewinnen. Ähnliches gilt für den an eine Figur des ersten Satzes erinnernden Rhythmus der kleinen Trommel.

ABBILDUNG 11: multidimensionale Zeit im neu entstehenden Universum
(VII [7-8])



- (1) Das Klavier spielt Messiaens "rhythmische Signatur" im zweistimmigen Kanon im Abstand einer Viertel, wobei es ein Ostinato aus drei vierstimmigen Akkorden in der rechten Hand einem Ostinato aus drei Dreiklängen in der Linken gegenüberstellt. Der obere Strang verwendet jeden der zwölf Halböne genau einmal, während der untere seine Töne aus Modus 2^3 bezieht.
- (2) Ein Duett aus Vibraphon und Glockenspiel, das ebenfalls einen Kanon im Abstand einer Viertel bildet, spielt die oben erläuterte "chromatische Notenwertskala" mit "Transposition". Wieder tragen die sieben Elemente charakteristische Tonhöhenkostüme: Das Vibraphon zitiert die sieben Ganzöne, denen das Glockenspiel jeweils einen weiteren, darunter liegenden Ganzton hinzufügt.
- (3) Triangel und große Trommel laufen in Gegenbewegung zueinander mit einer einfachen Augmentation (1–2–3 ... 15–16) und der entsprechenden Diminution.
- (4) Im vierten Paar spielen Maracas und Tempelblocks zwei Versionen einer komplexen Diminution in einem Ton-Pause-Paar: eine $3/16$ -Pause gefolgt von Trillern, die von $16/16$ auf $8/16$ schrumpfen (Maracas), drei gleich lange, klanglich verschiedene Schläge gefolgt von einer Pause in abnehmender Dauer (Tempelblocks).

- (5) Zwei Becken, deren Schläge mit Tönen und Akkorden in verschiedenen Instrumenten eingefärbt werden, führen zwei Versionen dessen aus, was Messiaen als Spiel mit drei *personnages rythmiques* bezeichnet – wobei einer von ihnen hier durch Schweigen agiert. Das hängende Becken spielt einen *ff*-Schlag (verstärkt durch einen Streicherakkord und eine Trompete) sowie einen *p*-Schlag (mit leisen Streichern und Oboe) und schließt mit einer Pause, in der Abfolge 7-1-{9}, 6-1-{10}, 5-1-{11} ... 1-0-{16}. Gleichzeitig ertönt eine Folge, die mit einer Pause beginnt, der ein leiser Schlag der chinesischen Zimbel mit Unterstützung von Klarinetten, Fagotten und Hörnern und schließlich eine *ffffp*-Attacke des Tamtams mit Bassklarinetten, Fagotten, Hörnern, Posaunen, Tuba und Ondes, im Rhythmus {1}-7-9, {1}-6-10, {1}-5-11 ... {1}-0-16 folgt.

Messiaen charakterisiert diese Passage als einen “schrecklichen Rhythmus”, insofern er die Gleichzeitigkeit von Dehnung und Kontraktion sowohl in der Vertikale als auch in der Horizontale abbildet (also sowohl im jedes Fassungsvermögen übersteigenden Zusammenspiel der drei Doppelstränge als auch im hoch komplizierten Spiel mit der Zeitdimension). Das Ganze erinnert Messiaen an den dreifachen Schrecken, den der Gefangene der Inquisition in Edgar Allan Poes Geschichte *The Pit and the Pendulum* erlebt: das sich unerbittlich senkende, messerscharf endende und dem Herzen des gefesselten Mannes immer näher kommende Pendel, die sich aufeinander zu bewegenden Wände aus glühendem Eisen und der bodenlose Schacht, in dem riesige hungrige Ratten auf ihre Beute warten.³⁴ Dieser Abgrund mit seinen sicheren Qualen ist in den *fff*>-Schlägen aus Tamtam und tiefen Bläserakkorden verkörpert, deren zunehmende Ausdehnung auf Kosten anderer Elemente alles zu verschlingen droht.

“Turangalila 3” beschreibt einen weiteren Schritt in der musikalischen Repräsentation einer kosmischen Dimension, in der irdische Vorstellungen von Zeit und Ordnung keine Gültigkeit haben. Dieser Satz ist bi-thematisch polyphon: Er basiert auf einem melodischen Thema mit Variationen sowie einem rhythmischen Thema mit Durchführung. Das erste Thema wird zunächst separat vorgestellt, ebenso ein Großteil des zweiten. Danach stehen sich beide Themen und ihre Entwicklungen in vollkommener Unabhängigkeit von der strukturellen Anlage des jeweils anderen gegenüber.

Das von der B-Klarinette angeführte, in anderen Bläsern sowie Becken, Glocken, Vibraphon und Ondes teilweise verdoppelte oder ergänzte melodische Thema umfasst die ersten zwanzig Takte. Hier sind die T. 1-12:

³⁴ Eine Zusammenfassung von Poes Kurzgeschichte findet sich in Anhang III.

BEISPIEL 48: das emotionale Universum des dritten *lila* (IX [0])

Das rhythmische Thema, ein fünfsträngiges Spiel ungestimmter Schlaginstrumente, ist entfernt mit dem in “Turangalila 2” Gehörten verwandt, wobei allerdings die Instrumente und der Paarungsmodus anders gewählt sind.³⁵ Sowie jede Rhythmenfolge vollständig ist, wird sie diesmal nicht nur wiederholt, sondern entwickelt. Doch wie zuvor werden die Dauernfolgen aller Instrumente aus einer einzigen chromatischen Notenwertskala abgeleitet, die hier die Werte von 1/16 bis 17/16 enthält. Daraus bildet Messiaen drei rhythmische Phrasen mit deren Retrogradversionen (^R) sowie drei Pausen:

[a]	4–5–7–3–2–1–6–17–14	[a ^R]	{11}–14–17–6–1–2–3–7–5–4
[b]	8–9–10–16–12–15	[b ^R]	{1}–15–12–16–10–9–8
[c]	{7}–11–13–11–13–11–13		

In der fünfsträngigen Gegenüberstellung erklingen folgende Kombinationen:

Holzblock	[a]	+	[b]
hängendes Becken	[c]	+	[a ^R]
Maracas	[b ^R]	+	[b ^R]
provenzalische Trommel	[a ^R]	+	[c]
Tamtam	[b]	+	[a]

Liest man die Phrasen hintereinander, so bilden sie ein perfektes Palindrom:

[a] — [b] — [c] — [a^R] — [b^R] — [b^R] — [a^R] — [c] — [b] — [a]

Das melodische Thema zieht vier Variationen nach sich – eine weitere fünfteilige Struktur, an der diese Sinfonie so reich ist. Diese Variationen unterscheiden sich deutlich in Instrumentierung, Textur und Rhythmus.

- In Variation 1 (T. 27-46, Ziffer 3-4) sind Rhythmus und Textur noch unverändert. Die ursprüngliche Melodie wird in siebenstimmigem Unisono von Celesta, Glockenspiel und Klavier ausgeführt, die ergänzenden Figuren von den (stärker besetzten) Bläsern.

³⁵ Vgl. IX [2] mit VII [2]: türkische und chinesische Zimbel, Triangel und große Trommel sind ersetzt durch Holzblock, hängendes Becken, provenzalische Trommel und Tamtam; zwei ihre Phrasen austauschende Paare umgeben ein einzelnes Instrument, das seine Rhythmenfolge wiederholt.

- Variation 3 (T. 73-92, Ziffer 8-9) ist mit Variation 2 ähnlich verwandt wie Variation mit dem Thema. Nach einer kurzen Überleitung spielen Gamelan und Klavier eine identische Wiederholung. Der Strang der Ondes, der sich ohne Unterbrechung fortsetzt, wird in Rhythmus und Tonfolge weiter modifiziert, bleibt aber im selben Tonraum, Lautstärke- und Ausdrucksgrad.
- In der letzten Variation (T. 93-112, Ziffer 10-12) unterscheidet sich der Grad der Entwicklung von einer Schicht zur anderen:
 - Der Gamelan-Strang in gleichmäßigen Sechzehnteln bleibt unverändert.
 - Das Klavier unterwirft den ersten Takt seines zuvor entwickelten virtuosens Mustern einem asymmetrischen Wachstumsprozess.⁴⁰
 - Die Kantilene der Ondes setzt sich mit neuen Entwicklungen um dieselben Grundintervalle fort.
 - Ganz neu ist das hinzugefügte Unisono aus Piccolo, zwei Flöten, zwei Klarinetten und Fagott. Für Hörer ist der Rhythmus dieser Holzbläser der des ursprünglichen Themas, obwohl tatsächlich jeder längere Notenwert in die entsprechende Anzahl von Sechzehnteln aufgespalten ist.⁴¹

Wie Abbildung 12 zeigt, ist dies jedoch nur einer von zwei gänzlich unabhängigen Strängen. Auf einer Ebene, die keine Beziehung zu den Variationen des melodischen Themas zeigt, verfolgt das rhythmische Thema eine Verarbeitung seiner zwei hervorstechenden Merkmale: Klangfarbe und Anschlagsabstand. Ab T. 37 geht jedem ursprünglichen Schlag der fünfsträngigen Polyphonie ein zusätzliches Sechzehntel voraus.⁴² Nach der Hälfte dieser expandierten Version – beginnend im leeren Raum zwischen der ersten und zweiten Variation des melodischen Themas und damit sehr exponiert (vgl. T. 47-52, Ziffer 5) – werden die Klangfarben angereichert: Jedes ungestimmte Schlaginstrument erhält nun Verstärkung durch zwei oder mehr

⁴⁰ Während T. 97 noch einmal mit T. 53 identisch ist, setzen die nachfolgenden Takte das Zitat nicht fort, sondern entwickeln den Anfangstakt in vertikaler Verformung: Die meisten Töne (alle von Messiaen für die rechte Hand des Pianisten geschriebenen) steigen in chromatischen Stufen; nur Ton 2 und 3 fallen, während Ton 8 und 9 statisch bleiben.

⁴¹ Vgl. die Holzbläser in T. 93-112 ([10-12]) mit Klarinette/Flöte T. 1-20 ([0-1]).

⁴² Die erste Verarbeitung des rhythmischen Themas beginnt in T. 37 in den beiden Instrumenten, deren Phrasenkombination am kürzesten ist: Holzblock und Tamtam. Der (praktisch nicht wahrnehmbare) Neubeginn fällt für die Maracas auf das Ende von T. 38 und für das hängende Becken und die provenzalische Trommel in die Mitte von T. 40.

solistisch spielende Streicher, die nicht nur den Rhythmus unterstützen, sondern außerdem eine harmonische Dimension hinzufügen. Da jede der fünf harmonischen Folgen eine unterschiedliche Anzahl von Elementen hat – auf diese Weise vermeidet Messiaen jegliche Kongruenz der harmonischen und rhythmischen Einheiten – und da jede Streicherverstärkung ihre Töne aus einem der Modi bezieht, entsteht ein äußerst komplexes Gewebe:

<i>Schlaginstrument + Streichinstrumente</i>		<i>Harmoniefolge</i>	<i>Modus</i>
Holzblock	zwei 1. Violinen	dreizehn Intervalle	3 ²
hängendes Becken	vier 2. Violinen	zehn 4stimmige Akkorde	2 ¹
Maracas	drei Violen	neun 3stimmige Akkorde	6 ¹
provenz. Trommel	zwei Violoncelli	vierzehn Intervalle	4 ⁵
Tamtam	zwei Kontrabässe	acht Intervalle	1 ¹

Die ungestimmten Schlaginstrumente und die sie verstärkenden Streichinstrumente beenden gemeinsam die fünfsträngige Textur mit ihren um ein Auftaktsechzehntel verlängerten Rhythmen. Darauf folgt, ohne Unterbrechung oder erneute Änderung der Klangzusammensetzung, ein zweiter Schritt in der rhythmischen Verarbeitung: Jedem der ursprünglichen Schläge gehen jetzt *zwei* Sechzehntel voraus.⁴³ Auf der dritten Stufe schließlich ersetzt Messiaen den Auftakt durch einen je fünf Sechzehntel dauernden Triller.⁴⁴ Für die wenigen verbleibenden Takte des Satzes spielt jedes der Instrumente ausgedehnte Triller bzw. Wirbel.

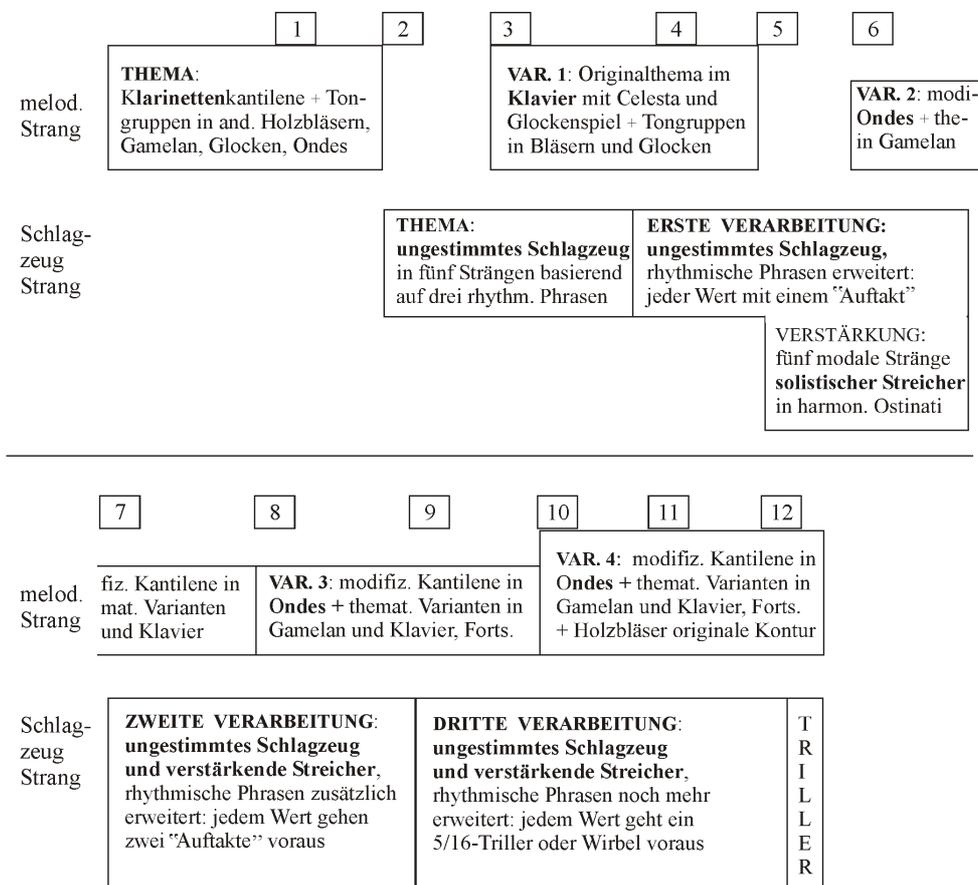
Wie das vereinfachte Diagramm von der Gegenüberstellung der zwei Themen und ihrer verschiedenen Entwicklungen zeigt, hat Messiaen den Satz "Turangalila 3" als eine musikalische Verkörperung zweier sich wie in parallelen Universen auffaltender Wirklichkeiten komponiert. Die eine ist gefühlsbetont, die andere intellektuell; die eine ist horizontal in gleichmäßige, dem menschlichen Ohr verständliche Segmente unterteilt, während die andere vertikal in fünf von einander unabhängigen Strängen verläuft, die in dem Maße, da ihr ungestimmter Klang durch konkrete Tonhöhen bereichert wird, an Komplexität zunehmen. (Tatsächlich gibt es in Messiaens Satz

⁴³ Die zweite Verarbeitung mit zwei Auftaktsechzehnteln beginnt für Holzblock und 1. Violinen sowie Tamtam und Kontrabässe in T. 55, für Maracas und Violen in T. 58 und für das hängende Becken, die 2. Violinen sowie provenzalische Trommel und Violoncelli in T. 61.

⁴⁴ Die dritte Verarbeitung, in der jedem ursprünglichen Notenwert ein 5/16-Triller vorangeht, wird von Holzblock und 1. Violinen sowie Tamtam und Kontrabässen in T. 75 in Gang gesetzt (mit Ende in T. 100); für Maracas und Violen erstreckt sich dieselbe Verarbeitung vom Ende des Taktes 78 bis zum Ende des Taktes 103 und für Becken und 2. Violinen sowie Tambourin und Violoncelli von T. 83-84 bis 110.

sogar noch ein drittes Paralleluniversum, das jedoch die Zeichnung sprengen würde. Es “entsteht” bei Ziffer 5 und setzt sich bis zum Ende des Satzes in beiden Dimensionen fort. Seine vertikale Schichtung aus fünf modalen Tonbeständen und seine horizontale Struktur gemäß der harmonischen Segmentierung der Streicher-Ostinati erzeugt eine sich stets verschiebende, nie mit anderen Wirklichkeiten zusammentreffende Oszillation.⁴⁵⁾

ABBILDUNG 12: unabhängige Wirklichkeits-Stränge in “Turangalila 3”



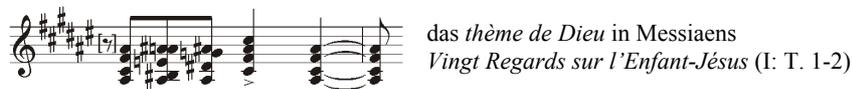
⁴⁵⁾ Messiaen hat diesen Prozess in seinem Werk *Chronochromie* (1960) weiter entwickelt.

Die drei *Turangalila*-Sätze sind somit eng verwandt nicht nur hinsichtlich ihrer musikalischen Behandlung und ihres teilweise gemeinsamen Materials, sondern vor allem in Bezug auf den in ihnen dargestellten Inhalt. Jeder Satz zeigt gleichsam eine verschiedene Perspektive des unergründlichen Kosmos, in dem Zeit und Raum, so wie den Menschen vertraut sind, ihre Bedeutung verlieren und sich größeren Kreisläufen von Werden und Vergehen unterordnen müssen. Im Kontext der Messiaenschen Deutung des Tristan-Mythos verweisen diese alternativen Wirklichkeiten auf den Tod – jenen Tod, der eine notwendige Voraussetzung ist, damit wahre Liebe ihre Vollendung finden kann. Die Tatsache, dass der dritte *Turangalila*-Satz mit einem plötzlichen Bruch endet – Klavier, Blechbläser und Glocken werden sogar mitten in einer dynamischen Steigerung abgeschnitten – bestätigt die oben entwickelte Interpretation: Der Komponist bietet hier lediglich einen Ausschnitt dessen, was im Grunde ein fortlaufender, nie endender Prozess der Evolution eines *meta*-physischen Universums ist.

Die übermenschlichen Aspekte der Liebe

Messiaens Interpretation der in “Jardin du sommeil d’amour”, dem sechsten Satz der Sinfonie, dargestellten Szene mutet surrealistisch an. In seinen Programmnotizen schreibt er dazu: “Die beiden Liebenden sind eingetaucht in den Liebesschlaf. Eine Landschaft ist aus ihnen hervorgegangen. Der sie umgebende Garten heißt Tristan; der sie umgebende Garten heißt Isolde. Dieser Garten ist voller Schatten und Lichter, voller Pflanzen und neuer Blumen, voller melodischer Vögel in fröhlichen Farben. [...] Die Zeit vergeht, vergessen. Die Liebenden sind außerhalb der Zeit. Lasst sie uns nicht aufwecken.”

Der Satz ist ein wirkliches Liebeslied, zugleich intensiv und schlicht. Die Melodie klingt durchgehend im *fespressif*-Timbre der Ondes Martenot, verdoppelt in gedämpften Streichern (1. Violinen, die Hälfte der Violen und die Violoncelli). Die geteilten 2. Violinen und die andere Hälfte der Violen fügen drei Stimmen hinzu, so dass ein vierstimmiger Satz entsteht. Messiaen bezeichnet diesen homophonen Strang als das *thème d’amour* der Sinfonie. Mit seiner durch die Generalvorzeichnung mit sechs Kreuzen auch ideell bekräftigten Fis-Dur-Tonart, seiner konsequent vierstimmig gesetzten Harmonik und der steil abfallenden Geste am Ende der Hauptphrase erscheint dieses *thème d’amour* mit den beiden führenden zyklischen Themen der *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* verschwistert:

BEISPIEL 50: das *thème d'amour* der *Turangalila* und seine Vorläuferdas *thème d'amour* der *Turangalila-Sinfonie* (VI: T. 1-5, Ondes und Streicher)das *thème de Dieu* in Messiaens
Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (I: T. 1-2)das *thème d'amour* der *Vingt Regards*,
versteckt im *thème de Dieu*
(*Vingt Regards* I: T. 15-17)dasselbe *thème d'amour*,
offiziell bezeichnet
(*Vingt Regards* VI: T. 170)

Im Falle eines Komponisten, der der Symbolik der Zahlen so zugetan ist wie Messiaen, ist es zweifellos bedeutsam, dass die explizit in einem musikalischen Thema verkörperte "Liebe" in beiden Werken – dem zwanzigteiligen Zyklus für Klavier solo und der zehnsätzigen Sinfonie – im sechsten Stück eingeführt wird. Messiaen betont wiederholt, die Zahl 6 sei für ihn untrennbar verbunden mit der Erschaffung der Menschheit, die Gott der Genesis zufolge am sechsten Tag der Schöpfung ausführte. "Liebe" in diesen Sätzen ist eindeutig mehr als eine Leidenschaft zwischen zwei Liebenden.

Hinsichtlich der strukturellen Anlage der Phrasen lässt sich der sinfonische Satz vom "Garten des Liebesschlafes" mit dem Kopfsatzes der *Vingt Regards*, "Regard du Père" (Blick des Vaters) vergleichen: Er basiert ebenfalls auf drei verwandten Phrasen und deren Ableitungen. Im sechsten Sinfoniesatz bilden die diesen Phrasen übergeordneten Abschnitte eine Bogenform mit insgesamt fünf Segmenten:

TABELLE 13: der Aufbau des Sinfoniesatzes "Jardin du sommeil d'amour"

	A	A'	B	B'	A''
	a a b	a a b'	c c a	c c a'	a a b'' a''
T.	1-16	16-32	32-40	40-52	52-76

Neben der ‐Liebestonart‐ (Fis-Dur), dem langsamen Tempo und dem homophonen Satz in enger Akkordlage teilt das *thème d’amour* der Sinfonie mit dem *thème de Dieu* des Klavierzyklus zwei weitere Kennzeichen, die in Messiaens musikalischer Sprache oft als Liebessymbole fungieren: die auf Transpositionen des zweiten Modus beruhende Harmonik und den Phrasenschlussakkord in einer Umkehrung des Fis-Dur-Dreiklangs mit *sixte ajoutée*. Mit nur zwei Ausnahmen enden alle thematischen Phrasen in ‐Jardin du sommeil d’amour‐ mit diesem ‐Liebesakkord‐, zudem haben viele Töne innerhalb der Phrasen dieselbe harmonische Basis.⁴⁶

Messiaens Verwendung seines Modus 2 ist lückenlos. Das folgende Beispiel zeigt die modale Grundlage im ersten Abschnitt:

BEISPIEL 51: Modus 2 im sinfonischen *thème d’amour* (VI [0-2])

The musical score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff is marked *p espressif* and the second *mf*. Brackets below the notes indicate the modal structure: Modus 2² 2¹ 2² 2¹. The third staff continues with brackets indicating 2¹ 2² 2¹ 2³ 2¹ 2² 2¹.

Diese homophone Darstellung reiner Liebe bildet den führenden von fünf Strängen. Nur einer dieser Stränge, ein Spiel mit eigenwilligen Motiven in Flöte und Klarinette, passt sich der Struktur des *thème d’amour* an: in Abschnitt A werfen die beiden Holzblasinstrumente einander Figuren zu, die in den entsprechenden Takten von A' wiederkehren; in B und B' dagegen spielen sie ein Duo mit unabhängiger Segmentierung.

In Gegenüberstellung mit dem homophonen Thema erklingt eine Vogelimitation im Klavier, die Messiaen als ‐stilisierte oder idealisierte Rufe von Nachtigall, Amsel und Gartengrasmücke‐ beschreibt. Das ungestimmte

⁴⁶ Der Fis-Dur-Dreiklang mit *sixte ajoutée* findet sich im homophonen Strang des Themas in T. 3₁-5₂ (2 x), T. 7₃-9₃ (2 x), T. 10₃, T. 11₃₋₄ (2 x), T. 12₄-13₃, T. 14₃-16₃, T. 18₄-20₄ (2 x), T. 23₁-25₂ (2 x), T. 26₁₋₂, T. 27₁₋₃ (2 x), T. 28₂-29₂, T. 30₂-32₁, T. 33₂-34₂, T. 35₃-36₂, T. 38₃-40₄ (2 x), T. 42₁₋₄, T. 44₁-45₁, T. 45₁₋₂, T. 48₂, T. 54₂-56₂ (2 x), T. 58₃-60₄ (2 x), T. 62₃₋₄, T. 63₃-64₁ (2 x), T. 64₄-65₄, T. 69₄, T. 71₁ und T. 72₄-76₄.

Schlagzeug trägt eine andere Schicht bei, die ebenfalls vollkommen unabhängig vom gleichmäßig phrasierten Liebeslied verläuft. Dieser Strang beginnt bei Ziffer 4 und besteht aus zwei chromatischen Notenwertskalen in Gegenbewegung, wobei die Dauern der einen von 7/16 auf 38/16 anwachsen, während die der anderen von 48/16 auf 32/16 abnehmen. Die erste wird von einem Tempelblock und kleiner türkischer Zimbel gespielt, die zweite von einem zweiten Tempelblock und Triangel. Wie der Komponist erläutert, bewegt sich die erste “von der Gegenwart auf die Zukunft zu”, während die zweite “die Zukunft in die Vergangenheit verwandelt. Beide repräsentieren den Fluss der Zeit”.

Messiaens Gamelan, das sich hier in zwei Schichten teilt, greift Details aus Satz I, II und IV auf – der “Introduction” (die überhaupt als eine Art Steinbruch fungiert) und den beiden “Liebeslied”-Sätzen. Das Vibraphon spielt zehn Versionen eines rhythmischen Palindroms, wobei die sechste bis zehnte einen Prozess innerer Erweiterungen und komplementärer Kürzungen durchläuft, der dem von der kleinen Trommel im großen Polyrythmus des Kopfsatzes zuerst Gehörten und gegen Ende von “Chant d’amour 2” noch einmal Aufgegriffenen entspricht.⁴⁷ Glockenspiel und Celesta, die kurz nach Ziffer 4 einsetzen, stellen sieben Versionen eines Rhythmus dagegen, der genauso wie der Rhythmus von Holzblock und kleiner Trommel in “Chant d’amour 1” mit jeder Wiederholung durch innere Erweiterungen an Länge zunimmt.⁴⁸

⁴⁷ Für die Vorlage, vgl. die kleine Trommel in I: T. 82-150 und in IV: T. 152-197. Die Verarbeitungsform in “Jardin du sommeil d’amour” beginnt mit der (fünfmal gespielten) Folge 8-4-2-3-1-1-1-1-7-1-1-1-1-3-2-4-8- $\{49\}$. Anschließend wird das Palindrom einem Wachstums- und Kontraktionsprozess unterworfen, in dem die abschließende Pause die Zunahme an innerer Länge ausgleicht und den Gesamtumfang unverändert erhält:

$$\begin{aligned} & 8-4-2-3-1-1-1-1-7-1-1-1-1-3-2-4-8-\{49\} \\ & 8-4-2-3-1-1-1-1|1111|10|1111|1-1-1-1-3-2-4-8-\{38\} \\ & 8-4-2-3-1-1-1-1|1111111111|15|1111111111|1-1-1-1-3-2-4-8-\{19\} \\ & 4-2-3-1-1-1-1-7-1-1-1-1-3-2-4-\{65\} \\ & 1-1-1-1-7-1-1-1-1-\{83\} \end{aligned}$$

⁴⁸ Der ursprüngliche Rhythmus, der aus einer Folge von Schlägen in unterschiedlichem Abstand gefolgt von einer abschließenden Pause besteht, ist 1-1- $\{3\}$ -2-2- $\{4\}$ -2-1-1-1- $\{10\}$ | 3-3- $\{9\}$ -6-6- $\{12\}$ -6-3-3-3- $\{30\}$; dabei kann man sehen, dass die zweite Hälfte die erste unter Vergrößerung auf das Dreifache wiederholt. Diese Version wird am Ende des Prozesses erneut erreicht. In den Zwischenstufen allerdings erfährt die dritte Komponente zwei innere Erweiterungen: 2 1 1 1 + 2 1 1 1 $\{10\}$ und 2-1-1-1 + 2-1-1-1 + 1-1- $\{3\}$ -2-2- $\{4\}$, mit entsprechend vergrößerten Erweiterungen in der zweiten Hälfte der Folge. Zudem wird jede Phrase gefolgt von einer Gruppe, in der die vergrößerte Wiederholung durch ein rhythmisch freies Element ersetzt ist. Der Prozess zieht sich durch den ganzen Satz.

Die oben beschriebenen Manipulationen der Zeit – die linearen Entwicklungen stufenweisen Wachsens bzw. Schrumpfens und die Prozesse innerer Erweiterung und Verengung – können als musikalisch verbrämte Indikatoren auf ein Zeit-Universum gedeutet werden, das die menschliche Erfahrung transzendiert. Der Hinweis auf einen metaphysisch weit entfernten Raum wird auf der verbalen sowie auf der musikalischen Ebene in zentraler Weise bestätigt. Wie schon erwähnt, erläutert der Komponist den “Schlaf” im Satztitel mit den Worten: “Die Zeit vergeht, vergessen. Die Liebenden sind außerhalb der Zeit. Lasst sie uns nicht aufwecken.” Die musikalischen Symbole im *thème d’amour*, besonders Tonart, Vorzeichen, Modus, Textur und Struktur, stellen eine Beziehung zwischen diesem Schlaf der Liebenden und dem Schlaf des Jesuskindes her, auf dem die Augen des himmlischen Vaters im ersten Satz der *Vingt Regards* mit solchem Wohlgefallen ruhen. Der “Garten”, in dem Messiaen seine Liebenden schlafend zu sehen glaubt, gehört zu einer Wirklichkeit, die allen irdischen Begrenzt- und Bedingtheiten ebenso fern ist wie die Krippe von Bethlehem.

Dies bringt mich zum achten Satz der Sinfonie. Hier bezieht sich das den Titel charakterisierende Wort “développement” sowohl auf den Inhalt als auch auf das Material. Einerseits deutet Messiaen hier eine Entwicklung in der Liebesgeschichte an: “Der Liebestrank hat [Tristan und Isolde] für immer vereint; ihre Leidenschaft wächst ins Unendliche.” Doch auch die musikalische Verarbeitung ist gemeint. “In einem Werk mit zehn Sätzen genügen einige auf Teile bezogene Durchführungen nicht; es braucht ein ganzes Stück, das nichts als Durchführung *ist*.”

Wie andere Sätze und Abschnitte umfasst auch “Développement de l’amour” fünf Arten von Material. Es gibt einen Rahmen ([1-7] ≈ [46-50]) mit Erinnerungen an Komponenten aus dem Rahmen der “Introduction”: ein polymodales Segment, eine Klavierkadenz, eine Version des *thème statue* und ein jambisches Motiv in Bläsern und Streichern.⁴⁹ Die einzige Komponente dieses Rahmens, die kein Gegenstück im Rahmen des Kopfsatzes

⁴⁹ Vergleiche den akkordischen Abstieg in VIII [4] (in den Holzbläsern und Streichern geht Modus 3¹ in Modus 2¹ über, im Klavier ertönt Modus 1²) mit dem Gegenstück in I [6]; ferner die (weitgehend auf der Figur aus I [10] basierende) Klavierkadenz in VIII [5-6] mit der Kadenz in I [11]; die Variante des *thème statue* in VIII [6] (in der die Abfolge der Terzen als 2-3-4-5-1 beschrieben wurde) mit dem ersten Erklängen desselben Themas in I [2-3]; und die von Bläsern und Streichern in *ff* präsentierten kurz-lang-Paare, die ein ungefähres Zitat von I [7] (T. 50-51) darstellen. In der verkürzten Reprise am Ende des Satzes – dem schließenden Teil des Rahmens – werden Klavierkadenz und *thème statue* abgeschnitten, die polymodalen Akkordabstiegsbewegungen sind auf ihre vorbereitende Geste beschränkt und das jambische Motiv fehlt vollkommen.

erkennen lässt, ist das rhythmische Palindrom mit schrumpfenden Wiederholungen, das zu Beginn des achten Satzes in den tiefen Stimmen erklingt.⁵⁰

Innerhalb dieses Rahmens bildet das verbleibende Material drei Durchführungen. Zunächst etabliert Messiaen eine Komponente ([a] in Beispiel 52 und Tabelle 14 unten), deren abschließendes, aus drei Akkorden bestehendes Motiv [x] in diesem Satz eine entscheidende, mit Beginn des Dreifachzitats bei Ziffer 9 praktisch konkurrenzlose Rolle spielt.

BEISPIEL 52: die Komponente am Beginn der großen Durchführung (VIII [8])



Eine Unisono-Überleitung in ausgeschriebenem ritardando (*Modéré* mit rhythmischer Vergrößerung von 2-3-5-8 Sechzehnteln) bereitet die Hörer auf ein langsames und sehr leises Zitat des *thème fleur* vor. Die Sequenz der Vorbereitung einen Halbton höher führt zu einer Wiederholung des *thème fleur* in seiner ursprünglichen Tonart, bevor der Abschnitt bei Ziffer 14 mit erneuten Ballungen von Motiv [x] schließt. Gegenläufige Skalen in Modus 2², die das allgemeine *rallentando molto* sehr deutlich spürbar machen, kündigen einen Wechsel des Materials an.

Die vergleichsweise kurze Passage bei Ziffer 15 bringt einen ersten Höhepunkt. Über Akkordbewegungen (aufsteigend in Modus 2³, absteigend in Modus 2¹) lässt Messiaen Ondes, Trompeten und vereinte Streicher in *ff* mit einem Zitat der [c]-Phrase aus dem *thème d'amour* schwelgen.⁵¹

⁵⁰ Der Satz beginnt mit einem polyrhythmischen Segment ([0-3]), in dem Klavier, Vibraphon und Maracas in wiederholtem 4-4-3-3-Rhythmus ein Ostinato aus vier Akkorden spielen (zwei jeweils fast zwei Oktaven abstürzende Paare). Tiefe Bläser und Streicher mit Glocken und Becken stellen fünf als Palindrom rhythmisierte Akkorde dagegen, gefolgt von drei kürzer werdenden Wiederholungen: 5-7-10-7-5, 4-6-9-6-4, 3-5-8-5-3, 2-4-7-4- (am Ende von [3] wird der Rhythmus abgeschnitten, am Ende von [48] dagegen mit -4, 1-3-6-3-1 ergänzt).

⁵¹ Vgl. Ondes + Trompeten + Streicher in "Développement de l'amour" mit Ondes + Streicher zu Beginn von Abschnitt B in "Jardin du sommeil d'amour" (VIII [15], T. 80-85 ≈ VI [4], T. 32-35). Das Zitat liegt hier einen Tritonus höher, in C-Dur statt Fis-Dur.

Die beiden die erste große Durchführung abschließenden Passagen – ein jambisches Spiel in zwei Größenordnungen bei Ziffer 16 und eine polymodale Gegenüberstellung in Gegenbewegung überlagert mit Vogelgesang im Klavier bei Ziffer 17⁵² – sind relativ kurz. Ihnen folgt ohne Unterbrechung die zweite Durchführung, in der das Material rund um Motiv [x] weiter aufwärts transponiert ist und die beiden abschließenden Passagen unterschlagen werden zugunsten eines ausführlicheren *thème d’amour*-Zitates: Die Phrasen [c, c, a] aus “Jardin du sommeil d’amour” klingen hier in D-Dur (Ziffer 27-28). Die dritte, ausgedehnteste Durchführung beginnt mit einer langen Passage, in der das Motiv-[x]-Material mit den zuvor unterdrückten jambischen und polymodalen Komponenten durchmischt wird. Auf dem Höhepunkt dieses Abschnitts erklingt das Zitat aus dem *thème d’amour* im ursprünglichen Fis-Dur und in einer langen Fassung, die beide Versionen der Anfangsphrase enthält.

TABELLE 14: der Aufbau der großen “Liebes-Durchführung”

Rahmenöffnung mit Klavierkadenz, <i>thème statue</i> und jambischem Zitat [1-7]		Rahmenschließung mit verkürzter Reprise [46-50]
[a] in <i>cis + thème fleur</i>	[a] in <i>es + thème fleur</i>	[a + c] vermischt, [d]
[a] in <i>d + thème fleur</i>	[a] in <i>e + thème fleur</i>	[a + c] vermischt, [d]
		[a + c] vermischt, verarbeitet
[b] <i>thème d’amour</i> in <i>c</i>	[b] <i>thème d’amour</i> in <i>d</i>	[b] <i>thème d’amour</i> in <i>fis</i>
[c] Jamben [d] Polymodalität		
[8-17]	[18-28]	[29-45]

Freudenhymnen

Der die erste Hälfte der Sinfonie krönende Satz “Joie du sang des étoiles” (Freude des Sternenblutes) ist ein ekstatisches Scherzo. Als einer von mehreren wilden Tänzen, die Messiaen während einer fünfjährigen Periode komponierte, ist er spirituell verwandt mit dem zweiten Satz der 1943 entstandenen *Visions de l’Amen* und mit dem zehnten Satz der *Vingt Regards* aus dem Jahre 1944. Der Sinfoniesatz ähnelt seinen beiden Schwestersätzen

⁵² In der polymodalen Gegenüberstellung erklingt Modus 3¹ in den aufsteigenden tiefen Bläsern, Modus 1² in den aufsteigenden tiefen Streichern und Modus 4⁴ in den absteigenden höheren Bläsern und Streichern. Für die kontrastierenden Temporientungen, siehe die gleichmäßigen Achtel in den tiefen Streichern, die anwachsenden Notenwerte in den tiefen Bläsern (1-2-3-4-5-6-7-8-9, betont durch das hängende Becken und die provenzalische Trommel) und die abnehmenden Tondauern in den höheren Instrumenten (9-8-7-6-5-4-3-2-1).

auch bezüglich des Inhalts. Aus “Amen des étoiles, de la planète à l’anneau” übernimmt er das kosmische Bild der Himmelskörper; wie im “Regard de l’Esprit de joie” spielt er auf eine übermenschliche Freude an. Messiaen erläutert, an welche Art Ekstase er denkt:

Es handelt sich um einen langen und wilden Freudentanz. Um die Maßlosigkeit dieses Stückes zu verstehen, muss man sich erinnern, dass die Vereinigung wahrer Liebender für sie einer Verwandlung kosmischen Ausmaßes gleichkommt. André Breton erkennt alle Elemente in der Geliebten wieder: “Meine Frau mit Augen auf der Höhe des Wassers, auf der Höhe der Luft der Erde und des Feuers”. Shakespeares Julia spricht aus der Fülle ihrer Liebe, “Denn meine Lieb’ ist endlos wie die See”, und Tristan sagt zu Isolde: “Wäre die ganze Welt heute um uns herum, ich sähe doch keinen außer dir”.⁵³

Der Freudentanz ist als dreiteilige Form mit Coda entworfen. Im Hauptabschnitt wechselt ein variiertes Refrain mit einer variierten Strophe; auch der Kontrastabschnitt ist an den ungestümen Refrain angelehnt.

BEISPIEL 53: der Refrain im Freudentanz (V)

Vif, passionné, avec joie: (Ondes und Streicher)

ff (Bläser + Glockenspiel, Celesta, Klavier und Becken): 8>

Der Refrain ist stets mit den fünf B-Vorzeichen von Des-Dur notiert, dem enharmonischen *alter ego* von Cis-Dur, das hier als Dominante von Fis-Dur, der Grundtonart der Sinfonie, fungiert. Wie Messiaen bemerkt, ist die Komponente, auf der der Refrain basiert, eine Variante des *thème statue*.

⁵³ Die französische Version dieses Textes findet sich in Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, S. 382-383. Das Breton-Zitat ist ein Ausschnitt aus den Schlusszeilen seines Gedichtes “L’Union libre” (Freie Liebe); siehe den vollständigen Wortlaut des Gedichtes mit deutscher Übersetzung in Anhang IV. Die kurze Zeile von Shakespeare steht in der zweiten Szene des zweiten Aktes von *Romeo und Julia*, wo Julia sagt: “Denn meine Lieb’ ist endlos wie die See / Und tief: Je mehr ich dir davon gesteh, / Je mehr hab ich, denn grenzenlos sind beide!” Messiaens Zitat von Tristans Worten an Isolde ist wesentlich, verrät es doch, dass der Komponist nicht nur die epischen Fassungen des Mythos, sondern auch den Prosa-Tristan kannte, der als einzige Quelle diese Erklärung enthält. Vgl. dazu Philippe Ménard, ed., *Le Roman de Tristan en Prose*, Band. 1-9, Genf, Droz, 1987-1997.

BEISPIEL 54: Varianten des *thème statue* (V [0] / I [2])

Der kontrastierende Mittelabschnitt in Ziffer 14-31 basiert auf einem Motiv, das mit dem *thème statue* noch enger verwandt ist, insofern es sogar seinen Rhythmus übernimmt und die fünf verschiedenen Terzen, wie es beim ersten Erklängen des Themas der Fall war, mit einer Wiederholung der zwei Rahmenintervalle beschließt (Terzenfolge 1-2-3-4-5-1-5).

Strukturell ist der Abschnitt als Entwicklungsform angelegt. Messiaens Anmerkungen liefern ausnahmsweise eine eher technische Beschreibung:

Posaunen und Hörner behandeln das *thème statue* hier im Stil der *personnages rythmiques*, wobei es drei Charaktertypen gibt: Der erste wächst an, der zweite zieht sich zurück und der dritte bleibt unbewegt. Bald kommen Trompeter dazu, greifen die drei *personnages rythmiques* auf und lassen sie sich in einer geraden Linie bewegen, während Posaunen und Hörner die Dauern umkehren, so dass der zweite Charakter anwächst und der erste sich zurückzieht, während der dritte weiterhin unbewegt bleibt. Das Ergebnis ist ein rhythmischer Kanon der Gegenbewegung mit sechs *personnages rythmiques*, wobei die drei tieferen die Bewegungen der drei höheren umkehren.

Nach einer zunächst transponierten, dann frei abgewandelten Reprise des Hauptabschnitts, deren abschließendes großes crescendo in einen Cis- / Des-Dur-Dreiklang mit enharmonisch gemischter Notierung mündet, erklingt die Coda in Ziffer 45-48 als überragender Höhepunkt. Messiaen bemerkt dazu:

Nach diesem erschütternden Tutti vergrößert eine auf dem *thème statue* basierende, in vollem Tempo gespielte Klavierkadenz den Freudentaumel. Der Abschluss baut auf dem *thème statue* auf, das in fortissimo und sehr langsamem Tempo von den Blechbläsern dargebracht wird.

Da Messiaen sein *thème statue* als musikalisches Symbol von Mérimées schauriger Venus betrachtet – einer Bronzefigur, die aufgrund eines ihr über den Finger gestreiften Ringes das Recht auf einen Bräutigam einklagt – scheint er seine Hörer einzuladen, das wilde Scherzo als Kommentar auf die problematische Anbetung unirdischer Schönheit aufzufassen.

Das "Finale" der *Turangalîla-Sinfonie* ist eine emphatische Freudenhymne, die fest in Messiaens Liebestonart Fis-Dur verankert und über weite Strecken in seinem modalen Symbol der Liebe, dem oktatonischen zweiten Modus, harmonisiert ist. Als einzige Komponente der Sinfonie ist das Finale in Sonatenhauptsatzform komponiert, einem Bauplan, der traditionsgemäß den ersten schnellen Satz bestimmt. Die Anlage mit Exposition (Ziffer 0-5), Durchführungsteil (Ziffer 6-23), Reprise (24-28), erneuter Durchführung mit Höhepunkt (29-35) und Coda (36-39) erschließt sich leicht. Besonders beim ersten Hören verhilft dieser Satz dem langen und einschüchternd komplexen Werk zu einem beruhigend traditionell strukturierten Abschluss.

Das thematische Material ist mit etlichen aus den vorangehenden Sätzen vertrauten Komponenten verwandt. Der durchgängige Drei-Sechzehntel-Takt entspricht dem Scherzosatz "Joie du sang des étoiles". Unterstrichen von wiederholten Zitaten der "rhythmischen Signatur" in einer Parallele von Holzblock und kleiner türkischer Zimbel präsentiert Messiaen das an das *thème d'amour* aus den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* erinnernde Hauptthema in einem einfachen homophonen Satz, *ff* und in reinem Fis-Dur. Trotz einer Ausdehnung von neun Takten bleibt das Thema durchgehend im harmonischen Bereich von Modus 2¹.

BEISPIEL 55: das Hauptthema der Sonatensatzform und sein Vorbild

Modéré, avec une grande joie

Turangalîla X, Hauptthema
(T. 1-9, hohe Bläser und Streicher)

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus,
thème d'amour

Das im Anschluss an eine Überleitung bei Ziffer 4 eingeführte zweite Thema ist eine rhythmisch eingeebnete Version eines anderen Liebesymbols, des der Sinfonie selbst eigenen *thème d'amour*. Es erklingt in Ondes, zwei Klarinetten und Streichern mit homophoner Begleitung in den Bläsern, in einer Transposition nach Es-Dur.⁵⁴

⁵⁴ Vergleicht man die Adaptation des *thème d'amour*, wie sie in der Exposition des sinfonischen "Finale" zu hören ist, mit der im Satz "Jardin du sommeil d'amour" identifizierten Phrasenstruktur (s.o. Tabelle 13), so erkennt man bei Ziffer 4 und 5 die Abschnitte A und A'.

In der Reprise kehrt das *thème d'amour* zum ursprünglichen Fis-Dur, der Grundtonart der Sinfonie, zurück. (Das Beispiel zeigt zum einfacheren Vergleich die rhythmisch eingeebnete Themenversion der Reprise.)

BEISPIEL 56: das *thème d'amour* als Seitenthema im Finale (X [27])



Turangalila X, Reprise, Seitenthema

die entsprechenden Phrasen im ursprünglichen *thème d'amour* aus *Turangalila VI*, T. 1-16

Die Reprise unterscheidet sich von der Exposition durch das Fehlen der Überleitung zwischen den beiden Themen. Stattdessen ist das Seitenthema erweitert: Die beiden A-Abschnitte des *thème d'amour* werden durch ähnlich variierte Zitate des Abschnitts B und einer B-Variante ergänzt, die nicht im sechsten, jedoch in der dritten Entwicklung des achten Satzes vorgegeben ist.⁵⁵ Nach einer kurzen weiteren Verarbeitung des rhythmisch eingeebneten Materials präsentiert der Höhepunkt des großen Finale ein letztes Mal den Anfangsabschnitt des *thème d'amour* im ursprünglichen Rhythmus und Tempo sowie der originalen Harmonisierung (vgl. Ziffer 34). Ondes und Streicher werden hier unterstützt von allen Holz- und Blechbläsern. So klingt die letzte Verkörperung des *thème d'amour* in triumphierendem *fff*.

Die Coda basiert auf neun Wiederholungen eines dem *thème d'amour* entnommenen Motivs in den Glocken (*ais-a-g-fis-g-cis*). In unterschiedlichen Lautstärkenstufen, die in den umgebenden Tumult ein- und aus ihm wieder auftauchen, bestätigt das Motiv die Tonart Fis-Dur und sorgt zugleich für die Rückkehr zum Modus 2¹. Die Sinfonie endet mit einem aufwallenden crescendo (*p—fff*) in einem reinen Fis-Dur-Dreiklang.

⁵⁵ Vgl. X [29] mit VIII [42-43].

Messiaens musikalische Aussage in der *Turangalīla-Sinfonie*

Messiaens Sinfonie enthält viele schon aus seinen anderen Werken bekannte Komponenten und Parameter: symbolisch verwendete Tonarten, Modi, Tonartvorzeichnungen und Akkorde; rhythmische Palindrome und ihre Gegenüberstellungen in komplexen Polyrhythmen sowie zyklische Themen – um nur Beispiele aus den drei auffälligsten Bereichen zu nennen. Was diese Komposition von seinen anderen Werken unterscheidet ist ihre stringente Organisation um die Zahl FÜNF.

Auf der spirituellen Ebene geht es in der Sinfonie wie in ihren beiden Schwesterwerken innerhalb der “Tristan-Trilogie” um die Beziehung von Liebe und Tod, doch unterscheidet sie sich durch ihre besondere Betonung des “Zeitflusses” (*turanga*) und des “kosmischen Spiels” (*līla*). Die symbolische Zahl FÜNF steht in diesem Kontext für den mit dem *līla* assoziierten Hindugott Schiwa und für die ihn definierenden fünf zyklischen Aktivitäten: Schöpfung, Bewahrung, Verkörperung, Zerstörung und Erlösung.

Um einzuschätzen, welche Aussage Messiaen mit diesem Zahlensymbol verbindet, ist es hilfreich, dessen augenfälligste musikalische Manifestationen noch einmal in der Zusammenschau zu betrachten und sie sodann mit der inhaltlichen Grundidee des *turangalīla* in Beziehung zu setzen. Neben externen Umsetzungen – der Instrumentierung mit fünf Tasteninstrumenten und fünf verschiedenen Zimbeln, dem Aufbau in zwei mal fünf Sätzen, etc. – fungiert die Zahl FÜNF als ein wichtiges Strukturmittel, dessen konsequente Anwendung offensichtlich kein Resultat des Zufalls ist:

- Fünf Sätze (I, VI, VII, VIII und IX) sind nach einem in oft mehrfacher Hinsicht auf der Zahl FÜNF basierenden Bauplan errichtet: Der erste Satz, “Introduction”, besteht aus fünf Materialblöcken, deren jeder in sich fünfteilig ist. Sein Hauptthema, das die Sinfonie zyklisch durchziehende *thème statue*, besteht aus einem fünffachen Intervall, ist vertikal eingebettet in eine aus fünf Elementen zusammengesetzte Textur und horizontal ausgebreitet in fünf Phrasen; der den halben Satz füllende ausgedehnte Polyrhythmus enthält fünf Stränge mit fünf harmonischen Aspekten: zwei nicht-kongruente Akkordfolgen und drei Modi. Der achte Satz, “Développement de l’amour”, ist ebenfalls auf fünf Materialblöcken erbaut; dasselbe gilt in anderer Weise für den siebten Satz, “Turangalīla 2”, in dem einer der Blöcke aus fünf melodischen Schichten, ein anderer aus fünf rhythmischen Schichten besteht. Der neunte Satz, “Turangalīla 3”, zeigt in der Horizontalen seines melodischen Themas mit vier Variationen eine fünfteilige

Struktur und in der Vertikalen seines rhythmischen Themas ein fünfsträngiges Spiel ungestimmter Schlaginstrumente. Letzteres wird nach einer Weile unterstützt von Streichern, die fünf verschiedene Harmoniefolgen aus fünf verschiedenen Modi spielen. Der sechste Satz, „Jardin du sommeil d’amour“, besteht aus fünf Abschnitten, wobei sein Thema, das *thème d’amour* der Sinfonie, als vorherrschender Strang einer fünfschichtigen Textur erklingt.

- Fünf Sätze sind durch das zyklische Hauptthema mitbestimmt: Das *thème statue* erklingt in „Introduction“, „Chant d’amour 2“, „Joie du sang des étoiles“, „Turangalila 2“ und „Développement de l’amour“.
- Fünf gleichmäßig über die Sinfonie verteilte Sätze sind durch die Liebestonart definiert: Fis-Dur herrscht in jedem zweiten Satz, d.h. in den beiden „Chants d’amour“ sowie in „Jardin du sommeil d’amour“, „Développement de l’amour“ und „Final“.

Überträgt man diese überwältigende musikalische Präsenz eines Fünffachen auf die Idee des kosmischen *lila*, so kann man in Messiaens Sinfonie fünf spirituelle Themen ausmachen, die den fünf zyklischen Stadien der Hindu-Kosmologie entsprechen:

- (1) Am auffälligsten in Messiaens großem Instrumentalwerk sind die verschiedenen die Zeit strukturierenden Bedeutungsträger. Das Spiel mit den rhythmischen Mustern dient als eine Art klingender Meditation über die Möglichkeit (oder die Notwendigkeit), die irdisch einzig erfahrbare, lineare Dimension der Zeit zu transzendieren. Zwar finden sich Notenwert-Palindrome, Messiaens „rhythmische Signatur“ und sogar einige recht komplexe Polyrhythmen auch in anderen Kompositionen dieser Schaffensperiode, doch ist die *Turangalila-Sinfonie* einzigartig darin, dass nicht ein einziger ihrer Sätze von dieser Suche nach einem neuen Verständnis der zeitlichen Dimension ausgeschlossen ist.⁵⁶
 - Das Analogon im Welten-*lila* ist das kosmische Werden, die Schöpfung.

⁵⁶ Die „Introduction“ und die drei „Turangalila“-Sätze sind bekannt für ihre großen Polyrhythmen in vielen Strängen, deren jeder unabhängigen aber strengen Gesetzen gehorcht; ein weiteres Beispiel findet sich zu Beginn des „Développement de l’amour“. Zwei der spezifisch dem Liebethema gewidmeten Sätze – „Chant d’amour 1“ und „Jardin du sommeil d’amour“ – spielen mit Rhythmen, die mit jeder Wiederholung eine Erweiterung oder Verkürzung erfahren, sowie mit Entwicklungen graduellen Wachsens oder Schrumpfens. Zwei andere – „Chant d’amour 2“ und „Final“ – zeigen Messiaens „rhythmische Signatur“; der erstere zitiert zudem die „große rhythmische Welle“ und andere palindromische Verarbeitungen aus der „Introduction“. Schließlich reserviert Messiaen einen Satz, „Joie du sang des étoiles“, für ein Beispiel seines dramatischen Spiels mit drei *personnages rythmiques*.

- (2) Das entscheidende inhaltliche Charakteristikum der Sinfonie ist ihre Beziehung zur schicksalhaften, leidenschaftlichen Liebe und den Erfahrungen, die Messiaen mit dieser verbindet, vor allem Freude und Verzückung. Diese Liebe ist im *thème d'amour* sowie in etlichen melodischen Anspielungen auf das Liebesthema aus den *Vingt Regards* unmittelbar umgesetzt, drückt sich aber auch in der Süße etlicher Passagen der "Chant d'amour"-Sätze und in den beiden Freudenhymnen aus, die die je fünfsätzigen Hälften der Sinfonie beschließen.
– Das Analogon im Welten-*lila* ist die Erhaltung.
- (3) Ein dritter Aussageaspekt lässt sich an den beiden prominenten zyklischen Themen festmachen, dem *thème statue* und dem *thème fleur*. Sie verweisen auf die zwei in Mérimées Novelle *La Vénus d'Ille* und in Éluards zentralem Gedicht aus dem Zyklus *Médiévales* porträtierten Frauentypen, denen Messiaen seine thematischen Symbole zuordnet.
– Das Analogon im Welten-*lila* ist die Verkörperung.
- (4) Ein Aspekt, den der Komponist nur einmal ausdrücklich erwähnt, und zwar im Kontext der im Polyrhythmus des "Turangalila 2" ausgedrückten Bedrohungserfahrung, ist die im Leben stets präsente Angst und Gefahr. Messiaen sieht diese Dimension besonders eindrücklich dargestellt in der unaussprechlichen Angst, die der Gefangene der Inquisition in Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *The Pit and the Pendulum* durchlebt.
– Das Analogon im Welten-*lila* ist die Zerstörung.
- (5) Der fünfte Schritt, der im Weltenzyklus der Neuschöpfung vorangeht, ist der Tod und, damit einhergehend, die Überwindung des Todes (durch Liebe, religiöse Errettung oder, wie im Falle von Poes Ligeia, übermenschliche Willenskraft).
– Das Analogon im Welten-*lila* ist Befreiung oder Erlösung.

Eine weitere Verbindung mit der kosmischen Dimension und ihrem zyklischen Spiel ergibt sich aus einer Erläuterung Messiaens zu seinem Einsatz ungestimmter Schlaginstrumente in der *Turangalila-Sinfonie*. Diese Instrumente repräsentieren für ihn entsprechend dem ihren Körpern zugrunde liegenden Grundbaustoffen die drei Elemente des Universums: das Mineralienreich (Becken, Zimbelen, Tamtam, Glocken, Triangeln), das Pflanzenreich (vor allem Holzblock und Maracas) und das Tierreich (insbesondere alle Trommeln). Als Instrumente, die auf die Dimensionen des Melodischen und Harmonischen verzichten, agieren sie quasi als reine Charaktere auf der kosmischen Bühne und erscheinen Messiaen daher besonders geeignet, seine Idee vom Drama der drei *personnages rythmiques* auszutragen.

In seinem Buch *The Tao of Physics* betont Fritjof Capra, *lila* bedeute “das Spiel Gottes” oder “die schöpferische Aktivität des Göttlichen”, aber auch “ein rhythmisches Spiel, das sich in endlosen Zyklen fortsetzt, indem das Eine zum Vielen wird und die Vielen wieder zum Einen zurückkehren”.⁵⁷ Dies ist das Spiel, in dem Messiaen offensichtlich die Liebenden Tristan und Isolde gefangen sieht. Die *Turungalila-Sinfonie* kann somit als die musikalische Repräsentation des ewigen Dramas schicksalhafter Liebe gelten.

⁵⁷ Fritjof Capra, *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*, Boston, Shambhala Publications, 1991, S. 87 und 198.