

HARMONIK

Messiaens Harmonik gründet auf zwei Elementen:

- auf modal-tonalen Klängen;
- auf seinen "accords spéciaux" (d.h. sieben- oder achttönigen "speziellen" Akkorden verschiedener Struktur, von denen die meisten bereits in der Technique dargestellt werden):

- accord sur dominante (ad);
- accord sur dominante appoggiaturé (da);
- accord de la résonance (ar);
- accord en quartes (aq);
- accords à résonance contractée (rc);
- accords tournants (at).

Im folgenden sollen sämtliche "accords spéciaux" vorgestellt werden. Da ihre Kenntnis für die Analysen dieser Arbeit unentbehrlich ist, werden sie in allen Transpositionen wiedergegeben und von I (= der jeweilige Akkord auf c) bis XII (= der jeweilige Akkord auf h) durchnummeriert (Bsp. 66). Dieses Verfahren ermöglicht es, selbst die komplexesten Aneinanderreihungen und Überlagerungen der Messiaenschen Harmonik in einem kurzen und übersichtlichen Grundriß wiederzugeben.

Während im Frühwerk - neben den Modi - vor allem ad-, da und ar - Klänge verwendet werden, beschränkt sich das Spätwerk im wesentlichen auf da - und auf die zuletzt entwickelten rc- und at-Klänge.

Von gleichbleibender Bedeutung sind die Modi (vor allem der zweite und dritte): sie prägen das Frühwerk (vom Banquet céleste bis zu den Corps glorieux), die umfangreichen zyklischen Werke der vierziger Jahre (Q, VA, VR, TPL, HA, TUR), den dreizehnteiligen Catalogue d'Oiseaux (1956 - 58) sowie das Spätwerk (TR, MMT, CE, Saint François).

Das Klangprinzip der Resonanzwirkungen, das bereits in der Technique erläutert wird (obere und untere Resonanz; Resonanzakkord), gewinnt zunehmend an Bedeutung: zu den vielstimmigen "accords spéciaux - aber auch zu modalen Klängen - treten regelmäßig (als untere und/oder obere Resonanz) ihre Komplementärtöne(= Komplementärfarben), so daß wiederholt zwölf-tönige Komplexe aufeinanderfolgen.

Äußerst selten finden sich Stellen, deren Melodik und Harmonik von einer vorgegebenen Zwölf-tonreihe bestimmt sind; den bedeutendsten Ausnahmefall bilden die "symmetrischen" Zwölf-tonreihen-Permutationen, die in mehreren Stücken des Catalogue d'Oiseaux erscheinen.

Die MODI MIT BEGRENZTER TRANSPOSITIONSMÖGLICHKEIT

- Modes à transpositions limitées -

Das System der Modi, die nur eine begrenzte Zahl an Transpositionen zulassen, hat Messiaen in der Technique (Kapitel XVI - XIX) dargelegt; vergleiche ferner die Vorworte zur Nativité und zu den Trois petites liturgies sowie Goléa 1960, 29f und Samuel 1967, 46; zum Traditionszusammenhang siehe vor allem Jurij N. Cholopov, Symmetrische Leitern in der Russischen Musik, in: Die Musikforschung 4, 1975 (S. 379 - 407).

Da die Modi zum Grundbestand der Messianschen Musik gehören und ihre Kenntnis für das Verstehen der meisten Analysen dieser Arbeit unentbehrlich ist, sollen sie hier vollständig angeführt werden (Beispiel 5). Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Modi 2 und 3, die Messiaen am häufigsten verwendet.

- MODUS 1 (= Ganztonleiter)

zweimal transponierbar;
sechstönig.

Weil (laut Messiaen) Komponisten wie Debussy und Dukas alle Möglichkeiten dieses Modus bereits ausgeschöpft haben, benutzt Messiaen ihn kaum noch. Wenn er auftaucht, dann nur in Überlagerung mit anderen Modi - man muß allerdings hinzufügen, daß die Ganztonleiter vollständig im vielverwandten 3. Modus enthalten ist (siehe dazu S. 78) sowie in den Modi 6 und 7.

Beispiele :

Corps glorieux II, Pedalstimme in den Rahmenteilen
(T. 1 - 8 und 19 - 28) : Modus 1,2 .

Corps glorieux III, T. 25 - 28 und 94 - 100 (Pedalstimme): Modus 1,2 .

Quatuor I, Violoncello (den ganzen Satz über): fünftöniges

Ostinato: c - e - d - fis - b = Modus 1,1 (auch
enthalten in 3,1 und 3,3).

Trois petites liturgies II, T. 44 - 46 (Chor, Klavier): Modus 2,1.

Transfiguration VI : Chorstimmen, Röhrenglocken (den ganzen
Satz über): Modus 1,1 .

5

Modes à transpositions limitées

1. Modus

2. Modus

3. Modus

4. Modus

5. Modus

6. Modus

7. Modus

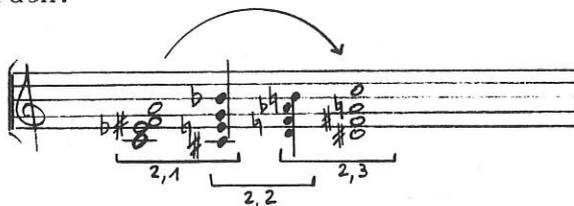
8. Modus

- MODUS 2

dreimal transponierbar (wie der verminderte Septakkord);
achttönig.

(Hier sei daran erinnert, daß die Bezeichnung "1. Transposition" den Ausgangsmodus meint - immer von C aus - . Wenn es von einem Modus drei Transpositionen gibt, dann heißt das: drei mögliche Fassungen insgesamt.)

Das Strukturprinzip ist die kleine Terz (wie beim verminderten Septakkord); jede Transposition des 2. Modus setzt sich zusammen aus zwei verschiedenen verminderten Septakkorden:



Ein aus zwei verschiedenen verminderten Septakkorden zusammengesetzter Klang enthält somit sämtliche (acht) Töne des 2. Modus (er entspricht in etwa dem "Akkord auf der Dominante", der alle sieben Töne der Durtonleiter vereint).

6

LA NATIVITE - VII. Satz (Takt 1 und Parallelstellen)



Von größter Bedeutung ist bei diesem Modus die Beziehung zur Durtonalität: jede Transposition des Modus enthält vier Durdreiklänge (im Kleinterzabstand), die sich jeweils mit einer der drei Hauptfunktionen (Tonika, Dominante, Subdominante) verbinden können.

Modus 2,1	:	C	-	Es	-	Fis	-	A
2,2	:	Cis/Des	-	E	-	G	-	B
2,3	:	D	-	F	-	As	-	H

Die drei Transpositionen des 2. Modus können nun so eingesetzt werden, daß eine die Rolle der Tonika, eine andere die der Dominante und die dritte die der Subdominante übernimmt.

In einem Stück, das um Fis-Dur (= Tonika) kreist (wie z. B. das frühe Orgelstück Le banquet céleste oder der Klavierzyklus Vingt Regards) ist somit

Modus 2,1 der Tonikaregion zugeordnet (Fis);

Modus 2,2 der Dominantregion (d. h. um Cis zentriert);

Modus 2,3 der Subdominantregion (um H zentriert).

Es ergeben sich folgende Beziehungen:

TONIKA(-Region)		DOMINANTE		SUBDOMINANTE	
(2,1)	$\left\{ \begin{array}{l} C \\ Es \\ Fis \\ A \end{array} \right.$	(2,2)	$\left\{ \begin{array}{l} G \\ B \\ Cis \\ E \end{array} \right.$	(2,3)	$\left\{ \begin{array}{l} F \\ As \\ H \\ D \end{array} \right.$
(2,2)	$\left\{ \begin{array}{l} Cis \\ E \\ G \\ B \end{array} \right.$	(2,3)	$\left\{ \begin{array}{l} Gis \\ H \\ D \\ F \end{array} \right.$	(2,1)	$\left\{ \begin{array}{l} Fis \\ A \\ C \\ Es \end{array} \right.$
(2,3)	$\left\{ \begin{array}{l} D \\ F \\ As \\ H \end{array} \right.$	(2,1)	$\left\{ \begin{array}{l} A \\ C \\ Es \\ Fis \end{array} \right.$	(2,2)	$\left\{ \begin{array}{l} G \\ B \\ Des \\ E \end{array} \right.$

Neben dieser Anordnung in (reinen) Quinten verwendet Messiaen noch die Großterzbeziehung:

Auf eine um Fis-Dur zentrierte Fläche (= Modus 2,1) folgt eine um B-Dur (= 2,2), dann eine um D-Dur (= 2,3) zentrierte Fläche. Die nächste (um eine große Terz höhere) Stufe erreicht wieder die Ausgangslage (Fis = 2,1). Hier ergeben sich folgende Beziehungen:

MODUS 2,1		2,2		2,3
C	—————	E	—————	As
Es	—————	G	—————	H
Fis	—————	B	—————	D
A	—————	Cis/Des	—————	F

Diese Beziehungen lassen sich nach dem Prinzip der erweiterten Funktions-

harmonik ebenfalls im Sinne der klassischen Kadenz (Tonika mit ihren beiden Dominanten) verstehen, z.B.: C = Tonika, E = Dominante (bzw. Dominantvertreter), As = Subdominante (bzw. Mollsubdominantvertreter).

Einige Beispiele für die Großterzgliederung in Verbindung mit den drei Transpositionen des 2. Modus:

Nativité V, 1. Teil (T. 1-26) - siehe dazu Teil 3, S. 33.

Vingt Regards VI : T. 161 ff (Fis) - T. 172 ff (B) - T. 185 ff (D);

X. : T. 60 ff (A) - T. 84 ff (Des) - T. 108 ff (F);

XX.: T. 52-53 : E - As - C ;

T. 79-81 : As - C - E ;

zum tonalen Gesamtplan dieses Satzes (Verbindung der dominantischen Beziehung mit der mediantischen - auf der Grundlage des 2. Modus) siehe vom Verfasser : Verbum Caro, S. 276 f.).

Trois petites liturgies III - siehe dazu Teil 2, S. 130 f.

Catalogue d'Oiseaux III : T. 64-66 (und Parallelstellen):

Überlagerung von $\left\{ \begin{array}{l} F (2,3) \\ Fis (2,1) \end{array} \right\} \left| \begin{array}{l} Cis (2,2) \\ D (2,3) \end{array} \right| \left\{ \begin{array}{l} A (2,1) \\ B (2,2) \end{array} \right\}$.

Während die Gliederung in (drei) große Terzen den gesamten 2. Modus abschreitet (das heißt alle drei Transpositionen), verbleibt die Gliederung in vier kleine Terzen innerhalb einer Transposition :

Großterzgliederung: C - E - As - C
 Modus: 2,1 2,2 2,3 2,1

Kleinterzgliederung: C - Es - Fis - A - C
 Modus: $\underbrace{\hspace{10em}}_{2,1}$

- Vergleiche z.B. die Kleinterzgliederung der Meeres-Stellen ("la mer bleue") in CO III (siehe dazu Teil 1, S. 63) oder die in kleinen Terzen abfallende Folge von Molldreiklängen (es - c - a) zur Darstellung des Sonuntergangs in CO VII (siehe dazu Teil 1, S. 104).

Seine Verwandtschaft mit der Durtonalität offenbart der 2. Modus in seinen charakteristischen Klängen, deren Grundbestand immer der Durdreiklang ist (Messiaen verwendet mit Vorliebe die 2. Umkehrung); dazu kommen hinzugefügte Töne: neben jenen der klassischen Harmonik (kleine 7 und große 6) ist es vor allem die übermäßige Quarte.

Bsp. 7 zeigt einige charakteristische Klänge des 2. Modus (hier: Modus 2,1; Klangwurzel ist der C-Dur-Dreiklang),

Den Durdreiklang (2. Umkehrung) mit hinzugefügter Sexte und übermäßiger Quarte (*) bezeichnet Messiaen als "typischen Akkord" ("accord type" - abgekürzt: aty) des 2. Modus. Er tritt im Früh- wie im Spätwerk auf.

Die charakteristischen Klänge eines Modus wechseln sich ab in den parallelen Akkordfolgen ("succession parallèle d'accords" - abgekürzt: PA): sie entstehen dadurch, daß mehrere Stimmen den Modus gleichzeitig von verschiedenen Stufen aus abschreiten. In Bsp. 8 (vgl. TLM, Bsp. 317) folgt jeweils ein Durdreiklang mit großer Sexte und kleiner Septe auf einen Durquartsextakkord mit hinzugefügter übermäßiger Quarte.

7 Modus 2 : charakteristische Klänge

C^6_5 $C^{4<}_5$ $C^{6<}_5^*$ $C^{6<}_5^b$

aty

8 Modus 2 : parallele Akkordfolge

$C^{4<}_5$ $A^{7<}_6$ $E_s^{4<}_5$ $C^{7<}_6$ $Fis^{4<}_5$ $E_s^{7<}_6$ $A^{4<}_5$ $Fis^{7<}_6$ $C^{4<}_5$

1.
 2.
 3.

Akkord mit sämtlichen
Tönen des Modus

fehlende Töne

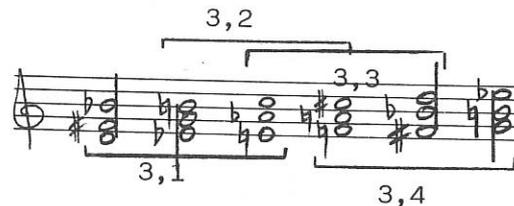
Durdreiklänge

accord type

- MODUS 3

viermal transponierbar (wie der übermäßige Dreiklang);
neuntönig.

Das Strukturprinzip ist die große Terz (wie beim übermäßigen Dreiklang);
jede Transposition setzt sich zusammen aus drei verschiedenen übermäßigen
Dreiklängen:



Das Tonmaterial des 3. Modus läßt die Bildung des verminderten Septakkordes
(er ist typisch für den 2. Modus) ebensowenig zu wie der 2. Modus die
Bildung des für den 3. Modus typischen übermäßigen Dreiklängs.

In jeder Transposition des 3. Modus ist eine der beiden Ganztonreihen (=Modus
1) vollständig enthalten:

Modus 3,1 und 3,3 : Ganztonreihe auf C (= Modus 1,1);

Modus 3,2 und 3,4 : Ganztonreihe auf Des (= Modus 1,2).

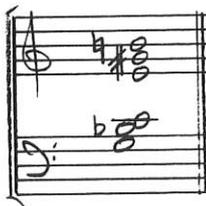
Da jede Transposition des 3. Modus sechs verschiedene Durdreiklänge zuläßt
(beim 2. Modus sind es nur drei), ist die Beziehung zu einer Durtonart weit
weniger eindeutig.

Mögliche Durdreiklänge:

3,1:	C - E - As		Es - G - H
3,2:	C - E - As	Des - F - A	
3,3:		Des - F - A	D - Fis - B
3,4:			D - Fis - B Es - G - H

Der sechstönige "accord type" des 3. Modus (Bsp.10) vereinigt den tradi-
tionellen Dominantseptakkord (wiederum in der 2. Umkehrung) mit dem Durdrei-
klang auf dessen Terz - z. B.: C-Dur mit kleiner Septe (b) + E-Dur :

10



aty 3,1

An klassifizierten Akkorden enthält der 3. Modus vor allem den Dominantseptnonakkord (große None), drei verschiedene (im Grobterzabstand) in jeder Transposition - z.B. in 3,1:

$$C^{\overset{4}{7}} - E^{\overset{4}{7}} - A s^{\overset{4}{7}} .$$

Bsp. 11 (MMT VIII, T. 78) zeigt die Verbindung von Akkorden aus dem 3. Modus (bei * ein "accord type") mit einem Septnonakkord (2. Umkehrung). Vergleiche ferner die Folge paralleler Septnonakkorde im Ganztonabstand in MP IV, T. 45 (Fis - E - D - C) sowie in CO II, T. 14.

11

Modéré

legato

MAN.

R { f * }

(MMT VIII, T. 78)

$$3,1 \text{ ————— } G^{\overset{4}{7}} (= 3,4)$$

Der neuntönige Akkord, der alle Töne des Modus enthält (Bsp. 12) ist bis auf einen Ton materialgleich mit dem achttönigen Resonanzakkord (jeder Resonanzakkord ist vollständig in einer der vier Transpositionen des 3. Modus enthalten; siehe dazu S. 103).

12 MP V, T. 53 (=Schlußakkord; vergleiche MP V, T. 6-7 und T. 15)

fff

(+ 8^{ve} grave G)

3,1 k

In Bsp. 13 (= MMT II, T. 77 ff) werden die neun Töne des Modus auf engstem Raum - clusterähnlich - zusammengedrückt; der abschließende reine A-Dur-Dreiklang ist in Modus 3,2 und 3,3 enthalten.

13

MAN. *f* *dim.* *mf*

PED. *mf*

3,3 k 3,2 k 3,3 k A (= 3,2 / 3,3)

Bsp. 14 (= CO IX, T. 134-135) zeigt einen "accord type" (x), einen Akkord, der alle Töne des Modus enthält (y) und den im Zusammenhang mit dem 3. Modus häufig erscheinenden Septnonakkord:

14

Un peu vif (♩ = 132)

red. red. red. red.

x E¹₃ y E¹

3,2 3,1 3,2 k 3,1

- MODUS 4

sechsmal transponierbar;
achttönig.

In ihm ist der Messiaensche Quartenakkord (Schichtung von reinen und übermäßigen Quartan, Bsp.17) enthalten.

Bsp. 16 zeigt Akkorde, die alle acht Töne des Modus vereinen.

16 a) MP IV, T.4

Lent

4,3 k 3,4

b) VERSET, T. 120 - 122

4,5 4,5 k

Modéré rall. Bien modéré

4,5 k

Vergleiche auch die achtstimmige parallele Akkordfolge der geteilten Streicher in TR XIII (T. 247): jeder der 15 Akkorde enthält sämtliche Töne aus Modus 4,1.

- MODUS 5

sechsmal transponierbar;
sechstönig .

Er ist ein unvollständiger Modus 4. Der sechsstimmige Quartenakkord (Bsp. 17) vereint alle Töne dieses Modus.

- MODUS 6

sechsmal transponierbar;
achttönig .

Vergleiche die achtstimmige parallele Akkordfolge in TR XIII (T. 9 : Modus 6,5; T. 113 : Modus 6,6); jeder einzelne Akkord enthält sämtliche acht Töne des Modus.

- MODUS 7

sechsmal transponierbar;
zehntönig .

Diesem Modus fehlen nur noch zwei Töne (im Tritonusabstand) zum zwölfstimmigen chromatischen Total: die Vielzahl der Töne bedingt einen Mangel an Differenziertheit und - vor allem - an (harmonischer) Farbe. Messiaen verwendet ihn nur selten. Das gilt gleichermaßen für den 8. Modus, der nur ein unvollständiger 7. Modus ist.

MODUS 5

The image displays the musical notation for Modus 5, consisting of a scale and its corresponding quartal chords. The scale is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It is divided into six measures, labeled 1. through 6. at the end of each measure. The notes in the scale are: 1. (rest), 2. (F#), 3. (G), 4. (A), 5. (B), 6. (C). The quartal chords are shown in a separate system below the scale, with each chord corresponding to a measure of the scale. The chords are: 1. (F#), 2. (G), 3. (A), 4. (B), 5. (C), 6. (D). The chords are written in a way that shows the interval of a fourth between adjacent notes.

QUARTENAKKORD (accord en quartes)

