

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 79

Artikel: Die Rückkehr zur Magie in der Musik : zur Konjunktion Varèse - Jolivet - Messiaen
Autor: Hirsbrunner, Theo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927922>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

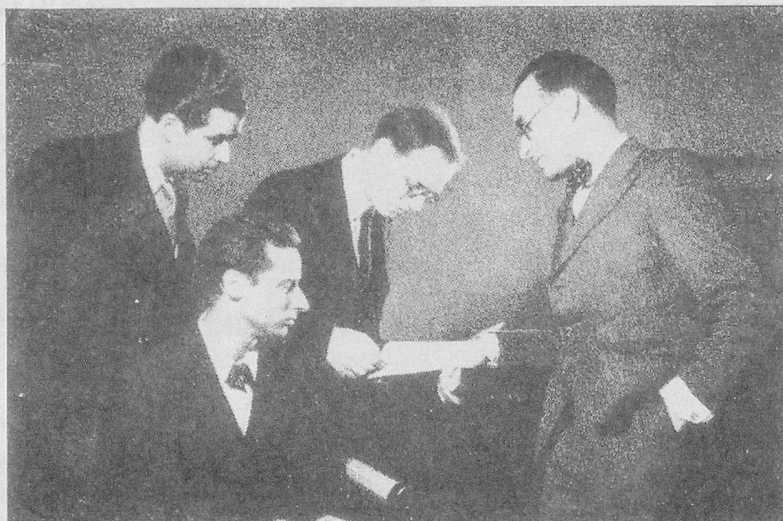
Download PDF: 10.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE RÜCKKEHR ZUR MAGIE IN DER MUSIK

VON THEO HIRSBRUNNER

Zur Konjunktion Varèse – Jolivet – Messiaen



Le groupe de la Jeune France lors de sa fondation.

De gauche à droite :

André JOLIVET, Yves BAUDRIER, Olivier MESSIAEN, DANIEL-LESUR.

Mille.

Olivier Messiaen

Yves Baudrier

Daniel-Lesur

Gründungsmanifest
von «La Jeune
France»
(© Association
Les Amis
d'André Jolivet)

Um 1930 trat im französischen Musikleben eine neue Generation hervor.¹ Die Mitglieder der *Groupe des Six* – Milhaud, Poulenc, Auric, Durey, Honegger und Germaine Tailleferre – erreichten die Zeit der Reife; ihre Provokationen, die um 1920 noch das Publikum aufgeschreckt hatten, waren vergessen. Der Impresario der *Ballets russes*, Serge Diaghilev, war 1929 in Venedig gestorben; seine letzten Jahre standen auch schon lange nicht mehr im Zeichen einer russischen (barbarischen) Wildheit wie vor dem Ersten Weltkrieg, als Strawinskys *Le sacre du printemps* im *Théâtre des Champs-Élysées* eine regelrechte Saalschlacht auslöste.

Strawinsky selber orientierte sich in den dreissiger Jahren immer mehr nach den Vereinigten Staaten und kultivierte einen neoklassischen Stil – zum Beispiel in *Perséphone* (1934) und *Jeux de cartes* (1937) –, mit dem er die Zuhörenden auf Distanz hielt; monumentale Skulpturen oder marionettenhafte Spielkarten luden nicht zur lebhaften Identifikation mit dem Bühnengeschehen ein. Nicht vergessen werden darf auch, dass die der Moderne feindliche Kulturpolitik des Dritten Reiches indirekt auch in Paris fühlbar wurde und zur Mässigung inspirierte. Exzesse, wie sie noch um 1920 im Namen der künstlerischen Freiheit nicht nur toleriert, sondern auch erwünscht waren, schienen nun nicht mehr möglich.

Ein wichtiges Symptom dieser veränderten Situation im kulturellen Leben ist die Tatsache, dass sich die Künstler nun moralisch zu engagieren suchten und Theorien wie die von Arnold Schönberg und der Zwölftontechnik als rein artistische Spielerei ablehnten (Yves Baudrier, Daniel-Lesur u.a.) oder die neue Musik, den Fortschritt nur akzeptierten, wenn er sich auf einer durch die Harmonie des Kosmos garantierten Ordnung rechtfertigte (Olivier Messiaen, André Jolivet).² Diese vier Komponisten werden um 1936 im Namen der Aufrichtigkeit (*sincérité*), der Grosszügigkeit (*générosité*) und des künstlerischen Gewissens (*conscience artistique*) die Gruppe *La Jeune France* gründen.³ Bis zu diesem Zeitpunkt wirkten aber noch andere, von aussen einbrechende Faktoren auf den Wandel des kulturellen Klimas ein.

EDGARD VARÈSE IN PARIS

Zu diesen entscheidenden Einflüssen gehörte in allererster Linie die Ankunft von Varèse in Paris (1929), der bis zu diesem Zeitpunkt schon so revolutionäre Werke wie *Amérique* (1920), *Offrandes* (1922), *Hyperprisme* (1923), *Octandre* (1924) und *Intégrales* (1925) komponiert und in New York

uraufgeführt hatte. Zahlreiche dieser Stücke erregten in Paris einen beispiellosen Skandal, da sie zum grossen Teil unbekannt waren und mit ihrer Härte und Brutalität alle ästhetischen Rücksichten der europäischen Musik über Bord warfen. Ob Varèse der Uraufführung von *Le sacre du printemps* beigewohnt hat, ist nicht ganz sicher, aber dieselbe archaische Wildheit, die Strawinsky selber längst abgelegt hatte, belebte auch Varèses Kompositionen.⁴

Im April 1930 gibt er dem dadaistischen Schriftsteller Georges Ribemont-Dessaignes ein Interview, in dem er erklärt, dass sich die aktuelle Musik an akademische Formeln klammere, während die andern Künste ständig fortschreiten.⁵ Er verweist auf die zeitgenössische amerikanische Architektur, die die Schönheiten der reinen Konstruktionen durch Ingenieure – und nicht durch Künstler – wirken lasse. Neue Konzeptionen verlangen nach neuen Materialien, nach elektrischen Schwingungen, die das gleichschwebend temperierte System unserer Tonordnung hinter sich lassen. Was Not tut, sind neue Instrumente und unbegrenzte Spekulationen über die Gesetze der Akustik.

Viele dieser Forderungen sind heute längst erfüllt, und zwar gerade in Paris, wo das *Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam)* seit der Mitte der siebziger Jahre nicht nur diese Forschungen vorantreibt, sondern auch Werke schafft, die von einem aufgeklärten Publikum akzeptiert und geschätzt werden, zum Beispiel *Répons*, *Anthèmes 2*, *Dialogue de l'ombre double* und ... *explosante-fixe*... von Pierre Boulez und seinem auf die Elektronik spezialisierten Assistenten Andrew Gerszo.⁶

Doch um 1930 war es noch nicht so weit. Nur André Jolivet verfertigte von *Octandre* einen Klavierauszug zu 4 Händen und wurde danach (1930) Schüler von Varèse (der einzige Schüler, den Varèse in Paris fand!).⁷ Komponiert im eigentlichen Sinne wurde während dieses Unterrichts nicht, sondern geforscht im Bereich der Akustik. Denn für Varèse war Musik nichts anderes als *son organisé* («organisierter Schall»), und die «Orchestration» war gleichbedeutend mit «Komposition», also nicht nur eine im Nachhinein auf blossen Töne aufgepfropfte «Farbe». Der Ton selbst erzeugt die Struktur; er ist nicht Mittel zum Zweck, sondern aktiv am Entstehen von Rhythmen und Akkorden beteiligt – womit wiederum eine Tendenz angesprochen wird, die über Messiaen hinaus bis zu den Spektralistern Gérard Grisey, Tristan Murail und die noch wenig bekannten Musiker wie Jean-Luc Hervé und Allain Gaussin führen sollte.

Was ich hier zuerst als eine Zurücknahme von vorgeschobenen Positionen beschrieben habe, die Zeit um 1930, erweist

1. *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*. Textes réunis et présentés par Danièle Pistone, Paris 2000, S. 361ff. Im Folgenden unter Pistone zitiert.

2. Pistone, S. 102.

3. Pistone, S. 180.

4. Theo Hirsbrunner: *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber 1995, S. 155ff. Vgl. auch Hilda Jolivet: ... *avec Jolivet*, Paris 1978, S. 53ff.

5. Edgard Varèse: *Écrits* (Louise Hirbour, Hg.), Paris 1983, S. 57-71. Zu G. Ribemont-Dessaignes vgl. man die Sammlung von Manifesten, Gedichten, Novellen, Artikeln, Projekten, Theaterstücken, Filmen und Chroniken, die unter seinem Namen und mit dem Titel *Dada* erschienen, Paris 1994.

6. Hirsbrunner, S. 232ff.

7. H. Jolivet, S. 53ff.

sich bei genauerer Betrachtung als eine kurze Periode von weit in die Zukunft führenden Anstrengungen einer kleinen Elite, mit Varèse im Zentrum, um den herum sich bald die Künstler von Montparnasse gruppierten: Picasso, Miró, Calder, Wiener und sein Partner Doucet, Antonin Artaud u. a. Man traf sich zum Spaghetti-Essen bei Varèse an der rue Belloni oder ging in die Restaurants *Le Dôme* und *La Coupole*.

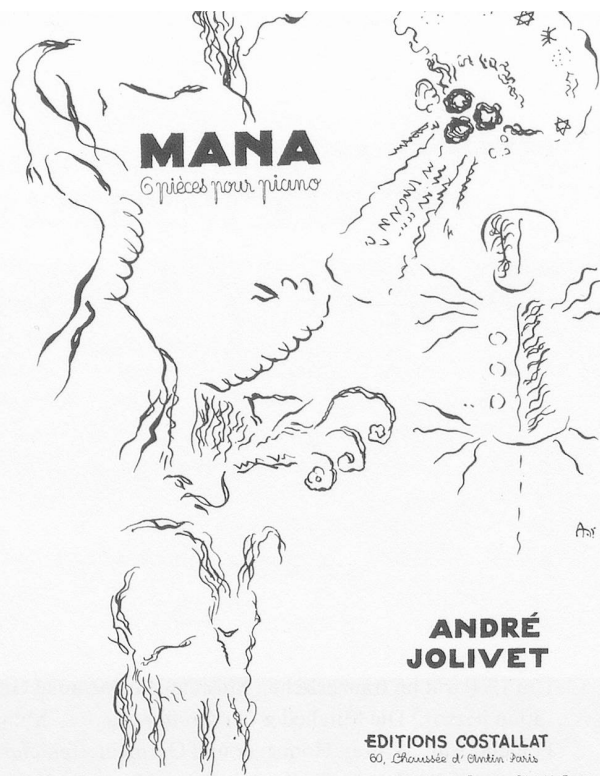
Olivier Messiaen soll sich auch dazu gesellt und Jolivet das folgende Kompliment gemacht haben: «*Monsieur, vous écrivez de la musique que je voudrais écrire*»⁸. Noch war es aber nicht so weit; in den frühen dreissiger Jahren komponierte Jolivet viel avancierter als Messiaen, der erst später machtvoll aufholte und alle Kollegen seiner Generation überflügelte. Dass die Beziehungen zwischen den beiden Komponisten schon früh sehr freundschaftlich waren, zeigt sich aber an der Tatsache, dass Messiaen mit seiner Frau Claire Delbos, die selber auch komponierte, am 5. Dezember 1935 Jolivets 1931 entstandenes *Air pour bercer* für Violine und Klavier am französischen Rundfunk aufführte. Beiden gemeinsam war der Versuch, in ihren Werken «die Beziehungen zwischen Erde und Himmel, Sichtbarem und Unsichtbarem» («*les rapports entre la Terre et le Ciel, entre le Visible et l'Invisible*») herzustellen. Der eine – Jolivet – mit seiner Evokation von archaisch-magischen Ritualen, der andere – Messiaen – als christlicher Musiker, der sich aber auch asiatischen Einflüssen öffnete. In Anbetracht der total verschiedenen Temperamente und Lebensformen ist es eher unwahrscheinlich, dass Messiaen mit Varèse in intensivem Kontakt war; als Organist an der Kirche *Sainte-Trinité* wird er kaum am Treiben der Bohème von Montparnasse teilgenommen haben. Aber zu einer Konjunktion Varèse-Jolivet-Messiaen kam es auf rein künstlerischem Wege in Zusammenhang mit sechs kleinen Klavierstücken von Jolivet, die Varèses Gattin Louise gewidmet waren und von Messiaen kommentiert wurden.

MANA (1935)

Bevor Varèse 1933 wieder nach Amerika zurückkehrte, machte er Jolivet einige Geschenke, Gegenstände, die auf dem Steinway plazierte wurden. Es waren dies, 1. zwei Skulpturen von Alexander Calder – die eine ein menschliches Profil aus Eisendraht, die andere ein Vogel, der die Flügel bewegen konnte und aus einem einzigen Stück Blech gefertigt war; 2. zwei Tiere aus Stroh – eine Ziege aus Schweden und ein kleines Pferd mit blauer Mähne; 3. eine weibliche Statue – eine balinesische Prinzessin mit einem breiten Diadem und dicken Ohrringen; 4. ein Hampelmann vom Flohmarkt, den Varèse Beaujolais taufte, zu Ehren des von ihm bevorzugten Weines. Darauf beziehen sich die Titel der sechs Stücke für Klavier: 1. *Beaujolais*, 2. *L'Oiseau*, 3. *La Princesse de Bali*, 4. *La Chèvre*, 5. *La Vache* und 6. *Pégase*.⁹ Über dem Titel *Mana*, der sich auf den ganzen Zyklus bezieht, steht die Widmung *A Louise Varèse* und darunter die rätselhafte Bemerkung: «...*cette force qui nous prolonge dans des fétiches familiers*.» («... diese Kraft, die uns in vertrauten Fetischen fortdauern lässt.») Um die Geheimnistuerei noch weiter zu treiben, hat Jolivet für das Deckblatt des Notenheftes eine Zeichnung gemacht, die nach meiner Interpretation schwer bestimmbare Formen von Tierklauen, Kasperlefiguren, grossen geöffneten Augen und Sternchen wiedergibt. (Beispiel 1)

Messiaen lüftete nun in einem ganzseitigen, den Noten vorangehenden Kommentar das Geheimnis des Titels *Mana*, der bei primitiven Völkern nichts anderes als diesen Spruch von den Fetischen bedeute. Er beginnt mit den Worten:

Beispiel 1:
Deckblatt von
«*Mana, 6 pièces
pour piano*»,
(Editions
Costallat)



Le style de MANA ne se situe pas. Quand son auteur nous parlera de «transmutation de la matière sonore», avouera son admiration pour ALBAN BERG et ses travaux d'acoustique avec EDGAR VARÈSE, nous nous sentirons encore très loin du lieu mystérieux où il balance son envoûtement. («Der Stil ist nicht einzuordnen. Wenn sein Autor uns von der «Verwandlung des Klangmaterials» spricht und seine Verehrung für Alban Berg und die akustischen Arbeiten mit Edgar[d] Varèse gesteht, fühlen wir uns noch sehr weit entfernt vom Ort, wo sein Zauber wirksam wird.»)

Im Folgenden rühmt Messiaen den Reichtum an ständig variierten Motiven, die grossen Intervallsprünge, die komplexen Rhythmen; sie schaffen dank einer extrem grossen Mobilität aller Komponenten und Obertonschwingungen (*ondes surentendues*) beim häufigen Pedalgebrauch einen vollständig neu konzipierten Klangraum. Einen Begriff von dieser damals neuen Technik verleiht die Gegenüberstellung des Anfangs und des Schlusses von *Beaujolais*. (Beispiel 2)

In veränderter und verbreiteter Form tauchen dieselben Motive, zum Teil auch oktavversetzt und in Umkehrungen (aus der Quarte g'-c'' von Takt 3 wird die Quinte C-G im viertletzten Takt) wieder auf. (Beispiel 3)

Die Anweisung *Laissez vibrer* ist programmatisch für viele weitere Passagen dieser Musik, die mit den einzelnen Elementen so souverän umgeht wie Schönberg in den *Klavierstücken* op. 23, wo sich die Reihentechnik zu formen beginnt. In beiden Werken – dem von Jolivet und dem von Schönberg – befinden wir uns in Transformationsprozessen von welthistorischer Bedeutung, die am Ende zu total verschiedenen Resultaten führten. Jolivet verschrieb sich, wie schon erwähnt, einer repetitiven, ritualistischen Musik, die das Klavier auch als Schlagzeug ausnützt, hier vor allem im 3. Stück, *La Princesse de Bali*, wo perkussive Rhythmen jäh mit exotisch anmutenden Melismen alternieren. (Beispiel 4)

Messiaen gibt dazu folgenden, zum Teil ironischen Kommentar: *Evocation de longs tambours balinais que l'on percute aux deux extrémités, du bout des doigts. La princesse, belle de laideur et coiffée d'un immense diadème de paille, fait son entrée, timide et naïve.* («Evoziert werden lange balinesische Trommeln, die man mit den Fingerspitzen an beiden Enden anschlägt. Die Prinzessin, grässlich schön, mit ihrem

8. H. Jolivet, S. 85.

9. Hier und im Folgenden sei auf A. Jolivet: *Mana, 6 pièces pour piano*, Costallat, Paris 1948, heute bei Jobert, Paris, verwiesen.

Beispiel 2:
«Beaujolais»,
die ersten
4 Takte

MANA

... cette force qui nous prolonge
dans nos fétiches familiers

6 PIÈCES POUR PIANO

I. Beaujolais

André JOLIVET

1935

(♩ = 96)

Avec entrain - non sans bizarrerie

Beispiel 3:
«Beaujolais»,
die 10 letzten
Takte

au Mouvt - un peu plus lourd (♩ = 80) *mp*

Beispiel 4:
«Princesse de
Bali», S. 7 oben

immensen Kopfschmuck aus Stroh, tritt furchtsam und naiv auf.») Am Ende dieses Stücks wird im Pianissimo ein Akkord in der sehr tiefen Lage arpeggiert; darüber steht *Comme un gong très grave* («Wie ein sehr tiefer Gong»), und die Fermate soll sehr lange gehalten werden: *Laissez mourir le son* («den Klang ersterben lassen»). Dass Varèse gerade 1934 *Ecuatorial* schrieb und eine exotische Welt beschwor, mag eine zufällige Koinzidenz mit dem Werk seines ehemaligen Schülers sein; aber Messiaens sehr häufige Besuche im *Musée de l'homme* beweisen die Gemeinsamkeit von Interessen, die noch viel später ihre Früchte trug, zum Beispiel in *Les couleurs de la cité céleste* (1963) mit ihrem reichen Gebrauch von Schlagzeugen verschiedenster Provenienz, die das himmlische Jerusalem, auf das der Titel anspielt, in heidnische, ekstatische Klänge und Geräusche hüllen.

Einen lebhaften Eindruck von Jolivets Musik gewährt auch *La Chèvre* (Beispiel 5), die Messiaen mit den folgenden Worten beschreibt: *LA CHEVRE est très caractéristique de la manière Jolivesque. Accords dissonants répétés durement, opposition constante des registres, thème de trois notes, qui passe d'une voix à l'autre [...] on le retrouve partout, têtu, obstiné.* («*La Chèvre* ist sehr typisch für Jolivets Stil. Dissonante, hart repetierte Akkorde, ständige Kontraste der Oktavlagen, ein Thema von drei Noten, die von einer Stimme in die andere wechseln [...] man findet es überall, hartnäckig, eigensinnig.») Beifügen möchte ich noch, dass es sich hier um «künstliche» Teilton-Klänge handeln könnte, wie sie später die Spektralistin aufbauen und wieder abbauen, um die schon von Messiaen erwähnten *ondes surentendues*, die den Klangraum dank der Dissonanzen in Vibration versetzen. *Mana* ist deshalb in verschiedener Hinsicht ein prophetisches Werk; es skizziert eine Entwicklung, die erst lange nach dem Zweiten Weltkrieg in voller Breite einsetzt.

LA JEUNE FRANCE

Gemeinsam mit Yves Baudrier und Daniel-Lesur traten Messiaen und Jolivet zum ersten Mal am 3. Juni 1936 in der *Salle Gaveau* vor die Öffentlichkeit. Das «erste symphonische Konzert von *La Jeune France*» stand unter der Leitung von Roger Désormière, einem Dirigenten, dessen Wachsamkeit und Gespür für alles Neue und Wertvolle ihn zum Wegbereiter der musikalischen Entwicklung von den zwanziger bis zu den fünfziger Jahren machte.¹⁰ Das gedruckte Programm begann mit einem Manifest, das fast zur Gänze von Jolivet stammen soll: *Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la musique se doit d'apporter sans répit, à ceux qui l'aiment, sa violence spirituelle et ses réactions généreuses.* («Da die Lebensbedingungen immer härter, mechanischer und unpersönlicher werden, ist es Pflicht der Musik, deren Liebhabern ohne Unterlass ihre geistige Kraft und grossherzige Haltung entgegen zu bringen.»)¹¹ Später ist von den hier schon zitierten Zielen der Gruppe die Rede, von «Ehrlichkeit, Grosszügigkeit und künstlerischem Gewissen». *La Jeune France se propose la diffusion d'oeuvres jeunes, libres, aussi éloignées d'un poncif révolutionnaire que d'un poncif académique.* («*La Jeune France* macht es sich zur Aufgabe, junge, freie Werke zu verbreiten, die ebenso weit weg sind von revolutionärer wie von akademischer Sturheit.») Auf dem Programm standen Werke der vier Jungen, aber auch eine Ballade für Klavier und Orchester von Germaine Tailleferre mit Ricardo Viñes als Solisten, der schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Stücke von Debussy und Ravel uraufgeführt hatte.

Von Jolivet wurde eine *Danse incantatoire* mit zwei Ondes Martenot gegeben, deren fast unbegrenzte Klangmöglichkeiten vom ätherischen Säuseln bis zum drohenden Donnern

10. Nigel Simeone: Olivier Messiaen. *Catalogue of works*, Tutzing 1998, S. 16-19.

11. Pistone, S. 180.

Beispiel 5:
«*La Chèvre*»,
Takt 1-6

IV. La Chèvre

(♩ = 63)

The musical score for 'IV. La Chèvre' (measures 1-6) is presented in a single system with two staves. The tempo is marked as (♩ = 63). The key signature has one sharp (F#). The score is characterized by dense, dissonant chords and complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings include *f* (forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The notation includes various accidentals, ties, and slurs, indicating a highly textured and expressive piece. The score is marked with 'Red' and 's' at the bottom, likely indicating recording or editing details.

und Krachen den Komponisten später (1947) auch zu einem Solokonzert mit Orchester für dieses Instrument führten. Der Titel des Werkes ist für Jolivet typisch: Die magische Beschwörung (*incantation*) war, wie hier schon erwähnt, ganz seine Domäne; im selben Jahr wie die *Danse incantatoire* entstanden *Cinq Incantations* für Flöte solo, 1938 das Klavierstück *Cosmogonie* und 1939 die *Cinq Danses rituelles*, die alle den Stil von *Mana* weiter entwickeln, aber nicht mehr die frische Spontaneität jener sechs Stücke erreichen. Die *Soli* für Flöte lassen vermuten, dass Jolivet Varèses *Density 21,5* (ebenfalls von 1936) kannte oder dass die Einflüsse zwischen den beiden Komponisten hin und her gingen. Dieselben endlosen Wiederholungen und plötzlichen Aufschreie prägen beide Werke. Noch 1944 kommt Jolivet im *Chant de Linos* für Flöte und Klavier in geglätteter Form auf diesen Tonfall zurück, der die Klagegesänge und Tänze zu Ehren eines früh verstorbenen Griechen aus der Antike wieder aufnehmen will.

Weniger spektakulär waren die zwei Beiträge von Messiaen: *Hymne au Saint-Sacrement* und *Les Offrandes oubliées* hatte man schon früher in Paris gehört. Das erste der beiden Werke ging 1944 verloren und wurde nachträglich aus dem Gedächtnis rekonstruiert; das zweite überraschte aber durch seine abrupten Wechsel der Stimmungen. Auf *La Croix* mit seinen süßen Harmonien folgte *Le péché* mit seinen harten Rhythmen, die vielleicht erste Eindrücke von Strawinskys *Le sacre du printemps* verarbeiten. Ohne Unterbrechung schliesst *L'Eucharistie* an, die den Ton des ersten Satzes wieder aufnimmt. Leicht wäre es zu sagen, dass Messiaen später zu seinem Glück diese etwas kitschigen Akkorde überwunden hat, aber sie werden 1991 in *Un sourire* zu Ehren von W.A. Mozart wieder auftauchen. Äusserste Zartheit und brutale Dissonanzen wollen in ihrer Komplementarität zusammen gehört werden; sie sind nicht voneinander zu trennen und bilden eine Klangwelt von Exzessen, die das Harte ebenso wie das Weiche einschliessen. Das Eine wirkt im Andern mit und ist nicht isoliert zu beurteilen.

Roger Vinteuil kommentierte in *Le Ménestrel* vom 12. Juni 1936 das Konzert auf sehr verständnisvolle Weise, indem er Baudrier und Daniel-Lesur nur kurz erwähnt; seine ganze Aufmerksamkeit galt Messiaen und Jolivet, deren Beiträge er lebhaft beschreibt und zugleich davor warnt, das Manifest allzu ernst zu nehmen.¹² Er spricht von *des paysages sonores souvent savoureux, quelquefois irritants* («klingenden, oft köstlichen, manchmal irritierenden Klanglandschaften») bei Jolivet, von *une mysticité ardente, élevée, réfléchie* («einem feurigen, erhabenen, wohldurchdachten Mystizismus») bei Messiaen: Die Musik sei befreit von literarischen Einflüssen und finde zurück zur *classique pureté* der Elemente *timbre et rythme* («klassischen Reinheit» von «Klangfarbe und Rhythmus»).

Die Konzerte von *La Jeune France* überlebten die harte Zäsur durch den Zweiten Weltkrieg nicht; ähnlichen Initiativen wie den Konzertreihen *Le Triton* oder *La Spirale* ging es nicht besser.¹³ Erst in den fünfziger Jahren gelangten die von Pierre Boulez organisierten Abende, *Domaine Musical* genannt, zu nachhaltiger Wirkung, die sich bis heute dank des *Ensemble Intercontemporain* in internationalem Rahmen erfolgreich fortsetzt und in allen Ländern der westlichen Welt Nachahmer und Rivalen gefunden hat.

50 JAHRE SPÄTER

1986 gewährte der inzwischen weltberühmt gewordene Messiaen eine Reihe von Interviews, die beweisen, wie sehr die frühen Erfahrungen noch weiterleben. Angesprochen auf die Tatsache, dass er eine Vorliebe für Schlaginstrumente

Edgard Varèse
und André Jolivet
beim Besuch
des Escorial,
Madrid 1933
(© Association
Les Amis
d'André Jolivet)



kultiviere und die Streicher eher zurückdränge, antwortete er: *Ces instruments nous offrent la puissance, la poésie et l'irréalité, autant les vibraphones avec leur résonance vibrée que les gongs, les tam-tams et les cloches avec leur halos d'harmoniques ...* («Diese Instrumente schenken uns die Gewalt, die Poesie und das Überwirkliche, so die Vibraphone mit ihren vibrierenden Resonanzen wie auch die Gongs, die Tam-tams und die Glocken mit ihrer Aura aus Obertönen ...»)¹⁴ Unter die Pioniere der neuen Musik reiht er neben Debussy, Schönberg, Berg und Webern einerseits auch Strawinsky und Varèse andererseits, letzteren vor allem dank seiner Forschungen auf dem Gebiet des Zusammenklangs: *Son harmonie repensée (où la conception de l'accord est remplacée par des complexes de résonance calculés pour un maximum de couleur et d'intensité) est également prophétique de la plupart des sonorités actuelles ...* («Seine neu erdachte Harmonik [wo die Konzeption des Akkordes durch Resonanz-Komplexe ersetzt ist, die für eine maximale Farb- und Intensitätswirkung kalkuliert sind], weist voraus auf die meisten heutigen Klänge ...»)¹⁵

Als der Interviewer nun aber glaubt, alle für die neue Kunst Verantwortlichen erwähnt zu haben, widerspricht Messiaen: *Pas tout à fait. Il convient tout de même d'ajouter, à côté de Varèse, le nom d'André Jolivet, qui est son continuateur et qui, lui aussi, apporta sa pierre à l'édifice, notamment par le retour à la magie dans la musique. Cet aspect incantatoire n'est certes pas à dédaigner [...] c'est peut-être une force mal connue ...* («Nicht ganz. Es gebührt sich, an die Seite von Varèse den Namen von André Jolivet zu fügen, dessen Weiterführer, der auch seinen Stein zum Gebäude hinzutrug, vor allem durch die Rückkehr zur Magie in der Musik. Dieser Aspekt der Beschwörung ist bestimmt nicht zu verachten [...] das ist vielleicht eine nur wenig bekannte Kraft ...»)¹⁶

Varèse, Jolivet und Messiaen: drei Sterne, deren Bahnen sich einmal nahe gekommen sind, und die ein Bild am Himmel hinterliessen, das sich unserer Erinnerung einprägt. Mag Jolivet wohl auch mehr als Vermittler gewirkt haben, so war seine Rolle doch unentbehrlich im Kräftespiel der gravitativen Anziehung und Abstossung, das der Musikgeschichte erst ihre Konturen verleiht.

12. Simeone, S. 209.

13. Pistone, S. 364ff.

14. Olivier Messiaen: *Musique et couleur*, Paris 1986, S. 61. Das Buch ist eine erweiterte Fassung von Claude Samuel: *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967.

15. Messiaen, S. 211.

16. Messiaen, S. 211.