

Oiseaux exotiques (1955-56) von Olivier Messiaen
Hintergrund – Analyse

Carlos Cárdenas

Komponist

www.cardenas-carlos.com

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
Kontext	4
Vogelgesang	5
„Oiseaux exotiques“ (1955-56)	7
Form	9
Analyse der 7. Gruppe oder das große Tutti.....	12
Literaturverzeichnis.....	15
Anhang	16

Einleitung

Der vorliegende text ist das Ergebnis meiner Teilnahme an dem Seminar „Olivier Messiaen. Avantgarde und Religion“ an der Musikhochschule Freiburg. Im Anschluss an die gemeinsame Auseinandersetzung mit einigen seiner Werke fasste ich den Entschluss, mich eingehender mit „*Oiseaux exotiques*“ (1955-56) zu beschäftigen.

Olivier Messiaen (1908-1992) gehört zweifellos zu den markantesten Persönlichkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts und hat als Pädagoge, Musiktheoretiker, Organist und als Komponist ein gewaltiges Erbe hinterlassen. Sein Oeuvre umfasst verschiedene Gattungen für unterschiedliche Besetzungen. Seine Werke sind reich an Elementen, Thematiken und Techniken, die es ihm ermöglichten, eine eigene Musiksprache zu entwickeln und in einen kritischen Dialog mit der ihn umgebenden Welt zu treten. Ein wesentliches Element in seiner Musik war der Vogelgesang, der im Laufe seines kompositorischen Schaffens eine große Rolle spielte. Die vorliegende Arbeit widmet sich der Frage, wie die Laute der Vögel in seine Werke einbezogen wurden. Besonders das Stück „*Oiseaux exotiques*“ soll hierbei im Fokus stehen. Nach einem kurzen Einblick in den Kontext der späten 40er-Jahre umreißt ich den Entstehungshintergrund des Vogelgesangs. Anschließend werde ich eine Analyse des Stückes vornehmen.

Kontext

Ende der vierziger Jahre unterrichtete Olivier Messiaen Harmonie, Analyse und Ästhetik am Pariser Konservatorium. Seine Lehrtätigkeit dauerte bis 1978 an. Zweifellos baute er nach und nach eine bedeutende Klasse auf, in der junge Komponisten der Nachkriegsära geprägt wurden. Zu seinen berühmtesten Studenten zählen u.a. Karlheinz Stockhausen, Tristan Murail, György Kurtág, Iannis Xenakis, Yvonne Loriod und Pierre Boulez. In dieser Zeit überschattete die Einsamkeit Messiaens Leben, da seine erste Frau, Claire Delbos, unheilbar krank war. Messiaen, der ein Mensch mit starken religiösen Empfindungen war, wollte keine bloße gerichtliche Trennung der vor Gott geschlossenen Vermählung mit seiner Frau.¹

Pierre Boulez (1925-2016) war nicht nur einer seiner bekanntesten Studenten, sondern auch eine markante Figur der Musikszene in den 1940er- und 1950er-Jahren. 1945 kam es zu Demonstrationen gegen Aufführungen von Strawinsky im Théâtre des Champs-Élysées. Boulez gehörte zu den Teilnehmern. „Er beklagte ‚trockene und unmenschliche‘ Tendenzen in der zeitgenössischen Musik und forderte ‚ein wenig himmlische Sanftmut‘, meinte Boulez in der Reaktion auf den Strawinsky-Eklat.“²

Eine ähnliche Verweigerungshaltung erlebte Henri Dutilleux (1916-2013) im Jahr 1951 bei der Vorstellung seiner diatonischen *Ersten Symphonie*. Boulez kehrte ihm bei der Begrüßung den Rücken zu. Er konnte jene Komponisten nicht verstehen, die dazu neigten, dessen Modernisierungsweg zu folgen. „Er war ein bei lebendigem Leib gehäuteter Löwe“, erinnerte sich Messiaen, „er war schrecklich“.³

Die Pariser Musikszene in dieser Zeit der 40er- und 50er-Jahre war ungünstig für die Uraufführungen und Präsentationen der Neuen Musik. Daher rief Boulez im Jahr 1953 in Paris die Konzertreihe *Domaine Musical* ins Leben. Diese Veranstaltungsreihe wirkte bei der Verbreitung der damaligen zeitgenössischen Stücke mit. Werke von Ravel, Varese, Debussy, der Zweiten Wiener Schule, Messiaen, Ives, Stockhausen, Boulez u.a. wurden dort gespielt. Boulez beauftragte seinen ehemaligen Lehrer, ein neues Stück für das Programm zu schreiben. Am 10. März 1956 wurde „*Oiseaux exotiques*“ im Rahmen der *Domaine Musical* uraufgeführt.

¹ Vgl. Theo Hirsbrunner, „Die Vögel“, in: Olivier Messiaen. Leben und Werk, Regensburg, 1988, S. 64.

² Alex Ross, „Schöne Neue Welt. Der Kalte Krieg und die Avantgarde der Fünfziger“, in: The Rest is Noise, Deutsche Ausgabe, Piper, München/Berlin 2009, S.400-401.

³ Ebd.

Bevor Messiaen sich intensiv mit dem Vogelgesang beschäftigte, stand der Rhythmus im Fokus seines Kompositionsdenkens. Werke wie „*Cantéyodjayâ*“ (1945) für Klavier, „*Quatre Etudes de Rythme*“ (1949-50) ebenso für Klavier und „*Livre d’orgue*“ (1951-52) für Orgel erläutern Messiaens Interesse für den Rhythmus und seine möglichen Kombinationen und Permutationen. Die Entwicklung neuer rhythmischer Prozesse bildete einen wesentlichen Bestandteil von Messiaens Kursen am Pariser Konservatorium.

Der Ruf von Messiaen als Lehrer weckte das Interesse von Wolfgang Steinecke (1910-1961), der damals Leiter der Darmstädter Ferienkurse war, ihn als Gastdozenten zu den Sommerkursen 1949 einzuladen. Dort stellte er sein Werk „*Mode de valeurs et d’intensités*“ (Reihe der Notenwerte und Dynamik) vor. Das vierminütige Stück beeinflusste viele junge Komponisten, z.B. Boulez und Stockhausen, und ermöglichte den Beginn der seriellen Musik.⁴

Nach dem Erfolg dieses ersten Besuchs erhöhte sich die Präsenz von Messiaens Musik und seine Lehrtätigkeit bei den Ferienkursen. So hielt er 1953 einen Vortrag über den Vogelgesang und stellte dabei fest: „Vögel sind meine ersten und größten Meister“.⁵ Er trat auch parallel in Baden-Baden und in Donaueschingen auf. Mithilfe der Initiative und Unterstützung von Heinrich Strobel (1909-1970), der zu dieser Zeit Leiter der Musikabteilung des damaligen Südwestfunks war, fand im Jahr 1951 die deutsche Erstaufführung der „*Turangalîla-Symphonie*“ (1946-48) für Klavier, Ondas Martenot und großes Orchester statt. Darüber hinaus erhielt er von ihm weitere Aufträge für die nachfolgenden Jahre. Ohne Zweifel verlieh das deutsche Musik-Panorama der Karriere von Messiaen einen wichtigen Impuls für seine internationale Anerkennung und für die Darstellung der damaligen zeitgenössischen Musik aus Frankreich (siehe Anhang).

Vogelgesang

Ausflüge und Besuche im Familienkreis waren für Messiaen eine Gelegenheit, mit den Vögeln in Berührung zu kommen. Ihr Gesang sowie ihre Rufe und Laute faszinierten ihn. Im Fokus von Messiaens Betrachtung stand dabei deren Veränderung unter dem

⁴ Vgl. Theo Hirsbrunner, „Die Vögel“, in: Olivier Messiaen. Leben und Werk, Regensburg, 1988, S. 63.

⁵ Alex Ross, „Zion Park. Messiaen, Ligeti und die Avantgarde der Sechziger“, in: The Rest is Noise, Deutsche Ausgabe, Piper, München/Berlin 2009, S.498.

Einfluss der großen Wanderungen der Vögel und der Jahreszeiten.⁶ Die Natur war für ihn beim kompositorischen Prozess eine bedeutende Referenz und Inspirationsquelle. 1958 hielt er einen Vortrag auf der Weltausstellung in Brüssel und äußerte sich folgendermaßen:

„Ich wünsche all jenen Komponisten nur, sie möchten nicht vergessen, dass die Musik der Zeit zugehört, dass sie ein Teil der Zeit ist wie unser eigenes Leben, und dass die Natur immer schön, immer groß, immer neu, stets unerschöpflich an Farben und Klängen, an Formen und Rhythmus, das unerreichte Beispiel für die gesamte Entwicklung und die dauernde Veränderung, ja dass die Natur das höchste Vorbild ist.“⁷

Nach seiner Begegnung mit dem französischen Ornithologen Jacques Delamain (1874-1953) im Jahr 1952 begann Messiaen, in Musiknotizbüchern systematisch Vogelgesänge zu sammeln.⁸ Zumeist fanden sich in den französischen Wäldern Orte, in Ruhe Vogelstimmen zu hören und zu transkribieren. 1954 stellte ihm Yvonne Loriod ein Grammophon zur Verfügung, um auch Vögel aus tropischen Gegenden anzuhören. Messiaen war sich dessen bewusst, dass die Laute von Vögeln sehr vielschichtig sind. Deshalb musste jeder transkribierte Ruf an die Musikinstrumente angepasst werden.⁹ In seinem Vortrag über die Vögel 1953 in Darmstadt erläuterte Messiaen den Studenten die Merkmale des Vogelgesangs: „Sie kennen das Intervall der Oktave nicht. Ihre Melodielinien erinnern oft an die Modulationen gregorianischer Gesänge. Ihre Rhythmen sind unendlich komplex und unendlich vielfältig, doch immer vollkommen präzise und vollkommen klar.“¹⁰

Seit den fünfziger Jahren bezog Messiaen den Vogelgesang in seine Werke ein, obwohl er schon im Werk „*Quatuor pour la fin du temps*“ (1940-41) zum ersten Mal auftauchte. In dem Satz für Soloklarinette „*Abime des Oiseaux*“, auch „3. Satz“ genannt, erklingen Laute von Amsel und Nachtigall.¹¹ Der vierte Satz „*Chants d’Oiseaux*“ von „*Livre d’orgue*“ widmet sich ebenfalls den Vogelstimmen. Noch frühere Verbindungen mit dem Vogelgesang findet man im ersten Klaviereinsatz seines Werkes „*Trois petites Liturgies*“ (1943-44) mit der Bemerkung: „Comme un chant

⁶ Vgl. Hirsbrunner, „Die Vögel“, S. 63.

⁷ Olivier Messiaen, „Vortrag in Brüssel“, in: *Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen*, München 1982, S. 6.

⁸ Vgl. Peter Hill und Nigel Simeone, „Vom Vogelgesang zur Musik“, in: Messiaen, Deutsche Ausgabe, Mainz, 2007, S. 216.

⁹ Vgl. Hirsbrunner, „Die Vögel“, S. 63.

¹⁰ Ross, „Zion Park. Messiaen, Ligeti und die Avantgarde der Sechziger“, S. 498.

¹¹ Vgl. ebd.

d'oiseau“.¹² Das Stück „*Réveil des Oiseaux*“ (1953) steht an der Spitze von Werken aus den fünfziger Jahren, deren Thematik auf dem Gesang der Vögel basiert.

- *Réveil des Oiseaux* (1953)

für Klavier und Orchester

im Auftrag von Heinrich Strobel für das Festival von Donaueschingen

Uraufführung: 11. Oktober 1953, Donaueschingen

- *Oiseaux exotiques* (1955-56)

für Klavier und kleines Orchester

im Auftrag von Pierre Boulez für die Konzerte der „Domaine Musical“

Uraufführung: 10. März 1956, Paris

- *Catalogue d'Oiseaux* (1956-58)

für Klavier

Uraufführung: 15. April 1959, Paris, im Rahmen der Konzertreihe „Domaine Musical“

- *Chronochromie* (1959-60)

für großes Orchester

im Auftrag von Heinrich Strobel und des Südwestfunks (heute Südwestrundfunk (SWR))

Uraufführung: 16. Oktober 1960, Donaueschingen

Die Vogelstimmen verschwinden nach 1960 nicht in Messiaens Oeuvre, sondern bleiben neben anderen kompositorischen Ideen immer ein wesentlicher Bestandteil seiner späten Werke. Einige Beispiele hierfür sind: *Sept Haïkaï. Esquisses japonaises* (1962) für Klavier und Kammerorchester; *Des Canyons aus étoiles* (1971-74) für Klavier, Horn, Xylophon, Glockenspiel und Orchester sowie *Petites Esquisses d'oiseaux* (1986) für Klavier u.a.

„*Oiseaux exotiques*“ (1955-56)

Am 10. März 1956 wurde „*Oiseaux exotiques*“ in Paris unter der Leitung von Rudolf Albert¹³ mit Yvonne Loriod¹⁴ als Pianistin uraufgeführt. In diesem Konzert wurden auch

¹² Vgl. ebd.

¹³ Rudolf Albert (1918-1992) war ein deutscher Dirigent und Komponist.

¹⁴ Yvonne Loriod (1924-2010) war eine französische Pianistin.

Stücke von Gabrieli, Strawinsky, Henze und Barraqué aufgeführt.¹⁵ Das Stück ist Yvonne Loriod gewidmet, der zweiten Frau Messiaens. Das von Pierre Boulez in Auftrag gegebene Werk wurde 1959 von der Universal Edition herausgegeben, da Durand nach der Uraufführung von „*Revéil des oiseaux*“ wenig Interesse hatte, Messiaens Vogel-Musik zu veröffentlichen.¹⁶ Danach verlegte Leduc seine Musik. Der Grund hierfür lag am geringen Erfolg des genannten Werkes: „Die Reaktionen waren enttäuschend: Die Zuhörer schienen der Musik gleichgültig gegenüberzustehen, und dem Vogelgesang begegneten sie mit Unverständnis“.¹⁷

Das Stück wird in folgender Besetzung gespielt: 8 Holzbläser (kl. Flöte, gr. Flöte, Oboe, kl. Klarinette in Es, 2 Klarinetten in B, Baß-Klarinette in B und Fagott), 3 Blechbläser (2 Hörner in F und Trompete in C), Glockenspiel, Xylophon, Solo-Klavier und 9 Schlaginstrumente mit unbestimmter Tonhöhe (3 Tempelblocks, Woodblock, kl. Trommel ohne Schnarrsaiten, 3 Gongs und 1 Tam-Tam).¹⁸

In „*Réveil des oiseaux*“ besteht das musikalische Material rhythmisch und melodisch nur aus Vogelgesang. Außerdem ist die Form durch die Natur vorgegeben, d.h. die Struktur basiert auf dem Zyklus der Vögel von Mitternacht bis Mittag.¹⁹ Diese lineare Entfaltung versucht ein Klangbild der Tiere und ihrer Umgebung darzustellen. Ein ähnliches Verfahren verwendete Messiaen später bei „*Catalogue d'oiseaux*“, in dem ein bestimmter Vogel Satz für Satz und je nach seinem Habitus porträtiert wurde.²⁰ „In ‚*Réveil des oiseaux*‘ waren einzelne Linien fast immer monodisch; in ‚*Oiseaux exotiques*‘ hingegen wurde ein deutlich abwechslungsreicherer Effekt erzeugt, wie zum Beispiel mit den nicht ganz parallel verlaufenden Arpeggios des Roten Kardinals“²¹, meinen Peter Hill und Nigel Simeone. Außerdem findet man in „*Oiseaux exotiques*“ nicht nur Vogelstimmen als musikalische Ideen, sondern es werden auch indische und griechische Rhythmen in die Komposition einbezogen. Darüber hinaus stammen die verwendeten Laute der Vögel aus der ganzen Welt: Nord- und Südamerika, Indien, China, vom Malaiischen Archipel und den Kanarischen Inseln.²² Diese Collage stellt diverse Vögel gemeinsam dar, welche sich in der Natur nicht

¹⁵ Vgl. Hill und Simeone, „Vom Vogelgesang zur Musik“, S. 230.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 227.

¹⁷ Hill und Simeone, „Vom Vogelgesang zur Musik“, S. 221.

¹⁸ Vgl. Oskar Gottlieb Blarr, „Oiseaux exotiques“, in: *Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen*, München 1982, S. 109.

¹⁹ Vgl. Robert Sherlaw Johnson, „Birdsong“, in: Messiaen, London 1975, S.120-121.

²⁰ Vgl. ebd., S.118.

²¹ Hill und Simeone, „Vom Vogelgesang zur Musik“, S. 229.

²² Vgl. ebd., S.122.

begegnen können. Die Idee der Mischung aller Arten von Vögeln erscheint wieder im Stück „*Chronochromie*“. Messiaen selbst zählt im Vorwort der Partitur alle in diesem Stück vorkommenden Vögel vollständig auf:

Indien: Indische Mainate (Mynah), Orpheusbülbül, Indische Shamadrossel, Haubenhäherling oder Himalaya-Garrulax.

China: Chinesischer Leiothrix.

Malaysia (Sumatra, Java, Borneo, Celebes usw.): Goldstirnblattvogel.

Kanarische Inseln: Kanarienvogel.

Südamerika: Amazonas-Papagei, Gelbflügeliger Schwarzvogel.

Nordamerika: Walddrossel, Wilsondrossel, Baltimore-Trupial, Virginischer Roter Kardinal, Kalifornische Drossel, Präriehuhn, Garten-Trupial, Wanderdrossel, Louisiana-Eule, Indigovogel oder Minister, Rosenbrustnacker, Einsiedlerdrossel, Weißkronenfink, Fuchsammer, Swainson-Drossel, Schwarzkopf-Kernbeißer, Schreiende Nachtsschwalbe, Roter Tangare, Scharlach-Tangare, Amerikanischer Singfink, Gambel-Wachtel, Orpheusspötter, Braunfink, Kalifornische Baumwachtel, wildes Truthuhn, Halsband-Sturnelle, Paperling oder Bobolink, Katzenvogel oder Karolinischer Spötter, Louisiana-Tangara, Karolina-Zaunkönig, Rotdrossel, Langohrlerche, Karmingimpel, Lazuli-Papstvogel, Rotäugiger Laubwürger, Olivenlaubwürger, Gelbstirnlaubwürger, Blaukopflaubwürger.²³

Form

Die Struktur in „*Oiseaux exotiques*“ ist eine Kette von 32 Teilen, die sich in 11 Gruppen gliedern lassen. In diesen 11 Gruppen wechseln Tutti, Klavier-Kadenzen und Ensemble einander ab. Durch die Wechselfolge bringt diese Reihenform die einzelnen Abschnitte in einen Zusammenhang. Die folgende Tabelle erläutert die einzelnen Beziehungen:

²³ Olivier Messiaen, „*Oiseaux exotiques*“, Universal Edition, London 1959, S. IX.

Teil	Besetzung	Anzahl der Takte
1, 2 – Einleitung	Tutti	13 Takte
3 – Solo 1	Klavier	31 Takte
4 - Quartett	Ensemble	14 Takte
5 – Solo 2	Klavier	12 Takte
6 – Quartett	Ensemble	20 Takte
7 – Solo 3	Klavier	12 Takte
8 – 23 – Hauptteil	Tutti	163 Takte
24 – große Kadenz	Klavier	64 Takte
25 – 30 kl. Hauptteil	Tutti	50 Takte
31 – kl. Kadenz	Klavier	6 Takte
32 – Schluss	Tutti	8 Takte

1. Gruppe (1-2 Einleitung)

Die Einleitung des Werkes stellt das erste Tutti vor. Der indische Vogel Mainate (auch: Mynah) eröffnet das Stück mit zwei Rufen der Hörner. Gleich darauf erscheint der Haubenhäherling aus dem Himalaya bei den Holzbläsern, dem Glockenspiel und dem Xylophone. Der Schlagzeugapparat begleitet ohne bestimmte Tonhöhe synchron die anderen Instrumente.

2. Gruppe (3 – Solo 1)

Die erste Klavier-Kadenz stellt die Rufe der indischen Mainate (Mynah), des chinesischen Leiothrix und der Walddrossel dar.

3. Gruppe (4 – Ensemble)

Das erste Ensemble besteht aus allen Holzbläsern – ohne Klarinette in Es – sowie dem Glockenspiel und dem Xylophon. Die Laute der vier Vögel werden durch den Abschnitt überlagert, was auch eine kontrapunktische Textur bedeutet. Die Piccoloflöte spielt den malaysischen Verdin; Flöte, Oboe, Klarinette 1 und 2, Baß-Klarinette und Fagott intonieren rhythmisch synchron den Baltimore-Stärking; das Glockenspiel lässt den chinesischen Leiothrix erklingen und das Xylophone spielt die kalifornische Drossel.

4. Gruppe (5 – Solo 2)

Der 5. Abschnitt oder die 4. Gruppe entspricht der nächsten Klavier-Kadenz, welche kürzer als die erste ist. Der virginische Roter Kardinal wird quasi als Solist vorgestellt.

Dieser Vogel erscheint – besonders durch die Kadenzen – als eine wichtige Figur im Lauf des Stückes. Messiaen beschreibt seine Merkmale folgendermaßen: „Die Stimme ist strahlend und perlend. Die Schwingungen lassen an eine Nachtigall denken, wenn sie leise sind, und an das Trommeln eines großen Buntspechts, wenn sie laut sind. Einige Strophen erinnern irgendwie an den Gesang der Singdrossel“.²⁴

5. Gruppe (6 – Ensemble)

Das zweite Ensemble ist eine Fortsetzung des ersten Ensembles, aber länger gehalten. Sowohl die Besetzung als auch die zitierten Vögel bleiben gleich.

6. Gruppe (7 – Solo 3)

Die dritte Klavier-Kadenz ist eine Transposition des zweiten Klaviersolos nach oben. Die Struktur bleibt gleich.

7. Gruppe (8-23 – Tutti)

Der Hauptteil oder das große Tutti von „*Oiseaux exotiques*“ ist in 16 Abschnitte gegliedert. Die Stimmen verschiedener Vögel bilden eine polyphonische Textur, die sich auf einer Ebene von indischen und griechischen Rhythmen mit Schlagzeug überlappt. Dieser Teil wird später in der vorliegenden Arbeit noch im Detail analysiert.

8. Gruppe (24 – Solo große Kadenz)

Im Gegensatz zu einem großen Tutti kommt es hier zu einer großen Klavier-Kadenz. Bobolink und Katzenvogel sind dabei ein einziges Mal zusammen zu hören. Im Unterschied zu den anderen Klavier-Soli klingen die Laute dieser Vögel gleichzeitig, früher wurden sie nacheinander zitiert.

9. Gruppe (25-30 Tutti)

Das zweite Tutti ist kürzer als das große Tutti. Dieser Teil entfaltet auch zwei Ebenen, eine mit einem großen Kontrapunkt der Vogelstimmen und die andere mit den indischen und griechischen Rhythmen. Die indische Schamadrossel hat dabei die Hauptrolle.

10. Gruppe (31 – Solo)

Als vorletzter Teil folgt die kürzeste Klavier-Kadenz, die nur fünf Takte hat. Mit der Verwendung der Rufe der amerikanischen Walddrossel und des virginischen Roten Kardinals nimmt das Klavier-Solo Bezug auf die vorherigen Kadenzen.

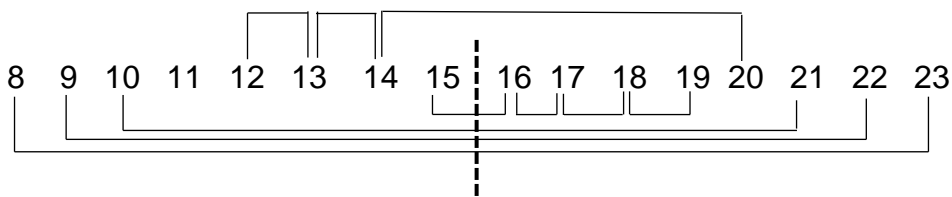
²⁴ Vgl. Hill und Simeone, „Vom Vogelgesang zur Musik“, S. 229.

11. Gruppe (32 – Tutti)

Das Ende oder die Coda beginnt mit den Lauten der indischen Mainate (Mynah), genauso wie am Anfang des Werkes. Interessant bei diesem Schluss sind die zwölftönige Struktur eines Akkords und seine symmetrisch angeordneten Oktavverdoppelungen. Der Akkord stammt aus dem zweiten Abschnitt des Werkes, aber hier mit 31-mal *secco* und in *fff* wiederholt.

Analyse der 7. Gruppe oder das große Tutti

Dieser Teil des Werkes entspricht den Abschnitten 8-23, d.h. diese Gruppe ist in 16 kleine Teile gegliedert. Die Reihenform ist durch eine Mittelachse zwischen den Ziffern 15 und 16 zweigeteilt, da der Strukturbau eine Art Palindrom veranschaulicht. Dies bedeutet auch, dass sich mittels der Motive der Vögel die Abschnitte verbinden. Das folgende Schema erläutert das:²⁵



Vögel:

8 ↔ 23	Prärie-Huhn
9 ↔ 22	Prärie-Huhn
10 ↔ 21	Haubenhäherling
12,13,14 ↔ 20	Shama-Drossel
15 ↔ 18	Orpheusspötter

Der Abschnitt 19 stellt die größte Dichte dar, weil der Kontrapunkt eine Überlagerung von 16 Vogelstimmen erreicht. Das kleine Tutti hat bei Ziffer 27 auch eine dichte Polyphonie, aber von 12 Stimmen. Auffällig beim großen Tutti ist die Instrumentations-Gruppierung und wie die Vögel mit einer bestimmten Klangfarbe repräsentiert werden. Einige Beispiele hierfür sind:

- Abschnitte 15-19: 2 Hörner und die Trompete spielen die Spottedrossel.
- Abschnitte 12-14: Baß-Klarinette, Fagott, zwei Hörner und die Trompete spielen die Shama-Drossel.

²⁵ Vgl. Gottlieb Blarr, „Oiseaux exotiques“, S. 113.

- Abschnitte 10 und 21: Oboe, kl. Klarinette, Fagott, die zwei Hörner und die Trompete spielen den Haubenhäherling.

- Abschnitte 14-20: Die zwei Klarinetten in B spielen die Schwarzdrossel und in den folgenden Teilen (20-21) den Merle de Swainson.

Die Hauptcharakteristik dieses Teils ist eine Mischung der Vögel mit den indischen und griechischen Rhythmen. Deswegen sind zwei Schichten während dieser großen Gruppe übereinander gelagert. Die Schicht 1 besteht aus Bläsern, Glockenspiel, Xylophon und Klavier, welche die Vögel interpretieren; und die 2. Schicht besteht aus Schlagzeuginstrumenten ohne bestimmte Tonhöhe. Nach Angabe des Komponisten unterteilt sich die 2. Ebene von den Ziffern 10 bis 23 in 3 Strophen:

Strophe 1 = 10-12

Strophe 2 = 13-15

Strophe 3 = 16-18

Strophe 4 = 19-21

Die nächste Abbildung zeigt, wie die Instrumenten-Verteilung bei jeder Strophe gleich bleibt:

	<i>Side-drum</i>	<i>Wood-block</i>	<i>Gongs and tam-tam</i>	<i>Temple-blocks</i>
Section 1	Asclepiad <i>pp</i>	Sapphic <i>p</i>	Nihçankallı (6) <i>p</i>	
Section 2	Glyconic <i>pp</i>	Adonic <i>p</i>	Gajalla (18) <i>p</i>	Lackskıça (88) <i>mf</i>
Section 3	Iambelegiac <i>pp</i>	Aristophanian <i>mf</i>	Matsyu-Sankirna <i>mf</i>	Caccarl (15) <i>p</i>
Section 4	Groups of five semiquavers <i>pp</i>		Candrakalā (105) <i>p</i>	Dactylo-epitrite <i>mf</i>

Abbildung 1 Vgl. Sherlaw Johnson, „Birdsong“, S.123.

Gottlieb Blarr stellte in seiner Analyse dieses Werkes eine Synopse der verwendeten Rhythmen in vier Strophen heraus:

	Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4
1. Asclepiadeus		∕	∕	∕
2. Sapphisches Versmaß		∕	∕	∕
3. Niḥānkalla				
4. Glyconeus		∕	∕	∕
5. Adonisches Versmaß		∕	∕	∕
6. Gajalla		∕	∕	∕
7. Laksmīṣa		∕	∕	∕
8. Iambisch elegisch		∕	∕	∕
9. Aristophaneus		∕	∕	∕
10. Matsya - Epitrit				
11. Cacari		∕	∕	∕
12. Candrakālā				
13. Dactylo - Epitrit		∕	∕	∕

Abbildung 2 Vgl. Gottlieb Blarr, „Oiseaux exotiques“, S. 116.

Im zweiten Tutti setzen sich die zwei Ebenen nach dem gleichen Verfahren fort, aber die zweite Schicht stellt sechs neue Rhythmen vor; es bleibt nur der Glyconique-Rhythmus des ersten Tutti.

1. Dhenkī (Wood-Block)
2. Gajajhampa (Wood-Block)
3. Glyconique (Wood-Block) – bekannt aus Tutti 1
4. Phalaeceus (Wood-Block)
5. Triputa-Mishra (Gongs)
6. Phérécrateus (Wood-Block)
7. Matsya-Tishra (Gongs)
8. Atatāla-Cundh (Gongs)

Abbildung 3 Vgl. Gottlieb Blarr, „Oiseaux exotiques“, S. 119.

Anders als im ersten Tutti sind Temple-Blocks, kleine Trommel und Tam-Tam mit dem Ruf der Shama-Drossel bei den Bläsern rhythmisch synchron, und nur der Wood-Block und die Gongs spielen die Rhythmen der 2. Ebene.

Die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg waren nicht einfach für Olivier Messiaen, nicht nur wegen seiner persönlichen Umstände, sondern auch der musikalische Kontext war kompliziert für die Verbreitung zeitgenössischer Musik. „Oiseaux exotiques“ gilt zweifellos als ein Wendepunkt in seinem kompositorischen Weg, weil ihm darin ein vielseitiger Einbezug von Vögeln mit anderen Musikelementen gelang.

Gemeinsam mit den Modi und diversen Rhythmen erweiterten die Vogelstimmen die musikalische Sprache Messiaens und ließen ihn mit späteren Entdeckungen allmählich zu einem eklektischen Komponisten werden. Gottlieb Blarr äußert sich hierzu folgendermaßen: „Die folgende Werkgruppe ab ‚Chronochromie‘ (1969) trägt dann mehr und mehr jene Züge, welche die letzten Kompositionen bestimmen: die Ausschöpfung aller Sprachmöglichkeiten, der freie Umgang mit der Summe des Gefundenen“.²⁶

Literaturverzeichnis

Oskar Gottlieb Blarr, „Oiseaux exotiques“, in: *Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen*, München 1982.

Theo Hirsbrunner, „Die Vögel“, in: Olivier Messiaen. Leben und Werk, Regensburg 1988.

Olivier Messiaen, „Vortrag in Brüssel“, in: *Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen*, München 1982.

Olivier Messiaen, „Oiseaux exotiques“, Universal Edition, London, 1959.

Petter Hill und Nigel Simeone, „Vom Vogelgesang zur Musik“, in: Messiaen, Deutsche Ausgabe, Mainz 2007.

Alex Ross, „Zion Park. Messiaen, Ligeti und die Avantgarde der Sechziger“, in: *The Rest is Noise*, Deutsche Ausgabe, Piper Verlag, München/Berlin 2009.

Robert Sherlaw Johnson, „Birdsong“, in: Messiaen, London.

²⁶ Gottlieb Blarr, „Oiseaux exotiques“, S. 122.

Anhang

Konzerte in Damrstadt

1949	<i>Visions de l'Amen</i> (DE) Klavieretüde <i>Mode de valeurs et d'intensités</i>	Yvonne Loriod, Olivier Messiaen
1952	<i>Quatre Études de rythme</i> (DE) <i>Chants de terre et de ciel</i> (DE) <i>Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus</i> (DE)	Olivier Messiaen Gabrielle Dumaine, Olivier Messiaen Yvonne Loriod
1953	<i>Visions de l'Amen</i> <i>Quatre Études de rythme</i> <i>Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus</i> (Auszüge)	Yvonne Loriod Olivier Messiaen Yvonne Loriod
1954	<i>Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus</i> <i>Quatour pour la fin du Temps</i>	Yvonne Loriod Yvonne Loriod, Rudolf Kolisch u.a.
1961	Vorlesung <i>Le rythme</i> Klavierkurs <i>Oiseaux exotiques</i> <i>Chants de terre et de ciel</i>	Olivier Messiaen Yvonne Loriod Yvonne Loriod, Ltg.: Michael Gielen, SO des Hessischen Rundfunks Colette Herzog, Helène Boschi


Vgl. Klaus Schweizer, „Zur Rezeption von Messiaen Musik im Nachkriegs Deutschland“, in: Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse. Das Werk im historischen und analytischen Kontext, Band 2. Hsg. Von Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und Karl Anton Rickenbacher, Hildesheim etc, 2013, S. 262.


Konzerte in Baden-Baden und Donaueschingen

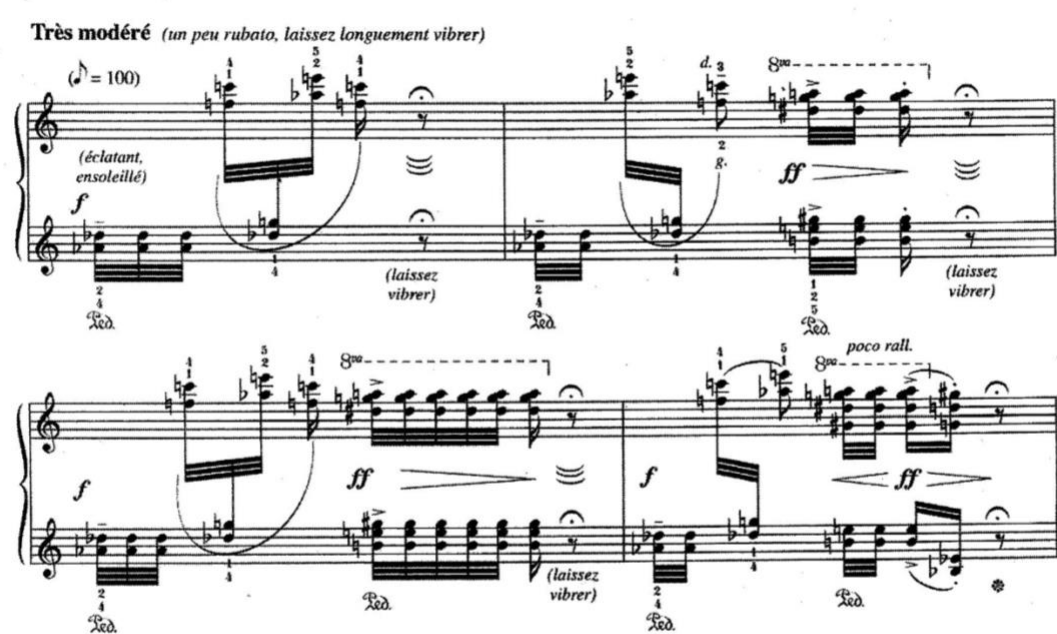
Datum	Baden-Baden	Donaueschingen
1949, 6. Februar	Trois Tâlas (DE) (= Turangalila-Symphonie, III-V) Ltg.: Andre Cluytens	
2. Dezember	Boston: UA <i>Turangalila-Symphonie</i> Ltg.: Leonard Bernstein	
1951, 25. Februar 7. Oktober	Turangalila-Symphonie (DE) Ltg.: Hans Rosbaud	<i>Harawi. Chant d'amour et de mort</i> Gabrielle Dumaine, O. Messiaen
1953, 11. Oktober		Réveil des oiseaux (UA) Yvonne Loriod Ltg.: Hans Rosbaud zwischen Luigi Nono, <i>Due espressioni</i> und Arnold Schönberg, <i>Variationen op.31</i>
1956, 21. Oktober		Oiseaux exotiques (DE) Yvonne Loriod Ltg.: Hans Rosbaud danach: Igor Stravinskij, <i>Le sacre du printemps</i>
1958		Messiaen begegnet Igor Stravinskij
1960, 16. Oktober		Chronochromie (UA) Ltg.: Hans Rosbaud davor: Yoritsune Matsudeira, <i>Tanzsuite</i> davor: Krzysztof Penderecki, <i>Anaklasis</i>
1964, 17. Oktober		Couleurs de la Cité Céleste (UA) Yvonne Loriod Ltg.: Pierre Boulez

Vgl. Ebd. S. 259-260.

Rote-Kardinals Entfaltung bei der ersten Klavier-Kadenz

(a) 

(b) 

(c) 

114. Die Entwicklung des Lieds der Walddrossel in *Oiseaux exotiques* von (a) der ersten Notation des Vogelgesangs über (b) den Entwurf bis hin zu (c) der vollendeten Partitur.

Vgl. Petter Hill und Nigel Simeone, „Vom Vogelgesang zur Musik“, in: Messiaen, Deutsche Ausgabe, Mainz, 2007, S.228.