

# GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Christoph Neidhöfer

# Generalbassdenken in der Musik von Olivier Messiaen<sup>1</sup>

In seinen *Vingt Leçons d'Harmonie* von 1939 versieht Olivier Messiaen zum Zweck des Studiums verschiedener harmonischer Stile von Monteverdi bis zur Gegenwart seine zwanzig selbst verfassten drei- bis fünfstimmigen Stilkopien mit bezifferten Bässen. Im Sinne einer Harmonie- und Kompositionslehre ist insbesondere die letzte Übung von Interesse, weil Messiaen in deren Titel keinen Komponisten als Vorbild der Stilübung nennt, sondern durch den Hinweis auf einen »sehr eigenartige[n], den indischen Gesängen etwas verwandte[n] Stil« auf seine eigene musikalische Sprache verweist. Dieser Beitrag zeigt anhand der 14. Übung (»sehr vielfältiger Stil: ein wenig Schumann, ein wenig Fauré, ein wenig Albeniz«), wie aus Messiaens Bezifferung eine Fundamentalbassfortschreitung, harmonische Prolongationen und harmoniefremde Töne abgelesen werden können. Eine analytische Interpretation der Bezifferung der letzten Übung nach denselben Kriterien ermöglicht es dann, für Messiaens eigene Musik typische syntaktische Harmoniefolgen zu definieren und zwischen harmonieeigenen und -fremden Tönen in seiner oft unter Verwendung der »modes à transpositions limitées« komponierten Musik zu unterscheiden. Diese Einblicke in Messiaens Generalbassdenken werden in Analysen von Ausschnitten aus dem ersten und dritten Satz aus *La Nativité du Seigneur* (1935) sowie des fünften Lieds aus *Poèmes pour Mi* (1936) vertieft.

In *Vingt Leçons d'Harmonie* (1939) Olivier Messiaen offers twenty model compositions in three to five voices in harmonic styles ranging from Monteverdi to the present. All compositions are illustrated with figured-bass symbols, which is particularly revealing in the last example because Messiaen does not identify a composer whose music served as model but simply states that the movement is “in a very special style, somewhat approaching Hindu cantilenas,” in other words, written in his own idiom. This essay first demonstrates in the 14<sup>th</sup> example (“in a very hybrid style: a little Schumann, a little Fauré, a little Albeniz”) how Messiaen’s figured bass illuminates the fundamental-bass progression, harmonic prolongations, and non-harmonic tones. Read in a similar way, the figured-bass labels in the last example are then shown to bring to light syntactic harmonic progressions and distinctions between chordal and non-harmonic tones typical of Messiaen’s own music, which at the time often employed his modes of limited transpositions. These glimpses into Messiaen’s figured-bass thinking are further contextualized in analyses of excerpts from the first and third movement of *La Nativité du Seigneur* (1935) and of the fifth song from *Poèmes pour Mi* (1936).

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Fundamentalbass, fundamental bass; Generalbass; harmoniefremde Töne; *La Nativité du Seigneur*; Messiaen; modes à transpositions limitées; non-harmonic tones; *Poèmes pour Mi*; Syntax; thorough bass; *Vingt Leçons d'Harmonie*

1 Dieser Beitrag ist auf dem Stand des Vortrags, den ich auf dem II. Kongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* an der *Hochschule für Musik und Theater München* 2002 hielt und berücksichtigt keine spätere Literatur.

Die Generalbassschule des 17. und 18. Jahrhunderts erfüllte drei Funktionen. Erstens verstand sie sich als Anleitung zur praktischen Ausführung eines bezifferten oder unbezifferten Basses mit der Möglichkeit für individuelle Auszierung und Improvisation. Zweitens stellte die Generalbassschule einen integralen Bestandteil der Kompositionslehre dar. Traktate wie diejenigen von Friedrich Erhard Niedt<sup>2</sup> und Johann David Heinichen<sup>3</sup> sind einschlägige Dokumente dieser Tradition. Und drittens stand die Generalbassschule in enger Beziehung zur eigentlichen Musiktheorie. Als bedeutendstes Beispiel ist hier Jean-Philippe Rameau<sup>4</sup> zu nennen, der seine harmonischen Theorien auf der Grundlage des Generalbasses entwickelte. In den genannten drei Aspekten hat sich die Generalbasslehre als historisch ausgerichtetes, d. h. auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts bezogenes praktisches, pädagogisches und theoretisches Modell bis heute bewährt.

Während sich in der Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts noch deutliche Spuren der Generalbasspraxis finden, sind solche Bezüge in der Kompositionspraxis des 20. Jahrhunderts seltener geworden. Charles Koechlin analysiert in seinem *Traité de l'Harmonie* einige chromatische Passagen aus eigenen und fremden Werken mit Generalbassziffern.<sup>5</sup> Ein weiteres Beispiel der Verwendung des Generalbasses im Rahmen einer Harmonie- und Kompositionslehre des 20. Jahrhunderts stellt Olivier Messiaens 1939 verfasste Sammlung *Vingt Leçons d'Harmonie*<sup>6</sup> dar. Zum Zweck des Studiums verschiedener harmonischer Stile von Monteverdi bis zur Gegenwart versieht Messiaen seine selbst verfassten drei- bis fünfstimmigen Stilkopien mit bezifferten Bässen. Die Studierenden werden angewiesen, die als gegeben markierte Stimme – entweder Sopran oder Bass – abzuschreiben und sie dann zu harmonisieren mit dem Ziel, »die ‚natürliche und wahre Harmonie‘ [...] herauszuziehen«. <sup>7</sup> Danach soll das Resultat mit Messiaens eigener in alten Schlüsseln notierten Realisierung verglichen werden. In einem zweiten Durchgang sollen dann Sopran und bezifferter Bass unter Abdecken der übrigen Stimmen aufs Neue ausgesetzt und anschließend wieder mit Messiaens Version verglichen werden. Messiaens bezifferter Bass liefert dabei die nötigen harmonischen Informationen.

2 Niedt 1710/1721.

3 Heinichen 1728.

4 Vgl. insbesondere Rameau 1722.

5 Koechlin 1930, 215, 224 und 238.

6 Messiaen 1951.

7 Ebd., Vorwort (ohne Seitenzahl).

Die Idee, bestimmte Stimmen eines gegebenen Satzes abzudecken, um mit Hilfe der restlichen Stimme(n) den Satz vollständig auszuarbeiten, ähnelt pädagogischen Ansätzen bei Mattheson.<sup>8</sup> In Beispiel 1a sind zwei Ausschnitte aus Messiaens 14. Übung wiedergegeben.<sup>9</sup> Bei dieser handelt es sich gemäß Messiaens Angaben um einen »sehr vielfältige[n] Stil: ein wenig Schumann, ein wenig Faure, ein wenig Albeniz«. <sup>10</sup> Der Sopran ist als gegeben bezeichnet. Die Studierenden werden also erst den Sopran abschreiben, ihn dann harmonisieren, das Ergebnis anschließend mit Messiaens Lösung vergleichen, und schließlich die Übung nochmals durchführen, nun aber mit gegebenem Sopran und beziffertem Bass. Letzterer dient als konkrete Anleitung zur Harmonisierung. Der zweite Teil der Übung ist demnach einfacher zu bewerkstelligen als der erste. Der pädagogische Zweck der zweiteiligen Übung besteht offenbar darin, den Studierenden im Spannungsfeld zwischen ihrer eigenen und Messiaens Version ein tieferes Verständnis für harmonische Fortschreitungen zu vermitteln. Dass es sich dabei um mehr als eine reine Harmonieübung handelt, ist offensichtlich. Die Studierenden werden auch in der kontrapunktischen ›écriture‹ geschult und überdies für stilistische Feinheiten sensibilisiert.

Über ihren pädagogischen Stellenwert hinaus sind Messiaens bezifferte Bässe auch für die Analyse von Interesse. Sie enthalten nämlich Informationen, welche sich aus dem Stimmensatz allein nicht ohne Weiteres eruieren ließen. Dies gilt im Besonderen für die späteren Beispiele der Sammlung. Messiaens Generalbass ist aus analytischer Perspektive in zweierlei Hinsicht informativ: Erstens beziffert Messiaen fast ausschließlich harmonieeigene Töne. Demnach ist aufgrund der Bezifferung meistens eine eindeutige Unterscheidung zwischen harmonieeigenen und -fremden Tönen möglich (in Bsp. 1a habe ich harmoniefremde Töne durch Kreise markiert). Zweitens erlaubt Messiaens Analyse es uns, den harmonischen Verlauf in Form einer dem Fundamentalbass verwandten Darstellungsweise wiederzugeben (Bsp. 1b reduziert den harmonischen Verlauf der beiden Ausschnitte in Bsp. 1a auf die entsprechende Folge von Grundtönen).<sup>11</sup>

8 Mattheson 1739, 338, 340 und 343–44. Für den Hinweis danke ich meinem Kollegen Peter Schubert.

9 Messiaen 1951, 32–33.

10 Ebd., Vorwort (ohne Seitenzahl).

11 In Bsp. 1b erstreckt sich die Analyse des ersten Ausschnitts bis T. 12.

Presque vif, et léger

CHANT DONNÉ

1 2 3 4 5 6 7 8

S. *mf*

C. *mf*

T. *mf*

B. *mf*

5 5 6 7 6 5 6 5 7 5

5 + 5 - 4 5 +

20 21 22 23 24 25

*f cresc.* *ff* *dim.*

*f cresc.* *ff* *dim.*

*f cresc.* *ff* *dim.*

6 +6 +6 +6 +6 7 6 +4 7 +4 7

5 + + + + + + + + + +

Beispiel 1a: Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Nr. 14, T. 1–8 und T. 20–25 mit hinzugefügter Markierung der harmoniefremden Töne<sup>12</sup>

Harmonische Prolongationen sind in Messiaens Notation in der Regel klar gekennzeichnet. Am Anfang von Beispiel 1a dauert der Tonikadreiklang einen ganzen Takt. Messiaen versteht also die zweite Hälfte des Taktes nicht als Dominante der Tonikaparallele mit einer harmoniefremden liegenden Stimme im Tenor. *Dis*<sup>1</sup> im Alt und *fis* im Bass werden vielmehr als Durchgänge gehört. Ähnliches gilt für die Takte 2, 4–5 und 8–9. Prolongationen sind aber nicht stets so klar markiert. Wenn sie in Verbindung mit komplexeren Stimmführungen auftreten, werden oft letztere und nicht die übergeordnete Harmonie in der Bezifferung angegeben – eine Praxis, die vom Barock her bekannt ist. In den Takten 20–21 von Beispiel 1a bezeichnet

<sup>12</sup> Reproduit avec l'aimable autorisation de Alphonse Leduc & Cie, éditeur propriétaire de l'œuvre pour le monde entier.

Messiaen beispielsweise die parallelen Sexten zwischen Bass und einer der Oberstimmen (Sopran bzw. Alt). Der Sopran verziert seinerseits eine liegende Stimme  $g^2$ . Der erste Akkord in Takt 20 ist bis auf die Umkehrung mit dem letzten Akkord in Takt 21 identisch. Die beiden Takte werden also harmonisch als eine Prolongation eines Dominantseptakkordes auf  $g$  gehört. In meiner Analyse in Beispiel 1b habe ich entsprechend die Takte 20 und 21 auf den Grundton  $g$  reduziert.

The image shows a musical score for Bass and Fundamental Tones (FB) with harmonic analysis. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-12 and 20-25. The second system covers measures 13-19. The analysis includes Roman numerals, figured bass notation, and labels for 'KADENZ', 'PROLONGATION', and 'SEQUENZ'.

**System 1 (Measures 1-12 and 20-25):**

- Measures 1-12:** Roman numerals: I, VI, V<sup>7</sup>/IV, V<sup>7</sup>, I. Labeled as 'KADENZ'.
- Measures 13-19:** Roman numerals: VI, V<sup>7</sup>/IV, IV, V<sup>7</sup>, I. Labeled as 'KADENZ'.
- Measures 20-25:** Roman numerals: VI, V<sup>7</sup>/IV, (VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>)VI. Labeled as 'SEQUENZ / HALBSCHLUSS in VI'.

**System 2 (Measures 13-19):**

- Measures 13-19:** Roman numerals: V<sup>7</sup>/IV, IV, II<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, (II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>)/VII. Labeled as 'PROLONGATION' and 'SEQUENZ'.

Beispiel 1b: Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Nr. 14, harmonische Reduktion T. 1–12 und T. 20–25

Die Analyse der Grundtonbewegungen in Beispiel 1b ermöglicht es uns nun, typische syntaktische Fortschreitungen zu erfassen. Erwartungsgemäß sind dies im vorliegenden Fall Progressionen wie Kadenz, Sequenz und Halbschluss. Auf diese Art aus Messiaens Bezifferung gewonnene Erkenntnisse sind insbesondere im Falle der späteren Lektionen der Sammlung von Interesse.<sup>13</sup> Die Bezifferung

13 Die *Vingt Leçons d'Harmonie* behandeln die Stile folgender Komponisten: Monteverdi (Nr. 1), Rameau (Nr. 2), Bach (Nr. 3–5), Gluck (Nr. 6), Mozart (Nr. 7, 8), Schumann (Nr. 9, 11, 14), Franck (Nr. 10, 15), Lalo (Nr. 11), Chabrier (Nr. 12, 17), Massenet (Nr. 12, 16), Fauré (Nr. 13, 14), Albeniz (Nr. 14), Debussy (Nr. 15–18) und Ravel (Nr. 19).

macht es möglich, charakteristische Fortschreitungstypen der jeweiligen harmonischen Stile klar zu erkennen.<sup>14</sup>

Dies ist mit Blick auf die letzte Übung der Sammlung von besonderer Bedeutung. Beispiel 2a zeigt den Anfang dieser Übung, für die nun kein Komponist mehr als stilistisches Vorbild angeführt ist. Stattdessen erscheint nur der Hinweis darauf, dass es sich hier um einen »sehr eigenartige[n], den indischen Gesängen etwas verwandte[n] Stil« handeln soll.<sup>15</sup> Das Stück ist in Messiaens zweitem »mode à transpositions limitées« geschrieben, und es besteht wohl kein Zweifel daran, dass es sich hier um Messiaens eigenen Kompositionsstil handelt.<sup>16</sup> Messiaens Bezifferung liefert uns hier somit die Analyse seiner eigenen harmonischen Syntax.

Modéré, avec charme

Beispiel 2a: Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Nr. 20, T. 1–6 mit Markierung der harmoniefremden Töne<sup>17</sup>

In Beispiel 2a habe ich wiederum diejenigen Töne markiert, welche aufgrund von Messiaens Bezifferung als harmoniefremd gelten. Vier satztechnische Merkmale verdienen in diesem Beispiel besondere Aufmerksamkeit:

1. Alle Harmonien basieren ausschließlich auf tonalen Dreiklängen und Septakkorden; diese lassen sich alle mit den Tönen des zweiten Modus, der mit der

14 In der 18. Übung beispielsweise, welche im Stile von Debussys *Pelléas et Mélisande* verfasst ist, deutet Messiaens Bezifferung der letzten 24 Takte auf eine großformale Kadenz hin, mit eingeschobenen Dominantnonenakkorden auf der großen und kleinen Terz der Grundtonart (T.49, 52). Messiaens Generalbass macht deutlich, wie für Debussy charakteristische Akkordtypen einer für diesen typischen Syntax einzugliedern sind.

15 Messiaen 1951, Vorwort (ohne Seitenzahl).

16 Halbreich 1980, 489.

17 Reproduit avec l'aimable autorisation de Alphonse Leduc & Cie, éditeur propriétaire de l'œuvre pour le monde entier.

oktatonischen Skala<sup>18</sup> identisch ist, in der zweiten Transposition (*cis, d, e, f, g, gis, ais, h*) bilden.

2. Obschon sich Messiaens Akkorde noch tonal analysieren lassen, haben sie sich der traditionellen dur-moll-funktionalen Syntax weitgehend entledigt. Wie aus der harmonischen Analyse der ersten elf Takte der Übung in Beispiel 2b ersichtlich ist, bewegen sich die Akkordgrundtöne bis zum siebten Takt ausschließlich in den Intervallen der verminderten Quint und kleinen Terz. Eine deutliche Prolongation der Dominante findet in den Takten 8 bis 10 statt.

3. Die Generalbassziffern deuten darauf hin, dass Messiaen die Akkorde enharmonisch zurechthört. Im ersten Akkord von Beispiel 2a sind  $d^1$  und  $d^2$  im Sopran in der Bezifferung als übermäßige Quarte, also als *cisis* angegeben. *Cisis* entspräche der korrekten Orthographie, soll der Akkord als dritte Umkehrung eines Dominantseptakkordes über dem Bass *gis* gehört werden. In Takt 5 ist die übermäßige Quint zwischen dem  $d^1$  im Tenor und dem  $ais^1$  des Soprans als kleine Sexte bezeichnet. Aus analytischer Sicht entscheidend ist hier, dass es die ›Bezifferung‹ ist, welche den Terzaufbau der tonalen Drei- und Vierklänge einwandfrei wiedergibt. Messiaens Generalbass lässt also keinen Zweifel daran, welche Akkordtypen gemeint sind.

4. Harmonische Prolongationen sind deutlich in der Bezifferung wiedergegeben. Beispielsweise hört Messiaen ab der zweiten Hälfte von Takt 2 bis Ende Takt 3 eine einzige Harmonie, nämlich einen E-Dur Dreiklang. Die ersten zwei Töne in jeder Stimme von Takt 3, in Messiaens Kommentar als ›Doppelvorschlag‹<sup>19</sup> beschrieben, sind also harmoniefremd, obschon sie zusammen erkennbare Dur- und Molldreiklänge bilden. Wie aus dem bezifferten Bass in Beispiel 2b ersichtlich ist, bezeichnet Messiaen die Takte 8 und 9 ebenfalls als Prolongation, hier der Dominante von E-Dur.<sup>20</sup>

18 Es handelt sich um die Skala, welche Ganztöne und Halbtöne alterniert. Der Terminus erscheint meines Wissens erstmals in Berger 1968.

19 Messiaen 1951, Vorwort (ohne Seitenzahl).

20 Interessanterweise erscheint der erste Zusammenklang auf dem Niederschlag von T. 9 ( $a-cis^1-gis^1$ , in Bsp. 2a und Bsp. 2b nicht wiedergegeben) wiederum am Anfang von T. 10, diesmal aber anders beziffert (vgl. Bsp. 2b). Der mit ›7‹ bezeichnete Akkord in T. 10 ist zwischen zwei Dominantakkorden auf *h* interpoliert, und stellt somit eine harmonische Erweiterung dar, ohne dass die übergeordnete Präsenz der Dominanthermonie in den Takten 8 bis 10 in Frage gestellt wäre. Dieses Beispiel ist ein Indiz dafür, dass Messiaen nicht alle Prolongationen durchgängig als solche mit einer waagrechten Linie in der Bezifferung bezeichnet. Das führt zu Situationen, die nach analytischer Interpretation verlangen.

# Christoph Neidhöfer

1 2 3 4 5

Bezifferter Bass

Grundtöne

V<sup>7</sup>/VII I V<sup>7</sup>/VII I V<sup>7</sup>/VII I ♯III

6 7 8 9 10 11

V/II I VII<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> V V<sup>7</sup>/VII I

PROLONGATION

Beispiel 2b: Olivier Messiaen, *Vingt Leçons d'Harmonie*, Nr. 20, harmonische Reduktion T. 1–11

Ausgehend von den vorangegangenen Betrachtungen zu Messiaens bezifferten Bässen, insbesondere was das letzte Stück der Sammlung angeht, werde ich im Folgenden nun einige weitere Beispiele aus Messiaens Musik einer satztechnischen Analyse unterziehen. Dabei werde ich die im Vorangegangenen dargestellten Beobachtungen zu seinen Generalbassanalysen sowie Informationen aus seinen theoretischen Schriften wie folgt in mein Vorgehen einbinden:

1. Zuerst bestimme ich die Akkordtypen. Dabei stütze ich mich auf Messiaens Ausführungen in *Technique de mon langage musical*<sup>21</sup> und *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*.<sup>22</sup> Das Erkennen der Akkordtypen ist daher meist unproblematisch.
2. Danach bezeichne ich die harmoniefremden Töne und analysiere die Stimmführungsmuster.
3. Schließlich fasse ich den harmonischen Verlauf in Form einer reduktiven Analyse zusammen. Die Darstellung ermöglicht es, für Messiaen charakteristische syntaktische harmonische Fortschreitungsstypen zu definieren.

<sup>21</sup> Messiaen 1944.

<sup>22</sup> Messiaen 1994–2002.

Drei Beispiele mögen mein Vorgehen illustrieren. Im dritten Satz aus *La Nativité du Seigneur* (*Desseins éternels*) – Beispiel 3a zeigt die ersten sieben Takte, Beispiel 3b die harmonische Analyse der ersten elf und letzten neun Takte – lassen sich beispielsweise folgende Akkordtypen erkennen: 1. Der in Takt 1 in Beispiel 3a markierte Akkord ist ein E-Dur Durdreiklang mit ›sixte ajoutée‹ *cis* und hinzugefügter übermäßiger Quart *ais*. 2. Der in Takt 5 markierte Akkord ist die dritte Umkehrung des Dominantnonenakkordes (mit kleiner None) auf *h* mit ›sixte ajoutée‹ *gis*. 3. Takt 7 mündet in einen Dominantnonenakkord auf *h* mit erniedrigter Quint *f* und ›sixte ajoutée‹ *gis*. 4. Takt 11 enthält einen Dominantseptakkord auf *e* mit ›sixte ajoutée‹ *cis*.<sup>23</sup>

Extrêmement lent et tendre

P: quintaton 16  
cor de nuit 8  
mf

R: gambe  
voix céleste  
bourdon 16  
pp

Péd: bourdon 32  
tirasse R  
pp

Beispiel 3a: Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur* (1935), III: *Desseins éternels*, T. 1–7 mit Markierung von drei Akkorden<sup>24</sup>

In der harmonischen Analyse von Beispiel 3b habe ich auf den ersten zwei Systemen die Harmonien in leeren Notenköpfen wiedergegeben. Die durch gefüllte Notenköpfe dargestellten Töne interpretiere ich als akkordfremd (Nebennoten, Durchgänge, Appoggiaturen). In dieser Lesart ergeben sich Zusammenklänge, welche sich aus einer Kombination von Akkordtönen und akkordfremden Tönen zusammensetzen. Beispiele letzterer Art finden sich in den Takten 3, 6, 20 und 22–25. Im dritten System sind die harmonischen Grundtöne zusammengefasst. Aus meiner Analyse lassen sich nun die charakteristischen Fortschreibungstypen

23 Außerdem enthalten T. 17 und T. 18 (im Bsp. nicht wiedergegeben) einen übermäßigen Terzquartakkord, einen Dominantseptakkord mit kleiner ›sixte ajoutée‹ und einen halbverminderten Septakkord mit großer None.

24 Reproduit avec l'aimable autorisation de Alphonse Leduc & Cie, éditeur propriétaire de l'œuvre pour le monde entier.

dieses Stücks ablesen.<sup>25</sup> Die Takte 1 bis 11 enthalten diatonische Grundtonfortschreitung. Fortschreitungen in Ganztönen oder deren Vielfachen (große Terz) finden sich in den Takten 19–21 (siehe die durch gestrichelten Bogen zusammengefassten Grundtöne). Und schließlich erkennen wir in den letzten drei Takten wieder Fortschreitungen, deren Grundtöne einen (unvollständigen) verminderten Septakkord bilden (siehe gestrichelte Klammer). Das Stück ist somit durch drei verschiedene Fortschreitungstypen innerhalb einer deutlich auf E bezogenen Syntax charakterisiert. Die Tonikaharmonie E-Dur mit ›sixte ajoutée‹ cis erscheint oft prolongiert, so ganz am Anfang des Stückes (mit hinzugefügter übermäßiger Quart) und wieder ab Takt 21. Die harmonische Organisation ist zusätzlich in Messiaens Modi verankert. Die Takte 1–4, 9–12 und 21 (ab dem 2. Achtel) bis 27 stehen in der zweiten Transposition des zweiten Modus<sup>26</sup>, die Takte 5–8 in der dritten Transposition desselben Modus<sup>27</sup> und Takt 19 in der ersten Transposition des dritten Modus.<sup>28</sup> Takt 20 verwendet die Obertonskala auf fis.<sup>29</sup>

Fortschreitungen, deren Grundtöne einen verminderten Septakkord bilden, finden sich auch im ersten Satz von *La Nativité du Seigneur (La vierge et l'enfant*, Bsp. 4a), dessen erster Teil in Beispiel 4b analysiert ist. Die Akkorde sind wiederum auf den ersten beiden Systemen zusammengefasst und auf dem dritten System in Form eines Fundamentalbasses analysiert. Der Fundamentalbass erörtert die harmonischen Fortschreitungen wiederum in einer Weise, die mit meiner Analyse der bezifferten Bässe in den *Vingt Leçons d'Harmonie* vergleichbar ist.<sup>30</sup>

25 Die harmonische Analyse hier und in den folgenden Beispielen bezeichnet Akkordtypen, nicht aber deren spezifischen Umkehrungen. So erscheint der Nonenakkord mit ›sixte ajoutée‹ in Takt 5 in der dritten Umkehrung, ich habe ihn aber einfach als ›V<sup>b9</sup>‹ mit hinzugefügter ›6 (13)‹ angegeben.

26 Skala cis, d, e, f, g, gis, ais, h.

27 Skala c, d, dis, f, fis, gis, a, h mit einem ›Fremdton‹ cis in der Melodie.

28 Skala c, d, es, e, fis, g, as, b, h. Dieser Modus ist ganztönig gefärbt, was sich in der ganztönigen Grundtonfortschreitung der Takte 17–19 (nur zum Teil in Bsp. 3b wiedergegeben) deutlich widerspiegelt.

29 Die Obertöne erscheinen frei oktavversetzt. Messiaen leitet die einem Durdreiklang oder Dominantseptakkord hinzugefügte übermäßige Quart aus der Obertonreihe ab (vgl. 1944, 47).

30 Man könnte im Tonsatzunterricht Messiaens pädagogischen Ansatz der *Vingt Leçons d'Harmonie* durch das Herstellen solcher analytischer Fundamentalbässe zu seinen Werken weiterverfolgen. Solche Fundamentalbässe, welche die nötigen Informationen zur Harmonik eines Stückes enthalten, könnten beispielsweise den Studierenden als Leitfaden zur Herstellung von Messiaen-Stilkopien dienen. Dieselbe Strategie ließe sich auch im Rahmen anderer tonal gefärbter Stile des 20. Jahrhunderts anwenden.

## Generalbassdenken in der Musik von Olivier Messiaen

harmonische Reduktion (ohne Berücksichtigung der Registrierung)

Grundtöne

6  
 4+  
 I

3  
 5  
 6  
 10  
 11

6 (13)  
 V<sup>9</sup>

6 (13)  
 s5  
 V<sup>9</sup>

6  
 V<sup>9</sup>

6  
 V<sup>7</sup>/II

6  
 V<sup>7</sup>/IV

6  
 I

19  
 20  
 21  
 25

V<sup>9</sup>/VI  
 V<sup>7</sup>/V

6  
 I

6  
 V<sup>7</sup>/II

6  
 4+  
 V<sup>7</sup>/IV

6  
 4+  
 sV

6  
 I

Beispiel 3b: Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur* (1935), III: *Dessins éternels*, harmonische Analyse T. 1–11 und T. 19–27

Lent

R: flûte 4  
nazard *pp*

P: quintaton  
16 *mf*

Beispiel 4a: Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur*, I: *La vierge et l'enfant*, T. 1–3<sup>31</sup>

31 Reproduit avec l'aimable autorisation de Alphonse Leduc & Cie, éditeur propriétaire de l'œuvre pour le monde entier.

Christoph Neidhöfer

Harmonien

Grundtöne

6 4+ 4+ 4+ 6 4+ 4+ 6 6 4+ 4+ 4+  
 V<sup>9</sup> #3 V<sup>7</sup> #3 V<sup>9</sup> #3 #3 V<sup>7</sup> #3 #3 V<sup>9</sup> #3 V<sup>7</sup> #3

(Wechsel-töne) (Wechsel-töne)

6 4+ 4+ 4+ #7 #6 6 4+ #7 #6 #6  
 V<sup>9</sup> #3 #3 V<sup>7</sup> #3 V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

6 6 6 6 6 6 6 6 #6 V<sup>9</sup>  
 4+ 4+ 4+ 4+ 4+ 4+ 4+ 4+ #6 V<sup>9</sup>  
 V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 #3 V<sup>9</sup> V<sup>9</sup>

Beispiel 4b: Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur*, I: *La vierge et l'enfant*, harmonische Analyse T. 1–15<sup>32</sup>

32 Alle Akkordsymbole bezeichnen den Akkordtyp, nicht die Stufen einer Tonart.

## Generalbassdenken in der Musik von Olivier Messiaen

Harmonien

Grundtöne

6 6 6 6 6 6 6 6 6 (13) 6 (13) ? V<sup>9</sup>

4+ 6 4+ 4+ 6 4+ 4+ 4+ 4+ 4+ 6 (13) #6 (#13) 4+ 4+ 6 4+

♯3 V<sup>7</sup> ♯3 ♯3 V<sup>7</sup> ♯3 V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> ♯3 ♯3 V<sup>9</sup> #♯3 V<sup>7</sup> V<sup>9</sup> ♯3 V<sup>7</sup> ♯3

ganztönige Grundtonfortschreitung      ganztönige Grundtonfortschreitung

5

6 6 6 6 6 6 6 6 6 (13) #6 (#13) 4+ 6 6

4+ 6 4+ 4+ 6 4+ 4+ 4+ 4+ 4+ 6 (13) #6 (#13) 4+ 4+ 6 4+

♯3 V<sup>7</sup> ♯3 ♯3 V<sup>7</sup> ♯3 V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> ♯3 ♯3 V<sup>9</sup> #♯3 V<sup>7</sup> V<sup>9</sup> ♯3 V<sup>7</sup> ♯3

ganztönige Grundtonfortschreitung      ganztönige Grundtonfortschreitung

10

6 6 6 6 (13)

4+ 6 4+ 4+ 4+ #6 4+ 6 (13)

♯3 V<sup>7</sup> ♯3 V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> ♯3 bitonal V<sup>9</sup> V<sup>9</sup>

ganztönige Grundtonfortschreitung

Beispiel 5: Olivier Messiaen, *Poèmes pour Mi* (1936), V: *L'épouse*, harmonische Analyse<sup>33</sup>

33 Alle Akkordsymbole bezeichnen auch hier den Akkordtyp, nicht die Stufen einer Tonart. Messiaen legt über den ersten Akkord in T. 4, 8 und 13 hohe Mixturklänge (hier nicht wiedergegeben), die den Akkord »färben«.

Dass einige der hier besprochenen syntaktischen Fortschreitungsmodelle für Messiaens Musik allgemein charakteristisch sind, soll stellvertretend und ohne weiteren Kommentar Beispiel 5 dokumentieren. Wie meine Analyse zeigt, enthält dieses Beispiel wieder Fortschreitungen, deren Grundtöne einen verminderten Septakkord bilden, sowie Grundtonfortschreitungen innerhalb ganztöniger Bereiche.<sup>34</sup>

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Messiaens *Vingt Leçons d'Harmonie* vermitteln Harmonielehre- und Kompositionsunterricht auf der Basis der ›basse chiffrée‹. Im Sinne der pädagogischen Tradition des Pariser Conservatoire<sup>35</sup> und in direkter Parallele zur historischen Generalbasslehre werden alle Harmonien vom Bass her analysiert und – ebenfalls in der Tradition der Generalbasslehre – nie über die lokalen Verbindungen von einem Akkord zum nächsten hinaus kommentiert. Der einzige Hinweis auf größere harmonische Zusammenhänge findet sich in den in der Bezifferung angedeuteten Prolongationen, denen gegebenenfalls hierarchisch untergeordnete Akkorde einverleibt sind. Mein Beitrag illustriert, wie sich ausgehend von Messiaens Bezifferungspraxis ein analytischer Ansatz entwickeln lässt, der sich auch zur Untersuchung anderer, modalen und tonalen Materialien verpflichteter Werke Messiaens eignet. Dieser Ansatz ermöglicht es, ausgehend von einer Bestimmung der Akkorde gemäß den für Messiaen charakteristischen Akkordtypen und auf Grund einer Reduktion der Harmonik auf die Folge ihrer Grundtöne paradigmatische harmonische Fortschreitungsmodelle zu beschreiben. Das Erkennen solcher Modelle ist für die Analyse von Messiaens Musik deshalb von Bedeutung, weil seine Akkordtypen in den meisten Fällen nicht mehr funktional gepolt sind. Außer in traditionell dur-moll-tonalen Passagen verlangen Messiaens Akkordtypen nicht automatisch nach bestimmten Fortschreitungen. Man sieht es den Akkorden nicht an, wohin sie sich bewegen wollen, und Messiaens Praxis zeigt, dass jeder Akkordtyp in den verschiedensten Verbindungen auftreten kann. Das Erfassen syntaktischer Fortschreitungsmodelle aus großformaler Perspektive kann somit einen wichtigen Beitrag zu einem tieferen Verständnis von Messiaens harmonischer Praxis liefern.<sup>36</sup>

34 Ein weiteres typisches Beispiel eines Auskomponierens von Grundtönen, welche zusammen einen verminderten Septakkord bilden, findet sich im ›thème de la Création‹ des fünften Satzes (T.12–18) aus den *Visions de l'Amen* (1943).

35 Vgl. Messiaen 1951, Vorwort (ohne Seitenzahl).

36 Die Anregung, Messiaens Generalbässe der *Vingt Leçons d'Harmonie* genauer zu untersuchen, verdanke ich einem Gespräch mit Frank Samarotto (Indiana University, Bloomington). Ihm sei an dieser Stelle für seine Anregung sehr herzlich gedankt.

## Literatur

- Berger, Arthur (1968), »Problems of Pitch Organization in Stravinsky«, in: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, hrsg. von Benjamin Boretz und Edward T. Cone, Princeton: Princeton University, 123–154.
- Halbreich, Harry (1980), *Olivier Messiaen*, Paris: Fayard/Fondation SACEM.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung*, Dresden, Reprint Hildesheim: Olms 1969.
- Koechlin, Charles (1930), *Traité de l'Harmonie*, Bd. 2, Paris: Eschig.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter 1987.
- Messiaen, Olivier (1944), *Technique de mon langage musical*, Paris: Leduc.
- Messiaen, Olivier (1951), *Vingt Leçons d'Harmonie*, Paris: Leduc.
- Messiaen, Olivier (1994–2002), *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Paris: Leduc.
- Niedt, Friedrich Erhard (1710/17/21), *Musicalische Handleitung*, Hamburg, Reprint Buren: Knuf 1976.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Reprint Genf: Slatkine 1986.

© 2022 Christoph Neidhöfer

McGill University Montreal

Neidhöfer, Christoph (2022), »Generalbassdenken in der Musik von Olivier Messiaen« [Thorough bass thinking in the music of Olivier Messiaen], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 133–147. <https://doi.org/10.31751/p.221>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022