

## **Adlung [Adelung], (Johann) Jakob**

\* 14.1.1699 Bindersleben bei Erfurt, † 5.7.1762 ebd.

Jakob Adlung, bedeutender Musikforscher und Universalgelehrter der Bachzeit, trat auch als Organist und Orgelgutachter hervor. Während seiner Studien in Theologie, Philologie und Philosophie war er in Jena Schüler des Stadt- und Universitätsorganisten Johann Nikolaus Bach und wirkte seit 1728 als Nachfolger von Johann Heinrich → Buttstett an der Predigerkirche in Erfurt. Mit Musikern und Gelehrten des mitteldeutschen Raumes, darunter Georg Philipp → Telemann, Johann Gottfried → Walther, Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Marpurg, Georg Andreas Sorge und Lorenz Christoph Mizler, stand Adlung in Beziehung.

Während Adlungs 1758 erschienene *Anleitung zu der Musikalischen Gelahrtheit* Ausführungen zu Generalbaßspiel, Improvisation und zur Praxis des Choralvorspiels enthält, gilt die bereits 1726 begonnene, aber erst postum unter Mitwirkung von Johann Friedrich Agricola und Johann Lorenz Albrecht erschienene Schrift *Musica mechanica organoedi* als eine der wichtigsten Quellen zur mitteldeutschen Orgelkunst der Epoche. Das zweibändige Werk enthält im ersten Teil technische Beschreibungen der Teile der Orgel samt einem Lexikon der Register und einer Registrierungslehre sowie Kapiteln zu Vergabe und Disposition von Orgeln. Im zweiten Teil folgen kurze Kapitel zu den Kosten einer Orgel, zur Abnahmeprüfung, zu auftretenden Fehlern, Stimmungs- und Temperierungsfragen, über mancherlei andere Tasteninstrumente, zu akustischen Fragen, auch eine kurze Orgelgeschichte. Bedeutsam ist Adlungs Sammlung von Dispositionen und anderen Nachrichten über Orgeln vor allem aus Nord- und Mitteldeutschland sowie einigen anderen europäischen Ländern. Deutlich wird die umfassende Bildung Adlungs, welcher sich zugleich als erfahrener Musiker mit praktischem Sinn erweist, der anregend zu formulieren weiß; er wurde mit diesem Werk »zum Schreiber eines abschließenden Kompendiums der barocken Orgelkunst.« (Mahrenholz, *Nachwort*)

### *Schriften (Auswahl):*

*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Nachdruck Kassel 1953 • *Musica Mechanica Organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist*, 2 Bde., Berlin 1768, Nachdruck mit einem Nachwort von Chr. Mahrenholz, Kassel 1931, <sup>2</sup>1961

### *Literatur:*

Th. Fr. Harmon, *The Registration of J. S. Bach's Organ Works. A Study of German Organ-Building and Registration Practices of the Late Baroque Era*, Buren <sup>2</sup>1981 • Q. Faulkner, *Jacob Adlung's Musica Mechanica Organoedi and the Bach Organ*, in: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 21 (1990), H. 1, S. 42–59 • L. Edwards, *The Thuringian Organ 1702–1750: »... ein wohlgerathenes gravitätisches Werk«*, in: *OY* 22 (1991), S. 119–150 • H. Steinhaus, *Ein Abnahmeprotokoll des Dom Bédos bei Jakob Adlung. Neu gelesen und kommentiert*, in: *AOL* 25 (1997), S. 125–150

HJB

## Messiaen, Olivier

\* 10.12.1908 Avignon, † 28.4.1992 Paris

Olivier Messiaens starke Bindung an den Katholizismus, seine jahrzehntelange Tätigkeit als Organist und die Tatsache, daß er die Orgel fast 60 Jahre lang immer wieder mit teilweise großangelegten Werken bedacht hat, weisen seinem Schaffen für dieses Instrument eine zentrale Stellung innerhalb seines Gesamtwerks zu, dessen stilistische Entwicklung es in allen wesentlichen Aspekten nachzeichnet.

Im Alter von elf Jahren trat Messiaen in das Pariser Conservatoire ein, wo er u.a. bei Marcel → Dupré Orgel und Paul Dukas Komposition studierte. 1931 wurde er Organist an der Kirche La Trinité in Paris, 1942 Professor am dortigen Conservatoire, zuerst für Harmonielehre, ab 1947 für Analyse, Ästhetik und Rhythmus, seit 1966 für Komposition. Als eine der wesentlichen Komponisten- und Lehrerpersönlichkeiten nach 1945 prägte er die Entwicklung der seriellen und postseriellen Musik maßgeblich mit. Messiaens Musik zeichnet sich durch die Vielfalt ihrer Bezüge – von der Religion über die Natur bis hin zu kosmischen Prozessen – aus, sie ist gekennzeichnet durch klangfarblichen Reichtum und rhythmische Lebendigkeit, ihre charakteristische Harmonik verdankt sich hörbar farbharmonischen Synopsien. Im Laufe der Jahrzehnte hat sie sich Einflüsse unterschiedlichster Herkunft anverwandelt – von besonderer Bedeutung sind dabei die Gregorianik, Debussy, Strawinsky, Vogelgesänge, griechische Metrik, altindische Rhythmik sowie allgemein außereuropäische Musik (Gamelan usw.). Messiaens Schaffen weist Ende der vierziger Jahre eine Zäsur auf, die eine Gliederung in Schaffensphasen mit technisch-stilistischen Hauptmerkmalen sinnvoll erscheinen läßt:

1. Im »Frühwerk« (1928-1934) löst sich Messiaen allmählich von spättonaler Harmonik und arbeitet zunehmend mit Polytonalität.

2. In der »modalen Phase« (1934–1949) entwickelt er sein System äquidistantieller »Modi mit begrenzter Transponierbarkeit«, verfeinert Ajoutierungsharmonik und -rhythmik und bindet mehr und mehr altindische Rhythmen in seine Werke ein. Die kompositionstechnischen Aspekte dieser Schreibweise hat der Komponist in seinem Buch *Technique de mon langage musical* ausführlich beschrieben.

3. Weitgehend atonale Harmonik und Melodik prägen die »strukturalistische Phase« (1949–1951). Rhythmus, Melos und Form, manchmal auch Dynamik und Artikulation, werden teilweise seriell behandelt.

4. In den »Vogelruf-Musiken« (1951–1961) nimmt die Bedeutung von stilisierten (transkribierten, instrumentierten und arrangierten) Vogelgesängen als Basis von Formteilen, Sätzen und sogar ganzen Werken zu.

5. Im »Spätwerk« (ab ca. 1962) werden frühere Stilmerkmale zusammengeführt.

Eine Fülle von Informationen zu Messiaens Stil, Technik und Werken bietet sein seit 1994 postum erscheinender *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, der neben einer Grundlegung der Rhythmik des Komponisten eine detaillierte Erklärung seiner Adaption griechischer Metren, eine Auflistung aller von ihm verwendeten Hindurrhythmen (Bd. I) sowie Analysen verschiedener eigener Werke enthält (so des *Livre d'orgue* in Bd. III und der *Messe de la Pentecôte* in Bd. IV).

Die Registrierangaben in Messiaens Orgelwerken beziehen sich auf das Instrument in der Trinité, das 1868 von Aristide → Cavallé-Coll mit mechanischer Traktur erbaut worden war (III/46) und nach Messiaens Plänen zweimal erweitert wurde: 1934 kamen sieben Register sowie eine → Barkermaschine im Positif hinzu, 1962/1966 weitere sieben Register; außerdem elektrifizierte man die Traktur, und einige Register des Positif wurden in einem Schwellkasten untergebracht. In der authentischen Klanggestalt dieses Instrumentes spielte der Komponist 1956 die Werke bis einschließlich *Livre d'orgue* (EMI CZS 7674002) sowie 1972 die *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (Erato ECD 71594) ein. Daß die Kompositionen auch auf deutschen neobarocken Orgeln im Sinne des Komponisten dargeboten werden können,

belegen mehrere Aufnahmen Almut → Rößlers, die teilweise in enger Zusammenarbeit mit Messiaen entstanden und von ihm autorisiert wurden. Der Akzent liegt hier eher auf der klangfarblichen Varietas als auf dynamischen Abstufungen.

Messiaens Orgelmusik ist religiös bzw. theologisch motiviert, verschiedene Kompositionen sind für den liturgischen Gebrauch bestimmt (z.B. die *Messe de la Pentecôte*). Den meisten Stücken sind (in der Regel biblische) Texte als Interpretationshinweise vorangestellt. Die beiden letzten Zyklen versah der Komponist mit ausführlichen Einführungstexten, die über den theologischen Sinn und seine kompositionstechnische Umsetzung Aufschluß geben.

Bereits in Messiaens erstem veröffentlichten Orgelwerk, *Le banquet céleste* (1928), finden sich wesentliche Charakteristika seines Stils, z.B. modale Harmonik und streckenweise die Aufhebung des Zeitgefühls durch das extrem langsame Tempo in Kombination mit langen Halteakkorden. Von den kompositionstechnischen Mitteln her repräsentiert es eine erste Werkgruppe, zu der außerdem *Diptyque*, *Apparition de l'Église éternelle*, *L'ascension* sowie die beiden von Olivier Latry posthum herausgegebenen Werke *Prélude* und *Offrande au Saint Sacrement* gezählt werden können. Das Stück ist eine Meditation zum Abendmahl: Ein zwischen Tonalität und Modalität changierendes, unendlich langsames Akkordband wird allmählich klanglich umgefärbt und dabei erst lauter und dann wieder leiser, während Staccato-Tupfer im Pedal («à la goutte d'eau»; Obertongemisch auf 4'-Basis) an Christi Blutstropfen erinnern.

In *Diptyque* (1930) stellt Messiaen die Mühen des irdischen und die Freude des ewigen Lebens einander gegenüber: In chromatisch angereichertem c-Moll exponiert der erste Teil ein Thema, das wie ein Sinnbild von Sisyphusarbeit in einem fort lastende Akkordketten aneinanderreihet. Plötzlich kommt die Bewegung zum Stillstand, und ein modal gefärbtes, helles C-Dur breitet sich aus, in dem das Thema zu einer gelösten, unendlich langsamen Kantilene wird, die allmählich in die höchste Lage der Orgel aufsteigt: Die Erdschwere ist überwunden, die Musik wird zur Metapher für Frieden, Licht und Ewigkeit. Stilistisch ähnlich ist das etwa neunminütige *Prélude*, das vermutlich aus der gleichen Zeit stammt; es verlangt neben einem versierten Organisten eine Orgel, deren Manualumfang bis  $a^3$  reicht. *Apparition de l'église éternelle* (1932) steigert sich unter ständiger litaneiartiger Wiederkehr des Anfangsmotivs in einem einzigen großen Entwicklungszug vom pianissimo ins dreifache forte, verharrt dort und nimmt schließlich fast bis zur Unhörbarkeit ab – wie in einer Vision steigt die »Erscheinung der ewigen Kirche« aus dem Nichts auf und versinkt wieder.

1934 bearbeitete Messiaen das ein Jahr zuvor komponierte Orchesterwerk *L'ascension* für Orgel. Die vier Sätze umkreisen inhaltlich die Himmelfahrt Christi und der Gläubigen; musikalisch sind sie in wirkungsvollem Kontrast aufeinander bezogen (Meditation – rhythmisch oszillierender Variationssatz – virtuose Toccata – Meditation). Messiaens erster Orgelzyklus ist in verschiedener Hinsicht ein Werk des Übergangs: Exponierter als bisher nutzt der Komponist hier modale Harmonik, und der zweite Satz weist mit seinen hochdifferenzierten Rhythmen voraus auf die komplexe Zeitgestaltung der kommenden Werke. In das Umfeld des Frühwerks dürfte auch die posthum herausgegebene *Offrande au Saint Sacrement* gehören, eine tonale, modal und chromatisch angereicherte Meditation; wegen einiger polymodaler Partien wird man sie vermutlich ebenso der »Übergangsphase« der beginnenden dreißiger Jahre zuzurechnen haben wie *L'ascension*.

Der Weihnachts-Zyklus *La nativité du Seigneur* (1935) markiert einen neuen Entwicklungsschritt in Messiaens Kompositionstechnik: Tonalität spielt eine zunehmend geringere Rolle, stattdessen werden Melos und Harmonik modal bzw. polymodal und nutzen die Farbwirkungen von akkordweise wechselnder Tonalität (transponierte »accords sur dominante« im vierten Satz). Besondere Bedeutung kommt der Rhythmik zu: Anlehnungen an griechische Metren sowie »valeurs ajoutées« (kleine Notenwerte, die einer regelmäßigen Folge größerer Werte hinzugefügt werden) verhindern streckenweise eine starre Taktmetrik und verlebendigen den musikalischen Ablauf. Der Komponist war sich der Schlüsselstellung des Werkes

bewußt, denn in einem ausführlichen Vorwort macht er erstmalig auf wichtige Aspekte seiner musikalischen Technik aufmerksam. Satztechnisch erzeugt er durch die teilweise komplexe (polyrhythmische) Kombination verschiedener Ostinati (Schichtenpolyphonie) Formen von neuartigem Reiz (z.B. erster und vierter Satz); ungewöhnliche Registerkombinationen gewinnen der französisch-romantischen Orgel neue Farben ab. Trotzdem nimmt das Werk bewußt auch Traditionen auf, so im abgewandelten Zitat des gregorianischen »Puer natus est« im ersten Satz oder in der Imitation der beliebten französischen Noëls im zweiten. Der Zyklus behandelt neben verschiedenen Personen der Weihnachtsgeschichte (*La vierge et l'enfant*, *Les bergers* usw.) auch theologische Fragen (*Jésus accepte la souffrance*). Dem Weihnachtszyklus ähnlich in den musikalischen Mitteln, dabei jedoch experimentierfreudiger in deren Anwendung ist das siebenteilige *Les corps glorieux* (1939). So finden sich z.B. modal verfremdete, einstimmige Gregorianik (I), modale Atonalität (II), dreischichtige Polymodalität (III) oder komplexe Rhythmik (z.B. III, VII: Überlagerung von ungeradtaktigen Ostinati unterschiedlicher Länge, VI: Augmentation mit Proportionsfaktoren aus dem Bereich der rationalen Zahlen). Nicht selten bedient sich das Werk sinnfälliger Symbolik, etwa in der Dreistimmigkeit des Schlußsatzes (*Le mystère de la Sainte Trinité*) oder in der Einstimmigkeit des ersten (*Subtilité des corps glorieux*).

Nach der kontinuierlichen Entwicklung der ersten zwei Schaffensjahrzehnte wirken die Orgelzyklen der frühen fünfziger Jahre (*Messe de la Pentecôte*, 1950, und *Livre d'orgue*, 1951) wie ein Bruch: Melodik und Harmonik sind durchweg atonal (im *Livre d'orgue* über längere Strecken zwölftönig), und die Modi spielen keine beherrschende Rolle mehr. Der Rhythmus hat die endgültige Ablösung vom traditionellen Taktmetrum vollzogen: Als neues Material treten verstärkt altindische Rhythmen auf, die bisher nur vereinzelt in den Schlußsätzen der *Nativité* und der *Corps glorieux* vorgekommen waren; irrationale Werte (Eingangssatz der Messe) sowie von Messiaen als »personnages rythmiques« bezeichnete rhythmische Motive, die durch Addition bzw. Subtraktion von Minimalwerten zu jeder einzelnen Tondauer sukzessiv verändert werden (zweiter Satz der Messe; erster, dritter und fünfter Satz des *Livre d'orgue*), machen ein Grundmetrum unhörbar und schaffen völlig unregelmäßige rhythmisch-metrische Einheiten. Tondauernreihen (*Offertoire* und *Sortie* der Messe, Schlußsatz des *Livre d'orgue*) »chromatisieren« die Zeit, unterteilen sie in gleichgroße Minimaleinheiten, aus denen durch mathematische Operationen (Umkehrung, interne Umstellung von Werten usw.) neuartige rhythmische Verläufe gewonnen werden, welche ganze Formteile oder sogar Sätze gliedern. Experimentelle (oft Spaltklang-) Registrierungen erschließen auch im Bereich der Klangfarbengestaltung Neuland.

In beiden Zyklen findet sich immer häufiger ein musikalisches Element, das sich bereits in verschiedenen Werken der vierziger Jahre (z.B. im *Quatuor pour la Fin du Temps*) angekündigt hatte: Vogelgesänge. Vereinzelt sind sie noch allgemein mit dem Hinweis »oiseau« in der Partitur ausgewiesen, aber zunehmend werden die Sänger mit Namen bezeichnet – Amsel, Nachtigall usw. Die Vögel haben eine theologisch-musikalische Funktion; nicht ohne Grund ist der Satz *Chants d'oiseaux* aus dem *Livre d'orgue* der Osterzeit zugeordnet. Vogelgesänge bestimmen auch weite Strecken im *Verset pour la fête de la dédicace* (1961), das Messiaen als Wettbewerbsstück für das Pariser Conservatoire schrieb. Die ausgiebige Verarbeitung (tonale Verfremdung, Harmonisierung usw.) einer gregorianischen Melodie (Alleluja zum Kirchweihfest) in den Rahmenteilen und in der Mitte, welche Ansätze aus dem ersten Satz der *Nativité* und dem dritten Satz der Pfingstmesse weiterentwickelt, kündigt in diesem Stück bereits den Messiaenschen Spätstil an, in dem die Gregorianik eine wichtige Rolle spielt und in dem alle im Laufe seines Lebens gefundenen bzw. entwickelten Techniken und Materiale zusammengeführt werden. Diesem Spätstil sind auch die beiden letzten Orgelzyklen des Komponisten zuzurechnen (*Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, 1969, und *Livre du Saint Sacrement*, 1984).

Für die *Méditations* erfand Messiaen einen »langage communicable«, einen Tonhöhen-

Tondauern-Modus: Jedem Buchstaben des Alphabets ist ein bestimmter Ton in einer bestimmten Oktavlage und mit einer bestimmten Tondauer zugeordnet; außerdem gibt es melodische Formeln für die Fälle (Genitiv, Dativ usw.) und einige Hilfsverben sowie ein Gottes-Thema, das in drei Formen (gemäß den drei Personen der Trinität) vorkommt. Mit dieser »kommunizierbaren Sprache« setzt er in mehreren der neun Stücke des Zyklus Kernsätze aus der *summa theologiae* des Thomas von Aquin in Musik um und schreibt ihnen so einen präzisen theologischen Sinn ein. Die Passagen in »langage communicable« sind umgeben von einer geradezu verschwenderischen Fülle phantasiereicher und poetischer musikalischer Gedanken – kein jemals von Messiaen verwendetes Stilmittel ist ausgeschlossen: Das Werk verwendet einfache Dreiklänge neben komplexen Akkorden, tonale, modale und atonale Harmonik, mehrschichtige Ostinato-Überlagerungen, Tondauern-Reihen, indische Rhythmen, griechische Metren, hinzugefügte Werte. Ausgiebig und hochdifferenziert – vom einstimmigen Zitat bis zur komplexen, modal verfremdeten Harmonisierung – wird der → Gregorianische Choral einbezogen; fast alle Sätze sind bevölkert durch eine Vielzahl von Vogelstimmen aus verschiedenen Kontinenten.

Das *Livre du Saint Sacrement*, Messiaens letzter Orgelzyklus, setzt diese musiksprachlich universelle Tendenz, also die Kombination aller von ihm entwickelten Stilmittel, bruchlos fort, und da auch in theologischer Hinsicht wesentliche Fragen, die den Komponisten lebenslang beschäftigt haben, noch einmal grundlegend zur Sprache kommen, kann man das Werk gleichzeitig als orgelmusikalisches Vermächtnis ansehen. In 18 Sätzen werden Stationen aus Jesu Leben (z.B. VIII: *Institution de l'Eucharistie*) und theologische Inhalte im Zusammenhang mit dem Abendmahl (z.B. XII: *La Transsubstantiation*) reflektiert. Dabei nehmen mehrere Sätze auf Themen Bezug, die in vorangegangenen Orgelwerken für sich behandelt worden waren. So schlägt das *Puer natus est nobis* (V) die Brücke zur *Nativité*, dies nicht nur vom Thema her, sondern auch musikalisch, indem der gregorianische *cantus firmus*, der dort die Vorlage zur Oberstimme im Mittelteil des ersten Satzes bildete, hier als mehrmaliges ausführliches Zitat den Ablauf gliedert. Inhaltliche wie musiksprachliche Beziehungen bestehen auch zwischen *Les ressuscités et la lumière de Vie* (VII) und dem sechsten Satz der *Corps glorieux*. Das Vogelkonzert in Satz XV (*La joie de la grâce*) hat ein Vorbild im vierten Stück des *Livre d'orgue*, und in den Sätzen VII und XI greift Messiaen den »langage communicable« aus den *Méditations* abschnittsweise wieder auf. So schließt sich mit diesem monumentalen Werk ein Kreis, der fast 60 Jahre zuvor im *Banquet Céleste* beim gleichen Thema seinen Ausgang genommen hatte.

#### Werke:

- *Le banquet céleste* (1928, revidiert 1960)
- *Prélude* (ca. 1929)
- *Diptyque. Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse* (1930)
- *Offrande au Saint Sacrement* (ca. 1930)
- *Apparition de l'Église éternelle* (1932, revidiert 1986)
- *L'ascension. Quatre méditations symphoniques pour orgue* (1933/1934)
- *La nativité du Seigneur* (1935)
- *Les corps glorieux. Sept visions brèves de la vie des ressuscités* (1939)
- *Messe de la Pentecôte* (1950)
- *Livre d'orgue* (1951)
- *Verset pour la fête de la dédicace* 1960
- *Monodie* (1963)
- *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969)
- *Livre du Saint Sacrement* (1984)

*Schriften (Auswahl):*

*Technique de mon langage musical*, 2 Bde., Paris 1944, deutsche Übersetzung von S. Ahrens, 1966 • *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, 7 Bde., Paris 1994ff.

*Literatur:*

S. Waumsley, *The Organ Music Of Olivier Messiaen*, Paris 1968 • S. Ahrens / H. D. Möller / A. Rößler, *Das Orgelwerk Messiaens*, Duisburg 1976 • I. Hohlfeld-Ufer / A. Rößler, *Die musikalische Sprache Olivier Messiaens, dargestellt an dem Orgelzyklus »Die Pfingstmesse«*; A. Rößler, *Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens*, Duisburg 1978 • H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris 1980 • K. Ernst, *Der Beitrag Olivier Messiaens zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1980 • G. Zacher, *Livre d'orgue – eine Zumutung*, in: *Olivier Messiaen*, hrsg. von H.-Kl. Metzger und R. Riehn, München 1982 (MK 28), S. 92–107 • A. Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, Duisburg 1984 • Cl. Samuel, *Musique et Couleur. Nouveaux entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1986 • A. Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtchaffen*, Hamburg 1987 • Th. Hirsbrunner, *Olivier Messiaen: Leben und Werk*, Laaber 1988 • *The Messiaen Companion*, hrsg. von P. Hill, London 1994

MHR