Tobias Leschke

Zwischen Erinnerung und Eigenständigkeit

Analyse der Themen in Jean Guillous *Fantaisie*, Op. 1

Jean Guillou (1930–2019) zählt unzweifelhaft zu den profiliertesten Orgelkomponisten und -interpreten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Am 18. April 2025 hätte er seinen 95. Geburtstag gefeiert – ein Anlass, sein Frühwerk erneut in den Fokus der Betrachtung zu rücken. Am Beispiel der *Fantaisie*, Op. 1, soll an dieser Stelle exemplarisch untersucht werden, welche harmonischen und stilistischen Merkmale sich bereits in seinem ersten veröffentlichten Werk manifestieren. Zugleich ist der Frage nachzugehen, ob sich – wie von Zuzana Ferjenčíková in ihrem Aufsatz *Off the beaten path* angedeutet – ein Bezug zu Olivier Messiaen, einem der Lehrer Guillous am *Pariser Conservatoire*, nachweisen lässt.[1] Im Zentrum steht die Analyse der beiden Themenkomplexe des Werkes. Ein besonderes Augenmerk liegt daher auch auf der Frage, ob sich kompositorische Techniken und klangliche Strategien nachweisen lassen, die an Messiaens Tonsprache erinnern können oder ob Guillou eher eine autonome Linie verfolgt. Obwohl die *Fantaisie* als Op. 1 geführt wird und damit Guillous erstes veröffentlichtes Werk darstellt, ist davon auszugehen, dass sie nicht seine erste Komposition ist. Dass Guillou sein Opus 1 als *Fantaisie* bezeichnet, also eine Gattung wählt, die nach Michael Heinemann qua definitione „keinem verbindlichen Plan“[2] folgt und „deren Selbstverständnis in einer Freiheit von Vorgaben gründet“,[3,4] lässt sich als einen programmatischen Hinweis auf seine künstlerischen Zielsetzungen interpretieren.

Einige Worte zur Einordnung des Stückes: *Fantaisie*, Op. 1, wurde 1963 erstmals im Pariser Verlag *Leduc* publiziert und im Jahr 2005 durch den Mainzer Verlag Schott in einer weiteren Ausgabe herausgegeben. Die Widmung gilt Guillous Orgelprofessor Marcel Dupré. Hinsichtlich des Entstehungszeitraums kann das Werk nicht genau datiert werden, da die Angaben in der Sekundärliteratur zwischen den Jahren 1949[5] und 1954[6] divergieren. Diese Informationen sowie die Verbindung zu Marcel Dupré legen nahe, dass die Komposition während oder kurz nach Guillous Studienzeit in Paris entstanden sein dürfte. Guillou hingegen datierte die Entstehung des Werkes auf die Zeit seiner Professur in Lissabon, also zwischen 1955 und 1958.[7] Die Uraufführung, die Jean Guillou selbst bestritt, fand am 6. Januar 1964 in der Berliner Pfarrkirche St. Matthias statt. Eine Einspielung des Werkes erfolgte u. a. im Jahr 1995 in der Kirche *Saint-Eustache* in Paris. Das Stück beruht offenkundig auf zwei thematischen Komplexen. Der erste thematische Abschnitt (Takt 1f.) weist eine akkordische Satzstruktur auf, die im Tutti des *Récit* und *con forza* erklingt:

Jean Guillou © G.Garitan (Wikipedia)

Das Stück beginnt mit zwei Akkorden in halben Notenwerten. Das Tonmaterial basiert auf dem zweiten Messiaen-

[1] Zuzana Ferjenčíková, *Off the beaten path*, in: *Organists' review*, Ausgabe Juni 2021, S. 52–57.

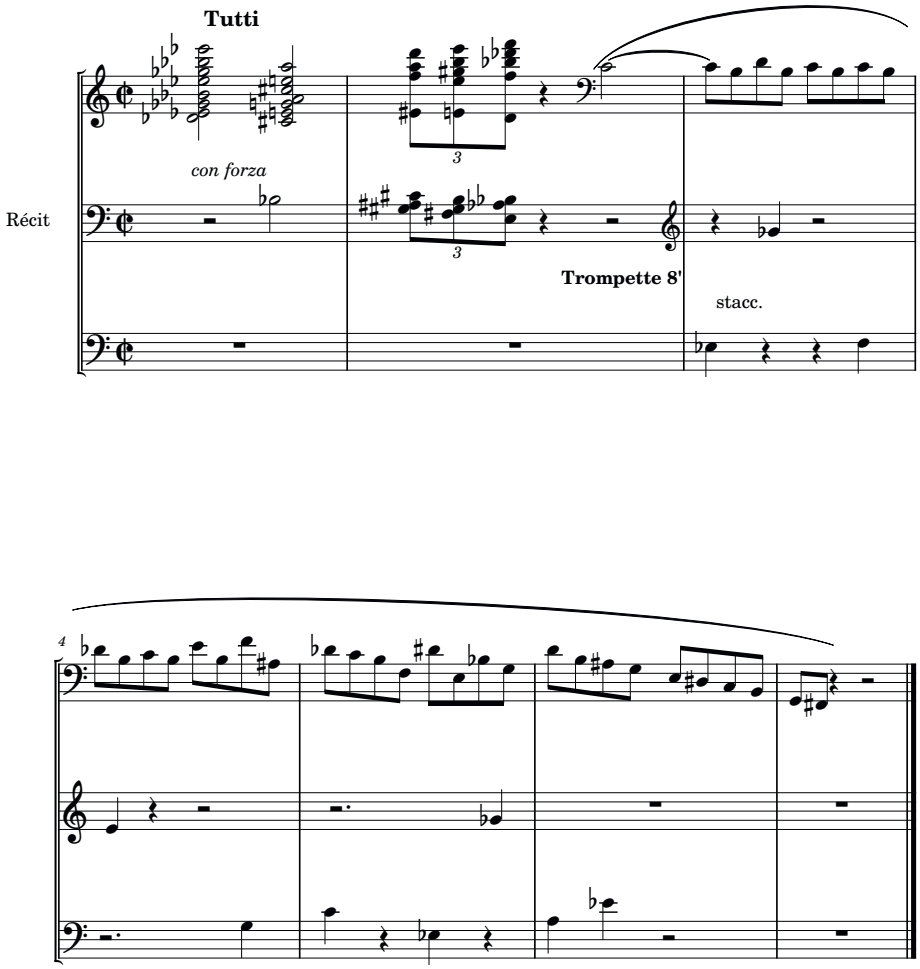
[2] Michael Heinemann, *Kleine Geschichte der Musik*, 3. durchgesehene und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2013, S. 190.

[3] Ebd.

[4] Carl Dahlhaus beschreibt die Atonalität als eine Befreiung der Musik von traditionellen Vorentscheidungen über Tonbeziehungen. Eggebrecht führt diesen Gedanken weiter aus und betont, dass die Atonalität die Musik von der Vorherbestimmung durch die Tonalität befreit, die zuvor als naturgegeben galt. Die hierarchische Ordnung der Töne mit einer zentralen Tonika wird nicht mehr als zwingend anerkannt, sondern als eine historische Setzung verstanden. Dadurch erhält jeder Ton eine neue Freiheit, sich ohne vorgegebene funktionale Abhängigkeiten zu anderen Tönen zu verhalten. Eggebrecht verweist auf Wassily Kandinskys Idee der „geistigen Freiheit“ in der Kunst und argumentiert, dass diese Befreiung nicht nur eine Abkehr von überlieferten Regeln darstellt, sondern als eine grundlegende Voraussetzung für künstlerische Innovation zu verstehen ist (vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland – Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 785–787).

[5] Jörg Abbing, *Jean Guillou – Colloques – Biografie und Texte*, St. Augustin 2006, S. 276.

[6] Vgl. Ausgabe des Verlages Schott, ebenso Jean Guillou, *Esprit de suite*, Paris 2019, S. 217.

[7] Abbing, *Colloques*, S. 28.

Jean Guillou: Fantaisie © Schott Music, Mainz, als Zitat neu gesetzt von Tobias Leschke

schen Modus (*mode 2*) in seiner ersten Transposition.[8] Sieht man die Klänge als vertikale Tonaggregate, bildet der erste Akkord einen es^{7}-Akkord,[9] auf den ein A$^{7-9}$ - Akkord folgt, also zwei Akkorde im Abstand eines Tritonus.[10]

In der Musik des sog. „Impressionismus" kommt Akkorden weniger eine funktionale Bedeutung zu, vielmehr werden sie – häufig gefärbt durch hinzugefügte Dissonanzen – in ihrer klangfarblichen Qualität wahrgenommen. Die Mixtur-Technik, also die Parallelverschiebung von Akkordstrukturen, leistet dabei einen weiteren Beitrag zur Auflösung tonaler Funktionalität. Durch zusätzliche Dissonanzfärbungen werden sie häufig als autonome Klangflächen eingesetzt, wodurch traditionelle harmonische Funktionen in den Hintergrund treten. Diese Strategie findet sich aber auch in großem Umfang in Orgelwerken, etwa bei Jehan Alain[11] oder im frühen Orgelwerk Wolfgang Rihms. Die Untersuchung der Triole im zweiten Takt der *Fantaisie* Guillous zeigt eine wie beschriebene Struktur: Betrachtet man die Akkorde, die im oberen System notiert werden, so findet man die Akkorde d-Moll, E-Dur und b-Moll, sodass die entstehende melodische Linie (*d‴-e‴-f‴*) einen Kontrast zum Anfangsakkord des Stückes bildet, der den Ton *ges* (enharmonisch verwechselt *fis*) verwendet. In der linken Hand erklingen im zweiten Takt ein Cis-Dur-Akkord mit hinzugefügter großer Sexte, ein E-Dur-Akkord mit hinzugefügter None (*fis*) und ein klanglich zweideutiger Akkord; dieser kann unter Zuhilfenahme der enharmonischen Verwechslung als E^{7}-Akkord mit erniedrigter Quinte oder als B^{7}-Akkord mit erniedrigter Quinte interpretiert werden. Man könnte deshalb die Harmonik an dieser Stelle so beschreiben: Durakkorde werden durch ergänzte Dissonanzen[12] verfremdet. Ein solches Prozedere beschreibt Elmar Budde in einem Artikel zur *Atonalität* im Hinblick auf die Zweite Wiener Schule. Hier zeige sich „daß der tonale Charakter konsonanter Klänge durch Hinzufügung von kleinen Sekunden, großen Septimen oder übermäßigen Quarten verwischt und zurück-

[8] Den *Deuxième mode à transposition limité* hat Olivier Messiaen in seiner *Technique de mon langage musical* erstmals beschrieben. Der Modus selbst ist allerdings schon bei Komponisten wie Skrjabin, Debussy und Ravel zu finden. Auf diesen Umstand weist Messiaen selbst hin und nennt auch Igor Strawinsky als einen weiteren Referenzpunkt (vgl. Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache*, S. 85). Guillou selbst sieht zwischen den eigenen Werken und dem Schaffen Messiaens keine Verbindung (vgl. Abbing, *Colloques*, S. 87).

[9] Ferjenčíková, S. 52, deutet den ersten Klang des Stückes als Ges-Dur-Akkord mit hinzugefügter Sexte. Dem ließe sich entgegenhalten, dass die charakteristische Dissonanz aufgrund des Fehlens eines *des″* oder *des‴* kaum wirksam wird. Zudem dominiert der Ton *es* klanglich, da er dreifach erklingt, während das *ges* lediglich zweifach in den Mittelstimmen vertreten ist.

[10] Messiaen hat in seiner *Technique de mon langage musical* die Beziehungen zwischen Durtonalität und den Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit herausgestellt. Er weist hinsichtlich des Modus 2 auf Verwandtschaften zu C-Dur, Es-Dur, Fis-Dur und A-Dur hin. Durch die enharmonische Verwechslung des Tones *fis* zu *ges* eröffnet Guillou – wenn man den Akkord als es-Moll-Akkord sieht – die Beziehung zur Molltonalität (vgl. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944, dt. Übersetzung: Sieglinde Ahrens, Paris 1966, S. 94ff.).

[11] Ein Beispiel hierfür bietet beispielsweise Alains *Luttes* aus *Trois Danses*, z. B. Takt 54ff. Zur Harmonik Alains siehe Helga Schauerte, *Jean Alain – Eine monographische Studie*, Regensburg 1983, S. 76ff.

[12] Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, S. 784, beschreibt eine veränderte Auffassung von Konsonanz und Dissonanz in der Musik des 20. Jahrhunderts. Er argumentiert, dass die traditionelle Trennung dieser Begriffe in der modernen Komposition nicht mehr gilt. Stattdessen seien alle Intervalle „Sonanzen", die eine durchgängige Skala von Klangqualitäten bilden. Die Wahrnehmung von Klangintensität ist – wenn man dieser Argumentation folgt – graduell, sodass etwa eine reine Quinte weniger intensiv als eine übermäßige Quinte wirkt, und eine kleine Septime intensiver als eine große Sexte.

gedrängt wird.“[13] Die Deutung der Klänge im Werk Guillous aus funktionsharmonischer Perspektive – vertikal betrachtet und basierend auf einem Dreiklang mit einem einzigen Grundton – kann hier eher müßig wirken: Der erste Klang der Triole lässt durch das Erscheinen zweier in Halbtonverbindung stehender Akkorde tendenziell Schichtungen vermuten, wie sie in ähnlicher Form auch bereits in der wohl in den frühen 1950er Jahren entstandenen *Toccata,* Op. 9, erprobt wurden.[14] Dass diese Technik im Frühwerk Anwendung findet, kann insbesondere dadurch plausibel erscheinen, dass sie – wenn man den Darstellungen Thomas Kabischs folgt – eine belegte Vorliebe Olivier Messiaens darstellt.[15] Unabhängig von der singulären Deutung der Akkorde – der zweite Akkord der Triole scheint beispielsweise gänzlich auf der Basis von E-Dur konzipiert zu sein – erweckt deren Parallelführung den Eindruck einer variierten Mixtur, obwohl es zu Änderungen der Intervallstruktur insbesondere vom zweiten auf den dritten Akkord kommt.

Die von Ferjenčíková in *Off the beaten path* postulierte zentrale Position von Ges-Dur bzw. Fis-Dur lässt sich somit anhand des vorhandenen Akkordmaterials nur bedingt nachweisen.[16] Dennoch kann die von ihr benannte Ähnlichkeit zu den drei Schlusstakten des dritten Satzes aus Messiaens Zyklus *L'Ascension, Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne,* in der Version für Orgel nachvollziehbar erscheinen. Ferjenčíková sieht im Anfang der *Fantaisie,* Op. 1, sogar eine Kompositionsweise, die einem Zitat von *Transports de joie* nahekomme, was sich wohl an der Wahl des Tutti, der ähnlichen Satzweise und einer vergleichbaren Rhythmik festmacht, weshalb hier von einem Stilzitat gesprochen werden kann.[17] Aus dieser Perspektive heraus lässt sich der Beginn der *Fantaisie* eventuell als eine Art Auseinandersetzung mit der Erinnerung verstehen.[18] Dieser Lesart steht jedoch Guillous eigene Aussage entgegen, wonach keinerlei Bezug zu Messiaens Werk bestehe.[19] Guillous ausdrückliche Zurückweisung eines Bezugs zu Messiaens Werk kann auch als strategische Positionierung im künstlerischen Umfeld gesehen werden – als Versuch, eine autonome kompositorische Handschrift zu behaupten.[20] So lässt sich anhand des ersten Themas der *Fantaisie*, Op. 1, bereits zu Beginn des Frühwerks eine Tendenz erkennen, die nahelegt, dass dem Kompositionsprozess bekanntes (und vermutlich im Unterricht am *Conservatoire de Paris* erlerntes) Material zugrunde liegt: Dreiklangsbasiertes, akkordisches Material in Dur und Moll wird entweder in direktem Kontrast simultan kombiniert oder – eventuell angeregt durch das von Marcel Dupré vermittelte Konzept der *superposition de tierces* – durch akkordfremde Töne angereichert. Die resultierenden Harmonien sind dabei weniger als funktionstragende Klänge zu verstehen, sondern entfalten – um mit Stefan Keym zu sprechen – einen „klangsinnlichen Eigenwert“, dessen Summe sich als charakteristische Geste des Werkes beschreiben lässt.[21] Darüber hinaus eröffnet der Beginn der *Fantaisie*, Op. 1, die Möglichkeit für Überlegungen, die über die Frage eines konkreten Bezugs zu Messiaens *Transports de joie* hinausreichen. Auch wenn Guillou eine bewusste Anknüpfung an Messiaen ausdrücklich verneint, zeigt die kompositorische Anlage des Anfangs – insbesondere durch die Verwendung des *mode 2* und charakteristischer Mixturklänge – eine gewisse Nähe zu klanglichen und satztechnischen Strategien, wie sie für die französische Orgelmusik des 20. Jahrhunderts durchaus nicht untypisch sind, wenngleich die oktatonische Skala auch bei einer großen Anzahl anderer Komponisten und auch außerhalb Frankreichs zu zeigen ist. Diese Ambivalenz – einerseits die Zurückweisung eines direkten Einflusses von Dupré, Duruflé und Messiaen,[22] andererseits eine kaum zu leugnende klangliche Verwandtschaft – lässt sich wohl als Ausdruck eines komplexen Verhältnisses Guillous zur musikalischen Tradition deuten. Der junge Komponist scheint sich zwischen Aneignung und dem Streben nach einer Abgrenzung, zwischen der Rezeption vertrauter ästhetischer Muster und dem Streben nach einer eigenständigen kompositorischen Handschrift zu bewegen. In diesem Zu-

[13] Elmar Budde, *Atonalität,* https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15673, aufgerufen am 28.01.2024.

[14] Vgl. z. B. Takt 190ff.

[15] Vgl. Thomas Kabisch, *Neue Musik ohne Moderne. Messiaen in der Tradition der französischen Klaviermusik*, in: *Die Musikforschung*, 66. Jahrgang, Heft 3, Kassel 2013, S.232–246, hier: S. 239.

[16] Ferjenčíková, S. 52.

[17] Ebd., im englischen Original: „The two heavy chords, followed by three insisting ones answering, using F# major (aka Gb major) as a centre: it could be a citation.“ Die Autorin legt durch die Wahl der Adjektive „heavy“ und „insisting“ eine Verbindung zur Geste nahe.

[18] Daniela Philippi führt aus: „[Die] Gestaltungsweise jüngerer französischer Komponisten, wie etwa Jacques Charpentier, Jean Guillou und Daniel Roth, [tendiert] zu einem leichter fasslichen Vokabular, das lediglich Einzelmomente der auch von Messiaen verwandten kompositorischen Mittel einsetzt (Daniela Philippi, *Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne*, Kassel 2002).

[19] Abbing, *Colloques*, S. 23. Sicherlich ist diese Feststellung Guillous auch Ausdruck der Tatsache, dass „das Werk Olivier Messiaens für die Neuerungen der Orgelmusik nur eingeschränkte Bedeutung“ hatte (Philippi, S. 11). Auch verzichteten andere Schüler Messiaens wie Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen gänzlich auf eine kompositorische Beschäftigung mit der Orgel, was Daniela Philippi, S. 411, damit begründet, dass die Imitation und Weiterentwicklung der Sprache Messiaens die Gefahr berge, „in eine lediglich „eklektizistische Kompositionsweise zu verfallen.“ Diese Perspektive teilte Guillou ausdrücklich, da er der Ansicht war, „dass man schnell zum Imitator wird“ (Abbing, *Colloques*, S. 22). Jörg Abbing äußert die Vermutung, dass es Guillou schon zu Beginn des Studiums eventuell bewusst gewesen sein könnte, dass er „nicht ausdrücklich eine Laufbahn als Kirchenorganist anstreben wollte“ (Ders., S. 17).

[20] Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass sich Messiaens Orgelwerke zumeist als dezidiert katholische Musik charakterisieren lassen, was wohl kaum mit Guillous ästhetischem Verständnis übereinstimmt (vgl. Birger Petersen, *Neue Musik. Analysen*, Berlin 2013, S. 50f.).

[21] Stefan Keym, *Olivier Messiaen*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400836, aufgerufen am 05.05.2023.

[22] Ju Yeon Lee, *Rhythmic structure in the music of Jean Guillou: “Agnis-Ignis” from Hyperion*, Denton 1988, S. 72.