

Im Schatten des Skizzenbuchs Einige Anmerkungen zum Particell des *Sacre du printemps*

von Tobias Bleek

Die jüngst erschienene *Sacre*-Jubiläumsedition lenkte nicht nur den Blick der musikinteressierten Öffentlichkeit, sondern auch das Augenmerk der Forschung (erneut) auf die faszinierenden Quellen von Strawinskys wirkungsmächtigster Komposition. Nachdem das in der Pariser Bibliothèque nationale aufbewahrte *Sacre*-Skizzenbuch bereits seit 1969 im Faksimile zugänglich ist, sind mit dem Partiturautograph und mit der teilautographen Reinschrift der vierhändigen Klavierfassung nun zwei weitere zentrale Quellen in Faksimile-Bänden verfügbar – eine für ein Werk des 20. Jahrhunderts einzigartige Situation.¹ Mit dem Particell des *Sacre du printemps* findet sich in der Paul Sacher Stiftung jedoch noch eine weitere autographe Hauptquelle, von der bisher erst einige ausgewählte Seiten publiziert worden sind.² Dass diese äußerst aufschlussreiche Quelle bis zum Ankauf durch Paul Sacher im Herbst 1982 nahezu unbekannt war und von der Forschung kaum zur Kenntnis genommen wurde, ist nicht verwunderlich.³ So war das Manuskript vermutlich bereits kurz nach dem Tod von Diaghilew in

-
- 1 Igor Strawinsky, *The Rite of Spring. Le Sacre du Printemps. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autographs*, London etc.: Boosey & Hawkes 1969; ders., *Le Sacre du printemps: Facsimile of the Autograph Full Score*, hrsg. von Ulrich Mosch, London: Boosey & Hawkes 2013; sowie ders., *Le Sacre du printemps: Manuscript of the Version for Piano Four Hands: Facsimile*, hrsg. von Felix Meyer, London: Boosey & Hawkes 2013.
 - 2 Vgl. die Abbildungen 5–10 in: *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*, hrsg. von Hermann Danuser und Heidy Zimmermann, London: Boosey & Hawkes 2013, S. 407–12; weitere Einzelseiten z. B. in: *Stravinsky in Pictures and Documents*, hrsg. von Robert Craft und Vera Stravinsky, New York: Simon and Schuster 1978, S. 78, und in: *Stravinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, hrsg. von Christian Geelhaar und Hans Jörg Jans, Basel: Kunstmuseum und Paul Sacher Stiftung 1984, Buchdeckel vorne und S. 46–47. Louis Cyr kannte offensichtlich nur die ersten Seiten des Particells und beschreibt die Quelle deshalb in seinem Aufsatz nur unvollständig (Louis Cyr, «*Le Sacre du printemps. Petite histoire d'une grand partition*», in: *Stravinsky. Études et témoignages*, hrsg. von François Lesure, Paris: Lattès 1982, S. 89–147, zum Particell S. 104.
 - 3 Albi Rosenthal ersteigerte das Particell im Herbst 1982 – also wenige Monate vor dem spektakulären Ankauf der Strawinsky-Sammlung – im Auftrag von Paul Sacher bei Sotheby's in London; vgl. Stephen Walsh, «The Composer, the Antiquarian and the Gobetween: Stravinsky and the Rosenthals», in: *The Musical Times*, 148, Nr. 1898 (Frühjahr 2007), S. 19–34, insbesondere S. 33.

die Hände von Serge Lifar gelangt und seitdem Bestandteil von dessen Privatsammlung. Dass das *Sacre*-Particell allerdings auch nach dem Eingang in die Sammlung Paul Sacher in der exponentiell wachsenden Sekundärliteratur nur selten diskutiert wurde, ist in Anbetracht seines Stellenwertes erstaunlich. Ein Grund für die anhaltende Unterbelichtung ist – neben dem Fehlen einer vollständigen Edition – die Tatsache, dass im Zentrum der *Sacre*-Forschung der vergangenen Jahrzehnte Themen standen, für die das Studium des Skizzenbuch weitaus relevanter erschien als die Beschäftigung mit dem Particell. So konzentrierte sich die musikwissenschaftliche Diskussion über das innovative Potential des Werkes vor allem auf die Bereiche Rhythmik und Metrik, Harmonik und Form(bildung) sowie Strawinskys schöpferischen Umgang mit russischem Volksmaterial. Fragen der Orchesterbehandlung und Klangdramaturgie, für die das Particell eine Quelle von unschätzbarem Wert ist, wurden hingegen nur am Rande verhandelt.

In der komplexen Entstehungsgeschichte des *Sacre du printemps* nimmt das Particell eine zentrale Stellung ein. Abgesehen von der «Danse sacrale», die Strawinsky separierte und Nijinsky für die Ausarbeitung der Choreographie überließ, enthält das heute 67 eigenhändig paginierte Seiten umfassende, gebundene Manuskript Strawinskys ersten, auf der Basis vorab angefertigter Skizzen ausgearbeiteten und auf 1 bis 10 selbst rastrierten Systemen notierten Gesamtentwurf des Werkes. Besonders hervorzuheben sind dabei die zahlreichen substanziellen Eintragungen zur Instrumentation. Darüber hinaus finden sich in der leider nur sehr spärlich datierten Handschrift⁴ an unterschiedlichen Stellen instruktive Angaben zu Tempo (verbale Tempobezeichnungen und Metronomzahlen), Klangerzeugung (insbesondere Dämpferverwendung), Dynamik und Artikulation sowie diverse Zwischentitel.

In der Werkgenese erfüllte diese erste durchgehende Niederschrift des *Sacre* unterschiedliche Funktionen. Zum einen erstellte der Komponist auf der Basis des Particells sowie weiterer Detailskizzen und Partiturentwürfe im *Sacre*-Skizzenbuch sowie auf losen Blättern nicht nur die Partiturreinschrift, sondern auch große Teile des vierhändigen und des verschollenen zweihändigen Klavierauszugs.⁵ Zum anderen benutzte er das Manuskript in einer frühen Phase der Werkentstehung vermutlich auch, um bereits komponierte Abschnitte Projektbeteiligten und Freunden in privatem Rahmen am Klavier vorzustellen.⁶ Darüber hinaus spielte die Handschrift

4 Vorsatzblatt: «1911–12–13»; S. 36: «11/24 Febr. 1912. Clarens» und S. 67: «19 III 1913».

5 Vgl. hierzu die Einleitungen zu den in Anm. 1 angegebenen Faksimilebänden der Partiturreinschrift von Ulrich Mosch (S. 7–19) und zur vierhändigen Klavierfassung von Felix Meyer (S. 7–19).

6 Auch wenn es meines Wissens bis dato keine Belege dafür gibt, welches Manuskript Strawinsky tatsächlich verwendete, als er die ersten Abschnitte seines neuen Werkes Mitte November 1911 im Hause von Misia Edwards präsentierte, scheint es eher unwahrscheinlich zu sein, dass er in der ersten intensiven Schaffensphase (September

auch bei der Vorbereitung der Uraufführung eine wichtige Rolle. Ende März 1913 schickte Strawinsky dem unter Hochdruck an der Choreographie arbeitenden Nijinsky das Particell der «Danse sacrée», da der vierhändige und vermutlich auch der verschollene zweihändige Klavierauszug zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt waren.⁷

Nähert man sich dem Particell aus einer gegenwärtigen Perspektive mit der Frage nach Bereichen möglichen Erkenntnisgewinns, so lassen sich mehrere Hauptfelder ausmachen. Auf der einen Seite setzt jeder Versuch einer Rekonstruktion der Werkgenese eine eingehende Beschäftigung mit dem Particell voraus, da das «Choreodram» hier – sieht man von dem verlorengegangenen Schluss ab – zum ersten Mal als Ganzes in Erscheinung tritt. Zugleich können viele Eintragungen im Skizzenbuch nur in Kenntnis des Particells adäquat eingeordnet und gedeutet werden. Auf der anderen Seite ermöglicht das Manuskript faszinierende Einblicke in Strawinskys Werkstatt. So lassen sich in der vergleichenden Zusammenschau von Particell, Skizzenbuch, autographischer Partitur sowie weiterer Quellen (Partiturentwürfe auf losen Blättern, Abschriften, frühe Partiturdruke und Klavierfassungen) kompositorische Prozesse und Entscheidungen im Detail verfolgen. Und selbstverständlich ist das Particell die zentrale Quelle, um die instrumentale Konzeption des Werkes und die Genese seiner orchestralen Klanggestalt zu untersuchen.⁸ Letzteres soll abschließend an einem Beispiel zumindest stichwortartig umrissen werden.

Für die Untersuchung der Introduction zum ersten Teil des *Sacre du printemps* ist das Particell von besonderer Relevanz, da zu diesem in vielfacher Hinsicht außergewöhnlichen Werkbeginn mit Ausnahme von zwei kurzen Einträgen im *Sacre*-Skizzenbuch keine Skizzen überliefert sind.⁹ Dass diese existiert haben müssen, legt der hohe Grad der Ausarbeitung nahe. So entspricht die Fixierung der Introduction im Particell im Gegensatz zu vielen anderen Abschnitten bereits in weiten Zügen ihrer vorläufigen Endfassung in der Partiturreinschrift. Zu den ins Auge fallenden Abweichungen zählen einige Veränderungen und Ergänzungen im Bereich der Instrumentation, die Addition zusätzlicher Schichten in einigen Passagen sowie das Fehlen fast sämtlicher Vortrags- und Tempobezeichnungen im Particell. Besonders

bis November 1911) einen Teil seiner mühsam erkämpften Arbeitszeit darauf verwendete, um einen Klavierauszug zu erstellen.

7 Obwohl der Komponist nach der Uraufführung offensichtlich darum bemüht war, sein Manuskript vom «Schurken Nijinsky» zurückzuerhalten (vgl. die Notiz des Komponisten auf S. 61 des Particells), ist die herausgelöste Niederschrift des «geheiligten Tanzes» bis heute nicht wieder aufgefunden worden.

8 Vgl. Tobias Bleek, «...de la musique sauvage avec tout le confort moderne! The Orchestral Design of *Le Sacre du printemps*», in: *Avatar of Modernity* (siehe Anm. 2), S. 81–101.

9 Auf S. 3 des Skizzenbuchs findet sich eine Skizze zu Z. 13⁴, auf S. 117 ein Partiturentwurf der Takte 4–10 der Introduction, der nach Fertigstellung des Particells entstanden sein muss.



Abbildung 1: Igor Strawinsky, *Le Sacre du printemps*, Introduction zum 1. Teil, Z. 10–12, Particell, S. 5 (Sammlung Paul Sacher).

aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Kulminationspunkt der Introduction, der auf Seite 5 des Particells notiert ist und einen bemerkenswerten Einblick in Strawinskys kompositorische Werkstatt ermöglicht (*Abbildung 1*).

Der Abschnitt zwischen Ziffer 10 und 12 gehört zweifellos zu den gewagtesten Passagen des gesamten Werkes. So erreicht der nicht linear verlaufende, akkumulative Verdichtungsprozess der Introduction hier seine maximale Komplexität. Vereinfacht lassen sich drei verschiedene Ereignisebenen unterscheiden (vgl. *Abbildung 2*):



Abbildung 2: Igor Strawinsky, *Le Sacre du printemps*, Introduction zum 1. Teil, Z. 10–12, Partiturreinschrift, S. 4–5 (Sammlung Paul Sacher).

- Im akustischen Vordergrund erklingen fünf melodische Hauptmotive der Introduction:
 1. eine chromatisch geprägte, absteigenden Triolenfolge in der 1. Klarinette,
 2. ein markanter Ruf im hohen Register der D-Klarinette,
 3. eine pastorale Figur im Englischhorn,

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The score is arranged in multiple systems, each containing several staves. The instruments represented include strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon), and brass (Trumpets, Trombones, Horns, Tuba/Euphonium). The notation includes notes, rests, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). A tempo marking 'Tempo I (And.)' is present in the upper right. A large handwritten number '2' is written in the lower right area of the score, possibly indicating a second ending or a specific measure.

4. ein Signalmotiv in der Oboe, das in der Endfassung im Zusammen- und Wechselspiel mit der D-Trompete vorgetragen wird, sowie
5. eine arabeskenhafte Spielfigur im sonoren Chalumeau-Register der Bassklarinette.

Jede dieser Figuren, die in unterschiedlichen Varianten additiv übereinandergeschichtet werden, ist im bisherigen Verlauf der Introduction

bereits mehrfach im gleichen Instrument bzw. der gleichen Instrumentengruppe erklingen.

- Im Mittelgrund sorgen arabeskenartige Arpeggiofiguren und chromatisch absteigende Septakkord-Ketten in Flöten, Oboen und Klarinetten für die klangliche Belebung und Bereicherung der Textur.
- Den Hintergrund bildet ein harmonisches bzw. rhythmisches Pedal, das sich aus einem unbewegten Flageolett-Akkord in 5 Solo-Kontrabässen und 1 Solo-Cello, einer triolischen Pendelfigur in der Fagott-Gruppe, einem Triller in der Solo-Geige (ab Z. 11⁺¹) sowie einem kontinuierlichen, triolischen Pizzicato-Grundpuls im 6. Kontrabass (ab Z. 11 verstärkt durch Solo-Cello 2) zusammensetzt.

Dass die komplexe «Multiphonie» des vor Ziffer 12 auf 30 Stimmen anwachsenden Instrumentalsatzes trotzdem transparent und durchhörbar bleibt, liegt in wesentlichem Maße an Strawinskys virtuosem Umgang mit dem verwendeten Klangapparat. Die Instrumente werden so eingesetzt, dass sich bereits aufgrund ihrer spezifischen klanglichen Eigenschaften (Klangfarbe, Klangvolumen, Klangprofil und Durchschlagkraft des jeweils gewählten Registers) eine Hierarchisierung des Instrumentalsatzes ergibt.¹⁰ Dabei erwecken insbesondere die melodischen Hauptmotive den Anschein, dass sie vom Komponisten nicht nachträglich instrumentiert, sondern von den jeweiligen Instrumenten aus gedacht und erfunden wurden. Diese These von der genuin instrumentalen Konzeption des Tonsatzes der Introduction, die hier aus Platzgründen nicht weiter erläutert werden kann, wird demnach vom Particell gestützt. Denn während es in anderen Abschnitten des Werkes im Verlaufe der weiteren Ausarbeitung zum Teil zu substanziellen Änderungen der Instrumentation kam, ist dies bei der Einleitung bezeichnenderweise nicht der Fall.

Darüber hinaus führt das Particell eindrucksvoll vor Augen, dass die Komplexität der Passage das Resultat eines mehrstufigen Kompositionsprozesses ist. Nach der ersten Niederschrift in schwarzer Tinte verdichtete Strawinsky den Instrumentalsatz durch die Addition weiterer Schichten in Bleistift. Im akustischen Vordergrund fügte der Komponist die Arabeskenfiguren der Bassklarinette hinzu.¹¹ Im Mittelgrund ergänzte er die absteigenden Flatterzungen-Akkorde in den hohen Holzbläsern (ab Z. 10⁺³; 1. Akkolade, 2. System; 2. Akkolade, 5. System) sowie die Flageolett-Glissandi in zwei Solo-Bratschen (ab Z. 11; 2. Akkolade, 5. System). Die

¹⁰ Vgl. hierzu die aufschlussreiche Analyse von Pierre Boulez in: ders., *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart und Weimar: Metzler 2000, S. 424–25; frz. Originalausgabe: *Leçons de musique (Points de repère, III)*, hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, Paris: Christian Bourgois 2005, S. 447–48.

¹¹ Da in der 2. Akkolade nicht mehr genügend Platz für ein zusätzliches System war, hat Strawinsky über dem Liegeklang der Kontrabässe lediglich den rhythmischen Verlauf der Stimme notiert.

Verdichtung des Hintergrunds hingegen erfolgte offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt. So findet sich der durchgehende Pizzicato-Puls, der das rhythmische Fundament der gesamten Passage bildet, erst in der Partiturreinschrift. Um die klangliche Balance zu gewährleisten, verstärkte Strawinsky dort zugleich den Pedalklang in der Bassgruppe sowie die Pendelfigur in den Fagotten (ab Z. 11 treten Fagott 2 und 3 zu den beiden Kontrafagotten hinzu). Außerdem erhöhte er die Durchschlagkraft des Signalmotivs in der Oboe durch die Hinzufügung der im Particell noch nicht verzeichneten kleinen Trompete. Schließlich wurden die Vierklangersarabesken der Klarinette in zwei ab Ziffer 11 sukzessiv einsetzenden Flöten heterophon multipliziert.

Die kompositorische Idee, die hinter all diesen Maßnahmen steht, ist eine zweifache. Grundsätzlich scheint es Strawinsky darum zu gehen, die Ereignisdichte durch die Addition zusätzlicher Schichten bis ins Extrem zu steigern. Zugleich verleiht er dieser Verdichtung im Laufe der kompositorischen Arbeit eine immer stärkere dynamische Qualität, indem er die später hinzugefügten Instrumentalstimmen nicht synchron, sondern sukzessiv einsetzen lässt. Das Resultat ist eine in mehreren Stufen erfolgende Steigerung des Klangvolumens, die die überraschende Reduktion des Instrumentalsatzes bei Ziffer 12 noch gewalttätiger erscheinen lässt, als dies in der zunächst notierten Fassung im Particell schon der Fall gewesen wäre. Dass die Entscheidung, diese radikale Ausdünnung des Klanggeschehens als veritablen Schnitt zu gestalten, offensichtlich erst zu einem relativ späten Zeitpunkt des Kompositionsprozesses fiel, zeigt dabei der Blick auf die Fagottstimme. Während der Komponist die emblematische Eröffnungsweise im Particell bereits kurz vor dem unvermittelten Abbruch einsetzen lässt (Z. 12⁻¹), kappt er die klangliche Verbindung zwischen beiden Passagen in der autographen Reinschrift durch die Verschiebung des Fagotteinsatzes um ein Viertel. Das Solo wächst hier also nicht mehr unmerklich aus der dichten Multiphonie hervor, sondern beginnt erst nach dem abrupten, durch einen eingezogenen Doppelstrich auch graphisch hervor gehobenen Einschnitt.