Igor Strawinskys Annäherung an die Reihentechnik

von *Wolfgang Burde*

Daß Igor Strawinsky zu Beginn der fünfziger Jahre mit Reihen zu komponieren begann, hatte komplexe Gründe. Nach der Uraufführung seiner abendfüllenden Oper *The Rake's Progress* geriet er in eine (zweite) stilistische Krise und schlug darum auch die Chance aus, Audens *Delia*-Libretto zu komponieren, das er als "beautiful" charakterisiert hatte.[1] Er wollte vermeiden, eine Fortsetzung des *Rake* zu komponieren.

Der amerikanische Dirigent, Assistent und Freund Strawinskys, Robert Craft, berichtet in Aufsätzen, die 1957 und 1982 erschienen, eher Disparates über die Annäherung Strawinskys an Schönbergs Reihentechnik. Die Nachricht von Schönbergs Tod (am 14. Juli 1951) habe Strawinsky, so heißt es in Crafts Essay "Zehn Jahre mit Strawinsky" (1957)[2], erschüttert und das ungeheuerliche, allgemeine Vergessen, das Schönberg erlitten hatte, habe ihn aufrichtig geschmerzt.[3] Obwohl Strawinsky bis zu jenem Zeitpunkt einige reihentechnisch organisierte Musik gehört habe, sei er doch mit keinem Zwölftonwerk wirklich vertraut gewesen. Das erste zwölftönige Werk, das ihn tief beeindruckte – er habe es in den Monaten Januar/Februar 1952 mehrmals gehört –, sei Weberns *Quartett* op. 22 gewesen. Kurze Zeit danach habe er eine Art Reihe in der "Sacred History", dem Ricercar II seiner *Cantata* (1951/52), verwendet. Im gleichen Jahr habe Strawinsky jede Gelegenheit ergriffen, um Schönbergs Musik zu hören: insbesondere den *Pierrot lunaire* und die *Serenade*. Daß Strawinsky in sein eigenes *Septet* (1952/53) eine Gigue einfügte, gehöre zum Einfluß der Schönberg-*Suite* op. 29, die ihn tief beeindruckt habe.

Im Jahre 1957 wies Robert Craft noch jede Verantwortung für Strawinskys "Sturz in den Webernismus" weit von sich. "*Rake's Progress* war ein Ende. Das sagte er gleich, als er die Oper abgeschlossen hatte. Außerdem hat er erklärt, daß er, als er das *Agnus Dei* vor dem *Rake* schrieb, daran gedacht habe, Reihen dafür zu benutzen. Die Entdeckung der Wiener Schule auf unsern Konzerten in Los Angeles und sein abermaliger Aufenthalt in Europa von August bis November 1951 und im April/Mai 1952 haben sein Interesse an dieser Musik geweckt."[4]

Daß Craft den Faden der Diskussion über solche augenscheinlich definitiven Auskünfte hinaus 25 Jahre später wieder aufnahm, geschah, um dem russischen Musikforscher Michail Druskin[5] zu antworten. In seinem Auf-

satz "Influence or Assistance?"[6], dessen Titel Druskins These aufgreift, die Hilfeleistungen Crafts dürften nicht mit einem wirklichen Einfluß auf den Komponisten verwechselt werden, beschreibt Craft den stilistischen Wandel Strawinskys als einen zwei Jahre währenden Prozeß dramatischer künstlerischer Auseinandersetzungen – und seine eigene Rolle nunmehr als durchaus bedeutend. Strawinsky habe Crafts Professionalität als Dirigent und Musiker geschätzt, aber auch seinen Rat gesucht. Nach Strawinskys Tod hätten ihn Zweifel geplagt, ob es richtig gewesen sei, Strawinskys kompositorische Arbeit zu beeinflussen; denn er habe den Komponisten in jenen Jahren geleitet und kontrolliert.[7] Seit den *Three Songs from William Shakespeare* (1953) habe Strawinsky alle kompositorische Arbeit als Ergebnis der Diskussion zwischen ihnen beiden unternommen. Craft habe aber auch gelegentlich Notizen beigesteuert, so im Falle von *The Flood* (1962) zu technischen und Fragen der musikalischen Symbolik. (Diese Notizen befinden sich heute im Nachlaß Strawinskys in der Paul Sacher Stiftung.) Schließlich bekennt Craft, daß Strawinsky ohne seinen Einfluß nach dem *Rake* nicht den Pfad reihentechnischen Komponierens beschritten hätte. Und er fügt kokettierend hinzu: "Jene Musikliebhaber, die eine weitere Oper bevorzugt hätten (Audens *Delia* vielleicht), mehr Pas de deux und einige Konzerte mehr, werden sich betrogen fühlen; andere aber, Bewunderer von *Abraham and Isaac*, der *Variations* und der *Requiem Canticles*, werden mir danken."[8]

Daß der Antiromantiker Strawinsky sich der Reihentechnik so spät zuwandte, geschah vermutlich auch, weil er glaubte, die Methode der Dodekaphonie sei essentiell Schönbergs Expressionsbedürfnis verschwistert ("Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen"). Und Krenek vermutete, daß die szientifische Kühle der seriellen Technik und die damit verbundene Enthysterisierung des atonalen Idioms Strawinskys Wahl beeinflußt habe.[9] Andererseits wird in der Strawinsky-Literatur hervorgehoben, daß in seinem Œuvre bereits früh kompositorische Verfahren zu beobachten seien, die auf "Serielles" hinwiesen: Strawinskys Neigung, Formglieder aus verbindlichen Intervallkonstellationen durch Variantenbildung zu gestalten oder Variationsfolgen aus reihenähnlichen Tonqualitätsfolgen zu formulieren – in seinem *Octuor* pour instruments à vent (1923) und seiner *Sonate* für 2 Klaviere (1944).[10] Ob die frühen Variationssätze rudimentäre Vorformen seriellen kompositorischen Denkens sind, scheint indes fraglich. Da Strawinsky seine Tonqualitätsreihen lediglich durch Oktavtranspositionen und in der metrisch-rhythmischen Dimension variiert, verzichtet er auf die zwölftontechnisch so bedeutsame Gestaltvarianz, auf Spiegelformen, auf die Ableitung von Reihenformen aus einer Grundgestalt und ihre Sektionierung. Und wie Craft mitteilt, war der Reihentechniker Strawinsky von der mannigfaltigen Erscheinungsform eines Identischen fasziniert und erweiterte dementsprechend später die traditionellen Ableitungen der Grundgestalt um Kreneks Hexachordgliederung und dessen Technik der Reihenrotation. In den *Cinq doigts* (1921) dagegen, auf

die Strawinsky im Zusammenhang mit der Gigue aus dem *Septet* verwiesen hat[11], werden motivische Setzungen formuliert, deren innere Ordnung nicht durch die zugrundeliegende Skala vorgegeben ist. Die Fünftonskalen, die Strawinsky über die Stücke setzt, sind Tonqualitäts-Folgen, deren materiale Begrenztheit, nicht aber deren Folge eingehalten werden muß, sie sind ein Reservoir von Tonqualitäten. Darum sind die 5 Töne der *Cinq doigts* nicht mit den Skalen vergleichbar, die er den verschiedenen Instrumenten in der Gigue seines *Septet* voranstellt. Das sind Tonqualitäts-Reihen, die auch gespiegelt werden und deren Ordnung eingehalten werden muß.

Strawinskys *Cantata* (1951/52) ist seine erste Komposition, in der er einen Satz, das Ricercar II, reihentechnisch komponierte. Dem Satz liegt eine 11tönige diatonische Reihe mit 6 verschiedenen Tönen zugrunde, deren Tonvorrat wesentlich aus 4+4+3 Tönen besteht: e^2, c^2, d^2, $e-f^2$, es^2, d^2, e^2-c^2, d^2, h^1. Diese 11tönige Reihe wird in allen vier Reihenformen – Grundgestalt, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung – verwendet.

Der thematische Gedanke wird zunächst vom Tenor über einem Akkompagnement im rezitativischen Stil von Violoncello und Oboe in der originalen Form, dann im Krebs (Nahtstelle ist das ausgehaltene h^1, T. 3), darauf (T. 4) in der Umkehrung (die Reihentöne *c–e* überlappen einander) und schließlich in der Krebsumkehrung (T. 6) übernommen, so daß die Überschrift dieses Formgliedes, "Cantus Cancrizans", gerechtfertigt erscheint. Die zweite Wiederaufnahme des Cantus Cancrizans unterscheidet sich durch rhythmische Nuancierungen, die dritte auch in ihrer Extension: Nur zwei Reihenformen, Grundgestalt und Krebs, werden genutzt. Während die Ritornelle reihentechnisch nicht fixiert sind, folgen die verschiedenen Kanons Mischformen. So spielt im ersten Kanon (Ziffer 6) die zweite Oboe ein Thema mit den Tönen der originalen Reihe, und die erste Oboe nimmt das Thema eine Terz höher auf, während der Tenor zunächst die Umkehrungsform, darauf eine Krebsform und wiederum die Grundgestalt singt. Die kanonischen Einsätze sind mit eckigen Klammern kenntlich gemacht.

Auf konsequenterem Niveau, den ganzen Satz aus der Reihendisposition ableitend – mit Ausnahme zweier Kontrapunkte in den Variationen I, IV und VII –, arbeitet Strawinsky reihentechnisch im zweiten Satz seines *Septet*, der Passacaglia. Zunächst wird die 16tönige Tonqualitätsreihe unter den verschiedenen Instrumenten aufgeteilt[12], und die Intervalle sind – darin an Weberns Verfahren erinnernd – zu weiten Sprüngen gespreizt. Von den letzten beiden Variationen abgesehen, wird das Passacaglia-Thema in seiner originalen rhythmischen Form ständig wiederholt, während seine melodische Gestalt durch Oktavtranspositionen verändert wird. Wie in der *Cantata* wird der Rhythmus des thematischen Gedankens permanent verändert, nun aber zusammen mit dessen melodischer Kontur. Auffällig ist, daß Strawinsky in der Passacaglia mit Sektionierungen der Reihe arbeitet (Variation III, Einsatz des Klaviers: 5[G]+10[U]+8[K] Töne, etc.) und die kanonische Führung der Oberstimmen unorthodox, als rhythmisch individualisierte,

zum Passacaglia-Thema kontrapunktisch gesetzte Tonqualitätsreihen organisiert. Der Begriff des Themas aber bleibt seltsam offen, sein Kern ist die Ordnung der Tonqualitätsreihe. Zudem: Trotz "kanonischer" Führung der Oberstimmen ist Simultaneität der Kanoneinsätze beobachtbar.

Die Folge solcher Annäherungen setzt Strawinsky über *Three Songs from William Shakespeare, In Memoriam Dylan Thomas* bis zu *Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* fort, seinem ersten vollständig zwölftontechnisch komponierten Werk.

1 Vgl. Igor Stravinsky/Robert Craft, *Themes and Episodes*, New York 1966, S. 23.
2 Ursprünglich erschienen unter dem Titel "Dix années avec Stravinsky", in: *Avec Stravinsky*, Monaco 1958; im folgenden zitiert nach dem deutschen Wiederabdruck in: Robert Craft, *Strawinsky*, München o. J., S. 23–48.
3 Vgl. ebd., S. 44.
4 Ebd., S. 47–48.
5 Vgl. Michail Druskin, *Igor Strawinsky: Persönlichkeit, Schaffen, Aspekte*, Leipzig 1976, S. 200f.
6 Ursprünglich erschienen in der Dezember-Nummer 1982 des *Atlantic Monthly*; im folgenden zitiert nach dem Wiederabdruck in: Robert Craft, *Present Perspectives: Critical Writings*, New York 1984, S. 246–264.
7 Vgl. ebd., S. 259.
8 Ebd., S. 260 (Übersetzung von W. B.).
9 Vgl. Ernst Krenek, "Der Wille zur Ordnung: Zu Igor Strawinskys seriellen Spätwerken", in: *Forum* 9/103–104 (1962), S. 330–331; hier S. 331.
10 Vgl. etwa Norbert Jers, *Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958–1966)* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 89), Regensburg 1976, S. 6ff.
11 Vgl. Igor Stravinsky, *Themes and Conclusions*, London 1972, S. 40.
12 Gegenüber den Reihentabellen (Sammlung Paul Sacher) ist der zehnte Ton des "Subject" (der Grundgestalt) von *f* zu *fis* geändert.