

Die Konfigurierung des Klanges Die Angaben zur Instrumentation von *Ragtime* für elf Instrumente und *Pribaoutki* in Igor Strawinskys Skizzen

von Tomi Mäkelä

Der Wandel von Igor Strawinskys Stil in den 1910er Jahren ist von unkonventionellen Besetzungs- und Stimmführungspraktiken geprägt¹ und führte vorübergehend zu einer «Ablehnung des Orchesters».² Die für *Pribaoutki*, *Berceuses du chat*, *Renard*, *Ragtime* für elf Instrumente, *L'Histoire du soldat* und *Les Noces* gleichermaßen charakteristische (wenngleich jeweils individuell ausfallende) Suche nach neuartigen, kleineren Besetzungen ist in den Skizzen verblüffend facettenreich dokumentiert. Strawinsky schreitet keineswegs zielsicher vom ersten Einfall bis zum druckreifen Werk fort, sondern geht (Um-)Wege der graduellen und oft indirekten, mit Blick auf das gedruckte Ergebnis nur schwer nachvollziehbaren Elaboration.

Boris Assafjew schreibt über das «Wissen um die funktionalen Verhältnisse und die gegenseitige Abhängigkeit von diversen Elementen, die gemeinsam eine Klangtextur ausmachen» und für den neuen Stil signifikant sind.³ Die in der Regel umständlichen Skizzen zeigen, wie wichtig das Problem eines «neuen Klanges» für Strawinsky war und welchen Aufwand er sich im Rahmen der Konfigurierung des Klanges leistete. Er wollte das neuartige Gefüge von «Elementen» und ihren funktionalen Konnex (d.h. die sich aus dem gehobenen Stellenwert des solistisch-individuell zusammengesetzten «neuen Klanges» als Parameter der frühen Neuen Musik ergebenden Chancen und Notwendigkeiten) sorgfältig gestalten, wobei seine Lösungen oft sehr originell waren. Die seit Anfang seiner Karriere geltenden hohen Ansprüche an innovative Klanggestaltung und -konfiguration übertrug er in der Periode von *Les Noces* auf kleinere Besetzungen und solistische Klänge.

Die russische Schule der Orchesterkomposition, allen voran Nikolaj Rimski-Korsakow,⁴ ging um die Jahrhundertwende davon aus, daß sich musikalische Ideen parallel zur Klangfarbenvorstellung entfalten. Dieser im Rahmen des Kompositionsunterrichtes gewiß wertvolle Ansatz ist für die Analyse zu pauschal. Er legt jedoch eine kompositionstechnisch-ästhetische Maxime offen, die auch für Strawinsky im Grundsatz gilt. Einige Differen-

zierungen sind allerdings notwendig. Die Skizzen belegen zwar häufig eine frühe Festlegung der Instrumentation, die jedoch später aufgegeben wird. In *Ragtime* für elf Instrumente (1917–18) zeigt sich das Problem besonders deutlich, da der genaue Zeitpunkt der Einführung des ungewohnt klingenden Zimbals anstelle des ursprünglich konzipierten Klaviers das zentrale Problem der Entstehungsgeschichte des ganzen Werkes markiert. Da dieser Einfall ausdrücklich nicht am Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses steht, obgleich er das Klangbild des Werkes eminent beeinflusst, ist die wichtigste Frage der Werkanalyse, welche Passagen oder Motive das Zimbal letztendlich zu spielen hat und wie diese Elemente zuvor instrumentiert waren, und diese Frage ist nur anhand von Skizzen zu beantworten.

Ist es – mit Blick auf die *Maxime* von Rimski-Korsakow – überhaupt denkbar, daß ein musikalischer Gedanke bei Strawinsky mit einer spezifischen Klangfarbe entsteht und dieser zwar in bezug auf Tonhöhe und Rhythmik bestehen bleibt, sich jedoch hinsichtlich der Klangfarbe radikal ändert? Oder kann der spezifische Klang zunächst zwar als ein essentieller Parameter eingeführt und als solcher offenbar sehr bewußt skizziert, später aber austauschbar werden? Diese Fragen setzen voraus, daß der melodische «Tongedanke» tatsächlich *mit* der Klangvorstellung *entstand*, obwohl die Skizze lediglich zeigt, wie dieser irgendwann *notiert* wurde. Der Gedanke existiert in den meisten Fällen «*prae scripto*», und zwar in einer mehr oder minder klar ausgeprägten Gestalt. Und genau auf den Grad der Eindeutigkeit zu Beginn und im Verlaufe des Kompositionsprozesses kommt es hier an. Im folgenden wird an zwei Beispielen dargelegt, wie ursprünglich und essentiell die Instrumentationsangaben sind, in welchem Stadium der Komposition die Konfigurierung des Gesamtklanges und dessen Gestaltung aus einzelnen eigenständigen Klangfiguren stattfindet, wie endgültig sie jeweils intendiert ist, und in welchem Zusammenhang sie zu anderen scheinbar «sekundären» Parametern der Komposition wie Artikulation, Agogik, Dynamik und Phrasierung steht.

Die oft verblüffende Divergenz zwischen Klangvorstellung und -festlegung im *Ragtime* für elf Instrumente betrifft etwa das Motiv *as/b* (ein Zweiklang; T. 81), das im ältesten zugänglichen Dokument (siehe *Abbildung 1*) von Cornet à pistons und Posaune ausgeführt wird. Die punktierte Viertelpause zeigt genau, wann diese Instrumente pausieren müssen. Im Particellentwurf (*Abbildung 2*) fehlt zwar die Instrumentenangabe, aber die Pause zeigt indirekt, daß die ursprüngliche Ausführung beibehalten worden ist. Erst in der Partiturreinschrift wird das Motiv eindeutig dem Zimbal übertragen: Die Pause muß nicht mehr notiert werden, da das zarte Instrument ausklingen darf. Der Klangfarbenunterschied zwischen der ursprünglichen und der letztendlich gewählten Ausführung ist groß. Strawinsky legt also tatsächlich gleich mit der ersten Notation eine spezifische Klangfarbe (d.h. die Instrumente) fest, aber er modifiziert diese im Verlauf des Kompositionsprozesses radikal.



Abbildung 1: Igor Stravinsky, *Ragtime für elf Instrumente* (1917–18),
Skizzenbuch V (Sammlung Igor Stravinsky).



Abbildung 2: Igor Stravinsky, *Ragtime für elf Instrumente* (1917–18),
Particellentwurf, S. 4 (Sammlung Igor Stravinsky).

Sogar die korrigierte Partiturreinschrift sah ursprünglich das Klavier als eine (aufführungspraktisch sinnvolle) Alternative für das Zimbal vor, was erst bei der letzten Korrektur ausgeschlossen wurde. Da das Zimbal erst unmittelbar vor Abschluß des Projektes eingeführt wurde, fehlt dieser Klangkörper auch auf der losen Partiturseite auf der Rückseite eines am 9. Januar 1918 skizzierten Briefes (Abbildung 3).

Die Annahme, daß sie ursprünglich einmal Bestandteil einer zwar vollständigen, aber heute verschollenen Partiturversion gewesen sei, ist unbegründet. Rätselhaft ist, warum Stravinsky diese Seite (entspricht T. 52–55) in diesem Arbeitsstadium überhaupt orchestriert hat. Dasselbe chromatisch zweistimmige Motiv kommt in den allerersten Skizzen zum *Ragtime* für elf Instrumente vor, was die Vermutung nahelegt, daß Stravinsky ein für seine Konzeption besonders wichtiges Motiv in vollständiger Orchestrierung ausprobieren wollte.⁵

Die Elaborierung relativ einfacher Grundideen, sowohl mit Bezug auf die melodischen Entwürfe als auch auf die Entfaltung der Periodik, ist in den Skizzen als besonders wichtiges Verfahren erkennbar. *Abbildung 3* zeigt,



Abbildung 3: Igor Strawinsky, *Ragtime* für elf Instrumente (1917–18), Partiturentwurf, notiert verso auf einem Briefentwurf vom 9. Januar 1918 an Edwin Evans (Sammlung Igor Strawinsky).

wie Strawinsky regelmäßige Viertaktgruppen durch nachträgliches Streichen eines Taktes in eine asymmetrische Gruppe von 3 + 4 Takten verwandelt und dadurch metrisch Spannung erzeugt, was im Rahmen eines beständigen Viervierteltaktes in der Tat erfrischend wirkt. Im Bereich der Melodik enthält das erste mit der *Ragtime*-Musik eindeutig zusammenhängende Skizzenblatt eine Posaunenmelodie, die in der Partitur unverändert beibehalten wird (vgl. T. 73ff.). Bevor dies jedoch als Beweis für eine von Anfang an reife Disposition beansprucht wird, sollte die Skizze sehr genau betrachtet werden. Die mit Bleistift notierte melodische Linie findet sich zwar in der gedruckten Partitur wieder, ihr geht aber eine ausradierte Version voraus (Abbildung 4).

Diese frühe, in der Abbildung schwer erkennbare Variante unterscheidet sich nur in einer Hinsicht von der endgültigen: die für den Charakter der Melodie wichtige Verzögerung des ersten Tones (quasi als Synkope) fehlt. Nur ein wenig ältere Skizzen (notiert vor der *Berceuse à ma fille Mika* vom 17. Dezember 1917) zeugen davon, daß Strawinsky das *Ragtime*-Projekt mit synkopierten Figuren begann und erst danach melodische



Abbildung 4: Igor Strawinsky, *Ragtime* für elf Instrumente (1917–18), Skizzenbuch V (Sammlung Igor Strawinsky).

Motive erfand. Die Posaunenlinie hatte zunächst eine rhythmisch schlichte Gestalt, die anschließend umgeformt wurde. Ähnlich, wie im Falle der Einführung des Zimbals als Instrument, muß auch hier festgestellt werden, daß ausgerechnet das, was für den Zuhörer das Auffallendste in der Erscheinung einer Melodie oder Faktur ist, offenbar erst nachträglich ausgearbeitet wurde.

Das Prinzip der Ausarbeitung von einfachen Ideen lassen auch die anderen Motive auf der ersten Seite der *Ragtime*-Skizzen erkennen. Das unauffällige, wenngleich sehr früh skizzierte und recht häufige, chromatisch absteigende, zweistimmige Motiv von Takt 52ff. (siehe auch *Abbildung 3*) wird beispielsweise zunächst als eine zum Teil konsonierende Bewegung von a^1/fis nach as^1/g notiert, und diese entwickelt sich erst im Verlauf der Skizzierung zu einer durchgehend dissonierenden Fortschreitung von a^1/as nach as^1/g . In diesen Beispielen zur Melodik dient die Elaborierung einer linearen Evolution vom Einfachen zum Komplexen, vom Schlichten zum Raffinierten, während die Instrumentierung (zum Beispiel des as/b -Motivs) eine indirekte Entwicklung demonstriert.

Die Vorarbeiten zum ursprünglich ersten Lied «Natashka» des dreiteiligen *Pribaoutki*-Zyklus zeigen, daß der Kompositionsprozeß bereits um 1915 prinzipiell ähnlich wie 1918 und nicht etwa spezifisch für *Ragtime* war. Zunächst wurde nur die Gesangsstimme in den Takten 1–15 mit Bleistift festgelegt, es folgten Überlegungen zur Besetzung und schließlich eine variable, vier- bis sechsstimmige Particell-Skizze in Tinte (T. 1–10). Für die Takte 11–14 bereitete Strawinsky eine neunstimmige Partitur mit Bleistift vor und legte dann mit Tinte die Überschrift «PRIBAOUTKA» (in kyrillisch)

fest. Einige Details wurden anschließend mit Tinte ergänzt. Wichtiger als die Ergänzungen sind jedoch die ausradierten Passagen. Mit der auch im Original kaum lesbaren, ausradierten Partiturskizze begann die umständliche Entstehung der druckreifen Version. Hier ist nicht nur die raffinierte Elaborierung der Melodik bemerkenswert (beispielsweise die anschließend folgende Zweiteilung der instrumentalen Oberstimme, die Reduktion der ursprünglichen Ornamentik etc.; vgl. gedruckte Partitur), sondern auch die Tatsache, daß der ursprüngliche, recht sorgfältig ausradierte Streichersatz der gedruckten Partitur viel mehr ähnelt als alle Versionen, die nach der ausradierten Gestalt entstanden.

Das Prinzip der Elaborierung von einfachen Gestalten betrifft auch die Vertonung der Sprache. In einer frühen Skizze des dritten Liedes («Der Oberst») hatte Strawinsky ursprünglich die Akzentuierung der letzten Zählzeit in jedem Takt sowohl für Gesang als auch für Flöte vorgesehen. In der gedruckten Partitur verzichtet er jedoch darauf und vereinfacht auch die Melodik. Dennoch wird die Anlage insgesamt komplizierter, denn die agogische Monotonie wird durch die Verselbständigung von Flöte und anderen Holzbläsern ausgeglichen. Die Spannung, die ursprünglich durch eine offensichtlich textwidrige Akzentuierung erreicht werden sollte, wird innerhalb der Passage gewissermaßen neu konfiguriert und durch die Holzbläser-Akzente und die parallele rhythmische Asymmetrie des Gesangs, der Bläser und der Streicher erzeugt. Die Veränderungen an der anfänglichen Idee beziehen sich lediglich auf Details der Ausführung des zunächst in einer «Rohform» skizzierten Gedankens. Die neue Flötenstimme und die Holzbläser bilden keine wirklich neuen Linien, sondern sie setzen den originären Einfall in einer komplexeren Form um. Dementsprechend vielschichtig ist die endgültige Gestalt, doch im Kern findet sich die Idee bereits in den allerersten Skizzen. Dasselbe Prinzip gilt für das chromatische Motiv (T. 52ff.) und für das *as/b*-Motiv (T. 81) im *Ragtime*. Die komplex mehrdimensionale Skizze zu «Natashka» belegt dessen Gültigkeit.

¹ Die wichtigsten Inspirationsquellen waren die ost-, südost- und mitteleuropäische Volksmusik, der Jazz und *Pierrot lunaire* von Arnold Schönberg.

² Boris Assafjew, *Kniga o Stravinskome*, Leningrad 1929. Hier wird in eigener Übersetzung nach der englischen Ausgabe zitiert: *A Book about Stravinsky*, Ann Arbor/Michigan 1982, S. 80; Assafjew geht es primär um die russischen Vokalwerke.

³ Ebd., S. 80: «... an awareness of the functional relationship and interdependence of the various elements composing the texture of sounds.»

⁴ Nikolaj Rimski-Korsakow, *Grundlagen der Orchestration mit Notenbeispielen aus eigenen Werken*, übers. von Alexander Elukhen, hrsg. von Maximilian Steinberg, Berlin 1922 (urspr. 1905). Zu dieser Problematik siehe auch von Tomi Mäkelä: *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa*. (*Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis*, 1), Helsinki 1990 (dt. Resümee S. 274ff.); «Ambivalenz und gezielte Mißverständlichkeit. Strukturelle Mehrdeutigkeit und konstellative Arbeit in Paul Hindemiths opus 36», in: *Hindemith-Jahrbuch*, 20 (1991), S. 159–202; «Orchestration and Form in Leos Janáček's Concertino.

An Analysis of Intratextural Interaction», in: *Musical Signification*, hrsg. von Eero Tarasti, Berlin 1995, S. 495–509; «Musikanalyse und sozialpsychologische Interaktionstheorie», in: *Interdisciplinary Studies in Musicology. Report from the Second Interdisciplinary Conference 1993*, hrsg. von Maciej Jabłoński und Jan Steszewski, Posen 1997, S. 179–208; «Textural Form in *Intégrales* by Edgard Varèse», in: *Contemporary Music Review*, 17 (1998) 3, S. 57–71; «... daß alles was geschrieben ist, auch hörbar werden muß. Texte und Kontexte in *Pierrot lunaire* und in anderen Vokalwerken Arnold Schönbergs», in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Pleburch, Kassel 1998, Bd. 2: *Freie Referate*, S. 403–408.

⁵ Da dieses Motiv keineswegs zu den, oberflächlich betrachtet, als zentral wahrgenommenen melodischen Elementen des Werkes gehört, zeigt das Beispiel, wie der Analytiker mit Hilfe von Skizzen auf die Spuren verborgener Strukturen und Motivhierarchien kommen kann.