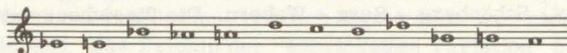


## STRAWINSKYS 'MOVEMENTS FOR PIANO AND ORCHESTRA' (1958/59) ALS SCHLÜSSELWERK SEINER LETZTEN SCHAFFENSPHASE

Nach seiner langen neoklassizistischen Periode, die ihren Höhepunkt und zugleich Abschluß in 'The Rake's Progress' fand, überraschte Strawinsky die musikalische Öffentlichkeit in seiner 'Cantata' (1951/52) nicht nur mit einem neuen Stil, sondern vor allem mit der Hinwendung zum Prinzip der Reihentechnik und etwas später dann zur Zwölftontechnik. Er gelangte zur Dodekaphonie nicht, wie Schönberg, über die Auflösung der Tonalität und Panchromatik, sondern über das Komponieren mit Tonreihen. Die 'Cantata', noch ganz und gar tonal, verwendet im 'Ricercar II' eine diatonische Reihe. Das 'Septett' beruht schon ganz auf Reihen von 5 bzw. 16 (8 verschiedenen) Tönen; es weist auch Umkehrungs-, Krebs- und Krebsumkehrungsformen auf, verläßt im übrigen nicht den Rahmen der Tonalität. 'In Memoriam Dylan Thomas' ist erstmals auf einer chromatischen Fünffonreihe aufgebaut, ohne daß aber ein tonales Zentrum fehlt. Die Mittelsätze des 'Canticum Sacrum' sind regelrecht dodekaphonisch; es handelt sich hier jedoch, in der Begriffssprache Roberto Gerhards, um gleichsam "unchromatische Zwölftonmusik", um "Zwölftonmusik im Geiste der Diatonik"<sup>1</sup>. Der über einen langen Zeitraum entstandene heterogene 'Agon' enthält sowohl tonale als auch zwölftönige Reihen. Die 'Threni', vollständig zwölftönig, aber mit tonalen Dreiklangsbezügen, gehören noch zu der Werkgruppe, deren Struktur von Gerhard treffend als die "Reihentechnik des Diatonikers" charakterisiert wird.

Den darauf folgenden 'Movements' räumt Strawinsky zu einer Zeit, als er an seinem letzten großen Werk, den 'Requiem Canticles', arbeitet, also aus einiger Distanz, eine Sonderstellung ein. Er spricht von seinem langsamen Aufstieg durch die 50er Jahre hin zu den 'Movements', ja er nennt sie den Eckstein seines späteren Werkes<sup>2</sup>. Demnach scheint diese Komposition eine Schlüsselstellung für die letzte Schaffensphase einzunehmen. Es ist vielleicht nicht uninteressant, daß Theodor W. Adorno, der auch in einem späten Strawinsky-Aufsatz bei seinem Verdikt bleibt, die 'Movements' davon ausdrücklich - allerdings ohne weitere Erklärung - ausnimmt<sup>3</sup>. Ove Nordwall schreibt: "Zu Strawinskys Spätwerken geben die 'Movements' den Schlüssel."<sup>4</sup> Im Folgenden sei nun versucht, die spezifischen Eigenarten dieses Werks anhand einiger Kriterien umrißhaft darzustellen.

Die den 'Movements' zugrundeliegende Zwölftonreihe



enthält acht Sekund- bzw. Septimintervalle, einen Tritonus und zweimal Quarte bzw. Quinte. Auffällig ist, daß keine Terz bzw. Sext vorkommt; banal die Feststellung, daß dies kein Zufall ist - zumal bei Strawinsky, für den Komponieren schon lange vor seinen Reihenkompositionen bedeutete, "eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallbeziehungen zu ordnen"<sup>5</sup>. Eine terzlose Reihe tritt hier allerdings nicht das erste Mal bei Strawinsky auf; schon im 'Agon' verwendet er zwei derartige Zwölftonreihen (Takt 185-189 und 336-339). Ansonsten ist jedoch dieses Phänomen in den ca. 20 Zwölftonreihen der Strawinskyschen Spätwerke nicht anzutreffen.

Die Sonderstellung der 'Movements' zeigt sich deutlich in ihrer reihenkompositorischen Struktur. Strawinsky selbst sagt dazu: "Bei der Komposition der 'Movements' für Klavier und Orchester habe ich (für mich) neue serielle Kombinationen entdeckt (und bei dieser Gelegenheit auch gesehen, daß ich nicht weniger, sondern immer mehr zu einem seriellen Komponisten werde ...). Die 'Movements' gehen im Konstruktiven weiter als alles, was ich sonst geschrieben habe."<sup>6</sup> Anzumerken ist hier, daß der Begriff "seriell" im Englischen - das Zitat ist ja eine Übersetzung - im weiteren Sinne benutzt wird, d. h. er erstreckt sich nicht unbedingt auf andere Parameter als die Tonhöhe.

Welches dodekaphonische Material liegt nun der Komposition zugrunde? Zunächst einmal sind es die sozusagen klassischen vier Reihenformen, also außer der Grundgestalt die Umkehrung, der Krebs und die Krebsumkehrung mit ihren jeweils elf Transpositionen. Daneben verwendet Strawinsky erstmalig Rotationsformen der einzelnen Hexachorde. Bei dieser Erweiterung der Zwölftontechnik, die wohl als erster Ernst Krenek in seiner 'Lamentatio Jeremiae Prophetae' (1941/42) entwickelt hat, werden von jedem Hexachord fünf neue Formen abgeleitet, indem (fortlaufend) der erste Ton an den Schluß gesetzt wird, die Reihentöne also "rotieren". Krenek ergänzt die Rotationsformen des jeweiligen Hexachords noch durch eine spezielle Transpositionsform, wobei jene fünf Rotationsformen auf den Anfangston des zugrundeliegenden Hexachords transponiert werden. Strawinsky läßt die Rotationsformen darüber hinaus potentiell auf allen möglichen elf Transpositionsstufen erscheinen. Als Neuerung im Bereich des dodekaphonischen Materials führt Strawinsky noch die Konstruktion sogenannter Vertikalen ein. Dabei geht er von den Krenekschen Rotationstranspositionen aus. Die sechs Formen (ursprüngliches Hexachord + fünf transponierte Rotationsableitungen), die ja alle mit demselben Ton beginnen, schreibt er exakt untereinander. Indem er nun die untereinander stehenden Töne, jeweils oben anfangend, zusammenfaßt, erhält er sechs neue Sechserreihen, deren erste sechsmal denselben Ton enthält. Wichtig ist bei dieser Konstruktionsweise, daß - im Unterschied zu allen sonstigen Ableitungen einschließlich der Rotationsformen - die in der Grundreihe gegebene Intervallstruktur nicht gewahrt bleibt und außerdem innerhalb dieser Vertikalbildungen Tonwiederholungen möglich sind.

Wie oben zitiert, sagte Strawinsky bei einem Gespräch über die 'Movements' - nicht lange nach ihrer Fertigstellung - von sich selbst, daß er immer mehr zu einem "seriellen Komponisten" würde. Es stellt sich daher - wiederum erstmalig mit dem vorliegenden Werk - die Frage nach einer über die Dodekaphonie hinausgehenden Reihenstruktur, also nach serieller Ordnung in unserem Sprachgebrauch. Strawinsky gibt dazu nur eine vage Andeutung, indem er feststellt, "daß ich mich auch in der Sprache der Rhythmik weiter als bisher vorgewagt habe; vielleicht mögen einige Hörer sogar hier eine Auswirkung der Reihentechnik wahrnehmen."<sup>7</sup> Andreas Briner<sup>8</sup> stellt denn auch im 4. Satz - er ist der bei weitem am klarsten gegliederte - isorhythmische Bildungen fest, und zwar im jeweils hervortretenden Klavierpart der Takte 100-105 und 127-132; jedoch bleibt dieses Phänomen ein Einzelfall. Von einer reihenmäßigen Strukturierung der Tondauern kann also nicht die Rede sein. Nichtsdestoweniger geht die Rhythmik der 'Movements', sowohl in den einzelnen Stimmen als auch vor allem im Gesamtgefüge, in ihrer Kompliziertheit über Strawinskys frühere Werke weit hinaus. Der Komponist vermerkt dazu ausdrücklich, daß die polyrhythmischen Kombinationen vertikal gehört werden sollen<sup>9</sup>.

Auch im metrischen Bereich sieht Briner, wiederum im 4. Satz, Symmetrien. Die deutlich erkennbaren drei Teile dieses Satzes - der noch folgende, nur durch einen Doppelstrich abgetrennte Abschnitt ist das 4. Zwischenspiel - sind durch die Instrumentation je nochmals dreigeteilt. Über diese Untergliederung hinweg zeigt der erste Teil eine symmetrische Anordnung der jeweils nur für einen Takt geltenden Taktarten: Abgesehen von einem eingeschobenen 5/16-Takt, kehren nach einem im Mittelpunkt stehenden 2/8-Takt die vorherigen Metren in umgekehrter Reihenfolge, also krebsgängig, wieder. Jedoch reicht auch diese (durch den eingeschobenen Takt noch eingeschränkte) Symmetrie nicht aus, um die 'Movements' als seriell zu bezeichnen. Auffällig bleibt die vielfältige metrische Struktur, die jedoch nie polymetrisch ist, so daß das Taktschema, vertikal gesehen, in seiner herkömmlichen Funktion erhalten wird.

Bei der Aufspürung serieller Strukturen in Strawinskys Spätwerken hat man sich wohl eine in einer Fußnote verborgene fundamentale Bemerkung des Komponisten besonders vor Augen zu halten; darin bestätigt er die (bereits erwähnte) in viel früherer Zeit und ganz anderem Zusammenhang geäußerte Auffassung, indem er sagt: "Pitch and interval relationships are for me the primary dimension ..."<sup>10</sup>

Das vorliegende Werk ist - nach dem 'Concerto' für Klavier und Blasorchester (1923/24) und dem 'Capriccio' (1928/29) - Strawinskys drittes Stück für konzertierendes Klavier und Orchester, wenn man einmal von 'Petruschka' absieht. Ursprünglich trug es den Titel 'Concerto for Piano and Groups of Instruments'. Wahrscheinlich wollte der Komponist jedoch jede Assoziation zu klassischen Formen vermeiden und wählte daher die einfache Bezeichnung 'Movements' (Sätze). Wenn man bedenkt, daß das Werk aus fünf Sätzen und vier Zwischenspielen besteht, die Aufführungsdauer aber insgesamt nur etwa zehn Minuten beträgt, so wird deutlich, daß wir es im Grunde genommen mit einer Folge ausgesprochener Kleinformen zu tun haben. Sogleich drängt sich der Begriff des "aphoristischen Stils" auf - für Strawinsky zumindest innerhalb des Spätwerks ein Novum. (Noch im Jahre 1959 läßt er zwei musikalische Miniaturen folgen.) Für die formale Gestaltung der 'Movements' ist charakteristisch, daß Wiederholungs- oder Variationsstrukturen sowie motivische Arbeit fast völlig fehlen. Die im 1. Satz vorgeschriebene Wiederholung der Takte 1-26 ändert nicht den Befund. Briners Annahme eines Sonatensatz-ähnlichen Aufbaus des 1. Satzes scheint mir abwegig zu sein. Eine Ausnahme gegenüber dem vorherrschenden Eindruck läßt allenfalls der 4. Satz erkennen.

Ein weiteres Moment der Vielfalt gewinnt das Werk durch seine Instrumentation. Die Orchesterbesetzung weist neben Holz- und Blechbläsergruppe (ohne Hörner) noch Harfe, Celesta und eine nur 23 Mann starke Streichergruppe auf. Der ursprüngliche Titel "for Piano and Groups of Instruments" läßt bereits auf eine besondere Orchesterbehandlung schließen. Tatsächlich erklingt keimnal das volle Orchester; alle Sätze und Zwischenspiele besitzen ihre eigene Instrumentenkombination. Milton Babbitt<sup>11</sup> weist darauf hin, daß im 1. Satz nur eine von den ca. 20 Kombinationen wiederkehrt. Strawinsky selbst schließt nicht aus, daß seine neuartige Instrumentationsweise als "ein weiterer Anklang an die Reihentechnik"<sup>12</sup> interpretiert werden könnte.

"Die wichtigste Neuerung in den 'Movements' besteht aber wohl in der Tendenz zur Anti-Tonalität" - so Strawinskys eigene Worte, und er ergänzt diese Feststellung: "Ich bin darüber selbst verwundert, gibt es doch noch in 'Threni' einfache Dreiklangbeziehungen in jedem Takt."<sup>13</sup> Einen ersten Hinweis auf diese Tendenz liefert die dem ganzen Werk zugrundeliegende Zwölftonreihe, die keine Terz enthält, also das den Dreiklang konstituierende Intervall ausklammert. In streng dodekaphonischen Passagen vermeidet Strawinsky weitgehend auch im Simultanklang Terzen und Sexten, die sich durch Zerlegung der Reihe oder gleichzeitige Verwendung mehrerer Reihenformen sehr leicht ergeben können. Die Vertikalkonstruktionen sind diesem Verfahren natürlich hinderlich, da ihr Intervallvorrat ja von dem der Originalreihe abweicht. Einige wenige Orgelpunkte und die liegenden Streicherakkorde des 4. Satzes vermögen keine tonalen Zentren oder Pole herzustellen. Entscheidend sind das Fehlen eines Baßfundaments und die erstmals verwirklichte totale Chromatik. So markiert der 76jährige Strawinsky mit den 'Movements' einen erneuten Einschnitt in seinem Spätwerk, er weicht von dem bisher für ihn charakteristischen Zwölftonstil ab und schafft sich eine neue Ausgangsposition für die Werke seiner letzten kompositorischen Phase<sup>14</sup>.

#### Anmerkungen

- 1 R. Gerhard, Die Reihentechnik des Diatonikers, in: Strawinsky. Wirklichkeit und Wirkung, hrsg. von H. Lindlar und R. Schubert, Bonn 1958 (Musik der Zeit, Neue Folge, H. 1), S. 22.
- 2 I. Stravinsky und R. Craft, Themes and Episodes, New York 1966, S. 23.
- 3 Th. W. Adorno, Strawinsky. Ein dialektisches Bild, in: ders., Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt/Main 1963, S. 235.
- 4 O. Nordwall, Der späte Strawinsky, in: Melos 34, 1967, S. 52.
- 5 I. Strawinsky, Musikalische Poetik, Mainz 1949, S. 27.

- 6 I. Stravinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 186.
- 7 Ebd., S. 87.
- 8 A. Briner, *Guillaume de Machaut 1958/59 oder Stravinskys "Movements for piano and orchestra"*, in: *Melos* 27, 1960, S. 184-186.
- 9 I. Stravinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, a. a. O., S. 187.
- 10 I. Stravinsky und R. Craft, *Themes and Episodes*, a. a. O., S. 24.
- 11 M. Babbitt, *Remarks on the Recent Stravinsky*, in: *Perspectives of New Music*, Spring-Summer 1964, S. 52.
- 12 I. Stravinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, a. a. O., S. 187.
- 13 Ebd.
- 14 Weitere Literatur: C. Mason, *Stravinsky's Newest Works*, in: *Tempo* 53/54, Spring/Summer 1960, S. 2-10; E. T. Cone, *The Uses of Convention: Stravinsky and His Models*, in: *MQ* 48, 1962, S. 287-299; ders., *Stravinsky: Die Evolution einer Methode*, in: *Melos* 37, 1970, S. 133-139; M. Boykan, *"Neoclassicism" and Late Stravinsky*, in: *Perspectives of New Music*, Spring 1963, S. 155-169; E. W. White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, London 1966; M. H. Wennerstrom, *Parametric Analysis of Contemporary Musical Form*, Diss. Indiana University 1967; R. Vlad, *Stravinsky*, London 1971.

Shlomo Hofman

#### LA TRAME VOCALE DANS LA MUSIQUE DE DARIUS MILHAUD

Il est naturel que dans l'oeuvre immense de Darius Milhaud, compositeur d'une grande force créatrice et lyrique, la trame vocale apparaisse en abondance. On la rencontre dans la multitude de genres abordés par ce maître, non seulement dans les mélodies et les opéras, mais encore dans les symphonies et les nombreuses "musiques de scène".

D'autre part cette omniprésence de la trame vocale s'explique aussi par le fait que Darius Milhaud considère l'élément mélodique comme étant l'essentiel de toute oeuvre musicale.

Ce n'est certes pas qu'il lui manque la force expressive de l'élément rythmique, déjà manifestée dans ses premières productions et renforcée ensuite par sa rencontre fructueuse avec le nouveau monde.

On rencontre la trame vocale dans les oeuvres de Darius Milhaud pour voix et piano portant expressément le titre de "mélodie" comme *'Rêves: six mélodies'* (Op. 233) (pour chant et piano), ou dans des pièces qui en sont dépourvues comme *'Printemps lointain'* (Jammes) (Op. 253); elle est présente dans des pièces pour ensembles vocaux de toute sorte: Choeurs à capella tels que les *'Quatrains Valaisans'* (Rilke) (Op. 206); Choeurs d'hommes tels que *'Incantations: trois poèmes aztèques'* (Carpentier) (Op. 201); Choeurs de femmes comme *'Devant sa main nue'* (Raval) (Op. 122); Voix d'enfants comme *'Sornettes'* (Mistral) (Op. 214); Choeurs mixtes tels que *'Deux poèmes de Louise de Vilmorin'* (Op. 347); Quatuor vocal comme *'Les amours de Ronsard'* (Op. 132). On la rencontre aussi dans la musique de spectacle telle que *'Fête de la musique'*, spectacle de lumière et d'eau (Claudel) (Op. 159); oeuvres symphoniques comme la troisième et la sixième symphonies, ballets tels que *'L'Homme et son désir'* (Claudel) (Op. 48), oeuvres comme *'Le mariage de la feuille et du cliché'* (Gérard) pour solistes, chœurs, orchestre et musique concrète (Op. 357), *'Suite de quatrains'* pour voix parlée, flûte, saxo alto, clarinette basse, harpe, violons, violoncelle et contrebasse (Jammes) (Op. 398) [Fig. 1], et Opéras, évidemment, tels que *'Bolivar'* (Supervielle-Madeleine Milhaud) (Op. 236).

Enfin la trame vocale se manifeste chez Darius Milhaud dans des rôles parlés destinés à des récitants, par exemple dans les *'Choéphores'* (Eschyle, Claudel) (Op. 24), ou conçus pour des chœurs parlés: cf. l'opéra *'David'* (Lunel) (Op. 320) [Fig. 2], et *'Ani Maamin'* (1972) [Fig. 3].