

Norbert Jers:

ZUR BACH-REZEPTION DES "NEOKLASSIZISTISCHEN" STRAWINSKY

Wenn Igor Strawinskys musikgeschichtliche Urteile oft eigenwillig, auch wechselhaft, ausfielen, so hat er doch Johann Sebastian Bach ein Leben lang mit großem Respekt betrachtet. Bach, den er "unseren größten europäischen Komponisten"¹ nannte, war für ihn der geschmackvolle, weise, ja "unfehlbare"² Musiker. Strawinsky scheute sich auch nicht, Bach im Vergleich zu anderen sozusagen moralisch auszuzeichnen, indem er Händel als den "kommerziellen Komponisten", Bach dagegen als den "nach innen gewendeten"³ apostrophierte. Auch pries er die Einheit von Stil und Kompositionstechnik bei Bach, wenn er sagte: "Wir können nicht von der 'Technik Bachs' sprechen (ich tue das niemals), doch in jedem Sinn hatte er mehr davon als jeder andere: unsere äußere Bedeutung wird lächerlich, wenn wir versuchen, uns Bachs musikalische Substanz und den Schaffensvorgang getrennt vorzustellen"⁴.

Solche Identifikation dokumentiert sich unmißverständlich in Strawinskys späten Bearbeitungen der Choralvariationen "Vom Himmel hoch da komm' ich her" sowie einiger Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, Strawinskys letztem Werk überhaupt. Aber schon lange vor seinen dodekaphonisch-polyphonen Erfahrungen erhob Strawinsky (in einem Interview aus dem Jahre 1929) Bachs Musik zu seiner Richtschnur, und zwar um die auf Unverständnis stoßenden sogenannten neoklassizistischen Werke der frühen 20er Jahre zu erklären: "Ich kämpfe nicht mehr darum, den Kreis ihrer (der Musik) Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, sondern ich versuche, mir einen Begriff von dem wahren Inhalt der Musik zu machen. ... Ich kehre zu Bach zurück, zu der lichten Idee des reinen Kontrapunkts, der auch vor Bach in reichem Maße Anwendung fand"⁵.

Der Kontrapunkt rückte nun ins Zentrum von Strawinskys musikalischem Denken: "Der reine Kontrapunkt erscheint mir als das einzig mögliche Material, aus dem eine echte und dauerhafte Musik geschmiedet wird. Er kann weder durch die feinsinnigste Harmonik, noch durch die reichste Instrumentierung oder durch Formen ersetzt werden, die auf dem Verlauf von Modulationen und Harmonien aufgebaut sind. ... Nicht die Harmonik mit ihrem unbeständigen Wesen, sondern gerade der Kontrapunkt ist das beste Material für die Musik der Zukunft. ... Dieses Ideal des reinen Kontrapunkts verlieh auch meinen letzten Kompositionen den neuen Stil"⁶. Und schon früher, in einem 1924 gedruckten Kommentar zum Oktett, Strawinskys erster Veröffentlichung, äußerte er lapidar: "Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means through which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions"⁷.

Läßt sich nun in Strawinskys sogenannten neoklassizistischen Kompositionen ein Einfluß von Bachs Musik nachweisen? Welche Bedeutung besitzt der Kontrapunkt in solchen Werken? Anhand einiger, meist instrumentaler Stücke aus den 20er und 30er Jahren sollen einige analytische Beobachtungen dazu mitgeteilt werden. Strawinsky selbst benannte in seinem Interview ein paar Werke als Beispiele für den neuen Stil des kontrapunktischen Ideals, für die rein musikalischen Fragen: "Die Musik meiner neuen Kompositionen - der Symphonien für Bläser, des Oktetts für Bläser, des Konzerts für Klavier, der Sonate für Klavier - ist von Kopf bis Fuß Musik, reine Musik"⁸. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um Werke ohne Streichinstrumente, bis auf die Kontrabässe im Klavierkonzert.

Die 1920/21 entstandenen Bläsymphonien sind herausgewachsen aus einer "Choralmusik"⁹, die zunächst in der Klavierfassung als selbständige Widmung an Claude Debussy in der Zeitschrift "Revue Musicale" erschien und jetzt den Abschluß des einsätzigen Werks bildet. Der Titel "Symphonien von Bläsern" (nicht: "für Bläser") verwendet den

Begriff nicht im Sinne der klassischen Symphonie, sondern gemäß seiner wörtlichen Bedeutung, worauf auch die Pluralform hinweist. Nach Strawinsky besitzt das Stück die "Form einer strengen Zeremonie, bei der die verschiedenen Gruppen homogener Instrumente sich in kurzen litaneiartigen Zwiegesängen begegnen"¹⁰; er spricht sogar vom "liturgischen Dialog" der Klarinetten und Flöten, die "sanft psalmodieren"¹¹. Tatsächlich klingt das überwiegend polyphon gestaltete, rondoartig angelegte Stück streng zeremoniell, ohne aber in irgendeiner Weise an Bach zu erinnern. Die Choralmusik am Schluß weist nicht die auch für symphonische Choräle typischen Choralzeilen auf, zeigt vielmehr eine blockartige Gegenüberstellung verschiedener Instrumentengruppen in sehr kurzen Phrasen, die ganz statisch, ohne melodische Bewegung verlaufen. Auch in diesem Abschnitt ist keine Beziehung zu Bach zu erkennen. Im übrigen ist es fraglich, ob die Bläsymphonien als "neoklassizistisch" zu klassifizieren sind oder ob sie mit ihrer bitonalen Harmonik nicht doch eher Strawinskys "russischer Periode" zugerechnet werden können.

Zu dem Bläseroktett aus den Jahren 1922/23 erhielt Strawinsky den Anstoß in einem Traum, der ihm die Besetzung mit Flöte, Klarinette sowie je zwei Fagotten, Trompeten und Posaunen vorgab. Die Idee zu diesem Werk begründet er so: "First, because this ensemble forms a complete sonorous scale and consequently furnishes me with a sufficiently rich register; second, because the difference of the volume of these instruments renders more evident the musical architecture"¹². Der "Sinfonia" überschriebene 1. Satz ist polyphon gestaltet und zeigt Umrisse einer Sonatenhauptsatzform. Das Es-Dur-Hauptthema des Allegro-Teils wird zunächst homophon und dann, wie mehrfach im Laufe des Satzes, imitatorisch präsentiert. Die Variationen des 2. Satzes gehören nicht, wie Robert U. Nelson¹³ meint, dem Typus der Cantus-firmus-Variation an, sondern behandeln das Thema wie eine dodekaphonische Tonreihe¹⁴. Die letzte Variation bringt ein vierstimmiges Fugato mit Quintabständen, das strikt polyphon weitergeführt wird; für Strawinsky nimmt es eine Sonderstellung ein: "The final, fugato, variation is the culmination of everything I had attempted in the movement, and it is still my favorite episode in the 'Octuor'"¹⁵.

Zum Finale bemerkt Strawinsky: "The third movement ... was intended as a contrast to that high point of harmonic tension. Bach's Two-Part Inventions were in the back of my mind while composing this movement ... I much admired the lucidity and terseness of the inventions at that time, in any case, and those qualities were part of my goal in the 'Octuor'"¹⁶. Nach der kontrapunktischen Verdichtung der letzten Variation beginnt nun ein spielerisches Finale, dessen Thema im 1. Fagott wirklich die Klarheit und Bündigkeit Bachscher Inventionen in sich trägt. Seine C-Dur-Melodik - Ernst Ludwig Waeltner spricht von einer "quasi-barocken Struktur"¹⁷ - besteht aus Akkordbrechungen und Skalenausschnitten, kontrapunktiert von einem Ostinato aus auf- und absteigenden Tonleitern des 2. Fagotts, zu dem dann noch die Klarinette mit einem Motiv aus der Themastimme tritt. Der inventionsartige Abschnitt wird abgelöst von einem Seitengedanken der Trompete, worauf aber wieder das Hauptthema aufgenommen und verarbeitet wird. Die Coda verläßt diesen Stil und läßt das Werk mit einer fast romantisch klingenden, homorhythmisch synkopierten Akkordfolge in C-Dur ausklingen.

Das Konzert für Klavier und Blasorchester (mit Pauken und Kontrabässen), 1923/24, enthält als auffälliges archaisierendes Element eine langsame Einleitung, die mit ihren punktierten Rhythmen im feierlichen Bläserklang an die französische Ouvertüre des Barock erinnert. Dieser Largo-Abschnitt wird am Ende des 1. Satzes und auch am Schluß des 3. Satzes variiert wiederaufgenommen, stellt das Konzert also in einen barockisierenden Rahmen. Zu den punktierten Rhythmen sagt Strawinsky später: "Ihre Verwendung ...

- zum Beispiel die Einleitung meines Klavierkonzertes - ist als bewußter stilistischer Hinweis zu verstehen. Meine Absicht war, eine neue Musik nach dem Vorbild der Klassik (?) im 18. Jahrhundert zu schaffen"¹⁸. Möglicherweise hat Strawinsky in den 1. Satz auch ein Bach-Zitat eingearbeitet. Im 4. Takt nach Ziffer 8 und bald danach im 6. Takt nach Ziffer 12, ebenso an den Parallelstellen der Reprise (4. Takt nach Ziffer 30 und 6. Takt nach Ziffer 34) spielt das Horn eine exponierte Melodiefloskel, die leicht an den Themenanfang aus Bachs "Musikalischem Opfer" denken läßt, nur beginnt sie hier statt mit dem Moll-Dreiklang mit einem übermäßigen.

Den Titel der Sonate für Klavier von 1924 hat Strawinsky im ursprünglichen Sinne, als Klangstück, gemeint; daher fühlte er sich bei der Komposition nicht an die klassische Form gebunden¹⁹. Der 1. Satz erhält seinen barocken Duktus durch die tokkatenartige Motorik in fast ununterbrochener Triolenbewegung, die teils als führende Stimme, teils als Begleitung in Erscheinung tritt. Der überwiegend polyphone, durchgehend chromatische Satz, dessen C-Dur-Tonalität nur im Thema und im Satzschluß wirksam ist, entwickelt sich aus einer Unisono-Einleitung mit immanenter Mehrstimmigkeit. Daraus spaltet sich die Triolenbewegung in der Unterstimme ab, um zur Begleitung der deutlich abgesetzten Thema-Melodie zu werden, die nicht durchgeführt wird, aber eine Reprise erfährt. Trotz der durchgehaltenen Triolenbewegung, die melodisch zwischen Akkordauflösungen und nichttonalen Folgen variiert, gibt es keine rhythmisch-metrische Stabilität, da der Takt und die Akzente häufig wechseln. Ein eindeutiges Formprinzip läßt sich für den 1. Satz nicht feststellen, vielleicht aber eine Mischung aus freiem Präludium und Sonatensatz.

Beim 3. Satz der Sonate hatte Strawinsky wie beim Finale des Oktetts die Bachschen Inventionen im Hinterkopf²⁰. Der Satz hebt in der Tat wie eine zweistimmige Invention an; die Zweistimmigkeit bleibt insgesamt vorherrschend. Das Sechzehntelthema in e-Moll in der Unterstimme wird nach acht Takten von der Oberstimme frei imitierend aufgenommen und erscheint nach weiteren zehn Takten selbst in der Oberstimme. Die thematische Arbeit setzt sich durch mehrfaches Aufgreifen des Themenkopfes fort. Der Mittelteil ersetzt die motorische durch eine ruhigere, auf Achteln basierende Bewegung, bringt eine größere Stimmenzahl und neues Motivmaterial. Nach der Rückkehr zu verdichteter Sechzehntelbewegung erklingt noch zweimal das Thema, bevor der Satz nach einem längeren Orgelpunkt in E-Dur schließt. Dieses Finale besitzt in seiner inventionsartigen, polyphonen Struktur und durch die freie A-B-A-Form größere Geschlossenheit als der 1. Satz. Die rhythmisch-metrische Struktur ist hier strenger gefaßt, und trotz der Chromatik liegt eine stärkere tonale Bindung durch die thematisch-motivische Arbeit vor, die sich meist in e-Moll vollzieht.

Die "Psalmensymphonie" aus dem Jahre 1930 enthält als Mittelstück eine instrumentale-vokale Doppelfuge, deren Stellenwert Strawinsky hoch einschätzt: "The psalm of the 'Waiting for the Lord' makes the most overt use of musical symbolism in any of my music before 'The Flood'"²¹. Die Fuge überhaupt entspricht in besonderem Maße Strawinskys ästhetischem Credo: "eine vollkommene Form, in der die Musik nichts jenseits ihrer selbst bedeutet"²². In der "Psalmensymphonie" liegt ein Mischtypus zwischen sukzessiver und simultaner Doppelfuge vor; zunächst erklingt das 1. Thema allein, dann das 2. Thema in Kombination mit dem 1. Die Fuge wird allerdings in Stimmenzahl und polyphoner Struktur nicht konsequent durchgeführt.

Das 1. Thema beginnt mit der viermaligen Tonfolge c-es-h-d, nach Strawinsky²³ abgeleitet aus einem Terzen-Ostinato im 1. Satz, hier jedoch auseinandergezogen mit dem charakteristischen übermäßigen Quintsprung es-h. Diese Tonfolgen werden unterschiedlich rhythmisiert, und ein Ton wird um eine Oktave versetzt, ein Verfahren, das an die

Reihentechnik erinnert. Das 1. Thema wird streng vierstimmig durchgeführt von zwei Oboen und zwei Flöten, später abgelöst von vier Flöten und Piccolo, wobei die 2. und 4. Stimme in realer Beantwortung auf der Quinte einsetzen. Das 2. Thema in Es-Dur übernehmen die Chorstimmen, wiederum mit Quintabständen in realer Beantwortung. Es wird kontrapunktiert vom 1. Thema und anderen Gegenstimmen, die immer wieder dessen Kopfmotiv aufgreifen. Danach wird das 2. Thema in tonal freierer Gestaltung eingeführt, und der letzte Chorabschnitt wird homophon aus dem Material des 2. Themas gestaltet, immer wieder kontrapunktiert von Varianten des 1. Kopfmotivs.

Das Konzert in D für Violine und Orchester, 1931, fällt bereits durch seine barocken Satzüberschriften auf: Toccata, Aria I, Aria II, Capriccio. Der 1. Satz ist in der Tat tokkatenartig zu nennen, klingt aber in seiner Motorik nicht anders als manche anderen Sätze von Strawinsky. Eine Sonatenhauptsatzform wird angedeutet mit beherrschendem Hauptthema, wobei der Seitengedanke eigentlich nur einen Kontrapunkt zum Hauptthema darstellt. Aria I und II erscheinen als zwei selbständige Sätze, die nicht aufeinander bezogen sind wie Tanzpaare in der Barock-Suite. Die Aria II zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu den langsamen Sätzen aus Bachs Violinkonzerten a-Moll und E-Dur; diesen ähnlich ist der ariose Gesang, abgesehen von Strawinskys rhythmisch betontem, quasi deklamatorischem Anfangsgedanken, der später aufgegriffen wird. Überdies finden wir bei Bach eine thematische Entwicklung im Orchesterpart, wogegen Strawinskys Satz kein eigentliches Thema, nur die frei phantasierende Violine als Führungsstimme bringt.

Das Konzert in Es für Kammerorchester (Dumbarton Oaks) von 1937/38 gilt als Strawinskys "Brandenburgisches". Der Komponist hat selbst solcher Etikettierung Vorschub geleistet: "I studied and played Bach regularly during the composition, and I was greatly attracted to the Brandenburg Concertos, especially the third, which I have also conducted"²⁴. Die Ähnlichkeit des 1. Satzes mit Bachs Brandenburgischen Konzerten liegt zunächst im spielerischen Tonfall. Bei Strawinsky gibt es jedoch keinen Tutti-Soli-Kontrast und auch keine Trennung von Ritornellen und Zwischenepisoden. Rudolf Stephan²⁵ sieht hier formale Bestandteile von Konzertform, Sonatenform (Themendualismus, aber ohne harmonische Schichtung) und Da-capo-Arie.

Das 1. Thema des 1. Satzes zeigt eine barockähnliche Ausfaltung des Es-Dur-Dreiklangs in Spielfiguren mit zwei Bausteinen von je einem Takt der Violinen und der Flöte, die auch miteinander kombiniert werden²⁶. Auf die Ähnlichkeit dieses Themas mit dem von Bachs 3. Brandenburgischem Konzert, die besonders für die Violastimme gilt, hat bereits Strawinsky selbst hingewiesen²⁷. Ein 2. Thema, fast nur ein Motiv, ebenfalls in Es-Dur, basiert auf der steigenden Tonfolge b-d-es. Stephan²⁸ vergleicht es mit dem Solothema der Konzertform. In eine Phase der Durchführung beider Themen fällt auch ein vierstimmiges Fugato mit dem Kopfmotiv des 2. Themas. Nach einer Reprise läßt die Coda den Satz mit langsamen und leisen Streicherakkorden gefällig ausklingen. Der 2. Satz, dreiteilig A-B-A', exponiert ein einfaches chromatisches Thema in B-Dur, das gewiß keine Beziehung zu Bach herstellt; es wird kontrapunktisch-spielerisch verarbeitet, meist von Instrumentenpaaren. Im Mittelteil bilden die Streicher eine Klangfläche, auf der einzelne Bläser über den Rhythmus des Themas phantasieren und auch das Thema zitieren. Den Satz beschließt wieder eine Akkordfolge ähnlich wie im 1. Satz. Der 3. Satz, ebenfalls Bach fern, trägt symphonischen Charakter. Er hält sich weitgehend an die Sonatenhauptsatzform mit zwei markanten Themen, die beide breit ausgesponnen werden. In der Mitte des Satzes erklingt gar eine sexten- und terzenselige Melodie nach Art eines Mahlerschen Gassenhauers.

Kurz resümiert läßt sich folgendes festhalten. In den erwähnten Werken aus Strawinskys "neoklassizistischer" Periode hat der Kontrapunkt Vorrang. Besonderen Stellenwert

besitzen polyphone Strukturen wie Imitation, Fugato und Fuge. Immer wieder erscheinen, meist fragmentarisch, Satztypen wie Invention und Tokkata. Strawinsky nimmt zuweilen ausdrücklich Bezug auf alte Musik: die französische Barock-Ouvertüre und auf Bachsche Werke wie die zweistimmigen Inventionen und die Brandenburgischen Konzerte, vielleicht mit einem Zitat auch auf das "Musikalische Opfer". Bachs Einfluß auf Strawinskys Komponieren in den 20er und 30er Jahren wird auf diese Weise evident, ohne daß ein Werk davon vollständig beherrscht würde. Es handelt sich, wie Wolfgang Burde sagt, um "Bachs Handschrift in der verfremdenden Präsentation durch Strawinsky"²⁹; nicht "Nachahmung", sondern "Wiederholung im eigenen Akzent"³⁰, vollzogen nicht nur aus Respekt, sondern aus Liebe. Strawinsky empfand solche Art der Anverwandlung beinahe als einen inneren Zwang: "Mich treibt es dazu, alles in meiner Art nachzukomponieren, und zwar nicht nur Arbeiten von Schülern, sondern auch solche alter Meister. ... Was immer mich fasziniert und was immer ich liebe, möchte ich mir zu eigen machen"³¹. Und nicht ohne humorvolle Distanz fügt er hinzu: "Ich schildere wahrscheinlich eine seltene Art von Kleptomanie"³².

Anmerkungen

- 1) Igor Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961, S. 182.
- 2) Ebda., S. 14.
- 3) Igor Strawinsky and Robert Craft, Erinnerungen und Gespräche, Frankfurt a.M. 1972, S. 326.
- 4) Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, a.a.O., S. 178f.
- 5) Zitiert nach Boris Jarustowski, Igor Strawinsky, Berlin 1966, S. 104.
- 6) Ebda.
- 7) Zitiert nach Eric Walter White, Stravinsky. The Composer and his Works, London 1966, S. 530.
- 8) Zitiert nach Jarustowski, a.a.O., S. 104.
- 9) Igor Strawinsky, Mein Leben, München 1958, S. 84; vgl. Igor Strawinsky and Robert Craft, Themes and Episodes, New York 1966, S. 29.
- 10) Strawinsky, Mein Leben, a.a.O., S. 88.
- 11) Ebda.
- 12) Zitiert nach White, a.a.O., S. 529.
- 13) Robert U. Nelson, Stravinsky's Concept of Variations, in: MQ 48 (1962), S. 330.
- 14) Vgl. Norbert Jers, Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958-1966) (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 89), Regensburg 1976, S. 6.
- 15) Igor Strawinsky and Robert Craft, A Quintet of Dialogues, in: Perspectives of New Music 1/1 (1962), S. 7.
- 16) Ebda., S. 7f.

- 17) Ernst Ludwig Waeltnner, Aspekte zum Neoklassizismus Strawinskys. Schlußrhythmus, Thema und Grundriß im Finale des Bläser-Oktetts 1923, in: Kgr.-Ber. Bonn 1970, hrsg. von Carl Dahlhaus etc., Kassel etc., o.J. S. 268.
- 18) Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, a.a.O., S. 173.
- 19) Strawinsky, Mein Leben, a.a.O., S. 107.
- 20) Strawinsky, A Quintet of Dialogues, a.a.O., S. 7f.
- 21) Ebda., S. 16.
- 22) Igor Strawinsky, Musikalische Poetik, Mainz 1949, S. 47.
- 23) Igor Strawinsky and Robert Craft, Dialogues and A Diary, London 1968, S. 45.
- 24) Strawinsky, Themes and Episodes, a.a.O., S. 40.
- 25) Rudolf Stephan, Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung, Göttingen ²/1958, S. 29.
- 26) Vgl. Herbert Eimert, Strawinskys Dumbarton Oaks, in: Melos 14 (1946/47), S. 248.
- 27) Strawinsky, Themes and Episodes, a.a.O., S. 40.
- 28) Stephan, a.a.O., S. 28.
- 29) Wolfgang Burde, Strawinsky. Monographie, München-Mainz 1982, S. 404.
- 30) Ernst Ludwig Waeltnner, Strawinskys musikgeschichtliche Vorstellungen, in: Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein, hrsg. v. Rudolf Stephan (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 13), Mainz 1973, S. 128.
- 31) Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, a.a.O., S. 191.
- 32) Ebda.

Jaroslav Jiránek:

SWJATOSLAW RICHTERS BEITRAG ZUR BACH-REZEPTION DER GEGENWART

Theoretische Reflexion seiner Interpretation des Wohltemperierten Klaviers

Um den schöpferischen Beitrag Swjatoslaw Richters für die ästhetische Vergegenwärtigung von Bachs Werk richtig einschätzen zu können (aus zeitlichen Gründen beschränken wir uns nur auf den 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers in der Koproduktionseinspielung der DGG und der Melodija), müssen wir vorerst auf zwei theoretische Grundfragen näher eingehen: 1. warum und wie ist ästhetische Vergegenwärtigung Alter Musik überhaupt möglich und was für einen Wert und Sinn hat sie, 2. wie kommt es, daß gerade J.S. Bachs Werk eine so außerordentliche Fähigkeit zur Transzendenz aus der eigenen Lebenszeit des Meisters in unsere Gegenwart ausweist.

Zum ersten Punkt: Jede ästhetische Vergegenwärtigung Alter Musik wird von zwei Gesetzmäßigkeiten der Subjekt-Objekt-Dialektik beherrscht, und zwar der erkenntnistheoretischen und der axiologischen. Da die Musik, wie jedes andere Zeichensystem, der semio-