

Brunhilde Sonntag

## **Die Formen in Strawinsky »Sacre du Printemps«**

Melos 6 (1970), S. 232–235

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© Schott Music GmbH & Co. KG

## Brunhilde Sonntag

### Die Formen in Strawinskys „Sacre du printemps“

Den Skandal, den die Uraufführung des „Sacre du printemps“ am 28. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées verursachte, wollte Strawinsky der musikalischen und choreographischen Unzulänglichkeit Nijinskis unterschieben. Vielmehr aber war das Publikum der Konfrontation mit diesem gewaltig revolutionären Werk nicht gewachsen und verlieh seinem Unverständnis durch Unmut Ausdruck. Beschäftigen wir uns mit der Frage, woraus das Aufruhr erzeugende Element des „Sacre“ bestand, dann scheinen mir zwei Kompositionsprinzipien Strawinskys kompetent für das „Schockerlebnis“ zu sein: Dualismus und Konstruktion.

Das Prinzip des Dualismus im Kunstwerk ist an sich nichts Neues. Im „Sacre“ allerdings ergibt sich eine neuartige Konstellation durch die rhythmische Determination. Hatte der Rhythmus bis dahin seine Funktion von der Melodik und Harmonik abgeleitet, so wird er nun emanzipiert und als eigenständiges Prinzip in den Kompositionsprozeß einbezogen. Wir haben im „Sacre“ drei selbständige Kriterien nebeneinander: die Melodik, die Harmonik und die Rhythmik. Fassen wir die Bitonalität, deren sich Strawinsky im „Sacre“ bedient, als ein zunächst in sich nicht integriertes harmonisches Gefüge auf, so waltet auch hier – durch das Miteinander verschiedener Tonarten – ein dualistisches Prinzip.

Betrachten wir den „Sacre“ in seiner Gesamtheit, so stellen wir fest, daß das Werk von Anfang bis zu Ende vom determinierten Rhythmus beherrscht wird. Sei es, daß die rhythmische Akkordsetzung die Basis der Episoden akzentuiert, oder daß jene ein- und mehrtaktigen ostinaten Figuren („Procession of the Sage“) an Stelle einer melodisch-harmonischen Entwicklung treten. Setzen wir die beiden Prinzipien Thematik und Rhythmik ins Verhältnis, so wird eindeutig der Rhythmik das Übergewicht zuerteilt, da sie sich aus dem anfänglichen Nebeneinander im Laufe der Komposition zur Alleinherrschaft („Procession of the Sage“/„Sacrificial Dance“) durchringt. In Anbetracht der Vorrangstellung des rhythmischen Akzentes muten die thematischen Einstreuungen („Ritual Action of the Ancestors“) fast rudimentär an.

Der Höreindruck, den die rhythmische Akzentsetzung erzeugt, ist zunächst ein diffuser, da er sich an keiner bis-

her bekannten Hörerfahrung orientieren kann, und insofern ein schockierender, als der „Sacre“ ein bis dahin untergeordnetes Prinzip als solches herausgreift und auskomponiert. Es entsteht ein durchgestalteter Rhythmus, der durch mangelnde Melodik den Eindruck einer Orgie elementarer Bewegung erweckt.

Das Prinzip des Dualismus läßt sich auf die Thematik übertragen. Der 1. Teil des „Sacre“ wird – so meine ich – von einem Thema beherrscht, das – in „Dances of the Young Girls“ durch das Fagott bruchstückhaft vorgestellt und mit Posaunen, Flöten, Oboen, Hörnern durch enggeführte Imitation intensiviert – nach der Gegenüberstellung mit einem Gegenthema – durch Horn und Flöte vorgeführt – mit diesem zusammen vollständig erklingt. „Dances of the Young Girls“ begnügt sich mit der einmaligen Vorstellung des Themas und konzentriert sich weiter auf den Einsatz des Partnerthemas. Den von Holz- und Blechbläsern ausgeführten Tutti-Einsatz in „Ritual of Abduction“ möchte ich deuten als rhythmisch-melodische Abwandlung des Hauptthemas (durch Vertauschen der beiden Thementeile). Er wird eingerahmt von einer neu auftretenden melodischen Phrase, die den Anfang und Schluß dieser Episode bildet und in variiert Form in „Spring Rounds“ erscheint. Die beiden Bilder „Spring Rounds“ und „Ritual of the Rival Tribes“ werden vom Hauptthema bestimmt. Im ersten Bild steht es zunächst der wieder aufgenommenen Phrase des vorangegangenen Abschnittes gegenüber, um in „Ritual of the Rival Tribes“ mit einem neuen Thema konfrontiert zu werden. Eine sechstaktige melodische Floskel umschließt das gesamte Bild der „Spring Rounds“.

Auch zu Beginn des 2. Teils greift Strawinsky noch einmal auf diese Verfahrensweise zurück. In „Introduction“ führt er stückweise ein Thema ein, konfrontiert diese Thementeile mit einer stereotyp wiederkehrenden Phrase und setzt in der zweiten Episode das zu Anfang vollständig auftretende Thema neben ein wiederum neu hinzukommendes.

Orientieren wir uns bei der Analyse an bekannten Formen, so drängt sich der Vergleich mit der Anlage eines Sonatensatzes auf. Der gesamte erste Teil des „Sacre“ könnte als großangelegter, ausgedehnter Sonatensatz angesehen werden mit anschließender Coda ohne Reprise. Dann wäre – nach der Adagio-Einleitung in „Introduction“ – „Augurs of Spring“/„Dances of the Young Girls“ eine Exposition in der Art, daß Thema I – zuerst analytisch vorgestellt – abgelöst wird von Thema II und daraufhin mit diesem gemeinsam auftritt. Die folgenden drei Episoden „Ritual of Abduction“, „Spring Rounds“, „Ritual of the Rival Tribes“ übernahmen die Durchführung. Bemerkenswert, aber keinesfalls neu wäre hier, daß Thema II – wahrscheinlich aus Gründen der zu geringen Profilierung – nicht mehr in Erscheinung tritt, während Thema I fortlaufend mit neuen Themen konfrontiert wird. Im Gegensatz zur üblichen Sonatenform fehlt im ersten Teil des „Sacre“ die Reprise, da in „Procession of the Sage“, vor allem aber in „Dances of the Earth“ eine Art Coda den Abschluß der Komposition bildet.

Die Gründe, die sich gegen eine Sonatenform erheben, sind relevant genug, diese als nicht kompetent für Teil I des „Sacre“ zu erklären. Wichtiger als das Fehlen der Reprise scheint mir der Mangel einer echten Durchführung

zu sein. Strawinsky kennt keine „Verarbeitung“ der Themen im üblichen Sinn, keine Dynamik der thematischen Entwicklung, die in der klassischen Sonate mit der harmonischen Modulation aufs engste verbunden war. An ihre Stelle setzt er die Aneinanderreihung der Themen und ihrer Permutationen. Die Themengruppen sind in sich geschlossen und in den meisten Fällen unvermittelt und ohne zwingende Übergangserscheinungen zusammengefügt.

Damit wäre das zweite Kompositionsprinzip Strawinskys, das der Konstruktion, zu untersuchen. In der „Bearbeitung“ der Thematik besteht bei Strawinsky eine bewußt spekulative Verfahrensweise, indem die Themen – der Vergleich mit einem jeu de cartes drängt sich auf – wie Spielkarten gemischt, ausgelegt, vertauscht, umgetauscht werden. Strawinsky schließt fast völlig die kontrapunktischen Verarbeitungsmöglichkeiten aus (bis auf wenige Ausnahmen, z. B. in „Dances of the Young Girls“ oder in „Ritual of the Rival Tribes“) und wendet Kombinationsmöglichkeiten an, die seinem Prinzip der Reihung eher entsprechen.

Auffallend ist zunächst das Prinzip der rhythmischen Schwerpunktverlagerung in der Wiederholung von Themen. Ein Beispiel sei hierzu angeführt. Vergleichen wir das erste Thema aus „Ritual of Abduction“ in seinen verschiedenen Erscheinungsformen, so fällt auf, daß es dauernder rhythmischer Verwandlung unterzogen ist. Während Strawinsky das Thema durch eingesetzte Pausen auseinanderreißt, verlängert und lediglich zum Schluß das auftaktige Motiv in ein volltaktiges umsetzt (1), so bringt er es dann durch viermaligen Metrumswechsel in einen völlig neuen Sinnzusammenhang (2).



Strawinsky bezweckt mit dieser Methode einen dauernd sich ändernden Höreindruck des gleichen Themas, der dem Charakter des Gleitenden, Schwebenden zugeordnet werden könnte.

Eine andere, Strawinsky eigene Methode der Themenbehandlung, ist die der motivischen Abspaltung und deren stereotyper Reihung. Auch hierzu ein Beispiel. Greifen wir wieder das erste Thema des „Ritual of Abduction“ heraus und vergleichen es mit zwei späteren Erscheinungen (3 und 4). Hier ist die Reihung der abgesplitterten Motive kombiniert mit der rhythmischen Variation.



Wie sich diese Methode auch innerhalb eines komplexen Themas verwirklichen läßt, zeigt uns das Beispiel des Themas II aus „Dances of the Young Girls“ (5 und 6).



Ein gewisses Maß an Vielfältigkeit und Variationsbreite des musikalischen Höreindrucks erlangt Strawinsky durch seine Kunst der Instrumentation, z. B. durch Versetzen der Melodien in verschiedene Tonhöhen, durch Steigerungseffekte (Verstärkung des Klangvolumens) oder durch Änderung der Klangfarbe.

Zur Technik der Permutation von Melodien bei Strawinsky sei noch folgende Anmerkung gemacht. Die verhältnismäßig einfache Permutationsmöglichkeit sowie die Abspaltung von Motiven liegen begründet in der Struktur der Melodien. Strawinsky hat seine Themen der russischen Folklore entnommen, d. h. einem Melodiengut, dessen Grundsubstanz Skalen aus vier bis sieben Tönen und deren Varianten bilden. Beschränkt sich die Anzahl der Töne einer Melodie und der Gebrauch der Intervalle (das größte Intervall ist die Quint), so ergibt sich daraus ein Melodienmaterial, das sich in Inhalt und Charakter wenig unterscheidet. Auch innerhalb einer Melodie wiederholen sich Elemente, Intervalle, Motive, so daß sie an sich wenig markant, dafür aber reich an Permutationsgegebenheiten ist.

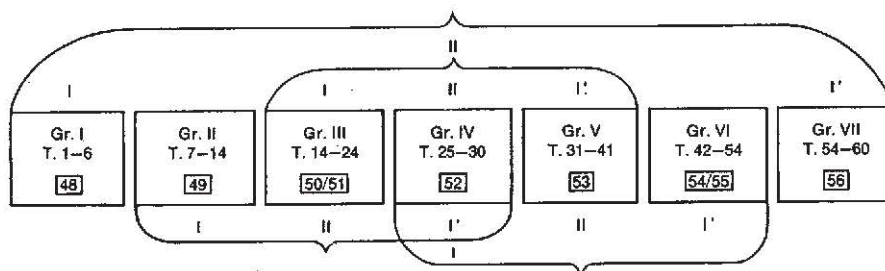
Die Gefahr, welche die Reihungstechnik von Themen und Thementeilen sowie ihre Übertragung in jeweils neue rhythmische Zusammenhänge mit sich bringt, nämlich die des Schwebenden, des Konzept- und Konturlosen, wird gebannt durch eine höchst präzisierte Formgebung, sowohl im Großen als auch im Detail. Strawinsky, der sich selbst zur durchkonstruierten Ordnung der Töne bekennt, hat seinem „Sacre“ eine vollendete Konzeption unterlegt. Auch in der Komposition der Form zeichnen sich verschiedene Techniken ab, die besonders hervorstechen: das Streben nach architektonischem Gleichgewicht, die Reihung von Komplexen und die innere Gestaltung dieser komplexen Gruppen.

Das Streben nach architektonischem Gleichgewicht äußert sich sinnfällig in der großangelegten Form des „Sacre“. Bringen wir Teil I und Teil II ins Verhältnis, so erhalten wir folgendes Bild:



Die melodische Schwerpunktsetzung des ersten Teils wird durch das Übergewicht an rhythmischer Polyphonie im zweiten Teil ausgeglichen. Ebenso bilden die rhythmischen Akzente zu Ende des ersten Teils („Procession of the Sage“) und die melodischen Rudimente zu Beginn des zweiten Teils („Introduction“ und „Mystic Circles of the Young Girls“) ein durchaus ausgewogenes Gebilde, wenn man sie im Hinblick auf die Gesamtkonzeption des Werkes betrachtet. Teil I und Teil II stehen im reziproken Verhältnis zueinander, d. h. die melodisch-rhythmische Beziehung im ersten Teil ist in Teil II ins umgekehrte Verhältnis gerückt.

Über die Reihung der Themen als Technik ihrer Verarbeitung wurde bereits gesprochen. Wie faßt Strawinsky die Reihung als Prinzip der größeren Form auf? Er fügt komplexe Gruppen aneinander; komplexe Gruppen, die in sich wiederum einem Ordnungsgedanken unterworfen sind. Inhaltlich weisen diese Gruppen, die mit der Einteilung in Bilder zusammenfallen, eine gewisse Verwandtschaft auf durch thematische Verknüpfungen. Bild II-V zum Beispiel sind inhaltlich verbunden durch das Auftreten des Hauptthemas, wobei Bild II, IV und V etwa gleichmäßig am Thema beteiligt sind, während Bild III lediglich eine Permutation des Themas bringt. Bild IV stellt ein Gefüge aus Hauptthema und erstem Thema des „Ritual of Abduction“ dar und ist somit durch zwei Komponenten zu den anderen Bildern koordiniert.



Man könnte auf verschiedene Weise je drei Gruppen dieses Mittelteils aufeinander beziehen und somit von einer viermaligen Dreiergruppierung sprechen. Inhaltlich entsprechende Abschnitte sind: Gr. I und VII (Tranquillo); Gr. II, IV und VI; Gr. III und V.

Es läßt sich insofern eine mathematische Koordinierung der einzelnen Themenkomplexe vornehmen, als sie ohne zwingende harmonische oder thematische Bindungen aneinandergefügt sind und ihre Vertauschbarkeit denkbar wäre.

Die Formprinzipien, die sich bei der bisherigen Analyse auf die Koordinierung der Thematik bezogen, treffen auch für die Komposition des Rhythmus zu. Dazu sei eine genaue Analyse des „Sacrificial Dance“ gegeben. Die Großform dieser letzten Episode des „Sacre“ könnte als Rondo bezeichnet werden. Auch die Teile sind als in sich geschlossene Gruppen locker nebeneinander gesetzt. Betrachten wir die Abschnitte einzeln, so lassen sie verschiedene Gestaltungen erkennen, so daß „Sacrificial Dance“ ein Konglomerat mehrerer Kleinformen darstellt.

Dem ersten Abschnitt – dem immer wieder eingestreuten Rondotheema – liegt das Prinzip der Reihung zugrunde. Das Motiv der ersten fünf Takte schließt sich in der

In Bild V („Ritual Action of the Rival Tribes“) kündigt sich bereits das Strukturprinzip des folgenden Bildes an. Die ostinate Figur, welche die Tuben wiedergeben, bereitet den folgenden Komplex vor, der als erster in Teil I eine rein rhythmische Komposition ist.

In der Anlage steht „Procession of the Sage“ als einmaliges Gebilde im „Sacre“. Es verbindet das Prinzip der Reihung mit dem der Steigerung. Es beginnt mit einer viertaktigen Gruppe aus rhythmischen Formeln und ostinaten Figurationen, denen nach jeweils acht, vier und nochmals vier Takten weitere hinzugefügt werden. Neben der stereotypen Reihung entsteht dadurch der Eindruck einer dynamischen Steigerung.

In den übrigen Bildern überwiegt das Formprinzip, das sich an konventionellen Gestalten zu orientieren scheint, das der dreiteiligen Form. Sie herrscht als Gedanke sowohl im Aufbau des Gesamtbildes als in der Gegenüberstellung von Partnerthemen als auch in der Struktur der Gruppe selbst und ist auch auf die rhythmische Komposition anzuwenden. Als Beispiel greife ich „Spring Rounds“ auf. Die sechstaktige Einleitungsphrase (Tranquillo) bildet – da sie auch den Abschluß der Episode beschreibt – den Rahmen zu dem Ereignis, das sich dazwischen abspielt. Die beiden Themen, die darin ins Gegenspiel gebracht werden, weisen wiederum die dreiteilige Form auf:

wörtlichen Wiederholung noch einmal an und wird dann – unterbrochen durch ein zweitaktiges Zwischenmotiv – in allen Wiederholungen rhythmisch verändert. Auch das Zwischenmotiv unterliegt dieser Methode.

Interessanter gestaltet ist allerdings der nun folgende Teil, der bis zur Wiederkehr des Rondotheemas eine innere Einheit bildet. Betrachtet man ihn unter dem Aspekt bekannter Formen, so könnte sich auch hier der Gedanke an eine Sonatensatzanlage anbieten. Erkennen wir in dem stereotyp wiederkehrenden Akkordgefüge das eine Element, das dem in den Posaunen aufklingenden Motiv gegenübertritt, so hätten wir in den ersten 20 Takten eine Exposition, in der uns zwei rhythmische „Themen“ vorgestellt werden. Die sich anschließende Durchführung trägt durchaus den Charakter einer solchen, denn hier scheint – zumindest das erste Thema – tatsächlich durchgearbeitet zu werden. In die anfängliche Beharrung auf einem Akkord tritt nun Bewegung; es tauchen neue Zusammenklänge auf, und die Starrheit der rhythmischen Akzente löst sich in auf- und abwärtschreitende Sekundbewegungen auf. Thema II wird zunächst unverändert beibehalten, den Holz- und Blechbläsern zugeteilt und erfährt erst in den beiden letzten Takten der Durchführung eine Variation durch Er-

weiterung in die 32stel-Läufe der Holzbläser. Die Reprise greift anfangs wörtlich auf die Exposition zurück, bringt sie jedoch um eine Sekund tiefer transponiert. Mit dem Einsatz des 32stel-Motivs in den Piccoloflöten gewinnt sie ein neues Element hinzu und leitet damit die Coda ein, die ebenso unvermittelt wie alle anderen Gruppen schließt. Ganz besonders dieser zweite Abschnitt zeigt, daß auch ein auskomponierter Rhythmus sich in Formen, die eigentlich aus der Perspektive der melodisch-harmonischen Konzeption hervorgebracht worden sind, manifestieren kann.

Der dritte Komplex – die Wiederholung des ersten Teils – hat die erste Gruppe wörtlich übernommen, sie allerdings chromatisch gerückt, d. h. um einen halben Ton tiefer transponiert.

Die beiden Gruppen, die durch einen kurzen Einwurf des Rondothemas getrennt, gedanklich aber verbunden sind, bilden meines Erachtens die zentrale Mitte des „Sacrificial Dance“ und den Kern der gesamten rhythmischen Komposition durch das Zusammenziehen aller gedanklichen Fäden in diesen Komplex. Vier rhythmische Elemente sind es, die hier zum Teil ostinat, zum Teil kontrapunktisch verwertet werden, und die aus den Bildern des Teil I schon bekannt sind.



aus der kontrapunktischen Verarbeitung in „Dance of the Earth“ bekannt, wird in „Sacrificial Dance“ dem Schlagzeug zugeordnet und bekommt ostinaten Charakter.



ist das Element, das den Bogen zum Anfang der Komposition spannt – es stammt aus „Introduction“ – und in der ersten Gruppe auch zuerst ostinat behandelt wird.



– anklingend an das in Takt 6 eingeworfene Motiv aus „Dance of the Earth“ – gewinnt in „Sacrificial Dance“ an Relevanz und Verarbeitungsfreudigkeit.



– das chromatische Motiv der zweiten Gruppe – ist das am häufigsten verwendete und in fast allen Bildern des „Sacre“ zu finden. In seiner ausgedehnten Viertelbewegung gewinnt es fast den Charakter einer Melodie, ist aber nicht profiliert genug, um als solche identifiziert zu werden.

Die beiden Gruppen tragen in sich ein Steigerungselement, das erzeugt wird durch Hinzufügen rhythmischer Akzente und Motive, durch verdichtete kontrapunktische Verarbeitung und nicht zuletzt durch verstärkte Instrumentierung. Schon die ersten fünf Takte verwirklichen diese Steigerung durch den Einsatz der Hörner im 3. Takt.

Nach dieser fünftaktigen Einleitung erscheint Motiv c; wobei sich in der Reihenfolge des Auftretens wieder eine

gewisse Regelmäßigkeit abzeichnet: zweimaliges Auftreten von Motiv c, zweimaliges Auftreten des Motivs zusammen mit seiner Augmentation, zwei gleiche Gruppierungen, die zweimaliges Auftreten und ein letztes einmaliges Erscheinen des Motivs einschließen.

Die zweite Gruppe konzentriert sich zunächst auf das Motiv d und verbindet es mit dem durch eine in Vierteln gehaltene Phrase erweiterten Motiv c. Diese Kombination wird beibehalten und später verdichtet durch das Erscheinen eines Motivs, das sich aus a- und b-Elementen zusammensetzt. Die höchste Konzentration erfährt diese Gruppe zum Schluß in der Engführung des Motivs c im Zusammenklang mit allen anderen rhythmischen Figuren.

Auch im letzten Abschnitt, dem variierten Rondothema, verwirklicht Strawinsky schon bekannte Techniken: die Motivabspaltung und deren Verselbständigung. Was zu Anfang eingeeignet war in starre Akkordik, lockert sich nun auf durch Versetzen in verschiedene Instrumente, durch Spiel mit den Elementen und ihrer dynamischen Wirkungsrelevanz. Strawinsky verfährt dabei chronologisch. Er spaltet zuerst Motiv I auf in seine beiden Elemente und setzt sie gegeneinander. Desgleichen behandelt er auch die des Zwischenmotivs und erzielt mit ihnen zu Schluß der Komposition einen ungeheuren Steigerungseffekt durch das zeitlich immer dichter einsetzende zweite Element und seine mehrmalige Wiederholung im Tutti.

„Sacrificial Dance“ – programmatisch als Kulmination des „Sacre“ konzipiert – kulminiert ohne Zweifel auch im formalen Bereich. Strawinsky hat es verstanden, mit genialer Gelassenheit mit Formen umzugehen, sie in Verbindung zu setzen, sie zu konstruieren. Daß der Rhythmus ihm dabei auch das Material geliefert hat, war wohl ein Grund für die ablehnende Reaktion der Hörer von 1913. Vielleicht sollte man das damalige Schockerlebnis in der Tatsache suchen, daß das Kriterium „Form“ unter dem Diktat des Rhythmus fast völlig an Hörpräsenz einbüßt. Das Durchdringende, aber auch das Paralyzierende des rhythmischen Gleichschlags läßt einen subtilen formalen Hintergrund nicht erkennen, ja gar nicht vermuten. Vielmehr neigt der Hörer dazu, die Kompositionselemente im Archaischen, Chaotischen, Deformierten zu suchen.

„Sacrificial Dance“ sollte nicht nur als Glanzstück formaler Konstruktionskunst, sondern auch als konzentriertester Pol in dem Dualismus, den der „Sacre“ widerspiegelt, gewertet werden. Immer wieder wurde von dem Dualismus Melodik-Rhythmik gesprochen. Er ist – so meine ich – Ausdruck des Dualismus, der dem Programm des „Sacre“ zugrunde liegt: „Die Vision einer heidnischen Feier: alte, weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.“ So Strawinsky in seiner „Chronique de ma vie“. Unter den psychologisch-philosophischen Deutungen des Mythos scheint mir die Adornos in „Philosophie der Neuen Musik“ der Strawinskyschen Komposition am adäquatesten zu sein: die Konfrontation des Individuums mit dem Kollektiv und seine widerspruchslöse Opferung an dessen Existenz. Die Gesamtkonzeption des „Sacre“ offenbart diesen Dualismus im musikalischen consensus, und „Sacrificial Dance“ konzentriert und löst ihn zugleich.