

[Abb.: Pablo Picasso \(1881-1973\): Les demoiselles d'Avignon \(ca.1907\)¹](#)

Von der Formel zur Form

Analytische Ansätze zur Formbildung in Igor Strawinskys «Sacre du printemps»

Einführung – Vorgehensweise

Igor Strawinskys (1882-1971) (andere Umschriften des Kyrillischen: Stravinsky, Stravinskij) Ballett „Le sacre du printemps“ (rus. „Весна священная – Vesna svjaščennaja“, dt. „Das Frühlingsopfer“, eng. „The Rite of Spring“) verursachte bei seiner Uraufführung am 29. Mai 1913 einen der größten Skandale der Musikgeschichte. Heute jedoch vermutet man, dass die Musik nicht der ausschlaggebende Faktor für den Unmut des Publikums darstellte – es könnte viel wahrscheinlicher auf die ungewöhnliche (und wohl nicht sehr gelungene) Choreographie Vaclav Nijinskys, die grelle Ausstattung Nicholas Roerichs und die brutale, unklassische Handlung reagiert haben, womöglich war aber der Skandal sogar inszeniert worden. Dafür spricht, dass seit der konzertanten Uraufführung etwa ein Jahr später das Werk zum eisernen Bestand der Orchesterliteratur gehört, durchaus viel diskutiert, aber nie wirklich als Meisterwerk in Frage gestellt. Es gilt als absolutes Hauptwerk des frühen 20. Jahrhunderts und des Komponisten Strawinsky überhaupt (dem danach noch knapp 60 schaffensreiche Jahre vergönnt waren!), dessen Faszination auf Musiker und Publikum bis heute ungebrochen ist.

In dieser Zusammenfassung des Werkanalyse-Seminars² möchte ich mich auf die formbildenden Prozesse des Sacre konzentrieren. Während des Semesters sind wir aus praktischen Gründen im Prinzip von vorne nach hinten durch das Werk gegangen und haben anlässlich einzelner Stellen Ästhetik, Kompositions- und Satztechnik, Tonalität und Form diskutiert. Eine einende Sicht auf Werk und Stil hat sich dabei erst mühevoll und allmählich ergeben. Dies entspricht auch weitestgehend der allgemeinen Rezeption des Werkes: Häufig wurde es als pure Reihungsform empfunden, eine Folge von „Bildern aus dem heidnischen Russland“ (so auch Strawinskys eigener Untertitel), bei der jeder von uns seine (meist zahlreichen) „Lieblingsstellen“ hat. Einige Autoren gingen sogar so weit zu behaupten, Einheit in diesem Werk sei eben gerade ein Ergebnis der Uneinheitlichkeit, sprich des fehlenden motivischen und tonalen Zusammenhangs³. Lediglich der neuartigen Rhythmusbehandlung wird hierbei ein einheitsstiftendes Moment zugestanden.

Dem gegenüber stehen Analysen, die skalare oder reihentechnische Grundlagen im Sacre herausgearbeitet haben und darin einen Zusammenhang erzeugende Vorgehensweise sehen. Roman Vlad's Artikel „Reihenstrukturen im *Sacre du printemps*“⁴ führt alle Aspekte der Tonhöhe auf die Urzelle *des-b-es* und ihre Additionen, Spiegelungen und Permutationen zurück. So willkürlich das in letzter Konsequenz erscheinen mag (durch die Reihenverarbeitung eines Dreitonmotives kann letztendlich alles entstehen), so überzeugt doch die unmittelbar nachzuvollziehende Verwandtschaft der meisten Motivformeln und die offensichtliche Verbindung zur poly-skalaren Harmonik.

Einen noch schwieriger konsumierbaren Ansatz bietet Pierre Boulez in seinem grundlegenden Artikel von 1951 (erstmalig veröffentlicht 1953) „Strawinsky demeure“⁵: Er weist vor allem rhythmische Reihenstrukturen nach und liefert wohl erstmalig Hinweise für konstruktive Formbildung auf mittlerer Ebene.

¹ Die Links führen zu Abbildungen bildender Kunst aus der Entstehungszeit des Sacre. Sie sollen lediglich die zeitgenössische Geistesströmung verdeutlichen und stehen in keinem direkten Zusammenhang mit der Musik. Keine Haftung für Inhalte und Aktualität der verlinkten Seiten!

² Dieses Skript ist das ausgearbeitete und erweiterte Ergebnis eines Seminars an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf im Wintersemester 2009/10.

³ So laut Roman Vlad André Schaeffner 1931, André Boucourechliev 1982

⁴ in: Musik-Konzepte 34/35, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, edition text+kritik, München 1984

⁵ deutsch von Josef Häusler „Strawinsky bleibt“ in: Pierre Boulez, *Anhaltspunkte. Essays*, 1. Auflage 1975, Taschenbuch-Ausgabe Bärenreiter und dtv, Kassel und München etc. 1979

Die mittlerweile umfangreiche angelsächsische Literatur zum frühen Strawinsky und insbesondere zum *Sacre* konzentriert sich wie z.B. bei Allen Forte⁶ vornehmlich auf eine Deutung innerhalb der oktatonischen (oder oktotonischen) Skala. Demselben Ansatz folgen sehr konsequent Pieter van den Toorn⁷ und Richard Taruskin⁸, der außerdem ein großes Gewicht auf die Verbindung zu slawischer Volksmusik legt. Der rein oktatonischen Sichtweise widerspricht einleuchtend Dmitri Tymoczko⁹, er entwickelt eine Betrachtungsweise unter dem Aspekt der wechselnden Skalen, zu denen die Oktatonik nur unter anderen gehört. Bedeutender für Strawinsky erscheinen modale und mollare Skalen, letztere häufig im Sinne eines Tonvorrates, der die 9 Töne des melodischen und natürlichen Molls verwendet (also die jeweils natürliche und erhöhte 6. und 7. Stufe). Diese Sichtweise scheint mir aus dem Werk besonders gerechtfertigt und soll als Ausgangspunkt der tonalen Analyse dienen. Erweitert werden soll dieser Ansatz durch meine Beobachtung in den Werken der neoklassischen Phase (ca.1921-55), in der meist zwei (dort fast ausschließlich diatonische) Skalen überlagert werden, was zu einem typischen Vorzeichenkonflikt führt (am häufigsten durch Kreuzung quintverwandter Skalen, damit erscheint also meist die natürliche und erhöhte 4. Stufe). Die sich dadurch ergebende Acht- bis Neuntönigkeit kann aber in durchführungsartigen Abschnitten mit weiteren Vorzeichenkonflikten bis zum chromatischen Total erweitert werden. Ich spreche aufgrund der bisweilen grundtonlosen Erscheinung dieses Prinzips von Bimodalität (ein Begriff Béla Bartóks) – eine Anwendung auf den früheren Stil des *Sacre* erscheint an einigen Stellen durchaus als sinnvoll.

Anders als im Seminar soll in dieser Zusammenfassung nicht chronologisch durch das Werk gegangen werden, sondern im Sinne einer kognitiven Betrachtungsweise „bottom up“. Also phänomenologisch von der kleinsten Einheit, oft „Motivformel“ genannt, und ihrer Verarbeitung über die Formbildung auf mittlerer Ebene (den Bogen- und Entwicklungsformen der Abschnitte, die sich vor allem durch rhythmische Periodik, skalare Tonalität und polyrhythmische Überlagerung ergeben) bis hin zu dem Versuch eines großformalen Entwurfs, der Zusammenhang neben dem offenkundigen außermusikalischen Inhalt durch einen (für damalige Verhältnisse) neuartigen Tonalitätsplan und dem Übertragen des Mikroformalen auf die Struktur des Gesamtwerkes herstellt.

Zu jeder Station dieses hierarchischen Vorgehens werde ich mich diverser Stellen aus dem Werk bedienen, was eine gute Kenntnis und einen schnellen Griff zur Partitur voraussetzt. Abschnitte, die in dem grundlegenden Artikel von Boulez erschöpfend analysiert sind, werde ich nicht mehr betrachten. Allerdings haben wir im Laufe des Unterrichtes manche Dinge etwas „anders gehört“ als Boulez, der z.T. nicht phänomenologisch vom Hörergebnis sondern bisweilen vom Standpunkt eines Partiturlesers/Dirigenten ausgeht und die Reihenstrukturen manchmal allzu wissenschaftlich-abstrakt beschreibt (die etwas pompöse deutsche Übertragung fügt zur Unverständlichkeit ihr Übriges hinzu). Trotzdem widersprechen die hier vorgelegten Ergebnisse im Kern nicht Boulez' Erkenntnissen, sondern führen sie zunächst auf ihren hörpsychologischen Ausgangspunkt zurück, um sie später zu großformalen Deutungen zu erweitern.

[Abb.: Francis Picabia: Danses à la source \(1912\)](#)

⁶ Allen Forte, *The Harmonic Organization in „The Rite of Spring“*, New Haven, London 1978

⁷ Pieter van den Toorn „Some Characteristics of Stravinsky's Diatonic Music“ in: *Perspectives of New Music*, vol.14, n.1, 1975 und „Some Characteristics of Stravinsky's Octatonic Music“ ebda. N.15, 1977. Später erschien die umfangreiche Monographie *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, Oxford University Press, Oxford und University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1987, online verfügbar unter <http://www.escholarship.org/editions/view?docId=ft967nb647&brand=ucpress>

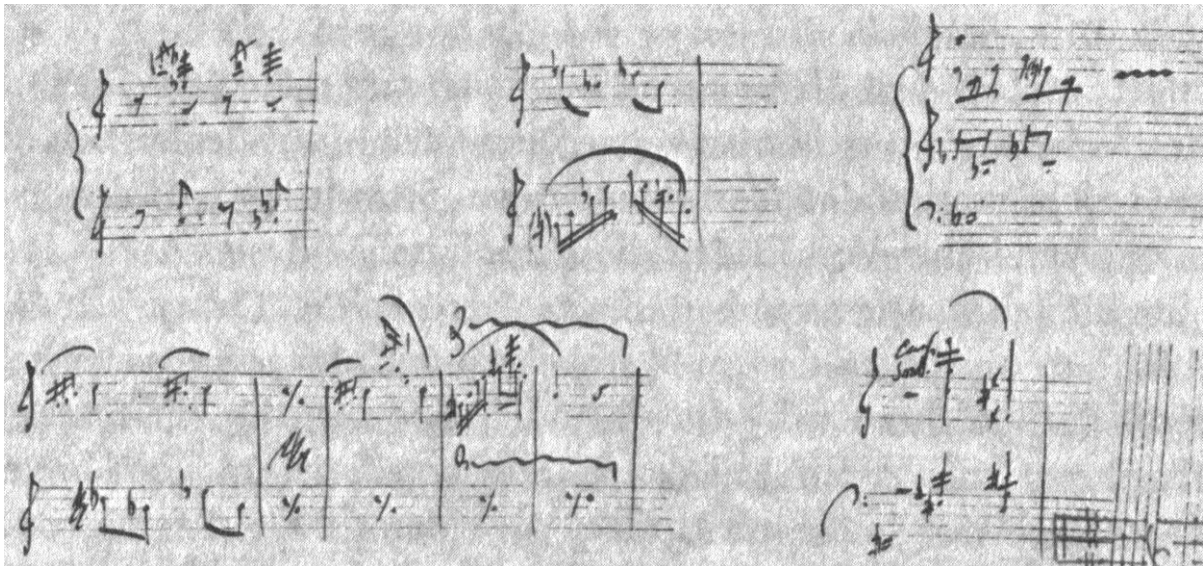
⁸ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 vols.: University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1996

⁹ verschiedene Artikel online erhältlich unter <http://silvertone.princeton.edu/~dmitri/>

1. Motivformel – Ostinato, Fortspinnung, Periodenbildung

Statt eines klassischen Motives („kleinste in sich geschlossene musikalische Sinneinheit“) verwendet Strawinsky formelhafte Tongruppen, die meist aus nicht mehr als 3-5 Tönen bestehen, oft in Tetra- oder Hexachorden angeordnet. Das Tonmaterial ist fast immer diatonisch, die Tetrachorde entsprechen überwiegend mollaren Skalen wie dorisch oder äolisch. Etwas seltener entspricht die Tonauswahl einer Pentatonik. Kollege Harald Müller bezeichnet die Tonauswahl dieser Motivformeln mit dem schönen Begriff „Oligochordie“ (in Anlehnung an „Oligarchie“, die Herrschaft der Wenigen)¹⁰.

Roman Vlad benennt als Urmotiv die Pizzicato-Figur in Ziffer 12. Unterstützt wird diese Ansicht durch die Tatsache, dass diese Motivformel die allererste ist, die in Strawinskys überlieferten Skizzen auftaucht.



NB: Urzelle 12 in der Skizze Strawinskys. Von links oben nach rechts unten: Akzent bei 15, Kombination mit Arpeggio 14, Kombination mit Vla 16, Kombination mit Vl + Klar. 23, ???

Die Motivformel wird bei 13 in die Vertikale projiziert und zum oberen Teil des Urakkordes, der als harmonische Grundidee das ganze Werk in verschiedenen Formen durchzieht. Der Akkord kann gedeutet werden als bitonale Mischung aus Fes-Dur und Es7, aber in die Horizontale projiziert auch als Bestandteil von der harmonischen as-Moll-Skala.

Mit diesem Akkord taucht eine ganz andere Art von Motivbildung auf, denn der Akkord wird in unerbittlichem Ostinato zunächst 32x wiederholt – allerdings mit heftigen, wechselnden Akzenten der acht Hörner.

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

Streicher
+ Hörner
(auf Akzenten)

NB: Akkord 13

¹⁰ zum Begriff siehe auch: Rudolph Georg Hermann Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Breslau 1865. Online unter <http://www.archive.org/details/geschichtederal01westgoog>

So wird das scheinbare Ostinato umgewandelt in ein prinzipiell aperiodisches Gebilde, in dem kein Abstand zwischen zwei Akzenten gleich wiederkehrt. Die Achtelabstände 2, 3, 4, 5, 6 und 9 kommen in durchmischter Folge genau einmal vor, sobald der Abstand 3 Achtel ein zweites Mal gespielt wird, wird damit eine Formgrenze erreicht: Satztechnik und Instrumentation ändern sich. Allerdings entpuppt sich der folgende viertaktige Abschnitt von Ziffer 14 als Projektion des Akkordes (zurück) in die Vertikale, genauer gesagt in Urzelle plus zwei sich umspielende Arpeggien. Das bedeutet: neben den (wenn ich richtig gezählt habe) 212 Wiederholungen des Akkordes ist er auch in den Abschnitten dazwischen präsent bis einschließlich Ziffer 36 – also die ganze Nummer „Danses des adolescents“ hindurch.

NB: Akkordaufspaltung 14

Das in das Arpeggio ab und zu sich einschleichende *c* ist ein Vorausgriff auf die zweite Fassung des Urakkordes als Mischung aus *Es7* und *C-Dur*. Diese erscheint erstmals bei 16 (siehe 3. Skizze) und ist dann zentraler Klang des „Jeu du rapt“ ab 37. Diese Akkordmischung führt als Projektion in die Skala der Oktatonik.

Zu dem Akkord und seiner Projektion gesellen sich einige Motivformeln, die sich teils kontrapunktisch, teils heterophon umspielend zu ihm verhalten. Manchmal sind es nur instrumentatorische oder tonale Akzente wie die nachschlagenden spitzen Klänge bei 15.

Im Takt danach erscheint eine chromatisch absteigende Fünftongruppe, die schon bei ihrem zweiten Auftauchen rhythmisch verändert und anschließend im Tonraum erweitert wird:

NB: Holzbläser und Vl. Pizzicato, Trompete, Oboen und Vl. pizzicato 15

Diese Fünftongruppe wird in der abschließenden „Danse sacrale“ ab 155 wieder auftauchen. Heterophon aus dem Akkord wächst in 16 eine Viertongruppe hervor, die sich ab 19 zu einer kleinen kreisenden Melodie¹¹ in den tiefen Bläsern erweitert.

NB: Flöten 5 nach 16, Fagotte 19

Sehr viele Motivformeln im gesamten Stück verweisen auf die Urzelle, speziell hervorgehoben werden sollen hier solche, die offensichtliche Umspielungen der Urzelle darstellen.

In den „Rondes printanières“ Ziffer 48 bildet eine permutierte Umkehrung den Ausgangspunkt für eine Melodie, die zunächst durch Addition, dann aber ab dem zweiten Takt auch im Tonraum erwei-

¹¹ Der Begriff „Melodie“ wird im Folgenden nur ganz allgemein verstanden, nicht im Sinne eines klassisch-romantischen thematischen Gebildes. Eine „Melodie“ im *Sacre* ist meist lediglich die Ausspinnung einer Motivformel.

tert wird, so dass in dem sechstaktigen Gebilde (das jedoch weiterhin formelhaft und nicht thematisch erscheint) ein hexachordischer Tonvorrat im Ambitus einer Oktave von f'' bis f''' (Es-Klarinette, von der Bassklarinetten zwei Oktaven tiefer verdoppelt) erklingt.

48 *Tranquillo* ♩ = 108

p Es-Klar.
p Bass-Klar.

NB: Ziffer 48

Auch die gezogene Melodie des folgenden Abschnittes *Sostenuto e pesante* ab Ziffer 50 kreist um die Urzelle, dies in einer Tonalität, wie sie so eindeutig selten auftaucht: es-dorisch. Außerdem tauchte diese Melodie schon einmal wörtlich bei Ziffer 28 bis 29 auf (wenn auch in der Fortspinnung leicht variant) – eine der raren wörtlichen motivischen Klammern im ersten Teil des Balletts.

2 T. nach **50** *Fl. + Va.* *Hr.* *+ Fl.*

mf
mp

NB: Melodie 50

Eine diminutionsartige Umspielung der Urzelle erklingt im Schlussabschnitt des ersten Teils, der „Danse de la terre“ bei Ziffer 75 in den Hörnern und den Bratschen.

Auch die Figur der hohen Streicher einige Takte später, die zur großen Schlusssteigerung beiträgt, stellt eine Fortspinnung und im Tonraum erweiterte Fassung der Zelle dar:

Hr. + Vla. détaché *Vl. détaché*

p *mf*

NB: Hörner + Vla 3 nach 75, VI 4 Takte vor 76

Die Umspielung des Tetrachords durch einen Halbton führt uns zu einer anderen typischen Art der Formelbildung: Eine im Kern diatonische Motivformel wird durch Halb- oder Ganztöne umspielt, was eine Art chromatisches Schwanken um ein zentrales Intervall erzeugt. Eine anschauliche Stelle dieser Art bildet die Tubenmelodie ab Ziffer 64:

64 *4 Tbe.* **68**

mf molto pesante *simile*

NB: Motivformel Tuben 64, ostinate Fassung 68

Die Umspielung des unteren Tones kann sich quasi nicht zwischen Halb- und Ganztönen entscheiden, bis einschließlich Ziffer 67 geraten Umspielung und Anzahl der Binnenwiederholungen jedes Mal ein bisschen anders, bis bei Ziffer 68 die Fassung gefunden ist, die als Ostinato in einem polyrhythmisch geschichteten Geflecht bis 71 beibehalten wird.

Dieses chromatische Schwanken wird im zweiten Teil bei Ziffer 83 eher unauffällig in den Bässen zitiert. Aus dem Vergleich mit dem Klavierauszug (der vor der Orchesterfassung fertiggestellt und in dieser Form veröffentlicht wurde) wissen wir, dass dieser Rückverweis nicht von Anfang an hier so geplant war – dies ist also höchstwahrscheinlich eine beim Instrumentieren spontan eingefügte motivische Verklammerung.

NB: Begleitschicht Orchesterfassung 83, Vergleich mit Klavierauszug

Von Anfang an geplant und für den zweiten Teil von zentraler Bedeutung jedoch ist das Trompetenmotiv ab 84 (es durchzieht das Stück bis 96 und wird in 133 als Tremolo noch einmal zitiert), das eine chromatisierte zweistimmige Verdichtung der Umkehrung des Motivs von 64 darstellt:

NB: Umkehrung 64 auf *b*, Trompetenmotiv 84

Zeit für ein Zwischenergebnis: Schon jetzt kann man erkennen, dass nur wenige Motivformeln ihre ursprüngliche Erscheinungsform behalten und als Ostinato im eigentlichen Sinne vorkommen. Die Regel stellen Erweiterungen dar als:

- Fortspinnungen durch Addition
- Fortspinnungen durch Permutation, Spiegelung und diminuierende Umspielung
- chromatisches Schwanken
- Tonraumerweiterung
- intervallische Stauchung oder Streckung

Erst bei Erreichen ihres Schlusszustandes (am Ende der noch darzustellenden Bogen- und Entwicklungsformen) werden sie entweder in ein echtes Ostinato überführt oder erfahren eine verdichtende Kürzung auf das Wesentliche.

Einige weitere wichtigere Motivformeln finden sich bei

- Ziffer 25 Horn (fünftönig, später zum Hexachord erweitert), wird melodisch und in Klangflächen verwendet bis einschließlich 36
- Ziffer 37, Motiv im Quartklang, zunächst hexa-, dann heptatonisch (etwa als d-mixolydisch); wurde schon in der „Introduction“ bei 9 angedeutet, Verwendung im ganzen „Jeu du rapt“ 37–47 und dann wieder 54–55
- Ziffer 43 absteigendes Motiv auf den Stufen 1-5 von Moll, in veränderter rhythmischer Form wieder ab 57–60, Melodieformel ab 61 daraus entwickelt, beide Formen erklingen bis einschließlich 65
- Ziffer 80; Melodie gewonnen aus transponierter und intervallisch gestreckter (Quintrahmen) Urzelle, taucht in verschiedenen Formen (darunter chromatisch gestauchte bei 84) bis 91 auf, Altflöten-Melodie ab 93 wirkt wie Variante, ab 99–101 wieder Originalgestalt im Tetrachordrahmen
- Ziffer 104 „Glorification de l'élue“, rhythmische Formel 3+2, wird treibender Faktor für die abschließende „Danse sacrale“

Insgesamt zeigt der zweite Teil eine größere motivische Einheit, in ihm wird öfter an schon vorgestellte Motivformeln angeknüpft, tendenziell spielen die Formeln länger eine Rolle im musikalischen Geschehen als im ersten Teil.

Für den Gesamtüberblick siehe die Motivtafeln für beide Teile des Sacre (derzeit in Vorbereitung).

[Abb.: Nicholas Roerich: Entwürfe zum Sacre \(1944\)](#)

2. Syntax – mittlere Formebene

2.1 Periodenbildung durch aperiodische Wiederholungsstrukturen und skalare Identität

Zunächst muss der Begriff „Periodenbau“ verdeutlicht werden. Er wird natürlich nicht im Sinne klassischer achttaktiger Perioden sondern in Bezug auf die Addition und Fortspinnung von Motivformeln gebraucht. Das Wichtigste zu diesem Punkt wurde im letzten Abschnitt gesagt. „Periodik“ ist durchaus in Anführungsstrichen zu verstehen, da die meisten syntaktischen Abschnitte zwar durch Wiederholung einzelner Elemente gebaut werden, diese Wiederholungen aber überwiegend unregelmäßig erscheinen. Korrekt wäre es also, von einem Spannungsfeld aus Ostinato und Aperiodizität zu sprechen.

Außer in der Introduction, von der später genauer zu sprechen sein wird, bildet Strawinsky die (a-)periodischen Motivformeln meist in einem Grundpuls wie Achtel oder Triolen. Garant der Unregelmäßigkeit wird dabei der oft konsequente Wechsel zwischen geraden und ungeraden Gruppierungen. Bei Orchestermusikern und Dirigenten fast schon berühmte Stellen dieser Metrenwechsel in schnellen Pulsen finden sich bei den Ziffern 37, 43, 46, 104, 121 und vor allem natürlich in der abschließenden „Danse sacrale“ ab 142. An solchen Stellen ist der Grundpuls aufgrund des schnellen Tempos kaum noch zu erkennen, weswegen die Gruppierungen als Schläge variabler Länge empfunden werden – und bis auf Boulez schlägt wohl kaum ein Dirigent die Achtel bzw. Sechzehntel, sondern eben die variablen Gruppen auf jeweils einen Schlag.

The image shows a musical score for measure 43, marked with a tempo of quarter note = 132. The score is written for a woodwind section (Bläser) and includes a piano accompaniment. The woodwind part is marked *ff* and *8va*. The piano accompaniment is marked *f*. The score consists of two systems of staves. The first system has four measures with time signatures 6/8, 7/8, 3/4, and 6/8. The second system has four measures with time signatures 2/4, 6/8, 3/4, and 3/4. The music features complex rhythmic patterns and frequent time signature changes.

NB: wechselnde Metren 43

Auf fast schon simple Art und Weise geschieht der Wechsel bei Ziffer 49: Die Begleitstruktur wird in einem deutlichen 4/4-Takt insgesamt dreimal vorgestellt und im vierten Takt von einer Motivformel der Oboe unterbrochen, die mit ihren Vorschlägen aus dem vorangegangenen Abschnitt 48 abgeleitet ist und weiterhin an eine ähnliche Stelle bei 21 erinnert.

49 *Sostenuto e pesante* ♩ = 80

mf *Str. + tf. Hlzbl.* *Ob./Klar.* *Fg.*

NB: Begleitstruktur und Oboenmotivformel 49

Bei der Wiederholung dieser Struktur allerdings unterbricht die Motivformel einen Takt früher, aus der 4-Taktigkeit der Gesamtfigur wird (scheinbar) eine 3-Taktigkeit. Nur scheinbar, da die Motivformel der Oboe verkürzt in einem 3/4-Takt wiederholt wird. Der Wechsel zwischen 4 und 3 Einheiten findet also auf zwei Ebenen statt: in der Anzahl der Takte und in der Taktart. Auch die folgende Melodie bei 50+51 (siehe NB oben) nutzt konsequent den Wechsel zwischen 4- und 3-Taktigkeit. Bogenartig fasst der dritte Ansatz der Melodie beide vorherigen Fassungen zusammen und dauert wieder 4 Takte – der letzte allerdings ist zum 6/4 (3x2) erweitert. Die Bogenform erfüllt sich, indem dann der Anfang von Ziffer 49 wiederaufgenommen wird. Nun aber werden beide Ansätze der Begleitstruktur um jeweils einen Takt gekürzt – zum einen erfüllt dies die dramaturgische Funktion der Straffung, zum anderen bleibt es bei der Folge von Gerad- und Ungeradtaktigkeit: Der erste Teilsatz umfasst 3 Takte, der zweite (gefühlte) 2 (die Formelerweiterung wird wieder mit Taktwechsel zum 3/4 notiert). Wie zuvor erwähnt, ist die Tonalität hier so klar und traditionell wie selten im ganzen Werk: die 25 Takte stehen in fast ungestörtem es-dorisch, lediglich das *g*'' der Oboe sorgt für eine kleine querständige Schärfung der Harmonik.

Diese Schärfung wird aber nun zum harmonischen Agens des folgenden Ausbruchs. Wie häufig im Stück erfordert die Erfüllung einer Bogenform eine formale Reaktion, hier bestehend aus einem plötzlichen Tutti im *ff*, bei dem die Melodie in scharfen, querständigen Harmonien begleitet wird, die das es-dorisch mit oktatonischen Akkordkomplexen überlagern. Im Klavierauszug ist dies besonders deutlich zu sehen: Die rechte Hand des Primo und die linke des Secondo spielen weiterhin in es-dorisch, während in den mittleren Stimmen parallelverschobene Durdreiklänge mit unten angefügter kleiner None erklingen.

53

8^{va} *ff* *Tutti* *O2* *O1* *O2* *O3* *O1* *O2* *O3* *O1* *O2*

O1 (c-es-fis-a) *O2 (cis-e-g-b)* *O3 (d-f-as-h)*

NB: Harmonisierung der Melodie bei 53 und Verhältnis zur Oktatonik

Rhythmisch wird die Abfolge der Metren noch weiter durchbrochen: Die Elemente der Melodie werden in ihre kleinsten Teile aufgespalten und ab dem 3. Takt nach 53 in wechselnden Taktarten inklusive eines 5/4 gereiht. Die Aufgabe der skalaren Identität und das durchführungsartige Aufspalten des Rhythmus' gehen also Hand in Hand.

Bogenformen wie hier bei Ziffer 49–52 sind die häufigste Art der syntaktischen Abschnittsbildung. In Formbuchstaben ließe sich das Prinzip umschreiben als Ostinato **a**, das durch Element **b** gestört wird, im Mittelteil übernimmt **b** die Hauptrolle, bei der Reprise taucht das Ostinato als **a'b'** wieder auf.

Gleich der folgende Abschnitt 54+55 ist ein weiteres Beispiel dafür: Eingeleitet durch Tuttischläge folgt eine Quart-Quint-Formel, die seit Ziffer 37 in immer neuen Varianten präsent ist (und in der Introduction bei 9 eingeführt wurde). Tuttischlag und Formel bilden zusammen einen 4/4-Takt, der unmittelbar wiederholt wird. Vor der dritten Wiederholung schiebt Strawinsky jedoch zwei weitere Tuttischläge ein, die aus dem zunächst unveränderlichen Element nun ein veränderliches machen (Boulez spricht von „unbeweglich“ und „beweglich“). Die Periode schließt mit einem Tuttischlag ab, was wieder zu Wechseln von 4er und 3er Gruppen führt: 4+4+3+4. Das Störelement Tuttischlag beherrscht nun den zweitaktigen Mittelteil, danach wird die erste Periode rhythmisch wörtlich wiederholt. Auch skalar bildet sich die Bogenform: Die Quart-Quintformel erzeugt (wie immer im ersten Teil) eine mollartige Modalharmonik, hier c-Moll, das aber in den Nebenstimmen durch oktatonische Querstände überlagert wird. Der kurze Mittelteil beruht nun fast vollständig auf Oktatonik. Ein detaillierter Blick auf die Nebenstimmen offenbart, dass die Reprise nicht ganz wörtlich ist. Die zwei Erscheinungsformen der Begleitstimmen (Holzbläser, Vla + Kb), die ursprünglich in der Reihenfolge **ab-b** angeordnet waren, kehren nun als **ba-b** wieder. So nebensächlich sich das für das Hörergebnis darstellt (es handelt sich um chromatisch schwankende Vorzeichen $e \leftrightarrow f$ und $b \leftrightarrow h$), so zeigt dies doch Konsequenz, mit der Strawinsky Varianten bildet.

NB: 54+55 wichtigste Stimmen in enharmonischer Umschrift

Boulez beschreibt eine ähnliche differenzierte tonale Variante (er nennt dies „chromatische Sensibilität“) bei Ziffer 91+92.

Komplexere Bogenformen finden sich beispielsweise am Ende beider Teile. Hier erzeugen die variablen Metren quasi strophische Formen, die jedes Mal leicht variant auftreten. Betrachten wir den Beginn der „Danse de la terre“ von Ziffer 72 bis 74.

Über einem (real) ostinaten Bass im 3/4-Takt peitschen Glissando- und Tuttischläge in unregelmäßigen, aber häufig hemiolischen Abständen herein.

72 Prestissimo
♩ = 168

Gr.Tr. Bässe

sempre simile

73

74

NB: 72 – 74 Reduktion auf führende Schicht und Achtelabstände der Tuttischläge

Eine andere syntaktische Abschnittsbildung lässt sich als prozesshafte Entwicklungsform bezeichnen: Boulez beschreibt in seinem Artikel auf den Seiten 188-190 eine solche Form bei 46–47: (in Vorbereitung)

[Abb.: Henri Matisse: Danse \(1910\)](#)

Wenn während des Vorangegangenen so oft Boulez grundlegender Artikel von 1951 zitiert wurde und viele Werkteile mit dem Verweis auf diesen nicht ausführlich analysiert wurden, so drängt sich vielleicht die Frage auf, warum überhaupt ein umfangreicher neuer Artikel über den Sacre notwendig sei. Im nächsten Kapitel soll er seine Daseinsberechtigung erhalten. Um eine Frage drückt sich nämlich auch Boulez (sowie viele andere Autoren), vielmehr stellt sich diese Frage für ihn womöglich gar nicht, nämlich die Frage nach dem großformalen Zusammenhang. In Zeiten der Suche nach neuen, von Tonalität unabhängigen Formen, der Überwindung oder eher Verleugnung des klassischen Entwicklungsgedankens (Stockhausen nennt den Lösungsansatz der Darmstädter Schule einige Jahre später „Momentform“), stand die Betrachtung der formbildenden Kräfte einer Großform wohl nicht allzu sehr im Vordergrund.

(wird fortgesetzt)