

IGOR STRAWINSKY (1882-1971) – **Le sacre du printemps** (1913)

Weiterentwicklung der impressionistischen Satztechniken: Motivformeln, bimodale Skalenbildung

Neuartige Rhythmik: Spannungsfeld Ostinato-Aperiodizität

Das Jahr 1913 war das Jahr der wohl spektakulärsten und folgenreichsten Skandale der Musikgeschichte: am 31. März endete in Wien ein Konzert mit Werken des Schönberg-Kreises (u.a. mit Schönbergs Kammer-symphonie und Alban Bergs Altenberg-Liedern) in einem Tumult mit Handgreiflichkeiten. Und nur zwei Monate später, am 29. Mai, passierte in Paris Ähnliches bei der Uraufführung des berühmtesten Werkes Igor Strawinskys, des Ballettes „Le sacre du printemps“ (auf deutsch „Das Frühlingsopfer“, wörtlich „Der Frühlingsopferitus“). Dieser Skandal überrascht, da die zwei Vorgängerballette „L’oiseau de feu (Der Feuervogel)“ (1910) und „Petuschka“ (1911) große Erfolge waren. Ob der Skandal auf die Musik zurückzuführen war, ist höchst zweifelhaft, da das Publikum mit den Härten Strawinskyscher Musik schon vertraut war und die öffentliche Generalprobe ohne Zwischenfälle über die Bühne ging. Mag es ein von der konservativen Presse geschürter Aufstand gewesen sein, mag die barbarische, „primitive“ Handlung Missfallen erregt haben, mag es (wie die meisten inklusive dem Komponisten annehmen) auf die ungewöhnliche (und ziemlich misslungene) Choreographie und grelle Ausstattung zurückgehen, der Skandal hat zumindest geholfen, dem Stück zu der verdienten Berühmtheit zu verhelfen. Einige Musikhistoriker vermuten sogar, dass Sergej Diaghilev, der umtriebige Impresario der Ballets russe, Aufrührer ermutigt oder gekauft habe, um den sinkenden Stern seiner Compagnie wieder steigen zu lassen. Es kam zu Katzenrufen, Gelächter, gegenseitiges Niederschreien der Parteien, Ohrfeigen und einem Duell. Aber schon die folgenden Aufführungen (die Strawinsky aufgrund einer mysteriösen Krankheit nicht miterleben konnte) wurden zu Erfolgen und spätestens die umjubelte konzertante Aufführung 1914 sicherte dem Sacre seinen Status als Paukenschlag der Moderne.

Inhaltlich beschreitet das Werk tatsächlich neues Terrain: Strawinsky hatte schon während der Arbeit am Feuervogel die Vision einer barbarischen Opferung einer Jungfrau an den Frühlingsgott gehabt und den russischen Maler Nicholas Roerich (der sich auf symbolistische, archaische Motive spezialisiert hatte) mit einem Libretto zum Ballett beauftragt.

Die zentrale musikalische Inspiration für den Sacre war ein Akkord. Strawinsky berichtet in späteren Interviews, dass er diesen Akkord immer und immer wieder auf dem Klavier gespielt habe. Im Stück wird er 212mal wiederholt – das allein reicht aber nicht: weite der Teile der sonstigen Zusammenklänge sind figurierte Ausgestaltungen desselben Akkords. Er lautet:



An sich stellt dieser Klang 1913 keine Neuerung mehr dar: Debussy, Ravel und andere haben schon längst mit solchen und ähnlichen vielstimmigen Tonkomplexen gearbeitet. Man kann ihn begreifen als bitonale Klangballung zweier traditioneller Klänge (Fes-Dur und Es7), aber auch skalar als harmonische Tonleiter von as-Moll.



Das Prélude Nr.2 „Feuilles mortes“ aus dem zweiten Buch von Claude Debussy begann mit einem ähnlichen Akkord, interpretierbar als bitonale Mischung Fis-Dur und Dis7 oder skalar als Bestandteil der oktatonischen Skala (Ganzton-Halbtöne, Messiaens 2. Modus).

C. Debussy, Prélude Nr.2/II "Feuilles mortes"

oktatonische Skala ("Halbton-Ganzton")

Außer dass Strawinsky seinen Akkord liebt und exzessiv verwendet, können wir in der Introduction beobachten, dass sich die meisten der Motivformeln (dazu unten mehr) und Zusammenklänge aus diesem Akkord bzw. seiner horizontalen Projektion als Skala speisen. Dem setzt er gelegentlich kontrastierende Skalensets entgegen (so bei Studienziffer 9 eine harmonisch-melodische g-Moll-Auswahl in Quartensharmonik):

9 Oboe

mf stacc.

5 6 3

Fl.alto 10 3 tr 3

tr 10 tr

Dieser Ausschnitt zeigt auch gut Strawinskys Verhältnis zu Melodik und Motivik: die Linien setzen sich zusammen aus kurzen Motivformeln, die nach Belieben rhythmisch oder in der Abfolge verändert (meist permutiert) werden. Meist haben diese Formeln nur wenige verschiedene Tonhöhen, die aus sehr grundlegenden Sets stammen, so wie Pentatonik, Hexachorde, chromatischer Ausschnitt. Kollege Harald Müller hat dafür den schönen Fachbegriff „Oligochordie“ (in Entsprechung zur Regierung der Wenigen, der „Oligarchie“). Diese (auch oft kritisierte) Technik hat Strawinsky bei allen Änderungen, die sein Personalstil durchmachte, prinzipiell immer beibehalten. In seiner ersten Kompositionsphase beziehen sich viele dieser Motive auf russische Volkslieder, die er in diesen Jahren sammelte – weniger aus wissenschaftlichem, denn aus rein kompositorischem Interesse.

Neuland betritt Strawinsky auf rhythmischem Gebiet. Er entfesselt Kräfte, die die Impressionisten kaum gekannt haben. Er ist berüchtigt für seine Taktwechsel und verschobenen Akzente, aber auch für seine exzessiven ostinaten Bildungen. Wie das zusammenpasst, zeigt uns die erwähnte Wiederholung des zentralen Akkordes. Während er bei Studienziffer 13 einfach in regelmäßigen Achteln den Akkord wiederholt (sozusagen die einfachste Version eines Ostinatos), geben die heftigen Akzente der Hörner dem Ablauf eine unvorhersehbare Unregelmäßigkeit. In der Tat wiederholt sich hier kein Abstand zwischen zwei Akzenten, die Achtelabstände 2, 3, 4, 5, 6 und 9 kommen in durchmischter Folge genau einmal vor. Wenn der Abstand 3 ein zweites Mal gespielt wird, reagiert die Musik mit einer formalen, instrumentatorischen Veränderung. Dadurch befindet sich die Musik in einem ständigen Spannungsfeld zwischen Ostinato und Aperiodizität.

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

f

sempre simile

sf sf sf sf sf sf sf

9 2 6 3 4 5 3

Streicher

+ Hörner
(auf Akzenten)