

Systems erfüllen“⁴⁷. Die — etwa in den Volksmusik-Bearbeitungen Griegs zu analysierende — Divergenz von modal organisierter Melodik und, vom ‚Bearbeiter‘ hinzugefügter, oft engräumiger Alterationsharmonik hat in der Endkonsequenz zu einer Fortentwicklung der tonalen Harmonik bis an deren Grenzen und „deren Zerfall“ geführt⁴⁸. Karg-Elerts Kompositionen spielen nicht zuletzt vor diesem Hintergrund, quasi vermittelnd, eine bemerkenswerte Rolle. Vor allem aber hat Karg-Elert wesentlich zu einer theoretischen Fundierung der harmonischen Phänomene beigetragen: mit der heftig umstrittenen, von Fritz Reuter und Paul Schenk modifizierten *Polaritätstheorie*⁴⁹.

Strawinskys Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform: Der Kopfsatz der „Symphony in Three Movements“

von Volker Rülke, Berlin

1. Einleitende Überlegungen zum Titel des Werkes

Nennt ein Komponist, und noch dazu ein musikgeschichtlich so versierter wie Strawinsky, eine Komposition ‚Symphonie‘, dann verbinden sich mit diesem Titel kraft der Gattungstradition bestimmte Ansprüche und Erwartungen. Zunächst wird mit dieser Gattung generell ein hoher Kunstanspruch verknüpft. Eine Symphonie ist immer ein Chef d’œuvre. Man erwartet eine mehrsätzigige Komposition für Orchester, an der eine gewisse Strenge der Formung beobachtet werden kann. Enger gefaßt erwartet man im Anschluß an die Wiener Tradition die Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform als einer Musik, die von der Idee der Integration von Kontrasten auf verschiedenen Ebenen in einen einheitlichen dynamischen Prozeß bestimmt ist. Eine Symphonie muß illustrativer Elemente nicht vollständig entraten, diese dürfen aber keine konstitutive Bedeutung haben. Der Gehalt des Werkes darf sich in der Illustration nicht erschöpfen. Diese allgemeinen Normen der Gattungstradition haben auch im 20. Jahrhundert ihre Gültigkeit behalten und sind auf je verschiedene Weise von den Komponisten reflektiert worden. Eine dezidierte Anknüpfung an die Tradition hatte Strawinsky mit der *Symphonie en Ut* von 1940 verwirklicht. Daß diese Anknüpfung in der *Symphony in Three Movements* nicht mehr so ungebrochen wie im vorausgegangenen Werk vollzogen ist, läßt sich schon am Instrumentarium ablesen, dem Klavier und

⁴⁷ Ebda., S. 257

⁴⁸ Ebda., S. 259.

⁴⁹ Vgl. Anm. 32.

Harfe hinzugefügt sind. Der Zusatz ‚in drei Sätzen‘ scheint zunächst nicht mehr als das Fehlen eines Scherzosatzes oder eines Äquivalentes anzuzeigen. Über diesen vordergründigen Sinn hinaus kann er als Hinweis auf den Zusammenhang der Sätze untereinander gelesen werden: Die Symphonie ist eigentlich erst der Zyklus aller drei Sätze.

Dieser Anspruch, den der Titel erhebt, wird von verschiedenen Äußerungen Strawinskys abgeschwächt¹. So bemerkt er, das Stück sei treffender mit „Three Symphonic Movements“ betitelt. Damit wäre sowohl der Anspruch des Symphonischen als auch des Zyklischen zurückgenommen. Weiterhin fällt der Nachdruck auf, mit dem Strawinsky auf illustrative Momente aufmerksam macht, nicht ohne deren Bedeutsamkeit gleichwohl wieder zurückzunehmen. Dies ist um so erstaunlicher, als das Vorhandensein illustrativer Momente Strawinskys offizieller Ästhetik widerspricht und eine Analyse der Partitur wohl kaum imstande wäre, die Vielzahl der Vorgänge, die abgebildet sein sollen, herauszufinden und einem Hörer einsichtig zu machen. Diese Äußerungen haben den unvoreingenommenen Blick auf das Werk bis jetzt eher verstellt als begünstigt.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie Strawinsky die mit dem Titel des Werkes verbundenen Ansprüche einerseits erfüllt, sie gleichzeitig aber auch enttäuscht. Die Analyse geht davon aus, daß die Sonatensatzform dem ersten Satz als Modell zugrunde liegt; als Modell freilich, das nicht einfach übernommen, sondern vielfach modifiziert und von anderen formalen Vorgängen überlagert wird. Die Art und Weise der Behandlung verändert die Sonatensatzform in ihrer Substanz und greift über den Rahmen eines Satzes hinaus. Die Reprise erscheint so verkürzt und in wesentlichen Zügen derart verändert, daß sie kein Gleichgewicht zu Exposition und Durchführung bilden kann. Daraus resultiert eine Schiefelage, die vom dritten Satz wieder aufgefangen wird. Indem Bezüge zwischen dem ersten und dritten Satz benannt werden, die den Charakter eines Systems von Verflechtungen annehmen, soll der zyklische Charakter der Symphonie herausgestellt werden. Ausgehend von diesem zyklischen Charakter und der spezifischen Schiefelage des Kopfsatzes erscheint der dritte Satz als eine Wiederaufnahme des Kopfsatzes, quasi als eine Art Reprise auf höherer Ebene. Ist das Heranziehen der Sonatensatzform als Modell, das die Grundlage der Interpretation bildet, gattungsgeschichtlich einleuchtend, so haftet ihr doch der Charakter einer dem Kunstwerk bloß äußerlichen, dogmatischen Voraussetzung an. Die Fruchtbarkeit dieser Voraussetzung muß der Gang der Analyse erst erweisen.

2. Zur Kompositionsweise: Montage als Prinzip

Eine wichtige, ja konstitutive Rolle für den Tonsatz spielt in der *Symphony in Three Movements*, wie in Strawinskys Œuvre überhaupt, das Prinzip der Montage. In sich geschlossene, voneinander mehr oder weniger unabhängige Einheiten werden miteinander kombiniert. Ihnen eignet oft ein ausgesprochen statischer Charakter; vielfach

¹ Igor Strawinsky/Robert Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968, S. 50ff.

beruhen sie auf Feldern harmonischen Stillstandes oder auf Ostinati und sperren sich gegen ihre Entwicklung. Der Begriff des Komponierens nähert sich durch dieses Verfahren der ursprünglichen Bedeutung des lateinischen ‚componere‘ (= ‚zusammenstellen‘). Das ‚Zusammenstellen‘ geschieht horizontal und vertikal in zwei wesentlichen Formen: dem Übereinanderlegen verschiedener Schichten, die zum Teil je eigenen Strukturprinzipien gehorchen, und dem Aneinanderreihen blockartig voneinander getrennter Abschnitte. An die Stelle einer durch das Mittel der motivisch-thematischen Arbeit folgerichtig erscheinenden Entwicklung tritt das eher statische und unvermittelte Nacheinander von in sich geschlossenen Blöcken. Die Montage-technik steht von vornherein in einem Widerspruch zur Sonatensatzform, die zumindest seit Beethoven wesentlich eine Entwicklungsform ist. Strawinskys Technik der Blockbildung mit ihrer Vorliebe für diskontinuierliche Abläufe zeigt dabei eine gewisse Affinität zur Collage oder zur Schnittechnik des Films. Als Beispiel sei eine Stelle aus dem ersten Satz angeführt: Im ersten Takt nach Ziffer 74 wird in den Klarinetten ein neuer Gedanke eingeführt, dessen Verarbeitung die Grundlage des folgenden längeren Abschnittes bildet. Seine Einführung wird aber bei Z. 75 unterbrochen durch die unvermittelte Wiederholung der ersten beiden Takte des gerade vorhergehenden Horn- und Klaviersatzes bei Z. 73. Danach wird die bereits begonnene Einführung, nunmehr durch den Klaviersatz angereichert, wiederholt und fortgesetzt. Der Einwurf bei Z. 75 erscheint wie von außen hineingezwängt, so, als ob die begonnene Einführung des neuen Gedankens abgeschnitten, der Einwurf hineingeklebt und dann, nach kurzer Irritation, mit der Einführung fortgefahren würde. Ganz ähnliche Stellen, in denen gerade Gehörtes unvermittelt interpoliert wird, sind bei Z. 62 und Z. 95 zu finden.

Die Montage disparater Elemente zu einem einheitlichen Ganzen ist nicht nur als Moment der abgeschlossenen Komposition, sondern schon in der Entstehungsgeschichte zu beobachten. Die ersten beiden Sätze entstanden unabhängig voneinander und zu verschiedenen Zwecken. Der erste Satz wurde im Sommer 1942 komponiert; das Particell der Reinschrift ist mit dem 15. Oktober 1942 datiert². Er war nach dem Zeugnis von Alexander Tansman als „sinfonisches Werk mit konzertantem Klavierpart“ geplant³. Der zweite Satz entstand 1943 als einzig fertiggestellter Teil der Musik zu dem Film *Das Lied der Bernadette* von Franz Werfel. 1945 schließlich überarbeitete Strawinsky die vorliegenden Sätze und fügte den dritten hinzu, um dem Auftrag der New York Philharmonic Society für eine Symphonie zu entsprechen. Sie wurde am 24. Januar 1946 unter seiner Leitung vom New York Philharmonic Orchestra uraufgeführt⁴. Die Montage spielt aber auch im Schaffensprozeß selbst eine gewichtige Rolle: Wie Craft mitteilt, wurde der erste Satz in einzelnen, in sich geschlossenen, vollständigen Abschnitten komponiert⁵. Dabei fing Strawinsky in der Mitte des Satzes an, er ging gewissermaßen von innen nach außen vor. Offensichtlich stand in dieser ersten schriftlich fixierten Phase des Kompositionsprozesses weder die Gestalt des ganzen Satzes noch der Ort einzelner Abschnitte bei ihm fest. Die Ab-

² *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, hrsg. vom Kunstmuseum Basel/Paul Sacher Stiftung [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung], Basel 1984, S. 132.

³ Alexandre Tansman, *Igor Stravinsky*, Paris 1948, S. 283.

⁴ Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Work*, 2. Auflage London 1979, S. 428.

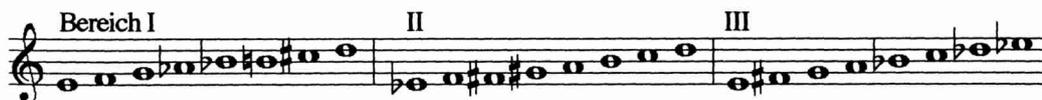
⁵ Vera Strawinsky/Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, London 1979, S. 370f.

schnitte seien hier nochmals mitgeteilt, weil sie einen verblüffenden Einblick in das Ausmaß der Montagetechnik und in Strawinskys Kompositionsweise überhaupt geben. Es handelt sich um folgende Abschnitte:

1. von Z. 71 — 2. Takt nach Z. 80
2. vom Auftakt zu Z. 59 bis Z. 70
3. überraschenderweise eine Skizze zum Anfang des dritten Satzes,
Z. 142 — Z. 148
4. Z. 34 — Z. 56
5. Z. 61 — Z. 93⁶
6. Anfang der Symphonie
7. Ende des Satzes

3. Strukturelemente

Zu den Reaktionen auf den Zerfall der romantischen Harmonik an der Wende zum 20. Jahrhundert zählt das Experimentieren mit den Möglichkeiten neuer Tonleitern, teils solchen aus anderen Kulturkreisen, teils künstlich geschaffenen. Eine dieser neuen Leitern ist die oktatonische Skala, die alternierend Halbton- und Ganztonschritte aneinanderreihet. Mit Hilfe dieses Strukturprinzips lassen sich insgesamt drei verschiedene, je achttönige Skalen ableiten.



Notenbeispiel 1

Die oktatonische Leiter hat in der russischen Musik eine besondere Tradition. Ihre Verwendung konnte auch bei Scriabine, bei Strawinskys Lehrer Rimskij-Korsakov und vereinzelt sogar schon bei Glinka nachgewiesen werden⁷. Seit Bergers grundlegendem Aufsatz ist die Bedeutung der Oktatonik für Strawinskys gesamtes Schaffen, also in allen drei üblicherweise voneinander getrennten Perioden — russische, neoklassizistische und serielle Periode —, bekannt⁸. Schon bei Berger wird die *Symphony*

⁶ Craft teilt leider nicht mit, in welcher Weise die ersten beiden Abschnitte von Z. 59 bis zum zweiten Takt nach Z. 80 in dieser Skizze auftauchen.

⁷ Jurij Cholopov, *Symmetrische Leitern in der Russischen Musik*, in: *Mf* 28 (1975), S. 379ff.

⁸ Arthur Berger, *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*, in: *Perspectives of New Music* 2 (1963), S. 11ff.; die Diskussion der Oktatonik steht im Zentrum des Buches von Pieter van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven 1983.

in *Three Movements* als Beispiel für den Gebrauch der oktatonischen Skala aufgelistet, und van den Toorn hat eine eingehende Analyse der oktatonischen Struktur des Kopfsatzes bis Z. 38 vorgelegt⁹. Strawinsky hält sich nicht sklavisch an den vorgegebenen Tonvorrat, vielmehr ist eine Abstufung der Rigidität des Gebrauches zu beobachten. Beim Konstatieren der fundamentalen Bedeutung der Oktatonik als Prinzip der Tonhöhenorganisation und der sich daraus ergebenden Berechtigung einer Analyse ihres Gebrauches darf allerdings nicht stehengeblieben werden. Der bloße Aufweis der oktatonischen Struktur hat keinen höheren Stellenwert als etwa die harmonische Analyse eines tonalen oder die reihentechnische Analyse eines dodekaphonen Werkes; eher ist ihr Nutzen geringer zu veranschlagen. Statt sich mit der Analyse der oktatonischen Organisation zu bescheiden, wäre diese für die Betrachtung des Werkes erst fruchtbar zu machen. Im folgenden soll der oktatonische Aspekt als ein Moment in der Formanalyse aufgehoben werden und damit dieser Forderung Genüge getan werden.

Die Oktatonik eröffnet Strawinsky eine verblüffende, an sich widersprüchliche Möglichkeit: die des Gebrauchs ‚tonaler‘ Akkorde ohne Funktionalität. Strawinsky schreibt Klänge, die dieselbe Gestalt wie tonale Akkorde haben, deren funktionale Bedeutung aber gekappt ist. Der Zusammenhang mit der von der Tradition verbürgten konventionellen Bedeutung der Akkorde ist freilich nicht völlig gelöst. Auf eine vertrackte Weise scheint diese vielmehr hindurch, weil die Erinnerung an die tonale Bedeutung der einzelnen Klänge nicht aus dem Bewußtsein gelöscht werden kann, weder aus dem des Hörers, noch — vermutlich — aus dem des Komponisten. Eine Entsprechung findet diese eigentümliche Verwendung ‚tonaler‘ Akkorde ohne Funktion in der Konstruktion der Sonate ohne Entwicklung mit den Mitteln der Montage. Das Paradox des Gebrauchs ‚tonaler‘ Akkorde ohne funktionale Bedeutung findet seinen Niederschlag in einer Äußerlichkeit der schriftlichen Interpretation, den Anführungszeichen, mit denen Begriffe versehen werden, die Funktionsharmonik implizieren. Diese auch im folgenden gesetzten Anführungszeichen haben keineswegs nur den Sinn bequemer Verständigung, sondern verdeutlichen recht genau den eigentümlichen Status dieser Klänge bei Strawinsky. Man ist gehalten, solche Anführungszeichen gewissermaßen auch beim Hören zu setzen.

Unter den Akkorden, die sich aus den Möglichkeiten der Oktatonik ergeben und die Anklänge an Tonalität in sich aufgespeichert haben, treten zwei besonders hervor: Akkorde mit gleichzeitiger großer und kleiner Terz sowie Septakkorde. Die handgreiflich tonalen Implikationen solcher Akkorde sind die einer Mischung der Tongeschlechter Dur und Moll bzw. eine untergeschobene dominantische Funktion. Zu diesen beiden Elementen ‚Dur/Moll‘-Terz und ‚Dominantseptakkord‘, die direkt aus der Oktatonik abzuleiten sind und die auch in anderen Werken Strawinskys, etwa der *Psalmensymphonie*, eine ähnliche Funktion haben, tritt als drittes konstitutives Element des Tonsatzes eine Terz-Oktav-Konstellation. Die Grundform dieser Konstellation besteht aus dem Intervall einer kleinen Terz, die in verschiedenen Oktavlagen gesetzt ist (siehe Notenbeispiel 2a). Aus ihr leitet sich eine oft gebrauchte Figur aus kleiner Terz

⁹ van den Toorn, S. 351ff.

und Oktave ab, zu der zwei wesentliche Varianten hinzutreten. Zum einen wird gelegentlich die kleine Terz durch die große ersetzt, zum anderen wird durch das Fortfallen des ursprünglichen Grundtones die Terz durch eine Sexte ersetzt (siehe Notenbeispiel 2b). Diese Terz-Oktav-Konstellation wird in sukzessiver und simultaner Form verwendet; häufig werden ostinatoartige Figuren aus ihr gewonnen (siehe Notenbeispiel 2c). Sie ist eines der wichtigsten konstruktiven Elemente der Exposition und fast ununterbrochen präsent. Alle drei benannten Strukturelemente — ‚Dur/Moll‘-Terz, ‚Dominantseptakkord‘ und Terz-Oktav-Konstellation — lassen sich auf die Terz als Grundintervall zurückführen.



Notenbeispiel 2

...

Zu den Eigentümlichkeiten des Strawinskyschen Tonsatzes gehört sein Umgang mit der Oktave, genauer das Ausnutzen der Möglichkeiten, die die Oktavversetzung bietet. Normalerweise findet sich ein melodischer Verlauf gleichzeitig in mehreren Instrumentalstimmen in verschiedenen Oktavlagen¹⁰. Strawinsky macht nun regen Gebrauch von der Möglichkeit, Scheinstimmen zu erfinden, die sich aus dem Wechsel der Oktavlagen ergeben. Das Ergebnis dieses mit großer Virtuosität gehandhabten Verfahrens ist eine an Nuancen reiche Ausdifferenzierung des Orchesterklanges, die desto schwerer greifbar ist, als sie sich eben nicht auf eine eindeutige Stimmführung zurückführen läßt. Als Beispiel für dieses Verfahren möge eine Stelle aus der Mitte des ersten Satzes dienen. Zwei Takte vor Z. 62 setzt ein neuer, zweitaktiger Gedanke ein, der auf einem zweistimmigen Tonsatz beruht. Die Grundform der Oberstimme liegt in der 1. Violine und der Bratsche. Durch die Oktavversetzung einzelner Töne wird aus dieser Form der Oberstimme eine Klarinettenfigur mit einem Ambitus von fast drei Oktaven abgeleitet, die die Mitte zwischen Verdoppelung und neu hinzutretender Stimme hält¹¹. Bei dieser Möglichkeit der Erfindung einer neuen Stimme bleibt es aber nicht, sondern die Klarinettenstimme wird im weiteren Verlauf immer neu modifiziert.

Die simultane Form der Terz-Oktav-Konstellation gehört zum Grundvorrat der Figuren des romantischen Klaviersatzes und wird namentlich in Klaviermusik virtuosens Zuschnittes oft verwendet. Die Figur scheint geradezu von der Klaviatur aus gedacht worden zu sein. Das lenkt den Blick auf die Rolle des Klaviers überhaupt. Seine

¹⁰ Aus diesem Grunde wird um der besseren Lesbarkeit willen im folgenden darauf verzichtet, die genaue Oktavlage der je bezeichneten Töne anzugeben, so daß also jeweils von Tonqualitäten statt von absoluten Tonhöhen die Rede sein wird.

¹¹ Vgl. zur Dialektik von Oktavverdoppelung und Mehrstimmigkeit bei Strawinsky: Schönberger/Andriessen in: *Confronting Stravinsky*, hrsg. von Jann Pasler, Berkeley, Los Angeles, London 1986, S. 207ff.

Bedeutung ist nicht so sehr im Vordergrund der Komposition als konzertierendes Instrument und Widerpart des übrigen Orchesters zu sehen, so, als ob die Symphonie ein verkapptes Instrumentalkonzert wäre, sondern vielmehr im Hintergrund als Quelle der Inspiration. Das Klavier ist sicherlich ein unverzichtbarer und wesentlicher Bestandteil der spezifischen Klanglichkeit der Symphonie, wie dies auch von anderen Orchesterwerken Strawinskys, etwa der *Psalmensymphonie*, gilt. Dies begründet allein aber noch kein besonderes Hervortreten als konzertierendes Instrument. Für eine nicht-konzertante Rolle des Klaviers spricht zunächst die Einschätzung der Skizzen durch Robert Craft¹²: Einige der Passagen, in denen das Klavier in der Endfassung hervortritt, sind zunächst ohne dieses Instrument geplant gewesen, darunter sehr markante, wie bei Z. 39ff., Z. 76ff. und Z. 8ff. Gegen eine solche entwicklungsgeschichtliche Argumentation ist der prinzipielle Einwand vorzubringen, daß wegen der Möglichkeit eines Wandels der Konzeption nur die Endgestalt des Werkes zu betrachten sei. Aber gerade diese Endgestalt legt eine nicht-konzertante Sicht nahe. Das Klavier wird als eine besondere Farbe des Instrumentariums verwendet; solistisch tritt es nur im Abschnitt Z. 38ff. und im Fugato im letzten Satz (Z. 170ff.) in Erscheinung, sonst ist es als ein Moment unter anderen in den Gesamtklang eingebunden. Eine große Bedeutung, die es vor allen anderen Instrumenten auszeichnet, hat das Klavier aber als Quelle der Inspiration. Das gilt zunächst direkt von manchen Figuren wie beispielsweise der Terz-Oktav-Konstellation, die ihren Ursprung in den Gegebenheiten der Tastatur und der pianistischen Technik zu haben scheinen. Dann hat der Klavierklang aber auch als eine Art akustisches Ideal tiefe Spuren in Tonsatz und Orchesterbehandlung hinterlassen. Der Orchesterklang erscheint mit der Vorliebe für trockene, kurze, z. T. abgerissene Klänge geradezu als am Klavierklang ausgerichtet.

4. Formanalyse

a. Übersicht

Der Kopfsatz ist bei konstantem Grundschlag (Viertel = 160 M. M.) durch Wechsel des Metrums in fünf Abschnitte geteilt:

- I. Z. 1 — 38
- II. Z. 38 — 88
- III. Z. 88 — 97
- IV. Z. 97 — 105
- V. Z. 105 — Schluß

Der Formverlauf sei zunächst in einem kurzen Überblick dargestellt. Bis Z. 38 erstreckt sich die Exposition eines Sonatenhauptsatzes, die selbst dreiteilig angelegt ist: bis Z. 21 Hauptsatz, Z. 21—34 Seitensatz, Z. 34—38 Schlußsatz. Die Exposition ist

¹² Strawinsky/Craft, *Pictures and Documents*, S. 370f.

mit großem konstruktivem Aufwand konzis geformt und erweckt den Eindruck von Folgerichtigkeit und Geschlossenheit. Wesentliche Momente der Integration sind die weithin dominierende Terz-Oktav-Konstellation, die konsequente oktatonische Organisation und die Ostinatobildungen. Der Abschnitt von Z. 38—Z. 88 vertritt die Stelle einer Durchführung. Er ist insgesamt freier gearbeitet. Nacheinander werden verschiedene neue Modelle aufgestellt, die je verarbeitet werden. An die Stelle der Ostinati, die den Zusammenhalt der Exposition garantieren, treten Tonrepetitionen und eine Motorik, die oft komplementäre Rhythmik verwendet. Bei Z. 88 beginnt die stark verkürzte Reprise, an die sich ab Z. 105 eine Coda anschließt, die das in der Reprise zunächst ausgesparte Material des Anfangs der Symphonie verwendet. Für eine solche Gliederung sprechen auf den ersten Blick die Geschlossenheit der Exposition, die merklich lockerere Gestaltung der Durchführung, schließlich die deutliche Abhebung des Beginns von Reprise und Coda durch die Verwendung von Transpositionen bekannten Materials. Diese Einleitung wird im wesentlichen von zwei widerstreitenden formalen Erscheinungen überlagert. Das ist zunächst in der Exposition die von van den Toorn vorgeschlagene¹³, auf einer Äußerung Strawinskys¹⁴ basierende Interpretation des Anfangs des Satzes als Folge von Introdution, Überleitung und Beginn des A-Teiles bei Z. 7. Gewichtiger ist dann die zweite Überlagerung in der Reprise bei Z. 97, wo der Beginn der Durchführung wiederaufgenommen wird, als stelle sie den Seitensatz dar. Die Reprise des Seitensatzes entfällt und wird durch diese Passage ersetzt. Dadurch wird die Reprise eines wesentlichen Momentes beraubt, und der ganze Satz gerät in eine eigenartige Schiefelage, die vom dritten Satz wieder aufgefangen wird. Problematisch ist schließlich die Stellung der Durchführung insgesamt. Mit den Rahmenteilern ist sie nur locker verbunden, nach Maßgabe der Tradition auf eine nur äußerliche Weise. Sie nimmt das Material der Exposition nicht oder nicht wesentlich auf, wodurch, wieder nach Maßgabe der Tradition, der Sinn der Form beschädigt wird. Strawinsky verwirklicht die Umriss der Sonatensatzform auf eine Art und Weise, die deren Sinn zwar widerspricht, aber zu einer originellen Lösung führt¹⁵.

b. Die Exposition

Die Symphonie wird mit einem dreitaktigen, signalartigen Unisono-Gedanken eröffnet, der in nuce wesentliche Elemente des Tonsatzes enthält. Er beruht auf dem zweimal wiederholten kleinen Nonsprung *g—as*, dessen Ambitus zunächst durch ein Glissando auf den weißen Tasten des Klaviers und danach mit den zusätzlichen Tönen *f* und *des* aufgefüllt wird. Drei Elemente lassen sich isolieren, die je ihre eigene Bedeutsamkeit haben: das Glissando, die Oktatonik, die Tritonusspannung *g—des*.

Offen zutage tritt die motivische Bedeutung des Glissando über die weißen Tasten des Klaviers. Zwei Momente sind an ihm zu unterscheiden: die Form der Skalenbewe-

¹³ van den Toorn, S. 351.

¹⁴ Strawinsky/Craft, *Dialogues*, S. 52; Strawinsky spricht von der Ableitung der „Rumba“ des dritten Satzes aus der Einleitung zum ersten Satz (Hervorhebung d. Vf.).

¹⁵ Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt auch Steven Walsh, der die Nähe zu anderen Werken der neoklassizistischen Periode, insbesondere zum *Concerto für zwei Klaviere* hervorhebt. Steven Walsh, *The Music of Stravinsky*, London 1988, S. 195ff.

gung überhaupt und die Verwendung des auf C-dur bezogenen diatonischen Materials. Neben der direkten Verarbeitung Z. 2ff. gibt es Formen, die offenkundig auf den Anfang Bezug nehmen: Flöten im ersten Takt vor Z. 6, Violinen u. a. bei Z. 19. Dann sind die mannigfaltigen Formen von Skalenausschnitten von ihm abzuleiten. Die beiden umfangreichen Stellen sind die der höheren Streicher in umgekehrter Bewegungsrichtung vom letzten Takt vor Z. 3 bis Z. 5 und die der unteren Schicht des Tonsatzes von Z. 16 bis Z. 21. Die außer dem Glissando verwendeten Töne der Anfangsfigur *g, as, f* und *des* sind Teil der oktatonischen Skala des Bereiches I (siehe Notenbeispiel 1). Zusammen mit der Diatonik des Glissandos ist damit auf engstem Raum ein Beispiel für die von Berger eingeführte Kategorie „diatonic-octatonic interaction“ gegeben und so das Organisationsprinzip des Tonsatzes eingeführt¹⁶. Das am wenigsten handgreifliche Element, das dennoch zu struktureller Bedeutsamkeit erhoben wird, ist die latente Tritonusspannung *g-des*. Die Tritonusspannung gehört zu den wesentlichen Eigenschaften des oktatonischen Materials und wird im Seitensatz wiederaufgenommen. Sie bildet in der Kombination von ‚G-dur‘ und ‚Des-dur‘ dessen Ausgangspunkt. Wenn die prägnante Eröffnungsgeste auch erst in der Coda explizit wiederauftaucht, so bildet sie doch das strukturelle Zentrum des Satzes, das in der Form von Anspielungen stets präsent ist.

Der folgende Tonsatz bis Z. 2 kombiniert zwei Schichten — die untere im wesentlichen in Posaunen und Tuba, die obere in Holzbläsern und Trompeten, beide auf den leichten Taktzeiten von den Streichern verstärkt —, die sich jeweils aus Terzen und deren Oktavversetzungen zusammensetzen und damit Varianten der Terz-Oktav-Konstellation sind.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The notation consists of chords and individual notes with accidentals. The first section, labeled 'Zi 1', spans the first two measures. The second section, labeled 'Zi 2', spans the next two measures. The chords are primarily triads and dyads, with some chromatic alterations. The bass line often features a low octave of the notes in the treble line, creating a wide intervallic structure.

Notenbeispiel 3

Die obere Schicht besteht ausschließlich aus kleinen Terzen und kreist um die Terz *f—as*. Sie verwendet Töne aus dem oktatonischen Bereich I, wobei zu den bekannten Tönen der Anfangsgeste noch der Ton *e* hinzutritt. Die untere Schicht basiert auf der diatonischen C-dur-Tonleiter, die um den Ton *as* ergänzt wird. Die entstehenden Akkorde enthalten überwiegend das oktatonische Element ‚Dur/Moll‘-Terz und bis auf zwei Ausnahmen jeweils kleine Sekunden. Die Schärfung des Klanges durch die kleine Sekunde ist wohl auch der Grund für die Ergänzung des Tonmaterials der unteren Schicht durch den Ton *as*, der dissonierend gegen das *g* der Oberstimme gesetzt ist. Die Instrumentation dieser Akkorde ist ein glänzendes Beispiel für Strawinskys Tech-

¹⁶ Berger, S. 12.

nik der Bildung von Scheinstimmen (s. o. unter 3. *Strukturelemente*). Im weiteren Verlauf bis Z. 5 wird das Material modifiziert, wobei das Prinzip des Gegeneinandersetzens einer oktatonischen und einer diatonischen Schicht beibehalten wird. Das Signal des Anfangs wird dem diatonischen Material angepaßt und in das Derivat eines Quartenaakkordes (*d—g—c—f*) umgebildet (zwei Takte nach Z. 3). Die folgende überleitende Passage (ab Z. 5) läßt sich im oktatonischen Material als ein recht genaues Äquivalent zur diatonischen Modulation verstehen, die sich die Zugehörigkeit eines Akkordes zu verschiedenen Regionen zunutze macht. Die Töne *cis—e—g—b*, die die Grundlage des Abschnittes bilden, gehören sowohl dem Ausgangsbereich I als auch dem Zielbereich III an. Eine eindeutige Zuordnung ist erst durch einen Einwurf der Flöten möglich (ein Takt vor Z. 6), der die Skala des Bereichs III durchläuft. Der nächste Abschnitt von Z. 7—Z. 13 baut auf dem steten Alternieren von Dreivierteltakt und Viervierteltakt auf und beruht ohne Ausnahme auf dem oktatonischen Bereich III. Hier kann die paradoxe Stellung zur Tonalität beobachtet werden. Die ‚dominantische‘ Funktion der Septakkorde von ‚C-dur‘ und ‚Es-dur‘ ist als Streben der Klänge noch spürbar, sie wird durch deren andauernden Wechsel aber neutralisiert. Im folgenden Abschnitt von Z. 13—Z. 16 wird der bisher ausgesparte Bereich II exponiert. Wiederum wird der Zielbereich durch das Ausnutzen der Zugehörigkeit von Tönen zu verschiedenen Bereichen erreicht, in diesem Falle durch die Töne *a* und *c*, aus denen die untere Schicht in beiden Abschnitten besteht. Auch dieser Abschnitt hält sich bis auf gelegentliche Anleihen beim Bereich III (Töne *e* und *b*) konsequent an den Vorrat eines oktatonischen Bereiches.

Nachdem nun alle drei Bereiche der Oktatonik durchschritten sind, wird der erste Teil wiederaufgenommen. Wie dort sind deutlich zwei Schichten unterschieden. Die untere durchläuft in unausgesetzter Bewegung die C-dur-Skala, die obere verwendet Töne aus dem Bereich I. Die Wiederaufnahme des ersten Teiles des Hauptsatzes ist deutlich, nicht bloß wegen der abstrakten Kombination: diatonische untere Schicht/oktatonische obere Schicht (Bereich I), sondern auch wegen des Anknüpfens an die Melodik von Z. 1ff. in der oberen Schicht. Sie führt dann bei beibehaltener diatonischer Skala in den Unterstimmen zum Wechsel der Dreiklänge von ‚E-dur‘ und ‚Cis-dur‘. Durch die Einführung des ‚Cis-dur‘ bzw. ‚Des-dur‘ wird sowohl der Seitensatz vorbereitet, in dem der ‚Des-dur-Akkord‘ eine ausgezeichnete Rolle spielt, als auch auf die Anfangsgeste angespielt.

Der Hauptsatz ist dreiteilig angelegt und bildet eine Art Bogenform aus. Seine Rahmenteile sind miteinander verknüpft und umschließen einen Mittelteil (Z. 7—Z. 13), mit dem sie jeweils durch überleitende Passagen verbunden sind. Der Hauptsatz steht im wesentlichen im Viervierteltakt, mit Ausnahme des Mittelteils, in dem sich Dreivierteltakt und Viervierteltakt stetig abwechseln. Auf weiten Strecken des Hauptsatzes ruht die untere Schicht auf den Tönen *a* und *c*, z. T. in Form von Ostinati. Eine bedeutende Rolle spielt die Terz-Oktav-Konstellation. Im ersten Teil wird sie in simultaner Form verwendet (Akkorde bei Z. 1, Skalen der oberen Streicher bei Z. 3 und Z. 4), in der Überleitung ab Z. 5 bildet sie zusätzlich zur bekannten Form in den Klarinetten in sukzessiver Form in Hörnern und Trompeten das motivische Material dieses Abschnittes. Diese Überlagerung von simultaner und sukzessiver Form wird beibehal-

ten. Aus der sukzessiven Form wird die Ostinatobewegung des Basses gewonnen; die simultane Form liegt modifiziert den oberen Streichern zugrunde, die ab Takt 1 nach Z. 8 hartnäckig die Töne *g* und *b* festhalten. Auch die zweite Überleitung und der letzte Teil des Hauptsatzes basieren auf der Terz-Oktav-Konstellation.

Der Seitensatz beginnt mit Z. 21 und endet bei Z. 34. Die wichtigsten Merkmale, die ihm zur Einheit verhelfen und ihn gleichzeitig vom Hauptsatz absetzen, sind das nunmehrige Vorherrschen eines am Anfang zum Dreihalbetakt tendierenden Dreivierteltaktes an Stelle des bisherigen Viervierteltaktes und die ostinatoartig beibehaltenen Töne *g*, *h* und *d*, die an die Stelle von *a* und *c* treten. Die Behandlung der Oktatonik ist insgesamt freier, wobei keine diatonischen Schichten mehr verwendet werden. Die formale Gestaltung ist einfacher. Nach drei einleitenden Takten, die in formaler Hinsicht der Eröffnungsgeste korrespondieren, werden zwei Abschnitte aneinandergereiht (Z. 22ff. und Z. 29ff.). Der ganze Seitensatz basiert auf dem oktatonischen Bereich I, in den gelegentlich Akkorde aus dem Bereich II eingeblendet werden (letzter Takt vor Z. 30, Zählzeit 3; zwei Takte vor Z. 31, Zählzeit 3 und letzter Takt vor Z. 31). Ein neues Element des wiederum in Schichten organisierten Tonsatzes ist die bereits gegen Ende des Hauptsatzes vorbereitete Verwendung paralleler Dreiklänge. Den Kern des musikalischen Materials bildet die Gegenüberstellung von ‚G-dur‘ in der unteren und ‚Des-dur‘ und ‚Es-dur‘ als Hauptdreiklänge in der oberen Schicht. Die Kombination von ‚G-dur‘ und ‚Des-dur/Es-dur‘ wird im dritten Satz wieder aufgenommen (siehe unten): Für die Rückführung des Tonvorrates auf den oktatonischen Bereich I bietet sich eine Hilfskonstruktion an, die der klanglichen Realisierung der Stelle wohl gerecht wird. Die parallelen Dreiklänge fungieren in der Art einer Mixtur zu der Oberstimme, so daß beide Schichten als zum Bereich I zugehörig begriffen werden können. Der zweite Abschnitt des Seitensatzes (Z. 29ff.) ist mit dem ersten Teil durch die ostinatoartige Beibehaltung der Töne *g*, *h* und *d* verbunden. Hier ist sie aber eingewoben in die in verschiedenen Oktavlagen erklingende und bis zum Ende des Seitensatzes beibehaltene Terz *e—g*, womit wiederum eine Beziehung zum Hauptsatz geknüpft wird.

Bei Z. 34 beginnt der Schlußsatz, der durch den Wechsel der Taktart zum Zweihalbetakt und den Fortfall der ostinaten Achtelbewegung der Töne *g*, *h* und *d* wiederum deutlich vom Seitensatz unterschieden ist. Von dieser ostinaten Figur bleibt nur die Terz *h—d* übrig, die in vielfach vergrößerten Werten den Streichersatz beherrscht. Der Schlußsatz ist eine Transposition des überleitenden Abschnittes von Z. 13 bis Z. 16 um eine große Sekunde aufwärts. Er beruht wie jener auf der Terz-Oktav-Konstellation und auf Oktatonik (hier Bereich I). Die im wesentlichen genaue Transposition wird gelegentlich um fremde Töne angereichert; die Tondauern werden im Prinzip verdoppelt, die Vergrößerung ist aber recht frei behandelt. Der letzte Akkord des Schlußsatzes ist keine Transposition der Überleitung mehr. Damit ist die Exposition abgeschlossen. Die einzelnen Abschnitte der Exposition sind vielfältig miteinander verknüpft und gleichzeitig sinnfällig voneinander abgehoben. Die Tonhöhenorganisation hält sich konsequent an die Oktatonik. Die oktatonische wie die metrische Konstruktion geht mit der formalen einher und kann als Mittel der formalen Organisation verstanden werden.

c. Durchführung und Reprise

Die Durchführung weicht in vielem von der Exposition ab. Sie wird beherrscht vom Prinzip der Reihung verschiedener Abschnitte, die nicht in dem Maße aufeinander bezogen sind wie in der Exposition. Nacheinander werden verschiedene Modelle aufgestellt, die verarbeitet werden. Mit ihnen wird jeweils neues Material eingeführt, das nicht in der Art mit der Exposition verbunden ist, daß man von einer Durchführung bereits exponierter Gedanken sprechen kann. Die Durchführung gehorcht im wesentlichen nicht den Regeln der Oktatonik, wiewohl immer wieder kleine Segmente oder größere Abschnitte auf sie zurückzuführen sind. Von großer Bedeutung für die Gestaltung und Durchführung sind die bereits benannten collageartigen Verfahrensweisen (s. o. 2. *Zur Kompositionsweise: Montage als Prinzip*). Zusammengehalten wird die Durchführung vor allem durch die rhythmische Organisation. Im ersten Teil (bis Z. 69) pulsieren fast ununterbrochen gleiche Folgen von Sechzehntelnoten, oft als Tonrepetition; im zweiten Teil verläuft die Bewegung in Achteln; schließlich werden beide Modi der Bewegung kombiniert (ab Z. 76).

Der Beginn der Durchführung schließt an die Exposition an. Er verwendet die bekannte Terz-Oktav-Konstellation mit den Tönen *d* und *h*, auf denen schon der Schlußsatz basiert. Auch der Beginn des neuen Modells, das vom Klavier als neue Klangfarbe exponiert wird, knüpft an Bekanntes an. Es entwickelt sich aus einer rhythmisch pointierten Version der Terz-Oktav-Konstellation und verwendet auch sogleich die ‚Dur/Moll‘-Terz (*h*, *d* und *dis*). Aber weder die Ganztonmelodik noch die Fortsetzung in den Streichern kann auf Material der Exposition zurückgeführt werden, ebenso wenig wie der Nachsatz in den Holzbläsern. Die Ganztonmelodik und die Chromatik in der 2. Violine brechen hörbar aus den Möglichkeiten oktatonischer Linienführung aus. Dieses Modell wird nun auf mannigfache Weise verarbeitet, wobei immer wieder neue Prägungen episodentartig aneinandergereiht werden (z. B. Z. 45ff., Z. 50ff., Z. 52ff.). Die Führung dieser Gedanken ist, verglichen mit der in der Exposition herrschenden Konzentration, eher schweifend und locker, beinahe zufällig. Bei Z. 58 wird dieses Material verlassen, und es beginnt eine Überleitung, die zu einem neuen Modell führt. Diese Überleitung basiert vor allem auf Tonrepetitionen und bildet erstmals wieder konsequent Oktatonik aus (Bereich II).

Das neue, zweitaktige Modell wird mehrfach wiederholt und collageartig behandelt, indem Teile jeweils fortgelassen oder wiederholt werden. Dieser Teil der Durchführung wird in scharfem Kontrast durch Akkordschläge des ganzen Orchesters beendet (Z. 69). Die Stelle scheint ganz vom Klavier her gedacht zu sein. Der Klaviersatz mit dem charakteristischen Springen der linken Hand und dem mehrfachen Anschlagen des Akkordes wird auf das Orchester übertragen. Der Akkord selbst ist nicht auf Oktatonik zurückführbar, sondern erscheint als Ableitung aus dem Quartakkord *fis—h—e—a—d* mit Alterationen der Randtöne. Nach diesen Akkordschlägen ändert sich der Bewegungsmodus der Durchführung. Er verlangsamt sich um die Hälfte von der Sechzehntelnote zur Achtelnote als kleinstem Wert. Der folgende Teil der Durchführung bekommt dadurch ein fast statisches Gepräge. Die Quarte ist im weiteren Verlauf der Durchführung ein hervortretendes Intervall und tritt zunächst an die Stelle der bis

jetzt vorherrschenden Terz. Dies gilt von der „*dolce*“-Phrase der Oboe (Z. 71), mit deren Niederschrift die erste Skizze des Satzes beginnt¹⁷, und dem folgenden Abschnitt bei Z. 73, wo dem Hornsatz (*b—f—c*) und dem Unterstimmenkomplex in Baßklarinette und Klavier (*as—des—ges*) Quartensfolgen zugrunde liegen. Der letzte Abschnitt der Durchführung (ab Z. 76) nähert sich wieder der Exposition. Er kann bis Z. 84 auf Oktatonik zurückgeführt werden (Bereich II), wenn dem Tonsatz die Stimme des 2. Fagotts zugrunde gelegt wird, zu dem das 1. Fagott in der Art einer Mixtur, also analog zum Verfahren im Seitensatz, mit parallelen großen Septimen hinzutritt. Ab Z. 84 bedient sich die Schicht in den Violinen der bekannten Elemente Terz-Oktav-Konstellation und ‚Dur/Moll‘-Terz.

Mit Z. 88 setzt unvermittelt die Reprise ein. Sie bringt eine genaue Transposition des Abschnittes von Z. 7 bis Z. 13 um einen Ganzton aufwärts. Auch die Überleitung wird um einen Ganzton aufwärts transponiert (Z. 94—Z. 97), die Transposition ist aber leicht verändert. Bei Z. 97 wird die Wiederholung der Exposition abgebrochen und stattdessen mit dem Beginn der Durchführung fortgefahren. Da schon der Schlußsatz der Exposition auf einer Transposition des Abschnittes von Z. 13 bis Z. 15 um einen Ganzton aufwärts beruhte, wird folglich nicht nur die Überleitung zitiert, sondern eben auch auf den Schlußsatz angespielt. Damit ergibt sich ein organischer Übergang zum an sich höchst überraschenden Beginn der Durchführung. Er fungiert als Ersatz für den Seitensatz, der auch tatsächlich wegfällt. Durch diesen Kunstgriff erscheint die formale Organisation in einem seltsamen Zwielficht. Im nachhinein bietet sich die Interpretation an, die ganze Exposition selbst als Hauptsatz aufzufassen, der dann die Durchführung als Seitensatz gegenübergestellt wird. Da die Wiederaufnahme der Durchführung freilich bald, bei Z. 102, wieder abgebrochen wird, bleibt von dieser Möglichkeit, den Satz zu erfassen, nur das Zwielficht übrig, das von der Reprise ausgeht. Der Abschnitt von Z. 102 bis Z. 105 ist eine Variante der ersten überleitenden Passage in der Exposition ab Z. 5. Die Coda (ab Z. 105) holt das in der Reprise ausgelassene Material des Hauptsatzes nach und übernimmt damit auch Reprisenfunktion. Die Eröffnungsgeste erscheint um eine Quint aufwärts transponiert und in Originalgestalt. An sie schließt sich die Vergrößerung der ersten sieben Akkorde an, unterlegt vom rhythmischen Pulsieren des Anfangs der Durchführung. Bis auf den Seitensatz erscheinen alle Abschnitte der Exposition auch wieder in Reprise und Coda.

5. Beziehungen zum dritten Satz

Der dritte Satz stellt auf verschiedenen Ebenen eine Wiederaufnahme des ersten Satzes dar. Diese Wiederaufnahme geschieht nicht durch das explizite Zitieren von Motiven oder Themen des ersten Satzes, wie etwa in Strawinskys *Symphonie en Ut*, sondern durch verborgene Beziehungen. Die Fülle dieser Beziehungen ist aber zu groß, als daß sie auf einen Zufall zurückgeführt werden könnte. Einleuchtender wird die These vom Zusammenhang der Sätze untereinander, wenn man die Entstehungsgeschichte be-

¹⁷ Strawinsky/Craft, *Pictures and Documents*, S. 370.

denkt. Der letzte Satz wurde 1945, also erst drei Jahre nach Abschluß der Arbeit an der Erstfassung des Kopfsatzes, komponiert. Dabei betrieb Strawinsky eine Art ‚Resteverwertung‘. Der Entwurf des ersten Abschnittes des Satzes bis Z. 148 steht an dritter Stelle der Skizzen zum Kopfsatz¹⁸. Vermutlich erinnerte sich Strawinsky bei der Durchsicht des liegengebliebenen Satzes an die ausgeschiedene Passage und übernahm sie als Ausgangspunkt des letzten Satzes. Dieser Abschnitt bedient sich denn auch mehrerer aus dem ersten Satz bekannter Elemente, nämlich der Terz-Oktav-Konstellation und der ‚Dur/Moll‘-Terz (Z. 142, Z. 144, Z. 146ff.). Die Terz-Oktav-Konstellation spielt im folgenden keine so ausgezeichnete Rolle mehr wie im ersten Satz, das oktagonische Element ‚Dur/Moll‘-Terz tritt aber desto häufiger auf (Z. 152—Z. 154; Z. 156—Z. 159, Z. 184, Z. 188, Z. 194). Eine weitere prominente Rolle spielt die rhythmisch pointierte Streicherfigur, die mit ihren scharfen Repetitionen den Abschnitt von Z. 7—Z. 13 beherrscht. In verschiedenen Formen kann diese scharf abgerissene Tonrepetition, mit der der Satz auch beginnt, beobachtet werden: zunächst im vierten und fünften Takt des Satzes, dann bei Z. 157—Z. 159, in verschiedenen Varianten bei Z. 164—Z. 168, schließlich bei Z. 182—Z. 184. Auch auf das auskomponierte Glissando wird zurückgegriffen, einmal durch längere ansteigende Skalenbewegung (einen Takt vor Z. 146, Z. 159 und einen Takt vor Z. 161) und explizit bei Z. 157 und Z. 163, einem oktagonischen Block (Bereich I). Eine gewichtige Wiederaufnahme ist die des Tempos des ersten Satzes beim „*alla breve*“ (zwei Takte vor Z. 170), das bis zum Ende der Symphonie beibehalten wird.

Die bedeutsamste und umfangreichste Wiederaufnahme von Material des ersten Satzes ist die des Seitensatzes in der von Strawinsky so sogenannten „Rumba“¹⁹. Sie hat dieselbe harmonische Substanz wie der Seitensatz: die Gegenüberstellung von ‚G-dur‘ einerseits und ‚Des-dur/Es-dur‘ andererseits. Die entsprechenden Stellen sind Z. 152—154; Z. 161—Z. 163 und der lange „Rumba“-Block Z. 187—Z. 194. Überblickt man den ganzen Satz, so stellt sich heraus, daß sich bis auf das Fugato (ab zwei Takte vor Z. 170), mit dessen Beginn aber immerhin des Tempo des ersten Satzes aufgenommen wird, kaum eine Stelle findet, die nicht durch mindestens ein Element auf den Kopfsatz zurückgreift. Wenn dieser Zusammenhang aber tatsächlich gegeben ist und man weiterhin die sich aus der Unvollständigkeit der Reprise ergebende Störung des Gleichgewichtes im Kopfsatz zusammen mit der prominenten Stellung bedenkt, die dem Kern des musikalischen Materials eben dieses weggefallenen Seitensatzes im letzten Satz zukommt, kann man in einem genauen Sinn davon sprechen, daß der letzte Satz eine Art Reprisesfunktion hat.

6. Zur Proportion

Von mehreren Werken Strawinskys konnte nachgewiesen werden, daß in ihnen die Gestaltung dem Prinzip der Ausbildung einfacher Proportionen folgt²⁰. Ausgangs-

¹⁸ Ebda., S. 370.

¹⁹ Strawinsky/Craft, *Dialogues*, S. 52.

²⁰ B. M. Williams, *Time and the Structure of Strawinsky's Symphony in C*, in: *MQ* 59 (1973), S. 355ff.; Kramer in: *Confronting Stravinsky*, S. 174ff.

7. Folgerungen über den formalen Status der Sonatensatzform

Die bisher vorgeführte Analyse bestand in wenig mehr als der Anwendung der von der Formenlehre bereitgestellten Schemata auf die *Symphony in Three Movements*. Sein Recht hat dieses Verfahren daran, daß Strawinsky im Grunde analog vorgeht: Die Sonatensatzform in ihrer tradierten Gestalt wird von ihm vorausgesetzt und nicht eigentlich entwickelt. Strawinsky sucht den Eindruck zu vermeiden, daß die Form sich quasi naturhaft aus dem Gegenstand ergibt, und betont stattdessen die äußerliche Setzung der Sonatensatzform, die jederzeit dem Eingriff des Komponisten offenzustehen scheint. Die solcherhand bereitgestellte Form wird damit nicht erfüllt, sondern beschädigt. Das Komponieren Strawinskys wendet sich dabei polemisch gegen den Prozeßcharakter der Sonate zugunsten einer eher statischen Form. Die Beschädigung der Sonate setzt denn auch in der Durchführung an, die traditionell als entscheidend vom Entwicklungsgedanken beherrscht angesehen wird. Indem Strawinsky im wesentlichen darauf verzichtet, bereits exponiertes Material zu verarbeiten, entzieht er der Durchführung die Funktion, die ihr eigentlich zukäme. Zusätzlich resultiert aus der Montagetechnik der Eindruck der Diskontinuität. Die Schnittstellen zwischen blockhaften Abschnitten werden nicht versteckt, sondern nach außen gekehrt. Damit wird der Eindruck eines durchgehenden Prozesses verhindert. Demzufolge wirkt der Eintritt der Reprise auch nicht als Resultat der Durchführung, sondern so, als erfolge ein Ruck auf eine andere Ebene²². An dieser Stelle, die konstitutiv für den Sinn der Sonatensatzform ist, geht Strawinsky in seiner Deformation wohl am weitesten. Die Summe aller dargestellten Beschädigungen führt zu einer Veränderung der Sonatensatzform in ihrer Substanz. Es gehört zu Strawinskys schöpferischem Ingenium, auf diese Veränderung mit der untergründigen Anknüpfung im dritten Satz zu reagieren und den Gedanken der zyklischen Einheit so auf originelle Weise zu realisieren.

Die Sonatensatzform wird durch diese Veränderung aber nicht destruiert, sondern sie ist durch ihre Deformation hindurch realisiert. Sie ist stets mitzudenken, da man ohne ein Bewußtsein der zugrundeliegenden Form auch der Beschädigungen nicht gewahr werden kann. Eine adäquate Rezeption müßte sich der Spannung zwischen Erfüllen und Abweichen bewußt werden. Dies geschieht in einem Akt der ästhetischen Reflexion, die insofern ein zentrales Moment der Auffassung des Werkes ausmacht²³. Ebenso hat die Betrachtung der Dimension der proportionalen Gliederung ihren Ort in der Reflexion und kann nicht im unmittelbar sinnlichen Vollzug erfolgen. Damit soll nicht gesagt sein, diese Musik wirke nicht unmittelbar. Das Gegenteil ist der Fall²⁴. Sie ist aber offen für ästhetische Reflexion, und erst in dieser entfaltet sich der ganze Reichtum des Gebildes. Wenn eine solche, ästhetische Reflexion erheischende Vielschichtigkeit eine besondere Qualität des musikalischen Kunstwerkes ist, die es vor anderen auszeichnet, so gehört die *Symphony in Three Movements* zu Strawinskys bedeutendsten Werken.

²² Immerhin sind die beiden aneinanderstoßenden Blöcke durch die Instrumentation miteinander verbunden, so daß dieser Ruck nicht völlig unvermittelt erscheint.

²³ Vgl. Rudolf Stephan, *Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus*, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S. 243ff., insbes. S. 248.

²⁴ So schreibt z. B. Walsh, es sei „the most physically violent and exciting music even Strawinsky had written for thirty years“ Walsh, S. 196f.