

Teil seiner Kompositionslehre vor, die das bei Simpson verfolgte Prinzip einer Begründung instrumentaler Formen aus dem Diminutions- bzw. Variationsgedanken heraus detailliert darlegt: *Friedrich Erhard Niedtens Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen und aus einem schlechten [= schlichten] General-Bass Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Gigueen und dergleichen leichtlich verfertigen könne samt andern nötigen Instructionen*<sup>56</sup>. Simpsons Einflüsse auf den Kontinent und damit möglicherweise auch auf Niedt bedürften einer besonderen Untersuchung<sup>57</sup>.

In der Geschichte der instrumentalen Diminution markiert Simpsons Lehrbuch einen Endpunkt. Indem die Diminution, ausgehend von der akzidentellen Kolorierung einer *res facta* sich in der Divisionstechnik mit allen Möglichkeiten des Kontrapunkts und der Generalbaßpraxis verbindet, sind „die Formen der Improvisation . . . erschöpft und nicht mehr entwicklungsfähig“<sup>58</sup>. Die Kehrseite dieser negativen Feststellung Einsteins sollte jedoch den im geschichtlichen Wandel der Division vollzogenen qualitativen Sprung nicht vergessen machen: Simpsons Systematik der Divisionsverfahren, die in ihrer kumulierenden Eigenart insgeheim eine Geschichte der Diminutionslehre seit ihren usuell-ornamentalen Anfängen darstellt, legt das essentielle, formschaffende Moment in einer hochentwickelten Improvisationstechnik offen: Aus der ornamentierten *res facta* ist selbst eine *res facta* geworden; aus dem Prozeß der „Zerteilung“ von Notenwerten heraus entdeckte die Division die musikalischen Teile und deren Zusammenhang, die Form.

## Bemerkungen zum Autograph des „Sacre du printemps“

von Volker Scherliess, Trossingen

Die Frage nach den Quellen eines musikalischen Kunstwerkes meint immer mehr als nur ein philologisches Spezialinteresse – sie ist, in des Wortes eigentlicher Bedeutung, eine Frage nach den Ursprüngen, nach dem Entstehungs- und Entwicklungsprozeß, den es bis zur endgültigen Gestalt durchlaufen hat. Vieles, was Analysen, äußere Daten und Berichte nicht mitteilen können, wird erst klar, wenn wir Skizzen, Handschriften, Ausgaben befragen und die verschiedenen Stadien der Komposition und der Revisionen nachzuvollziehen versuchen. Die Quellenlage im Falle Strawinsky ist schwierig, und wenn man zum Vergleich an Schönberg mit seiner weit fortgeschrittenen Gesamtausgabe oder auch an Berg, Webern, Bartók und Hindemith denkt, deren Nachlässe mittlerweile der Wissenschaft geöffnet wurden, so wird diese Schwierigkeit noch deutlicher. Denn nicht nur der Wust von

<sup>56</sup> Dem Verfasser lag der Nachdruck (Buren 1976) der von Johann Mattheson bearbeiteten 2. Auflage vor: *Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation Des General-Basses. Samt einer Anweisung / wie man aus einem schlechten [= schlichten] General-Bass allerley Sachen / als Praeludia, Ciaconen, Allemanden etc. erfinden könne* (Hamburg 1721).

<sup>57</sup> Einstein, a. a. O., S. 31 ff., versucht derlei nachzuweisen. A. Feil geht in seiner Dissertation *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Heidelberg 1955, der Frage möglicher Vorbilder Niedts nicht nach.

<sup>58</sup> Einstein, a. a. O., S. 26. Nach Simpson gibt es dann auch keine wirklich neuen Divisionslehren mehr. Sein Traktat wurde noch 1712 zum dritten Mal aufgelegt.

Revisionen und Bearbeitungen, denen Strawinsky seine Kompositionen unterzog, sondern vor allem die Tatsache, daß Manuskripte und Skizzen sich an verschiedenen Orten und meist in Privathand befinden, steht ihrer Erforschung im Wege. Es bleibt daher zu hoffen, daß in absehbarer Zeit auch für diesen Meister eine zentrale Stelle geschaffen wird, in der alle Quellen und Dokumente gesammelt und öffentlich zugänglich gemacht werden.

Die folgenden Mitteilungen entstammen den Vorarbeiten zu einer Einführung in den *Sacre du printemps*<sup>1</sup> und tragen den Charakter vorläufiger Notizen; sie wollen und können dem gründlichen philologischen Quellenstudium, wie es für eine zukünftige Strawinsky-Ausgabe notwendig sein wird, nicht vorgreifen, sondern sollen nur anhand einzelner, bezeichnender Beispiele ein Licht auf Strawinskys Arbeitsweise werfen. Dabei beschränke ich mich auf eine Quelle, die autographe Reinschrift der Partitur, und vergleiche sie mit der letzten revidierten Ausgabe: London 1967, Boosey & Hawkes (Dirigier- und Studienpartitur sind identisch. Im folgenden: Druckausgabe, Partiturdruk u. ä.). Sie ist, obwohl Strawinsky selbst bei seinen Konzerten einige Details, vor allem in der Phrasierung, anders auszuführen pflegte, als er sie in diesen Notentext übernahm, die „Fassung letzter Hand“<sup>2</sup>.

Das Autograph des *Sacre du printemps* ist im März 1913 fertiggestellt worden und diente von den Proben zur Uraufführung (am 29. Mai 1913 unter Pierre Monteux) bis zum Erscheinen der ersten gedruckten Partitur (1921) als Dirigierexemplar. Es war Eigentum des Russischen Musikverlages, gegründet von Sergei Kussewitzky, Sitz Berlin, nach 1917 Edition Russe de Musique, Paris. 1947 hat der Verlag Boosey & Hawkes das Autograph von Kussewitzky erworben und es 1962 Strawinsky zum 80. Geburtstag geschenkt. Es befindet sich heute in Schweizer Privatbesitz.

Robert Craft hat in seinem Tagebuch die Wiederbegegnung des greisen Meisters mit dem Manuskript seines frühen Hauptwerkes (das bis dahin, 1968, in einem Genfer Banksafe deponiert war) beschrieben<sup>3</sup> und einige Erläuterungen zu den Textvarianten angefügt, die freilich sehr allgemein bleiben und sich auf einige derjenigen Fälle beschränken, die auf Anhieb ins Auge fallen.

Als einziges Exemplar der vollständig ausgeführten Partitur wurde das Autograph zu Proben und Aufführungen ausgeliehen und weist entsprechend viele Gebrauchsspuren, Eintragungen von verschiedenen Dirigenten und Verlagsmitarbeitern, aber auch zahlreiche Korrekturen von Strawinsky selbst auf, in denen sich seine Erfahrungen mit dem Hören des Werkes niederschlugen: Striche, Rasuren, Hinzufügungen, Änderungen. Wann genau und in welcher Reihenfolge die verschiedenen Eintragungen vorgenommen wurden, ließe sich – wenn überhaupt – nur nach eingehendem Studium der Quelle beurteilen. Das Autograph ist in dunkler Tinte geschrieben, einige Zusätze (vor allem die Partiturnummern) in roter Tinte. Korrekturen wurden im allgemeinen mit Bleistift ausgeführt, teilweise in roter Tinte nachgeschrieben. Eintragungen mit Buntstift dürften von Dirigenten stammen<sup>4</sup>. Drei Daten waren es wohl vor allem, die Anlaß zum Korrigieren boten: Die ersten Proben unter Pierre

<sup>1</sup> In der Reihe *Meisterwerke der Musik*, München, im Druck.

<sup>2</sup> Zu den weiteren Quellen vgl. ebenda.

<sup>3</sup> Robert Craft, *Tagebuch-Addenda (1968)*, in: Igor Strawinsky mit Robert Craft, *Erinnerungen und Gespräche*, Frankfurt/Main 1972, S. 355–357; auch in R. Craft, *Strawinsky in meinen Tagebüchern*, in: *Melos* 39, 1972, S. 347.

<sup>4</sup> Beschreibung der Handschrift (und Faksimile der beiden letzten Seiten) in: *Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher, Festschrift zu Paul Sachers siebzigstem Geburtstag*, in Verbindung mit Ernst Lichtenhahn und Tilman Seebass hrsg. von F. Hoffmann-La Roche & Co. A. G., Basel 1976, S. 76 und Tafel 41.

Monteux 1913, dann die konzertante Aufführung 1920 unter Ernest Ansermet (nachdem Strawinsky das Werk sieben Jahre lang nicht mehr gehört hatte) und die Vorbereitung zur Drucklegung, die sich durch die Kriegswirren bis 1921 hinzog. Außerdem stand Strawinsky über Jahre mit Ansermet in brieflichem Gedankenaustausch wegen einzelner Stellen, und als er 1929 das Autograph vom Verlag wieder zugeschickt bekam, um eine revidierte Ausgabe in Angriff zu nehmen, hat er noch mehrere Veränderungen ausgeführt. (Übrigens ist damals keine neue Partitur, wohl aber revidiertes Orchestermaterial erschienen<sup>5</sup>.)

Zunächst fallen Strawinskys Datierungen mehrerer Abschnitte auf (und zwar jeweils sowohl nach dem julianischen als auch nach dem gregorianischen Kalender). Sie lauten: Nach Ziffer [56]: 30. I./12. II. 1912; am Ende des ersten Teils, nach [78]: Clarens 16./29. II. 1912; nach [141]: 18./31. X. 1912 und am Schluß: 23. II./8. III. 1913. Nach dem ersten Teil sind vier Seiten (die Ziffern [79]–[85]) eingefügt, datiert 16./29. III. 1913, also nach Fertigstellung der ganzen Partitur und zu einer Zeit, als die Proben bereits begonnen hatten. Der mehrfach zu lesende Hinweis, Strawinsky habe lediglich elf Takte, nämlich die Ziffern [86/87] hinzugefügt<sup>6</sup>, widerspricht dem Befund am Autograph: Dort stehen auf S. 43 die Schlußtakte des ersten Teils (fünfter Takt nach [77] bis Ende [78]). Das Verso des Blattes ist in der üblichen schwarzen Tinte mit 44 paginiert (später mit roter Tinte in 44 E geändert); es enthält die Abschnitte [86] und [87]. Hierauf folgten ursprünglich die Seiten 45 ff. mit den Abschnitten [88]ff. Dazwischen wurden aber drei Blätter eingefügt: ein unpaginiertes Titelblatt<sup>7</sup> mit leerer Rückseite, darauf zwei Blätter, deren Seiten mit 44 A bis D paginiert wurden und die die Abschnitte [79]–[85] enthalten. Auf S. 44 D wird auf den Anschluß 44 E, d. i. die ursprüngliche S. 44, zurückverwiesen. Dann folgt S. 45.

Eingefügte Blätter								
s. 43	S. 44 später: 44 E	Titelseite (unpaginiert)	Rückseite (leer)	S. 44 A	S. 44 B	S. 44 C	S. 44 D	S. 45
[77] 5. Takt - [78]	[86] - [87]			[79] - [80] T.1-3 Seconde partie Introduction	[81] - [82] T.1-2	[82] T.3-6, [83]	[84] - [85] signiert und datiert, Verweis: "dann folgt 44 E"	[88] - [89]

Somit läßt sich schließen, daß der zweite Teil ursprünglich mit den beiden Trompeten bei [86] begann und die Abschnitte [79]–[85] erst nachträglich eingefügt wurden. Dem entspricht auch die Abfolge im Skizzenbuch<sup>8</sup>, in dem die Entwürfe zum Beginn der zweiten *Introduction* (S. 104–107) erst nach dem Abschluß der eigentlichen Kompositionsskizzen (S. 96), umgeben von Entwürfen zur Instrumentation sowie Skizzen zu anderen Werken,

<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang sei nachdrücklich verwiesen auf das Kapitel „The Revisions“ in: Vera Stravinsky und Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York 1978, S. 526–539 und 657–660.

<sup>6</sup> Z. B. bei Eric Walter White, *Stravinsky, The Composer and his Work*, London und Boston <sup>2</sup>1979, S. 209.

<sup>7</sup> Der Text lautet: „Vesna svjaščennaya/ Zweiter Teil/Orchesterpartitur/ In dieser Partitur sind enthalten die Seiten: von 43 bis 68 einschließlich und die Seiten 44<sup>A</sup>, 44<sup>B</sup>, 44<sup>C</sup>, 44<sup>D</sup> und 44<sup>E</sup>. Die 43. Seite ist die letzte Seite des I. Teils. Danach ist die Seite 44<sup>A</sup> zu lesen, darauf 44<sup>B</sup>, 44<sup>C</sup>, 44<sup>D</sup>, 44<sup>E</sup>, 45 usw. /Igor Strawinsky/ Die Seiten von 69 bis 87, die ‚Svjaščennaja pljaska‘ [Danse sacrale] enthalten, werden in nicht langer Zeit geschickt werden.“

<sup>8</sup> Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches 1911–1913*, Faksimileausgabe, hrsg. und kommentiert von Robert Craft, London 1969.

erscheinen<sup>9</sup>. Ebenso spricht ein weiteres Notenbuch dafür; es enthält neben Entwürfen zur *Danse sacrale* und zur *Introduction* des zweiten Teils auch Skizzen zu anderen, später fertiggestellten Werken, so daß auf eine relativ späte Zeit geschlossen werden kann<sup>10</sup>.

An zwei weiteren Stellen betreffen die Änderungen ganze Abschnitte: Die erste Fassung von [28] und [29] – Autograph S. 11, letzte vier Takte, und S. 12, vierzehn Takte – wurde gestrichen und durch eine neue, der Druckfassung entsprechende ersetzt. (Die neue Seite, paginiert als 12 a und b, wurde kurioserweise im Verlag falsch herum eingebunden.) Anlaß zu dieser Korrektur war ein Brief Monteux', der von den Proben berichtete und einige Instrumentationsänderungen vorschlug<sup>11</sup>. Der Hauptunterschied liegt darin, daß der vierstimmige „Cantus firmus“, der, beginnend im fünften Takt nach [28], ursprünglich von vier Hörnern und vier Solobratschen gespielt wurde, nun durch vier Trompeten ersetzt wird. Im Zusammenhang damit hat Strawinsky aber auch die begleitenden Ostinatoschichten verändert, und zwar im Sinne einer klanglichen Ausdünnung (der Klang bleibt freilich kompakt genug) und einer Betonung des perkussiven Elements: Ursprünglich enthielt die ganze Passage kein Schlaginstrument; in der korrigierten Fassung beginnen bei [28] die Pauken und bei [29] Triangel und Cymbales antiques<sup>12</sup>. Auf der gestrichenen Seite findet sich übrigens auch die Angabe „crescendo poco a poco“, eine der wenigen derartigen Vorschriften fürs ganze Orchester; sie wurde ebenfalls nicht in die Partitur übernommen – der Eindruck dynamischer Steigerung ergibt sich beim Hören ohnehin. – Zwar handelt es sich nicht, wie Craft meint, um „die einzige Revision von Wichtigkeit in dem Autograph“<sup>13</sup>, wohl aber um eine bedeutende. Um einen detaillierten Vergleich zu ermöglichen, siehe die gestrichene Fassung, S. 238 ff.

Der andere Eingriff, der einen ganzen Abschnitt betrifft, wirft ein bezeichnendes Licht auf Strawinskys Arbeitsweise<sup>14</sup> und auf sein Formdenken: Die vier Takte vor [71] wurden erst nachträglich eingefügt. Der *Cortège du sage* endete zunächst mit dem vierten Takt nach [70] (ursprünglich Doppelstrich); auf ihn folgte die Generalpause bei [71]. Die vier Takte wurden auf einem Extrablatt (S. 38<sup>bis</sup> und 38<sup>ter</sup> zwischen S. 38 und 39) zugesetzt. Ob dies aus musikalischen Gründen geschah (weil die Musik noch einer letzten Steigerung bedurfte) oder im Hinblick auf die Choreographie (weil die Prozession des weisen Alten mehr Zeit beanspruchte), läßt sich nicht entscheiden. Bezeichnend ist jedenfalls für Strawinskys Komponieren, daß eine solche rein additive Anfügung überhaupt möglich war und daß der Schnitt, mit dem die Szene abrupt endet (keine traditionelle Schlußbildung, sondern das für

<sup>9</sup> Vgl. Crafts Kommentar ebenda und die Übersicht über die Skizzen in der Werkeinführung (wie Anm. 1).

<sup>10</sup> White, a. a. O., S. 600, Nr. 4 b.

<sup>11</sup> 30. März 1913, englisch abgedruckt in: V. Stravinsky und R. Craft, a. a. O., S. 96: „The passages . . . which will possibly need some modifications are the following: at [38] (recte: [28]!), measure 5, the horns and violas playing the melody are scarcely audible unless the rest of the orchestra plays pianissimo.“

<sup>12</sup> Es ist übrigens die einzige Stelle im ganzen *Sacre*, an der Cymbales antiques (piatti antichi) eingesetzt werden. (Strawinsky hatte sie 1912 durch Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* und Ravels *Daphnis et Chloé* kennengelernt.) In der Instrumentenaufstellung des Skizzenbuches (S. 2) fehlen sie noch; allerdings sind dort „piatti“, also normale Becken, verzeichnet, die wiederum in der Instrumentenliste der gedruckten Partitur fehlen. Sie spielten in den Skizzen eine erhebliche Rolle, wurden dann aber in der Partitur ersetzt, z. B. am Beginn der *Action rituelle des ancêtres* durch Tambourin. Die einzige Stelle der Partitur, an der das Becken erklingt, ist der Schluß der *Action* [138] – [139]. (Im Autograph erscheint es außerdem noch „colla bacchetta dura“ auf den fff-Schlag, zweiter Takt nach [201].) Dieser Sachverhalt mag ein kleines „Schlag“-Licht auf die Genese der Instrumentation werfen.

<sup>13</sup> Wie Anm. 3.

<sup>14</sup> Vgl. V. Scherliess, *Zur Arbeitsweise Strawinskys*, in: *Strawinsky-Studien*, hrsg. von Klaus H. Stahmer, Hamburg, im Druck.

(2)

Gestrichene Fassung der Abschnitte [28] und [29]  
im Autograph des „Sacre du printemps“

Autograph S. 11, Takt 3-42

[28]

Fl. gr. 1 2  
R. alto  
Ob. 1  
Cl. in Sib 1 2 3  
Cl. basso  
Fag. 1 2 3 4  
C. Fag. 1 2 3 4  
Cor. 5 6 7 8  
Tr. in Do 1 2 3 4  
Trbn. 1 2 3  
VI. I div.  
VI. II div.  
4. Vle solo  
k. adre Vle  
Vc  
Cb.

[28]

⑤

Autograph S. 42

Crescendo poco a poco

Fl. picc. 1 2

Fl. gr. 1 2

Fl. alto

Ob. 1 2 3 4

C. ing.

Cl. in G in A/B 1 2

Cl. in Bb

Cl. basso

Fag. 1 2 3 4

C. fag. col. on dehors

Cor 5 6 7 8

Tr. in D 1

T. bn. 1 2 3

VI I div. stacc.

VI II div. stacc.

4 Vle. sole molto cresc.

4. altre Vle. stacc.

Vc.

Cb.

\* Schlüssel mit Bleistift  
helligiert; ~~mf~~ lauten. Crescendo — poco — a —

©

29

Handwritten musical score for page 29. The score consists of approximately 18 staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also some handwritten annotations and slurs throughout the piece. The music appears to be a complex orchestral or chamber work.

20 — a — poco —

Strawinsky typische Abbrechen), auf diese mechanische Weise um vier Takte hinausgeschoben werden konnte.

Im Zusammenhang mit dieser Änderung ist auch die nachträgliche Akzentuierung der Pauke im  $\frac{3}{8}$ -Metrum (womit ein zusätzlicher rhythmischer Ostinato ins Spiel gebracht wird) sowie die Einführung des Guero (im Autograph: „une rape“) ab [70] zu sehen. Geringfügige Korrekturen in den Posaunen kommen hinzu.

Die metrische Fassung verschiedener Abschnitte hat Strawinsky, wie wir aus zahlreichen Äußerungen, vor allem dem Briefwechsel mit Ansermet<sup>15</sup> wissen, immer wieder beschäftigt. Hier ist nicht der Ort, den Anteil von „konstruierten“ und „empfundenen“ Metren im *Sacre* (und bei Strawinsky überhaupt) zu untersuchen, wobei wohl außer Zweifel stünde, daß die „empfundenen“, d. h. auch aus dem musikalischen Verlauf nachzuvollziehenden, bei weitem überwiegen und daß „konstruierte“ Metren eigentlich nur durch Addition mehrerer Ostinatoflächen, also verschiedener Betonungsschwerpunkte, entstehen. Trotzdem gibt es natürlich Fälle, wo mehrere Metrisierungen musikalisch möglich sind und wo es nun darum ging, die praktikabelste Lösung zu finden. Dies läßt sich z. B. an der *Evocation des ancêtres* erkennen. Mit ihrer metrischen Fassung hat Strawinsky lange experimentiert, wie bereits aus den Skizzen (S. 73f.) hervorgeht. Dort notierte er den Anfang zunächst in  $\frac{7}{4}$  und  $\frac{8}{4}$ , fügte verschiedene Akzente ein und unterteilte die Takte in kleinere Gruppen. Auch das Autograph weicht entscheidend von der heutigen Druckfassung ab, die Strawinsky erst 1926 – offenbar im Zusammenhang mit seiner eigenen Aufführung im Concertgebouw – festgelegt hat<sup>16</sup>. Es erscheinen keine Halbe-, sondern nur Vierteltakte. Aber die Eingriffe waren nicht nur notationstechnischer Art, sondern beeinflussten auch dadurch die Wirkung des Abschnitts, daß einzelne Betonungen verschoben und die tiefen Töne z. T. länger ausgehalten wurden, bevor die Bläser einsetzten. Zum Vergleich folgen die Takte entsprechend [121]–[123] in beiden Fassungen, wobei die musikalischen Vorgänge schematisch zusammengefaßt sind:

[121]

Druckausgabe	G. P.	
Autograph		

<sup>15</sup> Vgl. Anm. 5.

<sup>16</sup> Ebenso, besonders S. 530f.

122

Druckausgabe (Streicher) (Bläser)

Autograph

123

Druckausgabe

Autograph

Der in vieler Hinsicht heikelste Teil des *Sacre* ist die *Danse sacrale*. Hier hat Strawinsky ebenfalls im metrischen Bereich, aber auch klanglich viel experimentiert. Die endgültige Fassung des Satzes blieb lange ungelöst; das zeigt nicht nur das Autograph mit seinen umfangreichen Retouchen und Abweichungen gegenüber der Druckausgabe, das beweist auch ein Briefwechsel zwischen Strawinsky und Ansermet, der aufgrund seiner praktischen Erfahrungen in Proben und Aufführungen zahlreiche Korrekturen vorschlug<sup>17</sup>, und das beweist schließlich die Neufassung von 1943 mit ihren tiefgreifenden Vereinfachungen<sup>18</sup> – eine Fassung, der Strawinsky zwar gegenüber den früheren den Vorzug gab, die er aber doch nicht in die revidierte Partitur übernommen hat.

Die auffälligsten Abweichungen zwischen Autograph und Druckfassung betreffen die Takteinteilung: Im Hauptteil der *Danse sacrale* (die „Couplets“ [149]–[166] und [174]–[179] weisen kaum Unterschiede auf) wurden nahezu alle Takte geändert, was aber keinen Eingriff in die musikalische Substanz, sondern nur schlagtechnische Präzisierung bedeutete. So lauteten z. B. die Abschnitte [142]–[143] zunächst:

$$\frac{3}{16} - \frac{5}{16} \quad - \quad \frac{3}{16} - \frac{4}{16} - \frac{5}{16} \quad - \quad \frac{3}{16} - \frac{4}{16} - \frac{3}{16}$$

gegenüber dem endgültigen:

$$\frac{3}{16} - \frac{2}{16} - \frac{3}{16} - \frac{3}{16} - \frac{2}{8} \quad - \quad \frac{2}{16} - \frac{3}{16} - \frac{3}{16} - \frac{2}{8} - \frac{3}{16}$$

<sup>17</sup> Die metrische Umarbeitung der *Danse sacrale* stammt aus dem Jahre 1926 (vgl. die Faksimilia der Revisionspartitur in: *Pictures and Documents*, a. a. O., S. 80f., mit deutlich sichtbaren Raderspuren bei den geänderten Takten).

<sup>18</sup> Separat erschienen: New York 1945, Associated Music Publishers. Dazu ausführlicher in der Einführung (wie Anm. 1).

Änderungen der Komposition selbst begegnen kaum; so fehlt im Autograph im dritten Takt nach [144] der Schlag aufs erste Sechzehntel, entsprechend im vierten Takt nach [145] sowie im dritten nach [169] (an der analogen Stelle, dritter Takt nach [170], erscheint das Sechzehntel *Cis* im Kontrabaß). Überaus reich sind dagegen die Varianten in Instrumentation, Stimmführung, Dynamik und Akzentsetzung. Folgende Beispiele seien genannt: Die Trompetenakkorde dritter bis fünfter Takt nach [144] sowie, entsprechend, nach [145], [169] und [170] erklangen ursprünglich, um den ersten verkürzt, in den Posaunen. Die Kontrabaß- und Paukenfigur [146] – [148] lautete ursprünglich:

Autograph:

Druck:

146

147

Autograph:

Druck:

148

– entsprechend bei [171]–[173], wo noch die Große Trommel zu den Paukenschlägen hinzutritt. Im Abschnitt [173] (der im Autograph um zwei Sechzehntel früher, nämlich mit einem  $\frac{5}{16}$ -Takt beginnt) hat Strawinsky für die Druckfassung instrumentatorisch im Schlagzeug (zunächst mit Großer Trommel und Pauke) und bei den Bläsern Änderungen

vorgenommen, um durch scharfe Akzente eine dynamische Steigerung zu erreichen; daher konnten die Crescendozeichen, die im Autograph erscheinen, entfallen. Die Blechbläser im dritten Takt nach [174] bis [175] sind im Autograph kleiner besetzt: Es spielen nur eine Tuba (hohes *A* entfällt) und vier Hörner wie folgt:

3. Takt nach [174]

Cor. in Fa etc.

Der letzte Einsatz im „Refrain“, [186]–[187], weicht im Autograph dynamisch ab: Nach dem „*fff*“-Anfangsschlag gehen die Streicher ins „*piano*“ zurück (im Partiturdruk: „*forte*“). Posaunen und Tubas schweigen danach; an ihrer Stelle spielen lediglich zwei Hörner mit den Fagotten. Ab [188] tritt dann das tiefe Blech hinzu.

Am Schluß der *Danse sacrale*<sup>19</sup> ist neben dem erwähnten Beckenschlag im Takt nach [201] der Einsatz des Guero beim Schlußschlag zu erwähnen. Außerdem wurde die Bemerkung zum Kontrabaß-Akkord „Le ‚re‘ grave sur la corde ‚ut“ nicht in den Druck übernommen. Auch hier hatte Strawinsky im Autograph einen Takt metrisch anders gefaßt: Bei [201]  $\frac{5}{16}$  wie im Druck, danach aber ein weiterer  $\frac{5}{16}$ -Takt mit Fermate und den Bemerkungen „*lunga ad libitum*“ für Englischhorn und erste Violinen, „*colla parte*“ für alle anderen, schließlich ein  $\frac{9}{64}$ -Lauf, der in den  $\frac{3}{4}$ -Takt führt.

Fassen wir nun, nach den Änderungen an größeren Abschnitten, einige Detailunterschiede ins Auge.

Beim Vergleich zwischen Autograph und Druckausgabe fallen zahlreiche divergierende Tempovorschriften auf. Es zeigt sich (und dies wird noch bestätigt, wenn man zusätzlich die Skizzen heranzieht), daß auf diesem Felde manches lange unentschieden blieb, daß offensichtlich während der Proben Korrekturen vorgenommen wurden, die aber z. T. schon innerhalb des Autographs wieder rückgängig gemacht oder nochmals geändert wurden. Über die Hälfte der Metronomangaben und Tempobezeichnungen haben solche Eingriffe erfahren, wobei es mir nicht immer möglich ist zu entscheiden, von wem sie stammen. Die Eintragungen sind in Tinte, Blei- sowie Rot- und Blaustift gemacht, und es ist zu vermuten, daß hier vieles von Monteux stammt. So wurde z. B. vor [3] „*accelerando*“ zugesetzt und wieder – wie auch das folgende „*più mosso*“ – gestrichen. Ebenso wurde bei [161] ein „*accelerando*“ zugefügt. Auch Bezeichnungen wie „*très tranquille*“ bei [91] und „*Allegretto tranquillo*“ bei [93] dürften von Monteux stammen.

<sup>19</sup> Vgl. das Faksimile in *Pictures and Documents*, a. a. O., S. 76.

Als Beispiele für Unterschiede in den Metronomangaben seien genannt:

*Les augures printaniers*: Halbe = 56 (im Druck 50)

*Rondes printanières* [48]: ursprünglich „Tranquillo“, Viertel = 108, geändert (nicht von Strawinsky, Monteux?) „Andantino“, Halbe = 88 (im Druck wieder wie vorher); entsprechend [56]

[49]: Viertel = 69–72 (im Druck 80)

[54]: „Vivo“, Viertel = 160, korrigiert in 138 (im Druck 160)

[57]: „Molto allegro“, Viertel = 168, korrigiert in „Allegro rigoroso“, Viertel = 146 (im Druck wie vorher)

*Le sage* [71]: ursprünglich Viertel = 52, korrigiert in 42 (im Druck 42).

Bemerkenswert sind ferner Strawinskys Eingriffe zugunsten der Artikulation und der klaren Verdeutlichung der Gestalten. So hat er über die beiden Schlußakte des *Jeu du rapt*, vor [48], erst nachträglich die Fermaten eingefügt. Über die metrische Fassung der *Evocation des ancêtres* und den Schluß der *Danse sacrale* sprachen wir schon. Von Bedeutung ist außerdem der retardierende Einschub in die *Jeux des cités rivales*, sechster bis neunter Takt nach [58]: Er erscheint im Autograph in anderer Metrisierung und ohne dynamische Unterschiede (die Fagotte fehlen noch):

Autograph:

Druck:

Auch der kurze Abschnitt *Le sage*, während dessen der weise Alte den rituellen „Kuß der Erde“ vollzieht, ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Die Pause im letzten Takt hat im Autograph den Wert einer Halben und wurde im Druck auf eine Viertelpause verkürzt. Im übrigen ist hier für die Fagotte im Autograph einfaches „piano“ vorgeschrieben, und statt zweier Kontrabässe spielt nur ein Solocello die Achtel.

Die bei weitem umfangreichste Gruppe der Korrekturen innerhalb des Autographs bzw. der Abweichungen zwischen Handschrift und Druckfassung betrifft die klangliche Erscheinung: Instrumentation, Dynamik, Spielvorschriften. Zu einer Stelle schreibt Robert

Craft<sup>20</sup>: „Unter den Änderungen, die vor der Premiere mit Bleistift eingetragen wurden, finden sich folgende Ergänzungen: die Posaunenstimmen zwei Takte vor Ziffer [22]; die Stimme der großen Trommel einen Takt vor Ziffer [22], und, ebenda, die Fermate auf F (von den Tuben in dieser Partitur nicht ausgehalten).“ Diese Angaben sind unvollständig und geben den Befund nicht exakt wieder. Die ursprüngliche, mit Tinte geschriebene Fassung der beiden Takte vor [22] entspricht weitgehend dem Partiturdruk: Hörner, Pauken und Streicher sind identisch; die Tubastimme lautet:



Posaunen und Große Trommel fehlen noch. Mit Bleistift wurden dann die Posaunen nachgetragen und die Große Trommel auf einer Hilfslinie eingefügt in der Form:



Ferner wurden die Tuben korrigiert in



und die Kontrabässe in



Beide Korrekturen wurden dann aber für den Partiturdruk wieder rückgängig gemacht. Wir erkennen also hier eine der zahlreichen Stellen, an denen Strawinsky während der praktischen Arbeit klanglich experimentiert hat.

Wie Craft weiter sagt, wurde „die Stimme der hohen Trompete zu Beginn des *Jeu du rapt*“ mit Bleistift nachgetragen. Auch hier sind die Eingriffe Strawinskys umfangreicher und komplizierter: Die Figuren der Bläser in [37] fanden sich zunächst (Tinte) nur in den Flöten, und zwar als Sechzehntel (Besetzung 1° [flauto] korrigiert in a2) auf Flauto grande und piccolo verteilt:

<sup>20</sup> Wie Anm. 3.

37

Fl. picc. a 2 *fff* marcatissimo

Fl. gr. *fff* marcatissimo

Weiterführung fehlt (radiert)

*D*-Klarinette und *D*-Trompete wurden mit Bleistift eingefügt, und zwar beide als einfache Achtel; entsprechend zur Klarinettenstimme hatte auch die Trompete bei [38] zunächst noch ein Achtel *a*, das im Druck entfiel. Der Abschnitt [38] enthält mehrere Korrekturen in den Violoncelli und Kontrabässen (Blei-Oktavierung der Celli wurde wieder rückgängig gemacht und erscheint in der Druckfassung wie ursprünglich; zwischen „pizz.“- und „arco“-Vorschrift wurde mehrfach gewechselt).

Bei [39] übernahm (Bleistift-Nachtrag) die erste Tuba zusätzlich die fünf Achtel der dritten Posaune. In den Flöten erscheint im folgenden Takt (Bleistift):

40

Fl. picc. *ff*

1 *ff*

Fl. gr. 2 *ff*

3 *ff*

Beide Korrekturen wurden im Partiturdruk wieder getilgt. Ebenso wurden die dynamischen Angaben in den Streichern, zweiter Takt nach [39], nicht übernommen: Triller der Violinen und Violen „*f*“, Achtel „*ff*“ und mit Akzenten versehen, Crescendopfeil für die Pizzicati der Violoncelli.

Betrachten wir im folgenden weitere Instrumentationsunterschiede in fortlaufender Reihenfolge:

[31]: Laut Autograph spielen die Kontrabässe die Stimme des Kontrafagotts (jeweils Abstrich) mit.

In [41] wurde die Kontrabaß-Stimme mit Bleistift hinzugefügt und die entsprechenden

Achtel, die zunächst den beiden Tuben zugeordnet waren, wurden auf Tuben und Posaunen (wie im Partiturdruck) verteilt.

[46]: Alle Flöten spielen (Achtel mit Repetitions-Abbrueviatur) jeweils zwei Sechzehntel auf jeder Stufe.

[47]: Die Schläge der Pauke und Großen Trommel im sechsten, achten und elften Takt fehlten ursprünglich und wurden mit Bleistift eingetragen. Lediglich im elften Takt stand zunächst mit Tinte ein Viertel auf „1“ in der Pauke, das dann (Bleistift) von der Großen Trommel verstärkt wurde und dem ein zweites auf „2“ folgte. Die Druckversion (Viertelschlag der Großen Trommel auf „1“, der Pauke mit den anderen Instrumenten auf „2“) differenziert noch stärker.

Im vierten Takt nach [50] endeten die Solobratschen mit dem ersten Achtel, danach Pausen; ebenso die Hörner im sechsten Takt. Beide Gruppen wurden dann mit Bleistift zu den Flöten parallel gesetzt.

Bei [62] wurden die Posaunen in den Violoncelli mit Bleistift durch weitere Viertel mit Vorschlägen ausgefüllt (im Druck wieder rückgängig gemacht). Vor allem aber fehlen die Blechbläserstimmen bis zum Anfang des dritten Taktes und wurden mit Bleistift folgendermaßen eingefügt (bis auf die meist fehlende dynamische Bezeichnung und die Streichung der Achtelpausen in der ersten und zweiten Posaune wie im Partiturdruck):

The image shows a musical score for measures 62-65. The score is for Cor. in Fa (trumpets) and Trbn. (trombones). Measure 62 is marked with a box [62]. The Cor. in Fa section has staves 1-4, and the Trbn. section has staves 1-3. A bracket groups measures 62-65. A box [4] is placed above the Cor. in Fa staff 3 in measure 63. Dynamics include sf and mf.

Im Abschnitt [70] (der, wie wir oben sahen, nachträglich um vier Takte erweitert worden war) verlief die Kontrabaß-Stimme zunächst durchweg in Achteln:

The image shows a musical score for measure 70, showing the bass line. The measure is marked with a box [70]. The bass line consists of eighth notes.

Die Violoncello-Stimme in [75], sechster, achter und elfter Takt, lautete ursprünglich



und wurde mit Bleistift korrigiert (wie im Druck).

Die Einsätze des ersten, dritten und fünften Horns vor [77] wurden erst nachträglich eingetragen (Bleistift und rote Tinte); entsprechende sechs Achtel des fünften Hornes im vierten Takt nach [77] wurden mit Bleistift eingesetzt, aber wieder durchgestrichen.

Beim Einsatz der Baßklarinetten im Takt vor [96] waren, Rasuren zufolge, zunächst auch erste und zweite Klarinette beteiligt.

Die Flageoletts der Violinen, dritter und vierter Takt nach [100], lauteten anders und wurden mit Bleistift korrigiert:



In der *Action rituelle des ancêtres* spielten die Klarinetten die Viertel des sechsten und achten Hornes bis zum fünften Takt nach [130] mit (gestrichen). Starke Rasuren in den Bratschen und zweiten Violinen, vierter und fünfter Takt nach [133], lassen vermuten, daß sie ursprünglich mit den anderen hohen Streichern gingen.

Änderungen der dynamischen Vorschriften bei gleichbleibender Instrumentation finden sich ebenfalls häufig; einige Beispiele seien genannt:

zweiter Takt nach [22]: Triller der Solovioline (Tinte) „mf“, mit Bleistift in „f“ korrigiert (im Druck wieder „mf“).

[24]: Violinen und Violoncelli „f“ (im Druck „mf“).

[28]: Pauken „p“ (im Druck „pp“), Violine II „f“ (im Druck „mf“).

[42]: Für die zunächst unbezeichnete Stimme der zweiten Violine wurde mit Bleistift „p“ vorgeschrieben (im Druck „f“).

[49], vierter Takt: Violine I „p“ (im Druck „mf“), entsprechend [52], dritter Takt.

Manche detaillierte Spielanweisung, die sich im Autograph findet, wurde nicht in die Partiturausgabe übernommen, weil sie offensichtlich zu kompliziert war oder nicht den gewünschten Effekt brachte. So heißt es z. B. für die Große Trommel bei [129]: „Avec la baguette de bois. – Touchez légèrement au bord, de façon à produire un si<sup>b</sup> environ.“ Diese Vorschrift wird an der analogen Stelle ab [139] wiederholt, und bei [140] steht dann: „Ordinairement (avec la mailloche de la Gran Caisse)“. Beide Angaben lauten im Partiturdruk vereinfacht „colla bacchetta di legno“, bzw. „bacchetta di Gran Cassa“.

Während des ganzen Abschnittes [42] war für die vier Soloviolen im Autograph Flageolett vorgeschrieben, für die Paukenschläge zwei Takte vor [44] „bacchetta di tamburo“ (im Druck keine Angabe).

Sordinovorschriften bei Blechbläsern wechseln, z. B. war für die Trompeten bei [57] zunächst „con sordino“ vorgesehen, das dann mit Bleistift gestrichen wurde (in den Druck wieder aufgenommen); bei [70] ist im Autograph unterschieden zwischen gleichzeitigem „con sordino“ der Posaunen und ausdrücklichem (mit Bleistift zugesetzten) „sans sordine“ der Trompeten.

Schließlich ist hinzuweisen auf Strawinskys grundsätzliche Gewohnheit, dort, wo es der musikalische Zusammenhang erlaubt, enharmonisch zu notieren. Entsprechende Änderungen begegnen in den Skizzen auf Schritt und Tritt (sie verdeutlichen, daß Strawinsky am Klavier komponierte). Abweichungen zwischen Autograph und gedruckter Partitur (wie z. B. in den Celli vor [143] *cis-his-his* statt *cis-c-c*) dürften der spieltechnischen Vereinfachung gedient haben.

Wenig genug konnte hier mitgeteilt werden. Die Beobachtungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sind, es sei nochmals betont, Notizen beim Studium des Autographs und bei dessen Vergleich mit der revidierten Druckausgabe. Eine systematische textkritische Untersuchung müßte natürlich die weiteren Quellen einbeziehen und hätte komplizierten Einzelfragen nachzugehen, z. B. den häufigen Rasuren oder der chronologischen Einordnung der einzelnen Eingriffe. Dies muß einer späteren Beschäftigung mit Strawinsky vorbehalten bleiben. Eines allerdings wird bereits deutlich: die enorme Akribie, mit der der Komponist zu Werke ging. So geringfügig einzelne Schritte auf dem Wege zum endgültigen Text, so wie wir sie hier verfolgt haben, angesichts des Ganzen scheinen mögen – sie zeigen doch, daß nichts an dieser gewaltigen Komposition ungeprüft bleiben oder dem Zufall überlassen werden sollte.