

## Zu Strawinskys Reihentechnik

von Theo Hirsbrunner, Bern

Nicht wie es gemacht ist, sondern was es ist, sei das Entscheidende, schrieb Schönberg an Rudolf Kolisch, der die Reihentechnik des dritten Streichquartetts herausgefunden hatte. Doch hat Kolisch wirklich entdeckt, wie das Werk gemacht wurde? Analysen von dodekaphoner Musik krankten oft daran, daß sie, mit Zahlen und Tabellen, ein praekompositionelles Stadium erhellen helfen, das schließlich doch nicht viel über die immer noch vorhandene und wichtige Entscheidungsfreiheit des Komponisten aussagt. Die Frage, wie mit Reihen komponiert wurde, zwingt dazu, die ganze syntaktische Struktur – Melodik, ‚Harmonik‘, Rhythmik, Klangfarbe und Dynamik – zu betrachten, um schließlich zu ergründen, was das jeweils zur Diskussion stehende Stück ist. Dazu käme noch der Bezug zum Text, der immer wieder, wenn es sich um ein vokales Werk handelt, außerordentlich wichtig wird.

Für die folgenden, z. T. fragmentarischen Analysen von reihentechnischen Werken aus Strawinskys amerikanischer Zeit soll nicht wiederholt werden, was Eric Walter White in seinem fundamentalen Buch *Stravinsky. The Composer and His Works* (London 1966) zusammengetragen hat, es soll nur, bei allem Respekt vor Strawinskys Leistung, sich nach der Mitte seines Lebens noch eine neue Technik anzueignen, gezeigt werden, daß sich seine Haltung seit den zwanziger Jahren, die wir in unserem Buch *Stravinsky in Paris* (Laaber 1982) dargestellt haben, kaum geändert hat. Zuerst als Antipode von Schönberg durch Theodor W. Adorno und die jungen Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg verketzert, ist er sich selber treu geblieben und hat einen eigenen Beitrag geleistet zum Problem, wie man sinnvoll mit Reihen komponiert. Ausgewählt wurden dazu kleinere, kammermusikalische Werke, um, wann es immer möglich schien, die ganze, schon erwähnte syntaktische Struktur zu erhellen und nicht nur punktuell einige ganz besondere Stellen herauszugreifen. Dabei soll aber auf Wiederholungen derselben Aspekte in verschiedenen Werken weitgehend verzichtet werden.

Die *Three Songs from William Shakespeare* (1954) für Mezzo-Sopran, Flöte, Klarinette und Bratsche kennen keine einheitliche reihentechnische Basis, nur die Tatsache, daß alle drei Lieder Texte von Shakespeare haben, verbindet sie miteinander. Das erste bringt das VIII. Sonett des Dichters und basiert auf der ‚Reihe‘ *h-g-a-b*, die im Vorspiel von der Flöte exponiert wird. Die Bezeichnung ‚Reihe‘ ist bei den nur vier Tönen aber eher unangebracht, es handelt sich, gemessen an der ‚klassischen‘ Zwölftontechnik, eher um eine Zelle, aus deren Wiederholung, durch Spiegelungen und Permutationen, erst eine Reihe entstehen könnte. Diese Zelle ist aber auch leichter zu handhaben als eine ganze Reihe, ganz abgesehen davon, daß Strawinsky schon in seiner ‚russischen‘ Zeit mit extrem kurzen und nicht mit weit ausladenden melodischen Formeln operierte. Die Freiheit besteht vor allem darin, eine sinnvolle Fortsetzung zu finden, die Wahl aus den nach dem Prinzip der Reihentechnik noch zur Verfügung stehenden andern 47 Formen der Zelle zu treffen, wobei auch eine Wiederholung dieser ersten Form durchaus möglich wäre. Verschiedene Lösungen bieten sich an, im Grunde sind es aber nur zwei: die vollkommen freie Wahl der Transposition oder eine aus der ‚Logik‘ der ersten Zelle abgeleitete. Die erste Lösung wird von Strawinsky nur zweimal gewählt, während die andere das Feld beherrscht: relativ

einfach ist es, den Schlußton der ersten Zelle zum Anfangston der zweiten zu machen, es entsteht so eine Überlappung wie sie von Webern schon auf zwei oder sogar vier Töne ausgedehnt wurde, was wiederum, wie Boulez und Stockhausen in den fünfziger Jahren mit Recht bemerkten, zu einer Auflösung der Zwölftonreihe in einzelne Zellen führte. Doch diese Form ist bei Strawinsky nur zehnmal anzutreffen. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, die Chromatik der Zelle weiterzuführen und mit dem Ton, der dem letzten der Zelle benachbart ist, weiterzufahren, was neunmal geschieht. Weitaus am häufigsten ist aber ein höchst ingenüses Verfahren, nämlich den chromatischen Ton, der in der ersten Zelle fehlt, als Ausgangspunkt der zweiten zu nehmen, so wie es gleich am Anfang und dann immer wieder vorkommt:

$$h - g - a - b / as - c - b - a$$

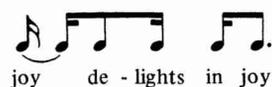
Das *As* ‚korrigiert‘ die unvollständige Chromatik der ersten Zelle, nicht aber um das chromatische Total zu erreichen, wie das bei Webern der Fall wäre, ja, die Wiederholung der Töne *B* und *A* in beiden Zellen könnte zu einem unwillkommenen Übergewicht der beiden Töne führen, würde man von den Kriterien der atonalen Musik ausgehen. Doch genau das Gegenteil strebt Strawinsky an: nicht nur sind diese beiden Transpositionen der Zellen in der Gesangsstimme die weitaus häufigsten, die erste wird dort auch immer in derselben engen Oktavlage  $h' - g' - a' - b'$  gebracht und nicht der weitere Abstand (z. B.  $h - g' - a - b'$ ) gesucht, wie das bei Webern selbstverständlich wäre. Eine deutlich hörbare Monotonie entsteht dadurch, die schon Strawinskys frühere Werke auszeichnete, wo, wie in *Le Sacre du printemps* oder in *Les Noces*, immer wieder dieselben Tonfolgen, z. T. mit rhythmischen Verschiebungen, auftraten. Diese Monotonie zeigt sich auch darin, daß der Ambitus der Singstimme hauptsächlich zwischen *C'* und *C''* liegt, einmal kommt *Cis''* vor (1. und 2. Takt nach Ziffer 3) und zwischen Ziffer 8 und 9 geht die Stimme auf *D''* und *Es''*, ebenso in den zwei letzten Takten des Stückes, was, alles in allem, einen recht bescheidenen Höhepunkt darstellt, vergleicht man ihn mit der Art, wie Schönberg oder Webern immer die extremsten Höhen und Tiefen der Stimmen und der Instrumente ausnützen. (Davon soll noch mehr im Zusammenhang mit dem Text gesagt werden.) Daß es nicht darum geht, alle chromatischen Töne gleich häufig zu gebrauchen, wurde schon erwähnt, Strawinsky geht aber in der Gestaltung der Singstimme sogar soweit, daß *Fis* und *E* nie und *F* nur einmal vorkommen, was aber durch die Instrumente ausgeglichen wird, die *E*, *F* und *Fis* ausgesprochen häufig, dafür *B* und *H*, während sie den Gesang begleiten, nie spielen. Natürlich wären noch die unmittelbaren Wiederholungen von Tönen zu betrachten, die ja in der Zwölftontechnik erlaubt und hier im Gesang häufig sind, aber fast immer auf den Tönen  $h' - g' - a' - b'$  vorkommen, was das Übergewicht dieser ersten Zelle noch betont. Wir befinden uns hier überhaupt nicht in einer von den leichten Klavierstücken *Les cinq doigts* von 1921 entfernten Position, wo die fünf Finger der rechten Hand zu allermeist in derselben Lage zu bleiben haben und in kunstvollen Variationen, die aber auch der Stereotypie nicht ausweichen, immer wieder dieselben Töne spielen. Die Reduktion der musikalischen Mittel, die wir in unserem schon erwähnten Buch hervorgehoben haben, gilt nicht nur für Strawinskys Neoklassik, sondern auch hier im ersten Lied nach Shakespeare. Zu bedenken wäre schließlich auch, daß die stetige Verwendung aller zwölf chromatischen

Töne eine ebenso große Monotonie erzeugen kann. Boulez ist dem in *Structures II* ausgewichen, indem er einmal die tiefen, dann die höchsten Lagen des Klaviers geradezu überbetont, anstatt immer mit großen Intervallen den ganzen Klangraum zu beanspruchen.

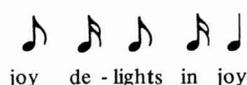
Die Rhythmik der Singstimme und noch einige andere ihrer Aspekte sollen im folgenden im Zusammenhang mit dem Text betrachtet werden. Sie scheint auf den ersten Blick in einer Art *Parlando* dem Sprachakzent zu folgen, doch schon die drei ersten Worte sind im Grunde ‚falsch‘ vertont, wenn es heißt:



Der Akzent sollte eigentlich auf „heare“ liegen, und „musick to“ könnte als Auftakt erscheinen. Doch genau so wie in *Oedipus Rex* und der Messe das Latein und in *Perséphone* das Französische so wird auch hier, wie schon in *The Rake's Progress*, das Englische in seinem Rhythmus umgeformt, weil Strawinsky, wie er im Zusammenhang mit André Gides Text zu *Perséphone* erklärte, von den Silben ausgeht, die er ohne Rücksicht auf den Akzent addiert. (Wir haben darüber in der *ÖMZ* vom Juni 1982 berichtet.) Dieses Verfahren geht zurück auf die ihren Akzent innerhalb des Taktes ständig verschiebenden melodischen Figuren von *Le Sacre du printemps* und *Les Noces*. Im folgenden Beispiel wird „delights“ auf der ersten Silbe gedehnt, wie das Wort „Oedipus“ in jenem schon erwähnten Werk auf der zweiten Silbe gelängt wurde:



Die ‚korrekte‘, aber banale rhythmische Form würde etwa lauten:



Daß die Tondauern addiert werden und nicht etwa den Taktschwerpunkt nur überspielen, zeigt sich daran, daß die erste Silbe von „delights“ nicht umstandslos als Betonung angesehen werden kann. Strawinsky macht zwar die metronomische Angabe  $\text{♩} = 69$ , doch sinnvoller wäre, jedenfalls für die Singstimme,  $\text{♩} = 138$ . Dazu kommt, daß jede Angabe über die Dynamik fehlt, die sich auch bei den Instrumenten in den maßvollsten Grenzen hält, nicht unähnlich den schon erwähnten *Les cinq doigts*. Daß die Rhythmik und die Melodik dennoch dem affektiven Gehalt der Worte und Sätze gerecht werden, zeigt sich, genau so wie in den andern hier aufgeführten Werken mit Textvertonungen, auch hier: Beim Wort „gladly“ (3. und 4. Takt nach Ziffer 2) führt die Stimme ein Melisma aus und die Worte „They do but sweetly chide thee“ werden folgendermaßen rhythmisiert:



Die Stelle gibt vollkommen das zärtlich Neckische des Textes durch die Pausen wieder. Zwischen Ziffer 8 und 9 wird der Höhepunkt vor dem letzten Zweizeiler des Gedichts, der die Synthese bringt, erreicht. Diastematisch sind hier, wie schon erwähnt, die höchsten Töne erreicht, und zu den Worten „one pleasing note do sing“ erscheinen Oktaven, die in der atonalen Musik peinlichst gemieden würden, hier aber als ‚Madrigalismus‘ den Sinn des Textes verdeutlichen helfen. Ein weiterer Madrigalismus findet sich im ersten und zweiten Takt nach Ziffer 5 bei den Worten „do offend thine eare“, wo das „Ohr beleidigt“ werden könnte durch eine Umstellung der Zellentöne (statt  $h - dis - cis - c$  heißt es:  $c - dis - cis - h$ ), was mit größter Sicherheit nicht ein ‚Fehler‘ ist, wie White meint, sondern eine esoterische Anspielung an den Text, die noch rhythmisch durch regelmäßige, hier plump wirkende Achtel verstärkt wird. Eng mit dem Rhythmus hängt auch die harmonische Dimension, wenn dieser Begriff hier überhaupt einen Sinn hat, zusammen. Töne derselben Zelle werden nie simultan gebracht, wie das in der Zwölftontechnik zu den größten Selbstverständlichkeiten gehört, und die Instrumente setzen der Singstimme immer nur je eine Zelle entgegen. Das Stück ist also, bis auf die Einleitung und den Zweizeiler am Schluß (ab Ziffer 9) ausschließlich zweistimmig, wobei sich die Instrumente in kurzen Phrasen ablösen, die meist mit je einer Zelle identisch sind. Die schon erwähnte additive Rhythmik bewirkt nun, daß keine Schwerpunkte und deshalb auch kein „harmonisches Gefälle“ (Hindemith) entstehen können. Die tonalsten Intervalle, wie Oktave und Quinte, können mit den atonalsten, wie kleine Sekunde und Tritonus, abwechseln. Vollkommen schwerelos und undynamisch folgen sich die Zusammenklänge, denn nur die einmal eingeschlagene Konsequenz der rhythmisch den Takt ignorierenden Zellen zählt. Daß alle Zusammenklänge deshalb möglich werden, hat Strawinsky schon in *Les cinq doigts* mit nur diatonischem Tonvorrat gezeigt, dort aber mit wesentlich prägnanteren Rhythmen, die sich hier im chromatischen Bereich zusammen mit der Zweistimmigkeit nicht sinnvoll anwenden ließen.

Das Stück zeigt aber noch eine kunstvolle Überlagerung von tonalen und atonalen Elementen: Die Zelle für sich allein kennt keinen tonalen Schwerpunkt, doch, wie schon White gezeigt hat, bringt die Einleitung in den unteren Stimmen eine C-dur-Tonleiter, bis zur Quinte aufsteigend und wieder zurückfallend, sie ist aber, mit ihren Oktavversetzungen (z. B.  $c - d' - e - f' - g''$ ), in einem durchaus Webernschen Sinne eingesetzt, wenn man davon absieht, daß eine so einfache Tonleiter in atonaler Musik undenkbar wäre. Strawinsky hat sich als Komponist sein Leben lang dadurch profiliert, daß er Tabus brach. Scheinbar solide etablierte ethische und kulturelle Prinzipien hat er in Frage gestellt, da er, wie er einmal im Zusammenhang mit *Pulcinella*, wo er Pergolesis Musik umformte, bekannte, dem Respekt vor der Vergangenheit die sich ihm anverwandeltende Liebe vorzog, wo aus dem längst Vergangenen Gegenwart wird. Für ihn typisch ist auch die unbekümmerte Art, mit der er in *The Flood* vom Anfang der sechziger Jahre die neuesten Errungenschaften der seriellen Komponisten ‚benützen‘ sollte, als ob sie nicht eine ‚reine Musik‘, sondern nur Versatzstücke, die man von Fall zu Fall abrufft, bereit gestellt hätten. Die C-dur-Tonleiter hat aber hier, im ersten Lied nach Shakespeare, ihre klug erwogene Folgen, indem die erste Strophe und der Schluß auf der Quinte  $c - g$  ausklingen, während das dritte Strophenende die ‚Dominante‘  $g - d$  bringt. Die zweite Strophe endet auf  $h - fis$ , was durch die Häufigkeit der auf  $H$  beginnenden Zelle, wovon schon die Rede war, legitimiert wird. Was vorerst disparat

schien, findet schließlich doch noch einen Sinn, so wie die Deformationen von Pergolesis Musik die Stimmigkeit dieser Musik erhöht haben.

Das zweite Lied, aus *The Tempest*, zeigt, wie eine ‚Reihe‘ entsteht, ihre klare Form erreicht und sich wieder auflöst. Doch wie sich im ersten Lied der Begriff Reihe als inadäquat erwies, so auch hier, wo ihre erwähnte klare Form eher als Thema anzusprechen wäre. Die Einleitung exponiert eine pentatonische ‚Reihe‘ in der Bratsche:  $f' - b - es' - des' - as'$ , eine hexatonische ‚Reihe‘ in den beiden Bläsern:  $c'' - f'' - b' - as'' - es'' - as' - ges''$ , und eine heptatonische ‚Reihe‘ im Gesang:  $f' - b' - es' - des'' - as' - des' - ces'' - ges'$ . In der zweiten und dritten ‚Reihe‘ wird je ein Ton (*as* bzw. *des*) wiederholt und die Halbtöne treten ganz am Schluß auf (*ges* bzw. *ces* und *ges*). Ab Ziffer 1 exponiert die Stimme die ‚Reihe‘ als rhythmisch eindeutig formuliertes und in dieser Form wiederholbares Thema, auch die Oktavlagen ändern sich vorerst nicht:  $es' - des'' - ges' - f' - b' - ces'' - as'$ . Es handelt sich also um ein rein diatonisches Thema, das sich nach damals, am Anfang der fünfziger Jahre, schon traditionellen Kriterien außerordentlich schlecht als Reihe eignet. Strawinsky verstärkt diesen Eindruck noch durch eine nur  $\flat$ -, eventuell auch  $\flat\flat$ -Vorzeichen verwendende Notierung, die beim flüchtigen Lesen jeden Gedanken an Chromatik fernhält. Singstimme und Instrumente bringen nun diese ‚Reihe‘ im Original, der Umkehrung, dem Krebs und der Krebsumkehrung, wobei sich die Stimme am längsten an den ursprünglichen Rhythmus des Themas hält, während die Instrumente schon vor Ziffer 2 zu ungefähren Wiederholungen, die auch neue Töne enthalten, übergehen. Ab Ziffer 3 erscheinen in der Flöte die ersten und einzigen Oktavversetzungen der Töne des Themas zusammen mit neuen Rhythmen: jetzt erst wird das Thema wie eine Reihe gehandhabt, bevor ab Ziffer 4 in den Instrumenten die Pentatonik, nur getrübt durch das *D* im Pizzicato der Bratsche, wieder hergestellt wird. Auch die Singstimme kehrt darauf, bei den Worten „Hearke now I heare them; ding dong bell“ zur reinen Pentatonik zurück. Für die Verwendung der Pentatonik gibt es verschiedene Gründe: Rein musikalisch kann sie aus der Vorliebe Debussys und Ravels für diese Tonleiter und aus der Folklore osteuropäischer Länder abgeleitet werden. Auch *Le Sacre du printemps* und *Les Noces* enthalten pentatonische Zellen, die, genau so wie bei Bartók und Kodály, den Halbton vermeiden. Dieser erscheint, wie schon hervorgehoben wurde, in der Einleitung dieses zweiten Liedes nach Shakespeare, erst am Schluß der hexatonischen und heptatonischen ‚Reihe‘, während er im ‚Thema‘ nur als Appoggiatur ( $ges' - f'$ ) oder als Verzierung ( $b' - ces''$ ) bei den Worten „corall“ und „pearles“ auftaucht, was wiederum als Madrigalismus gedeutet werden kann. Sinnvolle Zusammenklänge, eine Art von ‚Harmonik‘ innerhalb einer nur durch Pentatonik mit gelegentlichen Halbtönen geprägten Struktur zu finden, mußte in den fünfziger Jahren als schierer Anachronismus anmuten, diese Praxis geht aber auf die schon erwähnten Komponisten Debussy, Ravel, Bartók und Kodály zurück. Sie könnte aber auch vom Text her begründet werden, und zwar auf zweifache Weise: Glocken, die am Schluß mit „ding dong“ im Text angesprochen werden, sind oft pentatonisch gestimmt, und der erste Vers „Full fadom five thy Father lies“ (Schlegel übersetzt: „Fünf Faden tief liegt Vater dein“) bringt die Zahl 5 ins Spiel, die als esoterisch-musikalische Struktur durch Pentatonik symbolisiert wird. Die Verwandlung des Themas zu einer Reihe, die sich schließlich wieder auflöst, könnte auch durch den Text bedingt worden sein, der von einer Verwandlung spricht, die der Leichnam des ertrunkenen Vaters durchmacht. Anschließend an den oben

zitierten Vers heißt es nämlich: „Of his bones are Corall made; Those are pearles that were his eies / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a Seachange / Into something rich and strange;“ (Schlegel übersetzt: „Sein Gebein wird zu Korallen; / Perlen sind die Augen sein; / Nichts an ihm, das soll verfallen, / Das nicht wandelt Meereshut / In ein reich und seltnes Gut.“) Alle diese kunstvollen Anspielungen an den Text machen aus diesem Lied ein kostbares Kabinettstück von ganz besonderem Reiz nicht nur für den Analysierenden, der lesend den Tönen folgt, sondern auch für den Hörer, der diese Verwandlungen mühelos miterleben kann, gerade dank dem Umstand, daß die ‚Reihe‘ auch als Thema erscheint. Die Zusammenhänge mit der Madrigalkunst der Renaissance und den Chansons derselben Epoche mit ihren onomato-poetischen Spielereien (hier durch die kleine Terz bei „ding dong“ vertreten) sind evident, wobei nicht eine Stilkopie entsteht, sondern eine Überlagerung verschiedener Zeitschichten: Renaissance, französischer ‚Impressionismus‘ und Reihentechnik sind in gebrochener Form gleichzeitig gegenwärtig.

Das dritte Lied, aus *Love's Labour's Lost*, ist nicht mehr, und wenn auch nur andeutungsweise, mit ‚Reihen‘ komponiert worden, doch es zeigt durch seine nur durch sekundäre Halbtöne getrübte Pentatonik der Melodie eine Verwandtschaft mit dem zweiten Lied. Die ersten zwei Verse arbeiten mit folgendem Tonvorrat:

$es' - f' - g' - as' - b' - des'$ , wobei  $g'$  relativ unwichtig ist und nur als Nebenton oder Durchgang erscheint, während die nächsten zwei Verse auf den folgenden Tönen gesungen werden:

$c' - d' - e' - f' - g' - a' - c' - d''$ , wobei diesmal  $f'$  eine relativ untergeordnete Rolle spielt. Die beiden Tonvorräte verhalten sich deshalb komplementär zueinander, was zuerst wichtig war, wird nachher gemieden, und nur *Fis* und *H* fehlen zum chromatischen Total. Diese Art von Komplementarität gehört ganz eng zum atonalen reihentechnischen Prozedere, ja, sie ist vielleicht die erste Bedingung dazu, indem notwendigerweise der zweite Teil einer Reihe die noch ‚fehlenden‘ Töne bringt oder die erste Hälfte der Reihe gleichzeitig mit einer anderen Form der Reihe erklingt, die die restlichen Töne exponiert. So ‚verwandelt‘ Strawinsky in diesem Lied zu einer leicht faßlichen Form, was bei Schönberg und Webern in kaum noch dem Hörer nachvollziehbarer Weise auftrat.

Die drei Lieder nach Shakespeare sind möglicherweise in der Reihenfolge III – II – I komponiert worden. White gibt dazu keinen Hinweis, doch III erscheint als Vorstufe zu II, nicht nur der Pentatonik wegen, sondern auch weil der Kuckucksruf in dessen Refrain mit seiner fallenden kleinen Terz mit dem „ding dong“ des zweiten Liedes eine Verbindung schafft und beiden Liedern eine zugleich unterhaltende und präziös esoterische Attitüde eignet. Daß I zuletzt geschrieben wurde, geht nicht nur daraus hervor, daß es in seiner Konstruktion, nicht aber in seiner ästhetischen Haltung, kaum etwas mit den beiden übrigen zu tun hat, sondern direkt zu dem unmittelbar nachher geschriebenen *In memoriam Dylan Thomas* (1954) überleitet. Die Zelle, dort bestehend aus  $h' - g' - a' - b'$ , wird nun hier vollständig auschromatisiert zu  $e' - es' - c - cis - d'$ , die Fortsetzung muß also nicht mehr, mit der ersten Transposition, den fehlenden Ton, dort war es *As*, bringen. Innerhalb eines kleinen Raumes, der großen Terz, erscheinen alle Töne, ein Verfahren, das auf Johann Sebastian Bachs Thema B-A-C-H, dem in der unvollendeten Quadrupelfuge aus der *Kunst der Fuge* noch *Cis* und *D* folgen, zurückgeht. Vor allem auf Webern hat es eine große Faszination ausgeübt, was die Reihen verschiedener seiner Werke zeigen: Die *Symphonie*

op. 21 z. B. beginnt mit der Zelle  $a - fis - g - as$  und die *Variationen* op. 30 mit  $a - b - des - c - h$ . Strawinskys Zelle bleibt in den von den Posaunen gespielten *Dirge-Canons*, die als Praeludium zum Gesang dienen, immer in der oben angegebenen Lage und stellt eine in die engste Chromatik zusammengedrückte Cambiata dar, die bei Palestrina und seinen Nachfolgern so heißen müßte:  $f' - e' - c - d' - e'$ . Die Anspielung an diese melodische Formel, die bekanntlich eine besondere Art der Dissonanzbehandlung erlaubt (der zweite Ton darf als Dissonanz abspringen, was sonst bei Palestrina eher selten ist) und nur in einigen wenigen, bestimmten Rhythmisierungen auftritt, ist nicht zufällig, denn Strawinsky verwendet, wechselhörig, ein Posaunen- und ein Streichquartett, was auf Giovanni Gabriellis *Sonata pian'e forte* hinweist. Daß sich Strawinsky in den fünfziger Jahren intensiv Venedig und dessen Musik zuwandte, ist aus seiner Biographie bekannt, doch es wäre falsch, die Wechselhörigkeit allein daraus begründen zu wollen, ihre Wurzeln reichen tiefer hinab in sein Schaffen, hat er doch schon in den beiden hier immer wieder angeführten Werken, *Le Sacre du printemps* und *Les Noces*, darauf zurückgegriffen und damit nur eine grundlegende Form ursprünglichen Singens und Musizierens erneuert. Boulez sollte in seiner dritten *Klaviersonate* eine *Antiphonie* schreiben, und sein *Rituel, in memoriam Bruno Maderna* zeigt einen antiphonischen oder responsorischen Aufbau, die Verwandtschaft mit Strawinsky ist deutlich, mag auch die Technik im Detail verschieden sein. Die *Dirge-Canons* sind tonal auf *E* zentriert und weisen bei der Überlagerung der verschiedenen Linienzüge viele tonal wirkende Zusammenklänge auf, die sich aber nicht auf *E* beziehen müssen. Sie wären bei Webern und den meisten atonal schreibenden Komponisten vollkommen undenkbar, ja, ihre Tendenz, die sich aus der ‚Fatalität‘ der jeweiligen Reihe möglicherweise ergebenden tonalen Residuen zu eliminieren, ist ganz deutlich, was Boulez' an der Musikakademie in Basel gehaltene Kurse, an denen wir teilnahmen, immer wieder zu einem der Hauptthemen machte. Strawinsky verwendet Dreiklänge im vertikalen Bereich nicht nur um zu archaisieren, sondern weil er verschiedene Sprachniveaus und Zeitgeschichten der Musik (wir haben schon darauf hingewiesen) beherrscht und ihre Relativität in unserer Zeit, mit ihrem Überhang an Vergangenheit, darstellen will. *In memoriam Dylan Thomas* unterscheidet sich kaum von seinen neoklassischen Werken, was auch der Mittelteil, betitelt *Song*, beweist, der Refrains und Ritornelle bringt, die im Text von Thomas angelegt sind, aber zugleich auch auf Monteverdi (z. B. den Prolog der *Musica in L'Orfeo*) zurückgehen. Auch hier sind Madrigalisten anzutreffen, die jenen zur Formel versteinerten Ausdruck aufweisen, wie er ihn schon zur Zeit der Entstehung von *Perséphone* in einem Bild ausdrückte: Der lebendige und letzten Endes im Kunstwerk nicht gegenwärtige Ausdruck wäre demnach die Lava, die vom Vesuv strömte, aus der man danach am Fuße des Gebirges Broschen verfertigt und an die Touristen verkauft (siehe unseren hier schon erwähnten Aufsatz in der *ÖMZ* vom Juni 1982). Die *Dirge-Canons*, die als Postludium wieder auftauchen, sind trotz kunstvoller Veränderungen gegenüber dem ersten Male gut zu erkennen und geben dem ganzen Werk einen architektonischen, auf einen einzigen Blick zu erfassenden Aufbau wie die Westfront einer gotischen Kathedrale mit zwei Türmen, die das Portal flankieren. Schönbergs und Weberns Bestreben, bis zur schließlichen Unkenntlichkeit zu variieren, weil die Musik nicht „klingende Architektur“, sondern ein sich in der Zeit entfaltender Prozeß ist, wird nicht nachgeahmt, weil, was auch die späteren Werke zum großen Teil beweisen, auf eine relativ einfache Faßlichkeit hingearbeitet wird.

Strawinskys Haltung hat sich, wie hier zu zeigen war, seit seiner *Chronik* und der *Musikalischen Poetik* kaum geändert. Ohne Webers Einfluss freilich wären die in den fünfziger Jahren entstehenden Werke nicht möglich geworden, doch sie zeichnen sich aus, durch jenen auch schon vorher gegenwärtigen Sinn für die Reduktion der anzuwendenden Mittel, für das Begrenzte, Überschaubare und für die verschiedenen gleichzeitigen Zeitschichten, was wohl zum Faszinierendsten in Strawinskys Œuvre gehört. Eigentlich hat er sich nur an Schönbergs Maxime gehalten: „Man bediene sich der Reihe und komponiere wie bisher.“