

Russische Quellen der Rhythmik Strawinskys

von Valentina Cholopova, Moskau

Strawinsky hat als eminenter Neuerer im Bereich des Rhythmus einen gewaltigen Einfluß auf die Musik des 20. Jahrhunderts ausgeübt. Die Neuerung Strawinskys bestand darin, daß er ein ganzes System irregulärer rhythmischer Mittel von einer Schärfe in die Musik brachte, die zumindest den europäischen Traditionen bis dahin fremd war. Parallel zu Bartók und Prokofjew entwickelte er die rhythmische Dynamik der Musik.

Eine hauptsächliche, spezifische Eigentümlichkeit der Rhythmik Strawinskys, die ihn unter allen Zeitgenossen hervorhebt, liegt darin, daß er dem Rhythmus eine dominierende Stellung in der musikalischen Form zuerteilte, der er sogar die Harmonie unterordnete. In solcher Dominanz etwa des Rhythmus, der Linearität oder der Klangfarben im Unterschied zur absoluten, für das 19. Jahrhundert charakteristischen Herrschaft der Harmonie zeigt sich eine typische Tendenz der musikalischen Sprache im 20. Jahrhundert. Darüber, daß der Rhythmus bei Strawinsky zuweilen Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses war, äußerte sich der Komponist selbst. So sagte er in Gesprächen mit Robert Craft über die Vorbereitung des musikalischen Materials: „Ich beginne die Suche danach mitunter, indem ich alte Meister spiele (um mich von der Stelle zu bewegen), mitunter fange ich auch direkt an, rhythmische Einheiten auf der Grundlage einer konventionellen Notenfolge zu improvisieren (die dann auch endgültig werden kann). So formiere ich mein Baumaterial.“¹

Das System irregulärer rhythmischer Mittel nahm bei Strawinsky einen so bedeutsamen Platz ein, daß sich im Schaffen dieses Komponisten ein neuer stilistischer Typus herausbildete: der Typus irregulärer Rhythmik im Gegensatz zum Typus regulärer Rhythmik, der die europäische Musik vom 17. bis zum 19. Jahrhundert beherrscht hatte. Mit Strawinskys *Sacre du printemps* (1912/1913) etablierte sich die Irregularität des Rhythmus in der europäischen Musik als normal.

Der qualitative Sprung zur rhythmischen Irregularität hatte sich in der gesamten europäischen Musik während des 18. und 19. Jahrhunderts in vielen Abweichungen von der Regularität und in einer allmählichen Zunahme verschiedener irregulärer Erscheinungen vorbereitet.

In der musikwissenschaftlichen Literatur sind diese Fakten und Tendenzen mehr oder minder eingehend reflektiert worden. So wurden die Hemiolen in den Couranten französischen Typs bei Johann Sebastian Bach registriert (die Taktveränderung $\frac{3}{2} : \frac{6}{4}$ in den Kadenzen), die nichtquadratischen Dreitaktgruppen im Menuett von Mozarts g-moll-Sinfonie oder im Scherzo der IX. Sinfonie von Beethoven (*ritmo di tre battute*), Inkongruenzen zwischen Motiv und Takt bei Beethoven und Chopin,

¹ Igor' Stravinskij, *Dialogi*, Leningrad 1971, S. 225.

Abweichungen von der Viertaktperiodik bei Schubert, Chopin, Brahms, Glinka, Borodin, Mussorgski, Rimski-Korsakow und Tschaikowsky, die Polymetrik in Mozarts *Don Giovanni*, Glinkas *Ivan Susanin*, Rimski-Korsakows *Goldenem Hähnchen* und seiner *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitež*, Synkopen und metrischer Wechsel bei Schumann, vermischte Takte (5-er, 7-er und 11-er Takte) bei Glinka, Tschaikowsky, Mussorgski, Rimski-Korsakow ebenso wie bei Boieldieu, Gounod usw.² Feil hat in einer speziellen Arbeit über Schuberts Rhythmik³ mehrere Erscheinungen rhythmischer Irregularität bei diesem Komponisten untersucht: Widersprüche zwischen Rhythmus und Taktart sowie der Ordnung der Takte, die Möglichkeit rhythmischer Strukturen außerhalb des Taktes u. a. Briner verfolgt in seinem Buch *Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst*⁴ die Evolution des europäischen Rhythmus und bemerkt dabei eine Tendenz gegen die metrische Funktion des Taktes und das Entstehen neuer Metren innerhalb der Takte bei den Romantikern; die Einführung des Taktwechsels bezeichnet er als einen Versuch, mit Hilfe des Metrums irreguläre Akzente zu markieren (im 19. Jahrhundert). Äußerungen von Komponisten des 19. Jahrhunderts (Berlioz, Schumann und anderer) zugunsten des irregulären, asymmetrischen Rhythmus werden im Buch *Rhythmus und Tempo* von Curt Sachs angeführt.

Auf diese Art war die Tendenz zur rhythmischen Irregularität, wie sie in den musikwissenschaftlichen Arbeiten untersucht wurde, deutlich ausgeprägt und hat die Musik in ganz Europa erfaßt. Die Tatsache aber, daß die Etablierung des irregulären Rhythmus zum System sich im Werk eines russischen Komponisten vollzog, der Schüler Rimski-Korsakows war, und zwar in den russischsten seiner Werke, beginnend mit dem *Sacre du printemps* (Vorstufen des neuen Systems gab es auch in *Petruschka*), diese Tatsache hatte ihre historischen Gründe. Der irreguläre Rhythmus begegnet in der russischen Musik auf vielen Ebenen: in der Folklore, in der kirchlichen Volksmusik, in der russischen Klassik des 19. Jahrhunderts. Als sein wichtigstes Vorbild erscheint die russische Sprache selbst, ihre Akzentuierung, wie sie in der Volks- und Kunstpoesie ausgeprägt ist, die den russischen Komponisten zum Vorbild diente.

Verweilen wir kurz bei Besonderheiten in der Rhythmik von Strawinsky selbst, bei seinen charakteristischsten Mitteln.

In Strawinskys Rhythmik gibt es Formen der Irregularität, die er mit anderen Komponisten gemeinsam hat: Synkopen, darunter besonders scharfe Binnensynkopen, Taktwechsel, besonders – wie bei Prokofjew – an den Formgrenzen, nichtquadratische Periodik,⁵ die sowohl simple dreitaktige, wie auch fünftaktige, siebentaktige und neuntaktige Gruppen umfaßt.

2 Hierzu im einzelnen: H. Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903; R. Dumesnil, *Le rythme musicale*, Paris 1921; C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York 1953; E. Praut (Prout), *Muzykal'naja Forma*, Moskau 1917; I. V. Sposobin, *Muzykal'naja Forma*, Moskau 1967; L. A. Mazel' – V. A. Cukkerman, *Analiz muzykal'nych proizvedenij*, Moskau 1967; D. Zitomirskij, *Robert Šuman*, Moskau 1964; A. Pazovskij, *Zapiski dirtžera*, Moskau 1966.

3 A. Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966.

4 A. Briner, *Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst*, Wien (u. a.) 1955.

5 Anm. des Übersetzers: Die Verfasserin verwendet hier wie an anderen, mit gleicher Zahl markierten Stellen den Begriff „Nekvadratnost'“, wörtlich etwa: „Unquadratisch, Nichtquadratisch, für den die deutsche Sprache keine geläufige Bezeichnung hat.

Besonders spezifisch sind für Strawinsky zwei rhythmische Verfahren, die wir nennen wollen: 1) Akzentvariation und 2) zeitliche Variation. Ein weiteres, noch komplizierteres und allenthalben verbreitetes Verfahren bei Strawinsky ist die Polymetrik. Im Verhältnis zu den beiden erstgenannten Mitteln erscheint die Polymetrik als summierende Struktur, die die zeitliche Variation unbedingt einschließt und von Akzentverschiebungen begleitet wird.

Keines dieser drei spezifischen Verfahren Strawinskys ist sein ausschließliches Monopol. So sind die zeitliche und akzentuelle Variation am Ende bei jedem Komponisten zu finden, der Taktstriche benutzt. Die Polymetrik verwendeten – von Strawinskys Zeitgenossen – sowohl Bartók als auch Webern und Messiaen. Für Strawinsky spezifisch wurden diese Mittel erstens dank ihrem Gehalt an russischem Intonationskolorit und, zweitens, dank ihrer derart systematischen Anwendung, daß der Rhythmus dabei zu einem Konstruktionselement erster Ordnung wird. Auf diese Verfahren gründet sich bei Strawinsky in vielem sowohl seine Synkopik als auch die Taktveränderlichkeit und ungerade Periodik.⁵

Nehmen wir Beispiele: für die Akzentvariation ein Thema aus *Petruschka* („*Narodnye guljan'ja na maslenoj*“ = Volksfeste in der Butterwoche); für die zeitliche Variation ein Thema aus dem *Sacre du printemps* („*Igra dvuch gorodov*“ = „*Jeux des cités rivales*“):

Die zeitliche Variation wendet Strawinsky hinsichtlich von melodisch ähnlichen Phrasen und Motiven an. Dieses Verfahren hat bei ihm eine charakteristische Spielart: die Technik der Einschübe und Kürzungen, besonders im *Sacre du printemps*, *Le Renard* und *Les Noces*.⁶ Der Einschub beruht völlig auf dem Material des Grundmotives, verschmilzt thematisch vollständig mit der Umgebung und verursacht dabei gleichzeitig einen inneren Bruch der rhythmischen Bewegung. Ein Beispiel bietet das angeführte Thema aus den *Jeux des cités rivales*.

Unter den zahlreichen Beispielen von Polymetrik bei Strawinsky verweisen wir auf den „*Tanz des Teufels*“ in der *Geschichte vom Soldaten*, wo in der oberen Lage eine Zeitmaßvariation geschieht ($\frac{7}{8}, \frac{6}{8}, \frac{5}{8}, \frac{7}{8}$) und in der unteren eine Akzentvariation mit einer Verschiebung der ostinaten Figur in ebenen 2/4 innerhalb der Taktverän-

⁶ Eine Technik dieser Art beschreibt Boris Jarustovskij in seinem Buch *Igor' Stravinskij*, Moskau 1963, S. 77-78.

derungen zu $\frac{7}{8}, \frac{3}{4}, \frac{5}{8}, \frac{7}{8}$. Ähnlich sind die Schichten der Polymetrik im Thema mit dem solistischen Klavier aus der *Symphony in three Movements* (I. Satz, Ziffer 7) gebaut: in der oberen Lage erfolgt eine Zeitvariation des Motivs $\frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}$ usf., in der unteren eine komplizierte, vielgestaltige Akzentvariation eines dreiteiligen ostinaten Motivs.

Die Zeitvariation bei Strawinsky erweist sich als Grundlage für die Taktveränderlichkeit, die Akzentvariation für die Polyakzentik in der Mehrstimmigkeit, besonders in der Polymetrik.

Der Zeitvariation unterwirft Strawinsky auch ungewöhnliche rhythmische Gruppen wie einen 11-Silbler. So wird z. B. im „*Chor der Freundinnen*“ aus *Les Noces* ein den Rhythmus des Textes wiedergebendes 11-Silbenmotiv variiert zu $\frac{11}{8}, \frac{12}{8}, \frac{13}{8}$. Die Irregularität verstärkt sich durch Hinzutritt einer Akzentvariation in derselben Chorpartie infolge der Verschiebung der Worte in den Takten und ihrer wechselnden Betonung (siehe, z. B., die drei Akzentvarianten des Wortes „*počesu*“ mit metrischem Akzent in der Melodie auf der zweiten, dritten und ersten Silbe in den Takten 1, 3 und 5). Das Taktmaß ändert sich währenddessen mehrmals:

♩ = 80

če - su, po - če - su Nas - tas - i - nu ko - su, če - su po - če - su Ti - mo -

- fe - ev - ny ru - su, a e - šče po - če - su a i ko - su, sa - ne - tu

Die Akzent- und besonders die Zeitvariation sind imstande, der musikalischen Form Dauer zu verleihen, selbst bei melodisch-harmonischer Ostinatik oder bei einer minimalen Entwicklung von Melodie und Harmonie. Die Akzentvariation eines Motivs bei Strawinsky schafft Leben auf einem kleinen Formabschnitt (vgl. Beispiel 1a), die zeitliche Variation kann bedeutend größere Strukturen erfassen: die Entwicklung des Themas, die Teile der Form. Eben auf diesem Prinzip beruht jene rhythmische Episode in der Musik Strawinskys, die in ihrer Schärfe und Dynamik einzigartig ist: der unvergleichliche „*Danse Sacrale*“, das Finale des Balletts *Le Sacre du printemps*. Bei der Analyse kann man feststellen, daß – bei einer Fülle von aperiodischem und irregulärem Wechsel des Taktes – auf der Ebene der hauptthematischen Phrase (eines Mikrothemas) und ihrer Varianten eine strenge Ordnung herrscht; sie erfaßt das langandauernde Anfangsthema, den Refrain des Finales (33 Takte). Dem Mikrothema muß man die Gruppe der Motive Takt 2-5 zurechnen. Die weitere Entwicklung bilden rhythmische Variationen mit folgerichtigen Verkürzungen und Verlängerungen der Dauer des Mikrothemas.⁷

⁷ Die motivische Zusammensetzung des Mikrothemas T. 2-5 ist: $a^1 a^2 b$; in der 1. Variation tritt das Motiv c hinzu. Dieses Schema und weitere Beispiele sind dem Buch der Verfasserin: *Voprosy ritma v tvorčestve kompozitorov pervoj poloviny XX veka* (Fragen des Rhythmus bei Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jh.), Moskau 1971, entnommen.

Ausdehnung in 16teln	3	12	12	11	11	10	11	12	6	12	5	7
Abschnitte der rhythmischen Variationsform	Einführung	Exposition des Mikrothemas	Wiederholung des Mikrothemas	1. Variation	2. Variation	3. Variation	4. Variation	5. Variation	6. Variation	7. Variation	Abschließende Zerstückelung	
Taktzahl nach der Partiturgabe Moskau 1965	1	2-5	6-9	10-12	13-15	16-17	18-20	21-24	25	26-29	30-31	32-33

Während die Harmonik ziemlich unbeweglich, wenn auch dissonant ist, und die Melodik äußerst begrenzt in ihrer Linie, tritt als Hauptträger Entwicklung und Dynamik im „*Danse Sacrale*“ die Rhythmik hervor; die Form ergibt sich dabei eindeutig aus der zeitlichen Variation des Mikrothemas.

Betrachten wir nun die Quellen der Rhythmik Strawinskys.

Eine der phonologischen Besonderheiten der russischen Sprache besteht in ihrem schwankenden Akzent. Im Unterschied etwa zum Französischen, Deutschen oder Polnischen ist der Akzent im Russischen nicht auf einer bestimmten Silbe festgelegt. In der Entwicklung der russischen Sprache haben während einer relativ kurzen Zeitspanne die Akzente innerhalb eines und desselben Wortes gewechselt, und dieser Prozeß ist bis heute nicht abgeschlossen.

Althergebrachte Besonderheiten der gesprochenen Sprache fanden ihren Niederschlag vor allem in der russischen *Volksdichtung*, und zwar nicht nur im Sinne einer einfachen Bewahrung, sondern auch im Sinne einer Kunstfigur, im erfinderischen Spiel mit dem Akzent in ein und demselben wiederholten Wort. Die Akzentvariation in der Sprache gilt als typisches Merkmal der russischen Chorovod-Lieder. Hier als Beispiel einige Verse aus Volksliedsammlungen:

M. Balakirev, *Russkie narodnye pesni* (Russ. Volkslieder), (Moskau 1957):

No. 8 -- „*A my zemlju nánjali, nanjali*“

No. 14 -- „*Échal pan, echal pán*“

No. 54 -- „*Naša ulica širókaja, širokája*“

-- „*S(o) molódcami, da s molódicami, s molódicami*“.

(Die Akzente sind vom Herausgeber der Sammlung gesetzt.)

A. Listopadov, *Pesni donskich kazakov* (Lieder der Donkosaken), (Bd. IV, Moskau 1953):

No. 3 -- „*Bérezku, berézku, bérezku rubil*“

No. 89 -- „*Ój, deduška, déduška*“

No. 102 -- „*Kúma l'moja kumuška, ty kumá*“.

No. 141 -- „*Ój, grušica, grúšica moja*“.

(Die Akzente sind entsprechend den metrischen Akzenten der Melodie von mir gesetzt.)

Die Akzentvariation in der russischen Folklore ist gerade für die Texte eigentümlich, nicht für die Melodien. Es ist bekannt, daß Strawinsky aufmerksam russische Volksliedsammlungen studiert hat, darunter auch Textsammlungen, aus denen er das Material für *Les Noces* und andere seiner Werke entnahm. Welchen Eindruck diese Bekanntschaft auf ihn machte, bezeugt am besten der Komponist selbst: „*Ein wichtiger, charakteristischer Zug der russischen Volksdichtung ist ihre Vernachlässigung des Redeakzentes beim Singen. Die Entdeckung der hier schlummernden musikalischen Möglichkeiten war eine der erfreulichsten in meinem Leben.*“⁸

In frühen Liedern Strawinskys auf Volksdichtungen finden wir sowohl die Verwendung akzentuell variiert Worte als auch „*die Vernachlässigung des Redeakzentes beim Singen*“, die zu unregelmäßigen Erscheinungen in der Rhythmik führt – zu Taktwechsel und gemischtem Takt. Als Beispiel das Lied *Ovsen'* (= unübersetzbarer Name eines heidnischen slawischen Gottes) aus dem Zyklus *Podbljudnye*⁹ (Untertassen-, Wahrsagelieder) (die Akzente im Text sind von mir entsprechend den metrischen Akzenten der Melodie gesetzt):



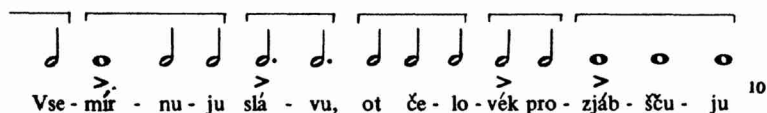
Eine weitere Quelle der Unregelmäßigkeit in der russischen musikalischen Rhythmik ist die russische Kirchenmusik. In ihren Anfängen hatte sie ihren Ursprung in der Prosatextdeklamation (daher ihre Nichtperiodizität).

Im 19. Jahrhundert hat zur Verteidigung ihrer rhythmischen Unregelmäßigkeit (Asymmetrie) als einer selbständigen Qualität, die dem russischen „*Znamennyj raspew*“ eigentümlich sei, A. F. L'vov als Direktor der Hofsängerkapelle einen speziellen Traktat verfaßt: *O svobodnom ili nesimetričnom ritme* (Vom freien oder asymmetrischen Rhythmus) (St. Petersburg 1858). Die theoretischen Überlegungen L'vovs und auch seine kompositorische Arbeit waren darauf gerichtet, die rhythmische Unregelmäßigkeit in ihren Bürgerrechten zu bestätigen, die alten Gesänge von den drückenden Fesseln der Regelmäßigkeit zu befreien und die Asymmetrie des Rhythmus in der Musik seiner Zeit als etwas Gesetzmäßiges zu betrachten. „*... Kann und darf Musik in unserer Zeit wirklich nur unter der unveränderlichen und unausweichlichen Herrschaft eines quadratischen⁵ oder sonstwie einförmigen periodischen Rhythmus existieren? Ist ein Rhythmus, der in seiner Bewegung frei und den Gesetzen mathematischer Symmetrie nicht unterworfen ist, tatsächlich nur ein Früh-*

8 I. Stravinskij, *Dialogi*, S. 164. Weiter heißt es dort: „*Ich glich einem Menschen, der plötzlich entdeckt, daß seine Finger im zweiten Gelenk ebenso beweglich waren wie im ersten. Wir kennen alle jene Gesellschaftsspiele, bei denen ein und derselbe Satz seinen Sinn dadurch verändert, daß die Betonung von einem auf ein anderes Wort wechselt. . . Im ‚Renard‘ sind die Töne der Silben innerhalb des Wortes und die Akzente auf den Worten innerhalb des Satzes in eben dieser Weise behandelt. Dies ist eine phonematische Musik, und Phoneme sind nicht übersetzbar.*“ (Ebenda, S. 164)

9 Wörtl.: „Unter-Schüssel-Lieder“ = Lieder, die zwischen Weihnachten und Hl. Drei Königen im Beisein junger Mädchen zur Weissagung ihrer Zukunft gesungen wurden, anknüpfend an Gegenstände, die sie unter einer umgestülpten Schüssel hervorziehen mußten. (Anm. d. Übs.)

merkmal in der Entwicklung der Völker und der Musik? Warum sollte der freie Rhythmus nicht sowohl in der Kunst unserer Zeit noch existieren dürfen als auch in der Musik künftiger Epochen?“ (a. a. O., S. 3.) V. M. Beljaev, der in all seinen Forschungen der Rhythmik gehörige Aufmerksamkeit widmete, schreibt in seinem Aufsatz *Muzyka drevnej Rusi* (= Die Musik des alten Rußland): „Betrachtet man die *Textrhythmik* in den Gesängen des *Znamennyj raspev*, muß man vor allem feststellen, daß dieser Text nicht gedichtförmig ist und daß als Grundlage seiner musikalischen Deklamation die Hervorhebung grammatikalischer und sinnunterstreichender Betonungen durch Akzente dient, oftmals durch Erhebung des Tones oder auch durch Verlängerung der akzentuierten Silben. Die nichtakzentuierten Silben am Anfang einer Textphrase erscheinen mitunter als Auftakt, die Endsilben werden gewöhnlich verlangsamt. Dadurch entsteht ein Wechsel zwei- und dreiteiliger rhythmischer Figuren in der Grundbewegung von Halben und Ganzen, wie das folgende Beispiel zeigt:“



Eine ganz ähnliche Rhythmik wie in diesen Beispielen musikalischer Deklamation, mit einem Wechsel von zwei- und dreiteiligen Figuren, finden wir in einem Abschnitt des *Sacre du printemps* bei Strawinsky: in der „Anrufung der Vorfäter“ („*Évocation des Ancêtres*“); die Orchesterfaktur imitiert hier einen mehrstimmigen Chorsatz:



Ein Reflex von dieser Art musikdeklamatorischem Stil ist auch in dem Stück für Streichquartett, *Psalom* (1914), spürbar, in gewissem Maße auch in *Les Noces*.¹¹ Immerhin zitiert Strawinsky hier keine echten Gesänge; er assoziiert die Rhythmik des Kirchengesanges nur allgemein und schmilzt sie ein in seine eigene musikalische Sprache. Wo dann im „*Credo*“ seiner Messe 1948 eine lange „Deklamation“ des Chores vor sich geht, nähert sie sich im Charakter den Beispielen aus seiner russischen Periode (besonders auf die Worte „*Deum de Deo*“, wo zwei- und dreiteilige Elemente wechseln).

Einen unmittelbaren Einfluß im professionellen Sinne auf die Rhythmik Strawinskys und auf die historisch bedingte Ausprägung seines Stils im ganzen hat die

10 V. Beljaev, *O muzykal'nom fol'klóre i drevnej pis'mennosti*, Moskau 1971, S. 20.

11 „*Les Noces*“ – das ist auch (und vielleicht sogar in erster Linie) eine Frucht der russischen Kirche . . . Vieles in dieser Musik läßt sich auf den Gedanken des kirchlichen Ritus zurückführen.“ (I. Strawinskij, *Dialogi*, S. 166).

russische Klassik des 19. Jahrhunderts ausgeübt, vor allem Mussorgski und Rimski-Korsakow, der Strawinskys Lehrer war. Mussorgski und Rimski-Korsakow, die manches Neuartige und Originelle in die musikalische Rhythmik brachten, standen mit ihren Neuerungen in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts nicht allein. Bereits von Glinka, dem Begründer der russischen musikalischen Klassik, ging jene Linie der rhythmischen Erneuerung aus, und zwar auf der Grundlage der russischen Sprache, der russischen Poesie. So hat Glinka als erster das fünfteilige Metrum etabliert, das tiefe nationale Wurzeln in der russischen Sprache hat. In Chören Glinkas aus *Iwan Susanin* und *Ruslan und Ludmila* entsteht ein 5-Silbler aus der Skandierung von Textsilben in ebenmäßigem Rhythmus: „Raz - gu - lja - la - sja“, „Lel' ta - inst - ven - nyj“. Die Fünfsilbigkeit ist sozusagen charakteristisch für Redewendungen der russischen Sprache: „Dobryj molodec“, „Krasna devica“.¹² Viele Texte russischer Volkslieder stehen im fünfsilbigen Versmaß; dieser Rhythmus wurde besonders von einem der russischen Dichter des 19. Jahrhunderts geliebt: A. V. Kolzow (Kol'cov). Der Glinka'sche Fünfsilbler wurde Gegenstand der Aufmerksamkeit späterer russischer Komponisten. Insbesondere von Peter Tschai-kowsky; er schrieb an A. S. Arenskij: „Glinka konnte offenbar den Chor im III. Akt des ‚Lebens für den Zaren‘ (Ivan Susanin' - V. Ch.) nicht anders schreiben als im 5/4 Takt: hier herrscht ein echter Fünfviertelrhythmus, d. h. ein ständiger und gleichmäßiger Wechsel zwischen 2/4 und 3/4.“¹³ Die Entwicklung des fünfsilbigen Rhythmus über Borodin, Mussorgski und Tschai-kowsky führte auch bis zu Strawinsky: „Boslovi, Boža, boslovi Boža“ wiederholt der Chor in *Les Noces*.

Für die in ihrer Individualität einzigartige musikalische Sprache Mussorgskis war die enge Verknüpfung mit der Sprache, mit der volkstümlichen Redeweise eine Quelle seiner intonatorischen und rhythmischen Neuerungen. Als charakteristisches Mittel zur „Darstellung der Rede“ – des volkstümlichen Sprechens, der Verslektion, der Erzählung – führte er in seine Musik Fünf-, Sieben- und Elfsilbler ein. So sprechen die Personen seines Liedes *Svetik Savišna* (auf einen eigenen Text) in Fünfsilblern. Die Sprache des kleinen Helden seines Vokalzyklus *Detskaja* (Kinderzimmer) auf Texte des Komponisten ist im ersten Lied, *S njanej* (Mit dem Kindermädchen), metrisch unregelmäßig, jedoch rhythmisch in gleichmäßigen Siebensilblern gestaltet: „Rasskaži mne, njanjuška, rasskaži mne, milaja“ (der vorgezeichnete Takt des Liedes lautet 7/4). In dem Lied *Piruška* (mit dem charakteristischen Untertitel „Erzählung“) auf einen Text von Kolzow reproduziert der musikalische Rhythmus – in gleichmäßigen Vierteln – präzise den Rhythmus des Verses, der hier einen Elfsilbler bildet, ebenfalls eine der typischen Formen russischer Volksdichtung.



12 Hierzu siehe L. Mazel', *O melodii*, Moskau 1952, S. 166-167; V. Cukerman, „Kamarinska-ja“ *Glinki i ee tradicii v russkoj muzyke*, Moskau 1957, S. 418-419.

13 M. I. Čajkovskij, *Žizn' Petra Il'iča Čajkovskogo*, Bd. III, Moskau-Leipzig 1902, S. 73.

Anzumerken bleibt eine musikalische Besonderheit in der Deklamation des elfsilbigen Verses bei Mussorgski im Vergleich zur Volksmusiktradition. In der russischen Volksmelodik wird der Elfsilbler des Textes gewöhnlich zu zwölf Zählzeiten ausgelesen, d. h. zu einer rhythmischen Regularität gebracht. Neu in der Behandlung des Rhythmus bei Mussorgski ist, daß er über den musikalischen Rhythmus die Normen des Textrhythmus bekräftigt und die syllabische Qualität der Metrik verstärkt, die kombinierte Taktarten und Taktwechsel erfordert.

Die Skandierung des Elfsilblers wurde später von Strawinsky aufgegriffen und entwickelt, der die Irregularität noch allenthalben verstärkte: durch die Akzentvariation in der Melodie und im Text und auch durch die zeitliche Variation der zugrundeliegenden elfsilbigen Struktur – vergleiche hierzu den „Chor der Freundinnen“ aus *Les Noces*, Notenbeispiel 2.

Die Veränderlichkeit des Zeitmaßes, die für Mussorgski durch die Einführung der Rede-Rhythmik in die Musik normal geworden war, hatte bei ihm einen Grad an Variabilität erreicht, den man mit den Prinzipien Strawinskys durchaus vergleichen und als zeitliche Variation bezeichnen kann. Ein Beispiel hierzu aus dem Prolog des *Boris Godunov*, wo die Variation der Taktmotive ($\frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{6}{4}$) eine Zeitvariation der Phrasen zur Folge hat:

Ra - duj - sja, ljud! Ra-duj - sja, ve - se - li - sja, Ljud!

Die Variierung der Motive und Phrasen in ihrer Zeitdauer geht bei Mussorgski, wie später bei Strawinsky, in eine Nichtquadratik⁵ der Strukturen über. In der Introduction zum *Boris Godunov* wird das Thema bei seiner Wiederholung in seiner Zeitdauer folgendermaßen variiert: 5, 4 1/2, 3 1/2, 4 1/2 Takte. Auf diese Weise bildete sich bei Mussorgski ein ganzes kompliziertes System irregulärer Rhythmik heraus, lange bevor sie im 20. Jahrhundert Gemeingut werden sollte.

Ein geschärftes Gespür für das national Charakteristische war die gemeinsame ästhetische Voraussetzung, aus der sich die Ähnlichkeit des rhythmischen Stils bei Mussorgski und Strawinsky erklärt. Als unmittelbarer Vorläufer der rhythmischen Sprache Strawinskys erscheinen die Werke Rimski-Korsakows, eines Komponisten, bei dem Strawinsky von 1903 bis 1908 studierte. Jene zwei grundlegenden spezifischen Prinzipien des Strawinsky'schen Rhythmus, die wir oben bezeichnet haben, sind durchaus auch bei Rimski-Korsakow anzutreffen, wenn sie auch in seiner musikalischen Sprache noch kein System bilden.

Die Akzentvariation bei Rimski-Korsakow ist sehr vielgestaltig und dient den verschiedensten künstlerischen Zwecken, darunter dem Ausdruck der Bestürzung (z. B. in der *Mainacht* für das entsetzte Zurückprallen des Ältesten, als er durchs Schlüsselloch geblickt hat) oder zur Lautmalerei (beim Thema des Meeres im *Sadko*, für das Geläut der Schellenglocken in der *Legende von der unsichtbaren Stadt*

Kitež). In der Byline der Nežata aus *Sadko* schafft die Akzentvariation auf Grund der Hemiole ($\frac{3}{2} : \frac{6}{4}$) ein Kolorit der archaischen Volksdichtung mit ihrem variablen Akzent:

$\text{♩} = 76$

Pro - sve - tja sve - tel me - sjac na ne - be

Bei Rimski-Korsakow begegnen auch Beispiele der zeitlichen Variation von Motiven und Phrasen, die unmittelbar an die Prinzipien im *Sacre du printemps* heranführen, an seine Technik der Einschübe und Verkürzungen. Sehr interessant ist in diesem Sinne ein Abschnitt aus dem III. Akt von *Schneeflöckchen*, eine Figur der Violine, die an das Volkslied *Kamarinskaja* erinnert. In ihr wechseln volle Phrasen ($\frac{4}{4}$) mit verkürzten ($\frac{3}{4}$), und die Melodie zeigt eine unregelmäßige Rhythmik, ganz abgesehen von der Reihung scheinbar gleichartiger melodischer Wendungen.

$\text{♩} = 132$ Vl.

4/4 3/4 4/4

Die Struktur solcher Themen Rimski-Korsakows kommt der Bauart von Themen Strawinskys erstaunlich nahe, etwa in den *Dances des Adolescents*, den *Jeux des cités rivales* im *Sacre du printemps* oder dem Chor *Ne klič', ne klič', lebeduška* (Schrei nicht, schrei nicht, Schwan) aus *Les Noces*. Und in den kleinen Klavierstücken *Les cinq doigts* von Strawinsky (1921) findet sich geradezu ein „missing link“ zwischen Rimski-Korsakow und Strawinsky. Dort gibt es ein *Allegretto* mit einem Thema, das der *Kamarinskaja* und dementsprechend der Violinfigur aus *Schneeflöckchen* ähnelt. Die Zeitausdehnung der Melodiephrasen variiert mittels Verkürzungen in abnehmender Progression (vom *f* an : $\frac{6}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}$):

6/4 5/4 4/4

Rimski-Korsakow verstärkte noch, was bei Mussorgski hervorgetreten war, und benutzte als erster den bis dahin in der europäischen Kunstmusik völlig ungewohnten $\frac{11}{4}$ -Takt: in der Schlusszene von *Schneeflöckchen* und im Chor *Budet krasen den'* (Der Tag wird schön) des *Sadko*. Im Unterschied zu Mussorgski, der von der Skandierung des Textes ausgegangen war, betrachtete Rimski-Korsakow dieses Metrum in rein musikalischen Kategorien. Die Unregelmäßigkeit des 11-Silblers gewann bei ihm die Bedeutung von fünf Zählzeiten mit Punktierung. Seine metrischen Schemata waren folgende:

$\frac{11}{4}$ $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ || $\frac{11}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Damit wird Rimski-Korsakow zum Vorläufer nicht nur für Strawinsky (z. B. mit Takten wie $\frac{7}{10}$ battre à 3, $\frac{9}{16}$ battre à 4, $\frac{11}{16}$ battre à 5 in seinen *Dumbarton Oaks*), sondern auch für Messiaen mit seinen „Rhythmen mit hinzugefügter kleiner Dauer oder Pause“ (dargelegt in seiner *Technique de mon langage musical*).

Durchaus charakteristisch für Rimski-Korsakows Strukturen ist ihre Ungeradzahligkeit,⁵ der mitunter ganz bestimmte Aussagen zugeordnet sind. Ihre Hauptaufgabe ist die Herstellung russischen Kolorits.

Nichtquadratische⁵ Strukturen, besonders die Dreitaktperiodik, ist eine Eigentümlichkeit vieler bekannter russischer Lieder, vor allem jener, die in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts verwendet sind, nicht zuletzt in Opern und anderen Werken Rimski-Korsakows, darunter des dreitaktigen *A my proso sejali* (Aber wir säten Hirse) in *Schneeflöckchen* und der *Mainacht*, der dreitaktigen *Dubinuška* (verwendet im Russischen Lied *Dubinuška* für Orchester, op. 62), des Liedes *Na more utuška kupalas'ja* (Auf dem Meer schwamm eine Ente) mit der Struktur 2+1, 2+1, 2 (im *Märchen vom Zaren Saltan*) und anderer.¹⁴

Weitaus vielfältiger sind die nichtquadratischen Strukturen in originalen Themen des Komponisten. Die Abweichung von der Viererperiodik⁵ ist für Rimski-Korsakow ein wichtiges Mittel, volkstümliche Züge darzustellen. In dieser Manier „sprechen“ die zahlreichen volkstümlichen Figuren seiner Opern: Nežata im *Sadko*, wo sie die Byline von Volch Vseslavič vorträgt (Dreitaktperioden, Notenbeispiel 8), Sadko, wenn er feierlich und altertümlich singt: „Wenn ich eine goldne Krone hätte“ (Dreitaktperioden) usw.

In dieser Funktion hat Strawinsky die ungerade Periodik⁵ ganz zu Anfang seines Schaffens von Rimski-Korsakow übernommen: in den Dreitaktperioden des *Feuervogels* und des *Rossignol*. Strawinsky knüpfte so an die reichen Traditionen der klassischen russischen Musik des 19. Jahrhunderts an und an die mit ihr verbundene russische Dichtung, zugleich aber gab er der Rhythmik eine neue Qualität, von der wir oben sprachen: jene innerhalb der Form dominierende Unregelmäßigkeit als System. Seine Revolution im musikalischen Rhythmus ging gleichzeitig mit dem Umbruch des poetischen Rhythmus vonstatten, den in der russischen Dichtung Vladimir Majakowski verursachte. Vielleicht steht die „stählerne“ Poesie Majakowskis ihrem Geiste nach der „geprägten“ Rhythmik von Prokofjew näher – mit Strawinsky hat sie jedoch dies gemeinsam, daß der Rhythmus eine neuartige Bedeutung für den Ausdruckscharakter und die Struktur des Werkes gewinnt. Ganz ähnlich wie Strawinsky mitunter, wenn er ans Komponieren ging, „rhythmische Einheiten“ improvisierte, hat auch Majakowski das Urbild eines Gedichtes anfangs als wortlosen Rhythmus gehört.

Einen neuen Ausdruckswert des Rhythmus, so deutlich er bei Strawinsky und Prokofjew hervortrat, konnte man übrigens auch schon (wenn auch unter anderen Zielsetzungen) in der russischen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts beobachten: bei Skrjabin oder Stančinskij.

¹⁴ Eine dreitaktige Struktur haben die Volkslieder *Kamarinskaja* und *Vo pole bereza stojala* (Im Feld stand eine Birke).

Das System der rhythmischen Sprache, wie es sich bei Strawinsky als Ausdruck des russischen Charakters herausbildete (und zunächst mit russischen Themen, Sujets und Texten verbunden war), bestimmte seinen Stil als solchen. In seiner späteren, klassizistischen Periode gewann es einen allgemeinen, universellen Charakter, aber die rhythmischen Prinzipien blieben dieselben. Der spezifische „russische Akzent“ von *Petruška*, *Les Noces* oder *Le Renard* ist letztlich auch in der *Psalmensinfonie*, in der lateinischen *Messe* 1948 oder im Ballett *Agon* erhalten, unbeschadet aller Webernschen und seriellen Einflüsse.

Am überzeugendsten hat sich der Komponist selbst während seines Aufenthaltes in Moskau 1962 hierüber ausgesprochen. „*Ich habe mein ganzes Leben hindurch russisch gesprochen; mein Denken ist russisch, mein Stil ist russisch. Vielleicht wird das in meiner Musik nicht sofort sichtbar, aber es ist in ihr angelegt, es ist ihre verborgene Natur.*“¹⁵

Aus dem Russischen übersetzt von Detlef GOJOWY. Russische Textzitate und Titelzitationen sind in wissenschaftlicher Transkription (Transliteration der Preuß. Bibliotheken) wiedergegeben. Abweichend davon werden russische Autorennamen (Strawinsky, Mussorgski) nach eingebürgerter Schreibform im Text zitiert; einige Werk- und Satztitle bei Strawinsky werden in der geläufigen französischen Form wiedergegeben. D. G.

¹⁵ *Komsomol'skaja Pravda*, 27. September 1962.