

- 13) Jean Paul, Flegeljahre, in: Werke, Bd. II, München 1959, S. 487.
- 14) Charakterisierung der "Rose" von Schumanns eigener Hand, vgl. Wasiliewski, a.a.O., S. 466.

Horst Weber:

ZU STRAWINSKYS MACHAUT-REZEPTION

"Alte Musik und Gegenwart" hat Heinrich Bessler das Einleitungskapitel seines Buches "Die Musik des Mittelalters und der Renaissance" genannt, das - wenn ich recht sehe - zum ersten Mal das Generalthema dieses Kongresses behandelt. Nach Bessler hatte die Rezeption alter Musik ihre eigene Geschichte. Wuchs ihr im Caecilianismus des 19. und dann in der Jugendbewegung des 20. Jahrhunderts die Funktion zu, Ideal einer gemeinschaftsbildenden Musik zu sein, so wurde sie nach dem Ersten Weltkrieg zum Vorbild einer 'unromantischen' Musik. Bessler konstatiert ausdrücklich die Affinität der "Neuen Sachlichkeit"¹ zur Musik vor 1600 und zitiert als Beispiel einen imitatorischen Chorsatz von Wolfgang Fortner (130. Psalm von 1930). Diese von Bessler nicht näher spezifizierte Affinität ist allerdings zu differenzieren. Während die Musik der Renaissance durch ältere Traditionen der Rezeption wie Caecilianismus und Jugendbewegung vorbelastet war, richtete sich das besondere Interesse auf die neue Alte Musik des Mittelalters, deren wissenschaftliche Erschließung gerade erst im Gange war. Hier sei nur daran erinnert, daß bei den Aufsehen erregenden Aufführungen mittelalterlicher Musik 1922 in Karlsruhe Hans Curjel als Chorleiter mitwirkte², der bei der Propagierung der "Neuen Sachlichkeit" in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren eine wichtige Rolle spielte.

War die Affinität zwischen Alter Musik und Neuer Sachlichkeit durchaus nur atmosphärischer Natur, da eine 'antiromantische' Kunst sich in einer noch nicht 'romantischen' wiederzufinden glaubte, so richtete sich die Aufmerksamkeit auch auf technische Aspekte mittelalterlichen Komponierens, als die Vorstrukturierung von Tonhöhen und Tondauern aktuell wurde. Die Isorhythmik der Ars nova wurde zum historischen Paradigma solcher Vorstrukturierung, Guillaume de Machaut von Boulez und Stockhausen, aber auch von Krenek als historische Autorität zitiert³, obwohl die Parallele zwischen Isorhythmik und Serialismus durchaus problematisch ist.

Die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Werk Machauts, das seit den zwanziger Jahren zugänglich wurde, setzte jedoch möglicherweise früher ein. Welche Rolle sie für Varèse und den frühen Messiaen spielte, kann hier nur als Frage aufgeworfen werden. Das erste Werk des 20. Jahrhunderts, das Assoziationen an Machaut wachrief, war Strawinskys Messe von 1948. Strawinsky jedoch hat betont, er habe die Messe Machauts erst nach der Komposition seiner eigenen kennengelernt⁴, und, von Wolfgang Fortner auf den fraglichen Zusammenhang angesprochen, soll er geantwortet haben: "Aber Herr Fortner, ich verstehe Sie nicht, die Messe ist doch von mir!"⁵ Die ironische Abwehr läßt Raum für die Spekulation, Strawinsky habe der Unterstellung von Einflüssen, auf die Komponisten allergisch zu reagieren pflegen, vorbeugen wollen. Die Quellenlage indes scheint ihm Recht zu geben; denn erst 1948 erschienen vollständige Editionen der Messe Machauts, die Strawinsky erreichbar gewesen wären⁶. Allerdings lagen Teile der Messe schon früher in verschiedenen Publikationen vor, und auch die Transkription Friedrich Ludwigs war als

Manuskript bereits in Umlauf (sie lag beispielsweise der Pariser Aufführung und Schallplatteneinspielung von 1939 unter de Vans Leitung zugrunde⁷). Wo schriftliche Quellen ungenügend Aufschluß geben, kann ‚oral history‘ hilfreich sein. Robert Craft beantwortete eine Anfrage über den Zusammenhang zwischen beiden Messen folgendermaßen: "When I first entered Stravinsky's home, in 1948, he played recordings of 'Hoquetus David' and the 'Mass' for me (L'Oiseau lyre?) ... Stravinsky had heard the Mass and other Machaut music in the 1920s and 1930s. Old programs indicate this, but Nadia Boulanger pupils could verify the same."⁸ Die stilistische Argumentation von Volker Scherliess, Strawinskys Messe weise "eine so offenkundige Nähe zur mittelalterlichen Musik im allgemeinen und zur Machaut-Messe im besonderen auf, daß man seiner (sc. Strawinskys) Erinnerung kaum glauben mag"⁹, wird durch diese Mitteilung gestützt.

Die Ähnlichkeit zwischen beiden Messen haftet zunächst an der äußeren Anlage. Machauts Verteilung motettischer und conductischer Setzweise auf die Ordinariumsteile entspricht der von polyphonem und homophonem Satz bei Strawinsky. Zu fragen bleibt allerdings, inwieweit dies durch den unterschiedlichen Umfang der Texte bedingt ist, zumal Strawinsky nach einer Mitteilung Crafts die Prosodie des Credo nach einer gregorianischen Vorlage gestaltete¹⁰. Es bleibt die Gemeinsamkeit eines ausgesprochen skandierenden Gestus, die bereits Georgiades an beiden Credo-Kompositionen konstatiert hat¹¹, und die abweichende Gestaltung des Amen, das bei Machaut isorhythmisch, bei Strawinsky imitatorisch gesetzt ist; aber auch dies kann in beiden Fällen Reflex auf das Schluß-Melisma der jeweiligen gregorianischen Vorlage sein, beweist also keineswegs eine Abhängigkeit Strawinskys von Machaut.

Dem fraglichen Zusammenhang zwischen beiden Messen soll anhand eines Vergleichs des Agnus Dei nachgespürt werden. In Strawinskys Messe ist das Agnus Dei der einzige Teil, in dem Bläser und Chor einander antiphonisch gegenübergestellt werden. Jede der drei Anrufungen wird von demselben Instrumentalsatz eröffnet, die Chorsätze sind als Varianten aufeinander bezogen. In der ersten Anrufung läßt die Proportion zwischen Instrumental- und Vokalteil im Verhältnis von 1:3 (genau 14:42 Viertel) den Gedanken an isoperiodische Konstruktion aufkommen, aber in den beiden folgenden Anrufungen weichen die Proportionen, wenn auch nur geringfügig, voneinander ab. Es ist jenes Phänomen, das jedem, der Strawinsky einmal analysiert hat, begegnet ist: Kaum glaubt man, ein Konstruktionsprinzip gefunden zu haben, ändert es der Komponist bei nächster Gelegenheit und bringt so jeden Analytiker mit Buchhaltermentalität in Argumentationsnot. Systemverweigerung ist aber nicht nur ein Prinzip Strawinskyschen Komponierens, sondern es ist gerade in diesem Stück die Freiheit der Schlußbildung, die Strawinskys Agnus Dei mit dem Machauts teilt. Bei Machaut sind, entsprechend der gregorianischen Vorlage, erste und dritte Anrufung identisch; die zweite weicht hinsichtlich color und Länge der talea, die neun statt sieben Longen umfaßt, von den beiden äußeren ab. Auffällig ist, daß der eigentliche Agnus Dei-Ruf in allen drei Anrufungen nicht in die isorhythmische Konstruktion integriert ist, sondern einheitlich sechs Longen umfaßt. Vor dem Hintergrund der isorhythmischen Satztechnik, die Zeitstrecken ausmißt, könnte man hier, in der Terminologie der neuen Musik, von einem Tondauern-Refrain zu Beginn jeder Anrufung sprechen, der bei Strawinsky in dem identisch wiederkehrenden Instrumentalsatz seine Entsprechung hätte. Darüberhinaus ist die Finalis jeder Anrufung, wie in den meisten isorhythmischen Sätzen, überzählig, sie bildet nicht das Ende einer talea, sondern den präsumtiven Anfang einer neuen, die jedoch nicht folgt. Dies könnte als eine Parallele zu den gedehnten Chorschlüssen in Strawinskys Agnus Dei interpretiert werden.

In diesen Gemeinsamkeiten erschöpft sich jedoch, bei größtmöglichem analytischem Bemühen, die fragliche strukturelle Ähnlichkeit zwischen den beiden Agnus Dei-Sätzen. Sie sind zugegebenermaßen nicht sonderlich prägnant und lassen daran zweifeln, ob Strawinsky in diesem Stadium seiner Rezeption Machauts von dessen Technik 'beeinflusst' war. Berücksichtigt man, daß Strawinsky zu der Zeit, als er seine Messe komponierte, zwar Machauts Messe wahrscheinlich gehört, jedoch keinen Notentext besessen hat, um sie studieren zu können, so war es nicht Machauts Technik, der Strawinskys Interesse galt, sondern der Gestus dieser Musik, in dem Strawinsky seine eigene Vorstellung einer Musik von ritueller Strenge wiederfand und durch ihn hindurch in sein eigenes Werk projizierte. Das rituelle Moment - eine zentrale ästhetische Kategorie für Strawinsky - verbindet "The Rite of Spring" und - wenn man so sagen darf - 'The Rite of a Mass'.

Erst in einem späteren Stadium führte die Faszination, die Machauts Musik auf Strawinsky ausübte, auch zu kompositionstechnischen Konsequenzen. "Canticum sacrum" von 1955 ist ein Werk des Übergangs, in das reihengebundene und freie Sätze integriert sind. Zu den freien Sätzen gehört die einleitende "Dedicatio", der bereits Eric Walter White Nähe zur Ars nova attestiert hat¹² (s. Notenbeispiel 1). Besonders auffällig ist die Verwendung eines Ars nova-eigenen Idioms am Ende des Satzes, der Doppelleittonkadenz mit Unterterzklausele. Sie ist allerdings dadurch verfremdet, daß die Klauseln in den einzelnen Stimmen metrisch gegeneinander verschoben sind, die Unterterzklausele atypisch in zwei Stimmen verwendet wird und eine ausgezierte Baßklausele hinzugefügt ist.

Die Tonhöhenstrukturierung hält, ohne in ein Schema zu verfallen, die Mitte zwischen Kanon- und Reihentechnik mit diatonischem Material, als wolle Strawinsky die Nähe kanonisch angelegter Kompositionen Machauts wie der Ballade "Sanz cuer m'en vois" zu aktuellen kompositorischen Tendenzen seiner Zeit demonstrieren. Kanonisch ist die Transposition von Tonfolgen auf verschiedene Stufen der diatonischen Leiter, so daß große in kleine Intervalle verkehrt werden und umgekehrt. So spielen beispielsweise die Posaunen zu Beginn einen Umkehrkanon im Abstand einer Dezime, in dem aus der kleinen Sekunde bzw. großen Septe c-h eine große Sekunde, g-a, wird. Eine derartige diatonische Korrektur ist bekanntlich in der Reihentechnik nicht möglich, die nur intervallgetreue Transpositionen zuläßt. Umgekehrt ist der Reihentechnik und nicht dem Kanon eigentümlich, daß die Oktavlage der Tonqualitäten beliebig ist, und daß die rhythmische Figuration verändert wird. Strawinsky vertauscht aber durch Oktavtransposition die kleine Sekunde mit der großen Septe und ändert im Einsatz der Tenorposaune den Rhythmus. Strawinskys Tonsatz fehlt, als Reihentechnik betrachtet, die Intervalltreue der Transposition, als Kanon betrachtet, die Konstanz des Rhythmus und der Oktavlage. Den Verbund von melodischer und rhythmischer Figur, der für den imitatorischen Satz charakteristisch war, ja ihn erst ermöglichte, macht Strawinsky gleichsam rückgängig und knüpft, ohne die isorhythmische Technik zu kopieren, an einen früheren Materialstand des Komponierens an, der durch eine relative Unabhängigkeit der diastematischen und rhythmischen Vorstrukturierung (im Sinne von color und talea) gekennzeichnet war.

Dies wird noch deutlicher an dem instrumentalen Zwischenspiel, das den ersten Satz "Euntes in mundum" gliedert (s. Notenbeispiel 2). Jede Stimme folgt einem eigenen rhythmischen Modell, von dem allenfalls am Anfang oder Schluß geringfügig abgewichen wird. Die beiden Oberstimmen und der Baß bewegen sich, gegeneinander um ein Viertel versetzt, in Halben, die untere Mittelstimme in punktierten Halben. Das rhythmische Modell der oberen Mittelstimme besteht aus der Folge von zwei Vierteln, einer halben und einer ganzen Note; es ist schwieriger zu erkennen, da es mit seiner letzten Note

einsetzt und nach dreimaligem Durchlauf mit der vorletzten schließt. Jeder Stimme ist auch ein eigenes Tonhöhenmodell zugeordnet. Das Modell des Basses umfaßt sämtliche 9 Takte des Zwischenspiels, ebenso das der zweiten Oberstimme. Das Modell der ersten Oberstimme umfaßt sieben Töne und wird einmal wiederholt; allerdings entzieht sich Strawinsky auch hier dem Systemzwang und überspringt nach dem d'', das deutlich den Anfang markiert, den zweiten Ton. Die obere Mittelstimme bewegt sich wellenförmig zwischen f und a, die untere pendelt zwischen c und h.

Eine metaphorische Benennung dieser melodischen und rhythmischen Modelle als color und talea erschleicht nicht Zusammenhänge, die historisch nicht belegt sind, sondern benennt ein metaphorisches Moment des Strawinskyschen Komponierens selbst. Strawinskys Orientierung an historischen Modellen ist ein ästhetisches "Als ob", ohne daß diese Fiktion musikalisch selbst als Fiktion erschiene; denn das "tertium comparationis" musikalisch benennen hieße die historischen Vorbilder kopieren.

Die "Movements for piano and orchestra" stellen nach Strawinskys eigener Aussage einen Markstein in seiner Entwicklung dar, und zwar besonders hinsichtlich der Organisation des Rhythmus¹³. Bald nach der Uraufführung des Werkes wurde Strawinskys Hinweis aufgegriffen und mit der Isorhythmik in Verbindung gebracht, zum ersten Mal von Andres Briner in seinem Aufsatz "Guillaume de Machaut 1958/59 oder Strawinskys 'Movements for piano and orchestra'"¹⁴. Briners Untersuchung befaßt sich in der Hauptsache mit dem vierten Satz der Komposition und dessen palindromatischer Takt- und Tonanordnung als einem Strawinskyschen "Ma fin est mon commencement", gibt aber auch ein Beispiel isorhythmischer Entsprechung in der Klavierpartie. Dieser Ansatz ist weiter zu verfolgen in dem Sinne, daß der ganze vierte Satz isorhythmisch angelegt ist, allerdings mit den für Strawinsky typischen 'Fehlern im System', insbesondere am Anfang oder Ende einander entsprechender Teile (s. Notenbeispiel 3).

Der vierte Satz ist in drei Teile, jeder von ihnen nochmals in einen Abschnitt für Orchester, für Klavier sowie für Klavier und Orchester gegliedert. Die beiden Außenteile sind in ihrer rhythmischen Figuration einander ähnlicher als dem Binnenteil. Das rhythmische Modell des ersten Teils kehrt in den beiden folgenden derart wieder, daß die größere und geringere Abweichung eine Art traditioneller Bogenform ausprägt. Mittel der rhythmischen Variation - zur Reihentechnik sei auf die umfassende Studie von Alfred Müller verwiesen¹⁵ - sind metrische Verschiebungen sowie Einschübe und Auslassungen, die eine geringfügige Abweichung in der Länge der "talea" bewirken (der erste Teil umfaßt 83 Sechzehntel, der zweite 88, der dritte 81). Im zweiten Teil wird die Auslassung des 4/8-Taktes zu Beginn durch Dehnung der Schlußtakte ausbalanciert, außerdem in der Mitte eine Figur von 5 Sechzehnteln Dauer eingeschoben. Der 5/8-Takt zu Beginn des ersten Teils wird im dritten Teil um ein Achtel gekürzt. Ansonsten bleibt das Taktschema des ersten Teils in den beiden folgenden erhalten.

Die geringfügige Verschiebung rhythmischer Impulse innerhalb einander entsprechender Takte läßt sich am Verhältnis der Takte 100 und 113, 102 und 115 sowie 108/109 und 121/122 verfolgen - Abwandlungen, die in den entsprechenden Takten des dritten Teils wieder zurückgenommen werden. Jedenfalls wahren die rhythmischen Veränderungen in den Abschnitten 2 und 3 die Impulsanzahl in jedem der einander entsprechenden Takte. Bleibt die Impulsdichte in der zeitlichen Abfolge annähernd gleich, so ändert sich doch die Dichte des Klangs, indem entweder Impulse ausgehalten werden und sich summieren wie in Takt 106 bzw. 108, so daß der Rhythmus durch die Einsatzabstände ausgehaltener Töne markiert wird, oder aber indem der Rhythmus vorwiegend als Figur erscheint wie in Takt 133 bzw. 135. Einsatzabstand und Dichte aber sind formbildende Mittel der neuen Musik,

und sie allein taugen zur Klärung der Veränderungen im jeweils ersten Abschnitt der drei Teile; als rhythmische Figuren sind sie nur mit Einschränkungen aufeinander beziehbar, ohne daß man in Rabulistik verfielen. Bleibt die Impulszahl in Abschnitt 2 und 3 konstant, so wächst sie in Abschnitt 1 kontinuierlich um ein Vielfaches von 5. Der erste Abschnitt enthält im ersten Teil zweimal fünf, im zweiten dreimal fünf, im dritten viermal fünf Töne (der Schlußklang des letzten Orchesterabschnitts fällt bereits in den 127. Takt). Da der Einschub in der Mitte des zweiten Teils ebenfalls fünf Töne umfaßt, läßt sich Abschnitt 1 des dritten Teils numerisch erklären als Integration jener fünf eingeschobenen Töne, physiognomisch als Kombination und Angleichung rhythmischer Gestalten aus den entsprechenden Abschnitten im ersten und zweiten Teil. Die rhythmische Konstanz der *talea* in Abschnitt 2 und 3 wird durch die prozessualen Veränderungen in Abschnitt 1 durchbrochen. Strawinsky kopiert nicht die isorhythmische Kompositionsmethode (wie Wolfgang Fortner im "Amen isorhythmique" seiner Kantate "The Creation"¹⁶), sondern geht in neuer Weise mit ihr um (es sei an die Kategorie Dichte und Einsatzabstand erinnert); und nicht einmal in dieser umgedachten Form konserviert sie Strawinsky, sondern setzt sie der Erosion prozessualen Denkens aus. In Strawinskys Umgang mit der isorhythmischen Technik Machauts ist noch deren historische Distanz einkomponiert.

Anmerkungen

- 1) Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 22.
- 2) Friedrich Ludwig, *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe*. 24.-26. September 1922, in: *ZfMw* 5 (1922/23), S. 437.
- 3) Pierre Boulez, *Werkstatt-Texte*, Frankfurt 1972, S. 31 und 267f.; Karlheinz Stockhausen, *Texte ...*, Bd. 1, Köln 1963, S. 46 und Bd. 2, Köln 1964, S. 159; Ernst Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*, Mainz 1952, S. 8; ders., *Is the Twelve-Tone-Technique on the Decline?*, in: *MQ* 39 (1953), S. 525.
- 4) Igor Stravinsky, *Expositions und Developments*, London und New York 1962, S. 77.
- 5) Zitiert nach Volker Scherliess, *Igor Stravinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 296, Anm. 21.
- 6) Siehe Vorwort von Guillaume de Van zu Guillaume de Machaut, *La Messe de Nostre Dame* (= CMM II/1), Rom 1949.
- 7) Ebd.
- 8) Brief an den Verf. vom 22. August 1985.
- 9) Scherliess, a.a.O., S. 127.
- 10) Vgl. Anm. 8.
- 11) Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin usw. 1954, S. 128f.
- 12) Eric Walter White, Artikel "Stravinsky" in: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London ⁶/1980, Bd. 18, S. 259.
- 13) Igor Stravinsky, *Themes and Episodes*, London und New York 1966, S. 23.

14) Melos 27 (1960), S. 184-186.

15) Melos 46 (1984), S. 112-139.

16) Vgl. Hellmut Kühn, Die Harmonik der Ars nova (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 5), München 1973, S. 110-112.

Notenbeispiel 1

CANTICUM SACRUM AD HONOREM SANCTI MARCI NOMINIS

Dedicatio

IGOR STRAWINSKY
1955

The musical score is arranged in four systems. The first system includes staves for Tenor, Soli, Baritone, and Piano. The Tenor and Soli parts have lyrics: "Ur - - bi Ve - - ne - ti - ao,....". The Baritone part has lyrics: "Ur - - bi Ve - - ne - ti - ao,....". The Piano part has the instruction "marco. ma non f as Dim." and includes fingerings 1-8. The second system continues the vocal lines with lyrics: ".... in lau - - de Sanc - ti su - i Pre - si - dis,". The piano accompaniment continues with fingerings 1-8 and a dynamic marking of G^d . The score includes various musical notations such as dynamics (mf , G^f , G^c), articulation (accents), and performance instructions like "rotist" and "3. flet".

Be - a - ti Mar - ci A - - - - - pos - to - li.
 Be - a - ti Mar - ci A - - - - - pos - to - li.

„Doppellittonkadenz“
 Unterklausel I
 Unterklausel II

allargando

(c) 1956 by Boosey & Hawkes, Inc., New York for all countries

Notenbeispiel 2

Poco meno mosso, *♩* = 168

Orgel

pp tutto legato

pp

8b

8b

attacca

Rhythm. Modell der oberen Mittelstimme :

$\frac{3}{4}$

(17)

(19)

(c)

(c) 1956 by Boosey & Hawkes, Inc., New York for all countries

Die Notenbeispiele 1 und 2 sind abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags Boosey & Hawkes GmbH, Bonn

