

MUSIK NACH 1914

Vorsitz: Professor Dr. Heinrich Hüschen, Köln

HEINRICH LINDLAR / BONN

Debussysmen beim frühen Strawinsky

Debussysmus — ein schillernder Terminus, er taucht schon vor der Jahrhundertwende auf, seit den ersten Verlaineliedern des französischen Komponisten. Vorwiegend als Invektive: bei den Franckisten in Paris wie bei den Akademikern in Leipzig als Bezeichnung für ein (angebliches) Mißverhältnis zwischen Form und Klang. Selbst bei den Symbolisten und Esoterikern der angehenden Neuen Wiener Schule — Mahler, Zemlinsky, Schönberg — wird *Debussysmus* denunziert. Daß Pfitzner wie Busoni sich ebenso verhalten, bleibt ein musikästhetisches Paradox mehr im Aufbruch der Neuen Musik. Eine Klärung des Begriffs war im Umbruch zur sogenannten neoklassischen wie zur dodekaphonischen Disziplinierung der zwanziger, dreißiger Jahre schwerlich noch zu erwarten. Erst mit den Manifesten der *Jeune France* (Messiaen) bahnte sich eine Revision an. Sie hat in den Selbstanzeigen der dritten Generation Neuer Musik (Boulez) eine Filterung erfahren. Eine geistesgeschichtlich und stilkritisch exakte Abgrenzung des *Debussysmus* steht weiterhin aus. Sie wird so lange offen bleiben, solange der Begriff *Jugendstil* in der Phase vom Im- zum Expressionismus für die Musik nicht definiert ist.

Strawinsky apostrophiert 1959 den 1. Akt seiner *Rossignol* (1909) als von „*offensichtlichen Debussysmen*“ durchtränkt. Eine späte Abgrenzung, die mit dem (angeblichen) Stilbruch zwischen dem 1. Akt und den beiden anderen, nach *Sacre* (1913) komponierten Akten operiert. Debussy und Tschaikowsky erscheinen hier gleichgesetzt, Rußland wird über den Westen berufen. Ein Wechselspiel Petersburg-Pariser Ambivalenz, das nicht ohne Parallelbeispiele steht. Liess hat über den jungen Debussy und die russische Musik soeben erst abgehandelt. Wir müssen nach Rußland zurückkehren, um die *Debussysmen* des frühen Strawinsky zu ergründen. Sie finden sich im Klangbild Rimskijs ebenso wie in den Klangmituren Skrjabins. Parallelakkorde, Sept- und Sekundgirlanden, Quartketten, Pentatonik und Ganztonleiter, Panchroma und der Obertonzug von Klangpedalisierungen (Glockenklang-Akkordik als androgyne Akkordik) hat Strawinsky wie vor ihm Debussy als Bauelemente und Stilmarken im Osten entdeckt: Debussy über die Pariser Weltausstellung und seine Rußlandreisen als Hauspianist der Ex-Mäzenin Tschaikowskys, Nadeschda von Meck; Strawinsky über sein Sänger-Elternhaus und die Petersburger Sezessionisten der Jahrhundertwende. Juli 1914, auf seiner für 48 Jahre letzten Rußlandreise, notiert Strawinsky in sein Tagebuch (verschollen, vermutlich im Familienbesitz seiner Nichte Xenia): „*Warum sollte ich mich so eng an Debussy halten, wo doch der wahre Charakter dieses Opernstils (Rossignol) Mussorgskij war?*“

Rimskij hatte seinen Instrumentationsschüler Strawinsky vor Gewöhnung an Debussy gewarnt; sie könne „*in Liebe umschlagen*“ (*Chronique; Gespräche*). Paris und Debussy selber haben zehn Jahre später Strawinsky mit Durchbruch zu seinem Personalstil nicht in Debussysmen fallen lassen. Das manifestiert sich auch in der spezifischen Klangraumtextur beider Komponisten (Klavierstil kultivierte Strawinsky vorerst gar nicht; Debussys Hauptinstrument erschien ihm als Klangmedium „*zu hybrid*“). Werkidee und Klangrealisierung bei Strawinsky beurteilt Debussy 1911 als „*ohne Vorkehrungen, ohne Vorgabe*“ kongruent (an Godet). Daß

„das Ganze kindlich und wild“ sei, zeige aber die Grenzen des Erkennens und Anerkennens Strawinskys. Grenzen, die dieser hinwieder Debussys *Jeux* (1912) gegenüber absteckte, deren Substanz er gering findet, weshalb „der Mangel an Einfluß“ auf ihn „wohl verständlich“ sei (*Gespräche*). Noch 1957 ist er versucht, die *Jeux* „dekadent zu nennen, wenn auch nur in bezug auf meine eigene Entwicklung“ (*Gespräche*).

Klare Abgrenzung der *Debussysmen* beim frühen Strawinsky erhellt eine Befragung der beiden Kultkantaten *Le Martyre de Saint Sébastien* von Debussy und *Zweszoliki* von Strawinsky, beide aus 1911. Debussy erkannte nicht, wie und wo *Zweszoliki* aufgeführt werden könne, „außer auf dem Sirius oder Aldebaran“ (*Briefe*). Strawinskys Chor-Orchester-Osmose wurzelt im Absolut-Musikalischen pravoslavischer Provenienz. *Debussysmen* oder ein Debussy-Porträt bietet auch Strawinskys sinfonisches Bläser-Ritual auf den Tod des Franzosen nicht (1920). Eher spiegelt sich in der dritten der Klavier-Capricen Debussys eine Karikatur Strawinskys wider (*En blanc et en noir*, 1915). Die zyklisch permutierte Form Debussys und die additiv permutierte Form Strawinskys — von Beginn an erkennbar — als westliche und als östliche Stilmöglichkeit. Der gravitationsträchtigen Pantonalität des Russen steht die vagierende Panchromatik des Franzosen gegenüber, der irisierenden Klangschrift Debussys das überbelichtete Klangdiapason Strawinskys. Abwertung des einen gegen das andere Klangbild enthebt sich der Stileinsicht heute um so mehr, als erkannt ist, daß Debussy wie Strawinsky die Musik nach 1914 bis auf die Urelemente durchdringt und ihre Kristallisierung als *poésie pure* bis heute herauf ermöglicht haben.

SIEGFRIED BORRIS / BERLIN

Strukturanalyse von Weberns „Symphonie“ op. 21

Unter den Orchesterwerken Weberns hat seine *Symphonie* op. 21 schon vom Hören her eine Vorrangstellung gewonnen, die sie zu einem „klassischen“ Exempel der Dodekaphonie werden ließ. Dieses Werk vom Jahre 1928 bedeutet in Weberns Schaffen einen Entwicklungssprung; hier kristallisiert sich sein Streben nach völliger Integrierung von Reihentechnik und Klangstruktur.

Es mag beim ersten Hören zweifelhaft erscheinen, ob der Formbegriff *Symphonie* bei diesem Werk zutreffend ist, da ihm jene Repräsentanz im Klanglichen, der „große Gedanke“, die monumentale Steigerung fehlen, die in anderen Werken der Dodekaphonie etwa bei Fortner oder Henze zu finden sind, sofern die Symphonieform gewählt ist. Weberns *Symphonie* hat mit ihrer Klangaufsplitterung, Tonvereinzelnung, dynamischen Verhaltenheit und lakonischen Kürze (knapp 10 Minuten Dauer) zweifellos mehr Beziehung zur Kammermusik als zur großen Konzertform. Demgegenüber erweist aber die Strukturanalyse, daß Webern in der Anlage seines Werkes strenge traditionelle Formen wählte, Sonatensatz und Variationen, und deren Elemente trotz der Besonderheit seines kompositorischen Verfahrens respektierte.

Der 1. Satz (*Ruhig schreitend*, 2/2) gliedert sich in Exposition, die wiederholt wird (1–25), Durchführung (25–43) und Reprise (–60) mit Coda (61–66), die als Ganzes ebenfalls wiederholt werden, ähnlich wie in vielen Sonaten von Haydn und Mozart. Der 2. Satz enthält ein Thema (*Sehr ruhig*, 2/4), dessen 7 kontrastreiche Variationen unmittelbar ineinander übergehen. Für beide Sätze hat Webern die gleiche Grundreihe benutzt: a–fis–g–as–e–f/h–b–d–cis–c–es. In dieser Reihe bildet die zweite Hälfte den um einen Tritonus transponierten Krebsgang der ersten Hälfte. Damit werden die Grundreihe und deren Spiegelung kongruent mit ihren krebsläufigen Formen (Beispiel 1). Webern gewinnt aus der Reihe kein Thema