

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Strawinskys ›Leitharmonie‹: Pentatonik statt *octatonicism*¹

ABSTRACT: Im Gegensatz zu in der Strawinsky-Literatur geläufigen Ansichten zur Bedeutung von Oktatonik für Strawinskys Werk kann dessen ›Leitharmonie‹ als ein verschlungenes *pentatonisches* Netzwerk verstanden werden: Das diesem zugrundeliegende melodische Pattern – kleine Terz, Ganzton – ist aus der anhemitonischen pentatonischen Skala ableitbar, welche Strawinsky in einem Brief von 1913 als ›pseudo-chinesische Skala‹ bezeichnet hatte. Im Unterschied zu gängigen oktatonischen Interpretationen hebt mein Zugang die ›Pentatonisierung‹ des chromatischen Tonraums hervor und beleuchtet zwei Beispiele dieses verschleierte ›Pentatonizismus‹, die der zweiten Kompositionsphase der Oper *Le Rossignol* (1913–14) vorangehen: erstens eine Leitharmonie-Skizze zur Einleitung des ersten Akts (1908–09), wo orthographische und modale Eigenheiten die Gegenwart der ›pseudo-chinesischen Skala‹ maskieren; zweitens einige Stellen in *L'Oiseau de feu* (1909), wo dieselbe Skala wiederum durch eine vertikale Überlagerung pentatonischer Ketten mit Kleinterz-Ganzton-Zellen verschleiert ist. Eine Charakterisierung dieser bislang kaum untersuchten Techniken verlangt es, der Schlüsselrolle der pentatonischen Skala in den zwei besprochenen (wie auch möglicherweise in anderen zwischen 1908 und 1914 entstandenen) Werken Aufmerksamkeit zuzuwenden. ›Pentatonizismus‹ – eine oft vernachlässigte Facette von Strawinskys Kompositionspraxis um 1910 – kann sowohl auf den Einfluss einer modernen Pariser als auch der traditionellen chinesischen Klanglichkeit zurückgeführt werden; er manifestiert sich in der ›Leitharmonie‹ und durchdringt Strawinskys Musik auch jenseits von Chinoiserien in der Oper.

The present study offers an alternative understanding of Stravinsky's ›Leitharmonie‹ that reads it as an intricate pentatonic network instead of octatonicism. The underlying melodic pattern – minor third with whole tone – is derivable from the anhemitonic pentatonic scale, which Stravinsky referred to in a letter from 1913 as the ›pseudo-Chinese scale‹. Contrary to existing octatonic interpretations, my approach highlights the ›pentatonicisation‹ of the chromatic pitch space and illuminates two instances of this disguised pentatonicism that precedes the second composition phase of the opera, *Le Rossignol* (1913–14): firstly, a ›Leitharmonie‹ sketch for the Introduction to Act I (1908–1909), where orthographical and modal idiosyncrasies mask the presence of the ›pseudo-Chinese scale‹; secondly, several passages in *L'Oiseau de feu* (1909), where the same scale is again veiled through vertical superimposition

1 Ich danke Heidi Zimmermann und Carlos Chanfón für ihre Hilfe während meiner Forschungen an der Paul-Sacher-Stiftung im Sommer 2016 und dem Eurasia-Pacific Uninet für die Unterstützung durch das Ernst Mach Stipendienprogramm. Besonders gedankt sei Cheong Wai Ling und Gesine Schröder für ihre Kommentare zu früheren Versionen dieses Aufsatzes, sowie Tobias Tschiedl für seine Übersetzung ins Deutsche und seine hilfreichen editorischen Beiträge.

of pentatonic chains with minor-third-major-second cells. A characterisation of these little-examined techniques calls for critical attention to the key roles of the pentatonic scale in the two discussed works (and potentially others created between 1908 and 1914). Pentatonicism – an oft-neglected facet of Stravinsky’s compositional practice around 1910 – can be traced back to the influence of modern Parisian as well as traditional Chinese sonorities; it manifests in ›Leitharmonie‹ and penetrates Stravinsky’s music beyond the chinoiserie in the opera.

Schlagworte/Keywords: Chinoiserie; Leitharmonie; leit-harmony; octatonic; Oktatonik; pentatonic; Pentatonik; Stravinsky; Strawinsky

Einleitung

Alle Gespräche und die den Porzellanpalast für den Feiertag reinigenden Massen sollen hinter herabgesenktem Tüll[vorhang] stattfinden (mit chinesischen Schatten) [...]. Ich sehe das als glücklichen Fund, mit welchem durchaus in hohem Maße die von mir verwendete [...] pseudo-chinesische Skala zusammenpasst.²

Nachdem er im Sommer 1913 das Libretto für den zweiten Akt seiner Oper *Le Rossignol* (1908–14) fertiggestellt hatte, teilte Strawinsky seinem Bühnenbildner Alexandre Benois mit, was für ›Chinoiseries‹ er dafür im Sinn hatte.³ Die ›pseudo-chinesische‹ Leiter erläuterte er dabei als eine aufsteigende Folge von Noten: *fis-gis-ais-cis-dis-fis* (Beispiel 1a) – also eine anhemitonisch pentatonische Skala (die schwarzen Tasten des Klaviers). Die Notiz zeugt von Strawinskys Interesse an Pentatonik in dieser Oper.

Das Datum des Briefs mag den Eindruck erwecken, Strawinsky habe pentatonisches Material erst in Akt II und darauf folgend (1913–14) erprobt, jedoch nicht früher. So schweigt Richard Taruskin in seiner Besprechung des ersten Aktes (1908–1909) über die Frage der Pentatonik;⁴ und Strawinskys autobiographische

2 Dieses Zitat entstammt einem Brief vom 30. Juli oder 12. August 1913. Die zugegeben ungelenke deutsche Übersetzung (Tobias Tschiedl) stützt sich neben der englischen Übersetzung in Strawinsky / Craft (1978, 114) auch auf den russischen Originaltext in D’iachkova (1973, 475–476) und übernimmt dessen sprachliche Eigenarten. Die französische Bezeichnung *fausse-chinoise* wurde im russischen Original verwendet und in der englischen Übersetzung beibehalten; sie wird in diesem Aufsatz mit ›pseudo-chinesisch‹ übersetzt.

3 Ich beziehe mich auf das Wort ›Chinoiserie‹, das Strawinsky in einem Brief an Benois verwendet (datiert 13. Juli 1911): »In any case, I shall continue the *Nightingale* that I have begun. It is devilish good fun to compose such *Chinoiserie*. Think about it, dear, it will be a great joy for me.« (Strawinsky / Craft 1978, 114)

4 Taruskin 1996, Bd. 1, 462–486.

Bemerkung über eine angebliche stilistische Diskrepanz zwischen Akt I und dem Rest der Oper scheint dies zu rechtfertigen.⁵

Eine vergleichbare Bemerkung, die Rimsky-Korsakovs Ratschläge in Bezug auf Akt I würdigt, scheint einen analytischen Fokus auf die oktatonische Skala nahe-zulegen, die in Sankt Petersburg als die ›Rimsky-Korsakov'sche Skala‹ gehandelt wurde.⁶ Ist aber die Musik des ersten Aktes ausschließlich über die Skala jenes russischen Lehrmeisters zu charakterisieren oder hätte nicht zur klanglichen Herausbeschwörung des Fernen Ostens die ›pseudo-chinesische‹ Tonleiter als besser geeignet erscheinen müssen?

Im Folgenden gehe ich der verschleierte Pentatonik in der Einleitung zum ersten Akt der Oper nach und plädiere für kritische Aufmerksamkeit gegenüber Erscheinungsweisen der ›pseudo-chinesischen‹ Skala in Strawinskys Musik der sogenannten russischen Periode.



Beispiel 1: Strawinskys Darstellung (a) der ›pseudo-chinesischen Skala‹ in einem Brief von 1913 über *Le Rossignol* (b) der ›Leitharmonie‹ in einem Programmtext von 1929 zu *L'Oiseau de feu*

- 5 »As there is no action until the second act, I told myself that it would not be unreasonable if the music of the Prologue bore a somewhat different character from that of the rest. And, indeed, the forest, with its nightingale, the pure soul of the child who falls in love with its song...all this gentle poetry of Hans Andersen's could not be expressed in the same way as the baroque luxury of the Chinese Court, with its bizarre etiquette, its palace fetes, its thousands of little bells and lanterns, and the grotesque humming of the mechanical Japanese nightingale...in short, all this exotic fantasy obviously demanded a different musical idiom.« (Strawinsky 1936, 51) Nach Ravels Ansicht war der stilistische Abstand nicht so groß: »I personally did not find the difference so enormous. The composer's technique had merely evolved.« (Orenstein 1990, 382)
- 6 »After my marriage I continued my lessons with Rimsky-Korsakov, the work consisting mainly of my showing him my compositions and discussing them with him. [...] This work [Akt I von *Le Rossignol*] was greatly encouraged by my master, and to this day I remember with pleasure his approval of the preliminary sketches of these compositions« (Strawinsky 1936, 22–23). Zur Verbreitung der ›Korsakov'schen Skala‹ (*korsakovskaya gamma*) unter Sankt-Petersburger Komponisten siehe Taruskin 1996, Bd. 1, 122.

Charakteristische melodische Patterns der ›pseudo-chinesischen Skala‹

Im Fokus meiner Untersuchung steht Strawinskys Idee der ›Leitharmonie‹ (Beispiel 1b).⁷ Strawinsky selbst hat das Konzept 1929 in einem Programmtext zu *L'Oiseau de feu* erwähnt:⁸ Die ›Leitharmonie‹ (hier verstanden als Erweiterung des melodisch bestimmten Leitmotivs) charakterisiert den bösen Geist Kashchej und sein Reich;⁹ Strawinsky erklärt ihre Zusammenklänge aus alternierenden vertikalen großen und kleinen Terzen und notiert drei dieser Terzen in dem Programmtext.

Darin werden die beiden Noten jeder Terz abwechselnd einem oberen und unteren System zugeordnet, sodass sich als lineare Abfolge in jeder Stimme nun eine Folge von Halbton und Tritonus ergibt. Hätte Strawinsky durchgehend die obere Stimme dem oberen, die untere dem unteren System zugeordnet, hätten sich in jeder Stimme Abfolgen von Kleinterz und Ganzton ergeben. Diese Abfolgen wie auch der sich aus der Schichtung zweier solcher Einheiten ergebende Block (*f-as-b, d-fes-g*) könnten als Bestandteile einer oktatonischen Skala (*des-eses-fes-f-g-as-b-ces*) angesehen werden; und wie Mark McFarland zeigt, könnten die verbleibenden zwei Töne der Oktatonik (*des, ces*) durch weitere Schichtung solcher Dreitoneinheiten gewonnen werden.¹⁰ Diese Erreichbarkeit aller acht Töne scheint eine oktatonische Interpretation zu untermauern; bedauerlicherweise wird jedoch mit einem derartigen Block-orientierten analytischen Zugang die wesentliche Rolle der melodischen Einheit nicht angesprochen, die Strawinsky mittels Stimmkreuzung verschleierte: Diese Einheit, so möchte ich behaupten, entstammt der ›pseudo-chinesischen‹ Leiter, die sich hinter einer frühen Skizze zur ›Leitharmonie‹ verbirgt.

7 Taruskin 1996, Bd. 1, 589; McFarland 1994, 223, Tabelle 1(B).

8 Taruskin (1996, Bd. 1, 472) macht den Begriff in Rimsky-Korsakovs analytischem Kommentar zu *Schneeflöckchen* ausfindig.

9 »Thus in *The Firebird*, all that relates to the evil spirit, Kashchey, all that belongs to his kingdom – the enchanted garden, the ogres and monsters of all kinds who are his subjects, and in general all that is magical, mysterious or supernatural – is characterised musically by what one might call a *leit-harmonie*.« Zit. in Taruskin (1996, Bd. 1, 589). Taruskin sieht den Ursprung dieser Tonhöhenorganisation in Rimsky-Korsakovs Oper *Kashchey der Todlose* (Taruskin 1996, Bd. 1, 591, Beispiel 9.5).

10 Vgl. McFarland 1994, 213, und sein Beispiel 7. Er sieht die ›Leitharmonie‹ als ein Vehikel für Übergänge zwischen den drei oktatonischen Skalen. Eine weitere oktatonische Interpretation bietet das erste Kapitel in Van den Toorn (1983).

›Pentatonizismus‹ in der vermeintlich oktatonischen Leitharmonie

Interessanterweise findet sich jene Skizze in den Manuskripten zu Akt I von *Le Rossignol*: Letztendlich wurden aus ihr acht Takte in der Einleitung zu Akt I (Ziffer 5). Die ›Leitharmonie‹ ist in Form einer oktavverdoppelten Streicherlinie in die orchestrale Textur eingebettet. Wenn wir ihre Töne paarweise zu vertikalen Terzen zusammenfassen, können wir zu Beginn der Streicherlinien die drei Terzen aus dem *Oiseau*-Programmtext von 1929 wiederfinden (vgl. Beispiel 2a mit 1b). In anderen Worten: Die ›Leitharmonie‹ des späteren Feuervogel-Balletts hatte Strawinsky bereits zum Zeitpunkt der Konzeption dieser acht Takte aus dem ersten Akt von *Le Rossignol* erkundet. Können wir in diesem Ausschnitt Hinweise auf eine oktatonische Deutung finden? Strawinskys vielsagende Skizze (Beispiel 2b) für die Stelle weist eine ansteigende Abfolge von Terzen in der Art der ›Leitharmonie‹ auf! In der Skizze sind acht Terzen notiert, im Vergleich zu Beispiel 2a eine Quarte höher und mit halbierten Dauer.¹¹ Diese Abfolge von (vertikal gesehen) abwechselnd kleinen und großen Terzen lässt sich melodisch beschreiben als phasenverschobene Überlagerung zweier horizontaler Schichten mit Kleinterz-Ganzton-Muster.

(a)

(b)

Beispiel 2: (a) ›Leitharmonie‹ in den Streichern, *Le Rossignol*, Ziffer 5 (siehe Beispiel 6 für den gleichzeitig auftretenden Frauenchor); (b) Transkription von Strawinskys Skizze zur ›Leitharmonie‹ (Sammlung Igor Strawinsky, Paul-Sacher-Stiftung)

11 Die Terzen sind eingerahmt durch einen chromatischen Abstieg in der Oberstimme und eine ganztönige Bassstimme. Vgl. Beispiel 7.15d in Taruskin 1996, Bd. 1, 484.

Dabei ist bemerkenswert, dass die ersten fünf Töne in der oberen Stimme eine orthographisch verschleierte Variante der ›pseudo-chinesischen‹ Skala darstellen (*b-cis-es-fis-as*), die uns aus Strawinskys Brief von 1913 bekannt ist. Die entsprechenden Töne in der unteren Stimme sind *g-a-c-d-f*, also wiederum eine pentatonische Skala; die oktagonische Skala ist dagegen hier nicht auffindbar.

Die strukturelle Bedeutung der pentatonischen Skala in der vermeintlich oktagonischen ›Leitharmonie‹ lässt sich kaum überschätzen; es lohnt sich, die beiden Stimmen in Beispiel 2b genauer zu betrachten. Die durch Balkierung und enharmonische Schreibung kaschierte ›pseudo-chinesische‹ Tonleiter rotiert, sodass sie nicht mehr mit *fis* beginnt, sondern mit *ais*, um Abfolgen von abwechselnd kleiner Terz und Ganzton zu erhalten. Wenn somit die obere Stimme als zweite Rotation der Dur-Pentatonik (›pseudo-chinesische‹ Skala) verstanden werden kann, lässt sich die untere Stimme als deren zweite Rotation bezeichnen. Diese Überlagerung zweier pentatonischer Vorräte in verschiedenen Rotationen sollte allein schon deshalb nicht als Erklärung zurückgewiesen werden, weil sie als Präzedenzfall zum sogenannten ›Petrushka-Akkord‹ gesehen werden kann: So wie in der Leitharmonie zwei Pentatoniken übereinandergeschichtet werden, so stehen einander im Petrushka-Akkord zwei Durakkorde gegenüber – einer in Grundstellung (*c-e-g*), der andere in erster Umkehrung (*ais-cis-fis*). Das ähnliche pianistische Arrangement (schwarze gegen weiße Tasten) unterstützt meine Sichtweise. In diesem Lichte ist fraglich, ob der Petrushka-Akkord per se schon eine Manifestation eines besonderen Interesses an Oktatonik ist; schließlich fehlen für eine exakte Entsprechung zur Oktatonik zwei weitere Töne (*a* und *dis/es*).

L'Oiseau de feu aus pentatonischer Perspektive

Sogar *L'Oiseau de feu* muss nun neu verstanden werden. Als Strawinsky in *Expositions and Developments* (1959) Andeutungen zu »zwölf­tönigen [evtl.: seriellen] Tendenzen« in *L'Oiseau de feu* machte,¹² dachte er nicht an das, was amerikani-

12 »If an interesting construction exists in *The Firebird*, it will be found in the treatment of intervals, for example in the major and minor thirds in the *Berceuse*, in the Introduction, and in the Kastchei music [...]. When some poor Ph.D. candidate is obliged to sift my early works for their ›serial tendencies‹, this sort of thing will, I suppose, rate as an *Ur-example*.« (Strawinsky/Craft 1959, 132–133) Für eine Interpretation dieser »serial tendencies« im Sinne von ›interval cycles‹ siehe Antokoletz (1986). (A.d.Ü.: Man beachte, dass eine implizite Unterscheidung zwischen ›Zwölf­ton-‹ und ›serieller‹ Musik, wie sie im Deutschen existiert, im englischen Sprachgebrauch

sche Musikkultur als ›octatonicism‹ bezeichnen würde, sondern, wie ich vorschlagen möchte, den vorwärtsgerichteten ›Pentatonizismus‹ der ›Leitharmonie‹, mit dem er bereits in *Le Rossignol* experimentiert hatte. Ausgehend von der Abfolge vertikaler Terzen in Strawinskys Skizze (Beispiel 2b) dient das Schema in Beispiel 3 zur Illustration des pentatonischen Netzwerks, das von der ›pseudo-chinesischen‹ Leiter herrührt.¹³ Wenn man das charakteristische intervallische Muster – Kleinterz und Ganzton (obere Schicht) gegen Ganzton und Kleinterz (untere Schicht) – fortführt, bis die Ausgangstöne (hier *g* und *b*) wieder erreicht sind, durchläuft man in beiden Schichten jeweils alle zwölf Transpositionen der pentatonischen Skala, wobei jede Note des chromatischen Totals zweimal erklingt.¹⁴



Beispiel 3: Das pentatonische Netzwerk der ›Leitharmonie‹

In gewisser Weise wird so der chromatische Raum gleichzeitig ›serialisiert‹ (im Sinne eines geordneten Durchlaufens von Zwölftonaggregaten) und ›pentatonisiert‹. Wider Erwarten liegt der Schlüssel zu dieser Facette der ›Serialisierung‹ nicht im *harmonischen* Muster (als Abfolge großer und kleiner vertikaler Terzen) – wie es Strawinskys Bezeichnung ›Leitharmonie‹ nahelegt –, sondern im *melodischen* Muster der Abfolge horizontaler Intervalle, das in jenem Feuervogel-Programmtext von 1929 nicht zur Sprache kam. Somit kann die post-tonale Technik der ›Leitharmonie‹ letztlich als eine Art maskierte Pentatonik betrachtet werden.

kaum vorhanden ist: Die Adjektiva ›serial‹ und ›twelve-tone‹ sind mitunter Sammelbezeichnungen für dasselbe, in sich äußerst heterogene Repertoire. Vgl. etwa Joseph Straus' Buch *Twelve-Tone Music in America* [2014]. Ob Strawinskys Bemerkung überhaupt mehr als eine Geistreichelei darstellt, ist ohnehin fraglich.)

13 Vgl. ein ähnliches Schema in Beispiel 9.6 in Taruskin (1996, Bd. 1, 591). Meine Darstellung geht von den Terzen aus der Skizze zu *Le Rossignol* aus, während Taruskin von dem Programmtext von 1929 ausgeht. Vgl. auch McFarland 1994, 223, Beispiel 5.

14 Auf Basis von Edward Gollins Konzept der *multi-aggregate cycles* kann das pentatonische Netzwerk als (3,2)-Zyklus gesehen werden. Cheong Wai Ling (2014) bezeichnet es als *24-note series*.

Beispiel 4: ›Leitharmonie‹ in *L'Oiseau de feu*, Ziffer 6–7

Beispiel 5: Tonhöhenreduktion der mehrstimmigen Erweiterung des pentatonischen Netzwerks in *L'Oiseau de feu*: (a) drei Stimmen (Ziffern 6–7 und 111–112) und (b) vier Stimmen (Ziffern 112–113)

In der Tat ist das harmonische Muster nichts als desorientierend, sofern man nach spezifisch pentatonischen Klängen sucht; dieser Effekt scheint schwer vermeidbar, wenn in *L'Oiseau de feu* das ›Leitharmonie‹-Material aus *Le Rossignol* wiederverwendet und entwickelt wird. Während Prinz Ivan den Feuervogel in

den verzauberten Garten verfolgt (Ziffer 6–7; siehe Beispiel 4), hört man unterhalb des zittrigen Strangs der ›Leitharmonie‹ die durch Kleinterzen und Ganztöne charakterisierte pentatonische Figur aus Ivans Leitmotiv (Beispiel 5a). Freilich bringt dieser Strang die sechs vertikalen Terzen der früheren ›Leitharmonie‹-Skizze aus *Le Rossignol* (vgl. Bsp. 2b), jedoch bildet er nun durch Interaktion mit Ivans Leitmotiv ein Muster abwechselnder Dur- und Mollakkorde in Grundstellung. Eine derartige Dreiklangsorganisation kann nicht ohne Vorausplanung zustande gekommen sein.

Die sechs Terzen der Streicherlinie aus *Le Rossignol* (vgl. Bsp. 2a) werden später während des Dialogs zwischen Kashchej und Prinz Ivan nochmals heraufbeschworen und einem variierten Auftritt von Ivans Leitmotiv auf den schwarzen Tasten gegenübergestellt, sodass sich eine Aneinanderreihung von Dur- und Mollakkorden in erster Umkehrung ergibt (Ziffer 111–112, Beispiel 5a).¹⁵ Wenn gleich sowohl Dur- als auch Mollakkord im Tonvorrat der Pentatonik auftreten, hat dennoch keiner dieser Akkorde einen spezifisch pentatonischen Beigeschmack. Endgültig ausschließen lässt sich die Pentatonik als harmonischer Rahmen, sobald zwei Stränge von ›Leitharmonien‹ im Tritonusabstand gegeneinandergesetzt werden, sodass sich eine Folge von abwechselnd hartverminderten und verminderten Septakkorden ergibt (Ziffer 112–113; Beispiel 5b).¹⁶

In Summe sind die *harmonischen* Prozeduren jener kreativen Manipulationen der ›Leitharmonie‹ überhaupt nicht pentatonisch orientiert. Genauso wenig sind sie jedoch oktatonisch im strengen Sinn, insoweit als zwei Töne des oktatonischen Vorrats durchgehend fehlen (sowohl in den Varianten mit Dreiklängen als auch in der mit Vierklängen). So ergibt sich, dass alle bisherigen harmonischen Interpretationen, seien sie nun legitim oder nicht, unsere Aufmerksamkeit von der Reichhaltigkeit pentatonischer Skalen ablenken können, und sogar Spezialisten wie Taruskin legen nahe, diese als »diatonische Teilmengen« (»diatonic subsets«) zu marginalisieren.¹⁷ Ironischerweise ist diese Schwierigkeit bereits in der Vokabel ›Leitharmonie‹ angelegt.

15 Taruskin (1996, Bd. 1, 610–611) ignoriert den vorletzten Dreiklang (ein Gis/As-Dur-Akkord), und zerbricht damit die zugrundeliegenden pentatonischen Netzwerke in seiner Analyse. Vgl. sein Beispiel 9.25.

16 Taruskin (1996, Bd. 1, 591) insistiert auf einer oktatonischen Interpretation dieser zwei Akkorde: »These, of course, are the two common-practice chords in which tritones interlock: we are dealing here with Yavorsky's ›diminished mode‹.« Vgl. auch McFarland 1994, 226, Beispiel 7.

17 »As partitioned between a pair of horns and a pair of trumpets, it takes the aural shape of two mutually exclusive pentatonic scales (›white keys‹ versus ›black keys‹ as it presents itself to the eye).

Chinesisch-französische Resonanzen

Rückblickend erweist sich jedoch die ›pseudo-chinesische‹ Tonleiter – welche in der ersten Kompositionsphase von *Le Rossignol* als das für die ›Leitharmonie‹ grundlegende Material gehandhabt wurde – als das Mittel zur Überwindung jener Schwierigkeiten. Hätte Strawinsky nicht im Brief von 1913 gewissermaßen verspätet seine Vorliebe für die pentatonische Leiter zur Schau gestellt, so hätte er sich in seiner ersten Formulierung der ›Leitharmonie‹ von 1910 wahrscheinlich nicht für die melodischen Kleinterz-Ganzton- bzw. Ganzton-Kleinterz-Zellen entschieden. Aus dieser Perspektive beleuchtet also der Zusammenhang der ›Leitharmonie‹ eine lange übersehene Facette der kompositorischen Praxis Strawinskys, nämlich seinen ›Pentatonizismus‹, wodurch Akt I nicht nur mit dem Rest der Partitur verbunden scheint, sondern auch mit anderen um 1910 herum komponierten Werken.

Dieses Interesse an der Pentatonik, das sich in die Einleitung zu Akt I zurückverfolgen lässt, ist, wie ich vorschlage, subtil verbunden mit musikalischen Praktiken im modernen Paris nicht weniger als in Sankt-Petersburg.¹⁸ Meines Erachtens ist es kein Zufall, dass Strawinsky ausschließlich während des achttaktigen Auftretens der ›Leitharmonie‹ in den Streichern (Beispiel 2a) nach insgesamt sechzehn Frauenstimmen verlangt (Beispiel 6). Mit geschlossenem Mund (*à bouche fermée*) durchgleiten die Frauenstimmen eine absteigende Abfolge von Tritonusmotiven (man erinnere sich an die Stimmkreuzungen der ›Leitharmonie‹ im Programmtext von 1929) und gemahnen damit an Debussys mysteriöses Sirenenlied aus den *Nocturnes* (1897–99). Das einzigartige Vorkommen eines wortlosen Frauenchors mit genau sechzehn Stimmen macht Debussys Einfluss auf diese acht Takte unverkennbar.

Vor allem die pentatonische Machart einer Englischhorn-Melodie (Beispiel 7) aus *Nuages*, der ersten der *Nocturnes*, weckt Assoziationen und führt zur Frage: Könnte Strawinskys klangliche Idee von der ›Leitharmonie‹, zusätzlich zur Behandlung des Chors in *Sirènes*, auch von den charakteristischen Intervallen der Englischhorn-Melodie in *Nuages* beeinflusst worden sein?

An early Stravinskian ›polytonalism‹, it gives a clue to the interpretation of such contrivances in his later music: they are usually the result, as here, of partitioning chromatic pitch fields into diatonic subsets.« (Taruskin 1996, Bd. 1, 595)

18 Taruskin bringt Ivans Leitmotiv (vgl. Beispiel 4) in Verbindung mit einem russischen Volkslied (aus Balakirevs *Sammlung Russischer Volkslieder* (1866). Allerdings weist das Volkslied mehr Dreiklangsbildungen auf als Ivans pentatonisches Leitmotiv. Vgl. Taruskin 1996, Bd. 1, 609.

Beispiel 6: ›Leitharmonie‹ als Orchestersatz (Streicher nicht sämtlich abgebildet) in *Le Rossignol*, Ziffer 5 (siehe Beispiel 2a für den gleichzeitig auftretenden Streichersatz)

Beispiel 7: Pentatonische Melodie in *Nuages*, Ziffer 5–6 (Englischhorn)

In Hinblick auf die Inspirationsquelle für Akt I gestand Strawinsky die Prominenz von Debussys Musik in einer recht bitteren Erinnerung an die Pariser Rezeption der Oper ein:

That Ravel liked it, I am certain, but I am almost as convinced that Debussy did not, for I heard nothing from him about it. I remember this well, for I expected him to question me about the great difference between the music of Act I and the later acts, and though I know he would have liked the Mussorgsky-Debussy beginning, he probably would have said about that, too, ›Young man, I do it better.‹ On my last trip to Russia I remember reading a remark in my diary – I kept a diary from 1906 to 1910 – written when I was composing the first act of *The Nightingale*: ›Why should I be following Debussy so closely, when the real originator of this operatic style was Mussorgsky?‹ But, in justice to Debussy, I must own that I saw him only very infrequently in the weeks after *The Nightingale*, and perhaps he simply had no opportunity to tell me his true impressions.¹⁹

19 Strawinsky/Craft 1960, 132–133.

Die »Mussorgsky-Debussy«-Inspiration kommt freilich von keinem anderen Stück als *Nuages*, welches seinerseits einem Lied von Mussorgsky ähnelt: *Das Werk des Tages ist vollbracht*, Nr. 3 aus dem Zyklus *Ohne Sonne* (1874).²⁰ Tatsächlich zeigt eine frühe Skizze für den Anfang der Einleitung zu *Le Rossignol* einen vierstimmigen Holzbläsersatz (je zwei Klarinetten und Fagotte), der seinen Ursprung im Beginn von *Nuages* hat.²¹ Beispiel 8 zeigt den Beginn der abgeschlossenen Partitur, wo dieser Satz letztendlich den Streichern überantwortet wurde.

Larghetto M.M. ♩ = 92

The image shows a musical score for two staves: Vln. II div. (Violin II, divided) and Vla. div. (Viola, divided). The time signature is 3/4, and the tempo is Larghetto with a metronome marking of ♩ = 92. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is marked 'con sord.' (con sordina) and 'pp' (pianissimo). The Vln. II part starts with a half note chord (F4, A-flat4, C5) followed by a series of eighth notes. The Vla. part starts with a half note chord (F4, A-flat4, C5) followed by a series of eighth notes.

Beispiel 8: Der »Mussorgsky-Debussy-Anfang« von *Le Rossignol* (T. 1–2)

Insofern als die Anspielung auf paarweise Holzbläser gekoppelt ist an offenbare Bezüge in der Tonhöhenstruktur, ist es nicht überraschend, dass pentatonisches Material wie die Englischhorn-Melodie zum Klang der ›Leitharmonie‹-Passage ebenso fruchtbar beiträgt wie der an *Sirènes* angelehnte Chorsatz. Sogar wenn jene Melodie oder die vollentwickelte Pentatonik im mittleren Abschnitt von *Nuages* nicht die spezifische Quelle waren, finden sich dennoch etliche nach der Jahrhundertwende etwa von Debussy und Ravel komponierte pentatonische Themen, die jene melodische Einheit (Kleinterz und Ganzton) hervorheben, auf die das Tonhöhenetzwerk der ›Leitharmonie‹ sich zurückführen lässt – *Pagodes* (T. 41), *Jeux d'eau* (T. 78) u.v.m. Pariser Anklänge sind in jenem Netzwerk reichlich vorhanden. Sein gleichermaßen der modernen Pariser als auch traditioneller ›chinesischer‹ Klanglichkeit zuordenbarer komplexer pentatonischer Mechanismus

20 Siehe Taruskin (1996, Bd. 1, 473–474) und Pople (2003, 71–72) für zwei Interpretationen dieses »Mussorgsky-Debussy-Anfangs«, den auch Ravel in seiner Rezension von *Le Rossignol* (1914) erwähnte: »Strawinsky must surely have been aware of the fact that one of his themes slightly resembled Debussy's *Nuages*, but even more so a certain song by Mussorgsky. I think he considered it unnecessary to change one or two notes of his theme in order to disguise this similarity.« (Orenstein 1990, 381)

21 Siehe die Manuskripte zu *Le Rossignol* in der Strawinsky-Sammlung der Sacher-Stiftung. Dieser Bläsersatz tritt nun bei Ziffer 1 der Partitur auf.

manifestiert sich in einer Form, die letztlich nicht ›pentatonisch‹ *klingt*. Sobald die zwei pentatonischen Schichten, miteinander verzahnt, *eine* aufsteigende Linie bilden, verliert sich der pentatonische Charakter vollkommen. Keinerlei Mühe wurde darauf verwendet, auf die Gegenwart der ›pseudo-chinesischen‹ Tonleiter in der ›Leitharmonie‹ hinzuweisen: Wenn überhaupt, wurde sie versteckt (wenngleich sie in *L'Oiseau de feu* durchwegs in Verwendung war) und erst im Brief von 1913 als das entscheidende Skalenmaterial für die späteren Akte von *Le Rossignol* offengelegt. Im Vergleich mit den auffälligen pentatonischen Klängen in Akt II scheint der *Chinoiserie*-Effekt des versteckten ›Pentatonizismus‹ der Einleitung zu Akt I eher belanglos; aber ohne den chinesischen Schauplatz der Oper wäre es wohl viel unwahrscheinlicher gewesen, dass die ›pseudo-chinesische‹ Skala in die frühe Konzeption der ›Leitharmonie‹ Eingang gefunden hätte. Die pentatonische Skala, durch modernistische Behandlung verwandelt und verfremdet, macht Strawinskys *Chinoiserie*-Stil – wie auch seine frühe musikalische Sprache im Allgemeinen – nur noch interessanter.

Übersetzung aus dem Englischen: Tobias Tschiedl

Literatur

- Antokoletz, Elliott (1986), »Interval Cycles in Stravinsky's Early Ballets«, *Journal of the American Musicological Society* 39/3, 578–614.
- Cheong, Wai Ling (2014), »›Miroir fluide‹: Messiaen, Debussy and Cyrano's ›Synaesthetic‹ Bird«, *Music and Letters* 95/4, 603–647.
- D'iachkova, L. S. (Hg.) (1973), *I.F. Stravinsky: Stat'i i materialy [I. F. Stravinsky: Aufsätze und Materialien]*, Moskau: Sovetsky Kompozitor.
- Ewell, Philip (2012), »Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky's Homeland«, *Music Theory Online* 18/2. <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/mto.12.18.4.ewell.php>
- Gollin, Edward (2007), »Multi-Aggregate Cycle and Multi-Aggregate Serial Techniques in the Music of Béla Bartók«, *Music Theory Spectrum* 29/2, 143–76.
- McFarland, Mark (1994) »Leit-harmony, or Stravinsky's Musical Characterization in The Firebird«, *International Journal of Musicology* 3, 203–233.
- Pople, Anthony (2003), »Early Stravinsky«, in: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, hg. von Jonathan Cross, Cambridge: Cambridge University Press, 58–78.
- Ravel, Maurice (1990), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, hg. von Arbie Orenstein, New York: Columbia University.
- Stravinsky, Igor (1936), *Stravinsky: An Autobiography*, New York: Simon and Schuster.
- Stravinsky, Igor / Robert Craft (1959), *Expositions and Developments*, London: Faber and Faber.

John Lam Chun-fai

Strawinsky, Igor (1960), *Memories and Commentaries*, London: Faber and Faber.

Strawinsky, Vera / Robert Craft (1978), *Stravinsky: In Pictures and Documents*, New York: Simon and Schuster.

Taruskin, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian Tradition: A Biography of the Works through Mavra*, Oxford: Oxford University Press.

Van den Toorn, Pieter (1983), *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven: Yale University Press.

© 2020 John Lam Chun-fai (johnlamchunfai@alumni.cuhk.net)

The Chinese University of Hong Kong

Chun-fai, John Lam (2020), »Strawinskys ›Leitharmonie‹: Pentatonik statt *octatonicism*«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 137–150. <https://doi.org/10.31751/p.10>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020