

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

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.

2.2 Musikalische Zeit und Syntax im 20. und 21. Jahrhundert

Hans Peter Reutter

›Alla napolitana‹ oder Abschiedsgestus

Ein ›Satzmodell‹ bei Stravinskij?

Einleitung

Jetzt auch noch Satzmodelle bei Igor' Stravinskij? Sollen wir ab jetzt die *Psalmensinfonie* etwa auf Intervall-Konsekutiven, Teufelmühlen oder Pachelbel-Bässe untersuchen?

Der Versuch, eine auf tonale Musik in organischer Form anzuwendende Theorie auf Stravinskij zu übertragen, wäre selbstverständlich zum Scheitern verurteilt. Das Konzept des Satzmodells widerspricht Stravinskij's neoklassizistischer¹ Ästhetik und seiner modernistischen Haltung fundamental. Untersucht werden soll vielmehr, ob sich in Bezug auf Satzmodelle vielleicht Ähnliches konstatieren ließe wie in Bezug auf Stilmodelle. Der Einsatz von Stilzitataten und -allusionen steht seit jeher im Zentrum der Analyse von Stravinskij's neoklassischer Musik. Hier sei quasi als Zusammenfassung der gängigen Auffassungen Theodor W. Adornos Position aus »Strawinsky. Ein dialektisches Bild« von 1963 zitiert, die sich durchaus ähnlich bei späteren Au-

1 Da der in der Literatur vorherrschende Begriff ›neoklassizistisch‹ aufgrund des Pleonasmus problematisch ist, soll im Folgenden von ›neoklassisch‹ gesprochen werden.

toren wie Volker Scherliess², Stephen Walsh³ und Martha M. Hyde⁴ wiederfindet. Nach den teilweise beißenden Formulierungen in der *Philosophie der neuen Musik*, hinter denen jedoch oft genug heimliche Bewunderung durchschimmert,⁵ rückt Adorno die Kritik an Stravinskij im späteren Text zu recht, ohne sich im Kern widersprechen zu müssen – der Dialektik sei Dank. Zu den Stilmodellen schreibt er:

Oft hat man denn auch an Strawinsky das Parodistische hervorgehoben, die Verwendung mehr oder minder apokrypher musikalischer Modelle, die verzerrt, verrenkt, durch ätzende Zusätze verspottet werden. [...] Man beleidigt Strawinsky, wenn man billige Triumphe über das ohnehin Verachtete als geistreich ihm nachrühmt. Statt dessen wäre, was wie Parodie klingt und nicht selten als solche agiert, rein musikalisch abzuleiten. Die Fortsetzungen der Muster, die jeder Satz Strawinskys exponiert, sind keine, sondern werden, der statisch-unzeitlichen Illusion zuliebe, gestaut. [...] Seine gereihten Felder dürfen nicht dasselbe und können doch nichts qualitativ Verschiedenes sein. Darum tritt ihre Beschädigung anstelle von Entwicklung. [...] Was Strawinskys Musik den Stilmodellen antut, tut sie sich selbst an. Er schrieb permanent Musik über Musik, weil er Musik gegen Musik schrieb.⁶

Stephen Walsh sieht 1987 in seiner durch die Erfahrung der Postmoderne geprägten Analyse den Umgang mit den Modellen weniger dekonstruktivistisch:

In general the secret of Stravinsky's integration of classical formulae with his own personal mode of expression, which essentially never changed much, lies in his ability to select those formulae most instantly typical of classical genres, so that a strong image is economically projected which can then survive or even absorb techniques and idioms that might seem alien to it.⁷

Von Stil- zu Satzmodellen – sind die letzteren, sofern sie vorkommen, nur ein äußerer Ausdruck dieser stilistischen Haltung? Dies wird dann bestätigt, wenn sie,

2 Scherliess 1983 und 1998.

3 Walsh 1987.

4 Hyde 2003.

5 Vgl. z. B. den Abschnitt ›Hörtypen‹, Adorno 1947, ²1958, S. 178 ff.

6 Adorno 1963, S. 212f.

7 Walsh 1987, S. 170. Übersetzung Reutter: »Das Geheimnis von Stravinskis Integration klassischer Formeln in seine eigene Ausdrucksweise, die sich im Grunde nie sehr geändert hat, liegt im Allgemeinen in seiner Fähigkeit, genau jene Formeln auszuwählen, die spontan typisch für klassische Genres sind, so dass mit ökonomischen Mitteln ein starkes Bild projiziert wird, das Techniken und Idiome überleben oder sogar in sich aufnehmen kann, die ihm eigentlich fremd sind.«

wie zumeist, nur gebrochen auftauchen (dazu später mehr in einem Exkurs über ›Kadenzielle Wendungen‹). Zum anderen kann das Verhältnis auch noch weiter gehen, da sie bisweilen an bestimmte Ausdruckscharaktere und formale Punkte gebunden erscheinen – somit also Satzmodelle im eigentlichen, konstruktiven Sinne darstellen.

Ich begeben mich mit dieser Hypothese auf ganz dünnes Eis, deswegen möchte ich zunächst in einer Art ›Arbeitsdefinition‹ von Satzmodellen darstellen, wie ich den Begriff in diesen Zusammenhang verstehe und anwende.

Danach wird in einem zweiten Teil ein konkretes Satzmodell bei Stravinskij vorgestellt, sein Vorkommen in Werken aus über drei Jahrzehnten aufgezeigt, über seine Herkunft und seine inhaltliche und formale Funktion nachgedacht und seine Verwandtschaft mit anderen Modellen und Satztechniken untersucht.

Im dritten Teil wird dann versucht, ausgehend von Aspekten der *Serenade in A* für Klavier die Bedeutung von Satzmodellen bei Stravinskij aufzuzeigen, und zwar hauptsächlich in Hinblick auf die Form.

1. Satzmodelle – eine Arbeitsdefinition

Ein Satzmodell ist ein mehrstimmiger Satz, meist erkennbar als ein konkreter Außenstimmensatz. Neben diesem kontrapunktischen Aspekt geht damit traditionell eine typische Harmoniefolge einher, die je nach kompositorischem Kontext, Stil oder Geschmack variieren kann. Dies entfällt hier weitestgehend, da Stravinskij's Harmonik überwiegend skalar und damit flächig übergreifend, nicht funktional, arbeitet.⁸ Dazu kommt außerdem die wichtige Beobachtung, dass Satzmodelle miteinander vernetzt sind und ineinander übergehen können: ein Fauxbourdon kann zu einer 7-6-Konsequente werden und diese zu einem Quintfall etc. Im Übrigen spricht Hartmut Fladt lieber vom Topos/Modell, da für ihn nicht nur strukturelle Aspekte der Klangfortschreitung wichtig sind, sondern auch semantische:

Daß bestimmte Modelle in bestimmten Gattungen, an bestimmten formal-dramaturgischen Positionen oder in Kontexten genau definierbarer Semantik immer wieder – kaum modifiziert oder individualisiert – von den Komponierenden abgerufen werden,

8 Zu zeigen versuchte ich dies u. a. in Vorträgen bei den Euromacs (Europäische Konferenzen für musikalische Analyse) 2007 in Freiburg i. Br. und 2011 in Rom. Umfassende Veröffentlichung i.V.

ist wesentlicher Bestandteil ihres Topos-Charakters und begründet auch grundlegende musikalische Verknüpfungsweisen.⁹

In jeder musikalischen Figur, in jeder Klangfolge ist Geschichte gespeichert, und damit auch die begrifflich vermittelte Bedeutung, derer sich die Komponierenden bedienen und die sie individualisierten.¹⁰

Das letzte Zitat scheint geradezu auf Neoklassik gemünzt zu sein!

Entfällt mindestens ein Aspekt dieser Definition – Klangfortschreitung, kontrapunktisches Gerüst, Überführbarkeit, semantische Geladenheit, formale Funktion – dann sollten wir auch nicht vom Satzmodell sprechen, sondern entweder allgemeiner von Satztechnik, Textur, Figur oder konkreter von Motiv, Thema oder Zitat, je nach Situation. Soweit eine eher abgrenzende, gewissermaßen ›konservative‹ Definition von Satzmodell.¹¹ Obwohl sie beispielsweise Fladts Begriffsbestimmung unverhältnismäßig stark einengt, erscheint sie für die Stravinskij-Analyse hilfreich, da es genau an diesem Punkt der Definition immer wieder kritisch werden kann und mit ihrer Hilfe eine stilkritische Positionierung ermöglicht wird.

2. Das Modell

Nun zu dem Fallbeispiel, dem Stravinskijschen Satzmodell, das in seiner gesamten neoklassischen Phase anzutreffen ist, die sich immerhin vom Anfang der 1920er Jahre bis zur Mitte der 50er Jahre erstreckt. Eine Schaffensphase, die länger ist als so manches aktive Komponistenleben! Das wahrscheinlich erste Werk, das dieses Modell in seiner Urform verwendet, ist die Sonate für Klavier von 1924.

Nach einer fast rein oktatonischen Einleitung sehen wir einen Abschnitt zunächst nur auf weißen Tasten in einer unverstellten C-Dur-Skala, in Takt 22 rückt die Tonalität nach D-Dur, und nach einer fast wörtlichen Wiederholung um einen Ganzton höher endet dieser Abschnitt in Takt 31 konsequenterweise mit einer geradezu traditionellen Kadenz nach e-Moll.

9 Fladt 2005, S. 189.

10 Ebd., S. 190.

11 Vgl. hierzu die offeneren, an Luhmann orientierte Definition von Kaiser 2007.

The image shows a musical score for the first movement of a sonata, measures 13 to 25. The tempo is marked as quarter note = 112. The score is in 2/4 time. The bass line is characterized by a wide ambitus and a triadic, descending motion. The treble line consists of chords and moving lines. Performance markings include 'quasi trillo', 'sempre stacc.', and 'stacc.'.

Abbildung 1: Sonate, I. Satz, Takte 13 – 25

Das Modell stellt sich hier folgendermaßen dar: Die Unterstimme wiegt sich innerhalb eines weiten Ambitus triolisch auf und ab in Dreiklangsbrechungen zweier Akkorde – C-Dur und h-vermindert –, verhält sich dabei in typischer Stravinskij-Manier quasi ostinat ohne eigentliche Wiederholungen, die Oberstimme wird mit wenigen Ausnahmen in Terzen geführt und bewegt sich überwiegend skalenartig, ebenfalls in wiegender Bewegung. Diese erscheint jedoch nicht mit den Arpeggien synchronisiert, weder im Sinne gleicher noch gegenläufiger Bewegung. Da es sich hier um eine Art Hauptthema des Satzes handelt, kehrt das Modell im Verlauf entsprechend häufig wieder.

Kurz danach komponierte Stravinskij ein weiteres Klaviersolowerk, hauptsächlich, um Material für seine eigene sich ausweitende Konzerttätigkeit zu haben¹²: Die *Sérénade*, die bei der Drucklegung den manchmal (z. B. als ›a-Moll‹) missverstandenen Titelzusatz ›en La – in A‹ erhielt. Hier der Beginn des letzten Drittels des Eingangssatzes *Hymne*.

12 Neben Konzertauftritten als Pianist sah Stravinskij die *Sérénade* für eine Einspielung auf Schallplatte vor. Vgl. Stravinskij 1936, S. 194, und Walsh 2000, S. 412 ff.

52 (♩=58)

57

Abbildung 2: *Sérénade*, I. *Hymne*, Takte 52–61

Wie zuvor ist eine stabile skalare Tonalität erkennbar, weiße Tasten in einer Art F-lydisch, wir sehen wieder eine ternäre Rhythmik. Die Arpeggien jedoch sind mit Nebentönen zu Vierklängen erweitert, die Oberstimme wird zu dreistimmigen Griffen verstärkt, deren Kernintervall erneut die Terz ist. Dieses Bewegungsmuster setzt sich fast bis zum Satzende fort, dabei gibt es zwischenzeitlich eine Tonalitätsrückung zu einer Art Dis-Dorisch und zurück zu weißen Tasten, bevor dann die Musik in einer eigenartigen Kadenz, die später betrachtet werden soll, in ein stummes A mündet.

Das ausführlichste Erscheinen des Modells zeigt jedoch der vierte und letzte Satz der Serenade mit dem merkwürdigen Titel *Cadenza finala*. Dieser Satz hat eine dreiteilige Form, deren Rahmenteile vollständig von dem betreffenden Satzmodell beherrscht werden, während im Mittelteil eine Art Stimmtausch (Terzen links) und polyphone Verarbeitung dominieren. Das Satzmodell erwächst aus einer Parallelführung, die sich in die bereits bekannten Bewegungen verzweigt. Die Oberstimme läuft erneut nicht synchron zu den Figuren der linken Hand, die Arpeggien gestalten sich tatsächlich ostinat, in binären Achterzyklen. Wieder finden wir (ab dem dritten Takt) eine stabile Skala vor, die hier keine Dur- oder Kirchentonart ergibt, sondern zunächst ein Pentachord A-Dur + g, zu dem ab Takt 6 noch das *f* hinzutritt.

Abbildung 3: *Sérénade*, IV. *Cadenza finale*, Beginn

Es folgt eine kleine Galerie, die die Geschichte und einige Veränderungen des Satzmodells aufzeigen soll. Aus Platzgründen werden nur ausgewählte Notenbeispiele wiedergegeben.

Die früheste Übertragung des Modells vom Klavier auf große Besetzung findet sich im ersten Chor von *Oedipus Rex*: Das eigentliche Modell beginnt im vierten Takt nach Ziffer 9. Auch wenn durch Instrumentenwechsel und zusätzliche Stimmen verschleiert, sind doch Terzgang und Akkordbrechung deutlich präsent. Die Tonalität ist durch die Rückung vom anfänglichen cis-Moll nach *a* etwas reicher als in den untersuchten Klavierstücken, lässt sich aber innerhalb des Satzmodells als a-Moll mit jeweils tiefer und hoher 6. und 7. Stufe begreifen – der neuntönige Mollvorrat ist eine der häufigsten Skalen beim Stravinskij der 20er – 40er Jahre.¹³

¹³ Die Annahme eines neuntönigen Tonvorrats bei Moll ist mein vereinheitlichender Vorschlag für die Analyse. Vgl. die Beschreibung der ›non-diatonic minor modes‹ bei Tymoczko 2002, S. 70ff., und 2003, S. 193ff.

Abbildung 4: *Oedipus Rex*, Ziffer 9–10

Die *Ode auf den Tod* von Natalie Koussevitsky von 1943 mündet kurz vor Ende in eine sehr ausführliche Version des Modells, das anfangs aufgrund seiner engen Lage und der sich kreuzenden Stimmen kaum hörbar hervortritt. Die Tonalität weist nun auch die für die 1930er und -40er Jahre typischen Vorzeichenkonflikte auf, hier *as* gegen *a* und *b* gegen *h* innerhalb einer F-Tonalität (Ziffer 41).

Varianten finden sich unter anderem in *Perséphone* (1933/34) bei Ziffer 224–225 und zu Beginn (Takt 4ff.) der *Scènes de ballet* (1944): die Oberstimmen laufen jeweils in parallelen Sexten, im späteren Beispiel erscheint durch Instrumentenwechsel und extreme Lagenverteilung auch das Arpeggio verändert.

Das Beispiel aus *Orpheus* (1947) zeigt eine deutliche Reduzierung der Arpeggien, es sei hier jedoch aufgenommen, weil es wertvolle Hinweise auf die Semantik des Modells gibt. Man beachte die szenische Anweisung »Einige Freunde kommen vorbei und bringen Geschenke. Sie kondolieren.«

Lento sostenuto $\text{♩} = 69$
 Some friends pass bringing presents
 and offering him sympathy.

Abbildung 5: *Orpheus*, Premier tableau, Takte 10–12

Je später die Beispiele, desto mehr verdichten sich die Hinweise, welche Semantik Stravinskij mit diesem Modell in Verbindung bringt. Das Duettino aus *The Rake's Progress* von 1947–51 könnte sogar einen Namen für dieses oft mild-melancholisch, manchmal trauernd wirkende Modell liefern: ›Farewell‹.

12 83 Ann

$\text{♩} = 126$ Fare well, fare well, fare - well for now,

dolce

Abbildung 6: *The Rake's Progress*, Duettino, Ziffer 81–83

Um den Reigen zu schließen, sei noch ein Beispiel aus dem tatsächlich aller spätesten Werk erwähnt, das für diese Betrachtung in Frage kommt: das Ballett *Agon*. In der zweiten Hälfte des Stücks erklingen bereits die ersten dodekaphonen Passagen, die sich rein strukturell damit unserem Satzmodell verweigern. Das typisch bimodale *Prelude* hingegen zeigt in aberwitzigen Instrumentalkombinationen das Modell ein letztes Mal in Zeitlupe (Takte 136–140).

Was macht also zusammenfassend dieses Satzmodell aus?

Die Unterstimme bewegt sich in Arpeggien innerhalb eines Ambitus, der meist eine Oktave übersteigt. Es kann dabei nur ein Dreiklang umschrieben werden, aber auch Wechsel zu anderen Akkorden kommen vor.

Die Oberstimme schreitet zeitgleich meist im selben Puls vorwiegend stufenweise und in geringem Ambitus. Die Stimme wird in Terzen, manchmal Sexten verdoppelt.

Die Unterstimme hat die Tendenz zur Ostinato-Bildung, die Zusammenklänge scheinen harte Dissonanzen zu suchen, so etwa kleine Nonen oder Querstände. Die skalare Tonalität ist stabil: der einfachste Fall ist eine diatonische Skala (z. B. ›weiß‹ oder melodisch Moll aufwärts), ausgewählte Vorzeichenkonflikte können hinzutreten (Dur- gegen Mollterz, natürliche und erhöhte 4. Stufe), oder das Modell tritt in konsequenter Bimodalität auf. Durchgangschromatik, wie man sie etwa in romantischen Sätzen mit Terzgängen häufig antrifft, taucht nicht auf.

Und damit sind wir bei der Frage, die an Stravinskis Musik immer wieder gestellt wird: Woher kommt das Modell? Spielt der Komponist mit ihm auf ein konkretes Vorbild an, oder wird gar etwas zitiert?

In der aktuellen Literatur wird diese Frage womöglich sogar zu oft gestellt. Viele Publikationen ergehen sich in der Auswertung der – selbstverständlich höchst wertvollen und aufschlussreichen – Skizzen, stets in der Hoffnung, in diesen neben Hinweisen auf die Entstehung dann auch die ›Originale‹ der Vorbilder zu entdecken¹⁴.

Auch hier sollen kurz Spekulationen zu Vorbildern für dieses Modell angestellt werden, allerdings um damit eine grundsätzlich andere Position zu unterstreichen.

Terzen in den Oberstimmen und Dreiklangsbrechungen im Begleitsatz gehören zur Grundausstattung des klassisch-romantischen Klaviersatzes. Neben den in Stravinskis Autobiographie benannten Verbindungen zu den Inventionen Bachs und zu den Wiener Klassikern¹⁵ wurde schon früh auf eine mögliche Beeinflussung Stravinskis durch Carl Philipp Emanuel Bach hingewiesen, so in einer 1925 erschienenen Kritik der Sonate von Boris de Schloezer.¹⁶ Zwar bezieht sich der Vergleich eher auf die ornamentreiche Gestaltung des langsamen Satzes, aber auch mit Blick auf unser Modell wird man schnell fündig.¹⁷

Roman Vlad und Maureen Carr stimmen jedoch in Bezug auf C. P. E. Bach nicht zu mit dem Argument, dass Stravinskis karger, fadenscheiniger Satz sicherlich nicht mit dem fast schon romantischen, prä-Beethovenschen Sonatentyp vergleichbar sei.¹⁸ Beide benennen jedoch als Vorbilder später nicht nur

14 Zentral ist dieser Zugriff bei Carr 2014, auch Horlacher 2011 folgt meist, bei anderer Zielsetzung, dieser Vorgehensweise.

15 Zum Oktett vgl. Stravinskij 1963, S. 70f., und zur Sonate und zur *Sérénade* 1936, S. 180f., 194f.

16 Carr 2014, S. 263.

17 Vgl. zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach, Sonate F-Dur Wq. 51 Nr. 5 (veröffentlicht 1761), Takte 43–50.

18 Carr 2014, S. 274.

Ludwig van Beethoven selbst, sondern sogar Frédéric Chopin. Und tatsächlich findet sich gerade bei Beethoven bisweilen eine exzessive Verwendung von Terzgängen; und er scheut im Gegensatz zu früheren Komponisten durchaus nicht die entstehenden Dissonanzen (zum Beispiel in der Klaviersonate Es-Dur ›Les Adieux‹ op. 81a, Takt 29ff.).

In der Romantik wird das Spiel in Terzen zu einem wichtigen Topos der Etüden- und konzertanten Klavierliteratur: zum Beispiel bei Carl Maria von Weber, Klavierkonzert Nr. 2 op. 32 (Takt 100ff.) sowie bei Chopin, *Nocturne* op. 37 Nr. 2 (Beginn) und *Berceuse* op. 57 (Takt 23ff.).

Ein wichtiger Hinweis bei Carr ist der auf Isidor(e) Philipp, einen Klavierprofessor am Pariser Conservatoire und eine Art Technik-Guru, bei dem Stravinskij über viele Jahre immer wieder sein Klavierspiel auffrischte. Noch 1935 schreibt Stravinskij's erste Frau Catherine: »Auf mein Drängen nahm er ein paar Stunden bei Philipp. [...] Nach seiner Rückkehr sollte er wieder mit Philipp arbeiten, aber diesmal sollte es um Technik gehen, die er meiner Meinung nach vernachlässigt hat.«¹⁹

Philipp ist der Herausgeber nicht nur von Klavierübungen (darunter eine Schule mit dem passenden Namen *Finger-Gymnastik*)²⁰, sondern auch von Kompendien mit gesammelten technischen Gemeinheiten aus Klassik und Romantik, wobei nicht nur die üblichen Verdächtigen vorkommen, sondern Klavierschulen verschiedener Provenienzen. Insbesondere das Spiel in Doppelgriffen nimmt breiten Raum ein, und die oben erwähnten Beispiele finden sich alle in der Sammlung Philipps.²¹

Jetzt aber der Einwand: die klassischen Beispiele bieten keine passende Entsprechung für Stravinskij's Satztechnik, die romantischen unterscheiden sich derart grundlegend in Ausdruck und Harmonik (ist doch die Chromatik, dort Garant für harmonische Flexibilität des Satzmodells, bei Stravinskij komplett abwesend), dass sie allenfalls fingertechnisch als Vorfahren gelten könnten. Bei den Recherchen zu diesem Artikel konnte ich jedenfalls keine einzige Stelle finden, die als exakter Prototyp für das Satzmodell gelten könnte. Und selbst wenn man noch ein genau passendes Beispiel fände, spielte es für Stravinskij's Modell keine entscheidende Rolle. Es ist Stravinskij's originäre Erfindung und eine originelle obendrein. Durch den Einsatz vertrauter, teilweise banaler, etüdenhafter Elemente strahlt das Modell eine scheinbar altbekannte Klassizität aus, während

19 Stravinskij 1982, S. 11, Brief von Catherine Stravinskij vom 11.2.1935.

20 Philipp 1920.

21 Philipp 1900.

es so nur im frühen 20. Jahrhundert vorkommen kann: harte Dissonanzen bei diatonischer Harmonik, trockene Klanglichkeit, die Möglichkeiten zur Quasi-Ostinato-Bildung, im Ausdruck zwar vordergründig nüchtern, aber durchtränkt von einer gewissen Nostalgie und bisweilen spürbaren tiefen Melancholie.

Woher kommt das Modell innerhalb des Schaffens von Stravinskij und hat es eine semantische Bedeutung?

Wenn man Stravinskij's Werk nach diesem Modell, seinen Vorläufern und seinen Verwandten durchsucht, denkt man dabei wohl zunächst an typische Stücke im zusammengesetzten Dreiertakt. Grundsätzlich könnten doch in diesen Taktarten Dreiklangsbrechungen und ausgeterzte Melodien vorkommen, also im schnellen Tempo ›Tarantella‹, ›Gigue‹ oder ›Alla napolitana‹, im langsamen vielleicht ›Berceuse‹ oder ›Siciliano‹. Immerhin heißt bereits Stravinskij's erste bekannte Komposition aus der Schulzeit *Tarantella*, *Giguen* und Artverwandtes kommen immer wieder bei Stravinskij vor. Unter diesen Titeln wird man jedoch nicht fündig, allerdings stößt man auf eine markante Verwandtschaft: So bedienen sich Stücke im Napolitana-Gestus immer wieder Arpeggien mit Quartmanchmal Quintharmonik. Hier das Anfangsostinato der *Napolitana* aus *Cinq pièces faciles* für Klavier zu vier Händen von 1917 und eine Stelle aus der Mitte, an der sich zu Quintsäulenarpeggien immerhin Sexten gesellen:

Abbildung 7: *Cinq pièces faciles*, Nr. 4 *Napolitana*, Beginn und Takte 23–26

Eine hartnäckige Quarte stört auch die Dreiklangsharmonik in der *Tarantella* aus *Pulcinella* (1921), die *Gigue* des *Duo Concertant* für Violine und Klavier von 1932 bedient sich überwiegend einer Quartenharmonik und noch das Fugenthema der *Gigue* aus dem tonal schon reihenmäßig organisierten Septett von 1953 baut auf Quarten auf.

Es scheint also eine typische Abart des Modells zu geben für schnelles Tempo. Da insgesamt ein spezifisches Intervallverhältnis der Außenstimmen fehlt – die Terzen sind nur bei *Pulcinella* zu sehen und selbst dort nicht durchgehend –, kann man hier nur von einer Satztechnik, nicht von einem -modell sprechen.

Auch in langsamem Tempo scheint das Modell vor 1924 nur als Satztechnik vorzukommen, so z. B. in der berühmten H-Dur-Stelle aus den *Cercles mystérieux des adolescentes* in *Le Sacre du printemps* (1913), in der sich die Melodie in sechsstimmigen Mixturen über einem tetratonischen Ostinato bewegt. Noch deutlicher vorgeprägt erscheint es in den *Jeux des cités rivales* bei Ziffer 61:

Abbildung 8: *Le Sacre du printemps*, Ziffer 61

Auch andere Abkömmlinge des Modells beziehen sich meist nur entweder auf die Unter- oder auf die Oberstimme, kaum je auf beide zusammen. Dennoch zeichnen sie sich durch eine hohe Wiedererkennbarkeit aus: So reduziert sich in fast jedem Werk irgendwo einmal der Bass auf ein Terzpendel, oft mit austauschbaren Oktavlagen, so zum Beispiel zu Beginn des *Concerto* für zwei Klaviere (1935) und im ersten Satz der *Sinfonie in drei Sätzen* (1943) ab Ziffer 7. In der *Psalmensinfonie* (1930) treten bei Ziffer 2 des dritten Satzes Terzen über einem wiegenden Zweiklang *c-g* auf.

Insbesondere in den 30er und 40er Jahren liebt Stravinskij die Kombination von Instrumentenpaaren, gerne der Oboen, in Terzen über einer klopfenden oder nachschlagenden Begleitung. Als Beispiel diene das erste Thema des Violinkonzerts von 1931. Aber es finden sich vergleichbare Stellen in jedem beliebigen Orchesterwerk der neoklassischen Phase von *Mavra* bis *Agon*.

3. Bedeutung von Satzmodellen bei Stravinskij

Was bedeuten nun Satzmodelle für die Stravinskij-Analyse? Selbstredend kommen sie weitaus seltener vor als in früherer Musik. Aber gerade das scheint ihnen eine Schlüsselrolle zuzuweisen. Das untersuchte Farewell-Modell taucht nach bisheriger Erkenntnis nur in zwei Zusammenhängen auf:

- Kurz nach Beginn eines Satzes oder Werkteils als tonal stabile Vorstellung eines thematischen Abschnittes.
- Als zentrales Kadenzvorfeld gegen Ende eines Teiles.

Dabei zeigen sich tendenziell Unterschiede in der Behandlung des Modells, die sich mit den Werkzeugen begreifen lassen, die u. a. Gretchen Horlacher beschrieben hat. Sie betrachtet genau die Rolle der Quasi-Ostinati in Bezug auf kontrapunktische Interaktion und auf das Erklingen sogenannter »Cadential Gestures«. ²² Während sie im Rahmen ihrer Analysen mit letzteren vor allem melodische Schlusswendungen wie fallende Sekunden oder Terzen meint, lässt sich in Bezug auf das Farewell-Modell sogar eine deutliche harmonische Implikation feststellen.

Gezeigt werden soll das anhand der *Sérénade en La*. Wie zuvor gesehen, beginnt der vierte Satz, *Cadenza finala*, mit dem Modell in einer stabilen Tonalität, die man in der Jazztheorie als $A^{7\ 11}$ bezeichnen könnte. In Takt 11 rutschen Klang und Skala allerdings für zwei Takte um einen Ganzton nach unten, damit einen Harmoniewechsel erzeugend, der leicht kadenzielle Wirkung hat: $G^{7\ 11} - A^{7\ 11}$. Damit wird ein zentraler Vorzeichenkonflikt etabliert: *cis* gegen *c*.

G ist dann auch die Tonalität des Mittelteils dieses Satzes, ab Takt 46 zunächst g-Moll mit neuntönigem Vorrat, ab Takt 63 ein für acht Takte stabiles G-Dur. Dazwischen allerdings wird fast genau in der Mitte des Satzes die weiteste Entfernung von der tonalen Achse *a* erreicht, ais-Moll, ehe die Harmonik mittels enharmonischer Umdeutung wieder nach g-Moll gleitet.

Mit der Reprise kehrt auch das Farewell-Modell wieder, jedoch diesmal gegenüber dem Anfang in erheblich reduzierter Form: beide Hände nähern sich einem echten Ostinato, allerdings in verschiedenen Phasen. Die Transposition der rechten Hand um einen Ganzton nach unten, von A-Dur nach G-Dur, markiert Anfang und Ende des ostinaten Abschnitts. Bevor sämtliche acht Möglichkeiten zur Überlagerung der beiden Phasen durchgespielt sind (hier an den Positionen des Quasi-Ostinatos der rechten Hand zum Ostinato der linken durchgezählt ²³), ändert sich die Bewegungsart des Modells: Innerhalb der aufsteigenden Skala (Takt 88f.) entsteht ein Vorzeichenkonflikt *fis* gegen *f*, die Takte 93f. ergänzen

²² Vgl. insbesondere die Analyse der letzten Nummer aus *Apollon musagète*. Horlacher 2011, S. 145ff.

²³ Der als Referenz verwendete Punkt des Ostinatos wird im Notenbeispiel als »Normalposition« bezeichnet.

den Konflikt *c* gegen *cis*, ab Takt 97 steht *g* gegen *gis*. Alle drei Vorzeichenkonflikte treten bereits in der Reihenfolge des Quintenzirkels in den beiden Einleitungstakten 76/77 auf und bleiben bis in die Kadenztakte 103–107 unaufgelöst.

The image shows a musical score for the Cadenza finale of the 4th movement of Sérénade. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 76-84) includes the marking 'Position: 1' and 'etc. leg.'. The second system (measures 85-92) includes 'G-Dur dissonant' and 'G-Durkonsonant'. The third system (measures 93-99) includes 'cis - c' and 'gis - g'. The fourth system (measures 100-107) includes 'appena' and 'Ped.'. Various analytical markings such as '1 2 3 4', '5 6 7 8 (Normalposition Ostinato)', and '7 2 6' are present above the notes. Measure numbers 76, 85, 93, and 100 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Abbildung 9: Sérénade, 4. Satz, Cadenza *finale*, Takte 75–91 mit analytischen Markierungen

Gerade die Kadenz verweigert sich dem Modellhaften – betont konträr zu traditionellen Vorgehensweisen, bei denen das Kadenzieren prinzipiell als Satzmodell erfolgt. Wie in zahlreichen neotonalen Werken ab den 1920er Jahren – nicht nur bei Stravinskij – scheint die Fantasie im Erfinden origineller Schlusswendungen besonders reich zu sein. Man kann sogar sagen: je weiter sich eine Schlusswendung einem traditionellen Kadenzmodell annähert, umso eher erscheint sie ironisch gebrochen oder gar parodistisch. Hier entgeht Stravinskij der Parodie-falle, indem er den entscheidenden Ton des Schlussakkordes weglässt, es erklingt weder *cis* noch *c*.

Im gesamten Zyklus der Serenade stellt *a* nicht den Grundton, sondern eine Achse dar, wie Stravinskij selbst betont.²⁴ Dies zeigen stellvertretend sehr gut die Anfänge und Schlüsse aller Sätze, in denen Tonalitäten um *a* herum etabliert werden, das endende *a* zunächst aber jeweils nur stumm angeschlagen wird. Erst der letzte Satz, der vermittelt des hier vorgestellten Modells quasi *ein* ausgedehntes Kadenzvorfeld darstellt, endet mit einer ›konventionellen‹ Kadenz einschließlich des Dominantseptakkords E⁷. Somit schlage ich als Deutung des Titels *Cadenza finala* vor: nicht Solokadenz, sondern tatsächlich harmonische Finalkadenz. Und womöglich erklärt das auch den merkwürdigen Titel, denn ›finala‹ ist fehlerhaftes Italienisch. Dasselbe Spiel, das Stravinskij mit den musikalischen Modellen treibt, vollzieht sich hier auch sprachlich: ›Kadenz‹ und ›Finale‹ werden als Begriffe zitiert und in einen alten/neuen Zusammenhang gestellt. Und so ist das falsche Italienisch nur eine letzte leise Ironie – immerhin hören die Wörter mit einem *a* auf.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1947, ²1958.
- Adorno, Theodor W., »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt a. M. 1963.
- Carr, Maureen A., *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism*, Oxford u. New York 2014.
- Fladt, Hartmut, »Satztechnische Topoi«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3 (2005), S. 189–196.
- Horlacher, Gretchen G., *Building Blocks*, Oxford u. New York 2011.
- Hyde, Martha M., »Stravinsky's neoclassicism«, in: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, hg. von Jonathan Cross, Cambridge u. a. 2003.
- Kaiser, Ulrich, »Was ist ein musikalisches Modell?«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/3 (2007), S. 275–289.
- Philipp, Isidor, *Exercises, Studies and Examples in Double Notes for Pianoforte*, New York 1900.
- Philipp, Isidor, *Finger Gymnastics op. 60*, Philadelphia 1920.
- Scherliess, Volker, *Strawinsky*, Laaber 1983.
- Scherliess, Volker, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel u. a. 1998.
- Stravinskij, Igor', *An Autobiography*, New York 1936.
- Stravinskij, Igor' & Craft, Robert, *Dialogues and a Diary*, New York 1963.

24 Vgl. Stravinskij 1936, S. 195.

Stravinskij, Igor', *Selected Correspondence*, Bd. 1, hg. von Robert Craft, New York 1982.

Tymoczko, Dmitri, »Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration«, in: *Music Theory Spectrum* 24 (2002), S. 68–102.

Tymoczko, Dmitri, »Octatonicism Reconsidered Again«, in: *Music Theory Spectrum* 25 (2003), S. 185–202.

Walsh, Stephen, *The Music of Stravinsky*, Oxford u. New York 1987.

Walsh, Stephen, *Stravinsky. A Creative Spring*, London 2000.

© 2020 Hans Peter Reutter (hanspeter.reutter@rsh-duesseldorf.de)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf [Robert Schumann Conservatory]

Reutter, Hans Peter (2020), »Alla napolitana« oder Abschiedsgestus. Ein ›Satzmodell« bei Stravinskij?« [‘Alla napolitana’ or farewell gesture: A ‘voice-leading model’ in Stravinsky?], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 161–177. <https://doi.org/10.31751/p.180>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: cross relation; Igor Stravinsky; Igor Strawinsky; neoclassicism; Neoklassik; Querstand; Satzmodell; schema; Sérénade an La; Serenade in A; Stilmodell; style model

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022