

Reutter, Hans Peter (2015): Gretchen G. Horlacher, *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York: Oxford University Press 2011 / Maureen A. Carr, *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*, New York: Oxford University Press 2014. ZGMTH 12/2, 265–270. <https://doi.org/10.31751/819>

© 2015 Hans Peter Reutter



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.

veröffentlicht / first published: 30/07/2016
zuletzt geändert / last updated: 18/03/2017

REZENSIONEN

Gretchen G. Horlacher, *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York: Oxford University Press 2011

Maureen A. Carr, *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*, New York: Oxford University Press 2014

Zur Forschung über Igor Strawinsky¹ hat die deutschsprachige Musikwissenschaft vergleichsweise wenig beigetragen. Besonders aber zur Analyse der Werke – Aufgabenbereich der Musiktheorie – kommen derzeit nur wenige Impulse aus dem deutschsprachigen Raum, ja, soweit man es überschauen kann, aus Europa überhaupt. Dass Strawinsky-Forschung zu weiten Teilen auf Englisch stattfindet, untermauern eindrucksvoll zwei größere Studien amerikanischer Autorinnen der jüngsten Zeit. Beiden Werken gemein ist die deutliche Hingabe an den Forschungsgegenstand, vorangegangen ist jeweils die jahrelange Beschäftigung mit Werk und Quellen (insbesondere den Skizzen, die größtenteils in der Basler Paul Sacher Stiftung aufbewahrt werden), beide Forscherinnen haben während ihres gesamten Berufslebens immer wieder zu Strawinsky publiziert.² Doch in der Zielsetzung unterscheiden sich die Arbeiten recht weit: Setzt Gretchen Horlacher den Schwerpunkt auf das Entwickeln einer neuen analytischen Methode, die sie auf ein breites Spektrum im vielgestaltigen Werk Strawinskys anwendet (ihre Stückauswahl erstreckt sich von Musik der sogenannten russischen Phase bis in die 1940er Jahre), ist das bereits im Untertitel erklärte Ziel bei Maureen Carr eine

stilkritische Analyse des Umbruchs von russischer zu neoklassizistischer Phase in einem vergleichsweise engen Zeitfenster von gut zehn Jahren um 1920.

Obwohl später veröffentlicht, zunächst zu Carrs Arbeit. In der Tat kann man die Bücher unabhängig voneinander betrachten; beide Bände sind Ergebnisse einer langjährigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Strawinskys Werk, die jeweils weit vor der Publikation begann, und wenn Carr in nur einem Absatz auf Horlachers vorangegangene Studie eingeht³, so ist das nicht weiter verwunderlich, da für ihre Arbeit die frühere zu spät kam und aufgrund der unterschiedlichen Themensetzung auch keinen grundlegenden Einfluss hätte ausüben können. Die Menge der von Carr gesichteten Quellen und der schiere Umfang der Literaturliste sind ehrfurchtgebietend; die meisten Skizzen wurden von ihr selbst transkribiert⁴, und schon diese Tatsachen genügen, um davon auszugehen, dass zukünftige Arbeiten über Strawinsky immer wieder zu diesem Buch als Referenz greifen werden. Doch nicht der isolierte Blick aufs Werk ist das Anliegen der an der *Pennsylvania State University* unterrichtenden Musiktheoretikerin und -wissenschaftlerin, sondern eine Verortung innerhalb der Ästhetik und Kunstgeschichte der Zeit. Dies wird gleich im ersten Kapitel demonstriert, das die Positionen von fünf Künstlern anderer Sparten skizziert, die

- 1 Es wird hier der lateinischen Transkription gefolgt, die Strawinsky selbst während seiner Zeit in Mitteleuropa verwendete. Erst ab seinen amerikanischen Jahren wechselte er zu ›Stravinsky‹.
- 2 Vgl. Carr 2002, 2005, 2010; Horlacher 1992, 1995, 2001.

3 Vgl. Carr 2014, 264.

4 Davon zeugen ihre Veröffentlichungen von Faksimile-Ausgaben Strawinsky'scher Skizzen (Carr 2002, 2005 und 2010).

für das Aufkommen neoklassischer Ästhetik stehen. Dabei überrascht die Auswahl, überzeugen kann sie nicht in allen Punkten. Lediglich die Verbindungen zu Arthur Lourié (als zeitweiligem Mitarbeiter Strawinskys), der offenkundig eine gewichtige Rolle im russischen Futurismus spielte, und zu Michel Fokine (als Choreograph der *Ballets Russes*) leuchten unmittelbar ein. Im Falle des Künstlerpaares Sonia und Robert Delaunay muten die Berührungspunkte eher schwach an (sicherlich war Carr der naheliegenden Vergleiche etwa mit Picasso überdrüssig), der Literaturtheoretiker Viktor Shklovsky prägte immerhin den Begriff der ›Verfremdung‹, der für neoklassische Kompositionen so zentral werden sollte, war aber als Revolutionär Strawinsky politisch diametral entgegengesetzt. Die zu unterschiedlichen Zeitpunkten vorhandenen Verbindungen zu St. Petersburger Künstlerkreisen aller vorgestellten Personen genügen als Beleg der Beeinflussung nicht, was von Carr auch nicht behauptet wird; als pures Zeitbild bleibt dieses Kapitel etwas blasse Pflichtübung.

Mit Kapitel 2 beginnt die Betrachtung Strawinsky'scher Kompositionen, die Stationen auf dem »Pfad zum Neoklassizismus« bilden. Carrs großes Verdienst ist, dass sie hier auch Werke berücksichtigt, die bisher wenig beachtet wurden. So setzt sie den Beginn des Weges beim zweiten Akt der Oper *Die Nachtigall* an (entstanden kurz nach *Le Sacre du printemps*), betrachtet neben oft analysierten Werken wie der *Histoire*, den *Bläsymphonien* und *Pulcinella* vor allem die Kurzopern *Renard* und *Mavra*, die Klavierwerke *Les cinq doigts*, *Sonate* und *Serenade* sowie das *Klavierkonzert* – allesamt Werke der Jahre zwischen 1914 und 1925. Dabei ist ihre Vorgehensweise stets die gleiche: Zunächst werden die überlieferten Skizzen befragt, mit der Druckfassung verglichen, dann wird ein Aspekt herausgegriffen, der in Hinblick auf den neoklassischen Stil interpretiert wird. So konsistent diese Methode wirkt, so wirft sie doch einige Fragen und Probleme auf: In der Betrachtung der Skizzen durchmischt sich Geschichtliches und Editorisches mit Werkbetrachtung. Eine zentrale Frage, die sich heute

ein Großteil der Strawinsky-Forschung stellen lassen muss, lautet: Spielen Skizzen für die Bewertung der vollendeten Werke eine analytische Rolle? Immerhin verdeutlicht Carrs überbordende Sammlung, dass Strawinskys Arbeitsweise auf erstaunliche Art die Form der Stücke widerspiegelt. So entstehen seine Skizzensammlungen zunächst aus kleinsten, teilweise banalen Zellen, die andere Komponisten womöglich nicht einmal der Notation für würdig erachtet hätten; insbesondere im Falle der Klaviersonate nehmen die einzelnen Einträge auf den Skizzenblättern im Ganzen eine von Carr so bezeichnete ›kaleidoskopische Form‹ an⁵, was die oft zitierten ›Mosaiksteinchen‹ der musikalischen Form vorausnimmt.

Carrs Tendenz, sich auf einzelne Aspekte zu beschränken und auch analytisch jeweils nur kurze Ausschnitte als Pars pro toto zu berücksichtigen, erscheint zunächst dem Umfang ihrer Arbeit geschuldet, kann letztendlich aber nur selten befriedigen. Insbesondere in Hinblick auf Harmonik, formale Entwicklung (oder deren Verweigerung) und die Werke in ihrer Gesamtheit erscheinen die analytischen Hinweise tatsächlich nur als Details und tragen wenig zur Deutung eines ganzen Werkes und damit letztlich zur stilistischen Verortung ihres Zusammenhangs – zentraler Anspruch des Buches! – bei. Dies gelingt einmal beim *Concertino* für Streichquartett, wenn sich Carr erklärtermaßen den Analysemethoden Edward T. Cones⁶ und Jonathan Cross⁷ anschließt und das vollständige Werk annotiert. Doch selbst in diesem analytischen ›Brocken‹ wird es dem Leser überlassen, aus der detaillierten Benennung motivischer Erscheinungen weitere Rückschlüsse zu ziehen, insbesondere für die Bedeutung einer spezifisch neoklassizistischen Stilistik – so ließe sich die Herausarbeitung von ›stratification‹, ›interlock‹ und ›synthesis‹ der formalen Blöcke (so Cones analytische Kriterien) genauso etwa beim *Sacre* nachweisen.

5 Vgl. Carr 2014, 268 f.

6 Cone 1962.

7 Cross 1998.

Dem stehen analytische ›Bröckchen‹ gegenüber wie jenes über das wichtige *Oktett* (UA 1923), das in der Strawinsky-Forschung allgemein als erstes neoklassizistisches Original (im Gegensatz etwa zu *Pulcinella*, das eine Bearbeitung historischer Originale darstellt) angesehen wird. Carr argumentiert in Anbetracht früherer Werke folgerichtig dafür, das Oktett bereits als Kristallisation neoklassizistischer Tendenzen zu sehen: Objektivierung, Blockform mit verfremdeter Verwendung durchaus widersprüchlicher klassischer Formen wie Fughette und Sonate. Als Beispiele fungieren allerdings nur die kontrapunktische Variation E des zweiten Satzes und die Keimzelle des gesamten Werkes, der Walzer von Variation C. Zur Harmonik erfolgt ein karger Hinweis auf das lineare Entfallen spaltklängiger (»split-note«) Akkorde⁸, das sich bereits durchweg seit *Petruschka* findet – am Ende werden keine neuen Aspekte erwähnt, die nicht schon in geläufiger Strawinsky-Literatur ausführlich behandelt wurden, so z. B. bei Van den Toorn⁹, sogar bei Strawinsky selbst (resp. seinen Ghostwritern)¹⁰. Erfreulicherweise versorgt uns das Kapitel jedoch erschöpfend mit Belegen aus Skizzen und Literatur.

Es bleibt also die Fülle des Materials, die diese Veröffentlichung von vielen vorangegangenen deutlich abhebt. So versammelt Carr Quellen zu nicht vollendeten oder zu Lebzeiten unveröffentlichten Werken, Entstehungsskizzen werden reproduziert oder transkribiert, wenn sich auch deren Bedeutung bisweilen nur mühsam erschließt, da Kommentare meist sparsam ausfallen oder im Layout des Buches manche Notenbeispiele mehrere Seiten von der betreffenden Textpassage entfernt abgebildet sind. Dazu kommen einige umfangreichere Quellenwiedergaben und Listen, deren Nützlichkeit sich zwischen grundlegend und entbehrlich bewegt: So wird uns die meines Wissens erste vollständige Auflistung sämtlicher verwendeter Originalstücke für das

Ballett *Pulcinella* geschenkt (allerdings scheint bei dem bearbeiteten *Concerto Armonico* von Wassenaer die Nummerierung gegenüber mir zugänglichen Ausgaben vertauscht zu sein¹¹). Dass aber auf 28 Seiten unkommentiert der französische Originaltext von *Renard* und der *Histoire du Soldat* von Ramuz wiedergegeben ist, trägt wohl kaum zum Verständnis der Kompositionen bei.

Abschließend eine Bemerkung zum vierten der acht Kapitel »Strawinsky's Improvisatory Style«¹², das sich neben der Pianola-Musik vor allem den Ragtime-inspirierten Werken widmet. Carr erblickt in diesen Stücken eine wichtige Weiterentwicklung aus dem Primitivismus der vorangegangenen Werke (z. B. der Klavierduette) hin zu einer formalen Abstraktion. Während mit präziser Wissenschaftlichkeit Forschung betrieben wurde, um mögliche musikalische Vorbilder auszumachen, scheint die Auswertung der Quellen hier (und auch an anderer Stelle des Buches¹³) nicht mit derselben Sorgfalt zu erfolgen. Viele Formulierungen deuten an, dass improvisatorische Vorformen des Jazz und komponierte Tanzmusik als dieselbe Sache betrachtet werden – Strawinsky bezieht sich aber höchst eindeutig auf den komponierten Ragtime, der Mitte der 1910er Jahre durch Noten und Aufnahmen bestens bekannt war.

Nun zu Gretchen Horlachers drei Jahre früher erschienenem Buch *Building Blocks*. Die an der *Indiana University* lehrende Musiktheoretikerin veröffentlicht ebenfalls seit Jahren zu Strawinsky, sodass dem vorliegenden Buch der Charakter eines Resümées zukommt. Die Rezension hierzu kann vergleichsweise

8 Carr 2014, 249, Fn. 8.

9 Van den Toorn 1997.

10 Strawinsky 1979 [1924], 1935; Strawinsky/Craft 1963.

11 Carr 2014, 222, nennt für die *Tarantella* das *Concerto* Nr. 6, es sollte sich wohl um Nr. 1 (G-Dur) handeln (vgl. die Ausgabe Dunning 2003).

12 Carr 2014, 121–162.

13 Vgl. Carr 2014, 272 ff.: Carl Philipp Emanuel Bach wird als Vorbild für den Klavierstil der 1920er Jahre zunächst als zu Beethoven-ähnlich und romantisch ausgeschlossen, später werden dann aber doch Beethoven und gar Chopin benannt.

schmal ausfallen, nicht etwa in Analogie zur Bedeutung der Studie, ganz im Gegenteil. Wie zuvor erwähnt ist die Zielsetzung hier eine ganz andere, nämlich die Entwicklung eines Analyseinstrumentariums. Dabei begibt sich Horlacher, zumindest aus amerikanischer Perspektive, eigentlich auf stürmisches Terrain, denn die Diskussionen um die ›richtige‹ Sichtweise auf Strawinsky, insbesondere in Hinblick auf Form und Harmonik, wurden in den letzten Jahrzehnten dort teilweise heftig geführt. Horlacher umgeht quasi diesen Konflikt, indem sie genau wie Carr's Analyse des *Concertino* an einem sehr viel früheren Punkt anknüpft, namentlich an Edward T. Cone und seinen hierzulande wenig beachteten Artikel, der seinen Hauptblick auf die Betrachtung der verschiedenen Schichten und ihre Interaktion richtet: Schichten verzweigen, verknüpfen oder verbinden sich (›stratification‹, ›interlock‹ und ›synthesis‹).¹⁴ Dass sie dabei z. T. deutlich andere Position bezieht als etwa Allen Forte¹⁵ oder Richard Taruskin, dankte ihr letzterer mit einer sehr positiven Besprechung, in der er besonders die vermittelnde Stellung ihrer Methode hervorhebt¹⁶.

Auch Horlacher vertraut aufgrund der Fülle des Materials auf Pars pro toto: Lediglich zwei Stücke werden in ihrer Gesamtheit betrachtet, ansonsten stehen Ausschnitte im Fokus. Am Beginn des Buches wird die Methode anhand des ersten der *Drei Stücke für Streichquartett* (1914) vorgestellt, den zusammenfassenden Abschluss bildet im fünften Kapitel die Gesamtanalyse der *Symphonien für Blasinstrumente* von 1920. Da beide Werke schon relativ häufig wissenschaftlich und analytisch betrachtet wurden, sind hier die Erkenntnisse mit besonderer Sorgfalt präsentiert. Das Streichquartettstück zeigt selbst für Strawinsky-Verhältnisse eine seltene Fixiertheit der Ostinati und der Tonhöhenorganisation. Also ein denkbar übersichtliches Exemplar, an dem die Autorin ihre spezielle Sichtweise überzeugend zu demonstrieren vermag. Die häufig

mit Strawinsky assoziierten Begriffe wie Diskontinuität und Statik werden relativiert und das Stück wird als »Kommentar auf eine lange und verwickelte Vertiefung in Zusammenhang, Kontinuität und Entwicklung, sowohl lokal als auch im Großen« gesehen – »[d]iese sehr grundlegende Spannung zwischen Wiederholung und Veränderung ist es, was den Satz antreibt.«¹⁷ Und dieses Verhältnis wird nun in diesem Stück sowie zahlreichen weiteren analysiert unter Gesichtspunkten wie Kontrapunkt (verstanden sowohl als rhythmisches als auch intervallisches Zusammentreffen der Linien oder Zellen), Harmonik und Form sowie, übergeordnet gesprochen, als Manipulation des Zeitempfindens; flankiert werden die Analysen jeweils durch Aspekte des Geschichtlichen, Biographischen und durch Betrachtung von Quellen und Skizzen. Auch Horlachers Arbeitsweise muss sich gelegentlich den Vorwurf gefallen lassen, sich zu sehr im bloßen Nachvollzug der Skizzen zu erschöpfen – so mag es im dritten Kapitel beim Abschnitt über den 1. Satz der *Symphonie in drei Sätzen* (1942) nicht einleuchten, inwiefern die Reihenfolge der Elemente in den Skizzen die Stimmigkeit der Reihenfolge im vollendeten Werk beweisen soll, aber als Demonstration, wie sorgfältig der Komponist an der »ordered succession« (vgl. 25 ff.) feilte, ist die Darlegung sehr wohl geeignet. Regelrechte Aha-Erlebnisse vermittelt die Studie, wenn es gelingt, mehrere Aspekte in einer methodisch klar definierten Analyse als miteinander verbundene aufzuzeigen – so zum Beispiel bei den *Cercles mystérieux des adolescentes* aus dem zweiten Teil des *Sacre*, anhand derer das Spannungsverhältnis der motivischen Wiederholungen zwischen ostinater Stasis und Bewegung als dramaturgisches Ebenbild der Handlung gedeutet wird: Die zum Opfer auserwählte Tänzerin erstarrt innerhalb der sie umtanzenden Kreise. Eine weitere sinnfällige Betrachtung betrifft das Übereinanderschichten von Quasi-Ostinati, das an den Schlussspassagen von *Psalmensymphonie* und *Apollon musagète* exemplarisch beleuchtet

14 Cone 1962.

15 Vgl. zum Beispiel Forte 1978.

16 Taruskin 2012.

17 Horlacher 2011, 9 (Übers. des Verf.).

wird: Sobald kontrapunktisch eine aus dem Werk heraus entwickelte Regelmäßigkeit erreicht wird, muss das Stück zwingend enden.

Selbst Strawinskys Verhältnis zur slawischen Volksmusik wird in diesem Zusammenhang neu gedeutet: Horlacher zieht Parallelen zur formalen Analyse russischer Weisen der Ethnologin Yevgeniya Linyova, deren Sammlungen Strawinsky besessen hat.¹⁸ Diese beschreibt sowohl die melodische Struktur als auch die originale Polyphonie in Kategorien von entwickelnder Wiederholung und Periodizität (bei abweichenden Dauern) – eine durchaus erhellendere Parallele zum Strawinsky'schen Komponieren als die häufigen Versuche, volksmusikalische Zitate nachzuweisen.

In der abschließenden Analyse der *Bläser-symphonien* führt nun die Autorin alle bisher vorgestellten Aspekte zusammen, und straft damit alle althergebrachten Vorstellungen von Mosaikform mit austauschbaren Elementen Lügen, ohne in eine traditionalistische Deutung einer zielgerichteten Form zurückzufallen. Die Blöcke zeigen sich durch übergreifende Linien verbunden, ohne dass sich eine quasi Schenker'sche Linienführung ergäbe, vielmehr eine große Zahl unendlich ineinander verschlungener Linien durch das Stück.

Kleinere Kritikpunkte an diesem wichtigen Buch seien nicht verschwiegen: Die Autorin bemüht sich dermaßen um gleichzeitig ausdrucksstarke und objektivierte Sprache, dass sich in seltenen Extremfällen unbeholfene Formulierungen ergeben (»the layering of voices in fluid textures [...] may be much more in flux«; »a C-Scale on C« – warum nicht C-Dur?¹⁹). Layout und Ausstattung erscheinen gegenüber Carrs Buch recht sparsam, die Reproduktionen der Skizzen sind bis zur Unleserlichkeit kontrastarm, die Notenbeispiele sind teilweise wenig ansprechend gesetzt, bisweilen gibt es so stark verkleinerte Noten, dass ihr Abdruck damit eigentlich überflüssig ist (insbesondere 104 f.). Falls es zu einer zweiten Auflage des Buches käme, was ihm sehr zu wünschen wäre, sollte die Gelegenheit ergriffen werden, die Abbildungen und Notenbeispiele zu verschönern – aber womöglich könnte Horlacher auch eine inhaltliche Erweiterung erwägen, denn das vorliegende Buch erweckt den Eindruck von Beschränkung. Es steht zu vermuten, dass die Autorin mehr Analysen nach ihrer Methode in der Schublade hat, die wir Leser uns jetzt wünschen.

Hans Peter Reutter

Literatur

- Carr, Maureen A. (2002), *Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, Lincoln (NE): University of Nebraska Press.
- (Hg.) (2005), *Stravinsky's Histoire du soldat: A Facsimile of the Sketches*, Middleton (WI): A-R Editions.
- (Hg.) (2010), *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*, Middleton (WI): A-R Editions.
- (2014), *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*, New York: Oxford University Press.
- Cone, Edward T. (1962), »Stravinsky: The Progress of a Method«, *Perspectives of New Music* 1/1, 18–26.
- Cross, Jonathan (1998), *The Stravinsky Legacy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunning, Albert (Hg.) (2003), *Unico Wilhelm van Wassenaer, Sei Concerti armonici. Introduction, Edition and Critical Notes*, Turnhout: Brepols.
- Horlacher, Gretchen (1992), »The Rhythms of Reiteration: Formal Development in Stravinsky's Ostinati«, *Music Theory Spectrum* 14, 171–187.

18 Linyova 1905–12.

19 Horlacher 2011, 153 und 157, Fn. 30.

- (1995), »Metric Irregularity in ›Les noces: The Problem of Periodicity«, *Journal of Music Theory* 39, 285–309.
- (2001), »Running in Place: Sketches and Superimposition in Stravinsky's Music«, *Music Theory Spectrum* 23, 196–216.
- (2011), *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York: Oxford University Press.
- Forte, Allen (1978), *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*, New Haven: Yale University Press.
- Linyova, Eugenie (1905–12), *The Peasant Songs of Great Russia as they are in the Folk Harmonization*, Imperial Academy of Science: St. Petersburg.
- Stravinsky, Igor (1979), »Some Ideas About My Octuor«, *The Arts* 6/1 (1924), 4–6, Neudruck in Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, second edition, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 574–577.
- (1935), *Chroniques de ma vie*, 2 Bde., Paris: Denoël et Steele.
- (1947), *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- / Robert Craft (1963), *Dialogues and a Diary*, New York: Doubleday.
- Taruskin, Richard (2012), Review: »Gretchen Horlacher ›Building Blocks. Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky«, *Journal of Music Theory* 56, 285–291.
- Van den Toorn, Pieter (1997), »Neoclassicism and Its Definitions«, in: *Music Theory in Concept and Practice*, hg. von James Baker, David Beach und Jonathan Bernard, Rochester (NY): University of Rochester Press, 131–156.