

MUSIKALISCHE KREATIVITÄT UND IHRE ANALYSE

ANMERKUNGEN ZUM SCHAFFENSPROZESS VON IGOR STRAWINSKY

Tomi Mäkelä

Quellen, die Auskunft über die Stadien der Entstehung eines Kunstwerkes geben, werden in den Musikwissenschaften intensiv untersucht. Sowohl die sogenannte Musikphilologie als auch -historie, -pädagogik und „-systematik“ (in erster Linie Musikpsychologie und -soziologie) fragen nach Informationen über die Prozesse, die zur Herstellung eines gelungenen Objektes führen. Dieses muß nicht eine Komposition sein, denn auch einer Interpretation oder Improvisation geht in der Regel eine facettenreiche Vorgeschichte der Elaboration voraus. Spezifischere Fragen werden hier anhand von Igor Strawinskys Orchestrationsskizzen zu Ragtime für 11 Instrumente (1918) und einer Typologie-Skizze beantwortet.

INTERPRETATION UND IMPROVISION

Die Maßnahmen, die eine erfolgreiche musikalische Aufführung und das „Musikerlebnis“ ermöglichen, /1/ bleiben dem Konzertbesucher und CD-Besitzer in der Regel verborgen. Der Künstler bemüht sich um den Eindruck von größtmöglicher Unbeschwertheit. Der Widerstand des Materials – für viele Ästhetiker die zentrale Herausforderung der hochwertigen Kunst – soll für den Zuhörer nicht spürbar sein, und der Eindruck des „Wunderbaren“ und „Genialen“ setzt offenbar voraus, daß das Ergebnis vollkommen fertig, jedoch ohne jegliche Spuren der Herstellung vorgetragen wird. Diese Vorstellung hat im Laufe des 20. Jahrhunderts zwar durch alternative Konzepte ihre Verbindlichkeit verloren, aber sie prägt das Konzertleben und die gängige Vorstellung vom Komponieren und Kunstschaffen bis heute.

Immer weniger Komponisten sind bemüht, den Mythos des mühelosen Schaffens aufrechtzuerhalten. Jedoch für die ausführenden Künstler auf der Bühne ist der Eindruck brillanter Spontaneität heute noch wichtig. Sogar Aussprüche wie „nur die Unbegabten müssen üben“ sind nicht selten und weisen auf die tatsächlich kaum zu überschätzende Bedeutung der Begabung im Beruf eines Künstlers hin; doch Begabungen, die nicht erst durch viel Arbeit zur Geltung kommen, sind rar. Während das Einstudieren fremder Kompositionen nur durch sorgfältiges, aufwendiges Studium der Vorlage und durch Ausarbeitung einer Interpretation möglich ist, besitzt Improvisation als Form des ausführenden Musizierens die Aura der spontanen, mühelosen Schöpfung. Bis in das 20. Jahrhundert hinein spielte die scheinbar freie (mit Blick auf den jeweils vorherrschenden Stil jedoch eher streng ‚gebundene‘) Improvisation als Kompetenz der ausführenden Musiker eine zentrale Rolle. Hier handelt es sich um eine doppelte Täuschung: Die freie Improvisation sollte zwar spontan wirken, aber sie wurde

tatsächlich in Form von Floskeln und flexiblen Bausteinen trainiert. Von Beethoven ist etwa bekannt, daß er für seine halböffentlichen Improvisationen effektvolle Spielfiguren und Passagen (Bausteine) auswendig lernte. Als sich der Vortrag von ausgearbeiteten Werkinterpretationen gegen Mitte des 19. Jahrhunderts als Kern des Musiklebens etablierte, wurde wiederum verlangt, daß der Vortrag von vorgefertigten Kompositionen nicht auswendig erfolgte; denn das hätte öffentlich vorgetäuschte Improvisation auf Kosten der eigentlichen Urheber bedeutet. Erst allmählich setzte sich die heute gängige Praxis des auswendigen Interpretationsvortrags durch. Der Werkvortrag durfte nun spontan wirken, während der improvisierte Beitrag zum Konzert eine Rarität wurde, deren Rehabilitation erst im Zuge der 1960er Jahre möglich war. /2/

Die Musikwissenschaften setzen sich mit dem musikalischen Schaffensvorgang und der Entfaltung künstlerischer Kreativität vielfältig auseinander. /3/ Der etablierteste Zweig ist die kompositionstechnisch orientierte Skizzenforschung, aber auch die Interpretationsanalyse und die Erforschung der Kunst der Ausführung spielen zunehmend eine wichtige Rolle. Im folgenden wird am Beispiel Igor Strawinskys gezeigt, daß in den Skizzen zahlreiche Facetten der künstlerischen Tätigkeit erkennbar und analysierbar werden. Dieser Fallstudie geht eine Einleitung voraus, in der die generelle Bedeutung dieser Fragestellung für die Musikforschung erläutert wird.

SKIZZENFORSCHUNG

Die Kompositionsskizze schlägt in den Musikwissenschaften eine einmalige Brücke zwischen der sogenannten Musikphilologie (der an Primärquellen orientierten Musikhistorie) und der Musikanalyse (der Rekonstruktion von bewußt und unbewußt eingesetzten Kunstgriffen, Überlegungen etc., die das vorliegende Werk enthält und die für musiktheoretische Schlußfolgerungen

die Basis bilden). Diese methodisch weit auseinanderliegenden Fachgebiete, die nur das Interesse an Musik miteinander verbindet, teilen seit Jahrzehnten die Überzeugung, daß die Erforschung musikalischer Sachverhalte ohne Zugang zu handschriftlichen Zeugnissen des Komponierens nur eingeschränkt möglich ist. Nur wenige Musikwissenschaftler wagen es, an der Bedeutung der Skizzen als Quelle zu zweifeln. Gewiß kann beispielsweise die Musikanalyse – d. h. die analytische Untersuchung von abgeschlossenen und in der Regel veröffentlichten Kompositionen – ohne Berücksichtigung von Quellen, die der endgültigen Version vorausgehen, durchgeführt werden. Solche Analytiker, die die Vorstadien für wenig relevant halten, weisen mit Recht auf die Tatsache hin, daß es keine Garantie für die Vollständigkeit der überlieferten Skizzen und Vorarbeiten gibt. In der Tat kann unvollständig zugängliches Quellenmaterial die Hypothesenbildung und Beweisführung nachhaltig verzerren. Keineswegs alle Komponisten heben ihre Skizzen und Vorarbeiten auf, während andere dies mit größter Sorgfalt tun – zumal solche Unikate inzwischen überall wertvoll sind. Im Falle von Künstlern aus früheren Jahrhunderten sind Skizzen ohnehin selten, so daß es notwendig ist, die musikanalytische Methodik unabhängig von Skizzen weiterzuentwickeln. Erst mit Beethoven wird die Skizzenforschung analytisch relevant.

Einzelne Entwürfe können einen engen und eindeutigen Bezug zu einem bekannten Werk erkennen lassen, aber in ihnen können auch fundamentale kompositionstechnische Überlegungen manifest werden. Aus diesem Grund wird die Skizzenforschung im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend wichtig, denn seit den 1910er Jahren ist das zuvor gültige kompositionstechnische Fundament (Tonalität, Taktarten, Form und Periodik, Klangkörper usw.) immer wieder hinterfragt worden. Mehrfach ausprobierte, etablierte Lösungen sind nicht mehr selbstverständlich, was kompositionstechnischen Mehraufwand verursacht.

Im allgemeinen unterscheidet man zwischen (a) losen Skizzen (Bausteinen), (b) kontinuierlichen Vorarbeiten zu längeren Abschnitten und (c) abgeschlossenen Versionen, die sich nur noch im Detail von der endgültigen Festlegung unterscheiden. Im Zuge der zunehmenden Anwendung von computergestützten Notationstechniken hat sich der Prozeß des Aufschreibens natürlich geändert, wobei handschriftliche Notizen nur selten durch Computer restlos ersetzt worden sind. Es gibt noch heute viele, auch junge Komponisten, die den Computer als Notationshilfe ablehnen, weil ihnen der handschriftliche Umgang mit der Notenschrift die größte denkbare Flexibilität beim Erfinden von sinnvollen Zeichen erlaubt. Sie wollen sich durch die einprogrammierten Notationsmöglichkeiten nicht einschränken lassen und frei von der ständigen Präsenz der Technik kreativ tätig sein. /4/ Für die Musikforschung bedeutet der Einsatz des Computers als Notationshilfe – und als Instrument der

Erfindung – einen bedrohlichen Verlust an Quellenmaterial, da die Vorarbeiten in der Regel nicht gespeichert werden; in Papierskizzen können dagegen sogar ausradierte Schichten des Entwurfes berücksichtigt werden. Dies wird allerdings dadurch ausgeglichen, daß das Bewußtsein für den Kompositionsvorgang als etwas sehr Individuelles unter den Komponisten ausgeprägter geworden ist, und viele Künstler führen über die Werkentstehung Tagebuch. Komponieren bedeutet keine handwerkliche Routine mehr, sondern die Lösung von jedesmal neuen, sehr spezifischen künstlerisch-musikalischen Problemen. (Dem kunstkritisch aufgeklärten Historiker wäre es allerdings viel lieber, die unveröffentlichten Quellen eigenhändig im Papierkorb des Künstlers zu entdecken und sie nicht durch den zu untersuchenden Künstler vorsortiert vorgelegt zu bekommen.)

Der kompositionsgeschichtlich orientierte Musikhistoriker interessiert sich für Skizzen und Vorarbeiten, um die Entstehung eines Werkes datieren oder gar dessen Echtheit überprüfen zu können. Er katalogisiert die verfügbaren Vorstudien im Rahmen der Archivierung des biographischen Materials. Der Musikanalytiker dagegen versucht die kompositionstechnische Problemlösung nachzuvollziehen und anhand der Skizzen die Bedeutung einzelner Elemente des fertigen Werkes für den Urheber zu belegen. In einigen Fällen bedeuten Skizzen den einzigen Zugang zu hochkomplexen Strukturen etwa in der modernen Musik. Tabellen und Aufzeichnungen der Komponisten – häufig ohne herkömmliche Notationszeichen – geben Auskunft über technische Strategien, die ein Kunstwerk ermöglicht haben. In solchen Fällen ähneln Skizzen Zeichnungen von Ingenieuren und Architekten: anhand bautechnischer Zeichnungen ist es einfach, die für die Struktur eines Gebäudes wichtigen Leitungen und die tragenden Konstruktionen zu lokalisieren. Ähnlich verhält es sich mit musikalischen Kompositionen.

In der Regel meint man mit Skizzen die Notizen von Komponisten, aber auch ausführende Künstler können ihre „Kunstwerke“ – Interpretationen oder Improvisationen – skizzieren. Im Zuge des gesteigerten Interesses für die Kunst der Ausführung als Untersuchungsgegenstand hat man in den 1980er Jahren auch die aufführungstechnischen Notizen von namhaften Künstlern als Quelle entdeckt und begonnen, Kompositionen mit handschriftlichen Notizen von Interpreten zu konservieren. Überhaupt ist aus Skizzen und musikalischen Unikaten aller Art ein Gegenstand zum Teil gierigen Sammelns und Handelns geworden. Auktionen in Paris, London und New York erzielen Millionenbeträge für Manuskripte; zu den wertvollsten aus dem 20. Jahrhundert gehörten in den letzten Jahren die handschriftlichen Partituren von Maurice Ravel's *La Valse* und *Bolero* (den meistgespielten Werken des 20. Jahrhunderts), die die Bibliotheque Nationale während einer Pariser Auktion 1991 nur mit gewaltigen finanziellen Opfern für den Staat ret-

ten konnte. Darüber hinaus gibt es Händler, die per Katalog ihre Kunden erreichen und weniger spektakuläre Unikate erfolgreich veräußern. Zu den Schattenseiten dieser Praxis gehört, daß wertvolle historische Quellen oft nur während einer Auktion oder im Rahmen des Handelns für die Wissenschaft zugänglich werden. Umso wichtiger sind Beschreibungen und Abbildungen, die in etablierten Auktionshäusern hergestellt werden – zum Teil mit Hilfe von professionellen Musikwissenschaftlern.

Die beachtliche Marktwertsteigerung von handschriftlichen Skizzen und Vorarbeiten zu bekannteren Kompositionen und das zunehmende wissenschaftliche Interesse haben einige Sammler bewogen, ihre Schätze fachkundig betreuen zu lassen, zumal dies zur weiteren Wertsteigerung führen kann. Vorbildlich ist das Forschungsinstitut des Hoffmann-La Roche-Hauptaktionärs und Dirigenten Paul Sacher (1906-1999) in Basel. Das Paul Sacher Institut ist nicht nur in der Lage, die bereits vorhandenen Sammlungen durch Neueinkäufe sinnvoll zu erweitern (mit dem Ziel, von einigen noch aktiven Komponisten möglichst alle Skizzen und Vorarbeiten zu sammeln), sondern auch die kontinuierliche wissenschaftliche Arbeit an den Sammlungen zu finanzieren. (Das im folgenden analysierte Quellenmaterial stammt aus den Sammlungen Paul Sachers und wurde während zweier Forschungsaufenthalte, 1990 und 1998, erfaßt.)

Neben der Interpretationsforschung, der Musikanalyse und der Musikgeschichte profitiert auch das psychologische Studium der Schaffensvorgänge von der musikalischen Quellenkunde; man spricht hier von systematischer Musikwissenschaft und meint alle Fachrichtungen, die sich an Fragestellungen der Psychologie, Soziologie, Physik, Mathematik und ähnlicher Disziplinen orientieren. Die Spuren der Kreation sind an Skizzen und Vorarbeiten zum Teil so deutlich erkennbar, daß die Rekonstruktion der Gedankengänge möglich scheint, die unmittelbar dem ersten Einfall gefolgt sind. Anhand von Skizzen, Vorarbeiten, Fragmenten und Frühversionen ist es möglich, grundsätzliche Fragen zu beantworten und Hypothesen zu untermauern, die beispielsweise die Reihenfolge der Entfaltung eines komplexen musikalischen Elements wie einer instrumentierten melodischen Floskel, betreffen. Die Analyse der Arbeitsmaterialien ist jedenfalls eine wesentlich ergiebigere (wenngleich auch mühsamere) Methode als die Künstlerbefragung. /5/

Der Anteil von niedergeschriebenen Gedanken variiert allerdings von Komponist zu Komponist. Einige Künstler vollziehen die wesentlichen Schritte im Gedächtnis und notieren erst das fast fertige Werk – oder sie haben die Dokumente der Schöpfung sorgfältig vernichtet und keinem Außenseiter die Gelegenheit gegeben, ihre Methode während der Arbeit zu beobachten. /6/

Mit der Analyse von Skizzen und Vorarbeiten hängt allerdings ein ethisches Problem

zusammen, denn für manche Künstler sind handschriftliche Notizen sehr intim und sollten nicht öffentlich präsentiert und diskutiert werden. In vielen Fällen ist es nicht mehr möglich, die Genehmigung des Autors einzuholen, und man ist vom Wohlwollen der Familien abhängig. Grundsätzlich möchte man als Musikwissenschaftler, der in seiner Arbeit von idiographischen Beweisstücken abhängig ist, davon ausgehen, daß das vorhandene Material im Rahmen des allgemeinen wissenschaftsethischen Codex vollständig analysiert werden darf; als hätte der Autor die Möglichkeit gehabt, alles zu vernichten, was er nicht von sich preisgeben wollte. Wenn Familien und Nachlaßverwaltungen, ohne die wissenschaftliche Interessenlage zu verstehen, den Zugang zu den Quellen verweigern, handelt es sich meistens um vergebliche Versuche, das ohnehin längst veraltete Bild eines spontan schaffenden, unfehlbaren Genies zu pflegen.



Abb. 1
Igor Stravinsky,
Photographie 1929

Auch für Psychologen, die nach Kriterien der Musikalität fragen, ist die detaillierte Darstellung der Genesis von Elementen, die zur komplexen Manifestation der kreativen Musikalität gezählt werden können, relevant. Die prozessuale Entfaltung einzelner Facetten eines Gebildes, das als Bestandteil eines berühmten musikalischen Kunstwerkes bekannt ist, läßt herausfinden, welche Parameter ein musikalisches ‚Molekül‘ ausmachen und was seine Herstellung voraussetzt. Diese Metapher ist keineswegs abwegig. Der weltberühmte britische Musiktheoretiker und -historiker Arnold Whittall hat nämlich erkannt, daß es zwischen dem Selbstverständnis eines Biologen bzw. eines Psychologen und eines Musikanalytikers viel mehr Ähnlichkeiten gibt als zwischen einem Musikanalytiker und einem Geisteswissenschaftler. /7/ Die Musik definiert eben nur den Gegenstand der verschiedenen ‚Musikwissenschaften‘ und schreibt noch keine Methode vor, und gerade die Methodik bestimmt die Wissenschaftstradition.

Für die musikpädagogische Praxis (Instrumental-, Vokal- und Schulpädagogik) ist die

Skizzenforschung schließlich vielfältig relevant, denn durch den Einblick in die Entstehungsvorgänge kann die für das Lernen zumeist nicht förderliche Furcht vor fertigen Meisterwerken und deren Interpretationen abgebaut werden. Die Meisterwerke wirken auf die Studenten nicht als museale Gegenstände, die kaum berührt werden dürfen, oder gar als unwiederholbare, geniale ‚Würfe‘, sondern als Ergebnis handwerklicher Problemlösung, die nicht immer direkt zum Ziel geführt hat. Der Verlust an Respekt vor den unfehlbaren und unnachahmlichen Meistern wird ausgeglichen durch mehr Respekt vor den Kunstgriffen und der kreativen Anstrengung, die zum Ergebnis geführt haben. Die dringend notwendige Entmystifizierung der Kunst findet statt und schafft Raum für Einsicht. Für die Interpreten ist es außerdem wichtig zu sehen, an welchen Stellen agogische Hinweise von Anfang an zu den musikalischen Gedanken gehörten, und wo sie erst später hinzugefügt oder geändert wurden. Gelegentlich, wie im Frühwerk Anton Weberns, /8/ enthalten die Vorarbeiten wesentlich spezifischere Hinweise auf Agogik als das gedruckte Werk, was u. a. mit pragmatischen Überlegungen des Verlags zusammenhängt. In einzelnen Fällen wird erkennbar, daß das Ergebnis als veröffentlichte Partitur sogar nur eines von mehreren, im Detail voneinander abweichenden Alternativen war, die den Künstler bis zum vorläufigen Abschluß des Schaffensvorgangs noch kurz vor der Drucklegung beschäftigt haben.

Die Kompositionstechniken werden zwar im Rahmen des Musikstudiums als traditionelle „Tonsatzlehre“ thematisiert, und gewiß ist es ein wichtiger Teil der Ausbildung, einfache Kompositionsübungen mit Blick auf Mechanismen durchzuführen, die als Tonsatz überhaupt erlernt werden können, aber die Ergebnisse sind häufig ästhetisch unbefriedigend. Der Vergleich mit bekannten Werken aus der Repertoiregeschichte zeigt sofort, daß etwas ganz und gar Wesentliches fehlt. Sucht man den umgekehrten Weg über die Skizzen zum ersten Einfall, dann wird zwar kein kompositorisches Handwerk erprobt, aber es findet auch keine Trivialisierung des Kompositionsvorganges statt: Es wird nicht suggeriert, daß die schulischen Übungen quasi große Kompositionen im kleinen seien, sondern anhand von allgemein anerkannten, hochwertigen Kunstwerken wird nach den ganz besonderen Merkmalen gesucht, die in Tonsatzübungen in der Regel nicht erfaßbar werden, die aber die großartige, geniale Kunst als scheinbar mühelose Schöpfung eigentlich erst ausmachen. (Die Tatsache, daß es sie gibt und daß – subjektiv und intersubjektiv – zwischen ästhetisch Gutem und Schlechtem unterschieden werden kann, d. h. für ästhetische Werte aufgrund von Erfahrung, Studium und Begabung brauchbare Argumente gefunden und andere von deren Gültigkeit überzeugt werden können, sollte an dieser Stelle unmißverständlich betont werden.)

SCHAFFENSPROZESS STRAWINSKYS

Für die Musikpsychologie ist die Auseinandersetzung mit der Schöpfungsmethode bzw. der Entfaltung der Kreativität jedes einzelnen Künstlers lohnend. Die Fokussierung auf einen über das gewöhnliche Maß hinaus erfolgreichen Musiker verleiht der Fallstudie einen zusätzlichen Reiz. Igor Strawinsky gehörte zweifelsohne zu den faszinierendsten Künstlerpersönlichkeiten im 20. Jahrhundert, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Dirigent und Pianist das internationale Musikleben nachhaltig prägte und durch Aufnahmen immer noch prägt. Als Komponist war er gleichzeitig kunstvoll und unterhaltsam. Er fing mit Orchesterwerken an, welche die russische Folklore zur Avantgarde transzendierten, machte Geschichte als Ballettkomponist, war bahnbrechend als Pionier des musikalischen Neoklassizismus und setzte sich wiederholt mit widersprüchlichen Stilelementen wie der sogenannten Dodekaphonie auseinander. Als russischer Emigrant, der über die Schweiz, Italien und Frankreich nach Kalifornien zog, paßte er sich an die Bedingungen der Gesellschaft im 20. Jahrhundert souverän an, ohne dadurch seine unverwechselbare Eigenart zu verlieren.

Seine Methode ist aus mehreren Gründen ungewöhnlich interessant. Erstens kann untersucht werden, inwiefern sich seine umfassende musikalische Begabung und seine vielfältigen künstlerischen, musikalischen und musikantischen Erfahrungen im Komponieren erkennen lassen. Zweitens stellt sich sein Gesamtwerk aus mehreren stilistischenhaltungen zusammen, und die intensive Suche nach neuartigen Elementen hat wiederholt Vorrang. Drittens hat sich Strawinsky in Briefen und Vorträgen ausführlich zu ästhetischen und kompositionstechnischen Fragen geäußert (seine sechs Vorlesungen zur „musikalischen Poetik“ sind inzwischen ein Klassiker der Ästhetik des 20. Jahrhunderts geworden), /9/ so daß die von ihm selbst problematisierten Aspekte der Kreation anhand von Arbeitsmaterialien untersucht werden können. Viertens zeichnet sich sein Werk durch ein ausgewogenes Verhältnis unterschiedlicher Parameter aus, was das dynamische Zusammenspiel von Parametern als Gegenstand der Analyse herausfordert. Fünftens war Strawinsky von 1907 bis in die 1960er Jahre kompositorisch aktiv, und sein Œuvre ist dementsprechend umfangreich. Sechstens ist das Quellenmaterial zugänglich – nicht zuletzt dank der großen Schweizer Sammlungen, von denen das Paul Sacher Institut in Basel die Wichtigste ist. Siebtens hat Strawinsky den Wert eigener Einfälle und Skizzen frühzeitig erkannt und diese in einer Reihe von Skizzenbüchern festgehalten, die chronologisch oder projektbezogen ausgerichtet sind. Andere Skizzen hat er entweder sorgfältig aufgehoben oder an Freunde und Bewunderer verschenkt, die den Wert der Unikate kannten. Seine Arbeitsweise fiel schon früh (auch seinen Arbeitstisch betreffend) wegen professioneller Durchorganisation auf, und er schätzte den Wert einzelner musikalischer Einfälle hoch, was Anlaß zu vielen Anekdoten gegeben hat. /10/

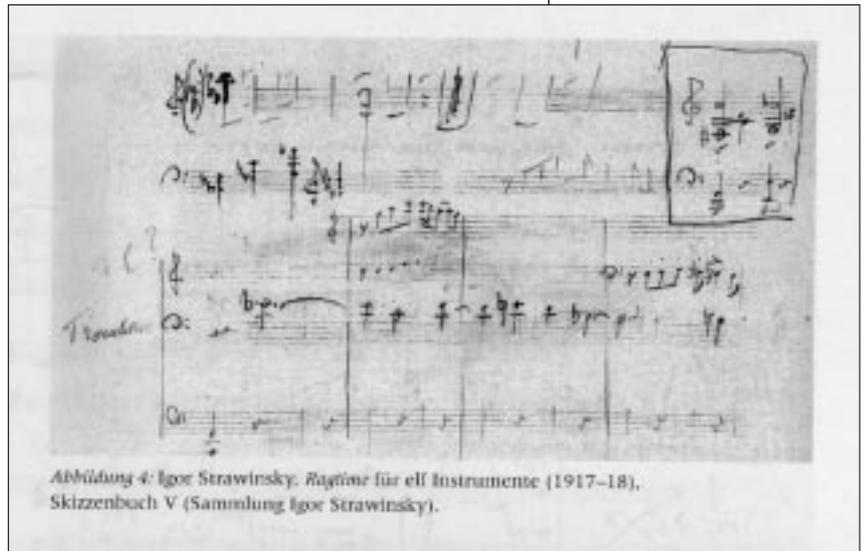
Anhand der Skizzen kann überprüft werden, ob die Konzipierung der Werke tatsächlich „geordnet“ erfolgte und ob kleine musikalische Ideen (Melodien, Rhythmen, Klänge) in den Skizzen isoliert oder kontextgebunden festgehalten werden.

Die allerwichtigste stilistische Umstellung von Strawinsky erfolgte in den 1910er Jahren und wurde von unkonventionellen Besetzungs- und Stimmführungspraktiken geprägt (seine wichtigsten Inspirationsquellen waren die ost-, südost- und mitteleuropäische Volksmusik, der Jazz und *Pierrot lunaire* von Arnold Schönberg), die vorübergehend zur „Ablehnung des Orchesters“ führten. /11/ Die für solche Werke wie *Pribaoutki*, *Berceuses du chat*, *Renard*, *Ragtime für 11 Instrumente*, *L'Histoire du soldat* und *Les Noces* gleichermaßen charakteristische (wenngleich jedes Mal individuell ausfallende) Suche nach neuartigen Besetzungen des Instrumentalensembles dokumentiert sich in den Skizzen verblüffend facettenreich.

Strawinsky fand den Weg vom ersten Einfall zum druckreifen Werk nicht sofort, sondern auf Umwegen. Seine Projekte vollzogen eine mit Blick auf das gedruckte Ergebnis nur schwer nachvollziehbare, betont handwerkliche Elaboration (durchaus im Sinne seiner „Poetik“; s. o.). Die in der Regel umständlichen Skizzen zeigen, wie wichtig das Problem des „Neuen Klanges“ für Strawinsky war und welchen Aufwand er sich im Rahmen der Konfiguration des Klanges leistete. Boris Asafjev hat über das „Wissen um die funktionalen Verhältnisse und die gegenseitige Abhängigkeit von diversen Elementen, die gemeinsam eine Klangtextur ausmachen“ und für den neuen Stil signifikant sind, geschrieben. /12/ Das neuartige Gefüge von „Elementen“ und ihr funktionaler Konnex (d. h. die sich aus dem gehobenen Stellenwert des solistisch-individuell zusammengesetzten „Neuen Klanges“ als Parameter der frühen Neuen Musik ergebenden Chancen und Notwendigkeiten) wollte Strawinsky sorgfältig gestalten, und seine Lösungen waren originell. Während der Entstehung des Hauptwerks der 1910er Jahre, der Oper *Les Noces*, übertrugen sich die seit Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit geltenden Ansprüche an innovative Klanggestaltung und -konfiguration auf kleinere Besetzungen und solistische Klänge.

Die russische Moderne, neben Strawinsky etwa Nikolai Rimski-Korsakov, /13/ ging um die Jahrhundertwende davon aus, daß sich Tongebilde (Kombinationen von Tonhöhen und Rhythmen) parallel zur spezifischen Klangfarbenvorstellung entfalten und nicht erst nachträglich, im Zuge der Orchestration, ergänzt werden sollten. Dieser interessante Gedanke ist als Prämisse der Musikanalyse zu allgemein und idealistisch. Er legt jedoch eine Maxime offen, die auch für Strawinsky gilt. Einige Differenzierungen sind indes notwendig. Die Skizzen belegen wiederholt eine frühe Festlegung der Instrumentation, die vor der Drucklegung aufgegeben und geändert wird. In *Ragtime für 11 Instrumente* (komponiert

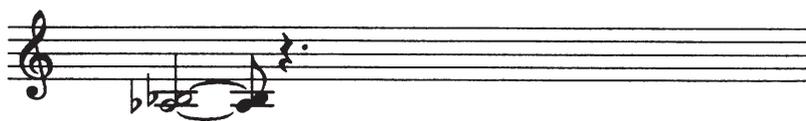
1917-1918) zeigt sich das Problem besonders markant. Der genaue Zeitpunkt der Einführung des ungewohnt klingenden ungarischen Zimbals (einer Art von Hackbrett), anstelle des ursprünglichen Klaviers, bildet hier das zentrale Problem der Entstehungsgeschichte des ganzen Werkes. Da diese Innovation ausdrücklich nicht am Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses steht, obgleich sie das Klangbild und den Charakter des fertigen Werkes beherrscht, muß die Analyse erörtern, welche Passagen das Zimbal letztendlich spielen muß und wie diese Elemente zuvor instrumentiert waren. Dies ist nur anhand der handschriftlichen Vorarbeiten möglich.



Ist es mit Blick auf den Ansatz von Rimski-Korsakov überhaupt sinnvoll zu vermuten, daß Strawinskys musikalische Einfälle eine spezifische Klangfarbe implizierten und daß der Einfall zwar in bezug auf Tonhöhe und Rhythmik bestehen blieb, sich jedoch ausgerechnet hinsichtlich der Klangfarbe radikal änderte? Oder kann der spezifische Klang zunächst als ein essentieller Parameter entwickelt und als solcher offenbar sehr bewußt skizziert, aber später austauschbar werden? Diese Fragen setzen voraus, daß der melodische „Tongedanke“ tatsächlich mit der Klangvorstellung entstand, obwohl die Skizzen lediglich zeigen können, wie dieser in einem bestimmten Moment notiert wurde. Der Einfall selbst findet in den meisten Fällen ‚praescriptum‘ statt, und über die Klarheit seiner Ausprägung (mit Blick auf verschiedene Parameter der Musik) bekommt ein Analytiker keine Informationen. Und genau der Grad der Eindeutigkeit zu Beginn und im Verlauf des Kompositionsvorgangs müßte eruiert werden. Es soll dargelegt werden, wie ursprünglich und essentiell die Instrumentationsangaben sind, in welchem Stadium der Komposition die Gestaltung des Gesamtklanges und dessen Konfiguration aus einzelnen eigenständigen Klangfiguren stattfindet, wie endgültig sie gemeint ist, und in welchem Zusammenhang sie zu anderen, scheinbar sekundären Parametern der Komposition wie Agogik und Phrasierung steht.

Abb. 2
Igor Strawinsky *Ragtime für 11 Instrumente* (1917-18), Skizzenbuch V

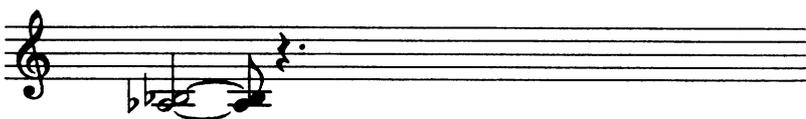
Die oft verblüffende Divergenz zwischen Klangvorstellung und -festlegung im *Ragtime* für 11 Instrumente betrifft zum einen die generelle Umbesetzung der Zimbal-Stimme durch das Klavier, aber auch Details wie etwa das Motiv *as/b* (Intervallklang; T. 81), das im ältesten zugänglichen Entwurf von Cornet à pistone und Posaune ausgeführt wird (Notenbeispiel 1). /14/ Die punktierte Viertelpause zeigt genau, wann die Instrumente schweigen müssen. Im Particell-Entwurf fehlt zwar die Instrumentenangabe, aber eine Pause ist ein Indiz dafür, daß die ursprüngliche Ausführung beibehalten worden ist. Erst in der Partiturreinschrift wird das Motiv eindeutig dem Zimbal übertragen: Die Pause muß nicht mehr notiert werden, da das zart klingende Instrument Zimbal ohnehin rasch ausklingt. Der Klangfarbenunterschied zwischen der ursprünglichen und der letztendlich gewählten Ausführung ist höchst signifikant. Strawinsky legt in diesem Fall eine spezifische Klangfarbe (d. h. die Instrumente) tatsächlich gleich mit der ersten Notation fest, aber er modifiziert diese im späteren Verlauf des Kompositionsprozesses radikal.



Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2



Notenbeispiel 1

Sogar die korrigierte Partiturreinschrift sah ursprünglich das Klavier als eine (im übrigen auführungspraktisch sinnvolle) Alternative für das Zimbal vor, was erst bei der letzten Korrektur definitiv ausgeschlossen wurde. Da das Zimbal überhaupt erst unmittelbar vor Abschluß des Projektes eingeführt wurde, fehlt dieser Klangkörper auch auf der losen Partiturseite, die auf der Rückseite eines am 9. Januar 1918 skizzierten Briefes vorliegt. Rätselhaft ist, warum Strawinsky diese eine Seite (entspr. T. 52-55) in diesem Arbeitsstadium überhaupt orchestriert hat. (Diskussionswürdig ist übrigens auch die Frage, ob die Briefskizze vor oder nach der Partiturseite entstand.) Das hier elaborierte, chromatisch zweistimmige Gebilde (siehe Notenbeispiel 2) kommt allerdings

auch in den allerersten eindeutig identifizierbaren Skizzen zum *Ragtime* vor, so daß Strawinsky offenbar ein für seine Konzeption wichtiges Motiv in vollständiger Orchestrierung ausprobierte. Da dieses Motiv in der Gesamtbetrachtung der Komposition nicht als melodisch zentral empfunden werden kann, zeigt dieses Beispiel, wie der Analytiker mit Hilfe von Skizzen auf die Spuren versteckter Strukturen und Motivhierarchien kommt.

Im Bereich der Melodik enthält das erste mit der *Ragtime*-Partitur eindeutig zusammenhängende Skizzenblatt eine Posaunenmelodie (siehe Abbildung 2). Diese wird in der gedruckten Partitur unverändert beibehalten (vgl. T. 73ff.). Bevor dieser Vorgang jedoch als Beweis für eine von Anfang an reife Disposition beansprucht wird, muß die Skizze etwas genauer betrachtet werden. Die mit Tinte notierte melodische Linie findet sich zwar in der gedruckten Partitur wieder, aber ihr geht eine ausradierte Version voraus (Notenbeispiel 3; das Ausradierte steht in eckigen Klammern). Diese frühe, schwer erkennbare Variante ist nur in einer Hinsicht anders als die endgültige: Die für den Charakter dieser Melodie wichtige Verzögerung des ersten Tones als Synkope („off-beat“) fehlt. Die Posaunenlinie hatte ursprünglich eine rhythmisch schlichte Gestalt, die Strawinsky anschließend veränderte. Ähnlich, wie im Falle der Einführung des Zimbals als Instrument, muß auch hier festgestellt werden, daß ausgerechnet das, was für den Zuhörer das Auffallendste in der Erscheinung einer Melodie oder Faktur ist, offenbar erst nachträglich ausgearbeitet wurde.

Das für Strawinsky außerordentlich wichtige Prinzip der raffinierten Ausarbeitung von zunächst sehr einfachen Ideen betrifft auch die anderen Motive auf der ersten Seite der *Ragtime*-Skizzen. Das unauffällige, wenngleich sehr früh skizzierte, zweistimmige Motiv aus dem Takt 52ff. (Notenbeispiel 2 und Abbildung 2) wird beispielsweise als eine zum Teil konsonierend zweistimmige *a'/fis-as'/g*-Bewegung entworfen. Diese entwickelt sich erst im Verlauf der Skizzierung zu einer scharf dissonierenden *a'/as-as'/g*-Folge. In diesen Beispielen zur Melodik dient die Elaborierung der linearen Evolution vom verblüffend Einfachen zum Komplexen, vom Schlichten zum ungewöhnlich Raffinierten.

SKIZZEN ZU RAGTIME

Neben analytisch-exemplarischen Untersuchungen dieser Art fordern die Skizzen und Vorarbeiten von Strawinsky tiefgreifende Überlegungen zur Typologie der kreativen Schritte heraus. Die typologische Betrachtung wiederum fördert umfangreichere, über ein Einzelwerk hinausgehende Materialsichten ans Licht und untermauert prinzipielle Untersuchungen zum Schaffensprozeß – von einzelnen Werken ausgehend, aber die Grenzen derselben überschreitend. Dabei wird festgestellt, welche Standardformen es gibt, wie sich diese während der stilistischen Verwandlung des Künstlers ändern, und an welchen

Stellen der Komponist von einer Standardform der Skizzierung abweicht. Folgende Fragen sollen hier anhand eines tabellarischen Typologie-Auszuges erstmalig erläutert werden: Was läßt sich überhaupt typologisch, was dagegen nur (einzel-)werkanalytisch erfassen? Wie gestaltet sich die Auswertung der Daten (gibt es charakteristische Unterschiede von Werk zu Werk)? Wie viele Problemfälle, die die Legitimation der Typologie strapazieren, tauchen im Laufe einer typologischen Skizze auf? Welche Formen/Formate gibt es im Rahmen der Notierung der Einfälle insgesamt und mit welcher Frequenz? Welche Unterscheidungen sind für die vorgegebene Fragestellung wichtig? Auch die simple Frage, warum Stravinsky für eine bestimmte Passage ein bestimmtes Format wählt, ist von Interesse – ebenso die Frage nach der Signifikanz seiner jeweiligen Handschrift, die oft unsicher ist, dann wieder mit Schwung über die Notenlinien fliegen mag.

In der Forschungsliteratur hat sich die Einteilung in „grobe“, „summarische“ und „kontinuierliche“ Skizzen etabliert. Im Falle von Stravinsky sind diese Begriffe problematisch. Insbesondere bei seinen Kompositionen, die vor den 1920er Jahren und der endgültigen Entfaltung des Neoklassizismus entstanden, sind seine Skizzen außerordentlich vielfältig (man möchte sagen chaotisch) und keineswegs einfach zu ordnen – nicht einmal chronologisch. Zu Beginn der Arbeit gab es in der Regel zahlreiche kleine Motive, die sogar hinsichtlich der klangfarblichen Bestimmung (d. h. Instrumentation) endgültig geformt sind. Diese kleinen kontextlosen Skizzen-Bausteine sind keineswegs „grob“, sondern sehr spezifisch und – mit Blick auf die Entfaltung der Ideen in Form von Bausteinen – „kontinuierlich“. Viele der späteren und tatsächlich kontinuierlich angelegten Skizzen und Vorarbeiten stellen dagegen lediglich Irrwege und Experimente dar, die in der endgültigen Version keinen Eingang finden. Überraschend ist die präzise Niederschrift solcher Versuche, die den Eindruck von gut überlegten und sorgfältig elaborierten Kompositionen vermitteln. Sie zeigen, daß der Komponist etliche Versionen für endgültig oder zumindest durchaus vielversprechend gehalten hat, obwohl diese Qualitäten ganz und gar nicht vorhanden waren.

In der Tabelle auf Seite 46 werden die wichtigsten bekannten Skizzen zu *Ragtime* für 11 Instrumente, die zwischen dem 10. 12. 1917 (datierter Abschluß von *Berceuse à ma fille Mika*, die unmittelbar vor *Ragtime* skizziert wurde) und dem 5. 3. 1918 (Datierung der Skizze des Schlusses in Takt 178; Film 123-0263) entstanden, formal zusammengefaßt und beschrieben. Die gängigen Kategorien von Klaviersatz, Particell und Partitur werden benutzt, und auch die jeweilige Anzahl von Systemen wird angegeben. Charakteristisch für Strawinskys Arbeit ist die Verwendung von selbst gezeichnetem Notenpapier, anstelle von fertig gedruckten Blättern mit einer feststehenden Anzahl von Systemen (quasi Zeilen). Für diesen Zweck entwickelte Stra-

winsky ein kleines Gerät (bekannt als „Stravigor“, ein fünfspuriges Rädchen, das in Tinte getaucht und über das leere Papier gerollt wurde). Damit war er in der Lage, flexibel auf den Wunsch zu reagieren, eine Passage zunächst einzeilig zu notieren und einen Takt später eventuell die vollständige Instrumentation zu skizzieren – ohne Verlust an Notenpapier, an dem es insbesondere während des Weltkrieges häufig mangelte.

In der Tabelle wird berücksichtigt, welcher Klangkörper oder Texttypus in der Skizze vorherrscht. Als Alternative kommen in Frage: solistischer Gesang mit Text (mit oder ohne Begleitung), Chorsatz, einzelne Instrumentalstimmen als Partitur (die Angabe zur Anzahl von Stimmen ist wichtig, ebenfalls die Frage, ob der Partitur feste Besetzungsangaben vorausgehen) oder Einzelstimme, Klaviersatz (zwei Systeme ohne jegliche Instrumentationsangaben), „Particell“ (pro System mehrere Instrumente, wobei die Anzahl der Systeme angegeben wird), Schlagzeug mit einer spezifischen Notation, geschriebener Text und graphische Zeichen sowie diverse Mischformen. Der kompositionstechnische Gegenstand der jeweiligen Skizze verdient Beachtung, denn neben komplexen melodisch-harmonischen Entwürfen gibt es Notizen, die nur aus einer Sequenz von Tonhöhen oder tonhöhenunspezifischen Rhythmen bestehen. Ebenfalls ist es für die Rekonstruktion des Skizzierungsvorganges von Bedeutung, ob agogische Hinweise in der Skizze enthalten sind und ob diese vor oder nach der Instrumentation festgelegt wurden. Die formale Gestaltung kann auch dahingehend befragt werden, ob es sich, beispielsweise, um eine kontinuierliche Reinschrift oder um einen relativ kontextlosen Baustein handelt, und ob die Skizze mit oder ohne Notenschlüssel geschrieben wurde. Der Bezug zum fertigen Werk sollte, von der generellen Bestimmung der geplanten Passage abgesehen, auch mit Blick auf einzelne Aspekte, etwa auf Instrumentationsangaben, mit Schrägstrich angegeben werden. Neben den typologisch motivierten Angaben muß noch auf eventuelle Besonderheiten hingewiesen werden, denn die Einmaligkeit ist für die Skizzen charakteristischer als für gedruckte Musikalien, die an die Gepflogenheiten des Verlagswesens und Notendruckes angepaßt wurden. Mit Blick auf die Planung größerer Einheiten kann sogar das Wissen um eine nicht ausgeführte Vorlage relevant sein. Die Art einer Vorlage wird in eckigen Klammern angegeben, um zu verdeutlichen, daß diese Angaben auf eine vorläufige Planung hinweisen.

Im Rahmen der traditionellen Werkanalyse, die das Wesen und die Struktur eines einzelnen Kunstwerkes untersucht, ist eine tabellarische Darstellung dieser Art wichtig, denn sie stellt die Entsprechung zwischen der Partitur und einer einzelnen Skizze (in diesem Falle, dank der professionellen Verfilmung und der durchlaufenden Signatur, eindeutig zu bestimmen) her. Die Angaben zur ursprünglichen und endgültigen

Legende der Abkürzungen:

BA: Besetzungsangaben

DF: Druckfassung

EB: Einzelstimmenbaustein

IA: Instrumentationsangaben

IPB: Instrumentalpartiturbaustein

KB: Klaviersatz-Baustein

mel.: nur melodisch

oS: ohne Notenschlüssel

PCB: Particellbaustein

rh.: nur rhythmisch

rh.-mel.: rhythmisch und melodisch

S: Schlagzeug

SPC: Schlagzeugparticell

z. B. „4IP“:

Instrumentalpartitur mit vier Systemen usw.;

Violine/Zimbal: Violine anstelle des vor der Drucklegung eingeführten Zimbals

Taktnummerierung entsprechend der gedruckten Partitur (soweit ermittelt)	Beschreibung der einzelnen Skizzen (siehe auch Legende der Abkürzungen) nach Berceuse à ma fille Mika, datiert 10. 12. 1917 (reicht bis Film Nr. 123-0242)	Signatur im Film Nr. 123 der PSS
?	EB, rh., oS, Agogik	-0243 (=244!)
?	KB, rh.-mel.	
52	KB	
73-(79?)	4IPB, BA (Flöte/Zimbal, Posaune/Cornet à pistone) von DF abweichend, teils oS, Agogik	
(56-57?)	EB, oS	
?	KB, rh.-mel., Agogik	
(52-54?)	3PCB, BA (Kontrabaß), Ziffer	-0245
52-57	3-4PC, teils oS	
?	2PCB	
61-67, 70-72	3-7SPC, IA (Posaune/Zimbal, Flöte, Klarinette, Cornet à pistone, Horn, Violine 1+2, Viola, S: Gran Cassa) teils von DF abweichend, teils oS, Agogik	-0246
?	3-4PCB, rh.-mel., Agogik	-0247
126-130 (73-?)	3PCB, BA (Klarinette, Kontrabaß), IA (Flöte, Posaune/Horn, Cornet à pistone)	
	EB	
(130-131?)	2IPB, BA (Flöte)	
(126-132?)	3PCB, BA (Posaune/Horn, Klarinette), IA (Klarinette), teils von DF abweichend, teils oS, Agogik	-0248
(124?)-130	1-3PCB, IA (Flöte, Klarinette, Posaune u. Cornet à pistone/Horn, Kontrabaß) teils von DF abweichend, teils oS, Agogik	
(62-63?)	2PCB, IA (Cornet à pistone, Posaune), Agogik	
77-84	3-7PC, BA (Flöte, Klarinette, Cornet à pistone/Zimbal, Posaune/Zimbal, Viola, Kontrabaß, Pianoforte/Streicher), IA (Flöte, Klarinette, Cornet à pistone, Viola, Kontrabaß, Gran Cassa) teils von DF abweichend, rh.-mel., Agogik, T, Ziffer	-0249
90-93	3-4PCB, BA (Violine 1+2, Viola), IA (Posaune, Flöte/Horn, Klarinette/Horn, Cornet à pistone) teils von DF abweichend, oS	-0250
?	2PCB, rh.-mel, teils oS [3PCB]	
92-93	3PCB (2), IA (Flöte/Horn, Klarinette/Horn, Cornet à pistone) von DF abweichend, teils oS	
(130-?)	4PCB, rh.-mel.	
?	4PCB, BA (Kontrabaß), IA (Flöte, Klarinette), Agogik, Ziffer	-0251
84-94	3-4PC, IA (Posaune, S: Gran Cassa), teils oS, Agogik, Ziffer	-0252
?	EB, rh.-mel., teils oS	-0253
103-104	KB	
103-104	2PCB, rh.-mel.	-0254
103-(110?)	2-4SPCB, Agogik	
?	EB, BA (Klarinette)	
?	4PCB, teils oS	-0255
(16-20?)	2PC, IA (Klarinette)	
25-34	3PCR, Agogik, Ziffer	-0256
35-43	3-4SPC, rh.-mel., Agogik	-0257
(44?)-52	3-4PC, IA (Pianoforte/Streicher) von DF abweichend, Agogik	-0258
1-11	4SPC, BA (GrC/Zimbal) von DF abweichend, Agogik	-0259
12-18	3PC, IA (Cornet à pistone, Posaune, S: TT), Agogik	-0260
?	1PCB, IA (Flöte) [3PCB]	
? Forts.	3PC, BA (Flöte, Cornet à pistone, Horn, Posaune, Kontrabaß, Zimbal), teils oS	-0261
73-83	3-4SPC, IA (Flöte, Klarinette, Pianoforte/Zimbal, Kontrabaß/Zimbal, Cornet à pistone, Posaune, S: GrC) teils von DF abweichend, Agogik, Ziffer	-0262
77	2PCB, IA (Violine 1+2, Viola)	
(175?)-178	2-3PCB, IA (Flöte, Klarinette, Cornet à pistone, Horn, Posaune, Violine 1+2, Viola), teils oS	-0263
177-178	7PCB, BA (Flöte, Klarinette, Cornet à pistone, Horn, Posaune, Violine 1+2, Viola, Kontrabaß), T [datiert „5. 3. 1918“]	
(175?)-178	2-4PC, IA (Violine 1+2, Flöte, Cornet à pistone)	-0264
(173-174?)	3PC	
171-176	4PC, BA (Flöte, Violine 1+2/Zimbal), IA (Kontrabaß, Viola, Klarinette) teils von DF abweichend	-0265

Tabelle:

Die Skizzen zu Ragtime für 11 Instrumente von Igor Strawinsky

Instrumentation (getrennt durch einen Schrägstrich) geben den Rahmen für die Entfaltung klanglicher Ideen, der durch spezifische Erläuterung und Hinweise auf weitere Stationen der Elaboration ergänzt werden muß. Während diese in der Regel eindeutig sind, ist es nicht immer einfach zu bestimmen, für welche Passage in der gedruckten Partitur ein Skizzen-Baustein die Vorform darstellt. Etliche Skizzen können gar nicht identifiziert werden, so daß allein der allgemeine gestische Charakter zeigt, daß sie überhaupt Skizzen für das untersuchte Werk sind. Es ist allerdings nicht ungewöhnlich, daß Strawinsky während der Arbeit an einem bestimmten Werk einen Baustein zu einem anderen Stück skizziert. Manche Bausteine sind zunächst ohne Zusammenhang entstanden, und deren Kontextualisierung im Rahmen einer bestimmten Komposition stellt bereits ein fortgeschrittenes Stadium im Schaffensprozeß dar.

In der Tabelle wird erkennbar, daß Strawinsky, was für ihn auch durchaus typisch ist, die Komposition mit einem Nebengedanken der letztendlich fertiggestellten Partitur (Takt 52, 73 etc.) begann und erst später (Film 123-0259) den außerordentlich charakteristischen „Takt 1“ und folgende konzipierte. Während sich die musikalischen Gedanken, die er zuerst hatte, offenbar recht mühsam festigen konnten, schritt der Schaffensprozeß mit hoher Geschwindigkeit voran, sobald der „Takt 1“ überhaupt festgelegt worden war. Wir können allerdings nicht mehr wissen, ob dieser Takt im Moment der Erfindung tatsächlich als „Takt 1“ (als eine geeignete Anfangsgeste) erkannt wurde. Dem Strawinsky-Kenner mag es als gesichert gelten, daß das erste identifizierbare *Ragtime*-Motiv, mit dem Strawinsky die Arbeit nachweisbar begann (siehe Tabelle: Film-Signatur 123-0243, Zeile 3), nicht etwa das geplante Anfangsmotiv werden sollte; jedoch bleibt es ungewiß, ob er das zukünftige Signalmotiv des „Takt 1“ bereits (virtuell oder auf einem verschollenen Skizzenblatt) konzipiert hatte oder erst später erfand.

Das früheste vorhandene Skizzenblatt enthält sowohl diverse Einzelstimmenbausteine als auch identifizierbare und unidentifizierte Entwürfe in Klaviernotation, wobei die rein rhythmischen Entwürfe auf die primär rhythmische Spezifik von *Ragtime* als Gattung hinweisen (man sprach um 1918 auch von „synkopierter Musik“). Das überaus detailreiche erste Blatt enthält aber auch eine kurze Passage in vierstimmiger Partiturnotation mit klaren Besetzungsangaben. Beachtenswert ist neben der Instrumentation, daß der Komponist bereits in diesem außerordentlich frühen Stadium der Werkentstehung agogische Angaben machte. Die Agogik (Lautstärke, Akzentuierung u. ä.) wird häufig als ein variabler Parameter der Musik betrachtet, der wie ein Zusatz (wie die ‚Sauce‘ das Fleisch) die Essenz der Musik ergänzt. Wenn das stimmt, überrascht die Aufmerksamkeit, die Strawinsky ihr in den ersten Anfängen des Schaffens generell widmet – wie ein Meisterkoch, der mit der Sauce beginnt.

Auf der zweiten Seite der Skizzen (Signatur 123-0245) werden dieselben Gedanken weiterentwickelt. Interessant ist, wie der Komponist das Medium eines Particells (anstelle der Einzelstimmenbausteine und der Klaviernotation) wählte, d. h. mehrere Stimmen auf ein Liniensystem notierte und diese Stimmen mit flexiblen Instrumentationsangaben (hier allerdings nur Kontrabaß) versah. Die beschleunigte Entfaltung der Komposition kann man auf dem nächsten Blatt erkennen, wo plötzlich eine Passage, die bisher nicht entworfen wurde, in einer umfangreichen Particellnotation mit nur zum Teil von der fertigen Partitur abweichender Instrumentation (einschließlich agogischer Hinweise und sogar Schlagzeugeinsatz: „Gran Cassa“) entstand. Die bisher offene Lücke zwischen Takt 57 und 73 wird auf einmal weitgehend geschlossen. Anschließend widmete sich Strawinsky Motiven, die in der Partitur erst in der Reprise ähnlich wie bei dieser Ausarbeitung vorkommen sollen. In dieser Hinsicht folgte er also einer Sequenz von Elementen, die nicht radikal von der entgeltigen Formlogik abweicht. Das effektive Medium des Particells überwiegt eindeutig; es erlaubt zügiges Skizzieren von melodischen Elementen und erleichtert das Ausprobieren von Instrumentalkombinationen. Lücken in der Komposition, die allmählich Gestalt annimmt, werden zwar konsequent geschlossen, aber immer wieder kommen musikalische Bausteine vor, die in der gedruckten Partitur nicht wiederzufinden sind. Dieser Ideenreichtum und Überfluß an heterogenen Bausteinen ist für Strawinsky charakteristisch. Immer wieder taucht das Instrument Klavier bzw. „Pianoforte“ in den Instrumentations- und Besetzungsangaben auf, während das für das fertige Stück überaus wichtige Instrument Zimbal (Hackbrett) in diesem Stadium der Komposition noch völlig fehlt. Die hier für das Klavier entworfenen Passagen finden später Eingang in die Streicherstimmen oder eben in die Stimme des Zimbals.

Die tabellarische Darstellung der Skizzen – eindeutig mit Blick auf die Filmaufnahme des Skizzenbuches und auf die gedruckte Partitur identifizierbar – gibt schnell Auskunft über den Umfang von notwendigen schriftlichen Vorarbeiten zu einzelnen Passagen bzw. über die Umwege vor der Erfindung der endgültigen Gestalt. In der tabellarischen Darstellung könnte zudem noch die Anzahl von ausradierten und überklebten Schichten in den Skizzen Aufnahme finden, worauf hier verzichtet wurde. Die Anzahl von Skizzenblättern allein ist ohnehin keine ausreichende Basis für verbindliche Schlußfolgerungen. Über die geistigen Anstrengungen, die auf dem Papier nicht festgehalten wurden (ob vor dem Notieren, parallel dazu oder danach), können die Skizzen nur wenig berichten. Die Relevanz der schriftlosen Skizzierung, des Komponierens bzw. Kombinierens von Tönen in Gedanken ‚praescriptum‘, variiert von Künstler zu Künstler und markiert somit eine wichtige Qualität der individuellen Schaffensmethode.

Quellennachweise

- /1/ Für Alphonis Silbermann bildet das Musikerlebnis – nicht etwa das Werk – den Ausgangspunkt der ‚Soziologie der Musik‘; vgl. z.B. *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg 1957, S. 72ff. Der Autor des vorliegenden Beitrags geht (gewissermaßen in der Tradition von Theodor W. Adorno) davon aus, daß die Musikwissenschaften (also auch die -soziologie) ihre erklärende Arbeit durchaus mit dem Begriff des Werkes – als Ergebnis von Wirken und kreativer Tätigkeit – beginnen sollten, wobei das sogenannte Werk keineswegs eine Komposition sein muß, sondern auch eine Interpretation oder eine improvisierte Aufführung sein kann.
- /2/ Zu diesem Problemkreis siehe generell Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, München und Salzburg 1989, S. 13-24; 55-88.
- /3/ Als Einführung siehe Hermann Danuser und Günter Katzenberger, *Vorwort*, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1993, S. 7-9.
- /4/ Friedrich Klausmeier hat bereits in *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken* (Reinbek bei Hamburg 1984) noch heute Aktuelles – ausgehend vom Begriff der Emotionalität – zur Kritik der technischen Hilfsmittel im Umgang mit künstlerischem Material geliefert.
- /5/ Vgl. als frühes Beispiel Julius Bahle, *Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens*, Leipzig 1930, und derselbe, *Der musikalische Schaffensprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen*, Konstanz 1947, S. 4ff. sowie etwa Mäkelä, *Suomalainen säveltäjä ja orkesteri*, in: *Musiikki* Heft 2, 1992, S. 16-79, und Mäkelä, *Viewpoints on Orchestration – Talks about Texture*, in: *Finnish Music Quarterly*, Heft 3, 1992, S. 40-45.
- /6/ Max Reger etwa zeigte seine unfertigen Werke nicht einmal seinen Freunden. Obwohl gerade er sich durch die Ausarbeitung, und nicht etwa durch geniale Einfälle, auszeichnet, schätzte er den Wert eines Einfalles außerordentlich hoch. Siehe Rainer Cadenbach, *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 203, und Mäkelä, „*Verunglückt auf der Reise*“. *Das „Erste Concert“ (Fragment) von Max Reger mit Blick auf sein Klavierkonzert opus 114*, in: *Musikalische Moderne und Tradition (= Reger-Studien, Bd. 6)*, Hrsg. Alexander Becker, Gabriele Gefäller und Susanne Popp, Wiesbaden 2000, S. 37-54.
- /7/ Arnold Whittall, *Music Analysis as Human Science?* in: *Music Analysis* Vol. I, 1, 1982 (March), S. 33f.
- /8/ Siehe z. B. Mäkelä, *Comprehending Chromaticism. Structural Semantics in Anton Webern's Wiese im Park Op. 13 No. 1*, in: *Jahrbuch der Pädagogischen Fakultät der Universität Olomouc* (im Druck).
- /9/ Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge 1942.
- /10/ Als Einführung siehe Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983; Hans Jörg Jans, *Strawinskys Musik und ihr Schrift-Bild*, in: *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild* (Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Basel), Basel 1984, S. 23-32.
- /11/ Boris Asafjev, *Kniga o Stravinskijom*, Leningrad 1929; zit. nach ders., *A Book About Stravinsky*, Ann Arbor 1982, S. 80.
- /12/ Ebenda.
- /13/ Nikolai Rimski-Korsakov, *Grundlagen der Orchestration mit Notenbeispielen aus eigenen Werken* (Übers. Alexander Elukhen, Hrsg. Maximilian Steinberg). Berlin 1922 (urspr. 1905). Siehe auch Mäkelä, *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa*, Helsinki 1990 (dt. Resumée S. 274ff.); ders., *Ambivalenz und gezielte Mißverständlichkeit. Strukturelle Mehrdeutigkeit und konstellative Arbeit in Paul Hindemiths opus 36*, in: *Hindemith-Jahrbuch*, Bd. 20, 1991, S. 159-202; ders., *Orchestration and Form in Leos Janáček's Concertino* (1926), in: *Musical Signification* (Hrsg. Eero Tarasti), Berlin 1995, S. 495-509; ders., *Musikanalyse und sozialpsychologische Interaktionstheorie*, in: *Interdisciplinary Studies in Musicology* (Hrsg. Maciej Jablonski und Jan Steszewski), Poznan 1995, S. 179-208; ders., *Textural Form in Intégrales by Edgard Varèse*, in: *Contemporary Music Review*, 17, 3, 1998, S. 57-71; ders., „... daß alles was geschrieben ist, auch hörbar werden muß“. *Texte und Kontexte in Pierrot lunaire und in anderen Vokalwerken Arnold Schönbergs*, in: *Musik als Text*, Bd. 2 (Hrsg. H. Danuser et al.), Kassel 1999, S. 403-408.
- /14/ Eine detailliertere Version mit Quellenabbildungen findet sich in Mäkelä, *Die Konfigurierung des Klanges. Die Angaben zur Instrumentation von Ragtime für 11 Instrumente und Pribaoutki in Igor Strawinskys Skizzen*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 13, 2000, S. 26-32.



Prof. Dr. Tomi Mäkelä

wurde 1964 in Lahti, Finnland geboren. Neben dem Gymnasium besuchte er das Konservatorium (z. Z. Fachhochschule) in Lahti und absolvierte 1982 – bis zum damaligen Zeitpunkt als Jüngster in Finnland – das staatlich anerkannte Studium als Klavierpädagoge. Danach studierte er Konzertsfach

Klavier (Musikhochschule) und ab 1983 Musikwissenschaften (Uni) in Wien. 1984 legte er an der Sibelius-Akademie (Hochschule) in Helsinki eine künstlerische Diplomprüfung ab und konzentrierte sich auf die musikwissenschaftliche Arbeit (M.A. 1986, Promotion 1988 an der TU Berlin, finn. Habilitation mit Privatdozentur in Helsinki 1990). Er war in unterschiedlichen akademischen Funktionen (Univ.-Assistent, Wiss. Mitarbeiter, Oberassistent, Vertretungsprofessor, Lehrbeauftragter) in Helsinki, Turku, Berlin, Essen und Köln tätig, bevor er im Oktober 1996 in Magdeburg zum Professor für Musikwissenschaft berufen wurde. Dort leitete er das Institut für Musik kontinuierlich bis April 2000.