

Strawinsky (1882-1971)

Lebensstationen, Schaffensphasen, Stilrichtungen

Zeit	Schaffensphasen	Ort	Musikstil
ab 1882	Jugendzeit	St. Petersburg	Russische Tradition
1910	Frühwerk	Paris	Impressionismus/Expressionismus (Ballette)
1914	1. Weltkrieg	Schweiz (Genfer See)	
1920	Hauptwerk	Frankreich	Neoklassizismus
1940	2. Weltkrieg	USA (Kalifornien)	
1950	Spätwerk		Zwölftontechnik
1971	Tod	New York	



Vortrag 1

Die **Musik des 20. Jahrhunderts** wurde vor allem von 2 Komponisten und ihren Nachfolgern geprägt: von Igor Strawinsky (1882-1971) und Arnold Schönberg (1874-1951). **Schönberg** war der Erfinder der Zwölftontechnik und wurde damit zum Vorreiter der rein atonalen Musik. **Strawinsky** war vor allem ein Pionier in den Bereichen Rhythmik und Klanglichkeit. In seinen kompositorischen Anfängen ging er von der russischen und französischen Musiktradition aus. Seine Komponistenlaufbahn begann in Paris im Jahre 1910 mit drei großen Ballettwerken, in denen er zunächst mit impressionistischen Stilmitteln, später in einer expressionistischen Tonsprache komponierte. Ab den 20-er Jahren hat er sich mit klassischen Kompositionsformen innovativ auseinandergesetzt: seine sog. „neoklassizistische“ Stilphase. Und in den 50-er Jahren arbeitete er mit der atonalen Zwölftontechnik Schönbergs. Strawinsky war ein Kosmopolit, er lebte in vier Ländern: in Russland, Frankreich, der Schweiz und den USA.

Biographie I: Jugendzeit in St. Petersburg (1882-1909)

Strawinsky ist in St. Petersburg aufgewachsen, in einem großbürgerlichen, kunst- und musikinteressierten Umfeld. Sein Vater war Opernsänger am berühmten Mariinski-Theater, seine Mutter war Pianistin und Korrepetitorin. Beide wollten, dass der Sohn Jurist würde, aber der hatte schon in jungen Jahren seinen eigenen Kopf. Er machte zwar das Jura-Examen, aber schon während des Studiums nahm er Kompositionsunterricht bei **Nikolai Rimski-Korsakow**, einem der damals führenden russischen Komponisten, zu dem er großes Zutrauen hatte und der nach dem frühen Tod seines Vaters für ihn zum Vaterersatz wurde. Bei ihm lernte Strawinsky vor allem die Kunst des Instrumentierens, in der Rimski-Korsakow ein Meister war (Tondichtung „Scheherazade“). Strawinskys erste Komposition war eine groß angelegte romantische Symphonie, die Symphonie in Es-dur, op. 1. Ein Werk im spätorientierten, russisch geprägten Stil mit imposanten instrumentatorischen Feinheiten, das aber noch keine eigenständige Kompositionssprache besitzt. Strawinskys erste Werke sind noch ganz der Tradition verbunden, der spätere Avantgardist ist noch nicht zu ahnen. Bald aber wandte sich Strawinsky von der russischen Musiktradition ab; auch von Tschaiowsky und der Komponistengruppe des sog. „Mächtigen Häufleins“ um M. Mussorgsky, die ihn zunächst sehr beeinflusst hatten. Strawinsky verließ Russland und zog nach **Frankreich** (1910). Paris war um die Jahrhundertwende die europäische Kunstmetropole. Den konkreten Anlass zum Aufbruch in den Westen gab ihm ein junger russischer Kunst- und Musikmanager, der die Idee hatte, die russische Kunst, insbesondere die berühmte russische Ballettkompagnie des St. Petersburger Mariinski-Theaters in Paris bekannt zu machen: **Serge Diaghilew** (1872-1929). Ihm schloss sich Strawinsky an. Und von ihm erhielt er schließlich den Auftrag einer Ballettkomposition: „Der Feuervogel“. Ein Werk, mit dem Strawinsky in Paris der Durchbruch als Komponist gelang. Zu Beginn des 1. Weltkriegs (1914) zog Strawinsky dann in die neutrale Schweiz an den Genfer See. 1920 kehrte er nach Frankreich zurück, womit seine erste Schaffensphase, die des Impressionismus und Expressionismus, beendet war.

Der Impressionismus in der Malerei

Die Stilrichtung des Impressionismus in der Malerei entstand im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Frankreich als Gegenbewegung zum vorherrschenden Stil des Realismus. **Claude Monets Gemälde** „Impression, soleil levant“ gab der Richtung unbeabsichtigt den Namen. Anders als die Realisten strebten die Impressionisten nicht die wirklichkeitsgetreue Abbildung der Natur an, sondern sie versuchten eine augenblickliche *Stimmung* der Natur in ihren Bildern einzufangen. Sie wollten die Atmosphäre, den vagen „Eindruck“ wiedergeben, den die Natur bei flüchtiger Betrachtung hinterläßt. Die Malweise impressionistischer Bilder gründet folgerichtig nicht auf der Feinheit und Exaktheit des Pinselstrichs, nicht auf der Präzision

Wiedergabe von Details und deren Konturen. Oberstes Ziel war im Gegenteil gerade das Verschleiern harter Konturen und Kontraste, also eine eher skizzenhafte Malweise. Entscheidend wurden für die Impressionisten die Farben und die Lichtverhältnisse der Natur: neben dem Spiel mit dem Licht in den vielfältigsten Schattierungen wurde die Farbe zum *formbildenden* Faktor.

Der musikalische Impressionismus – Debussy: „La mer“ (1905)

Claude Debussy (1862-1918), dem als Komponist erst spät der Durchbruch gelang, gilt neben seinem baskischen Kollegen Maurice Ravel als Begründer und Hauptvertreter des musikalischen Impressionismus, wengleich er sich selbst nicht als Impressionist bezeichnen wollte. Debussys **Orchesterwerk „La mer“**, uraufgeführt 1905 in Paris, ist ein spätes Werk des Komponisten mit schon eher abstrakt wirkenden Klang- und Farbeignissen. Gleichwohl lassen sich an seinen Strukturen Analogien zur impressionistischen Malerei und deren Idee aufzeigen. Zur Erzielung einer einheitlichen Grundstimmung und der Vermeidung von harten Konturen setzt Debussy vor allem auf folgende Kompositionsverfahren: statisch wirkende Liegetöne, oszillierende Klangfelder, Streicher-Tremoli, „schwebende“ Harmonien, rhythmische Verunklärungen sowie eine Instrumentierung, die auf verschmelzende Klangfarben statt auf klangliche Kontrastierung ausgerichtet ist. Der **1. Satz** von „La Mer“ trägt den Titel „**De l'aube à midi sur la mer**“ („Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer“). Ein Titel, der einen ähnlichen thematischen Gegenstand erwarten lässt wie Claude Monets o.g. Gemälde. Die Musik imaginiert mit atmosphärischen Klängen und Bewegungsimpulsen die sich verändernden Eindrücke auf dem Meer vom dunklen frühen Morgen bis zum hellen Licht des Mittags. Der Beginn der Musik zeigt ein eher diffuses, geheimnisvolles Klanggeschehen. Über einem langen Liegeton in dunklen Bässen baut sich leise ein zunächst statisch wirkendes „Klangfeld“ auf, in das einzelne Klangimpulse eingelagert sind, die dem Musikverlauf zunehmend Bewegung zuführen und den Eindruck suggerieren, ein zunächst starres Meer begänne sukzessiv Leben und Helligkeit zu gewinnen. Tonal wird das Geschehen von einer „pentatonischen“ Tonart geprägt: einer Tonart, die nur auf fünf Tönen beruht, die keine Halbtöne ausbilden, mithin keine tonale Spannung entfalten wie etwa eine dur- oder moll-Tonart. Die **pentatonische Tonart** ist in der javanischen und altchinesischen Musik beheimatet. Debussy hatte sie bei einem Auftritt javanischer Musikensembles auf der 1. Weltausstellung 1889 in Paris kennengelernt. Wenn ein musikalisches Thema aber keine Halbtöne enthält, dann löst dies beim abendländischen Hörer das Gefühl aus, dieser Musik fehle es an menschlicher Leidenschaft. Leidenschaft, wie sie im Extrem etwa Richard Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde“ zeigt, wo das Sehnen nach Erlösung musikalisch fast ausschließlich in chromatischen Halbtönen Ausdruck findet. Wie in den Bildern von Monet oder Renoir spielt also in Debussys impressionistischer Musik der Mensch mit seinen Leidenschaften nur eine untergeordnete Rolle. Die Hauptrolle spielen die Natur und die Stimmung, die jene verbreitet.



Vortrag 2

Biographie II: Paris und Genf (1910-1920)

Strawinskys Leben und Schaffen in Paris ab 1910 war entscheidend geprägt von seiner Freundschaft mit dem Konzertmanager **Serge Diaghilew (1872-1929)**. Strawinsky lernte Diaghilew bereits 1902 in St. Petersburg kennen, in einer Gruppe junger Künstler, die sich um eine Erneuerung der Künste bemühten. Diaghilew organisierte zunächst Ausstellungen und Konzerte für die Künstler, wurde aber bald in dramaturgisch beratender Funktion am St. Petersburger Mariinskij-Theater angestellt, wo er sich um die Ballettproduktionen kümmerte. Er hatte dann die Idee, die Ballettproduktionen auch in Westeuropa zu zeigen, speziell im ballettverliebten **Paris**, wo die Ballettgattung entstanden ist. In Paris organisierte Diaghilew auch Konzerte und Operngastspiele und verstand es so, die bedeutendsten Musiker, Komponisten, Tänzer und Choreographen an sich zu binden – darunter Debussy, Ravel, de Falla und Richard Strauss. Auch zu den avantgardistischen Malern (wie Picasso, Matisse, Miro u.a.) hatte er Kontakt. Diese schufen für ihn die Bühnenbilder zu seinen szenischen Produktionen. 1909 gab Diaghilew Strawinsky den Auftrag zur Komposition des Balletts „Der Feuervogel“. Nach dessen großem Erfolg arbeiteten die beiden an vielen weiteren gemeinsamen Projekten und blieben einander bis zu Diaghilews Tod in großer Freundschaft verbunden.

Nach dem Ausbruch des 1. Weltkriegs im Jahre **1914** zog Strawinsky mit seiner Familie in die neutrale **Schweiz** und ließ sich am Genfer See nieder. Auch in der Schweiz lernte er viele bedeutende Künstler, Literaten und Musiker kennen, u.a. den Dichter Charles F. Ramuz und den Dirigenten Ernest Ansermet, die beide an der Entstehung seines expressionistischen Werks „Die Geschichte vom Soldaten“ (1918) beteiligt waren.

1920 kehrte Strawinsky nach **Frankreich** zurück.

Der Feuervogel

Der **Handlung des Balletts** liegen zwei altrussische Märchen zu Grunde, aus denen der damalige Choreograph des St. Petersburger Balletts, **Michail Fokin**, eine ebenso spannende wie wundersame Geschichte gestaltet hat. Die herangezogenen Märchen sind das Märchen von dem Königssohn Iwan, der einen wunderbaren Vogel fängt, und der Märchenkreis um den bösen Zauberer Kaschtschei, der Menschen in Stein verwandelt. Zum Ablauf der Handlung: Iwan verirrt sich eines Abends in einen Wald, wo er einen feuerfarbenen leuchtenden Wundervogel entdeckt. Von dessen magischer Schönheit angezogen, folgt er ihm und gelangt so an ein unheimliches Gemäuer, hinter dem sich das Haus und der Garten des bösen Zauberers Kaschtschei verbergen. Der Vogel fliegt über die Mauer, denn er wohnt in diesem Zaubergarten. Iwan wagt es, die Mauer zu überwinden und erhascht im Garten den Feuervogel. Der Garten selbst ist von unheimlicher Art: gespenstische Lebewesen bevölkern ihn, die Erde ist bedeckt mit versteinerten Menschen. Es sind ehemalige Ritter, die Gefährten von Prinzessinnen, die der Zauberer in seinem Reich gefangen hält, und deren Liebhaber er versteinert hat. Der von Iwan gefangene Feuervogel bittet diesen nun um seine Freiheit. Iwan gewährt sie ihm und erhält zum Dank eine Feder seines Gefieders, die ihm in Gefahren Hilfe bringen soll. Und Ivan gerät tatsächlich in Gefahr. Als er sich den schönen gefangenen Prinzessinnen nähern will, die in der Nacht zum Spielen in den Garten dürfen, wird er von Kaschtscheis Gefolge gefangen genommen, und es droht auch ihm die Versteinung. In größter Not schwenkt er die Feder des Feuervogels, der herbeifliegt und Kaschtschei und sein Gefolge zu einem wilden Tanz animiert, der diese anschließend in einen tiefen Schlaf versetzt. Diese Gelegenheit nutzt Iwan um mit Hilfe des Feuervogels die goldene Kassetten zu suchen, in der, in einem großen Ei, Kaschtscheis Seele verborgen ist. Iwan erbricht die Kassetten, zerstört das Ei und vernichtet damit Kaschtschei. Im selben Augenblick versinkt das Zauberreich – und mit ihm alle Lebewesen, außer den Prinzessinnen und Iwan. Die versteinerten Prinzen aber erlangen ihr Leben zurück, und Iwan selbst führt eine der

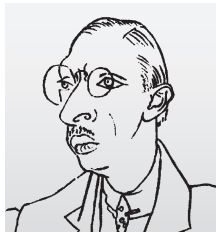
gefangenen Prinzessinnen, in die er sich verliebt hat, als Braut und Zarin seines neuen Kaiserreichs zur Kathedrale. Nach Strawinskys Überzeugung führte Iwan seine heldenhafte Rettungstat, die zum guten Ende des Märchens führte, letztlich aus Mitleid durch. „Mitleid – eine ganz und gar christliche Vorstellung, die das russische Volk schon immer beherrschte.“ (Igor Strawinsky)

Die **Musik des Balletts** ist überaus tonmalerisch und handlungsbezogen-deskriptiv. Sie fängt in schillernden Farben die märchenhaften Gestalten der Zaubersphäre Kaschtscheis ein, die magischen Bewegungen des Zaubervogels, aber auch das tiefe menschliche Empfinden von Iwan und der gefangenen Prinzessinnen. Formal zeigt die Musik einerseits noch traditionelle Formen (etwa beim „Vorstellungstanz“ des Vogels) und russisch-traditionelle Liedmelodien – z.B. im „Liebesthema“ des Reigentanzes der Prinzessinnen, oder im apothetischen „Erlösungsthema“ am Ende des Werks, das an den hymnischen Schlusssatz von Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ erinnert („Das Große Tor von Kiew“). Andererseits aber finden sich in der Partitur auch Partien mit impressionistischem „Klangflächen“-Charakter, mit formal frei aufeinander folgenden Einzelimpressionen (Koboldlaute, Rufe von Geisterwesen, gespenstische Glissandiklänge oder unmenschlich harte Xylophonschläge etc.) oder auch geradezu teuflische Rhythmen wie in der „Danse infernale“, dem avantgardistischen Tanz, mit dem der Untergang des Zauberreichs eingeleitet wird. Rhythmen, die schon den Gestus von Strawinskys späterem revolutionären Ballett „Le sacre du printemps“ vorwegnehmen. Bemerkenswert ist auch, dass Strawinsky im „Feuervogel“ noch – wenngleich selten – auf leitmotivische Techniken à la Richard Wagner zurückgreift: etwa beim klagenden Flötenmotiv der Prinzessinnen, das auf das dunkle Schreitmotiv des Zauberers Bezug nimmt. Auch die Zuordnung von Soloinstrumenten zu bestimmten Personen der Handlung – wie etwa das Waldhorn zu Iwan – verweist auf romantische Vorbilder (Richard Strauss, Rimski-Korsakow). Wichtigstes Vorbild für Strawinskys Experimentierfreude im Klanglich-Instrumentarischen war sein Lehrer Rimski-Korsakow (Tondichtung „Scheherazade“). Das Neuartige von Strawinskys „Feuervogel“ gegenüber seinen Vorbildern aber ist die formale und harmonische Freiheit, mit der Strawinsky die Figuren, Motive und Klangfarben aneinanderfügt.

Petruschka (1)

Strawinskys zweite Ballettkomposition bedeutet kompositorisch den Vorstoß in die Moderne: die Loslösung von vielen Kompositionsprinzipien, die die Musik des 19. Jahrhunderts geprägt haben, vor allem im Bereich der Rhythmik, der Metrik, der Formbildung und auch der Tonalität. Die **Handlung des Balletts** ist eine völlig andersartige als im „Feuervogel“. Kein romantisches Märchen mehr, sondern eine „Burleske“ über die beliebte Kinder-Marionettenfigur des Kasperl, dessen russischer Name „Petruschka“ ist. Die Handlung um Petruschka ist frei erfunden. Autor war **Alexandre Benois**, ein Freund von Diaghilew, der die Geschichte in einer Marionettenbude auf dem St. Petersburger Faschingsmarkt vom Jahre 1830 angesiedelt hat. Die Besucher des Jahrmarkts, die das Marionettenspiel erleben – jüngere wie ältere aus allen gesellschaftlichen Schichten Russlands – sind Teil der Balletthandlung.

Die **1. Szene des Werks** gibt die Grundstimmung des Jahrmarkts wieder: das bunte Treiben der Menge, ihre Bewegung, ihr Rufen, Durcheinander-Schreien, und nicht zuletzt die Musik zweier Leierkästen. Dieses musikalische Kaleidoskop wirkt beim ersten Anhören „chaotisch“. Denn die verschiedenartigen musikalischen Charaktere erscheinen in ihrer Gestalt und in ihrer Aufeinanderfolge nicht klar konturiert und nicht aufeinander bezogen. Insgesamt sind es sechs verschiedene musikalische Charaktere, die mehrfach und in scheinbar willkürlicher, zufälliger Abfolge wiederkehren: fröhlich-helle Klänge, dunkle, stampfende, marschähnliche, „meckernde“, volkstümliche, kinderliedartige – alle zumeist in ostinater Wiederholung und über kontinuierlichen Klangfeldern erklingend. Ihre Abfolge jedoch stellt keine musikalische Entwicklung dar, sondern ist eine Reihung: eine harte, wie zufällig wirkende, filmschnittartige Aneinanderreihung. Das Kompositionsprinzip ist ein **Montage-Verfahren**. Der Sinn dieser Montage aber ist innermusikalisch nicht erklärbar, er liegt außerhalb der Musik – in dem, was die Musik darstellt und nachahmt: im Durcheinander eines lärmenden Faschingsjahrmarkts. Strawinskys Musik holt hier also das reale Leben, die Wirklichkeit mit ihrer Zufälligkeit, in die formale Kunstgestaltung hinein. Dies auch in substanzieller Hinsicht: indem er Klänge der niederen Musik – der Trivialmusik – in sein Klangkaleidoskop miteinbezieht.



Vortrag 3

Petruschka (II)

Strawinskys Musik schildert zu Beginn des Balletts die bunte Atmosphäre eines Jahrmarkts mit ihren vielfältigen Gestalten, Klängen und Bewegungen. Dabei fügt Strawinsky in Form einer kompositorischen **Montage** verschiedenartige musikalische Motive in einer freien, filmschnittartig-übergangslosen Form aneinander. Bisweilen erklingen einige dieser heterogenen Motive auch gleichzeitig – in Form einer musikalischen **Collage**. Die dabei miteinander kombinierten musikalischen Gestalten sind nicht nur in ihrem Charakter, sondern auch in ihren Tempi und in ihrer Taktart so verschiedenartig, dass sie kompositionstechnisch im Grunde nicht zueinander passen. In der **Malerei** zeigt sich das **Collage-Verfahren** erstmals um 1910, angewendet von **Pablo Picasso** und **Georges Braque**, in deren Gemälde gemalte Gegenstände mit eingeklebten Fremdmaterialien kombiniert werden. Ähnlich verfuhr Strawinsky in seiner komplexen Jahrmarktsmusik, in der als „Fremdmaterial“ u. a. zwei banale Leierkastenmelodien erklingen. Die Kompositionsverfahren „Montage“ und „Collage“ sind auch für Strawinskys spätere Werke von Bedeutung. „Montage“ bezeichnet also die filmschnittartig-disparate *Aneinanderreihung* heterogener Musiken, „Collage“ die disparate *Kombination* heterogener Musiken in der *Gleichzeitigkeit*. Nicht minder bedeutsam ist das in „Petruschka“ auftretende Kompositionsverfahren der **Bitonalität**, mit dem Strawinsky Petruschkas gespaltenes Wesen des einerseits fröhlichen und andererseits mitleiderregenden „Hanswurst“ darstellt: durch zwei gegensätzliche Tonarten, die in Petruschkas „Fanfare“ *gleichzeitig* erklingen. Das Verfahren der **Bitonalität** erinnert in der Malerei an die Technik des **Kubismus-Stils**. Auch in einem kubistischen Gemälde werden gleichzeitig mehrere Seiten und Aspekte eines Gegenstands dargestellt. Und auch in diesem Stil waren **Picasso** und **Braque** die führenden Künstler (ab 1907). Schließlich ist „Petruschka“ auch im Hinblick auf die **Instrumentation** ein zukunftsweisendes Werk. Statt der romantisch-weichen, impressionistisch-verschmelzenden Farbtöne des „Feuervogel“ weist es häufig trockenere, härtere und eher perkussive Klänge auf, die für den aufkommenden musikalischen Expressionismus charakteristisch sind. Ungeachtet seiner vielen kompositorischen Neuerungen aber hatte „Petruschka“ bei der Pariser Uraufführung 1911 einen ähnlich großen Erfolg wie der „Feuervogel“ – nicht zuletzt wegen **Vaclav Nijinsky**, dem Hauptdarsteller dieses Balletts und Choreograph von Strawinskys nächstem Ballett:

Le Sacre du Printemps (I)

Strawinskys drittes Ballett für Diaghilews russische Ballettkompanie hat bei seiner Uraufführung in Paris 1913 den größten **Theaterskandal** aller Zeiten hervorgerufen. Dieser entzündete sich einerseits an der ungeahnten rhythmischen Urgewalt der „Sacre“-Musik mit ihren scharfen Dissonanzen, andererseits aber auch an der barbarischen Rohheit des Sujets und der dezidiert archaisch anmutenden Ballett-Choreographie von Vaclav Nijinsky, die uns erhalten ist. Strawinsky und Diaghilew waren über den Misserfolg der Aufführung zutiefst schockiert und deprimiert. Bald aber wurde die Genialität des Werks von den Parisern erkannt, und Strawinsky als „magischer Komponist“ gefeiert.

Die **Handlung** des Balletts beruht auf einem barbarischen Ritual aus dem alten heidnischen Russland. Es geht um ein Menschenopfer zum Frühlingsbeginn für Pan, den Gott der Natur und des Frühlings, damit dieser, gnädig gestimmt, den harten Winter vertreibe und den Frühling ins Land hole.

„Alte angesehene Männer eines Dorfs (die Weisen) sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das durch Zufall ausgewählt wurde und geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings – Pan – günstig zu stimmen“, so fasste Strawinsky selbst den Kern der Handlung zusammen.

Das Ballett besteht aus **zwei großen Teilen**. Im 1. Teil wird die Erde als Trägerin aller Frucht der Menschheit verehrt und angebetet. Im 2. Teil wird der rituelle Opfervorgang vorbereitet und am Ende vollzogen: ein durch Schicksalslos ausgewähltes junges Mädchen wird den Gott Pan mit einem ekstatischen Tanz solange beschwören, bis es entkräftet zu Tode stürzt.

Erörterungen zu einzelnen Szenen

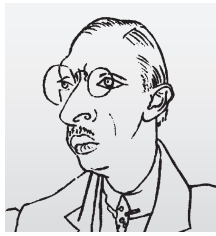
Bereits in der **1. Ballettszene „Les augures printaniers“**, in der Jugendliche versuchen, das Erscheinen des Frühlingsgotts mit wilden Tänzen zu provozieren, zeigt sich die überragende Bedeutung der Rhythmik für das Werk. Über einem monoman ostinaten Grundrhythmus der Streicher stürzen in rhythmisch unregelmäßiger Folge krachende „Blitzschläge“ in Gestalt von scharfen bitonalen Hörnerklängen auf den Hörer ein: Musik eines martialischen „Stampftanzes“ und Ausdruck des ungestümen Willens der Jugendlichen.

In der 4. Ballettszene „Jeux des cités rivales“ dagegen dominiert fröhliche Musik. Denn es werden bei der heidnischen Frühlingsfeier als Umrahmung auch Spiele veranstaltet, bei denen sich die Jugendlichen der verschiedenen rivalisierenden Stämme miteinander messen – ähnlich wie bei den Feiern im antiken Griechenland zu Ehren des Gotts Dionysos, wo neben den Kulthandlungen auch Theaterspiele veranstaltet wurden. Strawinskys Musik zu dem rivalisierenden Spiel der Jugendlichen hat geradezu buffonesken Charakter. Wir hören eine temperamentvolle dialogisch angelegte Musik voller Witz, die mit Motiv-Imitation durch die verschiedenen Instrumentengruppen das Nachjagen und gegenseitige Sich-Foppen der Jugendlichen nachahmt. Eine schalkhafte Musik voller rhythmischer Kapriolen und klanglich-tonaler Feinheiten.

Der letzte Tanz im 1. Teil des Werks ist der **„Tanz der Erde“ („Danse de la terre“)**: ein Prestissimo-Tanz im Dreivierteltakt, der wildeste und schnellste Tanz des Werks. Jetzt scheinen die Naturgewalten, die die Jugendlichen in der 1. Ballettszene herbeisehnten, tatsächlich aufgeweckt zu sein.

Im **2. Teil** des Werks, dem eigentlichen Opferritus, bringt bereits die **1. Ballettszene „Cercles mystérieux des adolescentes“** Vorentscheidendes für die Handlung: die Wahl des Mädchens, das am Ende den Opfertanz tanzen soll. Alle Mädchen tanzen einen mystischen Reigen, in dessen Verlauf das Los auf eines der Mädchen fällt. Die Musik dazu besteht aus geheimnisvollen Wiegeklängen, deren ziellos-kreisende Melodie nach Art einer Motivpartikel-Montage gestaltet ist. Die zunächst ruhig verlaufende Musik führt am Ende aber zu einer großen Steigerung, die mit Katastrophen-Fanfaren zur Bekanntgabe der Losentscheidung über die Todgeweihte führt. Ihr Schicksal wird mit 11 harten Pauken- und Trommelschlägen bestätigt – eine Anspielung auf das antike „Elfmänner“-Gremium, das im antiken Griechenland den Vollzug einer Todesstrafe überwachte.

Die anschließende **Ballettszene „La glorification de l'élue“** bringt dann die überschäumende Freude der anderen Mädchen über die vollzogene Wahl zum Ausdruck – wieder mit unregelmäßiger Rhythmik, die den ungestümen Freudensbekundungen der Mädchen sinnfälligen Ausdruck verleiht.



Vortrag 5

Lieder und Kammermusik von Strawinsky und Ravel

Diese besondere Vorlesung hatte das Ziel, anhand von Aufführungen ausgewählter Lieder und Kammermusikwerke die verschiedenen Stilrichtungen des jungen Strawinsky zusammenfassend zu betrachten, die in den vorangegangenen Vorlesungen bei den frühen Ballettwerken erörtert wurden: Spätromantik, Impressionismus, Expressionismus und – neu – der Neoklassizismus.

Lieder

Das Lied *La Bergère* (Die Schäferin) aus Strawinskys frühem 3-sätzigen Liederzyklus „Faun und Schäferin“, op. 2 ist ein Beispiel für die erste Schaffensperiode des Komponisten, die noch ganz unter dem Einfluss der Spätromantik steht (Rimski-Korsakow, R. Wagner). Dem Lied liegt ein Gedicht von Alexander Puschkin mit einem antikisierenden Thema zu Grunde, der bukolischen Liebe des Naturgotts Pan zu einem Hirtenmädchen. Thematische Parallelen zu Debussys Orchesterwerk „Prélude à l'après-midi d'un faune“ sind evident, Strawinskys Liedmusik ist jedoch nicht impressionistisch. Merkmale impressionistischer Kompositionstechnik zeigen dagegen die *Cinq mélodies populaires grecques* (1904-06) von M. Ravel, die zur selben Zeit wie Strawinskys erste Lieder entstanden sind. So wird das erste der fünf Lieder, die *Chanson de la mariée* (Lied der Braut), in der Klavierbegleitung von einem lichten ostinaten Quint-Oktav-Klangfeld dominiert, das – ähnlich wie ein impressionistisches Gemälde in seinen Farben – in seiner Harmonik nur unmerklich Veränderungen erfährt. Ein französisches Liebeslied, schwerelos und flüchtig wie ein Windhauch, hell wie das Licht des Südens, in dem Ravel lebte und komponierte. Als *Souvenir de mon enfance* („Erinnerung an meine Kindheit“) bezeichnete Strawinsky die Komposition von drei russischen Kinderliedern aus dem Jahre 1913. Er entnahm die Texte russischen Volksliedsammlungen, komponierte die Melodien im Stil russischer Kinderlieder, fügte den Melodien in der Klavierbegleitung jedoch überraschende chromatische Klänge bei, deren expressionistische Keckheit und Schärfe von seiner gerade beendeten Arbeit am „Sacre“ zeugen. Strawinsky gab den Liedern die Namen von Raubvögeln. Der Text der teils lustigen, teils mahnenden Lieder aber spiegelt mit seiner „Unlogik“ die Phantasie von Kindern, in die sich Strawinsky kongenial hineinversetzen konnte, weil er zu dieser Zeit selbst drei kleine Kinder hatte, denen er die Lieder auch widmete.

Ragtime für 11 Instrumente – Fassung für Klavier solo (1920)

Der **Ragtime** ist eine musikalische Vorform des Jazz; eine Klaviermusik, die um 1900 in den Bars von New Orleans gespielt wurde, wo der Jazz entstanden ist. Der Name „Ragtime“ bedeutet „zerrissene Zeit“ („ragged time“). Denn die Musik besteht aus einem geradlinigen Marschrhythmus, der von einer synkopisch rhythmisierten Melodie quasi „zerrissen“ wird, insofern die Haupttöne der Melodie rhythmisch auf unbetonten Zeiten der Marschrhythmik erklingen (kurz vor oder nach dem Grundschatz, dem beat) und somit das rhythmische Grundgerüst ins Wanken bringen. Der geschichtliche Hintergrund dieser Musik ist, dass die Südstaaten der USA im 18. Jahrhundert von Europäern (Franzosen und Engländer) erobert worden waren, deren Musik und Kultur dann das Land prägten. Die Nachfahren der schwarzafrikanischen Sklaven, die den Jazz erfanden, trafen also auf eine europäische Musik, die von Marsch- oder Polka-Rhythmen geprägt war. Sie machten sich diese Musik dann zu eigen, indem sie diese auf ihre Art rhythmisch umgestalteten. Ein Ragtime ist also, vereinfacht gesagt, ein afrikanisch rhythmisierter Marsch. Strawinsky hat die Ragtime-Musik durch Ernest Ansermet kennengelernt, der ihm aus den USA Jazz-Noten mitbrachte: „Meine Kenntnis des Jazz stammt ausschließlich aus Noten, und da ich nie die tatsächlich gespielte Musik gehört hatte, übernahm ich ihren rhythmischen Stil nicht wie er aufgeführt wird, sondern wie er geschrieben wird.“ In der Tat klingt Strawinskys *Ragtime* wenig nach Jazz oder Ragtime. Strawinsky verwendet zwar die typischen Elemente der Ragtime-Musik – den „gerade“ marschierenden Bass, die synkopischen Rhythmen in der Melodie und auch Riff-artige Figuren. Der schwarzafrikanische Rhythmus aber entspricht nicht exakt europäischen „Synkopen“, mit denen die Jazzrhythmik in ihren Anfängen notiert wurde. Denn es handelt sich bei den afrikanischen Rhythmen um nur leicht vorgezogene Töne (off-beats), die eigentlich nicht exakt notierbar sind. Strawinsky aber notiert in seinem Stück die off-beats als europäische Synkopen, und dachte, ja wünschte auch, dass sie

so zu spielen wären. Dies ist der Hauptgrund, warum seine Musik anders klingt als echter Jazz. Hinzukommt, dass er die Musik durch rhythmisch komplexe Zusatzstimmen noch verkompliziert, so dass der Musik der „Swing“ abhanden kommt. Strawinsky wollte indes mit seinem Werk auch keinen Jazz komponieren, sondern er wollte mithilfe von Elementen und Impulsen des Jazz eine neuartige Musik schreiben, bei deren Komposition er die typischen Jazz-Elemente in freier Montagetechnik zu einer neuartigen hochkomplexen Form zusammenfügte. Strawinsky komponierte den Ragtime 1918, direkt nach der „Geschichte vom Soldaten“, deren expressionistischer Klangcharakter auch dem neuen Werk zu eigen ist.

Divertimento – Suite für Geige und Klavier nach der Musik des Balletts „Der Kuss der Fee“ (1928/1934)

Das Ballett „Der Kuss der Fee“ ist ein Märchenballett, das Strawinsky 1928, also in seiner neoklassizistischen Stilphase komponierte. Angeregt zur Komposition wurde er von Ida Rubinstein, einer russisch-jüdischen Tänzerin und Ballettchoreographin, die sich für ihr Ballett aus Anlass des 35-jährigen Todestags von P. Tschaikowsky von Strawinsky eine Komposition wünschte, die eine musikalische Hommage an Tschaikowsky darstellte. So schuf Strawinsky ein romantisches Ballett, zu dessen Musik er teilweise auf Melodien von Tschaikowsky zurückgriff. Der Rückgriff auf alte, klassische Vorbilder, die in vielfältiger Weise neu bearbeitet werden, um daraus durchaus anders- und neuartige Werke zu gestalten, war eine kompositorische Idee, die Strawinsky ab den 1920-er Jahren mehr und mehr faszinierte. Man bezeichnet den Stil solcher Werke als Neoklassizismus. Neben dem romantisch-sanften 1. Satz ist vor allem der 2. Satz des Werks bemerkenswert: ein volkstümlich anmutender „Schweizer Tanz“ der formal auf sehr eigenwillige Art und Weise gestaltet ist: als Montage von vier Themen (darunter ein Thema von Tschaikowsky), die sich teilweise überlagern, sich unterbrechen und verkürzt oder verlängert in Erscheinung treten, wobei hörbare formale Brüche entstehen. Hintergrund ist die eigenartige Balletthandlung, die auf dem dämonischen Märchen „Die Eisjungfer“ von H. Chr. Andersen beruht, deren Ereignisse die Motive und den Ablauf des Tanzes bestimmen.

Drei leichte Stücke für Klavier-Duett (1915)

Diese Musik hat einen rein ironischen Charakter. Strawinsky verfremdet hier traditionelle Musikformen der Populärmusik – Tanzformen wie Walzer, Polka, Galopp etc. – durch geringfügige Abweichungen vom Gewohnten im Hinblick auf Harmonik, Melodik oder Metrik, in der Absicht, die schlichte Struktur der Populärmusik zu desavouieren. Strawinskys Vorbild war hier der unkonventionelle französische Komponist Eric Satie (1866-1925), der als Gegenentwurf zur groß angelegten romantisch-impressionistischen Musik seiner Zeit eine Musik der bewussten Einfachheit propagierte. Strawinsky war von der Frische und Unbekümmertheit von Saties Anschauungen überaus fasziniert, die beiden wurden Freunde, und Strawinsky hat Satie den *Walzer* aus seinem kleinen Werk gewidmet.

L'histoire du soldat – Instrumentalsuite in 5 Sätzen für Geige, Klarinette und Klavier (1920)

Strawinsky hat viele seiner großen Werke für kleinere Besetzungen bearbeitet, um auch Ensembles mit geringeren Möglichkeiten die Aufführung dieser Werke zu ermöglichen. Seine Bearbeitung der Musik der „Geschichte vom Soldaten“ für Kammermusik-Trio steht in ihrem expressionistisch-scharfen Klangcharakter der Musik des Originals nicht viel nach: das Klavier ist weitgehend perkussiv eingesetzt, die Violine bringt neben schmeichelnden Tönen viele unerwartete klangliche Härten, und vor allem trägt die Klarinette mit hohen spitzen Tönen dazu bei, dem Fratzenhaften des Teufels und der Ironie Ausdruck zu verleihen.

Russischer Tanz aus Petruschka – Fassung für Klavier-Duett (1922)

Die Musik des Russischen Tanzes, mit dem sich im Ballett „Petruschka“ die Hauptgestalten des Marionettentheaters tanzend vorstellen, wirkt mit ihren starren Akkordverschiebungen über einem ostinaten Basston teilweise recht mechanisch-starr. Diese Wirkung ist von Strawinsky aber beabsichtigt: denn es sind ja Holzpuppen, die tanzen – und die sind nicht allzu „gelenkig“. Das Werk, das ursprünglich ein Klavierkonzert werden sollte, enthält im Klavierpart viele Sprünge. Dies führt bei der vierhändigen Klavierfassung u. a. dazu, dass die beiden Interpreten des öfteren übergreifen müssen, also mit ineinander verschränkten Armen zu spielen haben. Ein Aspekt, der die virtuose „Künstlichkeit“ dieser Musik schon äußerlich sichtbar macht. Eine Künstlichkeit, die sich auch in der Antinomie von einerseits hochkomplexen Kompositionstechniken (z.B. Polymetrie) und andererseits bewusst „primitivem“ Motivmaterial (Fünfton-Melodik) zeigt.



Vortrag 6

Schönberg und die Atonalität

Arnold Schönberg (1874-1951) war ein gebürtiger Wiener. Er wirkte zunächst in seiner Heimatstadt, versuchte dann in Berlin als Musiklehrer Fuß zu fassen, kehrte aber bald wieder ohne Anstellung nach Wien zurück, wo ihn Gustav Mahler zeitweilig unterstützte. 1925 erhielt er vom preußischen Kulturminister eine Berufung als Musikprofessor an die Preußische Akademie der Künste in Berlin, wo er bis 1933 unterrichtete. Dann entzogen ihm die Nazis die Professur, denn Schönberg war Jude. Wie so viele jüdische Künstler und Intellektuelle in dieser Zeit emigrierte Schönberg dann in die USA. Hier fand er zunächst in Boston und dann in Los Angeles (an der University of California) eine Lehrtätigkeitsstelle. Schönberg war dennoch zeitlebens in Finanznöten. Er verstarb 1951 an einem Herzleiden, als Komponist auch in den USA weitgehend unverstanden. Erst nach seinem Tod begann sich in Europa die junge Komponistengeneration für sein Werk wieder zu interessieren und seine neuartige Kompositionsweise, die in den Zwanziger Jahren bereits seine Schüler Alban Berg und Anton Webern weiterentwickelten, in ein komplexes „serielles“ System zu überführen.

Schönberg ist der Begründer der **atonalen Musik** und der Schöpfer der sogenannten „Zwölftontechnik“, eines speziellen Kompositionsprinzips für atonales Komponieren. Ab dem Jahr 1910 komponierte Schönberg ausschließlich atonal, seine Zwölfton-Methode veröffentlichte er 1923. Seine ersten Kompositionsversuche aber begann Schönberg im Stil der Spätromantiker mit dem Streichsextett „Verklärte Nacht“ op. 4 – als Nachfahre von Richard Wagner, der mit seinen späten Werken die Harmonik durch eine zunehmende Chromatisierung an die Grenze der Tonalität vorangetrieben hatte; eine Grenze, die dann der junge Schönberg übersprang. Und zwar genau in den Jahren, in denen der Maler Kandinsky den Weg zur abstrakten Malerei beschritt, – der damit eine ähnlich irreversible Entwicklung im Bereich der Bildenden Künste einleitete wie Schönberg in der Musik. Nach Harmonie-Experimenten mit Quartenklängen in seiner Kammeroper op. 9 ging Schönberg im Jahre 1909 mit dem Werk **„Drei Klavierstücke“ op. 11** zur freien Atonalität über. Abgesehen von der Atonalität in der Melodik und Harmonik ist die Musik der „Drei Klavierstücke“ aber auch klanglich und formal radikal neuartig, sie ist dezidiert expressionistisch. Sie weist keine Einleitung, Übergänge oder direkte melodische Wiederholungen mehr auf und vermeidet formale Entsprechungen und melodische Verzierungen („Musikalische Prosa“). Schönberg war mit dem Wiener Architekten Adolf Loos befreundet, der in der Baukunst, ähnlich wie Schönberg in der Musik, einen „Kampf gegen das Ornament“ führte und eine Architektur propagierte, die sich auf klare, schnörkellose Formen stützt. Nach einigen atonal komponierten Werken stellte sich für Schönberg jedoch die Frage, wie sich in einer Musik mit völlig gleichberechtigten Tönen eine gesetzmäßige Struktur bilden lasse. Diese Überlegungen führten ihn zur Entwicklung der **Zwölftontechnik**. Deren Grundprinzip ist, dass die zwölf verfügbaren Töne unseres Tonsystems bei der Komposition stets in einer bestimmten, unabänderlichen Reihenfolge erscheinen, die der Komponist zuvor in einer „Grundreihe“ festlegt. Auf Grund mannigfacher Variationsmöglichkeiten bei der Anwendung dieser „Grundreihe“ (u.a. rückwärts oder als Intervallspiegelung) und durch die kompositorische Freiheit beim Einsatz der anderen Musikelemente (Rhythmik, Satztechnik, Tempo, Lautstärke, Instrumentierung) ist dennoch eine Vielfalt der charakterlichen Gestaltungsmöglichkeiten trotz des strengen Reihenprinzips garantiert. Schönbergs erste Zwölftonkomposition war die **Suite für Klavier op. 25** im Jahre 1923.

Kandinsky und die abstrakte Malerei

Wassily Kandinsky (1866-1944), ein gebürtiger Russe, war um 1900 der führende Kopf der expressionistischen Malergruppe „Der blaue Reiter“ in München. In seinen Gemälden der Jahre um 1910, die in der oberbayerischen Voralpenlandschaft entstanden, tritt das Gegenständliche mit jedem Bild mehr in den Hintergrund, bis schließlich nur noch Andeutungen erkennbar sind. Im Gemälde „Improvisation“ (1913) schließlich ist jeder Bezug zur Gegenständlichkeit verschwunden. Der Ausdruck und die Dynamik des Bilds beruhen nun allein auf Kontrasten und Spannungen zwischen einzelnen Farben, Formen, Flächen, Linien und Punkten. **Schönberg und Kandinsky** waren miteinander befreundet, sie fühlten sich einander wesensverwandt und zeigten in ihren künstlerischen Zielen viele Gemeinsamkeiten. Ihren revolutionären Schritt in die Atonalität bzw. die Abstraktion haben sie in zwei fast zeitgleich erschienenen kunsttheoretischen Schriften näher begründet: Schönberg in seiner „Harmonielehre“ (1910), Kandinsky in seiner Schrift „Das Geistige in der Kunst“ (1911). **Schönberg und Strawinsky** dagegen waren in ihren geistigen Anschauungen einander völlig konträr. Nachdem sie sich bei einer Aufführung von Schönbergs Melodram „Pierrot lunaire“ 1912 in Berlin kurz kennengelernt hatten, sind sie sich konsequent aus dem Weg gegangen. Vor allem als Schönberg 1925 in einer seiner Chor-Satiren op. 28 Strawinsky unverhohlen verspottete. Beiden aber ist gemeinsam, dass sie nach ihren ersten kühnen expressionistischen Werken bestrebt waren, künftig auf einer betont konstruktiven Grundlage zu komponieren: Schönberg ab 1923 mit der Zwölftontechnik, Strawinsky ab 1920 mit seiner neuen neoklassizistisch-kontrapunktischen Kompositionsweise.

Biographie Strawinsky III: Frankreich (1920- 1939)

Nach dem Ende des 1. Weltkriegs verlässt Strawinsky die Schweiz und zieht wieder nach Frankreich. Er widmet sich nun verstärkt dem praktischen Musizieren und bringt als Pianist und Dirigent seine Werke zur Aufführung. Ende der 30-er Jahre verstarben nacheinander Strawinskys Frau, seine Mutter und auch seine älteste Tochter. Neben dem Ausbruch des zweiten Weltkriegs war dies der Hauptgrund, dass Strawinsky 1939 in die USA übersiedelte, zusammen mit der Künstlerin Vera Sudeikina, die er dann heiratete. Bereits im Jahre 1917 machte Strawinsky die Bekanntschaft mit **Picasso**: auf einer Reise nach Rom, von wo aus die beiden zusammen mit Diaghilew und Cocteau nach Neapel reisten. Dort lernten sie die italienische commedia dell' arte und die Musik von Pergolesi kennen, die Strawinsky zur Schaffung eines neuen Balletts inspirierte: **„Pulcinella“**. Es ist Strawinskys erste neoklassizistische Komposition (1920), für deren Uraufführung dann Picasso die Kulisse und die Kostüme entwarf.

Strawinsky und der Neoklassizismus

Unter dem Begriff Neoklassizismus (der nicht von Strawinsky stammt) versteht man das Zurückgreifen eines Komponisten auf klassische Vorbilder, um diese in vielfältiger Weise kompositorisch neu zu bearbeiten: sei es durch Umgestaltung ihrer Form, ihres Stils, ihrer Motive, Rhythmik, Harmonik etc., verbunden mit dem Ziel, neuartige Werke zu schaffen, also keine „Variationen über alte Themen“. So war es Strawinskys Absicht bei der Komposition von „Pulcinella“ nicht, den Barockstil nachzuahmen. Er war vielmehr auf der Suche nach einem neuen Konstruktionsprinzip, das er schließlich in der alten **Technik des Kontrapunkts** fand. Strawinsky entfernte sich damit auch von der Ästhetik seiner frühen Ballettkompositionen, die auf die Darstellung von außermusikalischen Vorgängen abzielte. Das Credo seiner neuen „absoluten Musik“ lautet: „Das Spiel der musikalischen Elemente ist die Sache selbst.“



Vortrag 7

Biographie IV: Amerika (1939 - 1971)

Im Jahre **1939**, kurz vor Ausbruch des 2. Weltkriegs, erhielt Strawinsky von der Harvard University in Cambridge Massachusetts eine Einladung zu einer Vorlesungsreihe über Musikästhetik. Es war für ihn eine Schicksalsfügung, denn er spürte das Herannahen des 2. Weltkriegs und wollte nach dem Tod seiner Frau Europa verlassen. Im Jahr darauf übersiedelte auch seine Freundin **Vera Sudeikina-de Bosset**, mit der er seit längerem ein Verhältnis hatte, nach Amerika. Die beiden heirateten bald und ließen sich in Kalifornien nieder. Vera war die Tochter eines baltisch-deutschen Ehepaars. Sie studierte in Moskau Mathematik und Französisch, erhielt Klavierunterricht und studierte später in Berlin noch Kunstgeschichte und Malerei. Nach zwei gescheiterten Eheversuchen heiratete sie den russischen Maler Sergej Sudeikin, mit dem sie 1920 nach Paris zog, wo sie dann Strawinsky kennenlernte. Bald entspann sich ein Liebesverhältnis zwischen den beiden, das schließlich dazu führte, dass Vera sich von ihrem Mann trennte. Strawinskys Frau lebte noch, als die beiden sich kennengelernt hatten, und so führte Strawinsky einige Zeit mit Wissen seiner Familie ein Doppelleben. Vera aber war Strawinskys große Liebe, sie war eine hochbegabte und hochsensible Künstlerin. Die Ehe mit ihr war „glücklich bis zum letzten Tag“.

In **Hollywood** lebten neben Strawinsky viele deutsche Künstler, Musiker und Schriftsteller, die aus Nazi-Deutschland emigriert waren: u.a. Thomas Mann, Franz Werfel (mit Alma Mahler als Gattin), der Musiksoziologe Th. W. Adorno, aber auch Arnold Schönberg. Schönberg und Strawinsky erhielten in Amerika für ihre Werke keine Tantiemen, solange sie keine amerikanischen Staatsbürger waren. So mussten beide einige Jahre in recht bescheidenen Verhältnissen leben. Die Filmindustrie im nahen Hollywood bot ihnen an, Filmmusik zu komponieren, was beide jedoch entschieden ablehnten. Einmal ließ sich Strawinsky jedoch zur Komposition einer Gelegenheitsmusik verleiten. Mit der **Circus Polka** komponierte er eine Musik für ein Zirkusballett, zu der Elefanten tanzten! Strawinsky schrieb das Stück 1941 im Auftrag des New Yorker Circus „Barnum and Bayley’s“. Für die Einstudierung des Balletts engagierten die Zirkusbesitzer **George Balanchine** (1904 - 1983) als Choreographen. Balanchine war ein gebürtiger Russe. Strawinsky hatte ihn schon 1925 in Frankreich kennengelernt. Es entwickelte sich eine große Freundschaft zwischen den beiden, die auch ihre Emigration in die USA überdauerte. Balanchine machte das russische Ballett in den USA populär und brachte fast alle späteren Ballette Strawinskys in Amerika zur Aufführung. Später wurde er Leiter des weltberühmten New York City Ballet. Strawinsky verdiente mit der Komposition der „Circus Polka“ viel Geld, aber er hatte auch Spaß an der Komposition, denn er machte aus der Komposition eine musikalische Satire, eine Parodie über die Banalität der Unterhaltungsmusik. So montierte er u.a. in den Schluss des Stücks collageartig Melodieteile aus Schuberts populärem 1. Militärmarsch, und zwar bitonal. Und er zerlegte den musikalischen Hauptgedanken des Stücks, ein simples Dreiklangsmotiv im Polkarhythmus, gespielt vom Waldhorn, kurz nach dessen Vorstellung in seine Einzelteile, und zwar rhythmisch derart intrikat, dass auf Grund metrischer Verschiebungen und Taktwechsel ein Ballett-Tanz von Elefanten kaum denkbar erscheint. Dennoch geriet die Premiere zur publikumswirksamen Sensation, so dass nicht weniger als 424 Aufführungen folgen sollten...

Ein weiterer wichtiger Freund Strawinskys in Amerika neben G. Balanchine und dem Schriftsteller W. H. Auden war der junge amerikanische Dirigent **Robert Craft** (1923 - 2015), der 1948 Strawinskys Assistent und Adlatus wurde. Er übernahm für Strawinsky die Organisation in allen Musikbereichen, dirigierte aber auch Strawinskys Werke und beeinflusste Strawinsky sogar im Hinblick auf dessen weitere kompositorische Entwicklung. Denn er weckte in ihm ein ernsthaftes Interesse an Schönbergs **Zwölftontechnik** bzw. an den seriellen Kompositionen von dessen Schülern Alban Berg und Anton Webern. 1951 stirbt überraschend Schönberg, und Strawinsky beginnt nun tatsächlich zwölftönig-atonal zu komponieren. Und es gelingen ihm einige faszinierende Werke in dieser neuen Kompositionstechnik. Werke, die zwar zwölftönig strukturiert waren, bei denen Strawinsky aber die Variationsmöglichkeiten von Schönbergs System undogmatisch-frei

anwandte, vor allem um neuartige Zusammenklänge (Harmonien) zu generieren. So etwa im Spätwerk **Requiem Canticles (1966)**, das Strawinsky fünf Jahre vor seinem Tod komponierte. Das Werk wurde schließlich auch zu seiner Beerdigung aufgeführt. Es ist ein sehr kurzes und subjektiv-persönliches Requiem. Subjektiv sowohl in der Auswahl der Texte als auch in der musikalischen Gestaltung. Das Werk erfordert zwar eine recht große instrumentale Besetzung, aber Strawinsky setzt die Instrumente sehr individuell ein, es gibt viele Einzeltonklänge. Das Werk ist klanglich sehr esoterisch, in der Anwendung seiner Mittel eher asketisch. Die Reihentechnik bildet den strukturellen Hintergrund, man hört die Töne aber weniger als Reihe denn als Träger von ausgesuchten Klängen. Diese haben einen engen Bezug zum Inhalt der vertonten Gebetstexte. Der Grundcharakter des Werks ist eher distanzierend: Strawinsky wollte das Göttliche als etwas für den Menschen Unnahbares, archaisch-monumentales darstellen („Wir Menschen dürfen uns nicht auf die Stufe Gottes stellen!“)

In den **50-er Jahren** wuchs die Bekanntheit von Strawinsky und seiner Musik enorm, sowohl in den USA als auch insbesondere in Europa. Auf einer seiner nun zahlreichen **Konzertreisen nach Europa** lernte Strawinsky auch den Schweizer Komponisten und späteren Intendanten der Hamburgischen Staatsoper, **Rolf Liebermann**, kennen. Liebermann war zuvor Leiter der Hauptabteilung Musik beim NDR, und als solcher hat er Strawinsky Auftragswerke vermittelt und ihn des öfteren zu Konzertprojekten nach Hamburg eingeladen. Der NDR drehte darüber 1965 einen aufschlussreichen Dokumentarfilm.

Zwei Jahre vor seinem Tod nahmen Strawinskys **gesundheitliche Probleme** stark zu, so dass er mit seiner Frau nach **New York** übersiedelte, wo sie sich eine bessere klinische Versorgung erhofften. In den letzten Monaten konnte Strawinsky nicht mehr komponieren, er befasste sich aber noch viel mit Musik, vor allem mit der Musik anderer großer Komponisten. Strawinsky revidierte dabei auch manche Vorurteile, die er in seiner Jugend hatte, z.B. über Richard Wagner. Intensiv befasste er sich vor allem mit der seriellen Musik Anton Weberns und mit der Musik von Bach und Beethoven. Strawinsky starb am 6. April 1971 in New York. Auf seinen Wunsch hin wurde er in seiner Lieblingsstadt **Venedig beerdigt**, auf der Friedhofsinsel San Michele, direkt neben dem Grab seines Freunds Diaghilew. Zehn Jahre später wurde dort auch seine Frau beigesetzt.