

Julia Kursell

## HIGH FIDELITY 1948 ODER DIE *MESSE* IM WOHNZIMMER. ZU EINER KOMPOSITION VON IGOR' STRAVINSKIJ

Adressat einer Schallplatte ist, wer über einen Schallplattenspieler verfügt. Igor' Stravinskij, der sich nicht wiederholt, hat eine Komposition an die Schallplatte adressiert: seine *Messe*.

In einem Interview für die Rubrik „Phonographe“ der Zeitung *Les Nouvelles littéraires* vom Dezember 1928 will Stravinskij nicht ausschließen, daß für die Schallplatte komponiert werden könne:

De mon contact avec le phonographe, j'ai acquis le sentiment qu'il ne s'agit pas encore là d'un nouvel instrument classé comme tel, mais que le phono peut facilement le devenir, si on écrit spécialement pour lui, et pour son timbre particulier, comme je l'ai fait pour le piano mécanique.<sup>1</sup>

Neuheiten der Phonotechnik sind im zwanzigsten Jahrhundert mit Vorliebe an Stravinskij's Werken ausprobiert worden: Leopold Stokowski spielt 1927 die vollständige *Feuervogel-Suite* ‚elektrisch‘ ein; die Firma Decca publiziert 1946 als ihre erste ‚full frequency range recording‘-Aufnahme *Petruška* unter Leitung von Ernest Ansermet; als die C.B.S. 1948 die Langspielplatte lanciert, ist eine der ersten erhältlichen Aufnahmen eine Nachpressung von Stravinskij's *Sacre du Printemps*; Hermann Scherchen experimentiert Anfang der 1950er Jahre mit verzerrenden Mikrophoneffekten bei einer Rundfunkübertragung von *Le Rossignol*; Pierre Boulez spielt 1976 die erste quadrophonische Aufnahme überhaupt ein, Stravinskij's *Petruška*.

Im März 1948 beendet Stravinskij die Komposition der *Messe*. Sie folgt dem katholischen Meßritus und besteht aus den fünf Teilen des Meßordinariums, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei*, wie für zyklische Meßkompositionen seit fünfhundert Jahren üblich. Es gibt keinen Auftraggeber für die *Messe* und keinen Widmungsträger. Im selben Jahr erscheinen bei Boosey & Hawkes die Partitur, die Taschenausgabe der Partitur sowie die Chorpartitur. Am 27. Oktober 1948 dirigiert dann Ernest Ansermet die Uraufführung an der Mailänder Scala, und im Februar 1949 wird die *Messe* unter Leitung des Komponisten in New

---

<sup>1</sup> Fels 1928.

York von der Radio Corporation of America (RCA) auf drei Schellackplatten für 78 Umdrehungen pro Minute eingespielt. Die *Messe* ist auf die maximale Spieldauer dieser Platten zugeschnitten: Alle fünf Teile lassen sich in weniger als vier-einhalb Minuten vortragen. Die sechste Seite der Aufnahme wird mit zwei kleinen A-capella-Kompositionen ausgefüllt: einem *Pater noster* und einem *Ave maria*.

Nach Beendigung der Komposition korrespondiert Stravinskij mit Richard Mohr, dem Artist Director der RCA über die Einspielung auf drei Schellackplatten bzw. sechs Seiten. Kurz danach kabelt er Robert Craft, seinem Gehilfen aus den amerikanischen Jahren:

Just yesterday wired Richard Mohr my acceptance to record Mass on five sides with Russian choruses on the sixth side. Now if these choruses eliminated wonder how to cut Mass without harm otherwise than if five sides.<sup>2</sup>

1953 faßt der Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades in einer Rundfunksendung zusammen, was eine hermeneutische Musikwissenschaft zu Stravinskij's *Messe* nicht besser sagen kann: „Nicht das Problem der Messe, das er mit seinen Kompositionsmitteln auf irgend eine Weise bewältigen muß, liegt vor, sondern das Problem des Komponierens, das er mit Hilfe des Messentextes lösen will.“<sup>3</sup> Wenn aber die Schallplatte das Problem stellt, das Stravinskij löst, dann kommen Kompositionsmittel und Meßtext andere Funktionen zu. Die Schellackplatte setzt dem Komponieren Grenzen, die teilweise mit jenen zusammenfallen, die ein Komponieren für den liturgischen Gebrauch mit sich bringt. „Meine Messe“, sagt Stravinskij in einem Gespräch mit Robert Craft, „ist nicht für Konzertaufführungen komponiert, sondern für die Kirche. Sie ist liturgisch und fast schmucklos.“<sup>4</sup> Der katholische Meßzyklus erlaubt es, die Komposition vom Konzert zu lösen. So wird erst die Schallplatte zum Adressaten der *Messe*, und die Schallplatte wird immer nur eines wiedergeben: Stravinskij.

1.

Stravinskij's *Messe* auf Schallplatte verdankt sich einem werkbiographischen Detail: Zeitgleich zu seiner Entdeckung der Schallaufzeichnung findet er seinen Glauben wieder. In einem Brief vom 6. April 1926 teilt Stravinskij dem Direktor der Ballets Russes, Sergej Djagilev, mit, er wolle in den nächsten Tagen zur Beichte und zur Kommunion gehen; er bitte den Freund um Verzeihung und – um Diskretion. Die ‚Bekehrung‘ hat Folgen: Sie führt Stravinskij auf neue Weise zur Sprachvertonung. Mittlerweile steht auch der Sprachvertonung, die mit größeren

<sup>2</sup> Craft 1982, 355, 3.1.49.

<sup>3</sup> Georgiades 1984, 128.

<sup>4</sup> Craft 1994, 33.

Begleitensembles arbeitet, eine angemessene Aufzeichnungstechnik zur Verfügung. Entscheidend hierfür ist, daß nun die Schallaufzeichnung nicht mehr über einen Trichter, sondern über ein Mikrophon geschieht. Im Sommer 1925 macht eine erste Aufnahme von sich reden: Ein 800 Mann starker Chor singt in der Metropolitan Opera, unterstützt von einem zahlreichen Publikum, *Adeste fideles*.<sup>5</sup> Sollte zuvor ein Ensemble aufgenommen werden, so mußte es auf den Trichter ausgerichtet und bei größerer Distanz zum Trichter für größere Lautstärke gesorgt werden. Durch das Mikrophon werden die räumlichen Positionen der Schallquellen beweglich, bis dann dreißig Jahre später mit der Stereo-Wiedergabe diese Positionen auch für den Schallplattenhörer nachvollziehbar gemacht werden können. Stravinskij komponiert fortan immer häufiger Stücke, die liturgische oder biblische Texte verwenden.

Im 19. Jahrhundert ist das Klavier das bevorzugte Instrument der häuslichen Reproduktion von Musik. Wer Klavier spielt, kann die ganze abendländische Musik oder wenigstens ein Substrat davon erklingen lassen: den Klavierauszug. Auch das mechanische Klavier bietet nur Substrate dieser Art, doch kann man sie hören, ohne einen Finger zu rühren. Stravinskij hört 1914 erstmals ein mechanisches Klavier, 1917 komponiert er eine Etüde für Pianola, und 1921 schließt er einen Vertrag von sechs Jahren Laufzeit mit der Firma Pleyel ab, in dem er sich verpflichtet, alle seine Werke auf Rollen für deren mechanisches Klavier zu übertragen. In einem Interview aus dieser Zeit fragt sich Stravinskij: „Cannot everything be said on a piano that has to be?“<sup>6</sup> Das Klavier sagt alles mögliche, aber kein Wort. 1929, im Jahr der Weltwirtschaftskrise muß die American Aeolian Company, die ebenfalls Stravinskij unter Vertrag genommen hatte, aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten die Zusammenarbeit einstellen und den Vertrag fallen lassen.<sup>7</sup>

Mit der Bevorzugung des Pianolas Anfang der 1920er Jahre entscheidet sich Stravinskij noch gegen die Tonaufzeichnung. Nur das mechanische Klavier macht Instrumentalisten überflüssig. Der Komponist kann direkt auf den Rollen festlegen, was fortan erklingen soll. Will sich ein Spieler aber mit Hilfe des Klaviers – mechanisch oder von Hand – eine Vokalkomposition vergegenwärtigen, muß er entweder ein wortlose Ersatzmelodie in Kauf nehmen, für Sänger sorgen oder gegebenenfalls selbst singen.

Die mechanische Tonaufzeichnung privilegiert die Stimme. Der hierbei verwendete Schalltrichter ist für die Aufzeichnung größerer Ensembles kaum geeignet. Er bietet sich jedoch zum Hineinsprechen oder -singen an. Das Spektrum der aufnehmbaren Klänge begünstigt dabei zunächst Männerstimmen, die sich in

<sup>5</sup> Gelatt 1977, 229f.

<sup>6</sup> *Christian Science Monitor*, 7.1.1925, zit. nach Stravinsky/Craft 1978, 199.

<sup>7</sup> Vgl. Lawson 1986, Stuart 1991, 3-6.

die anfangs noch geringe Bandbreite der Aufnahmen gut einfügen. Der kommerzielle Erfolg der Grammophonplatte beginnt mit Aufnahmen von Sängern wie Enrico Caruso oder Fedor Šaljapin.<sup>8</sup> Eine der ersten Grammophonplatten und auch eine der ersten, von der sich sagen läßt, daß sie sich gut verkauft habe, ist aber ein von dem Erfinder und Firmengründer Emil Berliner gesprochenes Vater-unsere.<sup>9</sup> Das Erfolgsrezept liegt auf der Hand: Was die Hörer mitsprechen können, werden sie auch wiedererkennen.

Bereits 1926 komponiert Stravinskij sein erstes geistliches Werk, eine kurze A-capella-Komposition nach dem kirchenslavischen *Otče naš*. Ein Jahr vorher hatte er einen Vertrag mit der Plattenfirma Brunswick abgeschlossen, der ihn zur einer gemeinsamen Produktion pro Jahr verpflichtet. Stravinskij setzt sich für eine erste Aufnahme selbst ans Klavier, denn sein eigenes Spiel hält das „Pleyela“ nicht fest.<sup>10</sup> Der zu dieser Zeit ungetübte Pianist wählt seine am leichtesten zu spielende Komposition: *Les cinq doigts* (1921). Noch bevor über den Markwert dieser Aufnahme eine Entscheidung gefällt wird, stürzt der Übergang von der mechanischen zur elektrischen Tonaufzeichnung die Firma Brunswick in solche Wirren, daß es zu keinen weiteren Aufnahmen kommt. Die Aufnahme von *Les cinq doigts* erscheint nie,<sup>11</sup> das *Otče naš* wird gar nicht erst aufgenommen. Die nächste geistliche Komposition, die *Psalmensymphonie* (1930), wird dann im Februar 1931 bereits elektrisch aufgezeichnet.<sup>12</sup>

Die *Psalmensymphonie* ist Stravinskij's erste geistliche Komposition mit lateinischem Text, zuvor hatte er die lateinische Sprache im *Oedipus Rex* (1926/27) erprobt. In Stravinskij's ersten Lebenserinnerungen, den *Chroniques de ma vie* aus dem Jahr 1936, ist zu lesen:

Welche Freude bereitet es, Musik zu einer Sprache zu schreiben, die seit Jahrhunderten besteht, die fast rituell wirkt und dadurch allein schon einen tiefen Eindruck hervorruft. [...] Die strenge Form dieser Sprache hat schon an sich so viel Ausdruckswert, daß es nicht nötig ist, ihn durch die Musik noch zu verstärken. So wird der Text für den Komponisten zu einem rein phonetischen Material. Er kann ihn nach Belieben zerstückeln und sich nur mit den einfachsten Elementen beschäftigen, aus denen er besteht: den Silben. [...] So hat sich auch die Kirche seit Jahrhunderten der Musik ge-

<sup>8</sup> Moore 1999, v.a. 94ff., 183ff., 223ff.

<sup>9</sup> Riess 1966, 50.

<sup>10</sup> Nach Lawson 1986 werden die Rollen nachbearbeitet, bis sie dem gewünschten Klang entsprechen. Es handelt sich also nicht um direkte Einspielungen in dem Sinne, daß die Nuancen des Spiels eines bestimmten Pianisten festgehalten werden wie beim mechanischen Klavier der Firma Welte.

<sup>11</sup> Stuart 1991, 5f.

<sup>12</sup> Stuart 1991, 26f.

genüber verhalten und sie dadurch bewahrt, sentimental zu werden und dem Individualismus zu verfallen.<sup>13</sup>

Seine kleinen A-capella-Kompositionen *Otče naš*, *Simvol very* (1932) und *Bogorodice Devo* (1934) versieht Stravinskij 1949 mit dem jeweiligen lateinischen Text, um sie gemeinsam mit der Messe in der New Yorker Town Hall aufzuführen. Alle drei Stücke fristen bis dahin ein stilles Dasein in der *Édition russe de musique*. Auf dem Umschlag findet sich in der ersten, russischen Fassung der Vermerk „для церковного обихода“. Scheinbar hat die Umtextierung die Bestimmung „für Gebrauch im Gottesdienst“ aufgehoben.<sup>14</sup> Und während für die kirchenslavischen Fassungen möglicherweise auch die Intention des Komponisten, liturgische Werke zu schreiben, gegen eine Aufnahme spricht, gilt dies für die lateinischen Fassungen offenbar nicht mehr. Der lateinische Text hat nicht zuletzt eine Verfremdung zur Folge: Hatte Stravinskij die Wortgrenzen und – russischen – Wortbetonungen in den kirchenslavischen Fassungen beachtet, so muß die lateinische Fassung sich der am kirchenslavischen Text erstellten Deklamation beugen. In den 1960er Jahren läßt Stravinskij dann die kirchenslavischen Fassungen doch noch aufnehmen. Die mit den slavischen Zungenbrechern kämpfenden Toronto Festival Singers verfremden die Texte in ausreichendem Maße.<sup>15</sup> Die Bestimmung der *Messe* für den liturgischen Gebrauch ist anderen Medien zu entnehmen. Der explizite Hinweis fehlt.

## 2.

Auf einem Kongreß über Musik und Elektroakustik in dem von Hermann Scherchen gegründeten Elektronischen Studio im schweizerischen Gravesano fordert ein Beiträger, „dass man auch einem mechanischen Ohr erlauben sollte, lieber eine aktive als eine passive Rolle zu spielen“.<sup>16</sup>

Vom Mikrophon als einem Katalysator neuer Formen ist nur Schritt zu der Konzeption des Mikrophons als eines schöpferischen Instruments. Wir treten damit in eine Periode des Experimentierens mit Klängen ein, die in gewisser Weise derjenigen von Dziga Vertov im Film ähnelt.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Strawinsky 1957, 121f.

<sup>14</sup> Zum liturgischen Gebrauch der drei kirchenslavischen A-capella-Kompositionen vgl. z.B. Burde 1995, 178f.

<sup>15</sup> Eine neuere Einspielung mit dem Kammerchor von Voronež (Stravinsky, *Les Noces and other choral music*, London: Hyperion 1991, CDA66410) wird durch schnellere Tempi davor „bewahrt, sentimental zu werden“. Das *Simvol very* bewältigt dieser Chor in zwei Minuten statt fast drei in Stravinskij's eigener Einspielung.

<sup>16</sup> Salter 1955, 117.

<sup>17</sup> Ebd., 120f.

Die Schallaufnahme hat lange Zeit nicht zu einer Kunstform geführt, wie die Aufnahme von Bewegungen zum Kino führte.<sup>18</sup> Ein Experimentieren, das sich auf Klänge konzentrieren kann, entsteht, als zum Mikrofon der Magnetton hinzukommt, auch wenn optische Tonaufzeichnung schon vorher montierbar ist. Glenn Gould hat dann erst 1966 in seinem Text *Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung* ein Konzept der Aufnahme von klassischer Musik als Kunstform ausformuliert. Zu dieser Zeit hat er sich bereits in die Zusammenarbeit der Firma Columbia mit Stravinskij eingemischt und den Komponisten zu Tonaufzeichnungen seiner Werke nach Kanada holen lassen. Er beschreibt die Arbeitsweise von Stravinskij's Hausdirigent Robert Craft am Beispiel von Kompositionen Schönbergs:

Craft geht mit dem Meißel eines Bildhauers an diese ungeheuren Orchesterkomplexe des jugendlichen Schönberg und ordnet ihnen eine bestimmte Reihe von Ebenen zu, auf denen er operiert [...]. Er scheint zu fühlen, daß seine Zuhörer – die zu Hause, nahe am Lautsprecher sitzen – ihm bereitwillig zugestehen, diese Musik zu zerlegen und sie ihnen vom Standpunkt einer höchst eigenwilligen Auffassung zu präsentieren, den die Privatheit und Konzentriertheit ihres Hörens vertretbar macht. So ist Crafts Interpretation ganz Servolenkung und Druckluftbremse.<sup>19</sup>

Die katholische Messe ist nicht nur ein weniger elitärer Gegenstand als Schönbergs frühe Orchestermusik. Sie gibt einen Handlungsablauf vor und gleicht darin eher einer Schall-Choreographie als einer Narration. Diese Choreographie der Messe besteht vor allem aus einem räumlichen Wechsel der Schallquellen – zwischen Altar, Chor, Kanzel, Hauptraum und Empore – und einem Wechsel von deren Qualitäten – beispielsweise Sprechen und Singen, die in ihrer Klangcharakteristik ihrerseits zwischen distinkten und diffusen Klangcharakteristiken schwanken können.

Nachdem die Aufnahme auf Magnettonband den Direktschnitt ablöst und damit die Möglichkeit des Schneidens und Klebens in die Tonaufzeichnungskunst einzieht, werden unterschiedliche Positionen des Mikrophons verfügbar. Auch Stravinskij's *Messe* wird nochmals eingespielt: im „Stereo, 360 Sound“ seiner Hausfirma CBS. „Stereo, 360 Sound‘ represents the ultimate in listening enjoyment“ ist auf der Plattenhülle einer Einspielung der *Psalmensymphonie* und der *Symphonie in C* (1938/40), die 1964 in den Handel kommt,<sup>20</sup> zu lesen.

Every aspect of recording activity has been carefully supervised by Columbia's engineers and craftsmen, using the very latest electronic equipment.

<sup>18</sup> Vgl. Chion 1994, Chanan 1995.

<sup>19</sup> Gould 1992, 137.

<sup>20</sup> Die Aufnahmen entstehen 1962 bzw. 1963 in Toronto; vgl. Stuart 1991, 45f.

Stereo ‚360 Sound‘ creates the effect of surrounding the listener with glorious, true-to-life active sound. It is as if one were sitting in the first row center at an actual performance.<sup>21</sup>

Der privilegierte Hörer in der ersten Reihe ist ein Phantasma, das von der Schallplatte erzeugt worden ist. Wer einen Platz in der ersten Reihe hat, wird besser gesehen werden als er hört. Wer hören will, wird sich einen Platz suchen, an dem sich der Klang am besten mischt oder der Nachhall am angenehmsten klingt. Den Nebengeräuschen kann der Konzertbesucher ohnehin nicht entfliehen. Der Hörer im Wohnzimmer sitzt jedoch immer in der ersten Reihe und hat keine hustende und raschelnde Menge zwischen sich und seinem Lautsprecher.

Das Mikrophon ist näher am aufzunehmenden Schallereignis als der Hörer, der dessen Platz oft gar nicht einnehmen kann. „Man kann sich davon überzeugen, indem man mit Hilfe einer Leiter den Ort aufsucht, den gewöhnlich das Mikrophon innehat. Das Klangbild ist dort sehr viel ‚heller‘ und zum Teil auch schärfer und ungewohnter als im Parkett des Saales“,<sup>22</sup> erklärt Heinrich Kösters, ein weiterer Teilnehmer des Kongresses in Gravesano.

Für die zweite Einspielung der *Messe* wurden die Mikrophone gezielt eingesetzt. Aus dem Chorklang treten gelegentlich einzelne Stimmen hervor, was den ästhetischen Konventionen um 1960 entspricht.

Bei der Aufnahme eines Chors ist es üblich, zwei Mikrophone zu benutzen: eines ziemlich weit entfernt (um die ganze Klangfülle aufzunehmen), das andere näher, aber mit niedrigerem Pegel, um die Klangfarbe und Aussprache der Wörter deutlich wiederzugeben. Das modernste technische Verfahren besteht darin, eine kleine Gruppe besonderer Sänger aus dem übrigen Chor herauszuheben.<sup>23</sup>

Die Liturgie kennt keine Hörer. Für die rituelle Handlung ist unerheblich, wer in welcher Reihe sitzt. Und es ist ebenso unerheblich, wer wie schön singt, selbst wenn die Kompositionsgeschichte das Gegenteil beweist. In Stravinskij's Partitur ist die Messe aber als Schallereignis angelegt. Georgiades vernimmt in der *Messe* einen „diffusen Chorklang“, „der dem lauten Beten einer Kirchengemeinde abgelauscht scheint“.<sup>24</sup> Sogar die Erzeugung hervorstechender Stimmen im Chorklang der Aufnahme von 1960 kommt dem entgegen. Toningenieur, Dirigent und Komponist folgen gleichermaßen dem Klangideal eines nicht professionellen Chores. Als Sängerbesetzung ist in der Partitur ein gemischter Chor angegeben, eine Fuß-

<sup>21</sup> *Stravinsky conducts 'Symphony of Psalms', 'Symphony in C'*, Columbia Stereo ML5948/MS6548.

<sup>22</sup> Kösters 1955, 29.

<sup>23</sup> Salter 1955, 120.

<sup>24</sup> Georgiades 1984, 129.

note zu Beginn ergänzt jedoch: „Children’s voices should be employed“; die Einsätze der Solostimmen im *Gloria* sind bescheiden mit „preferably a Solo Voice“ gekennzeichnet; das *Sanctus* beschränkt sich auf die übliche Angabe „Solo“.<sup>25</sup> Scheinbar wird die Besetzung also für lokale Gegebenheiten offengehalten, so als enthalte eine Partitur keine Befehle.

## 3.

Der Erzähler in Aldous Huxleys *Jung Archimedes* (1924), den die lokalen Gesangspraktiken der Toscana unbefriedigt lassen, schwärmt:

Man kann in Benin oder Nuneaton oder in Tozeur in der Sahara leben und doch Mozart-Quartette hören und eine Auswahl aus dem Wohltemperierten Klavier und die Fünfte Sinfonie und das Brahms’sche Klarinettenquintett und Motetten von Palestrina.<sup>26</sup>

Nur nicht in der Kirche. Die Kirche schreibt nicht nur vor, was im Kirchenraum erschallt, sie gibt auch die akustischen Bedingungen hierfür vor. Huxleys Grammophon würde unter diesen Bedingungen auf ein Jaulen reduziert, darüber hinaus hat das Grammophon seine eigene profane Klangfarbe. Allenfalls in einer Gefängnisandacht kann der Häftling Alex aus Anthony Burgess’ *A Clockwork Orange* einen Satz aus der Sinfonie eines Adrian Schweigselber auswählen und auflegen, und ihm steht dazu immerhin ein „starry stereo“ zur Verfügung.<sup>27</sup>

Stravinskij kann weder bestimmen, wer seine Platte hören wird, noch, wo und wie sie gehört wird. Das auf Schallplatte aufgezeichnete Schallereignis bringt eine Raumcharakteristik mit sich, die beim Abspielen in unterschiedlichen Räumen auch unterschiedlich wirkt. Durch die Aufzeichnung wird eine Räumlichkeit hergestellt, wie sie ein Konzertbesucher in der Regel nicht hört. Aber auch wenn bestimmte Charakteristika eines Raumes, wie eine lange Nachhallzeit, hörbar würden, passen sie nicht unbedingt zu dem Raum, in dem die Aufnahme gehört wird. Ein halliger Klang aus dem Lautsprecher macht ein Wohnzimmer nicht zur Kirche.<sup>28</sup> Ein solcher Klang erscheint beim Abspielen nur als Index, als eine Eigenschaft des Klanges, die mit der aktuellen Raumsituation nicht übereinstimmen muß.

<sup>25</sup> Igor Strawinsky: *Mass for mixed chorus and double wind quintett*, London, New York, Los Angeles, Sydney, Capetown, Toronto, Paris 1948 (= Hawkes Pocket Scores), 1.

<sup>26</sup> Huxley 1987, 314.

<sup>27</sup> Burgess 1963, 80.

<sup>28</sup> Kirchen sind selbstverständlich nicht immer hallige Räume. Das New Yorker Studio von Columbia beispielsweise war ehemals eine Kirche. Dort sind auch Aufnahmen von Stravinskij’s Musik entstanden. Allerdings war diese Kirche so klein, daß dort nur kammermusikalisch besetzte Stücke aufgenommen wurden.



Stravinskij's *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* zeigt die Konfrontation von Wohnzimmerkomposition und Kirchenakustik: Für das Jahr 1956 erhält er einen Kompositionsauftrag von der Biennale Venedig. Am 13. September findet in San Marco die Uraufführung des *Canticum Sacrum* unter seiner Leitung statt. Die Aufführung an diesem Ort hat Kardinal Angelus Joseph Roncalli, der spätere Papst Johannes XXIII., persönlich gestattet. Die Kirche von San Marco steht in dem Ruf, in besonderer Weise für „Raumkompositionen“ geeignet zu sein. Denn die Musiker, die in der frühen Neuzeit in San Marco arbeiten, entwickeln gerade hier eine Kompositionsweise mit mehreren, getrennt aufgestellten Chören. Es wird vermutet, daß dies in Zusammenhang mit den vielen Emporen dieser Kirche steht. Andrea und Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz verteilten separate Chöre im Kirchenraum. Robert Craft, der am Abend des 13. September alle Stücke außer der *Messe* dirigiert, setzt auch Werke dieser Komponisten auf sein Programm. Stravinskij, der nur wenige Proben für sein Werk vor der Uraufführung selbst leitet, beschwert sich prompt über die Akustik: „Wir brauchen Löschpapier, keine Hallräume“<sup>29</sup>. Mit der Publikumsreaktion nach der Aufführung ist er allerdings zufrieden, vor allem mit dem Applaus der Zuhörer, die ihn außerhalb der Kirche erwarten. Sie hatten über Lautsprecher die Übertragung aus dem Innenraum mitverfolgt.

Stravinskij verzichtet darauf, sich auf den spezifischen Raumklang von San Marco einzulassen, obwohl er gerade für diesen Raum komponiert hatte. Die Beziehung zwischen San Marco und der Komposition ist einzig eine symbolische. Auf der Plattenhülle der Einspielung wird Robert Craft zitiert:

Das *Canticum Sacrum* hat fünf Teile, und wie bei den Kuppeln von San Marco ist der mittlere der größte. [...] Die fünf Teile bilden keine einheitliche Textaussage, aber die Worte der Ecksätze liefern eine vereinheitlichende Botschaft durch den Auftrag Gottes, ‚das Evangelium aller Kreatur‘ zu predigen. Die Mittelsätze beziehen sich darauf wie die architektonischen Teile der Kirche, in der gepredigt werden soll.<sup>30</sup>

Aufgenommen wird das Stück in Hollywood, gespielt von Musikern des sogenannten CBS Orchestra, einer aus verschiedenen Orchestern zusammengewürfelten Musikergruppe.<sup>31</sup> Dieses Ensemble zeichnet sich nicht durch einen homo-

<sup>29</sup> Craft 2000, 181.

<sup>30</sup> Robert Craft im Booklet zu *Igor Stravinsky: Sacred Works* (Igor Stravinsky Edition), 18f.

<sup>31</sup> Samuel Lipman vergleicht die Einspielungen dieser Ensembles aus den 1960er Jahren mit früheren Einspielungen, an denen entweder Stravinskij als Dirigent bzw. Pianist oder die Widmungsträger beteiligt sind. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Hochglanzausgabe „Stravinsky: The Recorded Legacy“ von Columbia (CBS) zu Stravinskij's 100. Geburtstag im Jahr 1982 (\$ 400,-) keineswegs die besten und lohnendsten Einspielungen enthalte. Vgl. Lipman 1984.

genen Klang aus, sondern dadurch, daß die Musiker in der Lage sind, rasch die schwierigen Stücke von Stravinskij zu erlernen. Mit ihnen studieren Craft und Stravinskij das jeweils einzuspielende Stück für ein Uraufführungskonzert ein, unmittelbar danach gehen sie ins Studio. Auch eine Aufnahme aus Hollywood wird einen symbolischen Raum, wie den des *Canticum sacrum* oder der *Messe* in katholische und andere Wohnzimmer getreulich transportieren.

## 4.

In der *Messe* konkurriert die Akustik des Raumes mit dessen Symbolik. So gerät Stravinskij mit dem Uraufführungsdirigenten, Ernest Ansermet, in einen Streit. (Robert Craft verschweigt die Uraufführung in der Mailänder Scala in seinem Erinnerungsband *Chronik einer Freundschaft*.<sup>32</sup>) Einen Monat nach der Uraufführung beschwert sich Stravinskij bei Ansermet:

Quel dommage que cette Messe, conçue dans la tradition modeste des motets flamands, avec un petit chœur (enfants et hommes), ait du avoir sa première à la Scala de Milan. Cet endroit somptueux est bien le dernier auquel on aurait pensé pour cette musique. Et comme j'aurais compris que dans des conditions aussi peu convenables, vous ayez renoncé à cette exécution.<sup>33</sup>

Ansermet wehrt sich in seinem Antwortbrief gegen die Vorwürfe:

Quant à votre reproche d'avoir consenti à donner la Messe à Milan, je me demande ce que vous auriez fait à ma place et en quoi, à moins qu'on ne tolère que l'église, la Scala est plus indigne que le New York Townhall. La question, ici, me semble surtout d'acoustique.<sup>34</sup>

Zurecht verweist Ansermet auf die Bedeutung der Raumakustik. Und die Mailänder Scala sei akustisch der New Yorker Town Hall, in der Stravinskij die amerikanische Erstaufführung und die Einspielung dirigierte, auf jeden Fall vorzuziehen:

Or, la Scala, malgré les loges et les fauteuils rouges, une fois mis le podium de concert, est une salle d'une acoustique si fine qu'on peut y faire du quatuor. [...] Vos éditeurs voulaient un centre où la presse s'occuperait de l'événement – ce qui n'aurait pas été le cas à Londres – un centre que toutes

<sup>32</sup> In der deutschen Übersetzung wird dies besonders auffällig: Craft schreibt von der „Premiere“ in der Town Hall, was im Deutschen mit „Uraufführung“ wiedergegeben ist. Das Amerikanische ist hier doppeldeutig. Craft 2000, 29.

<sup>33</sup> Tappolet 1992, 105, Brief von Stravinskij an Ansermet vom 27.11.1948.

<sup>34</sup> Ebd., 107, Brief von Ansermet an Stravinskij vom 8.2.49.

les radios voudraient prendre, et enfin où l'on soit sûr de trouver de bonnes voix. Ils ont trouvé que Milan était le meilleur possible...<sup>35</sup>

Weder die ‚gute‘ Akustik noch die ‚guten‘ Stimmen vor Ort, die Ansermet anführt, sind für die *Messe* auf Schallplatte zu gebrauchen: Der Vorzug der Town Hall ist, daß sie auf der Aufnahme verschwunden ist, die Scala dagegen könnte wie ihre Sänger spezifische Konnotat in die Aufnahme einbringen. Eine Erwähnung auf der Plattenhülle würde hierzu schon genügen.

Stravinskij komponiert seine Solopartien so, daß für den Aufführenden kein Ruhm abfällt; Opernstars mit ihren wiedererkennbaren Stimmen haben sich selten an diesen Partien versucht. In der *Messe* ist dieses Prinzip ins Extrem gesteigert. Es sollen schließlich Solostimmen aus beliebigen Kirchenchören in der Lage sein, sie zu singen. Unter den Sängern, mit denen Stravinskij, während er die *Messe* für Columbia einspielt, öfter zusammenarbeitet, ist Adrienne Albert, die Frau von John McClure, seinem damaligen Produzenten. Ihre Stimme zeichnet sich durch das Fehlen von jenen Eigenschaften aus, die die Durchsetzungskraft von Sologesang unter den Bedingungen der Oper garantieren. Ein Sänger, der in ein direkt vor ihm aufgestelltes Mikrophon singen kann, wird natürlicher klingen als ein Opernsänger, der sich weit mehr anstrengen und die Resonanzmöglichkeiten seines ganzen Körpers ausschöpfen muß, um im Opernhaus überhaupt hörbar zu werden. Aus der Verstärkung der Stimme durch das Mikrophon kann sich also der Effekt von Natürlichkeit ergeben.

Die drei Klanggruppen der *Messe*, Sologesang, Chor und Instrumentalensemble sind so gewählt, daß sie sich in ihrer Präsenz unterscheiden. Der Sologesang bedarf, zumal er nicht als ein virtuoser Operngesang gestaltet ist, einer akustischen Unterstützung. Hierzu eignet sich der Kirchenraum, der durch seinen vollen Klang dem Sänger das Singen erleichtert, oder aber das Mikrophon, das dem Sänger einiges an Mühe erspart, die er andernfalls in die Erzeugung von Schallenergie investieren müßte, und das damit ‚Einfachheit‘ als eine Klangfarbe möglich macht.

Der Chor ist bei Stravinskij so angelegt, daß das Singen streckenweise einem Sprechen nahekommt. Das wird durch schnelle Textideklamation in der Sprechlage und eng beieinander liegende Töne hervorgerufen und in der Aufnahme von 1960 forciert. Der Chor kann damit in seiner Klangfarbe Übergänge zum Rauschen herstellen.

Die Blasinstrumente eignen sich für unterschiedliche Bedingungen. *Orchestre d'harmonie*, wie Stravinskij seine für die *Psalmensymphonie* ursprünglich vorgesehene Besetzung nennt, bezeichnet ein aus Holz- und Blechblasinstrumenten gemischtes Bläserensemble. Tragfähiger Klang und tragbare Instrumente machen die sogenannten „Harmoniemusiken“ als Freiluftmusik geeignet. Die Blasinstrumente

mente produzieren genügend Schallenergie, um auch im Freien wahrnehmbar zu bleiben. Stravinskij's Bläserbesetzung hat den Vorteil, daß sie selbst bei einer mangelhaften Aufnahmetechnik noch vernehmlich bleibt. Bei mechanischen Aufnahmen konnten die Bläser weiter vom Schalltrichter entfernt sein als etwa Streicher. Für die Schallplatte ergibt sich hieraus, daß die Bläser eine ortlose Präsenz, die Solosänger eine Nähe und der Chor eine gewisse Entfernung indizieren.

Diese, aus drei Varianten von räumlicher Präsenz zusammengesetzte Klangvorstellung ergibt sich aus nur zwei Gegebenheiten: der Besetzung und der Möglichkeit einer Schallverstärkung durch Mikrophone. Stravinskij's *Messe* bietet weitere Hinweise dafür, daß die elektrische Schallverstärkung Voraussetzung des Komponierens ist. Stravinskij gebraucht etwa für die Schlußbildung der Meßsätze Verfahren, die an ein *fade out* erinnern. Unter den Bedingungen der Schallwiedergabe mittels Lautsprecher übernimmt das allmähliche Leiserwerden der Musik die rhetorische Funktion einer Schlußbildung. Eine Schlußbildung mit den Mitteln der Tonbeziehungen nach den Regeln der Harmonielehre und des Kontrapunkts wird dadurch überflüssig, denn jeder beliebige Schall kann jederzeit ausgeblendet werden, und vor allem ist diese Schlußwirkung nicht an bestimmte Tonverhältnisse gebunden. In seiner Wirkung ähnelt ein *fade out* eher einer zunehmenden Entfernung der Schallquelle als einem Verklingen. Stravinskij läßt das *Agnus Dei*, den letzten Satz, mit einer Tonkombination enden, die nach den Regeln der Musiklehre bis ins 19. Jahrhundert nicht für schlußkräftig erachtet würde. Aus deren Sicht endet seine *Messe* nirgendwo.

## 5.

Stravinskij hat in einem Gespräch mit Craft behauptet, seine Instrumentierung sei der Tatsache geschuldet, daß er eine Verwendung der Messe in der Liturgie wünsche:

Why, then, did I compose a Roman Catholic Mass? Because I wanted my Mass to be used liturgically, an outright impossibility as far as the Russian Church was concerned, as Orthodox tradition proscribes musical instruments in its services – and as I can endure unaccompanied singing only in the most harmonically primitive music.<sup>36</sup>

Unter den unzuverlässigen Selbstaussagen von Künstlern ragen die von Stravinskij heraus. Seine Ghost Writer sind zahlreich.<sup>37</sup> Ganz gleich, von wem die

<sup>36</sup> Craft 1962, 76f.

<sup>37</sup> Zu den Gesprächen Stravinskij's mit Robert Craft bemerkt Charles M. Joseph: „It seems that Craft sometimes answered his own questions, then later Stravinsky was asked to revise them.“ Joseph 2001, 260.

Idee stammt, ist es nicht überzeugend, die Wahl des katholischen Ritus mit der Möglichkeit der instrumentalen Begleitung zu begründen. Wenn eine Meßkomposition in den liturgischen Gebrauch eingehen soll, dann liegt es nahe, sie von der Orgel begleiten zu lassen. Instrument und Spieler stehen mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Verfügung. Orgel und Kirchenraum ergänzen einander, der Nachhall des Orgelklangs im Kirchenraum macht dessen besonderen Reiz aus.

Stravinskij beschreibt seine Klangvorstellung für die geistlichen Kompositionen zwischen 1930 und 1950 auf der Plattenhülle der Einspielung der *Psalmensymphonie* aus dem Gesamtwerk bei Columbia:

My first sound image was of an all-male chorus and *orchestre d'harmonie*. I thought, for a moment, of the organ, but I dislike the organ's *legato sostenuto* and its mess of octaves, as well as the fact that the monster never breathes. The breathing of wind instruments is one of their primary attractions for me.<sup>38</sup>

Die Orgel erlaubt eine Art der klanglichen Artikulation nicht: den Akzent. Das bloße Inbetriebnehmen der einzelnen Orgelpfeife ist als Ereignis vergleichsweise unauffällig. Obwohl das Klavier wie die Orgel ein Tasteninstrument ist und das gleichzeitige Spielen mehrerer Töne erlaubt, haben die beiden Instrumente ihrer Klangerzeugung nach nichts gemein. Zugespitzt formuliert ist die Orgel ein Blasinstrument, das Klavier ein Schlaginstrument. Die Einschwingvorgänge des Klaviers machen seinen spezifischen Klang aus: Alle Unterscheidung der Klaviertöne untereinander geschieht am Anfang des Klingens, mit dem Anschlag. Den einmal angeschlagenen Ton kann der Spieler nicht mehr verändern.<sup>39</sup> Die Orgel dagegen erzeugt einen statischen Klang, der durch die verschiedenen Register variiert werden kann, nicht aber durch die Art und Weise, wie die Tasten niedergedrückt werden. Ein Orgelton kann allenfalls abrupt abbrechen, was Stravinskij in der Aufnahme des *Canticum sacrum*, dessen Instrumentierung eine Orgel vorsieht, auch einsetzt, wenngleich nur verhalten.

Die erste Aufführung der *Messe* in einem Gottesdienst findet in einer römisch-katholischen Kirche von Los Angeles statt. Stravinskij ist anwesend. Der Chronist des *Musical Quarterly* für das Musikleben der Stadt beschreibt dieses Ereignis, währenddessen Stravinskij nicht nur ununterbrochen kniet, sondern am Schluß auch verspricht, eine Umarbeitung für Orgel herzustellen. Denn die Aufführung ist ein akustisches Desaster:

As the Organ played the accompaniment in St. Joseph's, passages like [the Hosanna] resulted in a dissonant blur. After the performance the composer

<sup>38</sup> Craft 1962, 77.

<sup>39</sup> Vgl. die Polemik von Charles Rosen (2000), dessen Einspielung der *Klaviersonate* (1924) in die Gesamtaufnahme der Werke Stravinskij's bei Columbia aufgenommen wurde.

expressed his intention of making a revised version for organ, so that the mudiness would be eliminated. Since the work was intended for liturgical use and most catholic churches would be hard put to hire the ten instruments capable of playing such extremely difficult parts, the organ version will be most welcome.<sup>40</sup>

Zu der versprochenen Orgelversion ist es nicht gekommen. Der Chronist des *Musical Quarterly* kann seine musikwissenschaftlichen Leser bereits auf eine Nachpressung der Schellackeinspielung in dem für klassische Musik später ungewöhnlichen Format von drei Platten mit 45 Umdrehungen pro Minute hinweisen.<sup>41</sup>

Ein Organist schaltet durch das Niederdrücken der Taste die Luftzufuhr an, und solange er die Taste nicht losläßt, strömt die Luft durch die entsprechende Pfeife. Die Orgel ist daher im 19. Jahrhundert ein beliebtes Untersuchungsobjekt bei der Erforschung der Klangfarbe stationärer Klänge. Die Blasinstrumente bieten beides: Die Anblasgeräusche können variiert oder forciert werden, danach kann der Klang mit dem Atemdruck verändert oder einfach gehalten werden – so lang der Atem reicht.

Der Atem als Klangerzeuger führt auf die einzige Konzession an den Kirchenraum, die sich in Stravinskij's Partitur entdecken läßt. In der Partitur sind in allen Stimmen Atempausen eingezeichnet, die gegebenenfalls als Puffer für eine Ausführung unter den Bedingungen eines Kirchenraumes fungieren, da sie zeitlich unbestimmt sind. Der rasche und im Tempo streng vorgegebene Textvortrag ist in einer trockenen Akustik aber leichter durchführbar. Je schneller die Silben vorgebracht werden, um so weniger Zeit bleibt, auf den Vokalen den Simmklang zu entfalten. Dadurch entsteht ein Klang mit höherem Geräuschanteil, für dessen Verständlichkeit eine akustische Situation mit langer Nachhallzeit hinderlich ist.

Und auch die Knabenstimmen stehen nicht etwa für eine unschuldige, dem verdorbenen Operngesang vorausgehende Singweise. Stravinskij erinnert sich an eine einzige zufriedenstellende Aufführung mit einem Knabenchor:

I obtained a satisfactory all-male chorus only once, to my recollection, and that was in Barcelona with the *Orfeo Català*, whose two hundred boys with their mamas and relatives, almost filled the hall. I was careful to keep the treble parts within the powers of child choristers."<sup>42</sup>

Eine Eigenschaft der zweihundert katalanischen Knaben, die Stravinskij offenbar besonders zusagte, ist, daß sie ihre Familien in das Konzert lockten. Die Akustik der ‚beinahe gefüllten Halle‘ muß dadurch an Hall verloren haben. Nicht

<sup>40</sup> Rubsamen 1950, 583.

<sup>41</sup> Ebd., 581, Victor WDM 13491.

<sup>42</sup> Craft 1968, 79.

ausverkaufte Konzertsäle sind demnach schon akustisch ein Greuel, und eine schlecht verkaufte Platte ist ihnen allemal vorzuziehen. Für die Einspielung von 1948 wurde tatsächlich ein Knabenchor gefunden, auf der Aufnahme von 1960 singt ein gemischter Chor.

Instrumente, wie sie in der *Messe* vorgeschrieben sind, nennen Stravinskij und Craft zwar „*Orchestre d'harmonie*“, sie führen aber nicht notwendig ins Freie. Zwei Oboen, zwei Trompeten und drei Posaunen sind auch die Blasinstrumente in Mozarts Messe KV 257. Stravinskij fügt drei weitere, den Oboen verwandte Holzbläser hinzu.<sup>43</sup> Diese Besetzung zeichnet sich aber vor allem dadurch aus, daß bestimmte Instrumente fehlen. Mozart schreibt in KV 257 außer den sieben Bläsern noch Pauken, zwei Violinen und Generalbaß bzw. Baß und Orgel vor. Pauken werden noch im 18. Jahrhundert immer mit Trompeten gemeinsam eingesetzt. Schon lange vor Stravinskij's *Messe* hat sich diese Koppelung gelöst.

Die obligatorische Minimalbesetzung der Mozartschen Messen, zwei Violinen, Baß und Orgel, übernimmt Stravinskij nicht. Sie geht auf eine im 17. Jahrhundert in der Kirchenmusik anzutreffende Gattung, die Triosonate bzw. die Sonata da Chiesa, zurück. Stravinskij vermeidet aber nicht nur die Orgel, sondern auch diejenigen Instrumente, die im Wohnzimmer anzutreffen sind. Die religiöse Konnotation der Triosonatenbesetzung, die Mozart noch mit seinen Kirchentrios für den Salzburger Dom bedient, ist zweihundert Jahre später nicht aktualisierbar. Aus der Triosonate als Sonata da camera, die sich von der Sonata da Chiesa in der Wahl des Tasteninstrumentes unterscheidet, geht auch die Kammermusik hervor und deren Besetzungen werden im Laufe des 19. Jahrhunderts mit der Konnotation des bürgerlichen Musizierens im Wohnraum belegt.

Die Klangfarbe ist erst im 19. Jahrhundert zu einem Gegenstand der Reflexion über Musik geworden. Die Möglichkeit der Tonaufzeichnung hat das Interesse der akustischen Forschung an der Klangfarbe nochmals verstärkt. Die Schallplatte schließlich macht aus früheren pragmatischen Entscheidungen wie der Wahl eines Generalbaßinstrumentes Unterschiede der Klangfarbe.

Die Kammermusik hat das Spiel von Instrumenten gepflegt, deren leise Töne nur auf geringe Distanz hörbar sind, oder deren Lautstärke umgekehrt im Wohnraum erträglich ist. Daß seine Musik im Wohnzimmer zu laut werden könnte, braucht Stravinskij nicht zu befürchten. Das regelt die Technik.

---

<sup>43</sup> Stravinskij's kleines Ensemble verlangt, wie die Wahl von drei zusätzlichen Doppelrohrblattinstrumenten zeigt, daß ein professionelles Symphonieorchester seine Bläser zur Verfügung stellt. Diese Instrumente sind nicht einfach zu spielen und in Laienorchestern oder gar Blaskapellen, wenn überhaupt, kaum in dieser Anzahl anzutreffen.

## 6.

Komponisten haben sich bei den vorhandenen sakralen Texten bedient, seit es Komposition gibt. Die Schallplatte jedoch erzeugt ein neues Problem: die Integration des liturgischen Sprechens. Stravinskij hat dieses Problem mit einem kleinen Detail seiner Messe aufgeworfen.

Die Einspielung von 1960 enthält das Wort „Credo“ nicht. Wie in der Tradition der Meßvertonung bis ins 18. Jahrhundert soll auch in Stravinskij's *Messe* der Beginn des *Credo* vom Priester intoniert werden. Stravinskij's Partitur notiert hierzu eine der dafür vorgesehenen Chormelodien und gibt als Ausführenden „The Priest“ an. Die Aufnahme läßt den Abschnitt weg, sie beginnt – deutlich hörbar durch die fehlenden Anblasgeräusche des instrumentalen Einsatzes – mit einem Schnitt. Beides ist ungewöhnlich. Die Chormelodien werden in der Regel nicht in der Partitur angegeben, das Fehlen des entsprechenden Textes genügt als Hinweis, daß die ohnehin bekannte Melodie ergänzt werden muß. Auf Aufnahmen von Meßvertonungen hingegen ist die Intonation in der Regel zu hören.<sup>44</sup> Sofern die Schallplatte als Wiedergabe eines Konzertstücks – und sei es eine säkularisierte Meßvertonung – aufgefaßt wird, gehört die Intonation zur Musik. Sie hat neben der rituellen auch eine praktische bzw. musikalische Funktion, denn sie gibt den Sängern ihre Anfangstöne vor.

Seit dem 18. Jahrhundert fällt die Intonation immer häufiger aus. Der Meßtext wird vollständig von den Komponisten vertont: in der *Hohen Messe in h-moll* von Johann Sebastian Bach, in Messen von Mozart und Haydn, in Beethovens *Missa solemnis* und seiner *Messe in C* usw. In Mozarts *Messe KV 257* wird das Wort „Credo“ bis zum Schluß immer wieder deklamiert, weshalb sie den Beinamen „Credo-Messe“ trägt.

Den Wechsel von solistischem Gesang und Chorgesang greift Stravinskij in seiner Kompositionsweise auf. Das *Gloria*, das traditionell ebenfalls mit einer Intonation beginnen würde, läßt er instrumental beginnen, darauf folgt ein Wechselgesang zwischen Soli und Chor. Dieser ist der Grammatik des Textes angepaßt: Chorisches wird der Meßtext dann vorgetragen, wenn Prädikate oder Pronomina vorkommen, die ein sprechendes Kollektivsubjekt voraussetzen, also z.B. „laudamus te“ oder „miserere nobis“. Ein letztes Mal setzt der Chor beim „Amen“ am Schluß ein. Lediglich dieser letzte Einsatz des Chores setzt ein kollektives Sprechen ohne einen grammatikalischen Hinweis voraus und rekurriert für die Motivierung des chorischen Textvortrags allein auf Liturgie. Damit erfindet Stravinskij einen Wechselgesang zwischen Kollektiv und Solo, der weder der Liturgie noch den Gepflogenheiten der Meßkomposition entnommen ist.

<sup>44</sup> Gegenwärtig tendieren Aufnahmen von Meßkompositionen dazu, möglichst viele Elemente eines Gottesdienstes zu ergänzen, vom Glockengeläut bis zum einstimmigen liturgischen Gesang. Vgl. etwa die Aufnahmen der Messen von Josquin Desprez bei Astrée.



Stravinskij arbeitet in der *Messe* nicht mit den pragmatischen Gegebenheiten des Kirchenraumes, sondern denen der musikalischen Reproduktion. Er revidiert anlässlich dieser Komposition seine Gebrauchsweisen der musikalischen Notations- und Speichermöglichkeiten. Mit der liturgischen Funktion der Messe kann er dazu in anderer Weise umgehen, als das in der geläufige Praxis der katholischen Kirchenmusik geschieht. Dem Besucher eines Gottesdienstes muß nicht der Komponist erklären, was eine Messe ist. Partitur und Aufnahme der *Messe* von Stravinskij informieren Schallplattenhörer und Partiturleser über die liturgische Funktion der Messe, gerade für den Augenblick, in dem diese nicht praktiziert wird. Den auf der Aufnahme hörbaren Schnitt könnte sich auch ein mit der Liturgie nicht vertraute Hörer durch einen Blick in die Partitur erklären. Dazu ist es noch nicht einmal nötig, Noten lesen zu können.

In späteren Partituren ist deren Funktion als eine Ergänzung zur Einspielung auf Schallplatte noch deutlicher zu erkennen. Die Notationsweise in den Partituren und vor allem deren Taschenausgaben ändert sich in dem Moment, als eine bestimmte Verbreitung der Schallplatten vorausgesetzt werden kann. Es wird zunehmend wahrscheinlich, daß die Hörer zuerst die Platte hören und dann die Noten sehen. Die Notation gibt nun nicht mehr eine Übersicht über die Spielanweisungen, wie dies in Dirigierpartituren die Regel ist, sondern sie notiert – auch für denjenigen, der nicht mit den Notationspraktiken der einzelnen Instrumente vertraut ist, leicht lesbar – das Erklingende. Diese Partituren sind nicht für einen Spieler gemacht, sondern für einen Leser, der das, was er auf der Platte hört, lesend mitverfolgt.

Stravinskij's Verlag Boosey & Hawkes geht später sogar dazu über, eine spezifische Qualität der Autographe in den Partituren wiederzugeben. Stravinskij hat seine Autographe nicht auf Notenpapier geschrieben, sondern auf weißem Papier, auf dem er mit einem eigens von ihm unter dem Namen „Stravigor“ patentierten Gerät nur dort Notenlinien zieht, wo sie tatsächlich mit Noten gefüllt werden sollen. Wo die fragliche Stimme nichts zu spielen oder singen hat, bleibt der Platz frei. Die Partitur der *Requiem Canticles* (1965) zeigt auf zwei Partiturseiten die Form eines Kreuzes. Wäre das *Sanctus* der *Messe* in dieser Weise abgedruckt, so würde auch dort eine Kreuzform sichtbar. 1948 muß sie sich der Leser aber noch aus den durchgezogenen Notenlinien herauschälen.

In Amerika modernisiert Stravinskij seine Kompositionen konsequent. Mehr als die Hälfte aller in Europa entstandenen Kompositionen revidiert er. Das hat zur Folge, daß die Noten der revidierten Fassungen neu in den Handel kommen und damit diese Werke problemlos erhältlich sind. Die Bearbeitungen machen die Stücke aber auch für unterschiedliche Aufnahmetechniken geeignet. Stravinskij's Vorliebe für Bläserklänge in den 1930er Jahren etwa gewährleistet bereits zu dieser Zeit gute Aufnahmeergebnisse. Eine Bearbeitung wie die von einzelnen Nummern der klavierbegleiteten Liedsammlungen *Trois histoires pour enfants*

(1915/17) und *Quatre chants russes* (1918) für Flöte, Harfe und Gitarre, die Stravinskij 1954 beendet, kann erst mit der Aufnahmetechnik der 1950er Jahre überzeugend aufgenommen werden. Die Zeitschrift *Perspectives of New Music* bringt 1971 anlässlich von Stravinskij's Tod eine Doppelnummer mit Stellungnahmen und biographischen Berichten. Gerade die amerikanischen Beiträger schildern oft, Stravinskij's Musik durch Schallplatten kennengelernt zu haben.

Die *Messe* des Exilrussen Igor' Stravinskij macht als Schallplatte Karriere. Roman Jakobson, der die *Messe* 1949 bei einer Aufführung am McMillan Theater der Columbia University hätte gehört haben können, schreibt 1957, als Stravinskij's Musik in der Sowjetunion immer noch nicht öffentlich gespielt werden kann, in seinem Nachruf für den Kollegen Boris Tomaševskij: „The scholar was in a happy mood, incessantly listening to his beloved Stravinskij Mass and working on a new version of his fundamental manual *Teorija literatury*“.<sup>45</sup> Woher er das weiß, verrät Jakobson nicht, aber daß eine Schallplatte in einen Koffer paßt, weiß jeder Zöllner.

## 7.

Ernest Ansermet, der Stravinskij verdächtigt hatte, sein Komponieren über seinen Glauben gestellt zu haben, versöhnt sich mit der *Messe*, als er sie mit einem Rundfunkorchester, dem BBC Symphony Orchestra, ein zweites Mal dirigiert.<sup>46</sup> Er fürchtet aber weiterhin, daß künftige Dirigenten die *Messe* auf dem „falschen Instrument“ spielen könnten:

Votre fruit et totalement ce que vous avez voulu qu'il soit et au fond toute discussion à ce sujet [...] concerne le cours ultérieur de la musique et ceux qui ont à suivre ce qui se fait autour de vous et ce qui se fera après vous. La question que je pose est celle-ci: la musique peut-elle, ou peut-elle encore se donner un autre propos que le vôtre? Et je pense que cette question ne diminue en rien l'importance de ce que vous faites.<sup>47</sup>

Stravinskij notiert an den Rand des Briefes: „Lorsqu'on aime de vrai quelque chose, on ne se pose pas cette question“.<sup>48</sup> Die Referenzeinspielung beantwortet Ansernets Frage nicht. Glenn Gould ist, ausgehend von seinen Überlegungen zur Einspielung von Stravinskij's Gesamtwerk unter der Leitung des Komponisten, auf eine ähnliche Frage gestoßen:

<sup>45</sup> Jakobson 1959, 316.

<sup>46</sup> Tappolet 1992, 111f. (Brief von Ansermet an Stravinskij vom 22.2.49).

<sup>47</sup> Ebd., 112.

<sup>48</sup> Ebd.

Die Frage freilich ist, in welchem Maße diese authentischen Dokumente künftige Dirigenten daran hindern werden, jenem enthüllenden Aspekt der Interpretation zu frönen, worin sie neue Facetten oder neue Kombinationen alter Facetten im Werk eines Komponisten wie Strawinski zu entdecken versuchen. Nach den Bemühungen solcher disparater Strawinskianer wie Bernstein und Karajan zu urteilen [...], kann der Einfluß dieser Einspielungen bislang nicht wirklich als ausschlaggebend angesehen werden. Andererseits mag es sein, daß Strawinskis Strawinski ein Gerüst bereitstellen wird, auf dem künftige Dirigenten sich genötigt fühlen werden, ihre Interpretationen seiner Werke zu errichten.<sup>49</sup>

Von Igor' Stravinskij's Werk liegt keine Gesamtausgabe vor. Statt dessen ist bereits 1972, also ein Jahr nach seinem Tod, eine *Gesamtaufnahme* seiner Kompositionen abgeschlossen. Die bei dem Label CBS (Columbia Broadcasting Systems) erschienenen Aufnahmen sind zudem alle vom Komponisten selbst künstlerisch betreut oder sogar dirigiert worden. Goddard Lieberson, der zunächst Produzent und später dann Direktor bei Columbia Records ist, schlägt der Firma vor, das Schaffen eines noch lebenden Komponisten, der seine Stücke selbst dirigiert, mit Einspielungen zu begleiten. Einen geeigneten Komponisten, nämlich Stravinskij, kennt Lieberson, denn er hat dessen erste Aufnahmen in Amerika produziert. So entsteht die Reihe *Stravinsky conducts Stravinsky*. Zwei technische Neuerungen erleichterten ein solches Projekt: Seit 1950 wird statt des Direktschnitts das Magnettonband für Aufnahmen eingesetzt; dieses Verfahren erlaubt erstmals Nachbesserungen an der Aufnahme. Die Langspielplatte, die 1948 von CBS entwickelt worden war, gewährleistet zudem über 20 Minuten ununterbrochene Spieldauer.

Gould übernimmt die Auffassung Stravinskij's, daß die vom Komponisten dirigierte Aufnahme der Kontrolle künftiger Aufführungen und Einspielungen dienen könnten. Das würde sie zu einer Ergänzung der Notenschrift machen. Erster Adressat der Schallplatte ist also der Dirigent.

Die musikwissenschaftliche Forschung hat in der *Messe* eine Adressierung an den Expertenhörer vernommen. Bereits Georgiades weist auf Ähnlichkeiten der *Messe* zu den frühesten Kompositionen des Ordinarium missae um 1400 hin.<sup>50</sup> Der Stravinskij-Experte Richard Taruskin stützt diese These durch weitere Quellen. Stravinskij's Spätwerk sei, so Taruskin, vor allem durch eine Rezeption Alter Musik geprägt. Beherrschte die musikwissenschaftliche Forschung zuvor die Frage, in welcher Weise Stravinskij in seinem Spätwerk die Zwölfmontechnik Schönbergs gebrauchte, so ist damit zusätzlich die Frage aufgeworfen, wie Stravinskij Alte Musik rezipiert hat.

---

<sup>49</sup> Gould 1992, 147.

<sup>50</sup> Georgiades 1954, 128ff.

Stravinskij proklamiert nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Variante der absoluten Musik: „music itself“.

The special congeries of notions expressed by tautological terms like ‚music itself,‘ ‚the music itself,‘ ‚music as music,‘ and so on, came later, at least to Stravinsky. And they came to him in America. They coincide with his serial period.<sup>51</sup>

Ähnliche Formulierungen finden sich auch, wie Taruskin belegt, in der Musikwissenschaft dieser Zeit. Sie dienten dazu, Kontexte aus der Untersuchung von Musik heraus zu halten. Stravinskij frisiere seine Werkbiographie, und manch unliebsamer Kontext aus der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg könne durch „music itself“ beiseite geschoben werden.<sup>52</sup>

Die Schallplatte hat ihre eigene absolute Musik hergestellt. Vom Standpunkt einer traditionellen Musikwissenschaft ist der abgespielte Schall körperlos.<sup>53</sup> Abspielgerät und Plattencover, die Platte selbst oder das Etikett darauf sind für sie weder Kontext noch Körper. Vor allem die körperliche Tätigkeit des Hörers wird aber durch die Schallplatte auf ein Minimum beschränkt. In Stravinskij's *Chroniques de ma vie* von 1936 findet sich dazu folgende Bemerkung:

Ein Johann Sebastian Bach mußte einen Fußmarsch von acht Meilen machen, um Buxtehude zu hören, als er in einer benachbarten Stadt seine Werke spielte. Heute braucht der Bewohner, ganz gleich welchen Landes, nur einen Knopf zu drehen oder eine Grammophonplatte aufzulegen, um ein Stück zu vernehmen, daß er gerne hören möchte. Und in dieser erstaunlichen Leichtigkeit, in diesem Mangel an Mühe, liegt das Laster des sogenannten Fortschritts. Denn in der Musik, viel mehr als in jedem anderen Zweige der Kunst, gelangen nur diejenigen zu wahren Verständnis, die sich tätig anstrengen.<sup>54</sup>

Die Musik auf Schallplatte wird den Hörer zu einer einzigen Bewegung verführen wollen: dem Wiederaufsetzen des Tonarms.

Stravinskij hat eine sakrale Messe unter säkularen Bedingungen geschrieben, für die Schallplatte. Die Schallplatte ist oft als ein das Musikhören ritualisierendes Utensil beschrieben worden. Das Ritual wird eingeleitet von der Inbetriebnahme des Abspielgeräts, begleitet von der sorgfältigen Behandlung des zerbrechlichen

<sup>51</sup> Taruskin 1997, 367.

<sup>52</sup> Vgl. Taruskins (1988) genaue Studien zu Stravinskij's interpretatorische Arbeit, wie sie z.B. aus den Aufnahmen mit seinem Sohn Soulima (Svjatoslav) erkennbar wird.

<sup>53</sup> Vgl. Chanan 1995, der die Forschung zum entkörpernten, metrisch begradigten Spiel zusammenfaßt.

<sup>54</sup> Strawinsky 1957, 142.

und kratzempfindlichen Gegenstandes aus Schellack oder Vinyl, das Aufsetzen des Tonarmes von Hand erfordert eine gewisse Konzentration, schließlich verheißt ein Knistern die Musik selbst. Dann wird das Ganze wieder abgebaut. Die Platte, die nach dem Anhören verspeist werden kann, ist noch nicht erfunden worden. Es heißt, Stravinskij sei darüber enttäuscht gewesen, daß seine *Messe* so selten Verwendung gefunden hat. Unverrauscht erklingt die Messe indes täglich millionenfach in allen Erdteilen – ohne die Musik von Stravinskij. Stravinskij wollte, daß seine *Messe* gehört wird, daher mußte er sich der Schallplatte anvertrauen. Auf Treu und Glauben.

### Literatur

- Burde, W. 1995. Reclams Musikführer Igor Strawinsky, Stuttgart.
- Burgess, A. 1963. *A Clockwork Orange*, New York.
- Chanan, M. 1995. *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*, London, New York.
- Chion, M. 1994. *Musiques. Médias et technologies. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris.
- Craft, R. 1994. *Stravinsky: Chronicle of a Friendship*, Nashville, London.
- 2000. *Strawinsky. Chronik einer Freundschaft*, Zürich, Mainz.
- Craft, R. / Stravinsky, I. 1962. *Expositions and Developments*, London.
- Craft, R. / Stravinsky, I. 1968. *Dialogues and a Diary*, London.
- Craft, R. / Stravinsky, V. 1978. *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York.
- Craft, R. (Hg.) 1982. *Stravinsky. Selected Correspondence*, Bd. 1, New York.
- Fels, F. 1928 „Un entretien avec Igor Strawinsky à propos de l'enregistrement au phonographe de ‚Petrouchka““, *Les Nouvelles littéraires*, 321, 8.12.1928, 11.
- Gelatt, R. 1977. *The Fabulous Phonograph 1877-1977*, New York, London.
- Georgiades, Th. 1984. *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin, Heidelberg New York.
- Gould, G. 1992. „Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung“ [1966], *Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2*, München, 129-160.
- Huxley, A. 1987. „Jung Archimedes“ [1924], Staiger, E.(Hg.) *Musikalische Novellen*, Zürich, 287-350.
- Jakobson, R.O. 1959. „Boris Viktorovič Tomaševskij, 1890-1957“, *IJSLP* I-II, 1959, 313-316.
- Joseph, Ch.M. 2001. *Stravinsky Inside Out*, New Haven, London.
- Kösters, H. 1955. „Qualitätsmöglichkeiten und Qualitätsgrenzen der Schallübertragung“, Meyer-Eppler, W. (Hg.) *Musik. Raumgestaltung. Elektroakustik*, Mainz, 22-30.
- Lawson, R. 1986. „Stravinsky and the Pianola“, Pasler, J. *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, Berkeley, Los Angeles, London, 284-301.

- Lipman, S. 1984. „Stravinsky: Recording History“, *The House of Music: Art in an Era of Institutions*, Boston, 120-132.
- Moore, J.N. 1999. *Sound Revolutions. A Biography of Fred Gaisberg, Founding Father of Commercial Sound Recording*, London.
- Perspectives of New Music* 9/2, 10/1 1971/72.
- Riess, C. 1966. *Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte*, Zürich.
- Rosen, Ch. 2000. „Klavier spielen“, *Lette* 48, 2000, 94-99.
- Rubsamen, W.H. 1950. „Current Chronicle. Los Angeles“, *Musical Quarterly* 36, 579-585.
- Salter, L. 1955. „Die künstlerische Anwendung der Mikrophontechnik“, Meyer-Eppler, W. (Hg.) *Musik. Raumgestaltung. Elektroakustik*, Mainz, 117-121.
- Strawinsky, I. 1957. *Erinnerungen* [1936], ders. *Leben und Werk – von ihm selbst*, Zürich, Mainz, 15-162.
- Stuart, Ph. 1991. *Igor Stravinsky. The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography*, Westport, CT. (= Discographies 45).
- Tappolet, Cl. 1992. *Correspondance Ansermet-Strawinsky (1914-1967) Edition complète*, Bd. 3, Genf.
- Taruskin, R. 1988. „The Pastness of the Present and the Presence of the Past“, Kenyon, N. (Hg.) *Authenticity and Early Music*, Oxford, New York 137-207.
- 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Bd. 2, Berkeley, Los Angeles.
- 1997. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, NJ.