

Bearbeitungen, Fassungen von Strawinskys Hand

Autor(en): **Hirsbrunner, Theo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **3 (1983)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835346>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bearbeitungen, Fassungen von Strawinskys Hand

THEO HIRSBRUNNER

Alle Bearbeitungen und Fassungen eigener und fremder Werke vom musikalischen Standpunkt aus zu würdigen und diskutieren, würde für sich allein ein ganzes Buch füllen. Strawinsky hat bis ins hohe Alter immer wieder die Arbeit an scheinbar fest und endgültig formulierten eigenen Stücken aufgenommen, die längst zu Klassikern der Neuen Musik geworden sind. Es wäre falsch, hier nur urheberrechtliche Probleme zu sehen, die ihn veranlasst hätten, die in Europa geschriebenen Ballette in den Vereinigten Staaten zu revidieren, um auch dort Einkünfte aus den zahlreichen Aufführungen zu beziehen. Die Gründe für das immer neue Umarbeiten liegen tiefer und wären zuerst einmal darin zu suchen, dass er in Fragen des geistigen Eigentums anders dachte als das 19. Jahrhundert und ein guter Teil unseres Jahrhunderts. Das Komponieren nach Modellen von Pergolesi, J.S. Bach, Tschaikowski und anderen ist nur eine freiere Form von Bearbeitungen und Fassungen, das noch dadurch an Bedeutung und Ausdehnung gewann, weil er seine eigenen Werke immer wieder einerseits den Erfordernissen äusserer Umstände, andererseits seiner inneren geistigen Entwicklung anpassen wollte. Eine Gesamtausgabe seiner Werke und der Bearbeitungen fremder Werke könnte hier erst Klarheit verschaffen. Wenn es auch schwierig wäre, hier eine Übersicht mit allen kleinsten Varianten, die sich oft nur in Phrasierungszeichen niedergeschlagen haben, zu bringen, so wäre die Arbeit doch nicht aussichtslos, was die Gesamtausgabe von J.S. Bach beweist, und auf alle Fälle weniger problematisch als bei Leoš Janáček, weil dort eine klare Parteinahme für diese oder jene Version durch des Komponisten vage Haltung erschwert wird, was man von Strawinsky nicht sagen könnte.

Eric W. White gab schon eine summarische Übersicht über die verschiedenen Fassungen von Strawinskys grösseren Werken¹, sie soll hier nicht repetiert werden. Im folgenden werden nur Bearbeitungen und Fassungen eigener Werke und nur solche, wo das Klavier eine Rolle spielt, behandelt, und zwar eine dreifache Rolle: Entweder wurde ein Stück mit grösserer Besetzung fürs Klavier bearbeitet, oder es gibt zwei gleichwertige Fassungen, wovon eine für Klavier, oder Klavierstücke wurden für grössere Besetzungen umgeschrieben.

Die erste Form der Bearbeitung lässt sich gliedern in zwei Unterabteilungen: Der Klavierauszug von Orchesterwerken stellt quasi die untere, weniger anspruchsvolle Art dar, während die Transkription höhere künstlerische Erfordernisse erfüllt. Vor dem Siegeszug der Langspielplatte waren Klavierauszüge eine alltägliche und nützliche Erscheinung. Werke, die wegen ihrer grossen Besetzung nur selten gehört werden konnten, wurden in der Form von Klavierauszügen im Salon der Aristokraten und im bürgerlichen Haus heimisch. Heute ist der Brauch der zweihändigen oder vierhändigen Musizierens – leider – fast ausgestorben.

¹ E.W. White: *Strawinsky, The Composer and His Works*, London 1962, passim.

Was die Spieler solcher Klavierauszüge, seien es Professionelle oder Dilettanten, dabei an intimen Kenntnissen der Klassiker und Romantiker gewannen, lässt sich beim passiven Hören von Platten, für die nicht nur der Dirigent und das Orchester, sondern der die Klänge mischende Tonmeister verantwortlich zeichnet, nicht mehr einbringen. Das Klavier meinte dabei eigentlich immer die originalen Instrumente, sein Klang wies hin auf das, was hinter ihm liegt. Thomas Mann spricht im «Doktor Faustus» von der «Klavier-Abstraktion», in der Kretschmar dem jungen Adrian Leverkühn die Orchesterwerke der Klassik und Romantik nahebrachte, «wobei er durch Erläuterungen beständig seine Einbildungskraft aufforderte, den pianistischen Schatten orchestral zu beleben: «Cello-Kantilene!» rief er. «Das müssen Sie sich gezogen denken! Fagott-Solo! Und die Flöte macht diese Fiorituren dazu! Paukenwirbel! Das sind die Posaunen! Hier Einsatz der Violinen! Lesen Sie's in der Partitur nach! Die kleine Trompeten-Fanfane da lasse ich aus, ich habe nur zwei Hände!» Er tat, was er konnte, mit diesen zwei Händen und fügte oft, krähend und krächzend, aber durchaus erträglich, ja hinreissend durch innere Musikalität und enthusiastischer Richtigkeit des Ausdruckes, seine singende Stimme dazu².» Was sich hier, ironisch gebrochen, als die Wonnen eines unbekanntenen Musiklehrers manifestiert, der seinem Lieblingsschüler, der ihn einmal überragen wird, sein innigstes Wissen mitteilt, hat schon in der Erzählung «Tristan» Gabriele Klöterjahn und Detlev Spinell im Sanatorium «Einfried» in die höchsten Höhen des Erlebens gehoben: die «Klavier-Abstraktion», der «pianistische Schatten», der nichts anderes sein will und sein kann als Abstraktion und Schatten und doch der «inneren Musikalität» die ganze Farbigkeit und Macht des Ausdrucks, wie sie nur ein volles Orchester vergegenwärtigen kann, suggeriert.

Gustave Samazeuilh, eine heute vergessene Persönlichkeit des Pariser Musiklebens, war neben seinem Beruf als Kritiker und Verfasser von Nachrufen, die 1947 unter dem Titel «Musiciens de mon temps, chroniques et souvenirs» erschienen sind, ein bekannter Bearbeiter fremder Werke. Noch in einem Artikel von 1946 spricht er von der Kunst der pianistischen Transkription vor der Verbreitung der Schallplatte, er erwähnt all die Grossen wie Franz List, Hans von Bülow, Karl Klindworth, Camille Saint-Saëns usw., die sich eine Ehre daraus gemacht haben, J.S. Bach, Beethoven, Wagner und andere auf das Klavier zu übertragen: «... ces derniers (. . .) ont su élever ses «interprétations» à la dignité non d'une reproduction mais d'une création sous un nouvel aspect; les repenser, en quelque sorte, sous une forme plus simple et plus schématique, trouver des équivalents susceptibles de rendre, dans la mesure du possible, certaines particularités rythmiques, pittoresques ou colorées du texte primitif, ou de mettre en valeur, par certains procédés opportuns et d'ailleurs variables à l'infini, le contenu expressif et poétique, qui constitue l'essentiel et le potentiel durable d'une œuvre d'art³.» Wenn Thomas Mann von der «inneren Musikalität» spricht, so erwähnt Samazeuilh das «Wesentliche und das überdauernde Potential eines Kunstwerkes», das in der Übertragung auf das Klavier erhalten bleibe. Beide meinen dasselbe, die Tonhöhenorganisation nämlich, die vor der Klangfarbe, vor dem Wun-

2 Th. Mann: *Doktor Faustus*, Frankfurt/Main, 1967, S. 78.

3 G. Samazeuilh: *Musiciens de mon temps, Chroniques et souvenirs*, Paris 1947, S. 416.

der des real erklingenden Tones rangiert. Das muss für die Werke Strawinskys und für die Neue Musik nicht immer zutreffen, wo es falsch wäre, von instrumentalen Kolorit zu sprechen, mag dieses noch so subtil sein. Die Klangfarbe erfüllt eine primäre Rolle in der musikalischen Struktur, ja der Hörer könnte ohne einen bestimmten Timbre die Struktur gar nicht geordnet hören, sie bliebe, vor allem was die dichtesten Stellen im «*Sacre*» anbelangt, vollkommen diffus. Dagegen spricht auch nicht, dass bei Debussy und Ravel die Orchesterfassungen und die Klavierfassungen oft gleichwertig sind, weil der Orchestersatz mit grosser Virtuosität pianistische Elemente übernimmt und der Klaviersatz wiederum, in seiner Schattenhaftigkeit, auf die subtilen, kaum analysierbaren Orchesterfarben mit ihrer Aura hinweist. Wenn für Debussy insgesamt das Andeuten wesentlich war, die Kunst der Suggestion, die er von Stéphane Mallarmé übernahm, so ist gerade auch die pianistische Andeutung, nicht zuletzt durch den Gebrauch des Klavierpedals, wesentlich.

Strawinsky hat den Klavierauszug seiner symphonischen Dichtung «*Le Chant du rossignol*», die selber schon eine Art Extrakt, eine Umarbeitung der Musik seiner Oper *Le Rossignol* ist, selber gemacht. Wie es für die beiden Hände eines einzigen Pianisten nicht anders möglich ist, musste er enorm vereinfachen und zum Teil auf einem dritten System das thematisch Wesentliche, aber unmöglich zu Spielende in kleinem Druck beifügen. Er rechnet sichtlich mit der Vorstellungskraft, der «inneren Musikalität» des Lesers der Musik. Dass er aber, wie üblich, am Klavier komponierte, und dazu noch die Klangfarbe des Klaviers, freilich um viele Glanzlichter bereichert, in den Orchestersatz übernehmen wollte, zeigt sich ganz deutlich bei Ziffer 23f. der Partitur, wo die Celesta und das Klavier, das als Orchesterinstrument gebraucht wird, nur auf den schwarzen Tasten eine «chinesische» Pentatonik spielen, während die Harfen, unterstützt vom Pizzicato der Streicher und ab Ziffer 24 grundiert vom diskreten Schlagzeug weitere Klangereignisse mit Nachhall beisteuern. Das Klavier mit der Topographie seiner Klaviatur und seinem Timbre ist ohne Zweifel der Ausgangspunkt dieses Abschnittes, doch dieses Timbre wird durch Celesta, Harfe und Streicher-Pizzicato noch delikater. Dass Strawinsky im Orchesterklang den durch das Pedal erzeugten Nachhall des Klaviers übernahm, findet sich noch in seinen späten Werken wie «*The Flood*», wo bei Takt 177 die Blechbläser *con sordino* für die Attacke sorgen, während Solo-Streicher dieselben Töne aushalten. Auf dem Klavier aber wiederum nicht legato-Linien suggerieren wie in der romantischen Musik, sondern den nachhallenden, schnell verklingenden Glockenklang, bewusst ausnutzen, ist, wenn man von Mussorgskys «*Bilder einer Ausstellung*» absieht, eine Errungenschaft der Klaviermusik des französischen Impressionismus, Klavier- und Orchesterklang durchdringen sich, das Orchester ist nur der verlängerte Arm des Klaviers.

Der Klavierauszug von «*Le Sacre du printemps*» für ein Klavier vierhändig entstand vor der Orchesterfassung, die übrigens auch nicht die definitive ist und bis in die sechziger Jahre immer wieder überarbeitet wurde, freilich nur in Details.

Die Stelle bei Ziffer 11 kann in der Dichte ihrer thematischen Struktur auf dem Klavier nicht wiedergegeben werden. Auch eine Bearbeitung für zwei anstatt ein Klavier würde hier nicht weiterhelfen. Die Prima realisiert zum Teil die penta-

tonische Schicht, doch Wesentliches der Substanz wird nur kleingedruckt wiedergegeben, kann also nicht gespielt werden, die «harmonische» Qualität dieser Pentatonik, d. h. die Möglichkeit, dass alle fünf Töne gleichzeitig erklingen können, wird aber deutlich. Die Seconda muss alles eine Oktave zu tief spielen, nämlich den Dominantterzquartakkord der Bässe mit der Trübung durch die Mollterz und die Melodie der Klarinette in A, das übrige entfällt: Die Flageolett-Glissandi der Bratschen und die chromatisch absteigende Mixturklänge. Die polytonale Stelle bei Ziffer 42, d. h. die Überlagerung verschiedener Dominantquintsextakkorde, scheint in der Klavierfassung nur eine Vorform der endgültigen zu sein. Nicht nur sind die einzelnen Schichten zum Teil noch auf anderen Tonhöhen notiert – die rechte Hand der Seconda spielt zum Beispiel zuerst einen verminderten Septakkord: fis-a-c-es und nicht: cis-e-g-b wie in der Orchesterfassung, – sondern die verschiedenen Dominantquintsextakkorde werden nicht deutlich oder sind zum Teil gar nicht notiert, auch nicht als Kleingedrucktes. Hier wirkt die Klavierfassung nur als vorläufiger Notbehelf. Die repetierten Akkorde bei Ziffer 13 jedoch finden auf dem Klavier ihre adäquate Realisation, und das aus zwei Gründen: Die Neue Musik entdeckte einerseits das Klavier als Schlagzeug, nachdem der Impressionismus schon seinen Glockenklang ausgenützt hatte. Harte, kompakte Schläge fast ohne Pedal hat auch Béla Bartók immer wieder dem Klavier abgefordert. Andererseits verlieren auch in der Orchesterfassung die Streicher ihre romantisch kantable Natur und spielen die Akkordschläge immer im Abstrich und non divisi, was einen knirschenden Klang erzeugt. Hier wäre aber in der Klavierfassung ein zweites Klavier sehr nützlich, weil es die Akzente der acht Hörner im dritten, fünften, sechsten . . . Takt nach Ziffer 13 mit voller Wucht verstärken könnte. Zudem könnten doch alle überhaupt spielbaren thematischen Elemente bei Ziffer 11 und 42 wenigstens in der richtigen Oktavlage erklingen, was bei der Abwesenheit der richtigen Klangfarben immerhin eine gewisse Erleichterung des strukturellen Hörens ermöglichen würde. Andere Stellen wie der Schluss der «*Danse sacrée*» klingen aber nicht nur zufriedenstellend, sondern direkt faszinierend, eine Form des Staccato-Spiels auf dem Klavier wird hier realisiert, die auf Boulez' *erste Klaviersonate* und viele andere Werke eingewirkt haben dürfte.

Dass «*Les Noces*» ursprünglich nicht für vier Klaviere und Schlagzeuge geplant waren, sondern für Hackbrett, Akkordeon und Pianola mit Schlagzeug, ist bekannt. Beizufügen wäre noch, dass jene unvollendete Fassung zu viele ungewöhnliche, «exotische» Instrumente verlangt hätte, um eine allgemeine Verbreitung des Werkes damit zu garantieren. Gerade vier Klaviere statt einem oder zweien sind aber wieder selten anzutreffen, sie werden jedoch in ihrem Tonumfang voll ausgenützt, extrem hohen und tiefe Lagen schaffen zusammen mit dem Schlagzeug verschiedene Klangfarben, die sowohl äusserst hell wie auch dunkel sein können. Auch eine Fassung für grosses Orchester könnte nicht abwechslungsreicher sein, ganz abgesehen davon, dass dieses wiederum wie in «*Le Chant du rossignol*» eine ins Grosse projizierte Form des Klavierklanges wäre.

Die Musik zu «*Petruschka*» sollte ursprünglich ein Konzertstück für Klavier mit Begleitung des Orchesters werden. In den «*Trois mouvements de Pétrouchka*» für Klavier allein, die Strawinsky für Arthur Rubinstein schrieb, wird nun die virtuose Seite des Klaviers voll ausgeschöpft. Es handelt sich um eine Trans-

kription, nicht um einen Klavierauszug, eine Transkription freilich, die als Ursprung schon eine ungeschriebene pianistische Glanznummer hat. Der Topographie der Klavierklaviatur wird wieder wie in «*Le Chant du Rossignol*» voll Rechnung getragen, indem der Schluss des ersten Satzes von Seite 7 bis 9 sich nur auf den weissen Tasten des Klaviers abspielt, während der Petruschka-Akkord, die Kombination von C-Dur mit Fis-Dur, das Übergreifen der beiden Hände ermöglicht. Beide Stellen und noch viele andere, ähnliche wurden direkt am Klavier konzipiert, mag auch diese Transkription oft auf drei Systemen notiert sein und einmal eine ossia-Stelle haben, was die ungeheure spieltechnische Schwierigkeit betont. Auf jeden Fall ist auch das Orchester des Balletts «*Petruschka*» vom Klaviersatz weitgehend bestimmt.

Die *Suite* für Klarinette, Violine und Klavier aus der «*Histoire du soldat*» enthält nicht alle Stücke dieses Werkes. Das Klavier übernimmt zum grossen Teil alle Stimmen, die von den beiden Melodieinstrumenten nicht auch noch gespielt werden können. Doch seine Rolle als motorisches Begleitinstrument in der «*Marche du soldat*», in «*Le Violon du soldat*» und in der «*Valse*» zeigt eine Verwandtschaft mit den «*Trois Pièces faciles*» für Klavier vierhändig, wo die Secunda freilich noch viel stereotyper jene «Reduktion der musikalischen Mittel» realisiert, die bei Strawinsky immer wieder auffällt. Das Klavier als Ersatz des Schlagzeugs, das im ganzen Werk ohne bestimmte Tonhöhe auftritt, lässt sich mit den hier unvermeidlichen bestimmten Tonhöhen nur schwer realisieren, ja am Schluss der «*Marche du soldat*» wird das Solo der kleinen und grossen Trommel, das ad libitum fortgesetzt werden soll, gestrichen. Der «*Tango*», dessen Anfang unmissverständlich in c-Moll steht, eignet sich jedoch sehr gut dazu von C und G, der Tonika und der Dominante, begleitet zu werden, denen aber die dissonierenden Töne Des, bzw. Fis und As beigemischt sind, um den Charakter des Schlagzeughaften zu markieren. Ausserdem ist der Rhythmus überpunktirt. Beides – die Dissonanz als Ersatz für das Geräusch und die härtere Rhythmisierung – findet sich auch in Schönbergs Bearbeitung des *Kaiser-Walters* von Johann Strauss für das «Pierrot»-Ensemble, dem auch das Schlagzeug fehlt. Schade ist, dass Strawinsky die «*Marche triomphale du diable*» nicht in die Suite aufgenommen hat, denn eine Realisierung des Schlagzeugs mit bestimmten Tonhöhen des Klaviers wäre eine faszinierende Aufgabe gewesen.

Die «*Trois poésies de la lyrique japonaise*» begann Strawinsky als Klavierlieder zu komponieren, um schon im Verlaufe der Niederschrift des zweiten Stückes zu einem Kammerorchester aus zwei Flöten, zwei Klarinetten, Klavier und Solo-Streichquartett überzugehen. Für dieselbe Besetzung instrumentierte er 1954 die schon 1911 entstandenen Balmont-Lieder und fasste beide Werke zu einem Zyklus zusammen. Die Tradition des Klavierliedes musste ihm, der sich nur selten mit der deutschen Romantik beschäftigte, fremd sein, dazu kam ohne Zweifel in der fünfziger Jahren der Einfluss von Weberns Lieder mit Begleitung eines Kammerensembles. Um 1913, als Strawinsky die drei japanischen Gedichte komponierte, schrieb ausserdem Ravel seine «*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*», auch für eine kleine Gruppe von Instrumentalisten. Beide Werke wurden 1914 zusammen uraufgeführt. Als Strawinsky 1912 das zweite seiner drei Lieder komponierte, hatte er schon «*Pierrot lunaire*» in Berlin gehört (8. Dezember), und es ist nicht ausgeschlossen, dass er damals auf den Gedanken kam, Ähn-

liches zu versuchen und auch ein kleines Ensemble mit Klavier zu verwenden, wobei wie dort so auch hier eine zugleich komplexere wie auch farbigere Musik möglich wurde. Aber auf alle Fälle sind Aufführungen in beiden Fassungen möglich. Das Klavierlied spielt zwar in der Neuen Musik nicht mehr die Rolle, die es im 19. Jahrhundert inne hatte, doch ist der Klaviersatz der beiden Werke, das nach Balmont und das nach japanischen Gedichten, weit weg von der deutschen Tradition der Liedbegleitung und erinnert vielmehr an Debussys und Ravels Klavierlieder, wo die Begleitung die syllabisch geführte Stimme nur mit einigen Akkorden, Klangflächen und Melismen begleitet und nicht einen Teppich aus Akkordfolgen unter den Gesang legt. Deshalb ist auch jede Ähnlichkeit mit «*Pierrot lunaire*» nur oberflächlich, da dort jede Stimme thematisch ist, was hier nur teilweise zutrifft.

«*Les cinq doigts*» sind ausserordentlich einfache und dabei sehr kunstvolle Klavierstücke von 1921, die Strawinsky 1962 für fünfzehn Instrumentalisten umschrieb und dabei als «*Eight Instrumental Miniatures*», dichter, komplexer gestaltete. Die ursprüngliche Reihenfolge der Stücke wurde geändert, ausserdem sind einige davon in andere Tonarten transponiert worden. Die Bevorzugung der einfachen Tonarten, d. h. der weissen Tasten wurde unnötig in dem Augenblick, wo das Klavier entfiel. Alle fünfzehn Instrumente werden nur im letzten Stück gebraucht, sonst kommen nur einzelne, kleine Gruppen vor, eine Praxis, die Strawinsky schon in den fünfziger Jahren beim «*Canticum sacrum*», bei «*Agon*» und den «*Threni*» angewandt hat, und der er noch in den «*Requiem canticles*» huldigen sollte. Doch das ist noch nicht alles: Strawinsky komponiert die Stücke neu, indem er Kontrapunkte beifügt, die wie im Falle des ersten Stückes sehr streng sein können. Von Takt 1 bis 10 spielt das Fagott in den oberen Tönen der eingestrichenen Oktave, von ferne an das Fagott-Solo vom Anfang des «*Sacre*» erinnernd, eine Spiegelung der gleichzeitigen Oboenmelodie. Dieser Teil soll am Schluss nicht da capo gespielt werden, wie in «*Les cinq doigts*», sondern Strawinsky fügt noch weitere Kunststücke bei. Die Spiegelung zwar entfällt, doch dafür spielen das Fagott und die Oboe strenge Imitationen, Kanons zur ursprünglichen Oberstimme. Dies alles vermeidet jeden Ton ausserhalb des diatonischen C-Dur, eine Vielzahl von Zusammenklängen entsteht, die aber alle auf den weissen Tasten des Klaviers realisiert werden könnten und eine Vorherrschaft der Tonleiter über die Akkordbeziehungen zeigen. Strawinskys Kunst der Kanonkomposition im «*Canticum*», den «*Threni*» und im «*Double Canon*» für Streichquartett, alles Werke aus den fünfziger Jahren, findet nun hier ihre Anwendung in einer Diatonik, die er scheinbar hinter sich gelassen hat, um mit Zwölftonreihen zu komponieren. Doch er ist im Grunde nur dem Denken in Schichten treu geblieben, wie es in grossem Stil im «*Sacre*» anzutreffen ist, er adiiert hier Linienzüge zu einem Rohmaterial – als das mussten ihm die einfachen Klavierstücke von 1921 vorkommen –, um an ihm weiterzubauen. Wieder ist dazu noch – zwar diesmal nicht das grosse Orchester, – aber das Kammerensemble der «verlängerte Arm des Klaviers», weil die Brillanz des Klavierspiels mit seiner subtilen Kunst des Anschlags, die durchaus in «*Les cinq doigts*» schon erforderlich war, durch die Bläser und Streicher noch verstärkt wird, die durch gelegentliche Oktavierungen von einzelnen Tönen diesen eine besondere Helligkeit verleihen. Das ist aber eine Technik, die sich schon im «*Sacre*» feststellen lässt.

Wie an dem Dargestellten klar geworden ist, kann man kaum Originale, Bearbeitungen und verschiedene Fassungen genau trennen. Der Klavierauszug von «*Le Chant du rossignol*» entpuppt sich trotz seiner Vereinfachungen als grundlegend für das Original, das seinerseits aus einer Oper abgeleitet ist. Der Klavierauszug des «*Sacre*» wiederum entspricht nicht dem Orchestersatz, er ist eher eine noch unvollkommene Vorform zu diesem, um dann doch in der «*Danse sacrale*» Qualitäten zu entwickeln, die eine konzertmässige Aufführung rechtfertigen. Die «*Trois mouvements de Pétrouchka*» dürften zum Repertoire von Pianisten gehören, die über eine stupende Technik verfügen und sie nicht auf Liszts Paraphrasen anwenden möchten. Die Suite aus «*L'Histoire du soldat*» empfiehlt sich für Kammermusikkonzerte, die Bartóks «*Contrasts*» für dieselbe Besetzung im Programm haben. Die Balmont- und japanischen Lieder könnten zusammen mit «*Les cinq doigts*» und den «*Miniaturen*» in beiden Fassungen am selben Abend gespielt werden. Boulez dirigierte im Frühling 1981 in Paris ein Strawinsky-Konzert mit verschiedenen Versionen derselben Stücke, wo auch die beiden Fassungen von «*Les Noces*» gespielt wurden. Der unaufdringlich didaktische Anlass machte nur deutlich, dass Strawinskys gesamtes Œuvre ein «Werk in Etappen» ist, und dass er selten oder nie eine definitive Fassung gleichsam für die Ewigkeit schrieb.

