

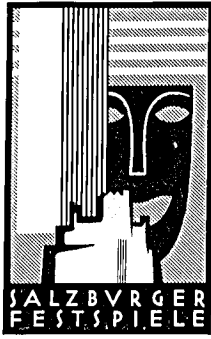
1871 STR

02761



Igor Stravinsky – Salzburg 199.







Igor Strawinsky

Salzburg 1994

Programmbuch für die Salzburger Festspiele
Mit Beiträgen von Volker Scherliess und Matthias Brzoska
herausgegeben von Christoph Schwandt

Salzburg Festival
Bookshop

Eine Veröffentlichung des *Salzburg Festival Bookshops*

Die Beiträge von Volker Scherliess sind mit VS
und die von Matthias Brzoska mit MB gekennzeichnet

Schutzumschlag: Pablo Picasso *Bildnis Igor Strawinsky*, 1920 (Privatsammlung)
Frontispiz Seite 2: Pablo Picasso *Carnet 02210*, Bleistift auf Papier (Paris, Musée Picasso)
Frontispiz Seite 8: Inge Morath *Igor Strawinsky dirigiert*, 1962 (Magnum)

Redaktion: Salzburg Festival Bookshop Ges.m.b.H., Salzburg
Satz und Lithographie: Cliché + Litho AG, Glattbrugg
Druck: Passavia Druckerei GmbH, Passau, und Reischl Druck Ges.m.b.H., Salzburg
Buchbinder: Buchbinderei Salzburg Almesberger Ges.m.b.H., Salzburg
Anzeigen: Jean Frey AG, Zürich

© Copyright 1994 Salzburg Festival Bookshop Ges.m.b.H., Salzburg,
und die auf der Seite 104 genannten Institutionen und Rechteinhaber

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Austria and Germany

INHALT

Vorbemerkung

Seite 7

I.

The Rake's Progress

27. und 30. Juli, 1., 4., und 6. August 1994

Seite 13

II.

L'histoire du Soldat

29. und 31. Juli, 4., 5., 6., 18., 19., 27. und 28. August

Seite 23

III.

Strawinsky-Konzert

19. August 1994

Seite 31

IV.

»Herr Strawinsky hat gesagt...«

Lesung

19. August 1994

Seite 31

V.

Oedipus Rex und Psalmensymphonie

22., 27., und 30. August 1994

Seite 41

VI

Drei Stücke für Streichquartett

28. Juli 1994

Seite 49

VII.

Petruschka

6. und 7. August 1994

Seite 49

VII

Der Kuss der Fee

14. und 15. August 1994

Seite 53

IX.

Le Rossignol / La voix humaine

20. August 1994

Seite 53

X.

Violinkonzert D-Dur

21. August 1994

Seite 69

XI.

Suite aus »Pulcinella«

21. August 1994

Seite 69

XII.

Petruschka-Suite

23. August 1994

Seite 73

XIII.

Symphonien für Blasinstrumente

27. August 1994

Seite 73

XIV.

Apollon musagète / Pas de deux

28. August 1994

Seite 79

XV.

Feuervogel-Suite

29. August 1994

Seite 79

Biographische Chronik in Stichworten

Seite 81

Anhang

Diskographie, Bibliographie, Bildnachweise

Seite 101

Vorbemerkung

Die Salzburger Festspiele haben eine Auswahl an Werken Igor Strawinskys zum Schwerpunkt ihres diesjährigen Programms gewählt.

Diese Publikation befaßt sich mit allen zur Aufführung gelangenden Werken des Komponisten.

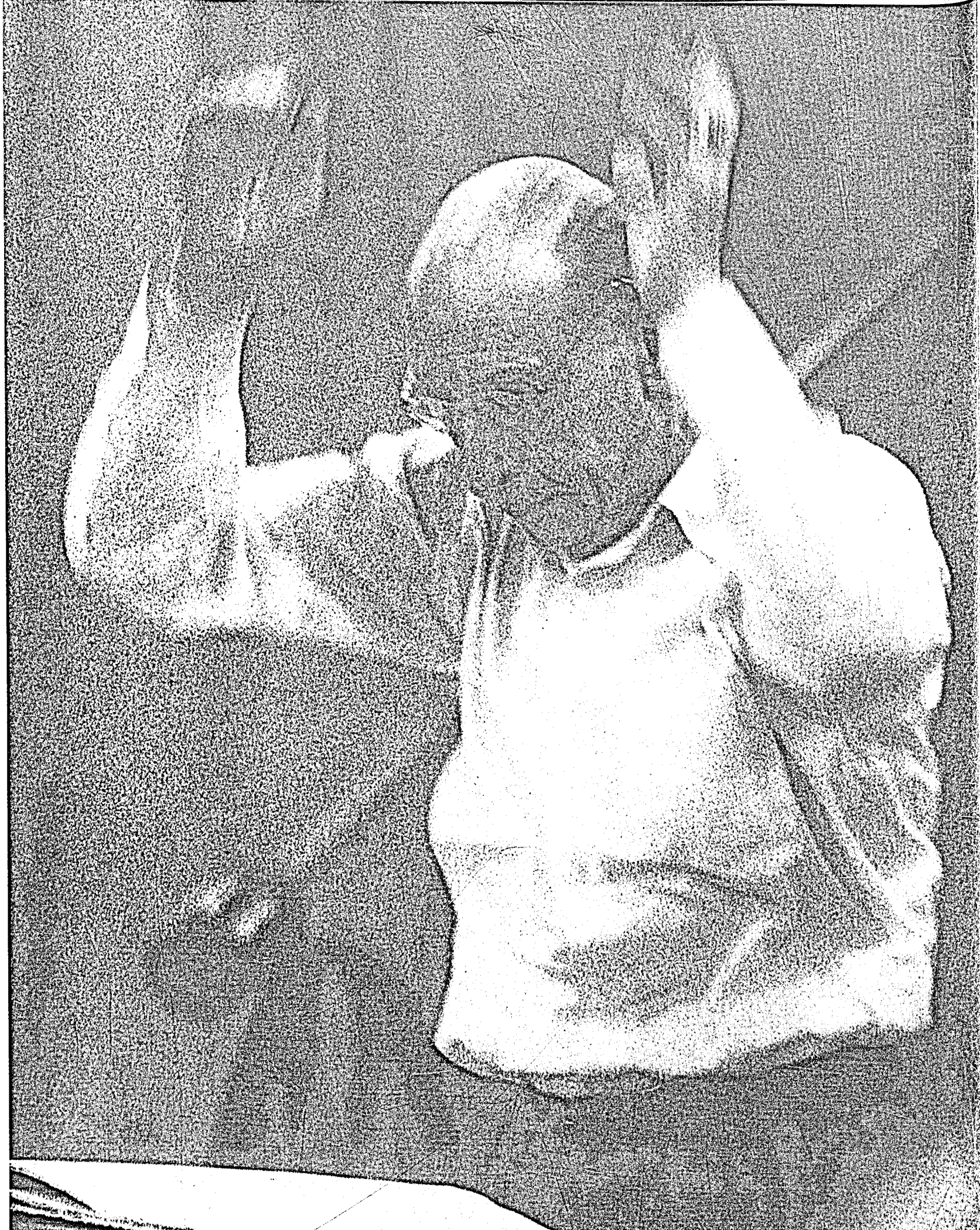
*Für die Konzerte am 19. August (Mozarteum) und am 20. August (Felsenreitschule) dient sie als Abendprogramm,
für alle anderen Veranstaltungen als Programmbegleitbuch.*

*Im Zentrum des Strawinsky-Programms stehen zwei Bühnenwerke: «The Rake's Progress»
und «Oedipus Rex und Psalmensymphonie». Für diese beiden Inszenierungen erscheinen separate Programmbücher,
die als Supplement zu dieser Publikation gedacht sind.*

*Den Festspielbesuchern soll so eine umfassende Information über eine Werkauswahl des — wie Peter Sellars meint —
bedeutendsten Komponisten des ausgehenden Jahrhunderts geboten werden.*

Salzburg, im Juli 1994

DER HERAUSGEBER

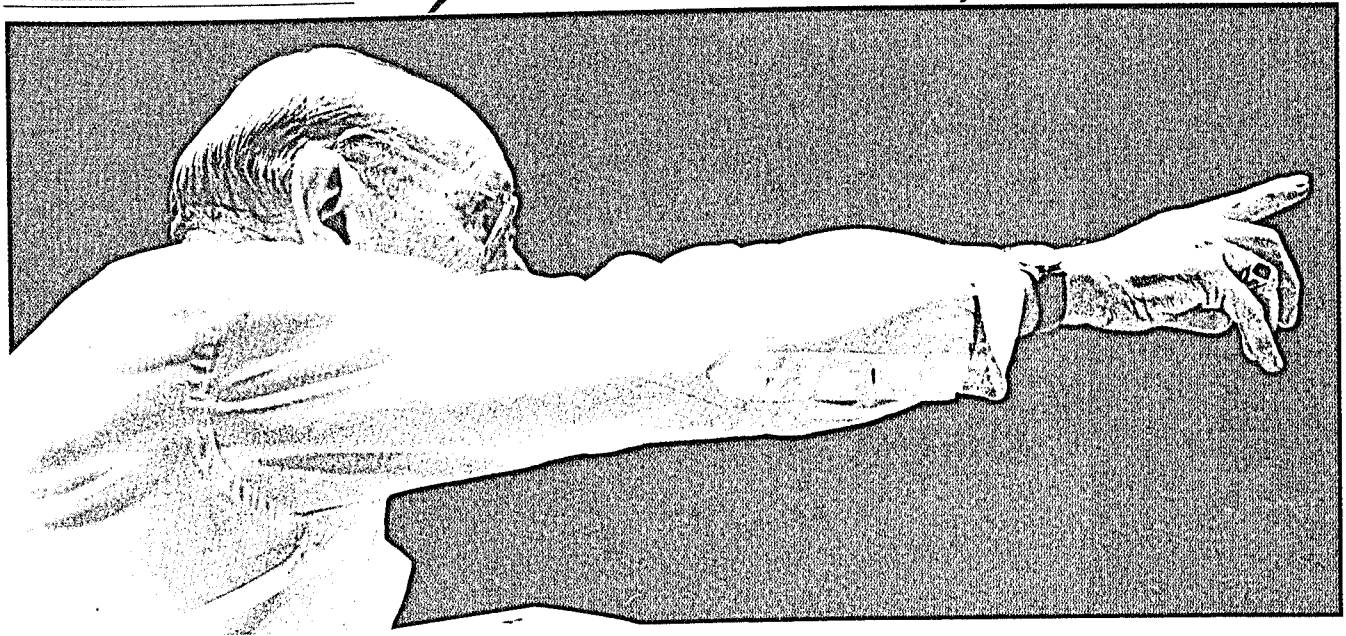


IGOR STRAVINSKY 1882-1971

THE RECORDED LEGACY



Igor Stravinsky

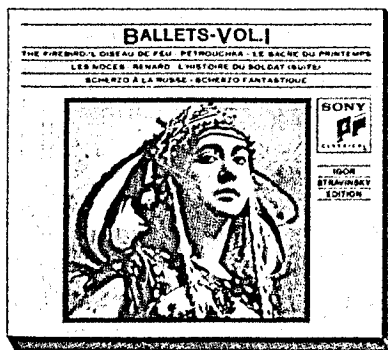


SX22K 46 290
SLIPCASE

- ★ "...I regard my recordings as indispensable supplements to the printed music."
- ★ "...meine Aufnahmen sehe ich als unerläßliche Ergänzungen zu den gedruckten Noten."
- ★ "...j'estime que mes disques sont les compléments indispensable de ma musique imprimée."

BALLET MUSIC
SYMPHONIES · CONCERTOS
CHAMBER & PIANO MUSIC
OPERAS · SONGS · MELODRAMAS
SACRED WORKS · ORATORIOS
MINIATURE MASTERPIECES
EARLY RECORDINGS

THE COMPLETE EDITION ON 22 CD'S



VOL. I BALLETS VOL. I

The Firebird / Der Feuervogel
L'Oiseau de feu (1910)
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Scherzo fantastique
CBC Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Fireworks / Feuerwerk / Feu d'artifice
Pétrouchka (Original 1911 version)

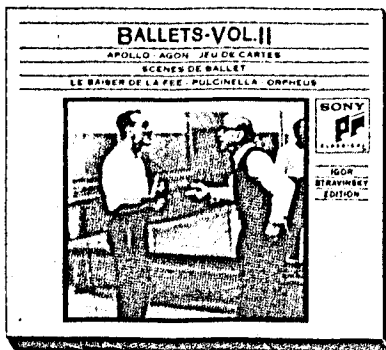
The Rite of Spring / Das Frühlingsopfer
Le Sacre du printemps
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

The Wedding / Die Bauernhochzeit
Les Noces
The American Concert Choir
(Dir.: Margaret Hillis)
Pianists: Samuel Barber, Aaron Copland,
Lukas Foss, Roger Sessions
Mildred Allen, Soprano
Regina Sarfaty, Mezzo-Soprano
Loren Driscoll, Tenor · Robert Oliver, Bass
Columbia Percussion Ensemble
Igor Stravinsky

Renard the Fox / Reineke Fuchs / Renard
George Shirley, Loren Driscoll,
William Murphy, Donald Gramm
Toni Koves, Cymbalom
Columbia Chamber Ensemble
Igor Stravinsky

The Soldier's Tale: Suite
Die Geschichte vom Soldaten: Suite
L'Histoire du soldat: Suite
Columbia Chamber Ensemble
Igor Stravinsky

SM3K 46291



VOL. II BALLETS VOL. II

Apollo (Apollon musagète)
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Agon
Los Angeles Festival Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Card Game / Kartenspiel / Jeu de cartes
Cleveland Orchestra · Igor Stravinsky

Scènes de ballet
CBC Symphony Orchestra · Igor Stravinsky

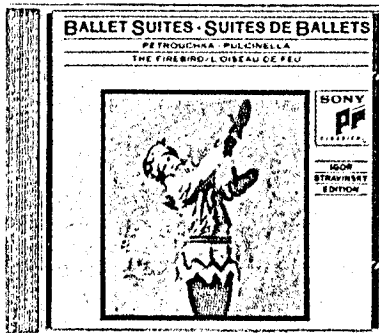
Bluebird - Pas de deux

The Fairy's Kiss / Der Kuß der Fee
Le Baiser de la fée
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Pulcinella
Irene Jordan, George Shirley,
Donald Gramm
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Orphée / Orpheus
Chicago Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

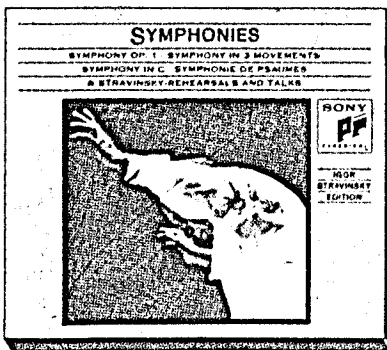
SM3K 46292



VOL. III BALLETS SUITES

Ballet Suites / Ballettsuiten
Suites de ballets
Petrushka · Pulcinella · The Firebird
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

SMK 46293



VOL. IV SYMPHONIES

Symphony in E flat / in Es / en mi bémol
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Stravinsky in Rehearsal
Stravinsky bei der Probe
Stravinski en répétition
(Apollo / Sleeping Beauty
Trois Souvenirs / Pulcinella
Piano Concerto / Symphony in C)

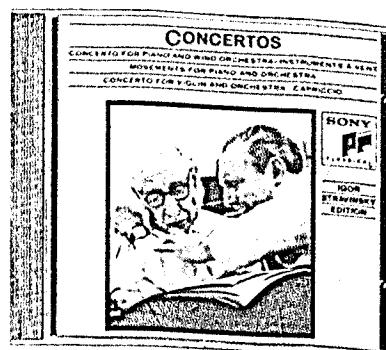
Stravinsky in his Own Words
Stravinskys Erinnerungen
Stravinski se souvient

Symphony in Three Movements
Symphonie in drei Sätzen
Symphonie en trois mouvements
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Symphony in C / en ut
CBC Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Symphony of Psalms
Psalmensymphonie
Symphonie de psaumes
(Rev. version, 1950)
Festival Singers of Toronto
(Dir.: Elmer Iseler)
CBC Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

SM2K 46294



VOL. V CONCERTOS

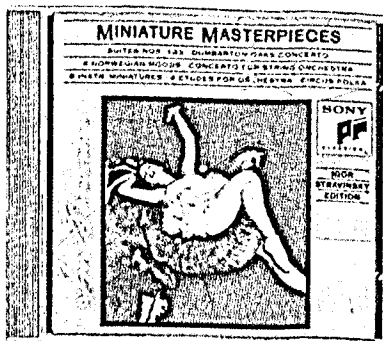
Concerto for Piano and
Wind Instruments
Konzert für Klavier und Bläser
Concerto pour piano
et instruments à vent
Philippe Entremont, Piano
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Movements for Piano and Orchestra
Sätze für Klavier und Orchester
Mouvements pour piano et orchestre
Charles Rosen, Piano
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Capriccio for Piano and Orchestra
Capriccio für Klavier und Orchester
Capriccio pour piano et orchestre
(Rev. version, 1949)
Philippe Entremont, Piano
Columbia Symphony Orchestra
Robert Craft (under the composer's supervision)

Concerto in D for Violin and Orchestra
Konzert in D für Violine und Orchester
Concerto en ré pour violon et orchestre
Isaac Stern, Violin
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

SMK 46295



VOL. VI MINIATURE MASTERPIECES

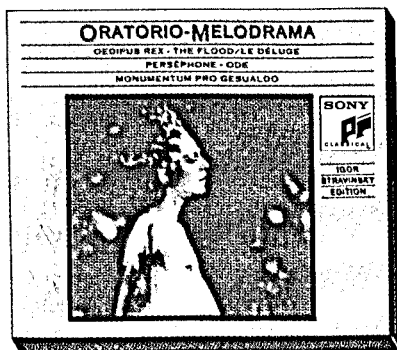
Greeting Prelude
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Suites No. 1 & 2 for Small Orchestra
Suiten Nr. 1 & 2 für kleines Orchester
Suites n° 1 & 2 pour petit orchestre
Members of the
CBC Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Concerto in E flat for
Chamber Orchestra "Dumbarton Oaks"
Konzert in Es für Kammerorchester
"Dumbarton Oaks"
Concerto en mi bémol pour orchestre
de chambre · Dumbarton Oaks ·
Columbia Symphony Orchestra
Igor Stravinsky

Four Norwegian Moods
Vier norwegische Impressionen
Quatre impressions norvégiennes

Circus Polka
CBC Symphony Orchestra
Igor Stravinsky



VOL. X ORATORIO AND MELODRAMA

Oedipus Rex (Rev. version, 1949)
 Narration (in English): John Westbrook
 George Shirley, Shirley Verrett,
 Donald Gramm, John Reardon,
 Loren Driscoll, Chester Watson
 Chorus and Orchestra of
 the Opera Society of Washington, D. C.
 Igor Stravinsky

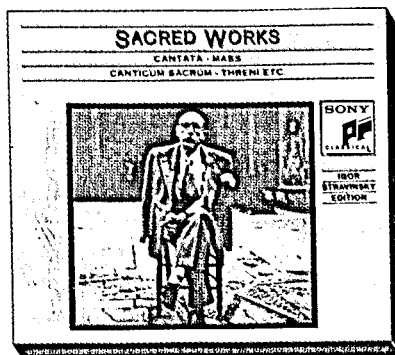
The Flood / Die Flut / Le Déluge
 Laurence Harvey, Sebastian Cabot,
 Elsa Lanchester, John Reardon,
 Robert Oliver, Paul Tripp,
 Richard Robinson
 Columbia Symphony Orchestra and
 Chorus (Chorus Director: Gregg Smith)
 Robert Craft
 (in the composer's presence)

Perséphone
 Vera Zorina, Michele Molese
 Ithaca College Concert Choir
 Texas Boys Choir of Fort Worth
 Gregg Smith Singers
 Columbia Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky

Ode
 Cleveland Orchestra
 Igor Stravinsky

Monumentum pro Gesualdo di Venosa
 ad CD annum
 Three Madrigals recomposed for
 Instruments / Drei Madrigale, bearbeitet
 für Instrumente / Trois Madrigaux
 recomposés pour instruments
 Columbia Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky

SM2K 46300



VOL. XI SACRED WORKS

Chorale-Variations of the German
Christmas Carol / Choralvariationen
 über das Weihnachtslied / Variations
 chorales sur l'hymne de Noël allemand
 "Vom Himmel hoch, da komm' ich her"
 Festival Singers of Toronto
 (Dir.: Elmer Iseler)
 CBC Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky
 (arrangement and conducting)

Zvezdoliki
 (The Star-Faced One
 Der Sternenkönig / Le Roi des étoiles)
 Festival Singers of Toronto
 (Dir.: Elmer Iseler)
 CBC Symphony Orchestra · Igor Stravinsky

Ave Maria
 Festival Singers of Toronto
 (Dir.: Elmer Iseler)

Credo
 Gregg Smith Singers (Dir.: Gregg Smith)

Pater Noster
 Festival Singers of Toronto
 (Dir.: Elmer Iseler)

Cantata / Kantate / Cantate
 Adrienne Albert, Mezzo-Soprano
 Alexander Young, Tenor
 Gregg Smith Singers (Dir.: Gregg Smith)
 Columbia Chamber Ensemble
 Igor Stravinsky

Mass / Messe
 Annette Baxter, Soprano
 Adrienne Albert, Alto
 Gregg Smith Singers (Dir.: Gregg Smith)
 Columbia Symphony Winds and Brass
 Igor Stravinsky

Babel
 John Colicos, Narrator
 Festival Singers of Toronto
 (Dir.: Elmer Iseler)
 CBC Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky

Canticum Sacrum
 Richard Robinson, Tenor
 Howard Chitjian, Baritone
 Los Angeles Festival
 Symphony Orchestra and Chorus
 Igor Stravinsky

Introitus "T. S. Eliot in memoriam"
 Gregg Smith Singers (Dir.: Gregg Smith)
 Columbia Chamber Ensemble
 Igor Stravinsky

A Sermon, a Narrative and a Prayer
 Eine Predigt, eine Erzählung und ein Gebet
 Un Sermon, un récit et une prière
 Shirley Verrett, Mezzo-Soprano
 Loren Driscoll, Tenor
 John Horton, Speaker
 CBC Symphony Orchestra · Igor Stravinsky

Anthem
 ("The dove descending breaks the air")
 Festival Singers of Toronto
 (Dir.: Elmer Iseler)

Threni
 Bethany Beardslee, Beatrice Krebs,
 William Lewis, James Wainner,
 Mac Morgan, Robert Oliver
 The Schola Cantorum (Dir.: Hugh Ross)
 Columbia Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky

SM2K 46301

*"When I conduct, the music is
 presented pretty nearly the way I
 want it. That is why I've been
 conducting recording sessions of
 most of my music."*

**
 »Wenn ich dirigiere, erklingt die
 Musik nahezu so, wie ich sie mir
 vorstelle. Eben deshalb habe ich die
 Schallplatteneinspielungen der
 meisten meiner Werke dirigiert.**

**
 «Lorsque je dirige l'orchestre, la
 musique atteint presque à ce que
 j'imagine. C'est précisément pour
 cette raison que j'ai dirigé les
 enregistrements de la plupart de
 mes œuvres.»*



VOL. XII ROBERT CRAFT CONDUCTS
 (under the composer's supervision)

Song of the Nightingale -
Symphonic Poem / Lied der Nachtigall -
Symphonische Dichtung / Chant du
rossignol - Poème symphonique
 Columbia Symphony Orchestra
 Robert Craft

Dances Concertantes
 Columbia Chamber Orchestra
 Robert Craft

Epitaphium
 Arthur Glegghorn, Flute
 Kalman Bloch, Clarinet
 Dorothy Remsen, Harp

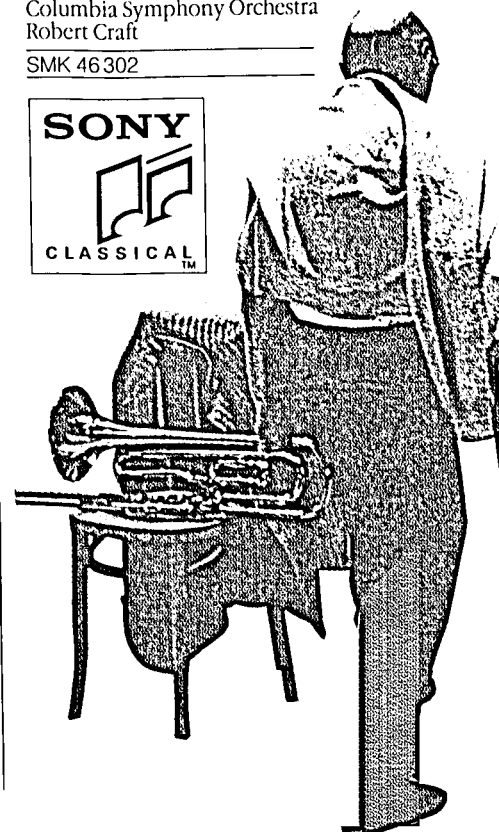
Double Canon:
 "Raoul Dufy in memoriam"
 Israel Baker & Otis Igleman, Violins
 Sanford Schonbach, Viola
 George Neikrug, Cello

Abraham and Isaac
 Richard Frisch, Baritone
 Columbia Symphony Orchestra
 Robert Craft

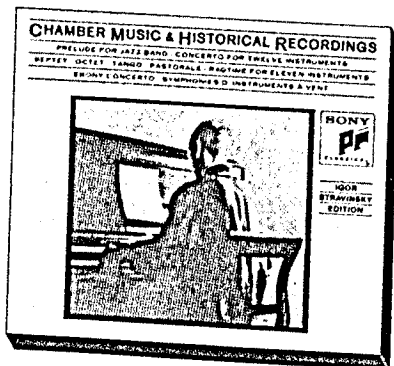
Orchestra Variations
 Orchestervariationen
 Variations orchestrales
 "Aldous Huxley in memoriam"
 Columbia Symphony Orchestra
 Robert Craft

Requiem Canticles
 Linda Anderson, Soprano
 Elaine Bonazzi, Alto
 Charles Bressler, Tenor
 Donald Gramm, Bass
 Ithaca College Concert Choir
 (Dir.: Gregg Smith)
 Columbia Symphony Orchestra
 Robert Craft

SMK 46302



Concerto in D for String Orchestra,
 "Basle Concerto"
 Konzert in D für Streichorchester
 Concerto en ré pour orchestre à cordes
 Columbia Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky
 8 Instrumental Miniatures
 Members of the
 CBC Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky
 Four Etudes for Orchestra
 Vier Etüden für Orchester
 Quatre Études pour orchestre
 CBC Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky
 SMK 46296



VOL. VII CHAMBER MUSIC AND HISTORICAL RECORDINGS

Preliudium for Jazz Ensemble
 Columbia Jazz Ensemble
 Igor Stravinsky
 Concertino (for 12 Instruments / für
 12 Instrumente / pour 12 instruments)
 Octet for Wind Instruments
 Oktett für Bläser
 Octuor pour instruments à vent
 Columbia Chamber Ensemble
 Igor Stravinsky
 Ragtime (for 11 Instruments / für
 11 Instrumente / pour 11 instruments)
 Columbia Chamber Ensemble
 Toni Koves, Cimbalom
 Igor Stravinsky
 Tango (new orchestration 1953)
 Columbia Jazz Ensemble · Igor Stravinsky
 Septet / Septett / Septuor
 Columbia Chamber Ensemble
 Igor Stravinsky
 Pastorale (1933)
 Israel Baker, Solo Violin
 Columbia Chamber Ensemble
 Igor Stravinsky
 Ebony Concerto (for Clarinet Solo and
 Big Band)
 Benny Goodman, Clarinet
 Columbia Jazz Ensemble
 Igor Stravinsky
 Symphonies of Wind Instruments
 Symphonie für Bläser
 Symphonies d'instruments à vent
 (Rev. version, 1947)
 Symphoniorchester
 des Nordwestdeutschen Rundfunks
 Igor Stravinsky
 Duo Concertant for
 Violin and Piano (1932)
 Joseph Szigeti, Violin
 Igor Stravinsky, Piano
 Serenade in A / Sérénade en la
 Igor Stravinsky, Piano
 Concerto for 2 Solo Pianos
 Concerto für 2 Soloklaviere
 Concerto pour 2 pianos solo
 Igor & Soulima Stravinsky, Pianos
 Piano-Rag Music
 Igor Stravinsky, Piano

Sonata for 2 Pianos
 Sonate für 2 Klaviere
 Sonate pour 2 pianos
 Arthur Gold & Robert Fizdale, Pianos
 Sonata for Piano / Sonate für Klavier
 Sonate pour piano
 Charles Rosen, Piano
 SM2K 46297



VOL. VIII OPERAS AND SONGS

The Nightingale / Die Nachtigall
 Le Rossignol
 Chorus and Orchestra of
 the Opera Society of Washington, D. C.
 Loren Driscoll, Reri Grist,
 Marina Picassi, Kenneth Smith,
 Herbert Beattie, Donald Gramm,
 Stanley Kolk, William Murphy,
 Carl Kaiser, Elaine Bonazzi
 Igor Stravinsky
 Mavra
 Susan Belinck, Mary Simmons,
 Patricia Rideout, Stanley Kolk
 CBC Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky
 35 Songs:
 Faun and Shepherdess
 Faun und Schäferin
 Faune et bergère
 Mary Simmons, Mezzo-Soprano
 CBC Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky
 Two Poems by Paul Verlaine
 Zwei Gedichte von Paul Verlaine
 Deux poèmes de Paul Verlaine
 Donald Gramm, Baritone
 Columbia Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky
 Two Poems by K. Bal'mont
 Zwei Gedichte von K. Bal'mont
 Deux poèmes de K. Bal'mont
 Three Japanese Lyrics
 Drei japanische Gedichte
 Trois Poésies de la lyrique japonaise
 Evelyn Lear, Soprano
 Columbia Chamber Orchestra
 Robert Craft
 Three Little Songs
 (Recollections of my Childhood)
 Drei kleine Lieder
 (Erinnerungen an meine Kindheit)
 Trois petites chansons
 (Souvenir de mon enfance)
 Pribaoutki - Pleasant Songs
 Scherzlieder / Chansons plaisantes
 Cathy Berberian, Mezzo-Soprano
 Columbia Symphony Orchestra
 Igor Stravinsky
 Cat's Cradle Songs / Katzenwiegenlieder
 Berceuses du chat
 Cathy Berberian, Mezzo-Soprano
 Columbia Chamber Ensemble
 Igor Stravinsky
 Four Russian Peasant Songs
 Vier russische Bauernlieder
 Quatre Chansons paysannes russes
 Gregg Smith Singers
 (Dir.: Gregg Smith)

Four Russian Songs / Vier russische
 Lieder / Quatre chansons russes
 Adrienne Albert, Mezzo-Soprano
 Louise di Tullio, Flute
 Dorothy Remsen, Harp
 Laurindo Almeida, Guitar
 Three Songs from William Shakespeare
 Drei Shakespeare-Lieder
 Trois Chants de William Shakespeare
 Cathy Berberian, Mezzo-Soprano
 Columbia Chamber Ensemble
 Igor Stravinsky
 "In memoriam Dylan Thomas"
 Alexander Young, Tenor
 Columbia Chamber Ensemble
 Igor Stravinsky
 Elegy for J. F. K.
 Cathy Berberian, Mezzo-Soprano
 Paul E. Howland, Jack Kreiselman and
 Charles Russo, Clarinets
 The Owl and the Pussycat
 Adrienne Albert, Soprano
 Robert Craft, Piano
 Tili-Bom
 (Three Stories for Children
 Drei Geschichten für Kinder
 Trois Histoires pour enfants)
 Evelyn Lear, Soprano
 Columbia Symphony Orchestra
 Robert Craft
 SM2K 46298



VOL. IX OPERA

The Rake's Progress / Der Wüstling
 La Carrière d'un libertin
 Alexander Young, Judith Raskin,
 John Reardon, Regina Sarfati,
 Kevin Miller, Jean Manning,
 Don Garrard, Peter Tracey
 The Sadler's Wells Opera Chorus
 (Dir.: John Baker)
 Colin Tilney, Harpsichord
 Royal Philharmonic Orchestra
 Igor Stravinsky
 SM2K 46299



I

Igor Strawinsky
The Rake's Progress

Oper in drei Akten (neun Bilder)
Text von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman
nach der gleichnamigen Bilderfolge von William Hogarth

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild und Kostüme
Chöre
Cembalo

Sylvain Cambreling
Peter Mussbach
Jörg Immendorff
Dietrich D. Gerpheide
Ann Beckmann

Trulove
Anne Trulove
Tom Rakewell
Nick Shadow
Mother Goose
Baba the Turk
Sellem
Keeper

Peter Rose
Sylvia McNair
Jerry Hadley
Monte Pederson
Linda Ormiston
Grace Bumbry
Uwe Schönbeck
Jonathan Best

Camerata Academica Salzburg
Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor

Musikalische Assistenz
Korrepetition
Regieassistenz und Abendspielleitung
Regiehospitantz
Bühnenbildassistenz
Inspizienz
Übertitel
Technische Leitung
Leiter der Ausstattung
Technischer Assistent
Bühnentechnik
Beleuchtung
Ton
Leiter des Kostüm- und Maskenwesens
Maske
Garderobe

Ann Beckmann
Markus Fohr
Tine Buyse
Andrea Raabe, Heather Leigh Cochran
Martin Kinzmaier
Beate McCoy, Inge Matthiesen, Ulrich Ruckdeschel
Christian Marten-Molnar
Klaus Kretschmer
Imre Vincze
Jürgen Franke
Ernst Pichler
Heinz Ilsanker
Gerhard Pitter, Hans-Jürgen Schmolzer
Robby Duiveman
Herbert Zehetner, Margit Hadrava
Günter Schneider

Neuinszenierung

KLEINES FESTSPIELHAUS

Premiere 27. Juli 1994
30. Juli, 1., 4., 6. August, 19.30 Uhr



Jonathan Best



Grace Bumbry



Sylvain Cambreling



Dietrich D. Gerpheide



Jerry Hadley



Jörg Immendorff



Sylvia McNair



Peter Mussbach



Linda Ormiston



Monte Pederson



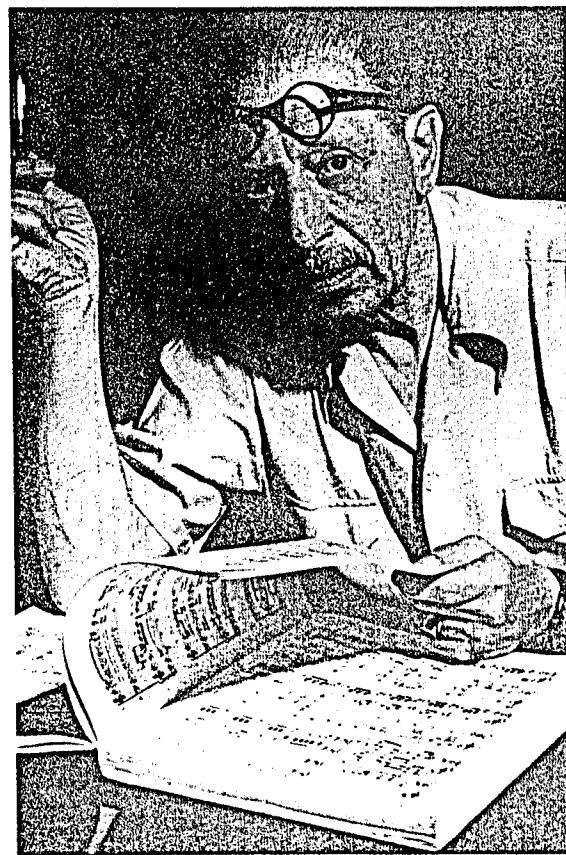
Peter Rose



Uwe Schönbeck



Stravinsky mit H. W. Auden in Los Angeles (1950)



Mit dem Klavientauszug in Venedig (1951)

The Rake's Progress

Oper in drei Akten und einem Epilog auf ein Libretto von
H. W. Auden und Ch. Kalmann, 1948/51
Uraufführung: Venedig, Teatro la Fenice, 11.9.1951

Die Entstehungsgeschichte

des *Rake's Progress*, Strawinskys einziger abendfüllenden Oper, zog sich über knapp vier Jahre hin – von den ersten Gesprächen im November 1947 bis zur Uraufführung am 11. September 1951 im venezianischen Teatro La Fenice. Er selbst hat darüber in den Gesprächen mit seinem langjährigen Freund und Mitarbeiter Robert Craft berichtet. Am Beginn stand eine Ausstellung des Malers und Graphikers William Hogarth (1697–1764), die er 1947 bei einem zufälligen Besuch des Chicago Art Institute gesehen hatte. Im Gespräch mit Robert Craft erinnert sich Strawinsky:

Die Bilderfolge »Rake's Progress« regte bei mir sogleich eine Reihe von Opernszenen an. Ich war indessen auch gerade besonders empfänglich für eine solche Anregung, denn schon seit meiner Ankunft in den Vereinigten Staaten [1939] hatte ich den Wunsch, eine Oper in Englisch zu komponieren. Ich wählte Auden auf Empfehlung meines guten Freundes und Nachbarn Aldous Huxley: Als ich Huxley schilderte, welche Art Versoper ich wünschte, versicherte er mir, Auden sei der Dichter, mit dem ich zusam-

menarbeiten könnte. So schrieb ich im Oktober an Auden und setzte ihm meinen Rake's Progress-Plan auseinander...

Wystan Hugh Auden (der Vorname meist nur auf das Buchstabenkürzel W.H. reduziert), der große, aus England stammende und in den USA lebende Lyriker (1907–73), war begeistert von der Idee. Sein erster Antwortbrief enthielt bereits konkrete Vorschläge fürs Libretto und schloß mit dem Bekenntnis: »Ich brauche kaum zu sagen, daß die Möglichkeit, mit Ihnen zusammenzuarbeiten, die größte Ehre meines Lebens ist.« Bald darauf traf er als Gast von Vera und Igor Strawinsky in Hollywood ein:

Früh am nächsten Morgen begannen wir, so berichtet Strawinsky weiter, gestärkt durch Kaffee und Whisky, an Rake's Progress zu arbeiten, beginnend mit einem Helden, einer Heldin und einem Bösewicht, und auf Grund eines Beschlusses, daß diese Leute ein Tenor, ein Sopran und ein Bass sein sollten, gingen wir dazu über, eine Reihe von Szenen zu erfinden, die zum letzten, in unserer Vorstellung bereits verankerten Bild in Bedlam hinführen. Wir hielten uns zunächst eng an Hogarth, bis unsere eigene Geschichte eine andere Bedeutung anzunehmen begann.

Wir versuchten, das dramatische Schema mit einer provisorischen Anordnung der Musiknummern wie Arien, Ensembles und Chören in Übereinstimmung zu bringen, und nach zehn Tagen hatten wir die Umrisse festgelegt, die sich nicht wesentlich von der Anlage des endgültigen Textbuchs unterscheiden. Auden faszinierte und entzückte mich von Tag zu Tag mehr.

ACT III
Scene I

for sale.

SELLEN and CROWD
ORCHESTRAL RECITATIVE
BABA(aside) Now what was that?

ANNE (enter ANNE hurriedly. She rushes to the window)
Was that his voice?
SELLEN and CROWD What next, I wonder?

BABA(aside) The milk-maid haunts me.
ANNE(at the window) Seems gone.
BABA(reflectively - after glancing about) Gonal
All I possessed
(shrugging her shoulders) Well, well.
ANNE(turning) (to ANNE, a bit imperiously & indulgently) My dear!

BABA No matter now. Come here, my child, to Baba.
SELLEN (obviously under a strain) (ANNE goes to her) His wife!
BABA(impatiently) Ladice, the sale, if you could go out - His jest-
CROWD (to him as he walks desperately to a corner of the room) Don't interrupt. Robber,
(a cold-voice) A scene like this is better than a sale. Don't interrupt or rail; (a?)

BABA(to ANNE)

TRIO with CHORUS

You love him, seek to set him right;
He's but a shuttle-headed led;
Not quite a gentleman, n'r quite
Completely vanquished by the bad;
Who knows what care and love might do?
But good or bad, I know he still loves you.

ANNE

He loves me still! Then I alone
In weeping doubt have been untrue:
ANNE together with SELLEN & CHORUS
O hope, endear my love, atone,
Enlighten, grace whatever may ensue.
S & a part of C He loves her.
(another part) Who?
S & 1st part (another part) He loves her still.
S & 1st part The tale is sad -
(another part) if true.
this line both precedes the 1st part of the ensemble and later acts as its
COMMENTARY.

Introduction
PART II

at
in him yet.
quest.
t.
door is flung
few SERVANTS.

Skizze einer Chorpassage, I. Akt, 2. Szene (Boosey & Hawkes)

Wenn wir nicht arbeiteten, pflegte er mir die Versformen zu erklären und dafür, so schnell er nur schreiben konnte, Beispiele zu improvisieren. Wir besuchten auch einmal zusammen eine Darbietung von *Così fan tutte* auf zwei Klavieren – vielleicht ein Wink des Schicksals, denn der Rake verdankt *Così* viel.«

Nach der persönlichen Zusammenarbeit ergab sich eine ausgiebige Korrespondenz über spezielle Fragen zur dramaturgischen Anlage und alle möglichen Details des Textes. Auden hatte dazu seinen Freund Chester Kallmann, einen Spezialisten in Versfragen, zur Mitarbeit herangezogen. Ende Februar 1948 hielt Strawinsky das gesamte Libretto in Händen und hatte seinerseits schon mit der Komposition begonnen. Sie ging kontinuierlich voran: Im Januar 1949 war der erste Akt fertig, der zweite im Februar 1950 und der dritte im April 1951.

Die Uraufführung

Schnell machte in der Musikwelt die Runde, Strawinsky arbeite an einer abendfüllenden Oper über das Hogarth-Thema, gedacht für ein kleines, intimes Theater. Bereits im Herbst 1948 erreichte ihn (vom

Seite 16: *Libretto-Manuskript, III. Akt, 1. Szene*

Ojai Festival in Ventura County, Kalifornien) die erste Anfrage wegen der Uraufführung, und schon damals wurde Carl Ebert, der vor allem durch seine Mozart-Aufführungen in Glyndebourne berühmt war, als Regisseur vorgeschlagen. Er hat ja schließlich auch die Uraufführung in Venedig inszeniert; doch bis dahin war noch ein langer Weg. Verschiedene Opernhäuser und Festivals in den USA und Europa bemühten sich um die Premiere, als die Partitur noch nicht einmal halb fertig war. Bis schließlich das Teatro La Fenice in Venedig das Rennen machte, ergaben sich Aktivitäten, die man als diplomatisches Tauziehen mit Tendenz zur Kriminalstory bezeichnen könnte und in denen künstlerische, organisatorische und nicht zuletzt finanzielle Argumente zusammenwirkten (damals noch neu war beispielsweise die Idee einer mit der Uraufführung gleichzeitigen Plattenproduktion). Die Bühnen versuchten, sich in ihren Angeboten zu übertrumpfen, und Strawinsky seinerseits pokerte hoch, denn er war sich seines Wertes bewußt und hatte einen ausgesprochenen Realitätssinn in finanziellen Dingen. All dies wäre ein Kapitel für sich – und ein spannendes.

Schließlich blieben zwei Hauptkonkurrenten übrig: die Mailänder Scala, der Strawinsky die Erstaufführung auf Italienisch zugesagt hatte, und die Biennale di Venezia, die das Werk im englischen Original herausbringen wollte. Es drohte ein Prozeß, der nur durch Intervention der italienischen Regierung abgewendet werden konnte; man einigte sich auf einen Kompromiß: Die Premiere fand als Produktion der Scala



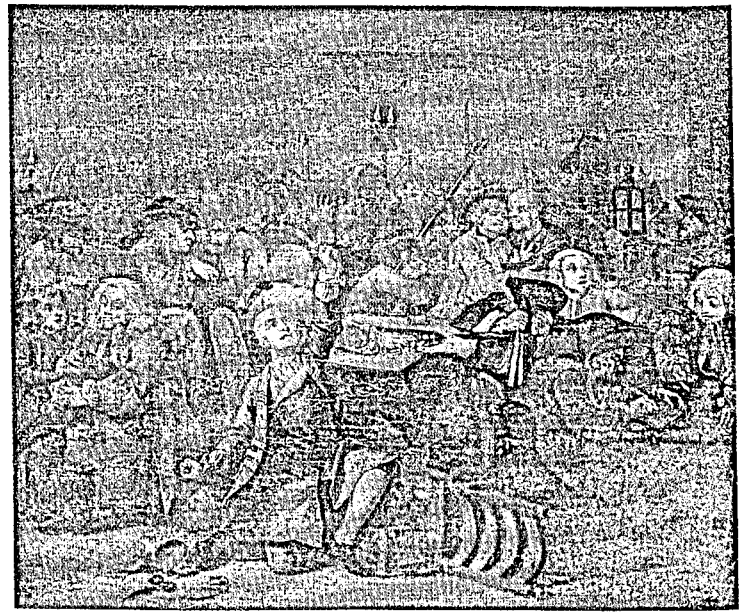
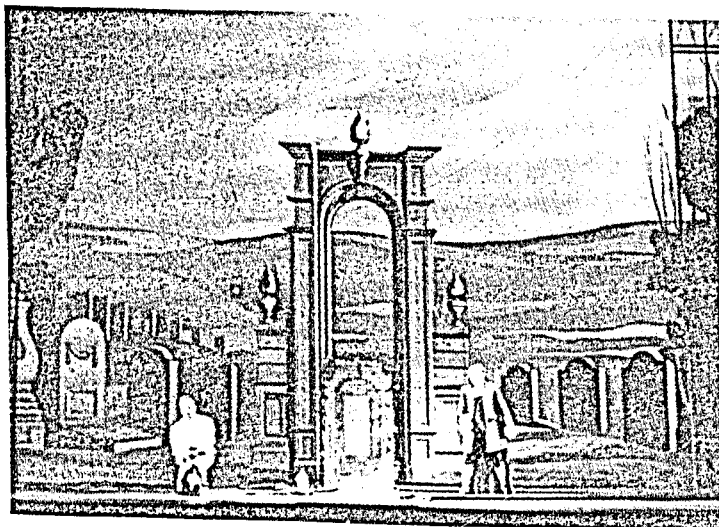
William Hogarth *A Rake's Progress: Folge I Der Erbe*, 1733/34, Gemälde, (London, Sir John Soane's Museum)

im Teatro La Fenice statt und wurde dann in Mailand übernommen. Strawinsky wollte selbst die Premiere dirigieren, aber die Einstudierung mußte einem erfahrenen Kapellmeister anvertraut werden, der auch die weiteren Aufführungen leiten sollte. Dazu schlug die Scala einen ihrer Hausdirigenten, Carlo Maria Giulini, vor; Strawinsky wollte Igor Markevitch durchsetzen. Schließlich wurde der junge Ferdinand Leitner gewählt – ein Glücksgriff, wie sich bald herausstellen sollte.

Das Werk

Der *Rake's Progress* ist Strawinskys umfangreichste Partitur und stellt die Summe seiner neoklassizistischen Schaffensperiode dar. Ganz unter-

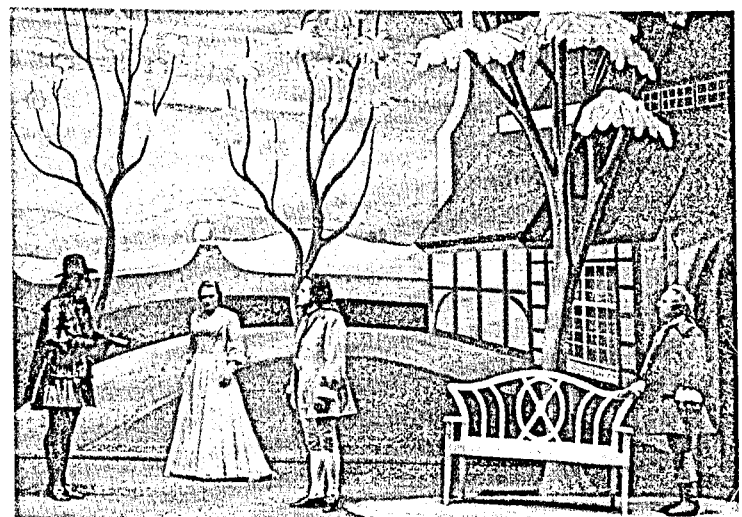
Friedhofszene der Uraufführung, Bühnenbild E. Ratto und E. Colciaghi, Inszenierung Carl Ebert (1951, Teatro La Fenice Venedig)

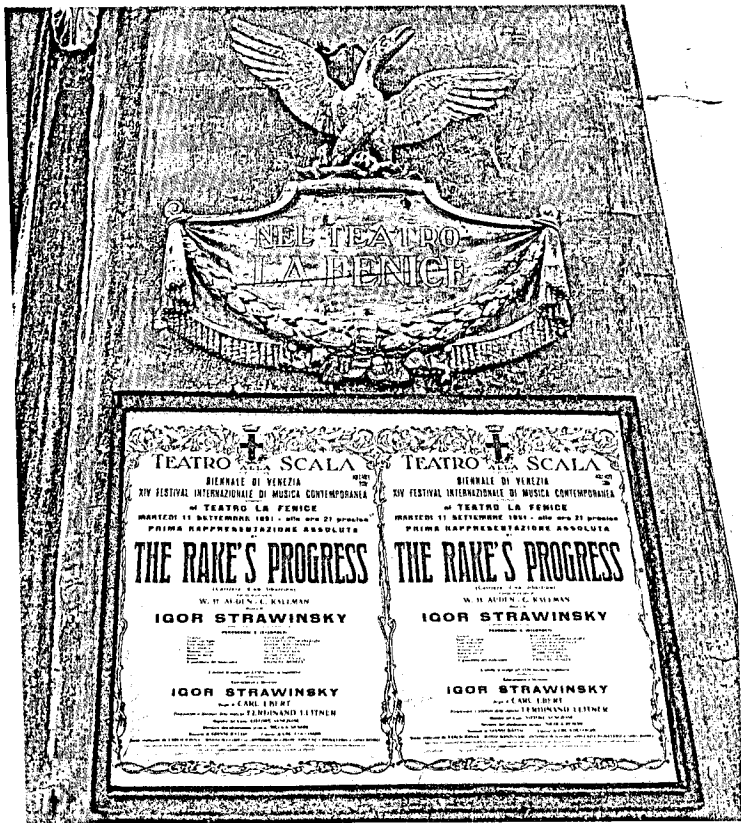


William Hogarth *A Rake's Progress: Folge VI Der Spielsalon*, 1733/34, Gemälde (London, Sir John Soane's Museum)

schiedlichen Vorbildern verpflichtet, steht Hochintellektuelles neben Volkstümlichem, Bezüge auf alte Kunsttraditionen neben moritatenhaften und moralisierenden Märchelementen. Darauf weisen schon die sprechenden Namen der Figuren: Dem vertrauenweckenden »Trulove« und dem eigentlich auch »guten« Tom Rakewell (Tom meint im Englischen eine Art »Jedermann«) steht der mephistohafte Nick Shadow gegenüber (shadow = der Schatten, und Nick war eine volkstümliche Bezeichnung für den Teufel). Der Auktionator Sellem enthält seine Tätigkeit (to sell) im Namen, und Mother Goose ist nicht nur derselbe Märchenname, wie wir ihn aus Ravels *Ma mère l'oye* kennen, sondern spielt zugleich auf eine Geschlechtskrankheit an. Badlam, abgeleitet aus Bethlehem, war der Name des ersten Londoner Irrenhauses.

Szene aus dem I. Akt der deutschen Erstaufführung, Bühnenbild L. Bauer-Esy, Inszenierung Kurt Puhlmann (1951, Staatsoper Stuttgart)





Uraufführungsplakat des Teatro alla Scala am Eingang des Teatro La Fenice

Mit Elisabeth Schwarzkopf vor dem Schlussvorhang der Uraufführung

Das Sujet war, wie schon gesagt, durch Hogarth's Bilder angeregt, die auf vielfache Weise reflektiert werden – in Audens und Kallmanns Dichtung ebenso wie in Strawinskys Musik. Mit der Einrichtung des Textes begann auch die musikalische Konzeption. Strawinsky, der ja das Englische erst im vorgertickten Alter erlernt hatte, informierte sich über sprachliche Details, schrieb einzelne Zeilen oder Verse heraus und machte sich Betonung, Metrum und Klang der Sprache klar. Anhand der Skizzen läßt sich verfolgen, wie er sie gleichsam »abhorchte« und auf Anhieb bestimmte musikalische Ideen fand. Sie betreffen meist den rhythmischen Verlauf, manchmal auch ein melodisches Motiv, eine Begleitfigur oder ähnliches. Oft genug ist er aber auch nicht dem normalen Fluß der Sprache gefolgt, sondern hat sie gerade – wie früher bei russischen oder lateinischen Texten (etwa in *Oedipus rex* oder *Psalmen-symphonie*) – »gegen den Strich gebürstet«. Insgesamt wollte Strawinsky sein Werk nach dem Muster einer Nummernoper des 18. Jahrhunderts anlegen, das heißt, die Handlung sollte nicht kontinuierlich entwickelt werden, sondern – entsprechend den Bildvorlagen – sich stufenweise aus den einzelnen Stationen ergeben. Für die szenische Gliederung mußten musikalische Entsprechungen gefunden werden – formal wie besetzungsmäßig: Rezitativ, Arie, Ensemble (Duett, Tertzett, Chornummer), instrumentales Zwischenspiel und deren Mischungen. Auch in der musikalischen Diktion des *Rake's Progress* sind historisierende Momente deutlich. Das zeigt sich nicht nur in der formalen Anlage mit ihrem bewußten Bezug auf die italienische Oper, nicht nur in stilistischen und instrumentalen Mitteln (Orchesterbesetzung, Verwendung des Cembalos), sondern ebenso in motivischer Hinsicht: Auf Schritt und Tritt lassen sich bestimmte Vorbilder heraushören; kaum

eine Passage in dieser »Musik über Musik«, die nicht irgendwelche Assoziationen weckte. Daß Strawinsky sich besonders an den Mozart-schen Da Ponte-Opern orientierte, ist immer wieder betont worden, nicht zuletzt von ihm selbst – etwa in einem Brief vom 9. November 1947 an den Verleger Ralph Hawkes, in dem er fragte: »Is it possible for you to find the Orchestra scores of *Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* and *Magic flute*? I would be so glad to have it here, this genuine source of inspiration for my future Opera.« Aber daneben sind ganz unterschiedliche Anklänge zu spüren – an Purcell, Händel, Rossini, Verdi und viele andere bis hin zu eigenen Werken wie dem *Apollon musagète* oder auch zur Unterhaltungsmusik des Broadway. Bereits das *Prelude* ist Hommage an Monteverdis *Orfeo* und die Bläsermusik von Giovanni Gabrieli; und in der ersten Gesangsmelodie Annes mag man sich an den Gestus von »All of me«, einem Jazz-Standard aus den 30er Jahren, erinnern fühlen. Damit ist die Breite der Inspirationsquellen angedeutet.

Ein besonders markantes Beispiel stellt die Bordellszene bei Mother Goose dar (Akt 1, 2. Szene), die barock-sanguinisch beginnt, dann in einen quirligen Ton *alla Rossini* übergeht, um dann im Chor der »Roaring Boys« plump aufzutrumpfen und schließlich während der Antwort der Damen, die halb sirenenhaft, halb ordinär wie im Musical Cole Porters singen, nochmals eine andere Nuance ins Spiel zu bringen – insgesamt eine musikalische Schilderung voller Anspielungen, die sowohl auf die Hogarth'sche Bildvorlage wie auf Audens facettenreich angelegten Text reagiert und kaum adäquater zur Bühnensituation gedacht werden kann (und dabei ganz anders, als etwa Alban Berg ähnliche musikalische Milieuschilderungen wiedergibt). Natürlich geht es Stra-

winsky nicht um bloßen Historismus oder gar stilistisch-dokumentarische Exaktheit, als handle es sich um einen Kulturfilm über London zu Hogarth's Zeiten, sondern um eine Übersetzung der vielschichtigen Situation. So »unmodern« diese Musik klingt – es handelt sich doch um authentische »neue Musik«. Was Gottfried Benn einmal von den Worten sagte, »sie brauchen nur ihre Schwingen zu öffnen, und Jahrtausende entfallen ihrem Flug«, gilt hier von den Tönen bzw. Tonkonstellationen: Das musikalische Material ist historisch aufgeladen. Strawinsky mischt Stile, Gattungen, Traditionen und Farben – lokale wie historische. Zentraler Bezugspunkt war Mozart, und von ihm vor allem *Così fan tutte*. Die zahlreichen offenkundigen Zitate aus dieser Oper (etwa der Anfang von Tom Rakewells Cavatina »*Love too frequently betrayed*«, der den Beginn von Ferrandos Arie *Un'aura amorosa* in Moll bringt) haben auf manche Hörer und Kritiker verwirrend gewirkt. Mozart-Reminiszenzen begegnen aber nicht nur als direkte Zitate, sondern auch als atmosphärische Anklänge und in der dramaturgischen Konzeption (beispielsweise die Schlussszene, bei der sich die handelnden Personen versammeln und mit ihrer »Moral von der Geschichte« ans Publikum wenden – eine Anspielung auf das Finale des *Don Giovanni*).

Nichts ist angesichts derartiger Stellen lächerlicher als der Verdacht, Strawinsky habe Mozart lediglich kopiert, um die eigene Einfallslosigkeit zu kaschieren oder ihm ein »Mißverständnis Mozarts« vorzuwerfen, wie das in der Literatur zuweilen zu lesen ist. Es sind ja gar nicht solche eindeutigen Bezüge, die den *Rake's Progress* »mozartisch« erscheinen lassen, sondern es sind die unzähligen anderen, vielschichtigen, indirekten Anspielungen, bei denen unser Ohr halb angezogen, halb irritiert wird. Nur ein Beispiel dazu: Annes *Cabaletta* »I go, I go to him« vom Ende des I. Aktes. Deren Musik ist bewußt historistisch, man möchte sagen »italianistisch« gehalten, und zwar auf unterschiedliche Weise; Mozart ist ebenso spürbar wie Donizetti und Verdi. Schon die Tonart C-Dur mit ihrem strahlenden Charakter, darüber hinaus der Impetus der Begleitung, die quirligen Streicher- und Bläserfiguren, dazu bestimmte Kadenzformeln, die Koloraturen und das abschließende dreigestrichene c der Gesangsstimme: für all dies ließen sich Vorbilder in der italienischen Operntadition des späten 18. und 19. Jahrhunderts benennen. Und doch – mehr als ein kurzer assoziativer Moment würde nicht bleiben, wenn man ein solches Vorbild herauslösen und konkret fassen wollte.

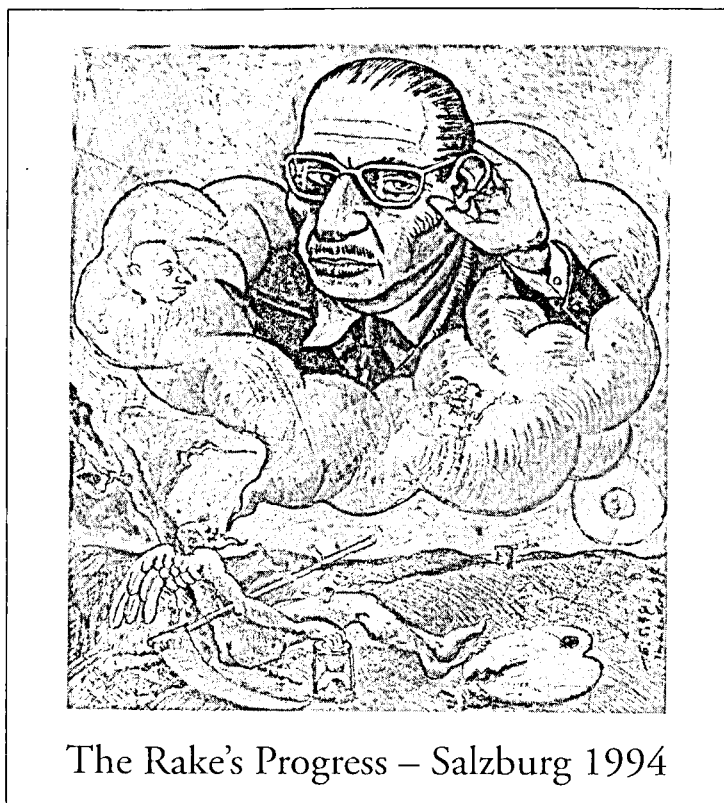
Bei allen Annäherungen wahrt Strawinskys zugleich Distanz zu seinen – Distanz durch bewußtes Verfremden. Man hat seine Verfremdungstechniken untersucht und dabei zwei Tendenzen beschrieben: [...] »einerseits zum *mal fait*, nämlich zur Ironisierung des Modells durch bewußte Verschlechterung der Machart, andererseits zum *bien fait*, zur Übertreibung des Modells durch Bessermachen, durch minutiöse Verfeinerung und Komplizierung des Details, die, jedes für sich genommen, dem Modell entsprechen, aber in der Multiplikation eine neue Stillage ergeben. Sowohl das *mal fait* wie das *bien fait* bedeuten eine Revolte gegen das naive Zitat.« (Harald Kaufmann)

Angesichts der vielen, offenen wie versteckten Mozart-Anklänge und der dadurch hervorgerufenen Diskussionen, die vielerorts geführt wurden, war Strawinskys Antwort entwaffnend. So berichtet eine populäre amerikanische Zeitschrift: »In discussing *The Rakes's Progress* recently at a Manhattan cocktail party, Stravinsky grinned broadly. »Is it reactionary«, he asked, »to shake the hand of Mozart?« Noch sehr viel später

bekanntete er in einem Interview: »I like Mozart very much, so much that I steal the music of Mozart. And I feel that I have the right to steal because I love it.« Und auf die vielen publizistischen Diskussionen antwortete er: »Wenn der *Rake*, wie behauptet wird, Mozart-Imitationen enthält, gebe ich den Anklägern gerne recht, wenn ich sie dadurch vom Reden abbringen und zur Musik führen kann.« VS

Handlung und Libretto

finden sich in dem Programmbuch von Jörg Immendorff, das als Supplement zu dieser Programmpublikation erschienen und in den Festspielhäusern erhältlich ist:



The Rake's Progress – Salzburg 1994

Umschlag des Programmbuchs von Jörg Immendorff

Seite 21: *Festspiel-Plakat von Jörg Immendorff*



PIERRE BOULEZ

AUF DEUTSCHE GRAMMOPHON - EINE AUSWAHL



02 39 608-2 NEU 1997



CD 437 850-2



CD 435 769-2

Photo: Eddy Bechtold

II

Igor Strawinsky
L'histoire du soldat

Die Geschichte vom Soldaten
gelesen, gespielt, getanzt in zwei Teilen
Text nach Charles Ferdinand Ramuz

Karin Romig, Gottfried Breituss, Martin Lämmerhirt, Paco Rosales und Thomas Stache
sind Teufel, Soldat, Erzähler und Prinzessin

Benjamin Schmid, *Violine*

Reinhard Gutschy, *Klarinette*; Eduard Wimmer, *Fagott*; Markus Pronebner, *Cornet à pistons*;
Bernhard Jauch, *Posaune*; Martin Grubinger, *Schlagzeug*; Britta Bürgschwendtner, *Kontrabass*

Musikalische Leitung	Andrej Boreyko
Inszenierung	Barbara Mundel & Veit Volkert
Bühnenbild und Kostüme	Hermann Feuchter
Mitarbeit	Ruth Gross
Musikalische Assistenz und Korrepetition	Till Löffler
Regieassistenz und Abendspielleitung	Santiago Castillo
Kostümassistenz	Birgit Stössel
Technische Leitung	Klaus Kretschmer
Technik	Carsten Lipsius
Leiter der Ausstattung	Imre Vincze
Leiter des Kostüm und Maskenwesens	Robby Duiveman
Maske	Herbert Zehetner, Margit Hadrawa
Garderobe	Günter Schneider
Zelttechnik	Georg Daxner

Neuinszenierung

FESTSPIELZELT

Im Hof der juristischen Fakultät, Toskanatrakt der Residenz
Premiere 29. Juli, 20.00 Uhr
31. Juli, 4., 5., 19. und 28. August, 20.00 Uhr
6., 18. und 27. August, 16.00 Uhr
Voraussführung, 23. Juli, Stadttheater Ingolstadt, 20.30 Uhr
Voraussführung im Rahmen des Eröffnungsfestes, 25. Juli, 14.00 Uhr

Die Salzburger Festspiele danken der juristischen Fakultät für die zur Verfügungstellung des Toskanatraktes

Ermöglicht durch die Unterstützung der Audi AG



Audi
Kulturelles Engagement braucht Partner



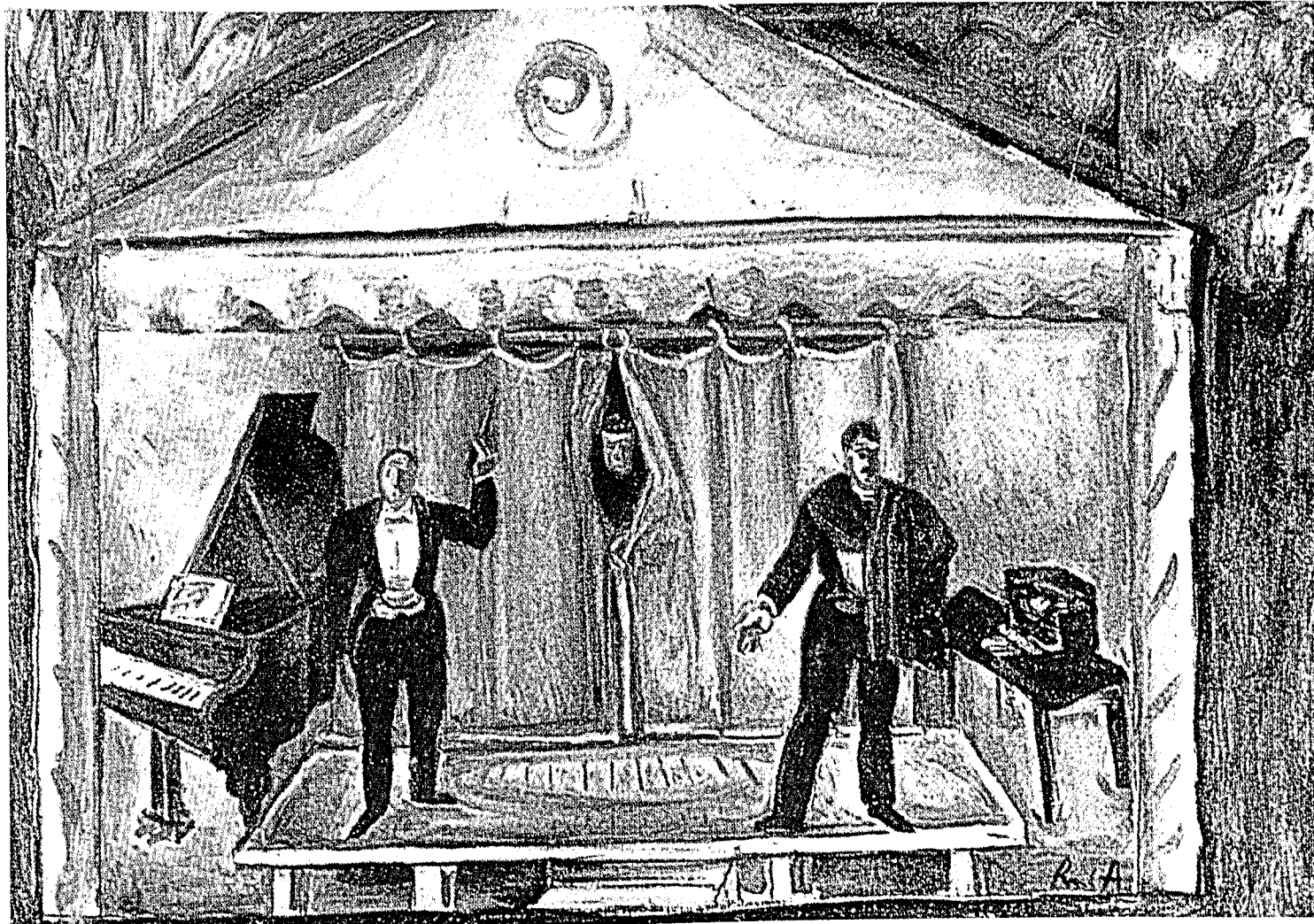
Barbara Mundel



Benjamin Schmid



Veit Volkert



René Auberjonois *L'histoire du soldat* – Bühne mit Komponist (Strawinsky), Maler (Auberjonois) und Dichter (Ramuz), 1918, Gemälde, Privatbesitz.

L'histoire du soldat

zu lesen, spielen und zu tanzen in zwei Teilen auf ein Libretto von Charles Ferdinand Ramuz, für einen Sprecher, zwei Schauspieler, eine Tänzerin und sieben Instrumentalisten, 1918

Uraufführung: Lausanne, Théâtre municipal, 28.9.1918

Strawinsky erinnert sich

Unter allen Umständen mußte ich versuchen, meiner Familie eine erträgliche Existenz zu verschaffen. Daß ich nicht allein unter den Kriegszeiten zu leiden hatte, war damals mein einziger Trost. (...) Ramuz und ich kamen schließlich auf die Idee, mit möglichst geringen Mitteln eine Art Wanderbühne zu gründen, die man leicht von Ort zu Ort schaffen und auch in ganz kleinen Lokalen vorführen kann. (...) Ich sah also keine Lösung, als mich auf eine kleine Anzahl von Instrumenten zu beschränken, eine Besetzung, in der von den instrumentalen Gruppen jeweils die repräsentativen Typen, die hohen wie die tiefen, vertreten sind: von den Strei-

chern also Violine und Kontrabaß; von den Holzbläsern die Klarinette – weil sie das größte Register hat – und das Fagott; vom Blech Trompete und Posaune und endlich Schlaginstrumente, soweit sie von einem einzigen Musiker bedient werden können, das alles, wohlverstanden, unter der Leitung eines Dirigenten. Diese Lösung war für mich besonders anziehend auch um des Interesses willen, das sie für den Zuschauer bietet, der die einzelnen Musiker ihre konzertante Rolle ausüben sieht. Denn ich habe immer einen Abscheu davor gehabt, Musik mit geschlossenen Augen zu hören, also ohne daß das Auge aktiv teilnimmt. Wenn man Musik in ihrem vollen Umfange begreifen will, ist es notwendig, auch die Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers zu sehen, durch die sie hervorgebracht wird. ...

Diejenigen, die behaupten, sie könnten Musik nicht völlig genießen, wenn sie offenen Auges zuhören, verstehen sie in Wahrheit gar nicht besser, wenn sie die Augen schließen, aber der Mangel an visueller Ablenkung gibt ihnen die Möglichkeit, eingewiegt von den Tönen, in Träume zu versinken, und das lieben sie mehr als die Musik selbst. (Erinnerungen, S. 90)

"Dance du Diable"
"L'histoire du soldat"
 Cl. en Sib, Violon et Piano

III. III. $\text{♩} = 138$

Clarin. Sib

V-uo

Piano

Skizze zum »Tanz des Teufels« (Basel, Paul Sacher Stiftung)

Das Werk und seine Entstehung

Die Vorstellung, den finanziellen Folgen des Ersten Weltkriegs ausgerechnet durch die Gründung eines Wandertheaters zu begegnen, das die *Geschichte vom Soldaten* über die Marktflecken der Schweiz verbreiten und dabei nicht nur die Unkosten einspielen, sondern auch noch die Autoren ernähren sollte, war von vornherein nichts weiter als ein illusorisches Intellektuellen-Gedankenspiel. Schon bei den Vorbereitungen der Uraufführung mußten die Autoren feststellen, daß es mit der Praktikabilität ihres angeblichen Volksstückes nicht weit her war: Strawinskys Orchester war zwar klein; die Partitur aber verlangt virtuose Solisten – darunter einen Schlagzeuger –, die sich überdies auf eine Reihe seinerzeit ungewöhnlicher Spielweisen einlassen mußten. Und Ramuz' Text kam zwar mit vier Rollen aus; deren Besetzung aber vereinigt Repräsentanten völlig unterschiedlicher Theatertraditionen: Neben einem versierten Rezitator und einer Solo-Ballerina sind zwei Schauspieler erforderlich, von denen einer auch noch tanzen können muß. Allein infolge des letzteren Umstandes drohte das Projekt zu scheitern; Strawinskys verbissene Absicht, die Tanzszene des Teufels selbst zu übernehmen, konnte indes glücklicherweise aufgegeben werden, als sich im Ehemann der Ballerina (Georges Pitoëff) ein Tänzer fand, der bereit war, für diese eine Szene an dem Projekt mitzuwirken. War mit der Teilung der Partie des Teufels in eine Sprech- und eine Tanzrolle immerhin die Besetzungsproblematik gelöst, so wurde die Aufführung selbst nur dadurch ermöglicht, daß sich in Werner Reinhart ein Mäzen fand, der die Produktionskosten finanzierte. Für das Publikum konnte

Strawinsky glücklicherweise selbst sorgen: In der Schweiz der Kriegsjahre hatten genügend russische Adlige Zuflucht gefunden, die sich – Noblesse oblige – bereit fanden, das Publikum eines – wie auch immer neutönerischen – emigrierten russischen Komponisten zu stellen.

So absurd die Volkstheater-Idee der Autoren erscheint, so deutlich beleuchtet sie doch die innere Notwendigkeit, mit der die seit *Les Noces* und *Renard* bestehende fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Strawinsky und Ramuz zum künstlerischen Abschluß drängte. Die *Geschichte vom Soldaten* zieht ein Fazit der früheren Theaterexperimente, in dem die Konzeption eines epischen Musiktheaters erstmals vollgültige Gestalt annimmt.

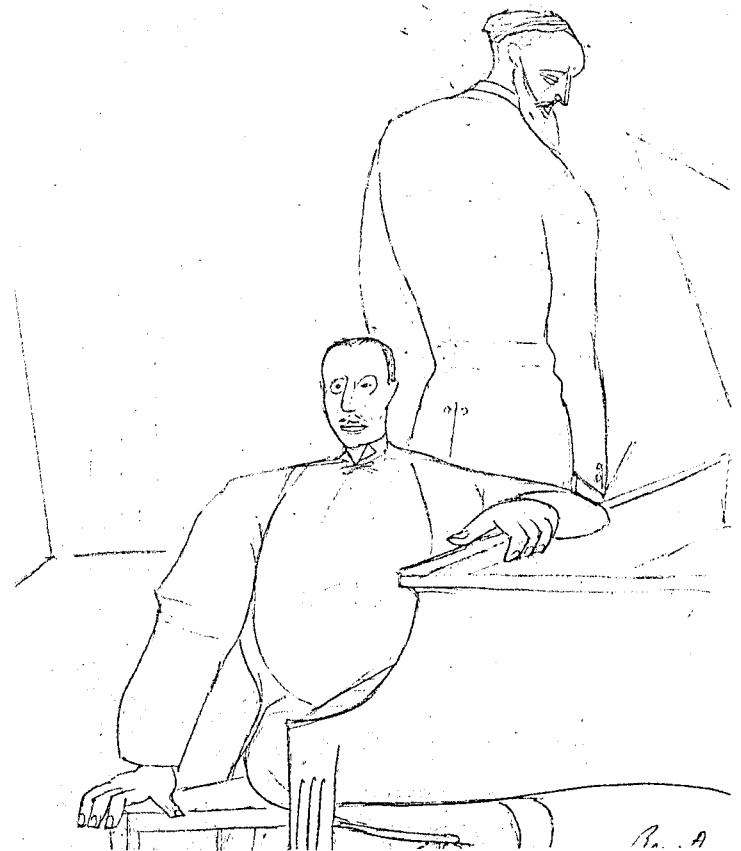
Erneut suchte Strawinsky in der russischen Volksdichtung nach einer Vorlage; er fand sie in Afanassiew's Anthologie russischer Märchen. Ausgangspunkt der Konzeption war die Szene, in welcher der Soldat den Teufel betrunken macht; Strawinsky fand weitere Episoden, die er in eher lockerer Reihung zu einem Handlungsfaden verknüpfte. Daß er in dieser Handlung vom Soldaten, der seine Heimat nicht wiederssehen darf, seine eigene autobiographische Exilsituation reflektiert hat, ist evident. Den konzeptionell wichtigsten Beitrag lieferte indes Ramuz, der dem Stück die endgültige Gestalt gab. Ramuz war Prosaschriftsteller, nicht Theaterautor, und so mußte ihm die Vorgabe, locker gefügte Handlungsepisoden durch die Figur eines Erzählers zu verbinden, sehr entgegenkommen. War die Dissoziation der verschiedenen musiktheatralischen Schichten schon im *Renard* vollzogen, so rückt die Ein-



Mit Ch. F. Ramuz in *Morges* (1918)

führung des Erzählers in der *Geschichte vom Soldaten* das Geschehen endgültig in epische Distanz: Die Handlung wird in jedem Moment als »gespielte Handlung« vergegenwärtigt. Die Idee, auch diese Trennung von Erzählung und Aktion spielerisch zu brechen, entstand erst im Verlauf der Ausarbeitung. Angeregt durch ein Stück Pirandellos, beschlossen die Autoren, den Erzähler just in dem Moment in die Handlung eingreifen zu lassen, der die entscheidende Wende motiviert: Der Erzähler gibt dem Soldat jene Ratschläge, die ihn dazu befähigen, den Teufel beim Kartenspiel zu überlisten und ihn betrunken zu machen.

Auch die Musik wird von der herkömmlichen Funktion einer »Vertonung« entbunden: Strawinsky verzichtet ganz auf Gesang. Seine Theatermusik hat stattdessen strukturell-gliedernde Funktion, etwa indem die Wiederholungen des »Marschs des Soldaten« die Identität der Ausgangssituationen der verschiedenen Episoden unterstreichen. Andererseits vergegenwärtigt sie bestimmte Handlungsstationen. So wird die Geige als wesentliches Handlungsmotiv durch die »Kleinen Stücke am Bachufer« eingeführt; deren verkürzte Wiederholung signalisiert die Enttäuschung des Soldaten über die stumme Geige und somit den Abschluß des ersten Teils. Ihr Analogon bildet im zweiten Teil das »Kleine Konzert«, das den Soldaten im Wiederbesitz der Geige zeigt. In ähnlicher Weise sind großer und kleiner Choral aufeinander bezogen: Der »Kleine Choral« verdeutlicht den »gedehnten Augenblick« der Umarmung des Soldaten durch die Prinzessin, der »Große Choral« hingegen die Zeitspanne ihres glücklichen Miteinanders, die zwischen vorletzter und letzter Szene zu denken ist.



R. Auberjonois *Strawinsky und Ansermet*, 1918, Zeichnung, Privatbesitz

Eine traditionelle Vertonung der Handlung findet sich nur in den Tanzszenen. Sie wurden erst in einem späteren Stadium der Konzeption eingefügt, da die Autoren befürchteten, eine ausschließlich gesprochene Handlung könne allzu monoton wirken. Daß auf diese Weise durch den durchgängig vertonten Handlungsschluß eine Art Finalwirkung entsteht, war also nur mittelbare Folge der Einfügung des Tanztableaus und entspringt nicht der primären Konzeption des Stückes. Absicht der Autoren war vielmehr, ein spielerisches Beziehungsgeflecht zwischen den Gestaltungsparametern Erzählung, Handlung und Musik zu schaffen, das der Zuschauer wachen Auges verfolgen sollte.

Die *Geschichte vom Soldaten* zielt nicht auf »die Träumerei mit geschlossenen Augen«, wie Strawinsky polemisch formulierte, sondern auf das intellektuelle Vergnügen, das die raffinierte Verflechtung der theatralischen Schichten bereitet. Diesen Eindruck sollte auch die offene Szeengestaltung befördern, wie die *Erinnerungen* (S. 96) berichten:

Aus diesen Überlegungen heraus kam mir die Idee, mein kleines Orchester für die Geschichte vom Soldaten in voller Sicht neben der Bühne aufzubauen und auf der anderen Seite eine kleine Estrade für den Vorleser vorzusehen. Diese Anordnung kennzeichnet genau das Nebeneinander der drei wesentlichen Elemente des Stückes, die, eng miteinander verbunden, ein Ganzes bilden sollen: in der Mitte der Bühne mit den Schauspielern, flankiert auf der einen Seite von der Musik, auf der anderen vom Rezitator. Nach unserem Plan sollten diese drei Elemente bald einander das Wort abwechselnd überlassen, bald sich wieder zu einem Ensemble vereinigen.

Insofern ist die *Geschichte vom Soldaten* antiwagnerianisches und antiillusionistisches Musiktheater. Anders als Wagner verbirgt Strawinsky das Orchester nicht den Blicken, sondern nötigt den Zuschauer, den Akt der Produktion in der Bewegung der Musiker mitzuverfolgen, und anders als im Musikdrama soll die Handlung den Hörer nicht als »ersichtlich gewordene Tat der Musik« überwältigen, sondern sich als geistvolle Kombination verschiedener Gestaltungsschichten präsentieren, deren Ordnung und Abfolge zu durchschauen aktive Aufgabe des Zuschauers ist. Damit ist eine Konzeption formuliert, die für die Entwicklung der zwanziger Jahre – von der Zeitoper Hindemiths bis zu den Stücken von Brecht und Weill – bestimmend werden sollte; das moderne, neusachliche Musiktheater ist geboren.

Mit der späteren Zeitoper ist das Stück auch durch den Aktualitätsbezug des Stoffes verbunden. Es entsprach durchaus der Absicht der Autoren, hinter der Maske von Afanassiws Soldatengeschichten, die in der Zeit des Zaren Nikolaus I. (1825–55) angesiedelt sind, aktuelle zeitkritische Bezüge spürbar werden zu lassen, ohne daß damit jedoch die überindividuelle und allgemein-menschliche Dimension der Handlung gestört werden sollte:

Meine ursprüngliche Idee war es, den Zeitrahmen und den Stil unseres Stückes in jede Zeit und ins Jahr 1918 zu verlegen, es jeder und keiner Nation zuzuordnen, ohne jedoch den religionskulturellen Status des Teufels zu zerstören. So trat der Soldat der Uraufführung in einer Schweizer Armeeuniform des Jahres 1918 auf, während das Kostüm, und besonders die Requisiten des Schmetterlingsfängers der Epoche von 1830 zugeordnet blieben. Auch klingen Ortsnamen wie Denges und Denezzy (dt. Übs. Chur und Wallenstadt) waadtländisch, obwohl es de facto Phantasienamen sind; diese und andere Regionalismen – die Schauspieler sollten auch Brocken des Kantonsdialektes einflechten – hätten je nach Aufführungsort geändert werden sollen. Auch heute ermutige ich die Regisseure dazu, das Stück lokalen Gegebenheiten anzupassen und den Soldaten, wenn sie wollen, in eine Uniform zu kleiden, die zwar einer anderen Epoche angehört, dem Publikum aber doch vertraut ist. Unser Soldat von 1918 war sehr klar als Opfer des aktuellen Weltkonfliktes zu erkennen, ungeachtet der Neutralität, die das Stück in anderer Hinsicht auszeichnet. Die Geschichte vom Soldaten bleibt mein einziges Bühnenwerk mit aktuellem zeitgenössischem Bezug. (Expositions and Developments, S. 90)

Am Beispiel der Kostümierung wird hier verdeutlicht, wie die Brechung der Gestaltungsmittel eine allgemeingültige Aussage deutlich werden läßt, die über den aktuellen Bezug hinausweist. Diese Konzeption wäre freilich unvollständig geblieben, wenn es Strawinsky nicht gelungen wäre, eben jene Distanz zwischen dem Modisch-Aktuellen und dem Zeitlos-Überindividuellen auch musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Hier kam ihm der eher zufällige Umstand entgegen, daß Ansermet ihm kurz zuvor gerade jene Musik mitgebracht hatte, die im kommenden Jahrzehnt die Mode bestimmen sollte: die amerikanische Jazz-Musik. Verbreitet wurde sie einstweilen nur in kommerziell erstellten Klavierauszügen, die vom realen Klangeindruck und der Improvisationsfreude der Jazz-Bands naturgemäß kaum einen Eindruck geben konnten:

«Meine Auswahl der Instrumente war durch ein sehr wichtiges Ereignis meines damaligen Lebens beeinflusst, nämlich die Entdeckung des amerikanischen Jazz. Das Ensemble der *Geschichte vom Soldaten* ähnelt

einer Jazz-Band insofern, als jede Instrumenten-Gruppe – Streicher, Holzbläser, Blech und Schlagzeug – jeweils durch ihre hohen und tiefen Vertreter repräsentiert ist. Auch die Instrumente selbst sind Jazz-Abkömmlinge, mit Ausnahme des Fagotts, das mein Ersatz für das Saxophon war. Auch der Schlagzeug-Part muß als Ausdruck meiner Jazz-Begeisterung angesehen werden. Ich habe die Instrumente in einem Lausanner Musikalien-Geschäft gekauft und bei der Komposition selbst gelernt, sie zu spielen. Meine Kenntnis des Jazz verdanke sich ausschließlich Kopien von Klavierauszügen, und da ich keines der Stücke je gehört hatte, zitierte ich den rhythmischen Stil nicht, wie er gespielt wird, sondern wie er notiert war. Ich konnte mir den Jazz-Sound vorstellen oder glaubte wenigstens es zu können. Jazz brachte jedenfalls einen völlig neuen Sound in meine Musik und die *Geschichte vom Soldaten* markiert meinen definitiven Bruch mit der russischen Orchesterschule.» (Strawinsky/Craft, Expositions and Developments, S. 92)

War mit dem Jazz eine Möglichkeit gefunden, die musikalische Sprache zu aktualisieren, so entwickelte Strawinsky andererseits eine Kompositionstechnik, die das jeweils typische Moment eines Musikstückes, seine überindividuelle Bedeutung, ans Licht treten läßt. Er selber bezeichnete dieses Verfahren als »Porträt-Komposition«:

Der Ragtime der Geschichte vom Soldaten ist ein Konzertporträt oder ein Schnappschuß des Genres – in dem Sinne in dem Chopins Walzer keine Tanzmusik sind, sondern Walzer-Porträts. (Strawinsky/Craft, Dialogues and a Diary, S. 54)

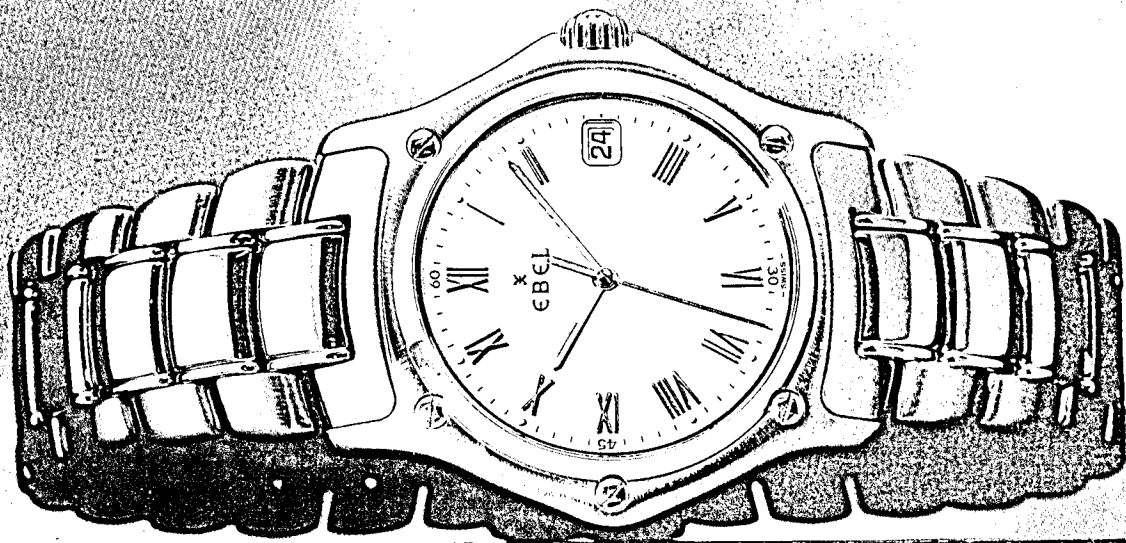
Was für den Ragtime gilt, läßt sich auch an den anderen Nummern der Partitur verfolgen. So ist der einleitende Marsch schon aufgrund der zahllosen Taktwechsel kein klassischer Militärmarsch; das über diese Taktwechsel hindurch ausgehaltene Baßostinato vermittelt gleichwohl den Eindruck der Marschbewegung, und die Bevorzugung von Trompete und Posaune mit ihrer fanfarenartigen Melodik verleiht dem Stück die Farbe des Militärischen. Die »Stücke am Bachufer« verdeutlichen durch ihre floskelhafte und von Doppelgriffen geprägte Melodik, die der Solokadenz eines beliebigen klassischen Violinkonzertes entnommen sein könnte, daß die Geige das wichtigste Handlungsmotiv darstellen wird; sie zeichnen ein Porträt des Konzertinstrumentes, das Strawinsky als Sinnbild für die Seele des Protagonisten bezeichnet hat. Porträt-Kompositionen sind in diesem Sinne neben den drei Tänzen der Prinzessin auch der Königsmarsch, dessen Melodik Strawinsky einem originalen Pasodoble entlehnt hat, den er 1916 in Sevilla gehört hatte. Strawinskys Kunst besteht stets darin, das jeweils charakteristische Moment eines Genres zu erfassen und es anschließend dadurch zu verfremden, daß es in einen ungewohnten Zusammenhang gestellt wird: So wird beispielsweise in den Chorälen die Satztechnik des protestantischen Kirchenchorals in einen ihm fremden harmonischen Zusammenhang gestellt; der Walzer der Prinzessin gerät aufgrund der Verschiebung walzertypischer Floskeln metrisch aus den Fugen; die Pasodoble-Melodie wird montageartig mit heterogenem Material durchsetzt usw.

Strawinsky begnügt sich indes nicht mit der spielerischen Verfremdung der Genrekomposition. Vielmehr nutzt er die vokabelhaften Floskeln, welche die zitierten Genres zur Verfügung stellen, für Verknüpfungen, die über die Einzelnummer hinausweisen. So wird beispielsweise die »eigentypische« Motivik der »Stücke am Bachufer« in den Tango eingefügt, mit dem der Soldat die Prinzessin zu neuem Leben erweckt. In

EBEL

die architekten der zeit

Zwei Herren- und ein Damenmodell
Saphirglas, Wasserdicht
Häufigste Garanten



Juwelier Schneider

Getreidegasse 23, A-5020 Salzburg

UHREN-VERTRIEBSGESELLSCHAFT M.B.H. HANDELSKAI 52 A-1200 WIEN

TEL 0043 222/332 35 01 FAX 0043 222/332 35 01/23 44

EBEL UHREN GmbH Postfach 43 03 64 D-80733 MÜNCHEN

TEL 0049 89/28 66 69 0 FAX 0049 89/28 66 69 28

Nicht Quantität,
sondern Qualität macht
Kleine groß.



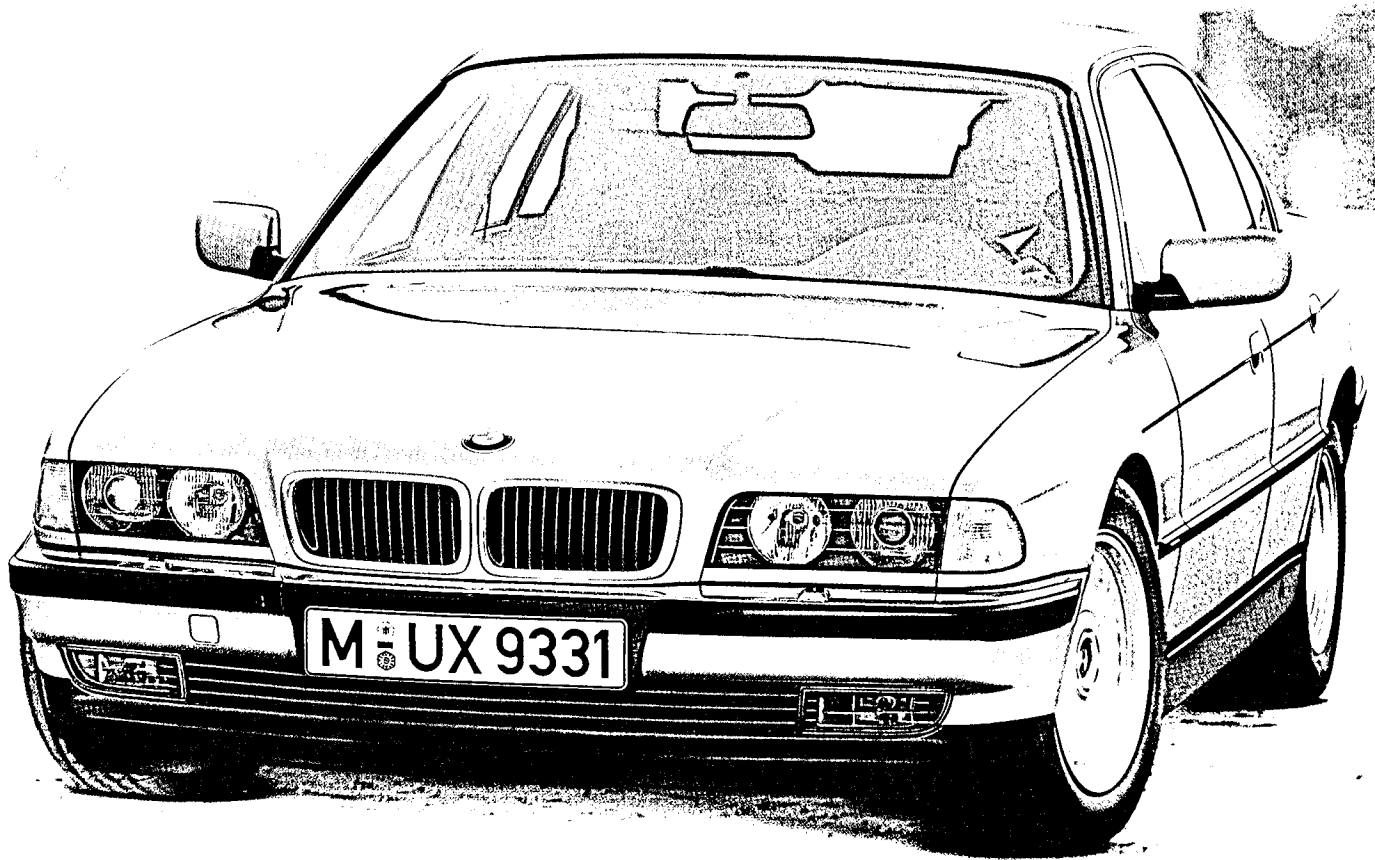
Ein gutes Beispiel stellt das europäische Schmuckstück Liechtenstein dar, das dank diesem Umstand geradezu prädestiniert ist für internationale Anlagegeschäfte erster Güte. Und wie das Land ist auch die Bank. Denn um an der Spitze mitzuhalten, haben wir nur eine Chance: konstant ein bißchen mehr bieten. Mehr von unseren Anlageberatern persönlich: Telefon 075/235 15 56.



BANK IN LIECHTENSTEIN

Sie finden die Bank in Liechtenstein Aktiengesellschaft in
FL-9490 Vaduz, Herrengasse 12, Postfach 85, Telefon 075/235 11 22, Telefax 075/235 15 22.
Weltweit ist die BIL GT Gruppe in Zürich, Lugano, Frankfurt, München,
London, Dublin, Guernsey, Luxemburg, Amsterdam, San Francisco, Bermuda, Sydney,
Melbourne, Hong Kong, Tokyo, Singapur und Taiwan vertreten.

DER NEUE 7er: ERLEBEN SIE DIE KRAFT DER IDEEN.



4.7.07

Gerade beim neuen 7er gilt ein Grundsatz, der schon vielen BMW zu einem Platz unter den besten Automobilen der Welt verholfen hat: „Wahre Größe mißt man in Ideen.“ Und davon haben unsere Ingenieure dem neuen 7er mehr als nur ein paar mit auf die Straße gegeben.

Ein völlig neues Fahrwerk zum Beispiel, das in bisher einmaliger Weise höchsten Fahrkomfort mit vorbildlicher Handlichkeit kombiniert.

Oder einen besonders leisen Innenraum, der vom mehr als großzügigen Raumangebot bis zum völlig neu konzipierten Cockpit ganz auf entlastenden Komfort ausgelegt ist.

Und das ist selbstverständlich längst nicht alles. Ihr BMW Partner zeigt Ihnen gerne, worauf Sie sich beim neuen 7er sonst noch freuen können. Am besten gleich bei einer Probefahrt.

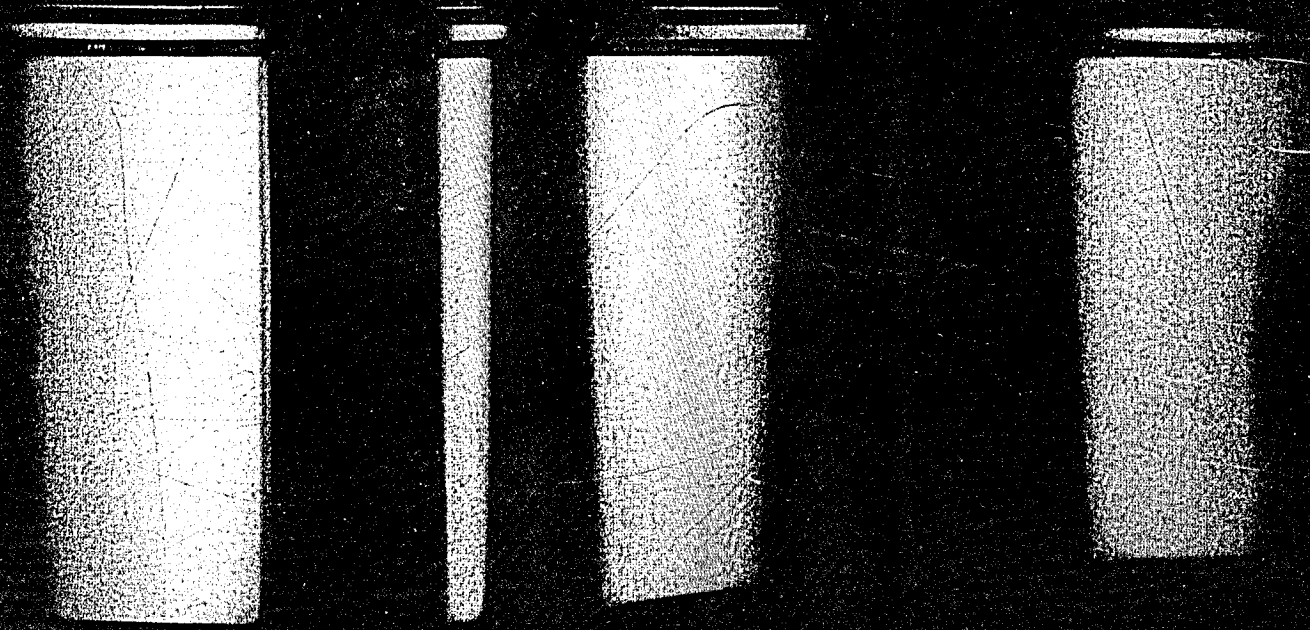
Der neue 7er. Ab sofort bei Ihrem BMW Partner.



FREUDE AM FAHREN



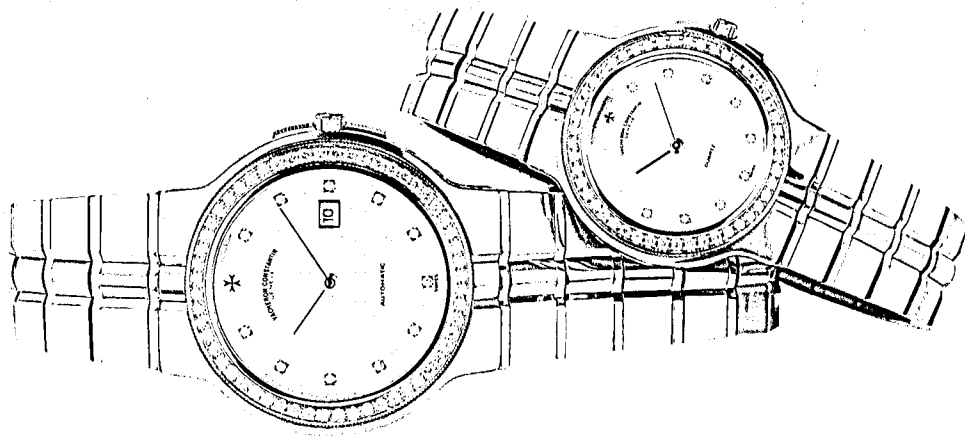
STEINWAY & SONS





VACHERON CONSTANTIN

Genf, seit 1755



DIE ÄLTESTE UHRENMANUFAKTUR DER WELT

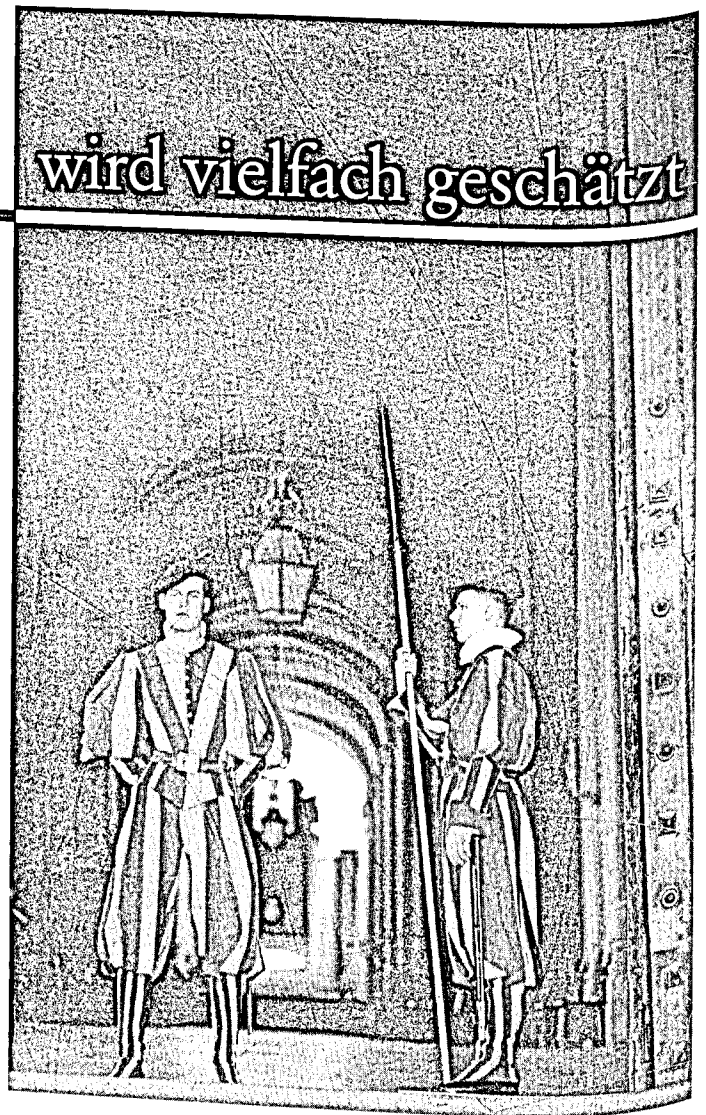
Schweizer Kompetenz wird vielfach geschätzt

Auch Ihr Geld bedarf einer rigorosen Betreuung.

Gemeinsam mit Ihnen erarbeiten wir eine Anlagestrategie, die Ihren persönlichen Wünschen und Bedürfnissen Rechnung trägt. Nach unseren unabhängigen Kriterien bewerten wir internationale Investmentfonds in punkto Seriosität, Performance und Portfoliokonformität, um selbst bei kleineren Vermögen eine optimale Anlagepolitik zu ermöglichen.

Unsere Kunden wissen die Kompetenz einer Schweizer Bank mit internationaler Ausrichtung besonders zu schätzen.

Wir würden uns freuen, wenn wir auch Ihnen zu Diensten stehen könnten.



BANQUE GÉNÉRALE DU LUXEMBOURG
(SUISSE) S.A.

BANQUE GÉNÉRALE DU LUXEMBOURG (SUISSE) S.A.,
RENNWEG 57, CH-8023 ZÜRICH, TEL.: (41) 1-211 22 20
TOCHTERGESELLSCHAFT DER BANQUE GÉNÉRALE DU LUXEMBOURG S.A.
REPRÄSENTANZEN: FRANKFURT, HONGKONG, MAILAND, METZ

Ich möchte zusätzliches Informationsmaterial zum Thema Anlageberatung

Name:

Vorname:

Anschrift:

Tel.: bgls/1st/07/9

Bitte absenden oder faxen an: Banque Générale du Luxembourg (Suisse) S.A.
Rennweg, 57, CH - 8025 Zürich, Fax: (41) 1 - 211 99 08

Bankiers aus Leidenschaft, darum

Als eine der ältesten Handels- und Beteiligungsbanken im Zentrum Europas bringt MeesPierson ständig neue Impulse in die Finanzwelt. So entwickeln wir kontinuierlich neue Technologien für Zins- und Aktienmärkte.

Gegründet 1720 in Rotterdam als Bank der Hochfinanz, ist MeesPierson jetzt mit 3500 Mitarbeitern auf dem Wege zu einer der führenden Merchant Banken Kontinentaleuropas. Die Bilanzsumme beträgt DM 33 Mrd., das Eigenkapital DM 1,5 Mrd. Wir erbringen Leistung durch innovative Ideen, persönliches Engagement und gewachsene Kompetenz.

Innovativ

In Deutschland sind wir seit 1922 vertreten.

Sie erreichen MeesPierson in

60313 **Frankfurt**, Börsenstraße 7-11,
Tel. 069/945 07 12, Fax: 069/945 07 14

20095 **Hamburg**, Pelzerstraße 2,
Tel. 040/33 30 20, Fax: 040/33 30 22 73

19055 **Schwerin**, Koernerstraße 22,
Tel. 0385/581 2835, Fax: 0385/581 2836

10117 **Berlin**, Friedrichstraße 95,
Postfach 92,
Tel. 030/26 43 24 56, Fax: 030/26 43 24 57

Wir wollen wachsen – mit Ihnen als Privat- oder Firmenkunde.

MeesPierson

Bankiers seit 1720

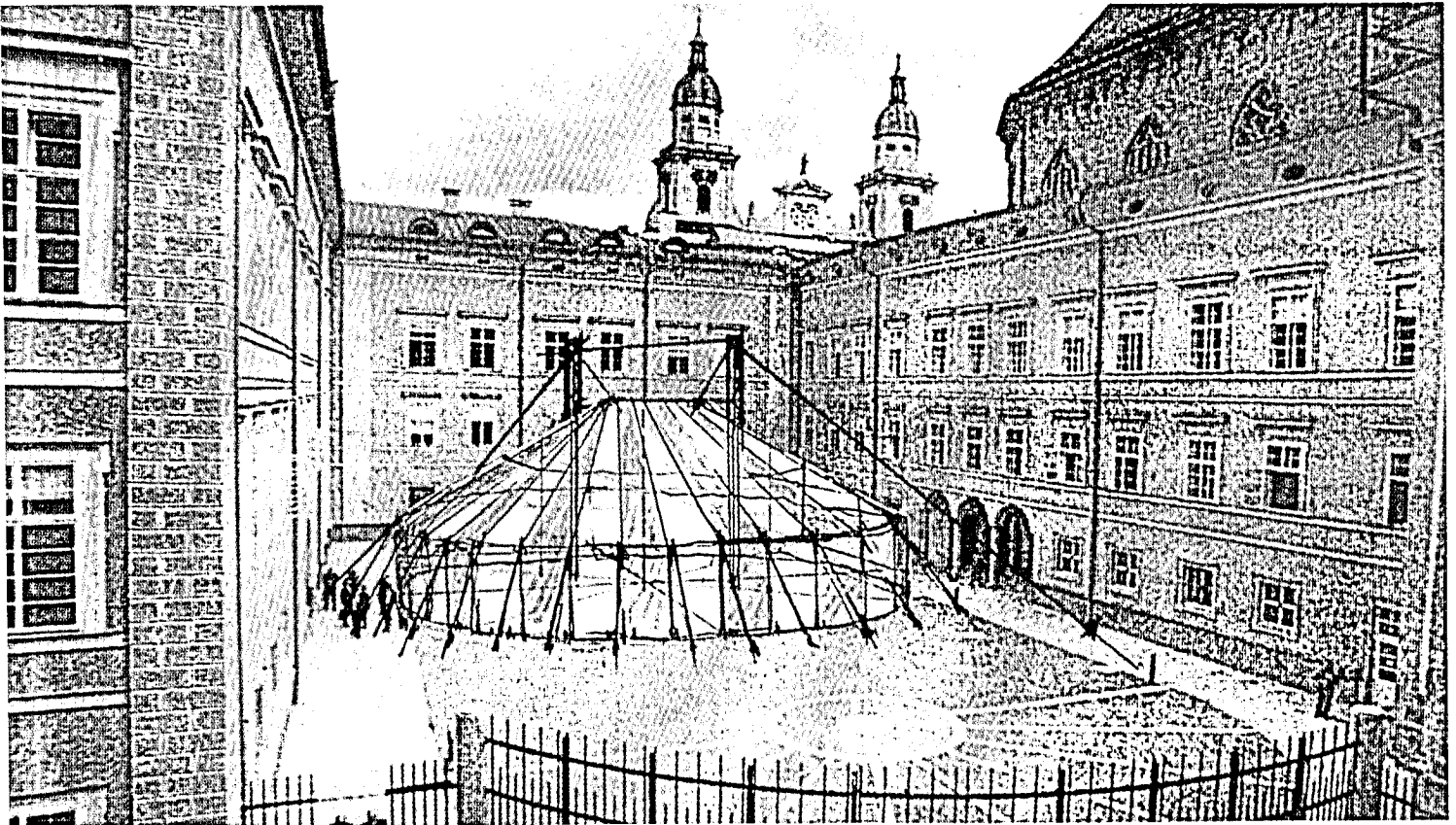
Amsterdam, Antwerpen, Berlin, Budapest, Curaçao, Frankfurt, Cayman Islands, Guernsey, Hamburg, Hong Kong, Jakarta, London, Luxembourg, Nassau, New York, Oslo, Philadelphia, Rotterdam, Schwerin, Singapore, Taipei, Tokyo, Zug

The Best of all Beethovens

“Unter den zur Zeit erhältlichen Aufnahmen ist dies diejenige, die Beethovens Intentionen am meisten entspricht, ...”

(Hugh Canning/ The Sunday Times - 12/91)





Das Festspielzelt von Imre Vincze im Hof der Juridischen Fakultät der Universität Salzburg (Toskanatrakt der Residenz)

Auf dem Achttausender der Kleinkunst

Die Geschichte vom Soldaten sind wenig mehr als ein Dutzend Nummern Strawinskys für Teufelsgeige und ebenso virtuoseres Instrumentalensemble. Eine Suite von Gebrauchsmusik zwischen Exerzierplatz und Konzertsaal, Animationsbar und Kirche:

5 Märsche, 4 Tänze, 2 Choräle, Couplet und ein kleines Konzert stehen unvermittelt nebeneinander zwei Szenen-Musiken lassen von fern das verlorene Paradies des Feuervogels aufklingen (im Tanz der Schmetterlinge und der Rindviecher). Alles ist Parodie und Bewegung. Die Farben sind plakativ und mischen sich nicht, die Rhythmen stolpern. Keine Gefühle und wenn dann nur falsche! Die Musiker sind Emigranten aus der heißen Welt der Sinfonie und im verzweifelten Wettkampf um eine neue Identität (das Gepäck zur Welt-Tournée immer in Reichweite).

Zerrissen ist auch die Welt des Märchens, einige Seiten aus dem dicken Buch des Afanasiëff (das Strawinsky seit 1914 als Musterbuch seiner folkloristischen Ideen mit sich führte). Wir sehen auch hier Heimatlose, Entwurzelte auf einem imaginären Schlachtfeld Europa (oder sind's die goldenen Hügel am Genfer See), verzweifelte Traumtänzer auf der Suche nach dem Märchen, das die Welt noch mit Gut und Böse erklärt. Aber eine solche Geschichte funktioniert nur noch als Zitat, gelesen, gespielt, getanzt. (Der Teufel aber steckt in allem, besonders im Detail, und wenn er schon als Figur leben soll, dann als komische, als Tramp zwischen den Fronten.)

Der Poet Ramuz muss auf seiner Suche nach der faustischen Parabel überall Verluste konstatieren: Künstler-Seele, Heimat-Erde, Mütterlein und großer Sinn? aus, vorbei, F.I.N.: Hinisthin.

Diese bodenlose Situation – ein Tanz auf dem Vulkan im Auge des Taifuns – scheint typisch für die große Leere 1918 nach dem Zusammensturz der Welt von gestern. Die Wut der Verzweifelten, doch zu leben, solange der Puls der Musik noch in ihnen schlägt, macht uns Mut, diese Geschichte hier und jetzt zu erzählen.

Barbara Mundel & Veit Volkert

einer Variante kehrt sie wieder, wenn der Teufel nach des Soldaten Fiedel tanzen muß; die Pizzicato-Begleitung des Modells hingegen unterhält – beschleunigt – dessen anschließenden Fluch. Zuletzt erscheint sie frenetisch gesteigert im Triumphmarsch des Teufels.

In ähnlicher Weise wird das Thema, das den Schlußteil des »Soldaten-Marsches« bestimmt, an zahllosen Stellen der Partitur verarbeitet: Abgesehen von den diversen Wiederholungen des Marsches selbst erscheint es beispielsweise auch im Schlußteil des »Kleinen Konzerts«, mit dem der Soldat das Ziel seiner Wanderung erreicht. Das Kopfmotiv des Themas mit dem charakteristischen Wechsel zwischen Tonrepetitionen und Skalenbewegung findet sich ebenso im Mittelteil des Königsmarsches und bestimmt überdies die Thematik sowohl des Teufelstanzes wie auch des Triumphmarsches, mit dem der Teufel den Soldaten an sein letztes Ziel geleitet. Auf diese Weise stiftet Strawinskys Musik Sinnzusammenhänge, die dem Beziehungsgeflecht der theatralischen Schichten an Differenziertheit in nichts nachstehen: Seine Musik ist Musik nicht zum Träumen, sondern zum Mitdenken.

Die Handlung

I. Teil

(Marsch des Soldaten) Ein Soldat auf Urlaub wandert heimwärts.

1. Szene. Am Bach:

Bei einer Rast am Bach spielt er auf seiner Geige. (Musik der ersten Szene: Kleine Stücke am Bach.) Der Teufel erscheint in der Verkleidung eines Schmetterlingsfängers; er überredet den Soldaten, seine Geige gegen ein Zauberbuch einzutauschen, das die Zukunft vorhersagen und ihn reich machen kann. Drei Tage soll er ihm Geigenunterricht erteilen; am dritten Tag fährt er ihn in sein Heimatdorf (Wiederholung Marsch).

2. Szene. Am Kreuzweg vor dem Heimatdorf:

Freunde und Verwandte fliehen entsetzt vor dem Heimkehrer, da sie ihn für einen Geist aus dem Totenreich halten. Der Soldat muß erkennen, daß er nicht drei Tage, sondern drei Jahre fort war (Musik der zweiten Szene). Der Teufel erinnert ihn jedoch daran, sich das Buch nutzbar zu machen (Schlußmusik der zweiten Szene). Mit Hilfe des Buches, das ihm Börsenkurse voraussagt, wird der Soldat reich. Aber er

ist unglücklich, weil niemand ihn liebt. Als Altwarenhändlerin verkleidet, bietet ihm der Teufel verschiedene Kostbarkeiten an (Wiederholung Schlußmusik der zweiten Szene).

3. Szene. Ein Zimmer:

Erst als er ihm seine alte Geige zum Kauf anbietet, greift der Soldat zu. Aber die Geige bleibt stumm, der Soldat wirft sie fort und zerreißt das Buch (Musik der dritten Szene, wie Musik erste Szene, verkürzt).

II. Teil

(Marsch des Soldaten) Der Soldat hat seine Wanderung wieder aufgenommen. In einem fernen Lande erfährt er, daß die Prinzessin des Reiches schwer erkrankt ist und der König sie demjenigen zur Frau geben wird, der sie zu heilen vermag. Der Soldat eilt zum Königspalast (Königsmarsch)

4. Szene. Saal im Palast:

Der Teufel aber ist schon vor ihm dort. Er hat die Geige in den Händen und wird damit die Prinzessin heilen. Schon will der Soldat verzweifeln, als ihm der Erzähler rät, mit dem Teufel um sein letztes Geld zu spielen und ihn betrunken zu machen. Die List gelingt: Der Soldat kann dem betrunkenen Teufel die Geige entwenden (Kleines Konzert).

5. Szene. Kammer der Prinzessin:

Der Soldat spielt der Prinzessin auf der Geige vor. Die Prinzessin öffnet die Augen (Tango), erhebt sich vom Bette, beginnt zu tanzen (Walzer), lächelt (Ragtime) und umarmt den Soldaten. Als der Teufel ihn bedrängt, läßt der Soldat ihn so lange nach seiner Fiedel tanzen, bis er erschöpft umfällt (Teufelstanz). Erneut fallen Prinzessin und Soldat einander in die Arme (Kleiner Choral). Der Teufel verflucht sie: Wenn sie die Grenzen des Reiches verlassen, werden sie endgültig in seine Gewalt fallen (Melodram). Soldat und Prinzessin sind glücklich miteinander (Großer Choral), aber nach einer gewissen Zeit möchte sie seine Herkunft kennenlernen. Trotz der Drohung des Teufels beschließen sie, sein Heimatdorf zu besuchen.

6. Szene. Am Kreuzweg vor dem Dorf (wie 2. Szene):

Als sie die Grenze überschreiten, erscheint der Teufel, die Geige in seinen Händen (Triumphmarsch des Teufels). Gesenkten Hauptes muß der Soldat ihm folgen.

MB

III

**Konzert mit Werken von
Igor Strawinsky**

Fanfare for a New Theatre

Concertino für 12 Instrumente

Pribaoutki

Oktett für Bläser

Suite Nr. 1

Andante – Neapolitana – Española – Balalaika

Drei Stücke für Soloklarinette

Pause

Suite Nr. 2

Marsch – Walzer – Polka – Galopp

Dumbarton Oaks Concerto

Tempo giusto – Allegretto – Con moto

Renard

Ian Caley und Ferdinand Seiler, *Tenor*
Wolfgang Koch und Nicholas Isherwood, *Bass*
William Forman und Bruce Nockles, *Trompete*
Roland Diry, *Klarinette*
Márta Fábíán, *Cymbalon*

Hans Zender
Ensemble Modern

MOZARTEUM

19. August, 20.00 Uhr

IV

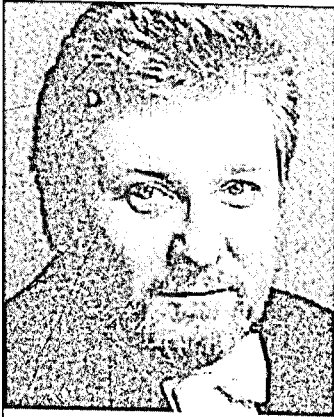
»Herr Strawinsky hat gesagt...«

Lesung

Walter Schmidinger

LANDESTHEATER

19. August, 20.00 Uhr



Ian Caley



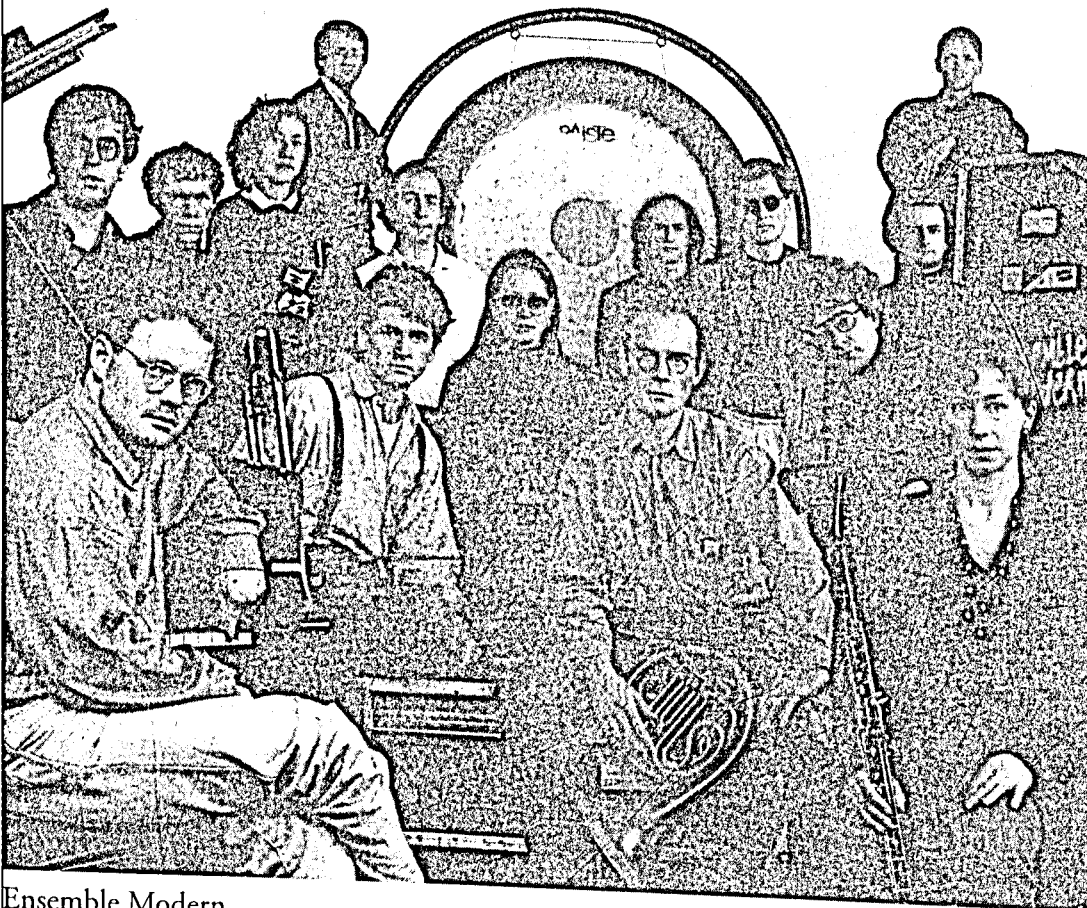
Nicolas Isherwood



Wolfgang Koch



Ferdinand Seiler



Ensemble Modern



Walter Schmidinger



Hans Zender

Fanfare for a new Theatre

für zwei Trompeten, 1964

Uraufführung: New York, Lincoln Center, 19.4.1964

Die kurze Fanfare für zwei Trompeten – sie dauert gerade eine halbe Minute – ist ein Gelegenheitswerk, das Strawinsky im Winter 1964 für seine Freunde, die Ballettchoreographen Lincoln Kirstein und George Balanchine, schrieb. Sie erklang am 19. April zur Einweihung des New York State Theatre im Lincoln Center. Als Kompositionstechnik hat er hier, wie in seinem Spätwerk überhaupt, die Zwölftontechnik angewandt, und zwar in einer Weise, die er in den Werken des Schönberg-Schülern Anton Webern studiert hatte und deren Stringenz er bewunderte. Die beiden Trompetenstimmen bilden einen streng gearbeiteten kanonischen Satz, aber das typisch Strawinskysche daran ist die rhythmische Anlage, die den Gestus einer schmetternden Fanfare auf ebenso einfache wie markante Weise nachahmt. VS

Concertino

für zwölf Instrumente, 1952

Uraufführung: Paris, 1952

Als ich aus der Schweiz fortzog, um mich in Frankreich niederzulassen, befanden sich in meinem Gepäck Skizzen für eine Arbeit, zu der mich Alfred Pochon, der erste Geiger des Streichquartetts Flonzaley, angeregt hatte. Dieses Streichquartett war von waadtländischen Musikern gegründet, deshalb hatte man den Namen Flonzaley gewählt, und seit längerer Zeit spielte es ausschließlich in den Vereinigten Staaten von Amerika. Herr Pochon wünschte, das Repertoire, das hauptsächlich aus klassischer Musik bestand, durch ein zeitgenössisches Werk zu vermehren. Er bat mich daher, ein Stück zu komponieren, das auf den zahlreichen Tourneen des Quartetts gespielt werden sollte, und dessen Form und Dauer zu bestimmen mir überlassen blieb. Ich schrieb für ihn ein Concertino, ein Stück, das nur aus einem einzigen Satz besteht, der in freier Form dem Allegro einer Sonate nachgebildet ist. Die erste Violine ist dabei rein konzertant behandelt, und deshalb, wie mit Rücksicht auf den geringen Umfang, habe ich für den Titel die Diminutivform 'Concertino' gewählt. (Erinnerungen)

Aus dem umfangreichen Skizzenmaterial, das Strawinsky in den Jahren nach der *Geschichte vom Soldaten*, zwischen 1918 und 1920 notiert hatte, entstanden stilistisch ganz unterschiedliche Werke von den *Quatre Chants russes* über *Ragtime* und *Symphonies d'instruments à vent* bis zum *Bläseroktett*. Es war die Zeit des Umbruchs zwischen »russischer« und »neoklassischer« Periode in seinem Schaffen – das gilt freilich nur aus späterer Sicht; für Strawinsky selbst war es die Fortsetzung seiner Arbeit. Auch das *Concertino* für Streichquartett, das 1920 entstand, geht auf Entwürfe aus dieser Zeit zurück und verbindet Elemente aus der russischen Volksmusik mit typisch neuen, bis hin zu Jazzanklingen.

Auch hier geht es, wie schon in den *Drei Stücken für Streichquartett*, nicht um instrumentalen Schönklang im Sinne kammermusikalischer Tradition, sondern um streng gearbeitete Strukturen und differenzierte Klangwirkungen. So abgerissen und grotesk die Tonsprache wirkt (die

Dedic au quatuor Flonzaley Igor Strawinsky

M. M. d. 84

1

2

1. Seite der Partitur des Concertino für Streichquartett

Nähe zum gleichzeitigen Dadaismus drängt sich auf) – sie ist, wie die Skizzen zeigen, im höchsten Grade kalkuliert und bis ins Letzte durchgehört. Strawinsky pflegte solange auszuprobieren, »bis es dem Ohr gefällt«.

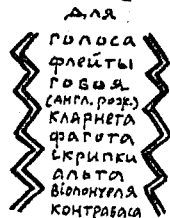
Der formale Verlauf erinnert an einen rituellen Wechsel verschiedener Gesten: Eingeleitet und mehrfach unterbrochen von einem mottoartigen aufsteigenden Skalenmotiv, erleben wir aggressive und zurückhaltende, zupackende, ritardierende und wieder tänzerisch-motorische Momente. Aber aus alledem wird keine »Aussage« im Sinne romantischer Programmatik, sondern es bleibt bei einer differenziert zusammengesetzten Folge von Bewegungen und Charakteren – ein Stück »Musik an sich«. VS

Pribaoutki

vier Scherzlieder für mittlere Stimme, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß, 1914
Uraufführung: Paris, Mai 1919

Strawinskys Einstellung zur Sprache war nicht die, wie wir sie aus der Tradition der europäischen Musik – sei es von Monteverdi, Schütz, Schubert oder Alban Berg (um nur an ein paar herausragende Meister

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

4
ПРИБАУТКИ

1. НАТАШКА.
2. КОРНИЛО.
3. ПОЛКОВНИКЪ.
4. СТАРЕЦЪ И ЗАЯЦЪ.

ОРКЕСТРОВАЯ ПАРТИТУРА

Историческая
гитара

Titelblatt der Originalpartitur
(Basel, Paul Sacher Stiftung)

I Kornilo

Nutko, dyadyushka Kornilo,
Zapryagai-ko ty kobylu,
U Makarya na pyesku
Prirazmych gorye tosku:
Stoit brazhka v tuyasku,
Brazhka pyanaya pyana,
Vyesyela khmyelnaya golova!
Brazhku pornyai vypivai!

II Natashka

Natashka, Natashka!
Sladyonka kulazhka,
Sladka myedovaya
V pyechi nye byvala,
Zharu nye vidala.
Zayigrali utki v dudki,
Zhiravli poshli plyasat',
Dolgi nogi vystavlyat
Dolgi sheyi protyagat'.

III Polkovnik

Poshol polkovnik pogulyat',
Poimal ptichku perepyolochku;
Ptichka perepyolochka pit' pokhotyela,
Podnyalas' polyetyela,
Pala propala, pod lyod popala,
Popa poimala, popa popovicha,
Petra Petrovicha.

IV Staryets i zayats

Stoit grad pust,
A vo gradye kust;
V kustye sidit staryets
Da varit izvaryets;
Pribyezhal kosoi zayats

I Onkel Peter

Mach doch kein Gezeter, Onkel Peter,
spann' mit gutem Mute
ein die alte braune Stute,
fahr' im Nu dem Wirtshaus zu.
Schäumt im Krüge hell das Bier,
alle Sorgen schwinden dir,
hellen Kopf bringst du dir dann nachhaus.
Trinke, Onkel, trink' nur aus!

II Marianne

Marianne, Marianne,
kein Teig in der Pfanne,
im Ofen kein Feuer,
das Mehl ist zu teuer,
das ist nicht geheuer.
Entlein muß Schalmeyen blasen,
Kranich tanzt den Ringelreihn,
streckt den Hals in Wut und Rasen
und stelzt auf einem Bein.

III Der Oberst

Der Oberst ging heut' über Land,
fing sich eine Wachtel mit der Hand.
Wasser wollte sie kriegen,
drum mit Vergnügen
tat sie von dannen fliegen.
Plumps lag sie unten,
im Wasser drunten hat sie gefunden
der Pope Popowitsch, der Peter Petrowitsch.

IV Der Greis und der Hase

In der Stadt im Traum, auf dem Hollerbaum
ein Greis sitzt seit Wochen,
will sich Suppe kochen.
Kommt ein Hase herfür:

zu erinnern) – kennen: es ging ihm kaum ums »Wort-Ton-Verhältnis« im Sinne einer bestimmten semantischen Funktion. Für ihn war Sprache vor allem musikalisches Material, das ihn beim Komponieren anregte (Betonung, Metrum, Klang) und das er konkret in Musik umsetzte. Schon über Konstantin Balmonts Text der frühen Kantate *Swedoliki* (1911/12) hatte er gesagt, er sei »dunkel als Dichtung und Mystik, aber seine Worte sind gut, und Worte waren das, was ich brauchte, nicht Sinngabung.«

Das gilt auch für die vier *Pribaoutki*, Scherzgedichte für Gesang und ein Instrumentalensemble aus Holzbläsern und Streichern. Die Texte entsprechen einer Art Limerick oder jenen Kinderreimen, besonders Abzählversen, wie man sie auch aus anderen Sprachen kennt: ihr Witz liegt in der zwanghaft-bizarren Verknüpfung von Worten aus dem Alltag, wobei es nicht auf irgendeine Aussage ankommt, sondern auf poin-

tierten Reim und straffen Rhythmus. Übrigens hatte Strawinsky den Plan, weitere Texte der in Rußland populären Sammlung von Koz'ma Prutkov (ein Pseudonym, hinter dem sich Alexej Tolstoj und die Brüder Zemczuznikov *Schemschuschnikow* verbargen) mit »humoristischen und Nonsense-Versen, die im zaristischen Rußland sehr populär war«, zu vertonen. (Solche Kunst hat nicht viel Chancen auf große Verbreitung – wie ja auch die Liebe zu Limericks oder Schüttelreimen nur eine Sache für Liebhaber bleibt.)

Der Reiz der musikalischen Erfindung besteht, ebenso wie bei den Worten, in einer Kombination unterschiedlicher Einzelteile. In einem Gespräch mit Josef Häusler führte Pierre Boulez, nach der Bedeutung dieser Lieder gefragt, aus: »Ich sehe sie sozusagen als Tagebuchblätter. *Pribaoutki* steht *Les Noces* sehr nahe, die Strawinsky in der gleichen Zeit konzipiert hat, als er während des Ersten Weltkrieges in der Schweiz

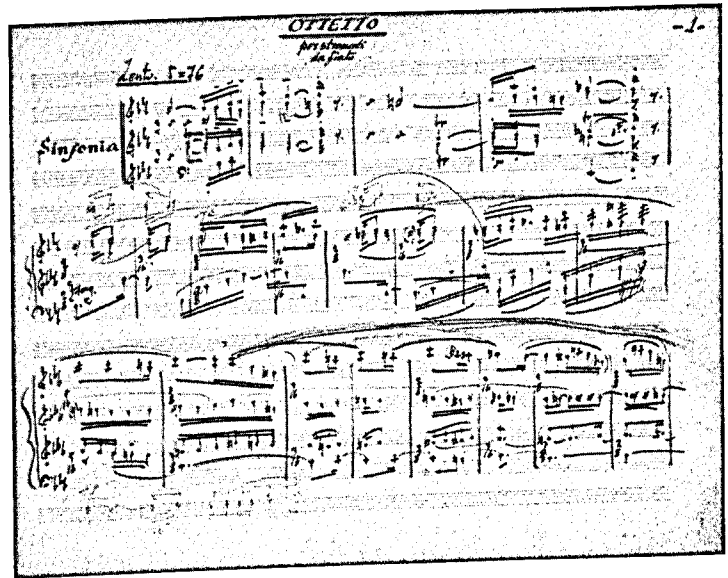
lebte. Er fühlte sich damals völlig isoliert und litt unter Heimweh nach Rußland. Die Lieder sind kleine volkstümliche Bilder aus Rußland mit merkwürdigen Texten [...], die keinen logischen Sinn ergeben. Die ersten drei Lieder sind recht robust, das vierte dagegen mit seinen Klarinettenkantilen ist sehr poetisch. – Das Stück hat weniger volkstümliche Züge als die anderen, auch von seiner Stimmung her; es ist eher bizarr, auch statisch. In der *Geschichte vom Soldaten* steht ein ähnliches Stück von vergleichbarer Atmosphäre. Der Text dieses letzten *Pribaoutki*-Liedes ist zwar vollkommen absurd wie die anderen auch, aber nicht grotesk oder heiter, sondern eher unbequem, ungemütlich, unheimlich. Auf mich macht dieses vierte Lied einen viel stärkeren Eindruck als die anderen drei. Diese Welt ist nicht lustig, nicht behaglich, nicht bäuerlich derb. Mich erinnert sie an den Narren im *Wozzeck* oder an den Schwachsinnigen im *Boris Godunow*.»

Unter den Reaktionen auf diese Lieder ist ein Echo besonders erwähnenswert: Nachdem sie am 6. Juni 1919 in Wien (im Rahmen des »Ver eins für musikalische Privataufführungen«, in dem Arnold Schönberg einem interessierten Publikum damals neueste Musik vorstellen ließ), aufgeführt worden waren, berichtete Anton Webern seinem abwesenden Freunde Alban Berg: »Strawinsky war herrlich. Wunderbar sind diese Lieder. Mir geht diese Musik ganz unglaublich nahe. Ich liebe sie ganz besonders. [...] Ah, mein Lieber, etwas ganz Herrliches. Diese Wirklichkeit (Realismus) führt ins Metaphysische.« Der Begriff des musikalischen Realismus war für Webern gleichbedeutend mit struktureller Klarheit, Gelöstheit von allen ablenkenden Zusätzen – das steht der antiemotionalen Denkweise Strawinskys, dem was er als »reine Musik« anstrebte, nahe. VS

Oktett

für Blasinstrumente (Flöte, Klarinette, zwei Fagotte, zwei Trompeten und zwei Posaunen), 1922/23
Uraufführung: Paris, Théâtre de l'Opéra, 18.10.1923

Über das *Bläseroktett*, an dem Strawinsky 1922/23 arbeitete, hat er in seinen *Chroniques de ma vie* berichtet: »Ich schrieb diese Musik zunächst, ohne an das Klangmaterial zu denken, ohne also zu wissen, welche instrumentale Form sie später annehmen sollte.« Das läßt sich anhand der erhaltenen Skizzenbücher gut nachvollziehen, in denen bereits in den Jahren 1917 und 1919 die ersten Entwürfe begegnen, die später im *Oktett* verwendet wurden. Sie stehen neben solchen zu anderen, stilistisch unterschiedlichen Werken wie den *Bläsymphonien*, *Quatre Chants russes*, *Concertino* für Streichquartett und *Ragtime* – also sowohl zu Kompositionen der späten »russischen« wie auch der beginnenden »neoklassischen« Periode. Noch sind es rein melodische und kontrapunktische Skizzen ohne bestimmte Klangidee. Die kam erst später hinzu. Strawinsky, der Meister raffinierter Instrumentationskunst, hat es ja immer als besonderen Reiz empfunden, sein Material bewußt zu begrenzen und dennoch neue, raffinierte Klangverbindungen zu schaffen – gewissermaßen also mit reduzierter Palette differenzierte Farbwirkungen zu erreichen. So auch hier: Das *Oktett* setzt eine orchestrale Idee fort, die bereits in den *Symphonies d'instruments à vent* (1920) erprobt und in Werken wie dem *Konzert für Klavier und Bläserorchester* (1923/24) wieder aufgegriffen wurde: in verschiedenen Zusam-



Partiturskizze zum Oktett (Basel, Paul Sacher Stiftung)

menstellungen die Möglichkeiten von Blasinstrumenten auszunutzen. Sie entsprachen in Strawinskys Vorstellung am besten »dem Kontrapunkt, dem Charakter und der Struktur der Komposition«.

Den Reiz und zugleich die Schwierigkeit einer guten Aufführung hat Strawinsky, nachdem er 1923 mit dem *Oktett* erstmals als Dirigent aufgetreten war, beschrieben: *Ein solches Ensemble kann den Hörer nicht durch große Klangentfaltung überwältigen. Damit das Publikum diese Musik überhaupt richtig hören kann, ist es nötig, die Einsätze der verschiedenen Instrumente zu verschärfen und »Luft« zwischen den musikalischen Phrasen zu schaffen (Atmung). Die Intonation muß sorgfältig beachtet werden, ebenso die Tönstärke der Instrumente und die Verteilung der Akzente. Kurz, es handelt sich darum, Ordnung und Disziplin auf dem Gebiet des reinen Klanges herzustellen, denn dem Klang gebe ich immer den Vorzug vor den Elementen des pathetischen Ausdrucks.*

Für Strawinsky selbst wie auch für die allgemeine musikhistorische Entwicklung bedeutete das *Oktett* einen wichtigen Schritt von den inhaltsbezogenen frühen Balletten zur absoluten Musik oder, wie er in einem Interview ausführte, zur »lichtvollen Idee des reinen Kontrapunkts«. Was er hier anstrebte, waren neuartige Qualitäten der Musik: sie solle »trocken, kühl, durchsichtig und prickelnd wie Champagner extra-dry« sein. In der Tat: alles, was im traditionellen Sinne erzählend oder romantisch gefühlvoll klingen könnte, ist aus dieser Partitur verbannt (ein bezeichnender Ausruf Strawinskys lautete: »Je déteste l'Austruck«). Stattdessen erleben wir ein Spiel tönend bewegter Formen und instrumentaler Farben, zusammengehalten durch polyphone Satzkunst und einen kräftigen Schuß Witz – freilich keinen oberflächlichen, sondern einen sublimen. Er liegt nicht zuletzt in einem erwarteten Augenwinkern zwischen Hörer und Komponist angesichts der unterschiedlichen Anspielungen, die uns in dieser Musik begegnen: Da finden sich nebeneinander barock Konzerthafes und strenger Kontrapunkt (intensive Bachstudien waren vorausgegangen), Anklänge an die Bläseserenaden des 18. Jahrhunderts, an Floskeln aus der italienischen Oper und an volkstümliche Blasmusik ebenso wie Tanzmusik-Zitate mit frechen

II. VALSE

M. M. J. - 66

Flauto piccolo
Flauto grande
Oboe
2 Clarinetti in La
Fagotto
Tromba in Do

Fl. picc.
Fl.
Cl. (La)
Eg.

sempre sim.

Partiturausschnitt des 2. Satzes (Walzer) der Suite Nr. 2

Synkopen aus der unmittelbaren Gegenwart der 20er Jahre – und alles raffiniert miteinander verwoben. So wurde das *Oktett* von vielen jüngeren Musikern als stilbildendes Werk verstanden, in dem es gelungen war, ernst und unterhaltend zugleich, mit alten Formmodellen spielend und dennoch unmißverständlich modern zu komponieren. VS

Drei Stücke für Soloklarinette

1919 Uraufführung: London, 27.4.1920

Die Winterthurer Unternehmerfamilie Reinhart spielte eine herausragende Rolle in der Schweizer Kultur der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Oskar Reinhart hat den Kunstfreunden mit seinen Stiftungen zwei erlesene Muscen hinterlassen, sein Bruder Hans war Dichter und verfaßte unter anderem die bis heute gebräuchliche deutsche Fassung von Strawinsky/Ramuz' *Geschichte von Soldaten*. Der dritte Bruder, Werner Reinhart, förderte auf großzügige Weise Dichtung und Musik (er war es etwa, der im legendären Schloßsturm von Muzot Rainer Maria Rilke während der letzten Jahre Gastrecht gewährte). Zu seinen besonderen Schützlingen gehörte Strawinsky in der Zeit des Schweizer Exils, als er durch den Ersten Weltkrieg von seiner russischen Heimat abgeschnitten und – verantwortlich für eine inzwischen auf vier Kinder angewachsene Familie – ohne regelmäßige Einkünfte war. Werner Reinhart finanzierte die gesamte Produktion der *Geschichte vom Solda-*

ten und half auch sonst, wo er konnte. Aber er war nicht nur Förderer, sondern auch aktiver Liebhaber der Musik und spielte im Orchester die Klarinette. Das war Grund genug für Strawinsky, ihm eine Komposition »auf den Leib zu schneiden« – die *Drei Stücke für Klarinette allein*.

Sie entstanden im Herbst 1918 (so das Datum auf dem Autograph, während die Literatur meist ein Jahr später angibt). Die kurzen Sätze nutzen die klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes in extremer Weise aus und bilden zugleich ein Muster dafür, wie mit sparsamsten Mitteln musikalische Charakterisierungen möglich sind. Das elegische, an russischen Volksmelodien orientierte erste Stück beschränkt sich aufs tiefe Klangregister. Im zweiten dagegen alternieren schnelle, klarinettypische Spielfiguren in hoher Lage mit einer tiefen, gleichsam fragenden Motivfolge. Die Verwendung von Vogelrufen, wie sie später für Olivier Messiaens Musik so prägend werden sollte, scheint hier bereits vorweggenommen. Das gilt auch für das dritte Stück, wo freilich synkopistische Jazz-Anklänge (wie Strawinsky sie bereits in der *Geschichte vom Soldaten* angewandt hatte) hinzukommen. Die Musik trägt heitere, geradezu improvisatorische Züge, aber sie ist doch ausgesprochen kompliziert und streng durchgearbeitet. Ihr Reichtum liegt in einer ständigen Veränderung: man glaubt, immer wieder dieselben Motive zu hören, aber es sind jeweils Varianten, die den Verlauf rhythmisch oder melodisch beleben. VS

Suiten für Kammerorchester

Suite Nr. 1, 1917-1925

1. Andante, 2. Neapolitana, 3. Espanola, 4. Balalaika

Suite Nr. 2, 1921

1. Marsch, 2. Walzer, 3. Polka, 4. Galopp

Die beiden *Suiten für kleines Orchester*, die zu Beginn der 20er Jahre eingerichtet wurden, sind Bearbeitungen von Klaviermusik. Sie gehen zurück auf die Stücke für zwei Klaviere, die Strawinsky zwischen 1914 und 1917 geschrieben hatte und bei denen jeweils ein Part besonders leicht gehalten war. Die ersten drei (*Marsch*, *Walzer* und *Polka*) wurden bedeutenden Freunden gewidmet; die folgenden fünf Stücke schrieb er für seine Kinder, wobei er zum Teil musikalische Reiseerinnerungen verwandte (*Andante*, *Espanola*, *Balalaika*, *Neapolitana* und *Galopp*).

Diesen ironischen Miniaturen – melodisch bewußt simpel, rhythmisch frech und mit schräger Harmonik – wird durch die effektvolle Orchestrierung noch eine Spitze aufgesetzt. Man betrachte etwa die *Tarantella*-Anklänge in *Neapolitana*, den Ton à la Offenbach in der *Polka* oder das köstlich-jämmerliche Spiel einer defekten Drehorgel im *Walzer*. Allesamt sind es Stücke von hohem ästhetischen Reiz und in ihrer Mischung aus Jahrmarktston und Grazie, echter Kindlichkeit und paradoxistischem Raffinement Musterbeispiele musikalischen Witzes.

Diaghilew hatte in Rom, wo er den Winter verbringen wollte, eine möblierte Wohnung gemietet und nahm mich gastlich bei sich auf. Ich brachte drei kleine Klavierstücke mit, die gerade fertig geworden waren. Sie waren für vierhändiges Spiel gesetzt – mit ganz leichtem Secondopart. Von ihnen war der Marsch Alfredo Casella gewidmet, der Walzer Erik Satie

Dumbarton Oaks

Concerto in Es für Kammerorchester, 1937/38
Satzbezeichnung
Uraufführung: Washindton D.C., 8.5.1938

Die Entstehung des Konzertes fiel für Strawinsky in eine Zeit des Abschieds und der Krise, aber auch des Neubeginns. Im Sommer 1937 konnte er sich zum letzten Mal über seine »große Familie mit vier Generationen an einem Tisch« freuen. Den Winter bereits verbrachten seine Frau und seine Töchter, hochgradig tuberkulös, in einem Sanatorium; Ludmilla, die Älteste, erlag der Krankheit im November 1938, seine Frau verstarb im März des folgenden Jahres. Drei Monate später verlor Strawinsky auch seine überaus geliebte Mutter; er selbst mußte seit Mitte 1937 mit der Gewißheit einer Tuberkulose-Diagnose leben. Überdies wurde das politische Klima in Europa auch für ihn immer unerträglich. Die deutsche Übersetzung seiner Erinnerungen konnte – stark zensiert – zwar noch 1937 in der Schweiz publiziert werden; im Mai 1938 aber wurde seine Musik in der Düsseldorfer Ausstellung »Entartete Musik« diffamiert. Damit war Deutschland für seine Musik ebenso zur verbotenen Zone geworden wie das stalinistische Rußland. Paris erlebte unter der Volksfront-Regierung eine letzte Phase kulturtreller Offenheit; es sind dies die letzten Monate eines von großbürgerlichen Salons und adligem Mäzenatentum geprägten Kulturlebens, das der Stadt den Titel einer Hauptstadt Europas eingebracht hatte.

Strawinsky reagierte auf die privaten Sorgen und die politische Bedrängnis in gewohnter Weise: mit Arbeit. Die Amerika-Tournee des Jahres 1937 hatte eine Serie von Aufträgen und Einladungen initiiert, auf die er seine erneute Emigration stützen wird. Mr. und Mrs. Robert Woods Bliss, deren Bekanntschaft Strawinsky im Frühjahr 1937 gemacht hatte, beauftragten ihn, für ihr 30-Jahr-Hochzeitsjubiläum am 8.5.1938 gegen ein Honorar von 2500\$ ein Concerto grosso zu schreiben. Sie luden den Komponisten auf ihren Landsitz in Dumbarton Oaks ein, dessen vielgerühmte Parkanlagen seit langem den Rahmen für das künstlerische Mäzenatentum des Paares bildeten.

Der erste Satz wurde bereits am 24.10.1937 fertiggestellt und übrigens teilweise auf einer Italien-Reise komponiert, die Strawinsky mit Hindemith zusammenbrachte. Eine Krankheit verzögerte die zügige Vollenendung jedoch ebenso wie sie Strawinskys Absicht zunichte machte, die Uraufführung selber zu dirigieren. Auf seine Empfehlung wurde Nadia Boulanger mit dem Dirigat betraut. Wie so oft vollendete Strawinsky die Partitur erst im letzten Moment: Noch im April übersandte er mit jedem abgehenden Schiff lagenweise die Korrekturfahnen der Partitur, die mit handschriftlichen Korrekturen förmlich übersät sind. Später hat Strawinsky der Künstlerin ein Exemplar des Partiturdrukkes mit folgender Widmung zugeignet: *Für Nadia Boulanger, die ich liebe und die in Dumbarton Oaks diese Musik zum ersten Male dirigiert hat.*

Einem Bericht André Schaeffners zufolge hat Strawinsky auf die Frage, was er gerade schreibe, geantwortet: »Ein kleines Concerto im Genre der Brandenburgischen Konzerte«. In seiner dreisätzigen Anlage, dem Wechsel zwischen Streicher-Tutti und Solistengruppe (Flöte, Klarinette, Fagott und Hörner) und in seiner kontrapunktischen Faktur ist das Werk zweifellos dem Modell des Bachschen Concerto grosso ver-



Als Dirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra (1935)

und die Polka Diaghilew. Ich ließ diese Stücke – und zwar den Secondopart allein – Diaghilew vorspielen. Bei der Polka angekommen, sagte ich ihm, daß ich beim Komponieren an ihn gedacht und mir vorgestellt hätte, er sei ein Zirkusdirektor im Frack mit Zylinderhut, der peitschenknallend eine Schulreiterin auf dem Pferd arbeiten läßt. Im ersten Augenblick war er fassungslos, er wußte nicht recht, ob er dieses Bild übelnehmen sollte oder nicht, aber schließlich lachten wir beide aus vollem Herzen.

Zu Beginn des Frühlings 1921 wandte sich eine Pariser Music-Hall an mich mit der Bitte, ihr für einen Sketch ein paar kurze Musikstücke zu überlassen, natürlich solche, die dem Verständnis ihres Publikums angemessen seien. Mir machte es Spaß, das einmal zu versuchen, und ich orchestrierte vier Stücke aus meiner Sammlung leichter vierhändiger Klavierstücke. Obgleich das Orchester, das ich vorgesehen hatte, einen sehr bescheidenen Umfang aufwies, wurde die Musik nur bei den ersten Aufführungen richtig gespielt. Als ich den Sketch einen Monat später wieder ansah, mußte ich feststellen, daß nicht mehr viel von dem übriggeblieben war, was ich geschrieben hatte. Alles war von Grund auf zerstört, einzelne Instrumente fehlten oder waren durch andere ersetzt. Das klägliche Ensemble spielte die Musik so, daß sie nicht wiederzuerkennen war. (Erinnerungen) VS

pflichtet. Anders aber als beispielsweise in den Pergolesi-Bearbeitungen der *Pulcinella*-Partitur zitiert Strawinsky kein bestimmtes Werk der Gattung – vielmehr zielt sein Concerto auf Abstraktion der für die Gattung typischen Verfahrensweisen. Schon der erste Takt des ersten Satzes exponiert ein Allerweltsmotiv des Barocks, die sich, wie Schaeffner nachgewiesen hat, sowohl bei Bach wie bei zahllosen seiner Zeitgenossen findet. Die Formel wird sofort concerto-grosso-gemäß zwischen den verschiedenen Instrumentengruppen hin- und hergeworfen; eine kontrapunktische Gegenbewegung tritt in den Hörnern hinzu. Schon dieser Werkanfang evoziert eine musikalische Sprache, ohne ein bestimmtes Stück zu zitieren. Die folgenden Seiten der Partitur entwickeln – ebenfalls bachtypisch – die motorischen Potenzen des motivischen Materials, was – wie von Strawinsky nicht anders zu erwarten – zur Sprengung des Metrums und zu rhythmischen Komplikationen führt, welche die Partitur für jeden Dirigenten zur Herausforderung werden lassen. Nach einer doppelten Steigerung, die jeweils in ein Tutti der beiden Instrumentalgruppen mündet, setzt im Streichersatz eine Fuge ein, deren thematisches Material im Anschluß im Bläsersatz sequenziert wird. Im Schlußteil erhalten die Hörner – analog zu ihrer Sonderrolle am Werkbeginn – solistische Funktion. Den erstaunlichsten Kontrast exponiert jedoch der Satzschluß: Findet die Motorik des Satzes im vielfältig gebrochenen Figurenwerk des Orchestertuttis ihre Klimax, so setzt Strawinsky in unmittelbarem Anschluß eine irisierende Klangfläche aus tristanesken Vorhaltsakkorden dagegen, welche die Sätze des Konzertes gleichermaßen kontrastierend trennt wie musikalisch verbindet. Zweiter und dritter Satz entwickeln das Prinzip des Concerto grosso – den Wechsel von solistischem Dialog und Tuttipassagen – in elementarster Abstraktion: Während die Motive des zweiten Satzes in solistischer Linearität taktweise von Instrument zu Instrument wandert, hebt der dritte Satz in rein homophoner Akkordgruppierung an. Der zweite Satz läßt mittelsatztypisch eine klare Dreiteilung erkennen, da das filigrane Linienspiel der konzertierenden Instrumente im Mittelteil von homophonem Figurenwerk der vielfach geteilten Streichergruppe gestützt wird. Ein Cellosolo leitet zum Flötenconcerto des Schlußteils über. Auch der dritte Satz zielt auf Kontrastierung typisierter Verfahrensweisen. Aus der stampfenden Akkordik des Satzbeginns erwächst im anschließenden Bläserterzett ein Fugato, das in einer Orchesterengführung kulminiert, die Thema (in den Kontrabässen) und Themenumkehrung (in den Celli) kombiniert.

In Strawinskys Concerto wird also das Kontrastprinzip des Concerto grosso in den verschiedenen Dimensionen der Satztechnik ausgefaltet: Exemplifiziert der Werkbeginn den Wechsel zwischen den Instrumentengruppen und die Gegenüberstellung von floskelhaft abstrahiertem Sogetto (Streicher/Bläser) und Kontrapunkt (Hörner), so stützt sich die Großform des Satzes auf die Gegenüberstellung von homophonem Passagenwerk und Fuge. Führt der zweite Satz den Wechsel von solistischem Dialog, begleitetem Dialog und Soloconcerto vor Augen, so zielt der Kontrast zwischen zweitem und drittem Satz auf die Gegenüberstellung von Linearität und Akkordik, während der Werkschluß verschiedene Verfahren kontrapunktischer Zurichtung, wie das der Engführung, exemplifiziert. Insofern ist *Dumbarton Oaks* nicht als neoklassizistische Parodie einer Gattung, sondern als deren kompositorische Abstraktion zu begreifen – das parodistische Verfahren ist auf eine kompositionstechnische Metaebene verlagert, welche das Werk als gleichsam potenzierte Musik über Musik ausweist.

MB



Michail Larionow *Kostümentwurf für »Renard«* (1922)

Renard

Szenische Burleske für vier Pantomimen auf ein Libretto von Igor Strawinsky nach altrussischen Tierfabeln, für zwei Tenöre, zwei Bässe und Kammerensemble, 1915/16
Uraufführung: Paris, Théâtre de l'Opéra, 18.6.1922

»Renard ist eine *Burleske Geschichte zum Spielen und Singen*, deren Darsteller auf der Bühne agieren, während die Sänger im Orchester aufgestellt sind. Die Darsteller sprechen nicht, stattdessen sprechen die Sänger für sie. Der Hahn und Renard sind die Hauptfiguren:

Renard verkleidet sich als Nonne und schafft es, den Hahn zu schnappen; er wird jedoch von dem Kater und dem Bock vertrieben. Sie tanzen vor Freude. Renard erscheint erneut, diesmal als Bettlerin verklei-

78 *Rallentando e molto pesante.*

Βασιστικό κιν. *pp. 1^o, 2^o*

4 ποὸς λι - ευ εὐτέρη ροα - πι - λι *rit.*

4 ποὸς λι - ευ εὐτέρη ροα - πι - λι Δα τὰ κάμ - πι - λι

79

Λίνα εὐφραίνεται ἡ ραζομαρμασὲς ροστωμῶ. Ἐὖ ἐπὶ σάμοε σρεμῆ.

Renard, pris de fureur, agite la queue

πρ. 1^o κρημινῶ: "Ἄβ, πι καναλιῶ, παρῆ πιετῆ ἡρε πιετῆ εὐτέρη εὐδωπῆ!"

et cetera: "Ab! canaille, que les lèlés de VINO $\text{♩} = 84$ mettent en mouvement!"

80

εὐτέρη ραακασιῶς λιμῆ ροστωμῶ, σιασολικι -

Les lèlés attrapent la queue de Renard, tiènt

σποσιῶς σε σάμοε ἡ δαγμασιῶς σε.

Renard hors de sa maison et l'étranglent

Ὀβα πιενορα ἡ ὀβα βάσα βοπιτωμῶ ἄβ ἐπὶ σρε -

Les deux tenors et les deux basses violent de tamber leurs

μα εὐλαγιμῶς μασιτωμῶ. Λίνα ἡδωμωστωμῶ.

frocs. Renard exprize.

Πῆρεπιτωμῶ, κοπιῶ δα βαρανῶ πιλασιτωμῶ. *u. 1^o*

Le cor, le rat et le bouc se mettent à danser.

πρ. 2^o κρημινῶ: "Ἄβ, πι καναλιῶ, παρῆ πιετῆ ἡρε πιετῆ εὐτέρη εὐδωπῆ!"

et cetera: "Ab! canaille, que les lèlés de VINO $\text{♩} = 84$ mettent en mouvement!"

πρ. 3^o κρημινῶ: "Ἄβ, πι καναλιῶ, παρῆ πιετῆ ἡρε πιετῆ εὐτέρη εὐδωπῆ!"

et cetera: "Ab! canaille, que les lèlés de VINO $\text{♩} = 84$ mettent en mouvement!"

81

Allegro ♩ = 126

πρ. 2^o κρημινῶ: "Ἄβ, πι καναλιῶ, παρῆ πιετῆ ἡρε πιετῆ εὐτέρη εὐδωπῆ!"

et cetera: "Ab! canaille, que les lèlés de VINO $\text{♩} = 84$ mettent en mouvement!"

πρ. 3^o κρημινῶ: "Ἄβ, πι καναλιῶ, παρῆ πιετῆ ἡρε πιετῆ εὐτέρη εὐδωπῆ!"

et cetera: "Ab! canaille, que les lèlés de VINO $\text{♩} = 84$ mettent en mouvement!"

Λιςινῆκα, λιςινῆκα! Γλα - τα δολγο ἡε ἡκινλα?

- 32 -

x) 3^o πρ. λιςινῆκα ἡδωμωστωμῶ ἐπὶ τῷ σρεμῆ, κακῶ εὐτέρη βοπιτωμῶ, πιετῆ εὐδωπῆ 1^o πιενορα. Ἄβ, πι καναλιῶ... ἡ ναιμικατῶ εὐδωπῆς σε σραζῆ βαιβίσιῶς σε βοπιτωμῶ

det; er bietet dem Hahn Leckereien an. Noch einmal gelingt es ihm, den Hahn zu packen. Der Hahn wird gerupft. Aber Kater und Bock eilen, den Hahn auch dieses Mal zu retten; sie erwürgen dessen Henker und hängen ihn. Voller Freude über ihren Triumph verlassen sie gemeinsam die Szene.« (Aus dem Programmheft der *Ballets Russes* vom 21.5.1929)

In den Jahren des Schweizer Exils beschäftigte sich Strawinsky in einer Reihe von Werken mit der Volksdichtung seiner Heimat, nicht um sie ethnographisch zu beschwören, sondern um sie im Sinne des kosmopolitisch Allgemeingültigen zu transzendieren. Hierbei entwickelte er ein neues musikalisches Vokabular, das die musikhistorische Entwicklung der zwanziger Jahre wesentlich prägen sollte. In dieser Werkgruppe formulieren *Renard* und *Les Noces* den entscheidenden Schritt von den in *Le Rossignol* erprobten Verfahren zu jener neuartigen Form des Musiktheaters, die in der *Histoire du Soldat* paradigmatisch Gestalt annehmen sollte: Ist *Le Rossignol* grundsätzlich noch als Oper aufführbar, so geht die Trennung zwischen der visuellen und der musikalischen Gestaltung hier in die Konzeption der Werke sein. Anders als *Les Noces*, die in ihren chorischem vertonten Massenszenen und in der Beschwörung des Ritualen noch der Vorstellungswelt des *Sacre* verpflichtet sind, vollzieht sich im *Renard* die Wendung zum solistisch besetzten Orchesterapparat und zur Beschränkung auf wenige Solistenrollen.

Ersteres ist in den Umständen begründet, die zur Entstehung des Werkes führten: Das – allerdings bereits zuvor projektierte – Werk entstand im Jahre 1916 aus Anlaß eines Kompositionsauftrags der Erbin des Nähmaschinen-Imperiums der Familie Singer, einer (angeheirateten) Princesse de Polignac. Sie war stets eine großzügige Förderin der Künste; Strawinsky verkehrte in ihrem Salon und hat ihr zum Dank die Partitur gewidmet. In ihren Memoiren schildert sie die Idee, die ihrem Auftrag zugrunde lag: »Meine Absicht war es zu dieser Zeit, verschiedene Komponisten um kurze Werke für ein kleines Orchester von ungefähr zwanzig Spielern zu bitten. Ich hatte den Eindruck, daß nach Richard Wagner und Richard Strauss die Tage der großen Orchester vorüber waren und daß es schön wäre, zu einem kleinen Orchester mit gut ausgewählten Spielern und Instrumenten zurückzukehren.«

Mochte die Idee der Prinzessin für die kammermusikalische Form des Werkes verantwortlich sein, so ist seine theatralische Konzeption nicht ohne die Anregungen eines weiteren engen Freundes Strawinskys, des waadtländischen Dichters Charles Ferdinand Ramuz, denkbar. Ramuz redigierte den französischen Text in enger Zusammenarbeit mit Strawinsky, der die russische Vorlage entwarf.

Strawinsky verdankt ihm die Erkenntnis, daß Theater nicht notwendig eine Handlung darstellen müsse, daß Gespieltes und Erzähltes sowie Rolle und Part nicht identisch sein müssen und daß Gestisches wie Musikalisches in analoger Weise strukturbestimmend eingesetzt werden können. Die aus Diaghilews panischer Abscheu vor der abgelebten Operngeste resultierende Idee der tänzerischen Darstellung wird im *Renard* zur Dissoziation der theatralischen Schichten radikalisiert. Anders als in *Le Rossignol* ist die tänzerische Darstellung unverzichtbar, da nun auch die Integrität der Gesangsrolle aufgegeben wird. Die Zuordnung von Figuren und Gesangspartien ist aufgehoben, wenn auch Hahn und Fuchs überwiegend den Tenören und Kater und Bock

eher den Bässen vorbehalten sind. Strawinsky nutzt aber auch die Möglichkeit, einzelne Stellen des Dialogs durch Mehrstimmigkeit hervorzuheben, obwohl sie dem Text nach einer einzigen Figur zugeordnet wären. Den Gesangsparts kommen mehrere Funktionen zu: Zum einen repräsentieren sie die Rollen, zum anderen kommentieren sie das Geschehen und illustrieren es durch Vergegenwärtigen von Rufen, Geräuschen, Geheul usw.

Die Aktion wird sowohl durch literarische wie durch gestische und musikalische Momente strukturiert. Eingeleitet und beendet wird das Stück durch einen Marsch, bei dem die Schauspieler auf- bzw. abtreten. Die beiden Überlistungsversuche des Fuchses werden gestisch durch den »Salto mortale« des Hahns abgeschlossen, bevor Kater und Bock ihren Auftritt haben. Diesen beiden Handlungsepisoden folgen jeweils mehrstimmige Teile, welche das Geschehen narrativ rekapitulieren. Ein weiteres Gliederungselement stellt das Geheul der Tiere dar, das die beiden Hauptäsuren markiert: Mit einer großen ausnotierten Vokalise endet der erste Abschnitt (Ziffer 36); ebenso stoßen die Tiere beim Tod des Fuchses ein mehrstimmiges – in der Partitur nur durch Balken angedeutetes – Geheul aus.

Innerhalb der einzelnen Abschnitte wechseln dialogische und eher liedhaft-geschlossene Passagen. Bei der Gestaltung der Dialoge orientierte sich Strawinsky oft am Wortklang wie etwa beim einleitenden Krähen des Hahnes. Beispiel für eher geschlossene Abschnitte sind etwa der Freudentanz der Tiere nach der ersten Episode oder das Lied, das Kater und Bock anstimmen, um den Fuchs in der zweiten Handlungsepisode zu überlisten. In der musikalischen Gestaltung lehnt sich Strawinsky hier an formale Modelle der russischen Folklore an; ostinate Baßmotive kennzeichnen die Partitur an anderen Stellen. Die Instrumentation betont die Individualität der Klangfarben; besonders liebevoll wird hierbei das Cymbalum behandelt, ein mit Schlegeln geschlagenes Saiteninstrument, das Strawinsky kurz zuvor bei einer ungarischen Zigeunerkapelle kennengelernt hatte, die in einem Genfer Restaurant aufspielte.

Die Uraufführung fand aufgrund der Kriegssituation erst relativ spät, nämlich am 18.5.1922, im Rahmen einer Opernsoirée Diaghilews statt. Mit der Choreographie wurde Bronislawa Nijinska betraut, die Schwester des berühmten Tänzers. Sie kreierte auch die Titelrolle. Strawinsky zählte diese Aufführung zum Besten, was Diaghilews Truppe je geleistet hatte. Gleichwohl blieb Nijinskas Choreographie nicht lange im Repertoire; Strawinsky machte dafür die Programmgestaltung Diaghilews verantwortlich, der den *Renard* stets mit großen Ausstattungsspektakeln kombinierte, welche zwar das große Publikum anzogen, die Wirkung leichter und kürzerer Werke aber erschlugen. Serge Lifar choreographierte das Werk in Diaghilews letzter Saison 1929 erneut; er versuchte es dadurch aufzuwerten, daß er die Nebenrollen durch Akrobaten doublen ließ. Obgleich er dazu die weltberühmten Brüder Agostini engagierte, konnte Strawinsky dem nichts abgewinnen:

»Nijinskas *Renard* war in jeder Beziehung besser als die Neueinrichtung von 1929, auch abgesehen davon, daß die letztere vor allem durch die Einführung einiger Jongleure, die Diaghilew von einem Zirkus entliehen hatte, verdorben wurde.« (Gespräche mit R. Craft, S. 53) MB

V

Igor Strawinsky
Oedipus Rex und Psalmensymphonie

Szenisches Oratorium von Jean Cocteau nach Sophokles
in einer Fassung von Peter Sellars

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild
Kostüme
Light Design
Chöre

Rezitanz
Oedipus
Jocaste
Kreon
Teiresias
Hirte
Bote

Kent Nagano
Peter Sellars
COOP HIMMELB(L)AU
Dunya Ramicova
James F. Ingalls
Dietrich D. Gerpheide

Edith Clever
Thomas Moser
Marjana Lipovšek
Franz-Josef Kapellmann
Matti Salminen
Pierre Lefebvre
Herbert Perry

Wiener Philharmoniker
Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

Musikalische Assistenz
Korrepetition
Regieassistenz und Abendspielleitung
Regiearbeit
Regieassistenten
Literarische Beratung
Bühnenbildassistenz
Kostümassistenz
Inspizienz

Laurent Pillot
Irene Kudela
Keri Muir
Roman Hurko
Elizabeth Burgess, Annette Geller
Dieter Sturm
Markus Pillhofer, Michael Wallraff
Elizabeth Garat
Wolfgang Schröter

Neuinszenierung

GROSSES FESTSPIELHAUS

Premiere 22. August, 20.00 Uhr
27. August, 20.00 Uhr, 30. August, 16.00 Uhr

V Oedipus Rex und Psalmensymphonie



Marjana Lipovšek



Edith Clever



Dietrich D. Gerpheide



Franz-Josef Kapellmann



Pierre Lefebvre



Thomas Moser



Kent Nagano



Herbert Perry



Wolf D. Prix



Helmut Swiczinsky



Dunya Ramicova



Matti Salminen



Peter Sellars



George Platt Lynnes *Bildnis Jean Cocteau*, 1936 (Privatsammlung)



Man Ray *Bildnis Igor Strawinsky*, 1930 (Basel, Paul Sacher Stiftung)

Oedipus Rex

Opéra-oratorio in zwei Teilen nach Sophokles
 von Igor Strawinsky und Jean Cocteau, 1926/27
 (Lateinische Fassung von Pater Jean Daniélou)
 Konzertante Uraufführung: Paris, Théâtre Sarah Bernhardt, 30.5.1927
 Szenische Uraufführung: Wien, Staatsoper, 23.2.1928

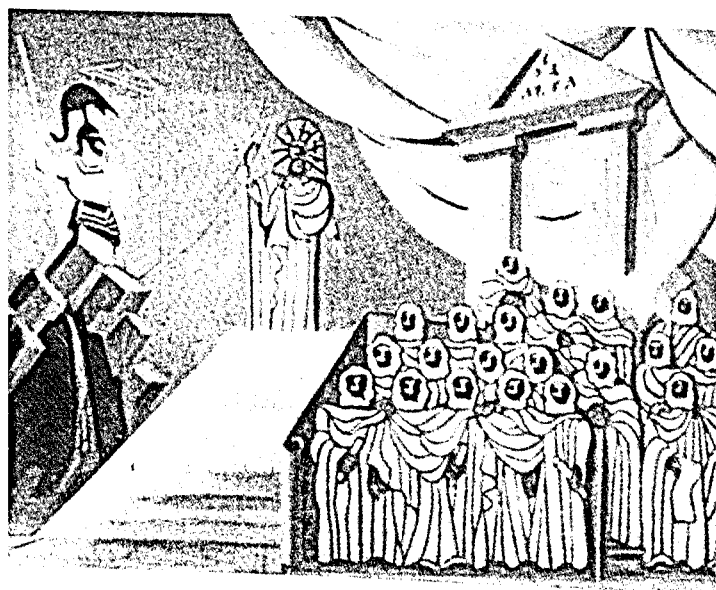
Igor Strawinsky erinnert sich

»Als die Serenade beendet war [Herbst 1925], fühlte ich das Bedürfnis, ein Werk größeren Umfangs in Angriff zu nehmen. Ich dachte an eine Oper oder ein Oratorium über einen Text, dessen Handlung allgemein bekannt ist. Ich wollte auf diese Weise die ganze Aufmerksamkeit des Hörers, der ja die Anekdote kennt, auf die Musik konzentrieren, die sogleich Wort und Handlung wird. Ich beschloß, es dem Umkreis der berühmten Mythen des klassischen Griechenland zu entnehmen. Als Verfasser für das Textbuch schien mir niemand geeigneter als Jean Cocteau, mein langjähriger Freund, der jetzt nicht weit von Nizza wohnte und mit dem ich mich häufig traf. Der Gedanke, mit ihm zusammen zu arbeiten, war mir schon oft gekommen. Wir hatten auch gelegentlich gemeinsame Pläne erwogen, aber aus irgendwelchen Gründen war niemals etwas daraus geworden. Ich hatte damals seine Antigone gesehen, und die Art, wie er den antiken Mythos behandelt und in eine zeitgemäße Form kleidet, hatte mir sehr gefallen.

Zwei Monate lang blieb ich in ständiger Verbindung mit Cocteau. Er hatte viel Gefallen an meinem Plan gefunden und sich sofort an die Arbeit gemacht. Als Thema hatten wir den Mythos vom König Oedipus gewählt, den gleichen Stoff also, den Sophokles in seiner berühmten Tragödie behandelt. Wir hielten unser Vorhaben streng geheim, denn wir wollten mit diesem Werk Diaghilew eine Überraschung bereiten zu seinem zwanzigjährigen Bühnenjubiläum, das im Frühjahr 1927 gefeiert werden sollte...

Zu Beginn des neuen Jahres [1926] schickte mir Cocteau den Anfang des endgültigen Textes zum Oedipus in der lateinischen Übersetzung von Jean Daniélou. Seit Monaten hatte ich mit größter Ungeduld auf seine Dichtung gewartet, denn ich wollte sobald als möglich mit der Arbeit beginnen. Die Hoffnung, die ich auf Cocteau gesetzt hatte, war glänzend in Erfüllung gegangen. Kein anderer Text hätte meinen Wünschen besser entsprechen können...

Während ich mich in das Buch vertiefte, entsann ich mich allmählich wieder der lateinischen Kenntnisse, die ich einst auf dem Gymnasium erworben, aber leider völlig vernachlässigt hatte. Mit Hilfe des französischen Textes machte ich mich bald mit dem lateinischen Wortlaut vertraut. Was ich erwartet hatte, sah ich bestätigt: Die Gestalten der großen Tragödie ebenso wie ihre Schicksale wurden durch die lateinische Sprache wundervoll lebendig. Dank ihr erhielten sie das monumentale Maß und die erhabene Haltung, die dem majestätischen Charakter der antiken Legende entspricht. Welche Freude bereitet es, Musik zu einer Sprache zu schreiben, die



Theodor Strawinsky Bühnenbildentwurf für Oedipus Rex, 1927

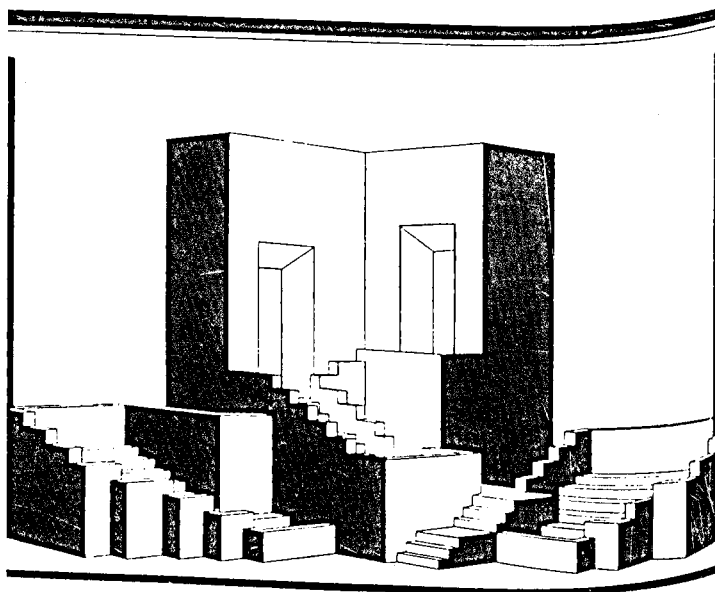
seit Jahrhunderten unverändert besteht, die fast rituell wirkt und dadurch allein schon einen tiefen Eindruck hervorruft. Man fühlt sich nicht an Redewendungen gebunden oder an das Wort in seinem buchstäblichen Sinne. Die strenge Form dieser Sprache hat schon an sich so viel Ausdruckswert, daß es nicht 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. Und haben nicht auch die alten Meister des strengen Stils den Text auf diese Weise behandelt? So hat sich auch die Kirche seit Jahrhunderten davor bewahrt, sentimental zu werden und dem Individualismus zu verfallen. (Erinnerungen)

Das Werk

Der Inhalt des Werkes entspricht dem griechischen Mythos, wie ihn verschiedene Quellen überliefern, am nachhaltigsten Sophokles in seiner gleichnamigen Tragödie aus dem Ende des 5. vorchristlichen Jahrhunderts. Opern-Oratorium nach Sophokles lautet denn auch der Untertitel der Partitur. Jean Cocteau wollte mit seiner Version genau das erreichen, was er im Vorwort zur Neufassung einer anderen sophokleischen Tragödie, nämlich Antigone, gesagt hatte:

Der Versuch ist verlockend, Griechenland vom Flugzeug aus zu fotografieren. Die Wirkung seines Anblicks ist dann völlig neu. In dieser Art wollte ich Antigone übersetzen. In der Betrachtung aus der Vogelperspektive verschwinden oft große Schönheiten, andere aber tauchen auf; in der unerwartetsten Weise bilden sich Verdichtungen, Blöcke, Schatten, Winkel und Linien. Vielleicht ist in meinem Versuch das Mittel verborgen, die alten Meisterwerke zu neuem Leben zu erwecken. Befinden wir uns ständig in ihrer Mitte, so beginnen wir sie mit zerstreuten Blicken zu betrachten, überschaue ich aber einen berühmten Text im Fluge von oben herab, so glaubt jeder ihn zum ersten Male zu vernehmen.

Dieser Tendenz zur großen Gesamtschau entspricht das Werk nicht nur in seiner dramaturgischen Konzeption, sondern auch musikalisch: Die



Ewald Düllberg Bühnenbildentwurf für Oedipus Rex, 1928

Wiederkehr des Eingangschores am Schluß wirkt wie ein architektonischer Rahmen. Überhaupt erinnert die Gliederung der musikalischen Teile an die Säulen eines dorischen Tempels, vor denen die Handlung vollzogen wird – monumental und klar, reduziert in den theatralischen Mitteln, dabei höchst differenziert in der musikalischen Sprache.

Die Bezeichnung »Opern-Oratorium« weist darauf hin, daß zwei musikalische Gattungen bewußt verbunden werden, wobei das Oratorienhafte, Statuarische, vorherrscht und die sichtbaren Aktionen weitgehend zurücktreten. Das barocke Oratorium – man denke nur an Bach und Händel, bei denen ja auch die gewaltigsten Inhalte allein mit musikalischen Mitteln dargestellt werden – hat hierbei Pate gestanden. Statt eines intensiven Bühnengeschehens erleben wir eine auf wenige bildhafte Elemente reduzierte Handlung. Sie findet vor allem im musikalischen Dialog statt. Zu solcher szenischen Konzeption war Strawinsky übrigens auch von Mozarts Don Giovanni angeregt worden – durch eine Aufführung nämlich, die er Jahre zuvor gesehen hatte. In ihr wurde das Standbild des Komthurs angestrahlt, sobald er sang, und blieb sonst unbeleuchtet. So sollten auch die Figuren seines Oedipus rex während ihrer Gesänge wie Statuen in Erscheinung treten. Eine besondere Rolle kommt dem Sprecher zu: Er fungiert weniger als Erzähler eines durchgehenden Textes (wie etwa der Evangelist in den Bachschen Passionen), sondern eher als eine Art Conférencier, der das Publikum mit verbindenden Worte über das Geschehen informiert.

Bei seiner Uraufführung (30. Mai 1927 in Paris) wie auch später häufig wurde das Werk konzertant gegeben. Die ersten szenischen Produktionen fanden nahezu gleichzeitig, Ende Februar 1928, an der Wiener Staatsoper (Dirigent Franz Schalk, Inszenierung Lothar Wallerstein, Bühnenbild Alfred Roller) und der Berliner Krolloper (musikalische und Spielleitung Otto Klemperer, Bühne Ewald Düllberg) statt. Beide hatten ein nachhaltiges Echo. Die Inszenierung von Klemperer und

ACTE I

Après le Dialogue - Rideau.
En scène: Oedipe, le Chœur.

Igor Stravinsky
1926-1927

4/4 250

ff piccolo
Fl. gr. 1 & 2
Obs. 1 & 2
C. Ingl.
Clarinets 1 & 2
Fagotti
Cont. fag.
Corns 1 & 2
3 & 4
Trampo. Do
3 & 4
Tromb. 1 & 2
Tromb. 3 & 4
Tuba
Timp.
Tenor
Bass
Violins 1 & 2
Viola
Violoncelli
Contrebassi

pour tous les détails de mise en scène voir la notice au début.

Dülberg wurde stilbildend wegen ihrer geometrischen, dem Ideal der »Neuen Sachlichkeit« verpflichteten Strenge.

Für die meisten späteren Bühnenaufführungen gewann das im Textbuch abgedruckte Szenarium Modellcharakter. Dort wird das Bühnenbild als stilisierte antike Architektur beschrieben; im Vordergrund »ein Podium, dessen drei amphitheatralisch ansteigende Reihen durch vorgehängliche, in Stein gemeißelte Reliefs verdeckt werden, so daß der Beschauer nur die Köpfe der hier aufgestellten Choristen zu sehen vermag.« Die Figuren tragen zum größten Teil Masken und bewegen nur Kopf und Arme, so daß sie belebten Statuen gleichen. Die neuere Inszenierungsgeschichte kennt neben solch blockhafter Darstellung auch ganz andere Lösungen – beispielsweise eine preisgekrönte japanische Fernsehfassung, die Tänzerisches wie auch Elemente des fernöstlichen Theaters einbezieht. Ganz unterschiedliche Möglichkeiten bieten sich für die Bühnenrealisation an – wenn nur der Charakter des monumentalen Mythos, wie er in der Partitur vorgegeben ist, erlebbar wird.

Oft wurde der keineswegs klassische und auch nicht dem Bibellatein der Symphonie de psaumes angemessene Stil des lateinischen Textes bemängelt. Er war vielmehr aus zweiter Hand nachempfunden. Solche Kritik ist unter philologischen Aspekten sicherlich berechtigt. Strawinskys Intentionen jedoch bleiben davon unberührt: Ihm ging es ja bei der Sprache gerade nicht um die ästhetische Seite, sondern um hartes, unpersönliches, möglichst unverbrauchtes Material. So schrieb er vor, den Buchstaben C nicht, wie in den romanischen oder deutschsprachigen Ländern üblich, als »tsch« oder »z« auszusprechen, sondern als K – also nicht nur kein »Bibellatein«, sondern auch keine »Messenlatein«. Überhaupt mußte seine Behandlung der Sprache den Hörer, der in Erwartung eines traditionellen Wort-Ton-Verhältnisses die Musik kennenlernt, befremden. Nicht nur, daß er die bedeutungsmäßige Seite des Textes grob vernachlässigte, er ließ auch ganz einfache philologische Anforderungen außer acht. Wenn Oedipus den Namen seiner Mutter einmal richtig *Jokasta*, dann aber (gleichsam beschwörend) *Jókasta* deklamiert, hat das seinen Sinn. Wenn er aber bei der – dramatisch entscheidenden – Stelle *Ego senem cecidi* singt, so ist das falsches Latein; es heißt übersetzt: »Ich habe den alten Mann gestürzt.« Richtig müßte betont werden *Ego senem cecidi* – »ich habe den Greis [nämlich den Vater Laios] getötet.« Dies ist übrigens die einzige Stelle, die Strawinsky in einem späten Gespräch ausdrücklich bedauerte. Aber er hat sie nicht korrigiert. Das hätte auch den musikalischen Zusammenhang an einer zentralen Stelle empfindlich gestört. Es handelt sich nämlich um die viermalige Wiederholung desselben beschwörenden Motivs (dessen Eindringlichkeit nicht nur durch seine Prägnanz und die mehrfache Wiederkehr, sondern außerdem noch durch eine dazutretenden Paukenstimme gesteigert wird, die im folgenden Beispiel fortgelassen wurde):

The image shows four lines of musical notation with lyrics underneath. Each line consists of a vocal line and a drum line (represented by a square note). The lyrics are: E - go se - nem ke - ki - di, cum Co - rin - tho ex - ke - de - rem, ke - ki - di in tri - vi - o, ke - ki - di, Jo - ca - sta, se - nem.

Eine Änderung des anfänglichen *kékidi* etwa als *E-go/ se-nem ke-/ki-(hi)-di* wäre alles andere als ein Gewinn für die musikalische Gestalt. Im übrigen wären dann auch die Falschbetonungen der beiden letzten Verse, *keki/di Jokasta/ senem* zu korrigieren – aber nein: gerade dadurch, daß Strawinsky das Wort aufbricht und wie eine Beschwörungsformel verwendet, erhält die Musik ihre rituelle Kraft. Diese Stelle mag verdeutlichen, wie er zunächst tatsächlich die Sprache als neutrales musikalisches Material benutzt, um dann mit ihr aber emotionale Wirkungen von höchster Wirkung zu erzielen.

In einer Hinsicht allerdings hatten Strawinsky und Cocteau sich getäuscht: Sie wollten – ein Zug ihrer Zeit – ein einfaches, verständliches Drama für das breite Publikum schaffen. Das konnte nicht gelingen; es entstand eher – im Sinne des 18. Jahrhunderts – ein Stück »für Kenner und Liebhaber«. Denn zum wirklichen Verständnis des Handlungsablaufs muß man die mythologische Geschichte kennen, und um die Musik in ihren vielfältigen Anspielungen zu würdigen, rechnet Strawinsky mit einem gebildeten Publikum. Schon die Gegenüberstellung von handelnden Einzelpersonen und dem Chor bezieht sich auf das Vorbild der antiken Tragödie: Der Chor wird zum dialoghaften Gegenüber der Figuren, zugleich aber auch zum Beobachter und Kommentator des Geschehens. Auf Psychologisierung, wie sie sich für eine Vertonung (etwa im Sinne der Strauss/Hofmannsthalschen Elektra) angeboten hätte, wird verzichtet. Stattdessen wird der gewaltige Tragödienstoff in einfachen Bildern, wie ein Stationendrama, vorgestellt. Darin liegt seine bis heute immer wieder überwältigende Wirkung.

Mit dem *Oedipus rex* ist es Strawinsky gelungen, nicht nur einen zentralen Beitrag zum musikalischen Neoklassizismus zu leisten, sondern auch eine neue Idee vom Musiktheater zu etablieren, die prägenden Einfluß auf Komponisten wie Honegger, Orff, Dallapiccola und andere hatte. Seine synthetische Musiksprache verbindet so heterogene Elemente wie archaisierenden Chorstil, barocken Orchestersatz (häufig mit charakteristischen punktierten Rhythmen), Anklänge an Verdi-Arien (insbesondere im großen Auftritt der *Jacasta*) und den Rhythmus einer italienischen Tarantella (im Schlußchor) – und was herauskommt, ist kein buntes Nebeneinander, sondern eine einheitliche Tonsprache, eine neuartige, authentische Monumentalität. VS

Die Handlung und das Libretto

finden sich in dem Programmbuch, das Michael Schmitz und Matthias Krön gemeinsam mit Peter Sellars zu dessen Salzburger Inszenierung erarbeitet haben (siehe Hinweis auf Seite 48).

Psalmensymphonie

für Chor (mit Knabenstimmen) und Orchester, 1930
Uraufführung: Brüssel, Palais de Beaux Art, 13.12.1930

Igor Strawinsky erinnert sich

Die übliche Form der Symphonie ist im 19. Jahrhundert ausgebildet worden, in einer Epoche also, deren Sprache und deren Gedanken uns heute um so weniger liegen, als wir selbst aus dieser Zeit hervorgegangen sind.

Skizze zum Psalm 150 »Laudate Dominum...«, 1930 (Basel, Paul Sacher Stiftung)

Daher fand auch ich in dieser Form der Symphonie nicht viel, was mich hätte reizen können. Wie bei meiner »Sonate« wollte ich ein organisches Werk schaffen, ohne mich an die gebräuchlichen Muster zu halten. Zugleich sollte mein Werk aber die Ordnung des Satzbauers bewahren, durch den sich die Symphonie von der Suite unterscheidet, die ihrerseits nichts weiter ist als eine Folge von Stücken verschiedenen Charakters.

Ich überlegte mir, aus welchem Klangmaterial ich mein symphonisches Gebäude auführen sollte. Mir schwebte eine Symphonie mit grosser kontrapunktischer Entwicklung vor, und so musste ich auch die Mittel vergrössern, um in diesen Formen arbeiten zu können. Ich entschloss mich daher ein Ensemble zu wählen, das aus Chor und Orchester zusammengesetzt ist und bei dem keines der Elemente dem anderen übergeordnet, beide also völlig gleichwertig sind. Meine Ansicht über die Beziehungen zwischen den vokalen und den instrumentalen Gruppen glich also genau dem Verfahren, das die alten Meister kontrapunktischer Musik anwandten. Auch

sie behandelten Chor und Orchester gleich und beschränkten weder die Rolle des Chors auf homophonen Gesang noch die Funktion des Orchesters auf die Begleitung... (Erinnerungen)

Anfang 1930 begann Strawinsky mit der Komposition seiner Psalmensymphonie. Zahlreiche Konzertverpflichtungen in den verschiedensten Städten Europas machten jedoch eine Unterbrechung notwendig, und erst im Sommer konnte er sich wieder ganz seiner Symphonie widmen. In Nizza und in Charavines, an den Ufern des kleinen Sees von Paladru, wurde sie vollendet. »Am 15. August«, berichtet Strawinsky, »schrieb ich den Schlussakkord, und jetzt konnte ich gemächlich die Orchestrierung beenden, die ich bereits in Nizza angefangen hatte.«

Die europäische Erstaufführung fand unter der Leitung von Ernest Ansermet am 13. Dezember in Brüssel statt. Zur gleichen Zeit, so berichtet der Komponist, wurde sie auch in Boston unter Kusnezow

gegeben. Das Brüsseler Konzert, bei dem ich ferner mein »Capriccio« spielte, wurde am nächsten Tage wiederholt. Es hat einen ausgezeichneten Eindruck hinterlassen. Zahlreiche Freunde von mir waren aus Paris gekommen, um mein neues Werk zu hören. Ihre herzliche Gesinnung und der warme Empfang, den das Publikum meiner Symphonie bereitete, rührten mich sehr...

Die lateinischen Gesangstexte der Psalmensymphonie sind der Vulgata entnommen. Im einzelnen verwendet Strawinsky folgende Verse:

Psalm 38, Vers 13 und 14

*Exaudi orationem meam,
Domine, et deprecationem meam:
auribus percipe lacrymas meas.
Ne sileas, quoniam advena ego sum apud te,
et peregrinus, sicut omnes patres mei.
Remitte mihi, ut refrigerer priusquam abeam,
et amplius non ero.*

Höre mein Gebet, Herr, und vernimm mein Schreien und schweige nicht über meine Träumen; denn ich bin beides, dein Pilgrim und dein Bürger wie alle meine Väter. Lass ab von mir, dass ich mich erquicke, ehe denn ich hinfare und nicht mehr hier sei (Luther Bibel Psalm 39, Vers 13 und 14).

Psalm 39, Vers 2, 3, 4

*Expectans expectavi Dominum, et intendit mihi.
Et exaudivit preces meas; et eduxit me de lacu miseriae, et de luto faecis.
Et statuit super petram pedes meos:
et direxit gressus meos.
Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro.
Videbunt multi et timebunt: et sperabunt in Domino.*

Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir und hörte mein Schreien; Und zog mich aus der grausamen Grube und aus dem Schlamm und stellte meine Füße auf einen Fels, dass ich gewiss treten kann; Und hat er mir ein neues Lied in meinen Mund gegeben, zu Ehren unsern Gott. Das werden viele sehen und den Herrn fürchten und auf ihn hoffen (Luther Bibel Psalm 40, Vers 2, 3 und 4).

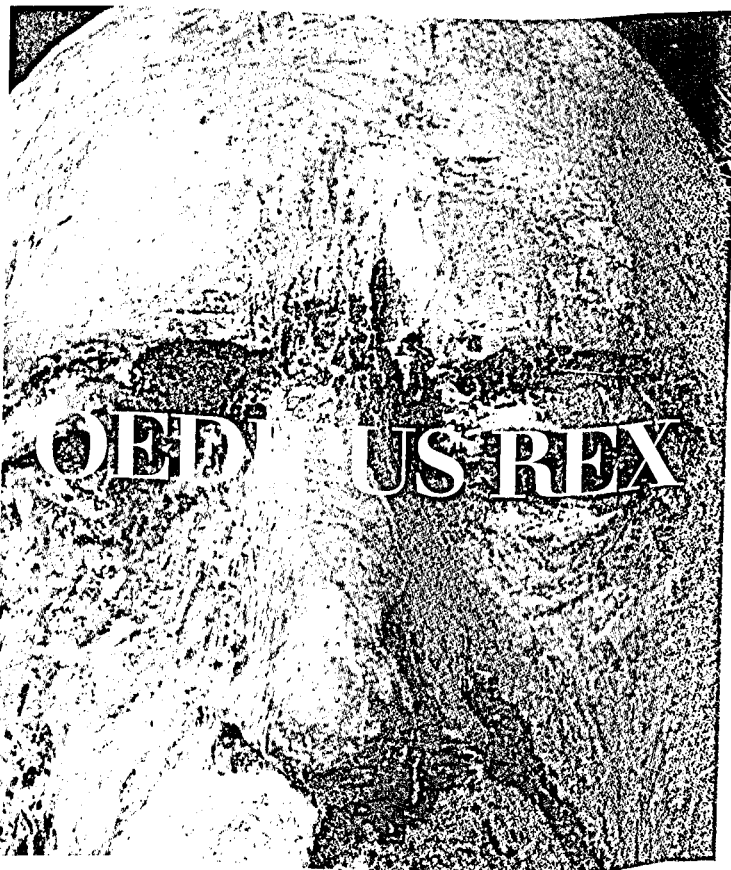
Psalm 150

*(Alleluia)
Laudate Dominum in sanctis ejus:
Laudate eum in firmamento virtutis ejus.
Laudate eum in virtutibus ejus:
Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus.
Laudate eum in sono tubae:
laudate eum in psalterio et cithara.
Laudate eum in tympano et choro;
laudate eum in chordis et organo.
Laudate eum in cymbalis benesonantibus:
laudate eum in cymbalis jubilationis:
omnis spiritus laudet Dominum.*

(Halleluja). Lobet den Herrn in seinem Heiligtume; lobet ihn in der Feste seiner Macht; Lobet ihn in seinen Taten; Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit; Lobet ihn mit Posaunen; Lobet ihn mit Psalter und Harfen; Lobet ihn mit Pauken und Reigen; Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen; Lobet ihn mit hellen Cymbeln; Lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln! Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja! (Die deutschen Verse sind der Luther-Bibel entnommen [Psalm 39, Vers 13, 14; Psalm 40, Vers 2, 3, 4 und Psalm 150]).

Weitere Informationen

zu diesem Werk – wie zu »Oedipus Rex« finden sich in dem Programmbuch, das als Supplement zu dieser Programmpublication erschienen und in den Festspielhäusern erhältlich ist:



Umschlag des Programmbuchs Oedipus Rex / Psalmensymphonie

VI

Igor Strawinsky
Drei Stücke für Streichquartett

Dimitri Schostakowitsch
Streichquartett Nr. 14, op. 142

Pause

György Ligeti
Zwei Sätze für Streichquartett

Arnold Schönberg
Streichquartett Nr. 2, op. 10

Sarah Leonard
Arditti Quartet

MOZARTEUM
Donnerstag, 28. Juli, 20.00 Uhr

VII

Igor Strawinsky
Petruschka (1911)

Karneval -
Die Flöte des Scharlatans
Russischer Tanz
Petruschka
Der Mohr
Walzer
Tanz der Ammen
Der Bauer und der Bär
Zigeuner und Kaufmann
Tanz der Kutscher
Maskierte
Auseinandersetzung des Mohren mit Petruschka
Petruschkas Tod
Petruschkas Geist

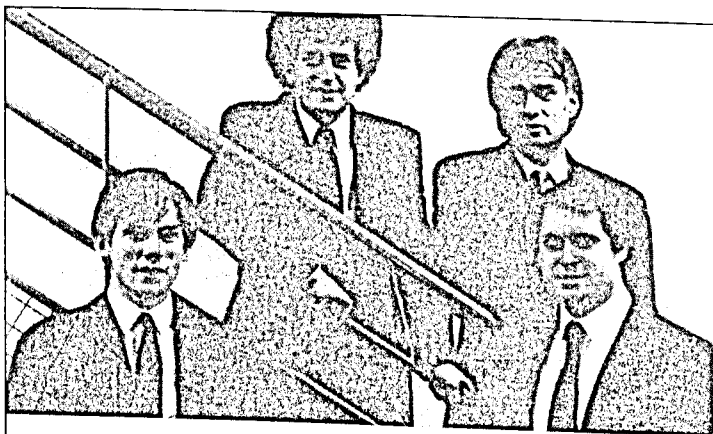
Pause

Peter Iljitsch Tschaikowski
Symphonie Nr. 5, e-Moll, op. 64

Sir Georg Solti
London Symphony Orchestra

GROSSES FESTSPIELHAUS
Samstag, 6. August, 20.00 Uhr
Sonntag, 7. August, 11.00 Uhr

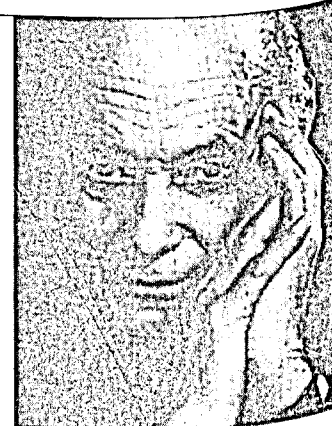
VI Drei Stück für Streichquartett / VII Petruschka



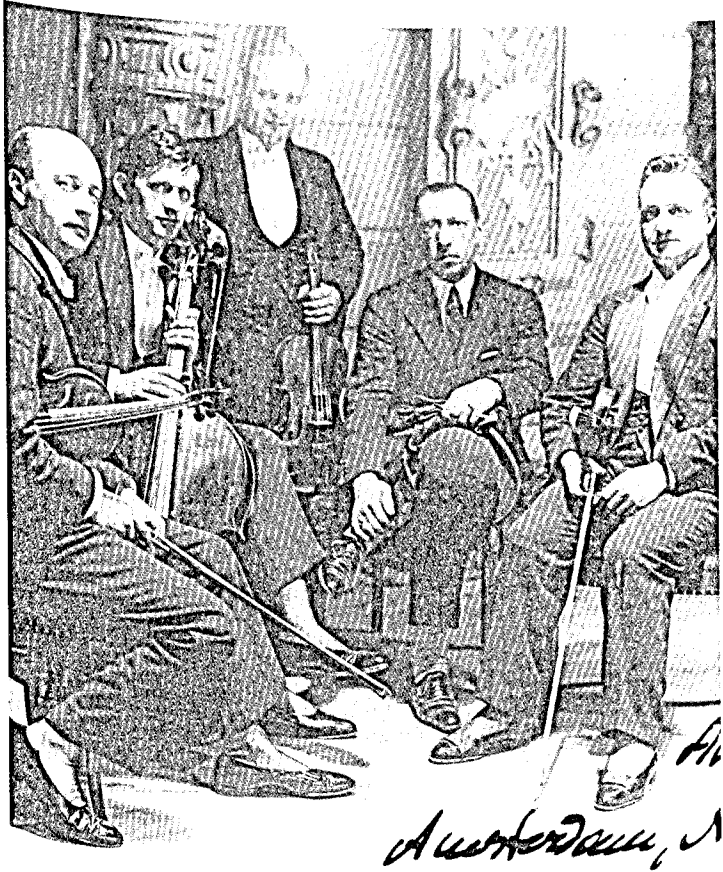
Arditti Quartett



Sarah Leonard



Sir Georg Solti



Stravinsky mit dem Amar-Quartett (1924, in der Mitte stehend Paul Hindemith, der Bratscher des Quartetts, das die revidierte Fassung der »Drei Stücke für Streichquartett« erstaufgeführt hat)

Drei Stücke für Streichquartett

1914, revidierte Fassung 1918

Igor Stravinsky erinnert sich

Die Quartettstücke entstanden 1914, unmittelbar nach dem *Sacre du printemps*, und sie stehen diesem orchestralen Hauptwerk an avantgardistischer Haltung – freilich ins Miniaturhafte reduziert – nicht nach. In ihrer provozierenden Radikalität, ihrer Mischung aus bewußtem Primitivismus und höchst differenzierten Klangnuancen, sind sie (neben Weberns frühen Quartettkompositionen) Marksteine einer neuen Kammermusik.

Nirgends sonst läßt sich Stravinskys Kompositionsweise so klar nachvollziehen wie im ersten Stück, einem Musterbeispiel für seine »Schablonen-« oder »Baukastentechnik«: Ausgangsmaterial sind kleine Motivzellen, die aber nicht im Sinne traditioneller motivischer Arbeit benutzt werden, sondern durch mechanische Verfahren wie Reihung, Kombination und Montage. Eine stereotype Folge von ungleichmäßigen Pizzicato-Impulsen ergibt ein rhythmisches, durch ständige Taktwechsel metrisch mehrdeutiges Grundmodell. Über ihm erhebt sich

eine einfache Volksweise von nur vier Tönen, die jeweils unterschiedlich akzentuiert werden – ein Reigentanz »à la Russe«.

Die Instrumente werden absolut unstreicherisch, gegen alle Klangschönheit und kammermusikalische Tradition traktiert. Ihre Klangwirkung ist geräuschhaft und wird im zweiten Stück maschinenartig gesteigert. Spielvorschriften wie »*excessivement court et sec*« sind bezeichnend: Strawinsky will eher einen brutalen Schlag- als den samtig-weichen Streicherklang. »Wenn solche Passagen sich in der Streichquartettkunst einbürgern, dann ist das Ende nah,« lautete der Kommentar eines Kritikers 1924. Das dritte Stück, gleichmäßig in eigentümlich chromatischer Harmonisierung fortschreitend und dabei in hohen Lagen (viele Flageolettöne) verharrend, wirkt wie ein verfremdeter Choral.

Später hat Strawinsky die Stücke für Orchester bearbeitet und ihnen charakterisierende Titel hinzugefügt: *Danse, Excentrique* (es war durch die zuckenden Bewegungen eines Clowns angeregt) und *Cantique*. Doch handelt es sich keineswegs um programmatische, sondern – parallel zur Entwicklung der modernen Malerei – gleichsam um »abstrakte Musik«. Ihre bewußte Beschränkung der eingesetzten Mittel illustriert Strawinskys ästhetische Grundhaltung, die er in der *Poétique musicale* formulierte: »Meine Freiheit besteht darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe.«

Petruschka

Bourleske Szenen in vier Bildern, nach einem Libretto von Igor Strawinsky und Alexander Benois, für Orchester, 1910/11
Uraufführung: Paris, Théâtre du Châtelet, 13.6.1911
Bearbeitung: Petruschka-Suite, drei Sätze für Klavier (siehe Programmteil 12, Seite XX)

Igor Strawinsky erinnert sich

Die Pariser Uraufführung des *Feuervogel* (1910) hatte den 28jährigen Igor Strawinsky international berühmt gemacht. Nach diesem großen Erfolg war es klar, daß er von Sergei Diaghilew, dem Chef der berühmten Ballets Russes, zur weiteren Zusammenarbeit herangezogen würde. Der nächste größere Plan betraf jene »Szenen aus dem heidnischen Rußland«, die der Komponist auf Anregung von Nicolas Roerich in Angriff nahm und die als *Le Sacre du printemps* sein berühmtestes Werk überhaupt werden sollten (Uraufführung 1913). Zunächst aber beschäftigte er sich – »um sich abzulenken«, wie er in seinen *Chroniques de ma vie* berichtet – mit einem konzertanten Stück für Klavier und Orchester: »Bei der Arbeit hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, daß es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagenden Zusammenbruch des armen Hampelmannes endet.«

Als Name bot sich *Petruschka*, jene russische Jahrmachtsfigur, in der sich – ähnlich wie im deutschen Kasperl, im französischen Pierrot oder ita-

lienischen Arlecchino – äußerlich spaßhafte und verinnerlicht humoristische, ja melancholische Züge zusammenfinden. Wieder war es Diaghilew, dessen künstlerischer Instinkt sofort die choreographischen Möglichkeiten dieses Stoffes erkannte. Strawinsky vollendete das Werk nun als Ballett (in der *Danse russe* und dem Anfang des zweiten Bildes, den zuerst fertiggestellten Teilen, fällt noch die konzertierende Rolle des Soloklaviers auf), und am 13. Juni 1911 ging es in Szene.

Die Handlung spielt in der »Butterwoche«, dem St. Petersburger Karneval. Im ersten und vierten Bild zeigt die Bühne den Jahrmarkt mit seinem bunten Treiben, und Strawinskys Musik suggeriert die szenischen Vorgänge: Verschiedene Gruppen (Bauern, Betrunkene usw.) und einzelne Figuren (Ausrufer, zwei wetteifernde Leierkastenmänner, deren Weisen witzig kontrapunktiert werden) treten auf – teils nacheinander, teils gleichzeitig. Im Mittelpunkt der Szene steht ein Gaukler mit seinen Puppen: Petruschka, Primaballerina und Mohr. Durch eine Flötenmelodie werden sie lebendig und tanzen (*Danse russe*). Im zweiten und dritten Bild blicken wir im doppelten Sinne ins Innere: man sieht die Kammer Petruschkas und erkennt dabei seine menschlichen Leidenschaften. Er liebt die schöne Tänzerin und ist eifersüchtig auf den grobschlächtigen Mohren, der sich im dritten Bild präsentiert. Sein Tanz mit der Ballerina wird, indem graziöser Walzer (ein steirischer Volkstanz und einer von Joseph Lanner) und tolpatschiges Getapse im Zweiertakt gleichzeitig erklingen, zu einem Kabinettstück musikalischen Humors. Der eifersüchtige Petruschka tritt ein, wird aber per Fußtritt hinausbefördert. Hier (im vierten Bild) herrscht zunächst wieder Jahrmarktstreiben mit verschiedenen Auftritten. Auch dabei läßt sich auf Grund des gestischen Charakters der Musik das Geschehen klar verfolgen. Wie auf einem Bilderbogen, ja geradezu mit ähnlichen formalen Mitteln wie im Film (scharfer Schnitt, Überblendung, Kopplung mehrerer Handlungselemente) stellt Strawinsky die Geschichte musikalisch dar. Der Mohr verfolgt den Widersacher durch die Menge; es kommt zum Kampf, bei dem Petruschka stirbt. Der Gaukler versichert den Umstehenden, es handle sich doch bloß um eine Puppe. Da erscheint über der Szene ein anderer Petruschka und zeigt allen eine Nase: der alte, einzige, ewig lebendige Geist des russischen Volksfestes.

Die Premiere des Balletts fand im Rahmen der alljährlichen »Saison russe«, die Diaghilews Ballets russes in Paris gaben, am 13. Juni 1911 im Théâtre du Châtelet statt. Dirigent war Pierre Monteux; die Ausstattung stammte von Alexander Benois, die Choreographie von Michail Fokin. Der berühmte »Dieu de la danse«, Vaslav Nijinsky, tanzte die Titelrolle; Tamara Karsavina war die Ballerina, Alexandre Orlov der Mohr und der alte Ballettmeister Enrico Cecchetti der Gaukler. Diese Aufführung wurde stilprägend bis hin zu Rudolf Nurejew und anderen großen Tänzern der Gegenwart. Daneben wurde die Musik aber auch im Konzertsaal heimisch, wozu Strawinsky aus der eigentlichen Ballettkomposition unterschiedliche Orchestersuiten zusammenstellte.

Petruschka ist nicht nur in seinem Sujet, sondern auch musikalisch gesehen, von Grund auf volkstümlich gehalten. Melodik, rhythmische und harmonische Erfindung sowie die formale Anlage weisen vielfältige Bezüge zur russischen Folklore auf – freilich nicht im Sinne volkstü-



August Macke *Russisches Ballett I*, 1913, Gemälde (Bremen, Kunsthalle)

melnder Einfachheit. Die Partitur ist vielmehr äußerst komplex und stellt ein Schlüsselwerk für Strawinskys Stil dar. Neben Elementen wie der Bitonalität (am berühmtesten das gleichzeitiges Erklingen von C-Dur und Fis-Dur), der vitalen Rhythmik und einer differenzierten Instrumentationskunst zeigt sich hier zum ersten Mal seine spezifische Kompositionstechnik voll ausgeprägt. Ein Wesensmerkmal von Strawinskys Komponieren liegt nämlich darin, wie er sein Material behandelt. Das geschieht anders als wir es aus der romantischen Tradition (etwa bei Brahms oder Schönberg) kennen. Er wählt sich motivische Zellen und setzt sie in spielerischer Weise, baukastenartig zueinander in Beziehung – ein Verfahren, das uns auch in der modernen Literatur und der bildenden Kunst begegnet: Montage. Als Beispiel dafür sei nur an die bereits erwähnte Tanzszene erinnert, in der die Prinzessin und der Mohr einen Walzer tanzen, beziehungsweise tanzen wollen. Dabei kombiniert Strawinsky zwei disparate musikalische Elemente, einen »runden« steirischen Tanz von Joseph Lanner (*ben cantabile* vorzutragen) und das unbeholfen tapsige Motiv des Mohren. Die Szene steht ganz im Zeichen der komischen Bühnenwirkung. Dramaturgisch gesehen geht es darum, daß beide Figuren nicht zueinander passen (man sieht es förmlich vor sich), aber auch musikalisch stehen zwei heterogene Verläufe gegeneinander – ein Verfahren, das zu einem Grundprinzip von Strawinskys Komponieren wurde.

P L A C E

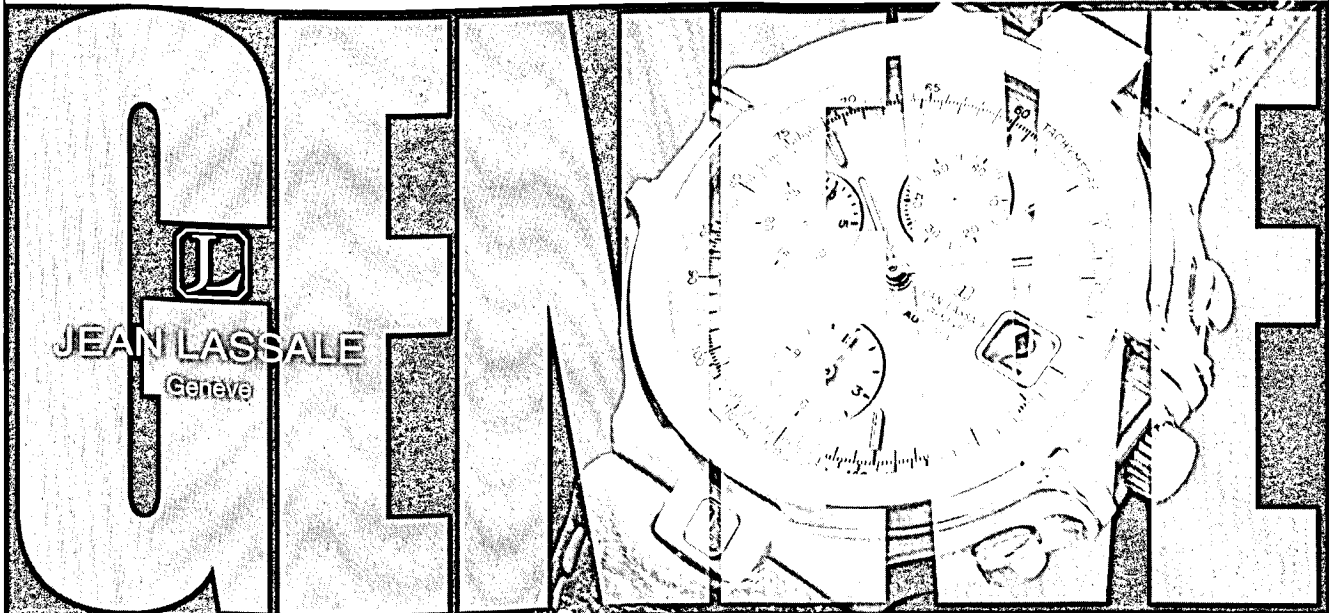
Vielleicht ist es eine Kunst, das Schönste seiner Art zu sein. Im Palace machen wir eine kleine Kunst daraus, aussergewöhnlich zu bleiben.
Palace oblige.



BADRUTT'S
PALACE
HOTEL ST. MORITZ

Sommersaison 1994: 2. Juli - 18. September. Wintersaison 1994/95: 17. Dezember - 2. April
Badrutt's Palace Hotel, CH-7500 St. Moritz, Schweiz, Tel ++41 82 2 11 01, Fax ++41 82 3 77 39

LA PASSION



Generalvertretung Oesterreich : A. Weiner GmbH Tel.(01) 331 39 0-Fax (01) 331 39 60

(Kalteis Juwelier- Salzburg Tel.(0662) 84 21 50-Fax (0662) 84 24 72)

Generalvertretung Deutschland : Erich Maria Egger - Tel. (089) 85 21 91 - Fax (089) 85 37 57

JEAN LASSALE S.A., 10, rue Blavignac, CH-1227 Genève - Tel. (+41 22) 342 53 60 - Fax(+41 22) 342 41 61



**Weiss auch Ihr Vermögensverwalter,
dass Sie »Die Frau ohne Schatten« schon
fünfmal gesehen haben?**

**Am Schluss wird immer die Bank am meisten aus Ihrem Vermögen machen können,
die Sie und Ihre Gewohnheiten und Erwartungen am besten kennt.
So wie die Bank Hofmann, Ihre ganz persönliche Bank.**

**Bank Hofmann AG, Talstrasse 27, CH-8001 Zürich, Telefon 01/217 51 11
Repräsentanz Berlin, Kurfürstendamm 171/172, D-10707 Berlin, Telefon 030/885 46 96
Repräsentanz Düsseldorf, Cecilienallee 54, D-40474 Düsseldorf, Telefon 0211/43 49 91
Repräsentanz Hamburg, Neuer Wall 36, D-20354 Hamburg, Telefon 040/36 78 83
Repräsentanz München, Maximiliansplatz 16, D-80333 München, Telefon 089/29 11 11
Tochtergesellschaften: Bank Hofmann (Guernsey) Ltd. und Bank Hofmann Trustees Ltd.**

Vielleicht ergeht es Ihnen wie jenen, die sich für Geldanlagen am liebsten ganz persönlich beraten lassen. Am liebsten bei einer Anlagebank im sichersten Währungsraum. Eine sichere, erfahrene und erfolgreiche Bank muss es sein! Am liebsten ausgestattet mit Staatsgarantie. Damit Sie volles Vertrauen haben können, und Ihre Performance-Wünsche in Erfüllung gehen.

Sprechen Sie mit
Herrn Günther Hasler oder
Herrn Karl Lehnherr unter
Telefon +75 236 86 85.



 1861 **LIECHTENSTEINISCHE
LANDESBANK
AKTIENGESELLSCHAFT**

FL-9490 Vaduz · Städtle 44 · Postfach 384
Telefon 075/236 88 11 · Fax 075/236 88 22

JOHN ELIOT GARDINER

DIE BEETHOVEN-SYMPHONIEN


ARCHIV
PRODUKTION

LUDWIG VAN BEETHOVEN
9 Symphonien

mit Originalinstrumenten

Luba Orgonasova

Anne Sofie von Otter

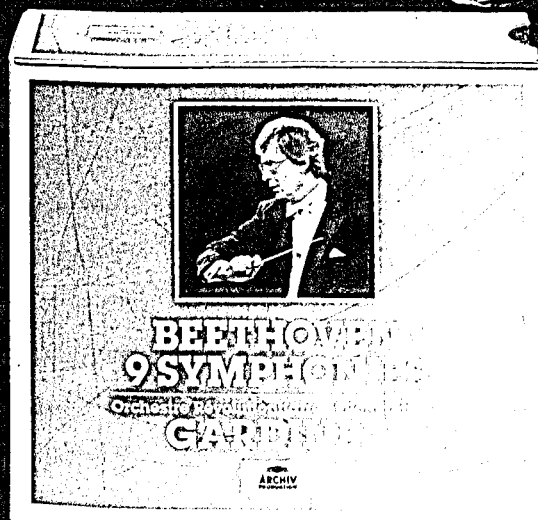
Anthony Rolfe Johnson

Gilles Cachemaille

The Monteverdi Choir

Orchestre Révolutionnaire
et Romantique

John Eliot Gardiner



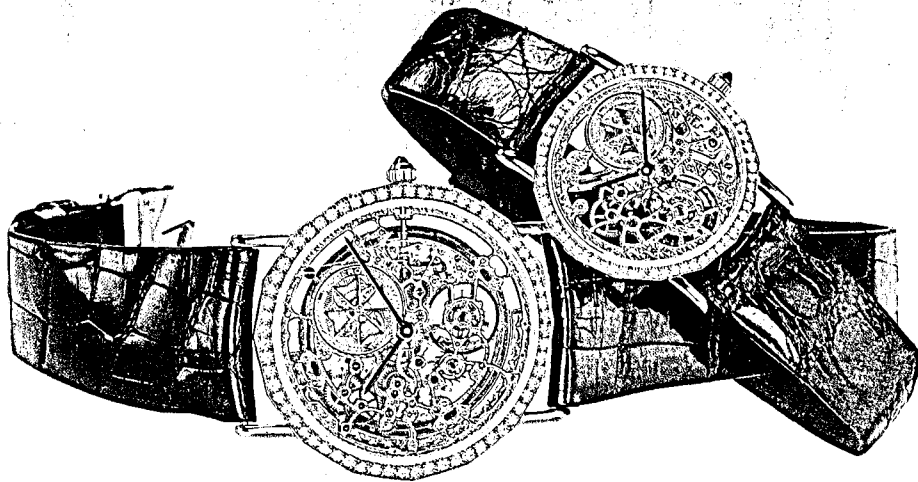
5 CD 439 900-2

In Vorbereitung



VACHERON CONSTANTIN

Genf, seit 1755



DIE AELTESTE UHRENMANUFAKTUR DER WELT



Private Banking mit Tradition

Rothschild Bank AG
Zollikerstrasse 181, 8034 Zürich
Tel. 0041/1/384 71 11

Mitglied der weltweiten Rothschild-Bankengruppe

BEATRICE DREHER PRESENTS:



RENA LANGE
München

KRIZIA
Milano

emanuel ungaro
Paris

PAMELA DENNIS
NEW YORK

PALLANT
LONDON

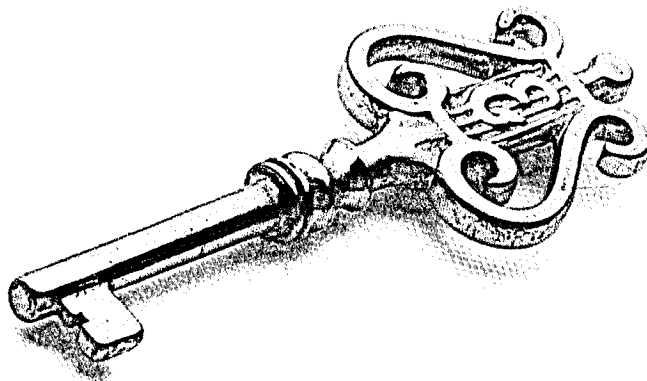
ANTONIO FUSCO
Milano

Blumarine
Milano

SOPHIE SITBON
Paris

In Gassen 9 · In Gassen 14 · Fraumünsterstrasse 8a · Fraumünsterstrasse 8b 8001 Zürich

Der Schlüssel zur Performance.



Dieser Schlüssel öffnet den Klaviaturdeckel des Steinway-Flügels Nr. 507'000.
Er steht in der Hamburger Musikhalle und harret der Meister, die da kommen.

Der höchste Ertrag muß nicht immer der optimale sein. Der Erfolg Ihrer Anlage ist erst dann gewährleistet, wenn diese Ihren persönlichen Bedürfnissen ganz genau entspricht und darauf eingeht, ob Sie an regelmäßigem Einkommen, an sukzessivem Wachstum oder an der Realisierung kurzfristiger Gewinnchancen interessiert sind. Dabei ist auch den fiskalischen Aspekten Rechnung zu tragen. Beim Schweizerischen Bankverein steht die Abklärung der Kundenbedürfnisse immer an erster Stelle. Wir setzen uns intensiv mit Ihren Wünschen auseinander, bevor wir für Sie eine individuelle Anlageempfehlung erarbeiten. Unsere Anlagespezialisten können sich auf eine breite Palette modernster Finanzinstrumente sowie die Forschungsergebnisse unseres globalen Analystennetzes und die Grundlagen der nobelpreisgekrönten modernen Portfoliotheorie abstützen. Und nicht zuletzt auf ihre breitgefächerte Erfahrung als Anlageprofessionals. Fragen Sie unsere Anlageberater nach der optimalen Zusammensetzung Ihres Vermögens. In Basel: 061 288 6060, Frankfurt: 069 714 01 700, Genf: 022 376 6683, Jersey/Channel Islands: 0534 50 6500, London: 071 711 4855, Luxemburg: 045 20 30 222, Monte Carlo: 93 15 5815, New York: 1212 574 3374, Wien: 01 535 12 01, Zürich: 01 237 2777 und in mehr als 50 weiteren bedeutenden Finanzzentren rund um den Globus.



**Schweizerischer
Bankverein**

The key Swiss bank

VIII

Igor Strawinsky
Der Kuß der Fee

Pause

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 7, E-Dur

Riccardo Muti
Wiener Philharmoniker

GROSSES FESTSPIELHAUS

Sonntag, 14. August, 11.00 Uhr
Montag, 15. August, 11.00 Uhr

IX

Igor Strawinsky
Le Rossignol

Lyrisches Märchen
Text nach Hans Christian Andersen
von Igor Strawinsky und Stefan Mitussow
(in russischer Sprache)

Die Nachtigall – Luba Orgonasova
Die Köchin – Bernarda Fink
Der Tod – Elzbieta Ardam
Der Bonze – Peter Köves
Der Fischer – Roberto Sacca
Der Kaiser – Jean-Luc Chaignaud
Der Kammerherr – Pavel Danilouk
Japanische Gesandte – Herwig Pecoraro
Japanische Gesandte – Vytautas Juozspitis

Pause

Francis Poulenc
La voix humaine

Tragédie lyrique in einem Akt nach Jean Cocteau
(in französischer Sprache)

Die Frau – Françoise Pollet

Pinchas Steinberg
ORF-Symphonicorchester

Erwin Ortner
ORF-Chor

FELSENREITSCHULE

Samstag, 20. August, 20.30 Uhr



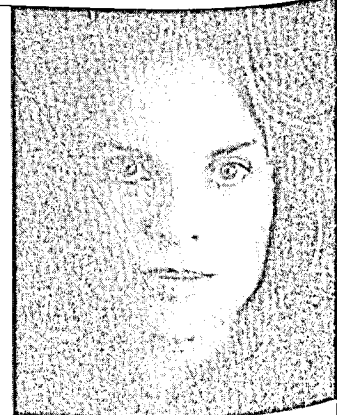
Elzbieta Ardam



Jean-Luc Chaignaud



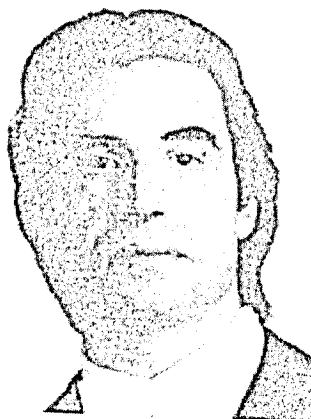
Pavel Danilouk



Bernarda Fink



Peter Köves



Riccardo Muti



Luba Orgonasowa



Erwin Ortner



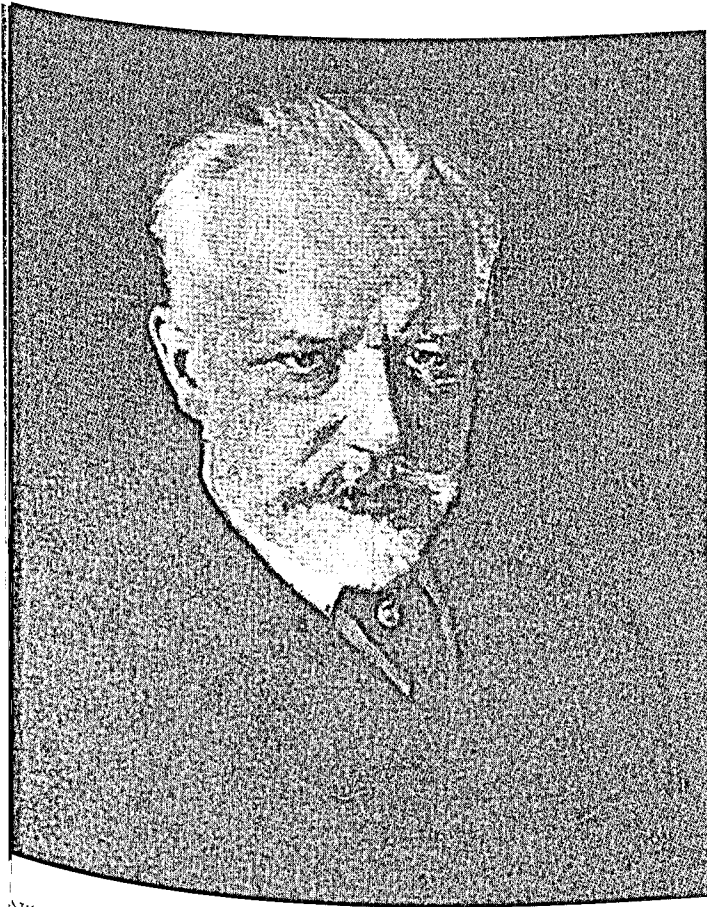
Françoise Pollet



Roberto Sacca



Pinchas Steinberg



Nikolai Kusnezow P. I. Tschaikowsky, 1893, Gemälde (Moskau, Tschaikowsky-Konservatorium)

Der Kuß der Fee

Allegorisches Ballett in vier Bildern auf ein Libretto von Igor Strawinsky nach Hans Christian Andersen und Peter I. Tschaikowsky, 1928
Uraufführung: Paris, Théâtre de l'Opéra, 27.11.1928

«Musik über Musik» lautet ein gebräuchliches Schlagwort; gemeint sind solche Werke, bei denen ältere Stücke als Vorlage neuer Kompositionen dienen. Das geschah freilich auf sehr unterschiedliche Weise – von reinen Stillkopien bis zu freien Paraphrasen. Komponisten wie Ottorino Respighi mit seinen *Danze antiche* (drei Folgen 1917, 1923 und 1931, in denen er altitalienische Lautentänze neu orchestrierte) oder Sergei Prokofjew mit seiner *Symphonie classique* (1917, in der er vorhatte, »wie Haydn zu komponieren«) haben Musterbeispiele dieser Richtung geschaffen. In den 20er Jahren wurde es geradezu eine Mode, im »Stile à la ...« zu komponieren, und Titel wie *Mozartiana*, *Scarlattiana*, *Paganiniana* usw. tragen ihre Vorlage direkt im Titel.

Auch Strawinsky hat, ausgehend von dem Ballett mit Gesang *Pulcinella* (1919, nach Pergolesi), mehrere Werke dieser Richtung geschrieben. Aber er hat sich nie damit begnügt, im Sinne eines »Zurück zu« (wie es Alfredo Casella, einer der Wortführer der neoklassischen Richtung, formuliert hatte) zu verfahren. Im Gegenteil, er warnte vor der »naiven, aber gleichzeitig gefährlichen Neigung, eine Kunst noch einmal schaf-



René Auberjonois Strawinsky und Diaghilev, 1920, Zeichnung (Privatsammlung)

fen zu wollen, die längst vorhanden ist». Sein Verfahren war niemals restaurativ, sondern läßt eher an das Wort von Jean Cocteau denken: »Ein origineller Künstler ist zum Kopieren unfähig. Also genügt es, daß er etwas zu kopieren versucht, um originell zu werden.« Ein Vergleich seiner Kompositionen, in denen er bewußt von konkreten Vorbildern ausging, macht das deutlich: sie gehen auf höchst unterschiedliche, persönliche Weise mit der jeweiligen Vorlage um.

1927, als er gerade dabei war, die Musik zum *Apollon musagète* abzuschließen, wandte sich die Tänzerin und Choreographin Ida Rubinstein mit dem Vorschlag an ihn, ein Ballett für ihr Ensemble zu schreiben, bei dem Tschaikowskys Musik Pate stehen sollte. Dieser Vorschlag kam ihm gelegen, denn er empfand eine zärtliche Neigung für diesen Komponisten, wie er in seinen *Erinnerungen* schrieb, und nahm gern die Gelegenheit wahr, dem bewunderungswürdigen Talent dieses Mannes zu hul-digen. Als Stoff wählte er das Märchen von der Schneekönigin des dänischen Dichters Hans Christian Andersen. Aus ihm entwickelte er die Handlung: Ein Kind wird bei seiner Geburt durch den Kuß einer Fee gezeichnet; sie trennt es dadurch von seiner Mutter. Zwanzig Jahre später, als der junge Mann den Augenblick des höchsten Glücks erlebt, gibt sie ihm wieder den Schicksalskuß und entzieht ihm so dem irdischen Dasein, um ihn auf ewig in höchster Glückseligkeit zu besitzen.

Über die reine Fabel hinaus sah er in diesem Märchen auch einen höheren Sinn, der sich auf Tschaikowsky selbst bezog und den er der Parti-

tur in einer Widmung voranstellte: »Ich weihe dieses Ballett dem Gedenken an Pjotr Tschaikowsky, dessen Muse in dieser Fee aufscheint und zu einer Allegorie wird. Diese Muse hat ihn in gleicher Weise mit ihrem Schicksalskuß gezeichnet, dessen rätselvolles Mal sich im ganzen Schaffen des großen Künstlers spürbar macht.«

Zwölf Klavierkompositionen und fünf Lieder Tschaikowskys liegen der Partitur zugrunde; darüber hinaus gibt es noch andere – bewußt oder unbewußt eingesetzte – Anklänge. Mit bewundernswerter Einfühlung schrieb Strawinsky eine Musik »à la Tschaikowsky«, die aber zugleich ein eigenständiges Werk darstellt. Am Beginn der Partitur ist eine Inhaltsangabe der einzelnen Bilder vorangestellt:

Wiegenlied im Sturm

Ihr Kind in den Armen wiegend eilt eine Frau durch den Sturm. Die Geister der Fee erscheinen und verfolgen sie. Sie trennen sie von ihrem Kind und nehmen es zu sich. Die Fee erscheint. Sie nähert sich dem Kind und umgibt es mit Zärtlichkeit. Ehe sie sich entfernt, küßt sie es auf die Stirne. Das Kind bleibt allein auf der Szene. Bauern kommen vorbei, finden das verlassene Kind und suchen vergeblich nach der Mutter. Verängstigt nehmen sie es mit sich.

Kirchweihfest

Bauerntanz. Musikanten auf der Szene. Der junge Mann und seine Braut sind unter den Tanzenden. Die Menge entfernt sich, auch die Braut geht, und der junge Mann bleibt allein. Die Fee nähert sich ihm in Gestalt einer Zigeunerin. Sie nimmt seine Hand und verkündet ihm seine Zukunft. Sie tanzt. Mehr und mehr gewinnt sie Gewalt über ihn. Sie spricht von seiner Liebe und sagt ihm großes Glück voraus. Bestrickt von ihren Worten bittet er sie, ihn zu seiner Braut zu führen.

Bei der Mühle

Der junge Mann, geführt von der Fee, kommt zur Mühle, wo er seine Braut, umgeben von ihren Freundinnen, bei Spiel und Tanz findet. Die Fee verschwindet. Alle tanzen. Die Braut mit ihren Freundinnen entfernt sich, um ihren Brautschleier anzulegen. Der junge Mann bleibt allein.

Szene

Die Fee erscheint, in einen großen Brautschleier gehüllt. Der junge Mann hält sie für seine Braut und geht mit leidenschaftlichen Liebesworten auf sie zu. Jetzt wirft die Fee den Schleier ab. Bestürzt erkennt der junge Mann seine Täuschung; so sehr er sich bemüht, er kann ihr nicht entkommen; seine Kraft schwindet vor ihren übernatürlichen Reizen. Sein Widerstand ist gebrochen, er verfällt der Macht der Fee, die ihn in die Gefilde der Seligen entführen wird. Dort wird sie seine Fußsohle küssen.

Die Gefilde der Seligen

Die Geister der Fee versammeln sich gruppenweise in äußerst langsam gemessenen Bewegungen. Die weite Szene stellt die Unendlichkeit des Himmelsraumes dar. Die Fee und der junge Mann ruhen auf einer Erhöhung. Sie küßt ihn, während ihr Wiegenlied erklingt.

VS

Le Rossignol

Lyrisches Märchen in drei Akten, auf ein Libretto von Igor Strawinsky und Stefan Mitusow nach Hans Christian Andersen, für Soli Chor und Orchester, 1908/09 (I. Akt), 1913/14 (II. und III. Akt)
Uraufführung: Paris Théâtre de l'Opéra, 26.5.1914

Das Werk und seine Entstehung

Wie eine Klammer umschließt die Entstehungsgeschichte von Strawinskys früherer Oper dessen erste Schaffensphase: Der erste Akt wurde vollendet, noch bevor Diaghilews Kompositionsaufträge den jungen Komponisten zu jähem Weltruhm beförderten; die letzten beiden Akte wurden komponiert, kurz bevor der Ausbruch des Ersten Weltkriegs Strawinskys Schweizer Domizil zum Exil werden ließ. Die hieraus resultierende Heterogenität zwischen den Werkteilen wurde vom Komponisten selbst stets als Mangel empfunden, sie gestattet es dem Hörer aber auch, jenen kompositorischen Entwicklungsweg zu verfolgen, die von seinen Petersburger Anfängen über *Feuervogel* (1910), *Petruschka* (1911) und insbesondere den *Sacre du Printemps* (1913) zu den experimentellen Werken des Schweizer Exils führen.

Die Idee zu dem Werk entstand in der intellektuell aufgeschlossenen Atmosphäre des Petersburger Salons der Familie seines Lehrers Rimsky-Korssakow: *In dieser sehr kultivierten Gesellschaft knüpfte ich viele neue Beziehungen zu jungen Leuten an, die hier verkehrten. Sie gehörten den verschiedensten geistigen Berufen an: da waren Maler, junge Wissenschaftler und geistvolle Liebhaber der Künste, die sehr fortschrittlich gesonnen waren, unter ihnen mein Freund Stephan Mitusow, der später mit mir zusammen den Text zu meiner Oper verfaßte.* (Erinnerungen, S. 28)

Auf der Grundlage von Andersens Märchen entwarf Strawinsky im März 1908 das Szenario, dem Mitusow in enger Abstimmung mit ihm die dichterische Form gab. Die Handlung kommt dem Musiktheater insofern entgegen, als sie den Mythos von der Macht der Musik über den Tod beschwört, der – etwa in zahllosen Orpheus-Vertonungen – seit je zum Sujetrepertoire der Gattung gehört. Mitusows farbige Sprache verbrämt diese Vorlage mit symbolistischen Motiven: Der Fischer, dessen Sentenzen die Aktzäsuren formulieren, steht für die Natursphäre ein, der auch die Nachtigall entstammt. Diese Sphäre wird mit dichterischen Attributen wie Schatten, Mond, Blässe, Stille usw. versehen, während die Gegensphäre der künstlichen Menschenwelt des Kaiserpalastes nicht nur durch die mechanische Nachtigall repräsentiert, sondern auch mit poetischen Metaphern wie Licht, Glanz, Glockenschall und Bewegung charakterisiert wird. Das Libretto basiert auf der Gegenüberstellung dieser beiden Sphären. Sie wird einerseits im »Gesang der Nachtigall« vor dem Kaiser deutlich, der im Zentrum des Werkes steht, andererseits bestimmt sie auch die Auflösung des Konfliktes am Schluß des Werkes: Mit den Licht-Attributen der Menschenwelt erweckt die Nachtigall den Kaiser zu neuem Leben; die dunkle Natursphäre beschwört sie, um den Tod unverrichteter Dinge in sein Reich zurückzusenden.

Strawinsky begann im Herbst 1908 mit der Komposition und vollendete die Partitur des ersten Aktes im Sommer 1909. Sie zeigt, mit welcher Gründlichkeit er sich jene Orchestersprache erarbeitet hatte, wel-

che durch die Komponisten des französischen Fin de Siècle – insbesondere Debussy – entwickelt worden war. Von der farbigen Klanglichkeit des Orchestersatzes heben sich die Koloraturen der Nachtigall arabisch ab. Eine später mitgeteilte Tagebuchnotiz belegt, daß Strawinsky seiner Anlehnung an die französische Orchestersprache bereits zu jener Zeit durchaus selbstkritisch gegenüberstand: *Warum sollte ich mich so eng an Debussy halten, wo doch der wahre Urheber dieses Opernstils Mussorgsky war?* (Gespräche mit Robert Craft, S. 125).

Die in den folgenden Jahren für Diaghilew unternommenen Arbeiten hielten ihn von der Vollendung der Oper ab, aktuell wurde das Projekt erst wieder im Februar 1913, als sich das neugegründete Moskauer »Freie Theater« an der Uraufführung interessiert zeigte. Nach den kompositorischen Erfahrungen des »Sacre« sah sich Strawinsky jedoch außerstande, die Oper im gleichen Stil zu vollenden, in dem er sie begonnen hatte. Erst nach langem Drängen stimmte er einer Vollendung der Partitur zu. Wie mühsam der Prozeß dieser Entscheidungsfindung war, zeigt die Lektüre der Korrespondenz: Hatte er am Morgen des 27.3. noch nach St. Petersburg telegraphiert, daß die Fertigstellung des Werkes *absolut unmöglich* sei, so kabelte er am Abend des gleichen Tages: *Habe meine Ansicht geändert. Zwei weitere Szenen (Akte) sollen geschrieben werden. Da alle Sommer-Projekte aufgeschoben werden müssen, ist Vertragsabschluß notwendig.* (Correspondence II, S. 200). Obgleich wohl hauptsächlich finanzielle Erwägungen für diesen Entschluß ausschlaggebend waren – Strawinsky verlangte für das kurze Werk immerhin 10000 Rubel, von denen er 2000 sofort als Anzahlung erhielt –, erläuterte er brieflich am gleichen Tage die künstlerischen Erwägungen, die ihn zur Vollendung des Werkes bestimmt hatten. *Die Szene, die ich aus Andersens »Nachtigall« fertiggestellt habe, ist gut gerundet, vollendet und steht für sich allein. Durch einen Zusatz können wir allerdings die Monotonie nicht nur des Librettos, sondern auch der Musik verringern. So wie sie jetzt ist, fehlt der Szene ein Mittelpunkt; auch mangelt es völlig an einem musikalischen Kontrast. Den Kern von Andersens Geschichte bildet die Rivalität zwischen der mechanischen und der authentischen Nachtigall. Ich plane daher, zwei weitere Szenen zu komponieren und der Geschichte eine größere Tiefe zu verleihen.* (Corr. II, S. 200)

Zu diesem Zeitpunkt war noch eine konventionelle Operninszenierung geplant; einzig die Rolle der Nachtigall sollte verdeckt gesungen werden. Strawinsky verhandelt aber – anders, als es seine Darstellung in den Erinnerungen vermuten läßt – gleichzeitig mit Diaghilew über die französische und englische Erstaufführung des Werkes, und dieser übernahm das Werk um so lieber, als finanzielle Schwierigkeiten des Freien Theaters die Moskauer Uraufführung verhinderten. Zweifellos war es Diaghilew, der aufgrund seiner Abneigung gegenüber konventioneller Operngestik anregte, die szenische Rollengestaltung Tänzern zu überlassen und die Sänger in den Orchestergraben zu verbannen. *Diaghilew wünschte immer Opern so zu inszenieren, wie er die Nachtigall inszeniert hatte, nämlich mit Tänzern, die gesungene Rollen mimen, währenddem die Sänger hübsch außer Licht im Orchestergraben sitzen* (Gespräche S. 124f.). In dieser Form wurde die Nachtigall zum Ausgangspunkt für die verschiedenen Formen experimentellen Musiktheaters, die Strawinsky in den folgenden Jahren entwickeln sollte.

Strawinsky setzte sich dafür ein, daß Alexandre Benois mit Bühnenbild und Kostümausstattung betraut wurde, obgleich dieser in Diaghilews Truppe als der Konservativste galt und Diaghilew den Ausstatter des

»Sacre«, Nikolas Roerich, vorgezogen hätte. Mit dem Resultat war Strawinsky sehr zufrieden, obwohl die Uraufführung – nicht zuletzt, weil die Partitur erst sehr spät fertiggestellt wurde – unter erheblichem Zeitdruck vorbereitet werden mußte: *Musikalisch und szenisch war die Aufführung ausgezeichnet. Monteux zeigte sich als Dirigent seiner Aufgabe gewachsen; die Sänger – namentlich »Tod« (Elisabeth Petrenko) und »Nachtigall« (Aurelia Dobrowolska) waren gut, und was die Szenerie anbetrifft, war dies dank Alexandre Benois, der die Bühnenbilder und Kostüme entworfen hatte, die schönste Ausstattung von allen meinen früheren Werken bei Diaghilew.* (Gespräche mit R. Craft, S. 125)

Strawinsky war mit dieser Fassung nie recht zufrieden. Aus damaliger Sicht schien der zweite Akt mit seinen Chromatismen, seiner ausgeprägten Pentatonik und den eher illustrativ als konzeptionell bedingten Orchestereffekten – etwa in den chinesischen Märschen oder bei der Veranschaulichung der brummenden mechanischen Nachtigall – zu wenig mit den Lyrismen des Werkbeginns zu harmonieren. Obgleich er diesen Kontrast stets mit dramaturgischen Gründen rechtfertigte, beschloß er 1917, die beiden homogenen Werkteile (2. und 3. Akt) zur symphonischen Dichtung »Der Gesang der Nachtigall« umzuarbeiten, die Ansermet am 6.12.1919 in Genf zur Uraufführung brachte. Diaghilew ging gern auf den Vorschlag ein, diese Fassung zur Grundlage einer reinen Ballettinszenierung zu machen (2.2.1920). Theatergeschichtlich bedeutsam ist diese Choreographie vor allem dadurch, daß Diaghilew mit Henri Matisse als Ausstatter und Leonide Massine als Choreographen zwei kongeniale Künstler gewinnen konnte. Die Rolle der Nachtigall wurde von Tamara Krasavina kreiert, die Strawinsky einmal die »grande dame« des Balletts genannt hat. Die musikalische Realisierung Ansermets fand Strawinsky allerdings weniger gelungen; später wollte er das Werk überhaupt eher dem Konzertsaal vorbehalten wissen. Gleichwohl brachte Diaghilew das Werk 1925 in einer Choreographie Georges Balanchines erneut heraus.

Die Handlung

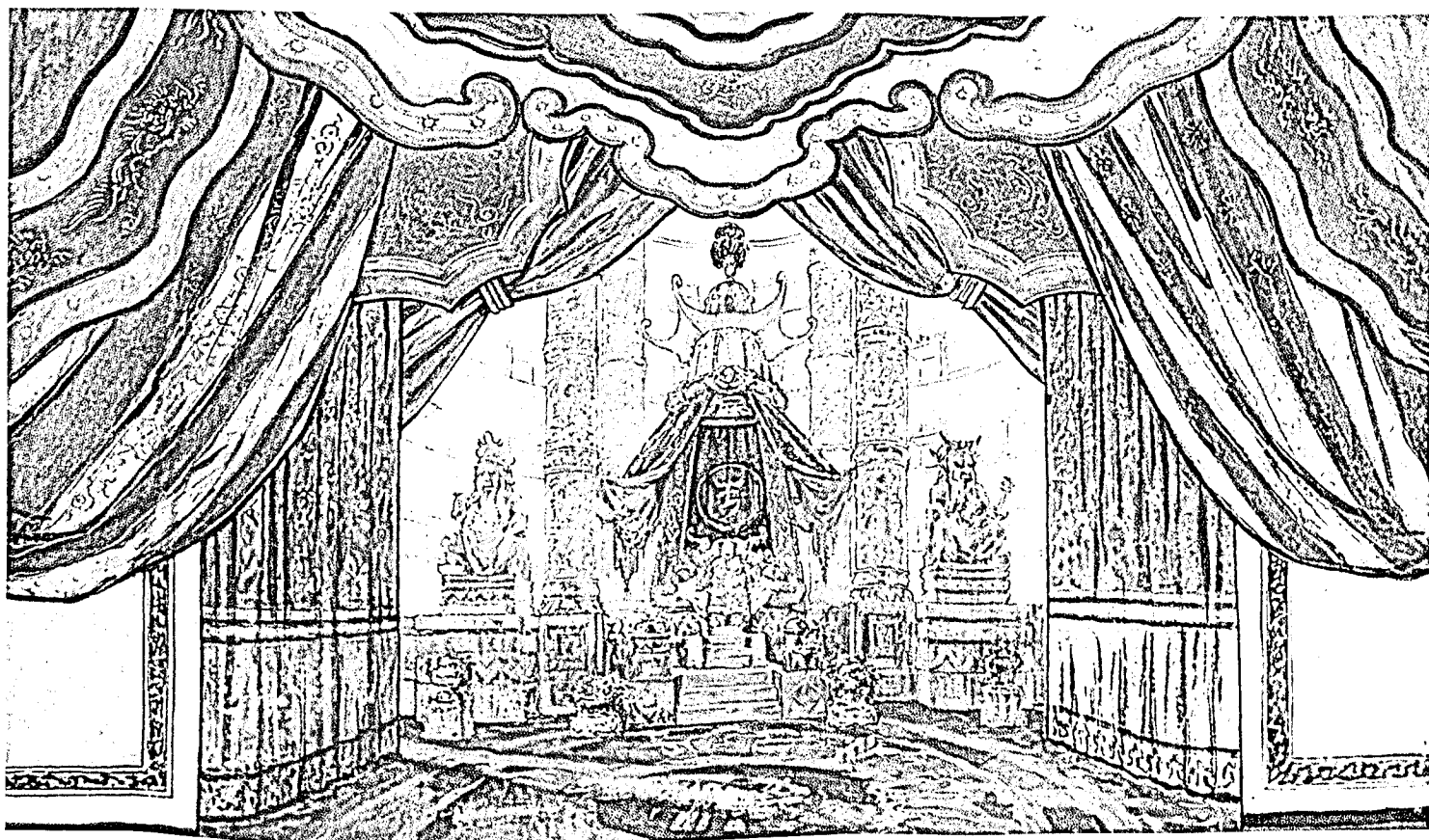
(Die Sänger sind im Orchester aufgestellt; die Rollen werden durch Tänzer verkörpert.)

I. Akt (*Nächtliche Landschaft am Meer, Waldrand*)

Der Fischer erwartet die Nachtigall, deren wundervollen Gesang er jeden Abend vernimmt. Als die Nachtigall zu singen anhebt, erscheinen Hofleute, welche die Nachtigall zum Kaiser von China bringen sollen. Erst halten sie das Blöken eines Kälbchens und das Quaken der Frösche für den Gesang der Nachtigall; die kleine Köchin aber weiß sie zur Nachtigall zu führen und diese dazu zu überreden, im Palast vor dem Kaiser zu singen. Der Fischer besingt die Nachtigall, deren Gesang sogar die Mächtigsten zu rühren vermag.

II. Akt (*Der funkelnd erhellte Porzellanpalast des Kaisers*)

Zu den Klängen des chinesischen Marsches wird der Kaiser auf einer Sänfte hereingetragen. Die Nachtigall rührt ihn mit ihrem Gesang zu Tränen. Gesandte des Kaisers von Japan aber bringen als Geschenk an den Kaiser von China eine künstliche Nachtigall. Während der mechanische Vogel zu spielen beginnt, fliegt die Nachtigall unbemerkt davon. Als der Kaiser dies bemerkt, verbannt er sie erbost aus seinem Reich. Der Fischer beklagt, daß der Tod erscheinen wird; die Stimme der Nachtigall aber wird ihn besiegen.



Alexander Benois *Bühnenbildentwurf für den II. Akt von »Le Rossignol«, 1914* (Oxford, Ashmolean Museum)

III. Akt (*Kaiserliches Schlafgemach.*)

Der Tod steht am Kopfende des kaiserlichen Bettes, angetan mit der Krone und den Reichsinsignien. Die Geister seiner vergangenen Taten ängstigen den Kaiser. Verzweifelt ruft er nach Musikern, diese zu über-tönen. Da erklingt die Stimme der Nachtigall. Sogar der Tod läßt sich bezaubern: Gegen das Versprechen, der Nachtigall bis zum Morgen

zuhören zu dürfen, gibt er dem Kaiser das Leben und die Reichsinsignien zurück. Genesen, bittet der Kaiser die Nachtigall, fortan bei ihm zu bleiben. Sie aber verzichtet auf die Würden des Hofes; die Tränen des Kaisers sind ihr Lohn genug. Jede Nacht aber wird sie für ihn singen. Der Kaiser begrüßt die erstaunten Höflinge, die ihn schon für verstorben hielten, mit einem lakonischen »Guten Tag«.

MB

Das Libretto

ERSTER AKT

Einleitung

(*Nächtliche Landschaft an der Meeresküste. Waldrand. Im Vordergrund der Fischer in seinem Boot.*)

FISCHER

(*Der Sänger befindet sich im Orchester, auf der Bühne stellt ein Statist den Fischer dar.*)

Über den See trägt dich der Wind,
senke, mein Netz, dich in die Flut,
fange mir Fischlein bunt,
Oh Wind, guter Wind, fische für mich.

Blaß am Himmel scheint der Mond.
Still die Welle sich verlor.
Das Morgenrot ist nah.
Wo bleibt die Nachtigall?
Sie kam doch sonst wohl jede Nacht,
sie kam hierher und sang und schenkt'
dem Waldesschatten süsse Melodie'n.
Ach! Oft, wenn ich sie singen hör', vergess'
Ich ganz mein Netz und alle meine Plagen.
Gab nicht der Himmel ihr Gesang,
gab ihr der Lieder Ozean,
schenkte er Heiterkeit der Welt.
So schuf der Himmel ihr Lied.
Blaß am Himmel scheint der Mond.
Still die Welle sich verlor.

NACHTIGALL (*Stimme aus dem Orchester*)

Ach! Ach! Ach! Als vom Himmel fiel der hellste aller Sterne, war er ein Tropfen Taus und Strahl' wie Diamant und ziert' die Blütenkronen, der Rosen grünen Kelch.

FISCHER

Allmächtiger, welch himmlischer Gesang!

NACHTIGALL

Ach, lauschet meinem Lied, ihr Rosen erwacht!
Der Tau drückt euch wohl nieder, wovon seid Ihr so bleich? Ihr seid betrübt und weint,
Weint heimliche Tränen?
Ach! Ach!

(Es treten auf: Kammerherr, Bonze, Höflinge, Köchin)

KÖCHIN

Hier ist der Ort, da, wo die Bäume blühen,
Da hör' ich täglich unsre Nachtigall!
Wie wundervoll! Welch süßes Lied!
Es rührt das Herz und füllt mit
Freudentränen jedes Aug'.
Man meint, es sei der sanfte Kuß der Mutter.
Ach, bald, ja bald hört ihr sie selbst,
säng' sie nur schon!

KAMMERHERR

Welch holde Sängerin! Wie wonnig!

BONZE

Tsing-Pé! Wie mächtig ist des Vögleins
Stimme! Wie wonnig!

HÖFLINGE

Sie ist's! Wie soll man's fassen?
Wie wonnig! Wie wunderbar, schön!

KÖCHIN

Nein, das ist nicht die Nachtigall:
Das ist des Fischers Kälbchen!
Ach, meiner Treu', ich kenn' sie wohl,
Die Nachtigall. Ja, glaubt mir nur:
Das ist das Kälbchen, es tummelt sich im
Wald, die Nachtigall ist nicht zu seh'n.

HÖFLINGE

Da hört, sie ist's! Ach, ist das nicht betörend?

BONZE

Sie ist's! Tsing-Pé! Das Glöckchen der
Pagode klingt so silberhell nicht.

KAMMERHERR

Oh, ganz gewiß!
Ja, diesmal ist's bestimmt die Nachtigall.
Ja, wirklich, ihre Kehle ist aus Gold gemacht!

KÖCHIN

Ach nein, ach nein, ihr irrt euch immer noch.

HÖFLINGE

Was ist's denn?

KÖCHIN

Die Frösche quaken,
und für die Nachtigall wollt ihr sie halten?

KAMMERHERR, BONZE, HÖFLINGE

Die Frösche? Ganz unmöglich!
Seid stille!

KAMMERHERR

Ob wir sie wohl doch noch hören?

HÖFLINGE

Oh, Mädchen, bringe uns die Nachtigall.

KAMMERHERR

Zum Lohn ernennet der Kaiser dich zu seiner
Hofleibköchin.

BONZE

Du darfst mit eignen Augen zusehen,
wie der Kaiser seine Mahlzeit einnimmt.

KÖCHIN

Stille, hört zu! Da ist sie ja!
Dort auf dem Baum!

KAMMERHERR

Wo denn? Ob sie es ist?

BONZE

Wo denn?

HÖFLINGE

Wo denn? So grau und Glanzlos!
Nun trillert sie!

BONZE

Tsing-Pé! Das ist vortrefflich!

KAMMERHERR

Ihr Kleid ist wahrlich sehr bescheiden.
Man wird am Hofe voll des Lobes sein!

KÖCHIN

Oh, Nachtigall, es kommen große Herren
Und künden dir, daß unser Herr, der Kaiser
Wünsche, zu lauschen deinem Liede.

NACHTIGALL

Ach herzlich gern!
Soll es gleich sein, ihr Herren?

KAMMERHERR

Oh, unvergleichlich holde Nachtigall,
die hohe Majestät, unser Kaiser
hat wunder über Eure Kunst vernommen
und bittet Euch zu sich ins goldene Schloß.

BONZE

Tsing-Pé!

NACHTIGALL

Ach, das Lied der Nachtigall
klingt noch viel süßer eurem Ohr
im Wald des Nachts im Schatten voll Düfte.

Doch wenn die Majestät es lieber hat, daß ich
in dem Palast soll vor ihr singen,
so komm ich gern dahin, ihr Herren.

HÖFLINGE

Oh das ist schön!

BONZE

Da, seht nur an!

KAMMERHERR

Das Vögelein läßt auf ihrer Hand sich nieder!
Mein liebes Kind, nun trag' sie schnell zum
Schlosse hin und wir, wir folgen auf dem Fuße.

BONZE

Tsing-Pé! Was täten wir nur ohne dich,
Mein Mädchen? Tsing-Pé!

(Bonze und Kammerherr entfernen sich)

HÖFLINGEN

Es stünde schlimm genug um uns!
Ja, hundert Streiche mit dem Bambus auf den
Rücken gäb's zum Abendbrot!

(entfernen sich)

FISCHER

Flügel und Lied, die gab der Geist,
Mächtige rührt ihr süßer Sang.
Harten treibt Tränen er ins Aug',
jede ein leuchtender Stern!

ZWEITER AKT**(Zwischenakt)**

«Luftzug» *

(Die Szene bleibt während des Zwischenaktes
mit Tüllvorhängen verhüllt.)*

CHOR

Herbei, geschwind, Laternen rasch herbei!
Geschwind herbei! Geschwind.
Bringt schnell die Fackeln her,
Die Fackeln her geschwind, die Lichter her!

SOPRAN SOLO

Wo ist die Nachtigall?

CHOR

Sicherlich kommt sie.
Die Köchin weiß davon, man soll sie fragen!
Bringt hurtig auch die Glöckchen all herbei.
Herbei die Lichter her, herbei,
Geschwind herbei, herbei die Leichter her,

Herbei geschwinde.
Das wir ein Feiertag, ein wunderbarer.

TENOR SOLO

Und wenn man nun ein kleines helles
Glöckchen an jede Blume hängt?

SOPRAN & ALT SOLO

Sehr gut, das ist bei uns schon immer Sitte.

CHOR

Welch' guter Einfall.
(tanzend)
Hell die Lichter brennen,
Im Goldglanz blitzen sie auf.
Herbei geschwind, die goldenen Lichter
Bringt herbei. Glöckchen klingen silberhell.
Da sind die goldnen Lampions.
Wo ist es denn, das Küchenmädchen?
Man ruft sie eben her, Köchin, hierher!
(von fern)
Da kommt sie ja, da kommt sie ja!
(ganznahe)
Gestattet uns die Frage, werthe Köchin.

TENOR SOLO

Bringt Fackeln her, nur schnell!

SOPRAN SOLO

Was fehlt euch denn nun noch?
Fackeln, Laternen?

CHOR

Bringt hurtig auch die Glöckchen all' herbei!
(von fern)
Die Glöckchen läuten in dem Hauch des
Windes.

TENOR SOLO

Nun schnell die Lampions hierher!

CHOR

Oh, Hofköchin, Oh, Hofköchin erzähle,
Du sahst sie, diese Nachtigall, erzähle!
Ist sie wohl groß und mächtig?
Glänzt sie wohl? So wie ein Diamant?
(Da seht euch die vielen Goldlaternen an.)

KÖCHIN

Ach, nein, es ist ein kleines, graues Vöglein,
Man kann es manchmal in dem Wäldchen
Sehen, und wenn es singt, so füllen sich die
Augen mit Tränen, und man muß weinen.

CHOR

Überall Lichter brennen,
viel tausend Lichter brennen.

Lichter erstrahlen wie Gold!
Und die Glöckchen klingen hell.
Die Lichter glänzen tausendfach und
Tauschenfach erklingen alle Glöckchen.
(erschrocken) Ach!

KAMMERHERR

Hinweg mit euch!
Der Kaiser wird gleich kommen.

Chinesischer Marsch

(Die Tüllvorhänge heben sich langsam)

*(Das Porzellan-Schloß des Kaisers von China,
Fantastische Architektur. Beleuchtung in Hülle
und Fülle, Festschmuck. Feierlicher Eintritt der
Würdenträger des Hofes. Auf der Vorbühne mit
dem Rücken zum Publikum steht ein Lakai mit
einer langen Stange, auf der die Nachtigall sitzt.)*

*(Diener tragen feierlich den Kaiser von China
auf seinem Baldachin-Sessel herein. Der Sessel
des Kaisers wird auf einen erhöhten Platz in der
Mitte der Bühne gestellt.)*

KAMMERHERR

Oh mächt'ger, großer Kaiser,
Da ist die Nachtigall,
Sie wartet auf dein Zeichen zum Beginnen.

*(Der Kaiser gibt der Nachtigall das Zeichen
zum Beginnen.)*

Gesang der Nachtigall

NACHTIGALL

Ach, Lust erfüllt mein Herz,
Ein süßer Duft betäubt mich.
Oh, diese Blumenpracht,
Oh, heller Sonnenschein!
Pein erfüllt mein Herz, ich sehe dunkle Nebel.
Voll Tränen ist mein Aug', voll Tränen
Und voll Nacht. Liebe füllt mein Herz,
Oh, nächtlich schöner Glanz,
Der Liebe ew'ger Traum, Nacht der Träume.

KAISER

Oh, welcher schöne Sang!
Wie dank' ich dir dafür?
Sag' mir, willst du am Hals das goldene
Pantoffelzeichen tragen?

NACHTIGALL

Sind's Tränen, die dir in den Augen steh'n?
Oh, hochherz'ger Kaiser, Ich brauche wirklich
Keine andre Gabe. Ah! Groß ist deine Huld!

*(Alle Damen füllen, um die Nachtigall nachzu-
ahmen, den Mund mit Wasser, werfen die Köpfe
zurück und versuchen zu trillern.)*

HÖFLINGE

Das klingt ja wunderbar!
Oh, wie entzückend, wie bezaubernd.

KAMMERHERR

Oh, hochherz'ger Kaiser,
da kommen Boten von dem Kaiser aus Japan.

*(Drei japanische Gesandte gehen auf den Kaiser
zu. Zwei voran, der dritte folgt mit einer großen
Goldkassette, auf deren Deckel sich ein künstli-
cher Vogel, eine Nachtigall, Geschenk des Kaisers
von Japan an den Kaiser von China, erhebt.)*

2 GESANDTE

Bei Sonnenuntergang, der Kaiser von Japan
Hat uns hergeschickt, uns, seine Diener, dir,
Hoher Kaiser von China.
Empfange Geschenk und Widmung.

*(Die ersten beiden Gesandten gehen auseinan-
der, der dritte geht auf den Kaiser zu und über-
reicht ihm die künstliche Nachtigall.)*

3. GESANDTER

Unser Kaiser schickt dir seine Nachtigall,
nur ein bescheid'nes Abbild der des Kaisers
von China.

Spiel der künstlichen Nachtigall

*(Während dieser Szene fliegt die echte Nachti-
gall unbemerkt davon.)*

*(Der Kaiser beendet durch ein Zeichen das Spiel
der künstlichen Nachtigall.)*

HÖFLINGE

Psst, psst, psst, psst...
Tui, tui... Tui, tui...

*(Der Kaiser, der die echte Nachtigall hören will,
wendet den Kopf zur Seite und hebt die Hand.
Als er den Vogel nicht mehr sieht, wendet er sich
bestürzt an den Kammerherrn.)*

KAISER

Was ist das?

KAMMERHERR

Hochherz'ger Kaiser, sie ist fortgeflogen.

KAISER

Auch den Grenzen meines Reiches

Sei verbannt das freche Tier, das mir zu Entfliehen wagt. Und die andre Nachtigall, Geschenk des Kaisers trage man hinaus in Unser Zimmer, an dem besten Platz am linken Ende unseres Bettes soll sie stehn.

(Der Kaiser gibt ein Zeichen, den Zug zu ordnen. Man trägt ihn weg. Alle gehen im feierlichen Zug hinaus. Der Vorhang senkt sich langsam.)

STIMME DES FISCHERS

Nun hüllt der Tod den Himmel ein, senkt seine Kälte auf die Welt. Ihren Sang höre ich nicht mehr, hin ist Glanz, hin ist der Lenz.

DRITTER AKT

(Ein Saal im Palast des Kaisers von China. Nacht, Mondschein, im Hintergrund das Schlafzimmer des Kaisers. Riesiges Bett, worin der kranke Kaiser liegt. Am Kopfende steht der Tod, er trägt die kaiserliche Krone und hat sich des Schwertes und der Fahne bemächtigt. Der Vorhang, der das Schlafzimmer von den anderen Zimmern trennt, steht offen.)

GEISTER

(Altstimmen auf der Bühne)
Sieh uns hier vereint, an deinem Krankenbett
Erkenne uns recht, zittre du vor uns. Zittre!

KAISER

Was ist das? Wer ist hier?

GEISTER

Denn Tage sind um, deine Taten getan.
Erkenne uns recht, zittre du vor uns. Zittre!

KAISER

Ach, ich erkenn' euch nicht. Ich seh' euch nicht,
Ich will nichts wissen von euch! Ihr Musiker!
Nur schnell herbei, ihr Musiker, Musiker!
Die Trommel, das Becken, wo bleibt ihr?
Ihr Musiker, Oh Himmel!

NACHTIGALL

Ah hör' mich an, Oh hochherz'ger Kaiser.
Ich komm zu singen vor keiner Gärten
Zauber und Süßigkeit. Sieh, schon steigt
Hell die Morgenröte. Himmelsglanz,
Blumenduft schwinget in der Luft, Strahlen,
Wohlgerüche, Sterne und Rosen eng vereint.
Die weißen Rosen perlen wie von Tränen.

KAISER

Wie schön du singst.

NACHTIGALL

Ah, ihr klaren Sterne, ihr Rosen weiß. Ja, dort,
Dort ist ein stiller Garten, so ganz geheim.

DER TOD

Wie gern ich zuhöre, dein Lied ist süß.
Warum denn schweigst du? Sing' noch mehr!

NACHTIGALL

Dem Kaiser gibt sein Diadem zurück, und
Singen will ich für dich.

DER TOD

Die Krone? Das Leben? Es sei, ich tu's.
Die Krone geb ich ihm. Sieh her!
Doch singe immerzu!

NACHTIGALL

Gib ihm nun auch sein Schwert und seine Fahne,
sein Reich, und ich will singen bis zum Morgen.

DER TOD

Ja, alles will ich tun!
Nur laß mich dir noch lauschen.

NACHTIGALL

Die Toten ruhn in Frieden.
Ach, überall ist dort Schweigen,
Und der Tau fällt von den Blumen,
Verliert sich langsam im Moos kalter Steine.
Der Mond scheint dort so trübe.
Die Toten ruhn in Frieden. Fah! die Strahlen
Sterben auf den Gräbern im Dunkel.

Der Nebel wogt und verhüllet den hellen
Schein am Himmel. Ein blasser Mond
Erleuchtet die Gräber der Vergess'nen.

(Der Tod verschwindet. Es beginnt zu tagen.)

KAISER

Wie schön du singst, mein Vögelchen.
Ich fühle neue Kräfte. Doch bleibe hier,
Ich bitte. Du erhältst an meinem Hofe
Die höchste Würfe.

NACHTIGALL

Ach nein, ich hab' genug Belohnung,
In deinen Augen sah ich Tränen steh'n.
Oh, hochherziger Kaiser.
Ach, niemals werd' ich diese Tränen vergessen.
Und jede Nacht werd' ich im Dunkel
Wieder zu dir kommen und werde singen
Bis zum Morgen, singen bis zur Morgenröte.
Ja, glaub mir, ich komm zu dir,
Erlauchter Kaiser!

FEIERLICHER AUFZUG

(Die Höflinge, die den Kaiser für tot halten, treten zu den Klängen eines feierlichen Marsches ein und nähern sich dem Schlafzimmer, dessen Vorhänge die Pagen zeremoniell geschlossen halten.)

(Die Vorhänge des Schlafzimmers öffnen sich. Das Schlafzimmer ist in Sonnenschein getaucht. Der Kaiser steht im Gala-Kleid in der Mitte. Die Höflinge fallen zur Erde.)

KAISER

Seid mir gegrüßt!

(Der Vorhang fällt langsam.)

STIMME DES FISCHERS

Nun vor der Sonne flieht die Nacht,
Vogelgesang klingt aus dem Wald,
Oh, wie schön klingt ihr Lied im Lenz,
Nachtigall, sei mir gegrüßt.



Bildnis Francis Poulenc (1938, Paris, Bibliothèque Nationale)

Francis Poulenc *La voix humaine*

Tragédie lyrique in einem Akt nach Jean Cocteau, 1958
Uraufführung: Paris, 6.2.1959

Strawinsky, Die Prinzessin und Francis Poulenc

Die enge Freundschaft, die sich im Zuge der Komposition des *Renard* zwischen Strawinsky und der Princesse de Polignac anbahnte, sollte noch vielfältige Früchte tragen. Winaretta Singer, Erbin des amerikanischen Nähmaschinen-Herstellers, hatte nach einer katastrophalen ersten Ehe, die vom Vatikan annulliert worden war, den Komponisten Prince Edmond de Polignac geheiratet. Die Hochzeit gab in der Pariser Gesellschaft Anlaß zu mancherlei Gemunkel, war die homosexuelle Veranlagung beider Partner doch kein Geheimnis und der Prinz überdies über 30 Jahre älter als seine Frau. Gleichwohl war die Verbindung des alten französischen Adelsgeschlechtes und des amerikanischen Kapitals nicht nur für die Partner selbst, sondern auch für das französische Kulturleben äußerst glücklich: In den acht kurzen Jahren ihrer Ehe läßt die Prinzessin Edmond de Polignac, wie sie sich nun nennen darf, ihr Pariser Stadtpalais einrichten, kauft den Palazzo Polignac am Ufer des Canal Grande in Venedig und legt den Grundstein für ein breites

Mäzenatentum, dem Komponisten wie Fauré, Chabrier, Ravel, Reinaldo Hahn, Albeniz, de Falla und Eric Satie hilfreiche Förderung verdanken sollten. Strawinsky hatte die Prinzessin durch Diaghilew kennengelernt, der ihr seit dem Tode ihres Mannes als musikalischer Berater diente – nach Diaghilews Tod wird diese Funktion an Nadia Boulanger übergehen. Strawinsky wird in den zwanziger Jahren Dauer-gast der Prinzessin: Sie finanziert die Produktionen von *Mavra* (1922) und *Oedipus Rex* (1927); *Les Noces* (1923), das *Klavierkonzert* (1924) und *Persephoné* (1934) erfahren in ihrem Salon eine private Avant-Pre-mière. Der Begriff des Salons, der an sich eher kammermusikalische Assoziationen weckt, muß in diesem Falle allerdings erläutert werden. Im Stadtpalais der Prinzessin umfaßt er zwei Räumlichkeiten: Der Grand Salon bot annähernd 250 Personen Platz, und obgleich die Zuhörerschaft in der Regel strikt auf geladene Gäste beschränkt war, öffnete die Prinzessin ihn in Ausnahmefällen auch dem Publikum, etwa wenn es darum ging, einen Künstler der breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Nur den engeren Freunden vorbehalten war der Zutritt zum sogenannten Atelier der Prinzessin; dieser Raum war in einem älteren Anbau des Palastes gelegen und in den Dimensionen etwas kleiner gehalten; er bot aber den Vorteil, neben zwei Flügeln auch die Orgel des Hauses zu beherbergen.

Die Prinzessin unterstützte gezielt die künstlerische Avantgarde, und so war es kein Zufall, daß neben vielen anderen jungen Komponisten auch Francis Poulenc bald zu den Habitues ihres Salons gehörte. Hier lernt er Strawinsky näher kennen, den er seit seiner Kindheit bewundert:

*Der Klang von Strawinskys Musik war etwas derart Neues für mich, daß ich mich oft frage und mir sage: Hätte Strawinsky nicht existiert, hätte ich dann wohl Musik geschrieben? Ich betrachte mich als einen Sohn – eine Art Sohn, die er sicher ablehnen würde –, aber eben doch als geistigen Sohn Strawinskys. (Poulenc, *Moi et mes amis*, Paris 1963, S. 188)*

Strawinsky erwidert diese Bewunderung mit freundschaftlicher Sympathie: So sorgt er dafür, daß sein Londoner Verleger Chester Poulencs frühe Werke in sein Programm aufnimmt. Poulenc seinerseits ist stolz darauf, zu den vier ersten Pianisten der *Noces* zu gehören; zwar verhindert eine Krankheit seine Teilnahme an der Uraufführung, die Einstudierung des Werkes für die Voraufführung im Salon der Prinzessin aber hat er ebenso intensiv vorbereitet wie die spätere Londoner Erstaufführung; insgesamt hat er das Werk über vierzimal interpretiert.

Bei der Prinzessin lernt Poulenc Wanda Landowska kennen, für die er sein *Concert champêtre* schreibt; die Prinzessin selbst bestellt bei ihm für die venezianische Biennale 1932 das sogenannte »venezianische« *Konzert für zwei Klaviere* und 1938 das »Pariser« *Orgelkonzert*, das im Atelier der Prinzessin uraufgeführt wird. Fast wäre sein *Konzert für zwei Klaviere* gemeinsam mit Strawinskys *Renard* in jenem berühmten Konzert aufgeführt worden, das 1933 zu Ehren der Prinzessin veranstaltet wurde und nur von ihr initiierte Werke zu Gehör brachte; leider war Strawinsky jedoch verhindert, den *Renard* zu geben.

Wanda Landowska, Nadia Boulanger, die Prinzessin selbst, ihre jüngere Großnichte, Comtesse Jean de Polignac und nicht zuletzt Jean Cocteau, Textdichter beider Komponisten: das sind nur wenige Persönlichkeiten, deren engere Bekanntschaft Strawinsky und Poulenc der Gastlichkeit des Hauses Polignac verdanken.

Eine weitere Gemeinsamkeit verbindet beide Komponisten: ihre tiefe Religiosität. Schon früh fühlt sich Strawinsky von der Bayreuther Vermengung von Kunst und Kult abgestoßen:

Es ist ein für allemal Zeit, mit dieser unangemessenen und ketzerischen Auffassung zu brechen, die Kunst und Religion, das Theater mit dem Tempel gleichsetzt. (...) Beide Vorstellungen zu verwechseln belegt einen völligen Mangel an Unterscheidungsvermögen und einen gewissen schlechten Geschmack. Aber wie soll man sich über eine derartige Konfusion in unserer Zeit wundern, in welcher der triumphierende Laizismus, der alle geistigen Werte zerstört und das menschliche Denken erniedrigt, uns unfehlbar zu einer vollständigen Verblödung führen wird? (Erinnerungen). Ähnlich tiefen Respekt vor der Religion bezeugt Poulenc: Ich bin religiös, aus tiefem Instinkt und aus Atavismus. So sehr ich zu einer tieferen politischen Überzeugung unfähig bin, so sehr scheint es mir natürlich, zu glauben und den Glauben zu praktizieren. Ich bin katholisch. Das ist meine größte Freiheit. Die Konzeption meiner Kirchenmusik ist ihrem Wesen nach unmittelbar und oft sogar familiär. (Poulenc, Moi et mes amis)

Als er es 1958, nach über 40jähriger Freundschaft mit Cocteau, erstmals unternimmt, einen seiner Texte zu vertonen, fällt seine Wahl auf ein Werk, das zur Vertonung kaum geeignet erscheint: jenen vierzigminütigen Monolog einer Selbstmörderin, die zum letzten Mal mit ihrem Geliebten telefoniert. Cocteau hatte den Text nach der Arbeit an Strawinskys Opernatorium *Oedipus Rex* konzipiert und 1932 zur

Das Libretto

Allô, allô...

Mais non, Madame, nous sommes plusieurs sur la ligne, raccrochez... Vous êtes avec une abonnée... Mais, Madame, raccrochez vous-même... Allô, Mademoiselle... Mais non, ce n'est pas le docteur Schmitt... Zéro sept... allô... c'est ridicule... On me demande; je ne sais pas. (Elle raccroche, la main sur le récepteur. On sonne.) Allô!... Mais, Madame, que voulez-vous que j'y fasse?... Comment, ma faute... pas du tout... allô, Mademoiselle... Dites à cette dame de se retirer. (Elle raccroche. On sonne.) Allô, C'est toi?... Oui... Très bien... C'était un vrai supplice de l'entendre à travers tout ce monde... oui... non... c'est une chance... Je rentre il y a dix minutes... Tu n'avais pas encore appelé? Ah!... non, non... J'ai dîné dehors... chez Marthe... Il doit être onze heures un quart... Tu es chez toi?... Alors, regarde la pendule électrique.. C'est ce que je pensais... Oui, oui, mon chéri... Hier soir? Hier soir je me suis couchée tout de suite et comme je ne pouvais pas m'endormir j'ai pris un comprimé... non... un seul... à neuf heures... J'avais un peu mal à la tête, mais je me suis secouée. Marthe est venue. Elle a déjeuné avec moi. J'ai fait des courses. Je suis rentrée à la maison. J'ai... Quoi?... Très forte... J'ai beaucoup, beaucoup de courage... Après? Après je me suis habillée, Marthe est venue me prendre... Je rentre de chez elle. Elle a été parfaite... Elle a cet air, mais elle ne l'est pas. Tu avais raison, comme toujours... Ma robe rose... Mon chapeau noir... Oui, j'ai encore mon chapeau sur la tête... Et toi, tu rentres?... Tu es resté à la maison?... Quel procès?... Ah, oui... Allô, chéri... Si on coupe, redemandes-moi tout de suite... Allô! Non... je suis là... Le sac?... Tes lettres et les miennes. Tu peux le faire prendre quand tu veux... Un peu dur... Je comprends... Oh! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel et c'est moi qui suis stupide... Tu es gentil... Tu es gentil... Moi non plus, je ne me croyais pas si forte...

Uraufführung gebracht. Mit rein musikalischen Mitteln einem Seelenzustand Ausdruck zu geben, der am Rande des menschlichen Fassungsvermögens liegt, ohne dabei wie Schönberg in seiner *Erwartung* das Expressivo der menschlichen Stimme auszukomponieren; zudem praktisch auf die kurzen Pausen zwischen Cocteau's Monologfragmenten angewiesen zu sein, die größeren symphonischen Zusammenhängen keinen Raum lassen – dieser Tour de Force fühlt Poulenc sich erst nach den kompositorischen Erfahrungen seiner Kirchenmusik und insbesondere der *Dialogues des Carmélitas* (1953–56, nach Bernanos) gewachsen, als deren inneren Widerpart man *La Voix humaine* auffassen kann. Poulenc löst die Aufgabe, indem er einzelne Satzzone durch eine repetitive Motivilk verklammert, deren fragmentarische Kürze die verschiedenen Schattierungen des Affektes – von panischer Angst, aufkeimender Hoffnung, erneuter Verzweiflung bis zu resignativer Selbstaufgabe – präziser zeichnet, als es die große Orchesterkantilene vermöchte. Unterstützt wird diese Präzision durch die Orchestration, deren abruptes Wechselspiel gleichsam verschiedenfarbige Schlaglichter auf die innere Befindlichkeit der Protagonistin wirft.

Die Uraufführung, ursprünglich Maria Callas zugeordnet, erfolgte am 6.2.1959 durch Denise Duval, Poulencs »erste und einzige Interpretin«. Sie geriet zu triumphalem Erfolg. Nicht besser ist das Werk zu charakterisieren als durch die Formel, die René Dumesnil in der Uraufführungskritik des *Monde* fand: »Das Wort ‚human‘ ist Teil des Werkzeugs, und Humanität ist die Substanz dieser Musik.« MB

Hallo? Hallo?

Aber nein, Madame, so geh'n Sie doch aus der Leitung! Legen Sie auf! Sie stören dauernd mein Gespräch! Nein, Madame, so legen Sie doch auf! Hallo, bitte Amt! Nein, nein... Hier ist nicht Herr Doktor Schmidt! Sieben, acht, nicht sieben neun! Hallo! Das ist ja lachhaft. Fortwährend läutet's... Wer das nur ist? (Sie legt auf, die Hand auf dem Hörer. Es klingelt). Hallo! Nein, Madame, was kann ich denn dabei tun? Wieso denn ich? Aber nein... Hallo, bitte Amt! Sagen Sie dieser Dame, daß sie endlich auflegt. (Sie legt auf. Es klingelt.) Hallo, bist du's? Ja, sehr gut. Das war die reinste Folter, deine Stimme durch den Wirrwarr zu hören... ja... ja... nein... das wäre möglich... Ich kam erst vor fünfzehn Minuten... Du hattest heut noch nicht angerufen? Ah! nein, nein. Ich aß heut' nicht daheim... Bei Martha. O, ich glaub', Viertel nach elf. Bist du daheim? Aha! Dann sieh doch auf die Uhr auf dem Schreibtisch. Ich dachte nur, vielleicht... Ja, ja, du mein Schatz. Gestern abend? Gestern abend, da ging ich sofort zu Bett, ich kam nicht zur Ruhe und fand keinen Schlaf und nahm eine Tablette. Nein, nur eine, gegen 9 Uhr. Ich hatte den üblichen Kopfschmerz, doch hab' ich ihn vergessen. Zuerst kam Martha, blieb bis nach dem Essen bei mir. Dann ging ich einkaufen, und danach ging ich wieder heim. Ich... Wie? Ja, sehr stark... Ich bin mutig, wirklich sehr mutig... Danach? Danach zog ich ein hübsches Kleid an. Martha kam mich holen. Ich komme grad von ihr. Ach, Martha ist vollendet. Sie sieht so aus, aber sie ist's nicht. Sicher! Du hast recht, so wie stets. Ich trug das Rote... den schwarzen Hut. Ja, hab' den Hut sogar noch auf dem Kopfe. Und du kommst du eben? Ach, du warst heute gar nicht aus? Welcher Prozeß? Ach, ja... Hallo! Mein Schatz... Wenn man uns trennt, rufe mich sofort wieder an! Hallo! Nein, ich bin da! Etui? Mit allen unsern Briefen! Lasse

Quelle comédie?... Allô... Qui?... Que je te joue la comédie, moi!... Tu me connais, je suis incapable de prendre sur moi... Pas du tout... Pas du tout... Très calme... Tu l'entendrais... Je dis: tu l'entendrais. Je n'ai pas la voix d'une personne qui cache quelque chose... Non. J'ai ce que je mérite. J'ai voulu être folle et avoir un bonheur fou... chéri... écoute... allô!... chéri... laisse... allô... laisse-moi parler. Ne t'accuse pas. Tout est ma faute. Si, si... Souviens-toi du dimanche de Versailles et du pneumatique... Ah!... Alors!... C'est moi qui ai voulu venir, c'est moi qui t'ai fermé la bouche, c'est moi qui t'ai dit que tout m'était égal... Non, non... là, tu es injuste... J'ai... j'ai téléphoné la première... Un mardi... J'en suis sûre. Un mardi 27. Tu penses bien que je connais ces dates par cœur... ta mère? Pourquoi... Ce n'est vraiment pas la peine...

Je ne sais pas encore... Oui... peut-être... Oh! non, sûrement pas tout de suite, et toi?... Demain?... Je ne savais pas que c'était si rapide... Alors, attends... c'est très simple... demain matin le sac sera chez le concierge. Joseph n'aura qu'à passer le prendre... Oh! moi, tu sais, il est possible que je reste, comme il est possible que j'aie passer quelques jours à la campagne, chez Marthe... Oui, mon chéri... mais oui, mon chéri... Allô... et comme ça?... Pourtant je parle très fort... Et là, tu m'entends?... Je dis: et là, tu m'entends?... C'est drôle parce que moi je t'entends comme si tu étais dans la chambre... Allô!... allô!... Allons, bon! loin... Toi, tu m'entends? C'est chacun son tour... Non, très bien... J'entends même mieux que tous à l'heure, mais ton appareil résonne. On dirait que ce n'est pas ton appareil...

Je te vois, tu sais... (Il lui fait deviner.) Quel foulard?... Le foulard rouge... Tu as des manches retroussées... ta main gauche? Le récepteur. Ta main droite? Ton stylographe. Tu dessines sur le buvard des profils, des cœurs, des étoiles. Ah! tu ris! J'ai des yeux à la place des oreilles... (Avec un geste machinal de se cacher la figure.) Oh! non, mon chéri, surtout ne me regarde pas... Peur?... Non, je n'aurai pas peur... c'est pire... Enfin je n'ai plus l'habitude de dormir seule... Oui... oui... oui... Je te promets... Je te promets... Tu es gentil... Je ne sais pas. J'évite de me regarder. Je n'ose plus allumer dans le cabinet de toilette. Hier, je me suis trouvée nez à nez avec une vieille dame... Non, non! une vieille dame avec des cheveux blancs et une foule de petites rides... Tu es bien bon! Mais, mon chéri, une figure admirable, c'est pire que tout, c'est pour les artistes... J'aimais mieux quand tu disais: regardez-moi cette vilaine petite gueule!... Oui, cher Monsieur!... je plaisantais... Tu es bête... Heureusement que tu es maladroit et que tu m'aimes. Si tu ne m'aimais pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit...

sie nur holen, wann du willst. Etwas hart... Ich versteh'. Ach, du mein Schatz, entschuldige dich nicht, das ist ganz natürlich, aber nein, ich bin so töricht! Du bist so lieb... Du bist so lieb. Jetzt nicht mehr, ich dachte nicht, daß ich so stark sei!

Was für eine Komödie? Hallo! Wer? Ich spiele dir Komödie vor? Ich? Aber du kennst mich! Ich bin gar nicht fähig, so etwas zu tun. Aber nein... Aber nein! Ganz ruhig. Hörst du das nicht? Ich sagte: Hörst du das nicht? Meine Stimme klingt nicht wie die eines Menschen, der etwas verbirgt. Nein, ich nahm mir vor, tapfer zu sein, und das führe ich durch. Ich hab' das was ich verdiene. Ja, ich wollte ganz toll sein und ein tolles Glück genießen! Liebster, so hör doch... Hallo! Liebster! Laß mich! Hallo! Hör mir doch nur zu. Klage dich nicht an. Es ist ganz meine Schuld. Ja, ja. Denkst du noch an den Sonntag in Versailles und an jenen Rohrpostbrief? Ah! Und dann! Nein, ich war es, die kommen wollte. Und ich ließ dich nicht zu Worte kommen. Und ich hab' dir gesagt, es sei mir alles gleich. Nein! Nein! Nein, jetzt bis zu ungerecht... Ich hab' dich zuerst angerufen... es war Dienstag, ich bin sicher... Dienstag, der vierte... Du kannst dir denken, daß ich solche Daten mir merke... Deine Mutter... Weshalb? Ach, das lohnt doch nicht der Mühe.

Ich weiß noch nicht genau. Ja, vielleicht. O nein! Sicherlich nicht im Moment, und du? O, ich wußte nicht, daß es schon gar so eilig wär'. Ja dann, nein warte, es ist ganz einfach: Morgen früh das Erui, ich leg's unten hin zum Hauswart... Gewiß, Joseph braucht es nur zu holen. O! Ja mein Schatz, es ist schon möglich, daß ich bleibe, aber es ist ebenso gut möglich, daß ich ein wenig auf das Land geh', zu Martha. Sicher, mein Schatz... natürlich, mein Schatz. Hallo! Was ist denn los? Nein, nein, ich spreche sehr laut. Hallo, hörst du mich? Ich sagte: Hallo! Hörst du mich? Wie komisch! Ich höre dich so genau, als wärest du bei mir hier im Zimmer. Hallo! Hallo! Es war gut, aber jetzt höre ich dich wieder nicht mehr. Schon, aber leis', ganz leis'... Sag, hörst du mich? Ja, mal so, mal so... Nein, sehr gut. Jetzt hör' ich dich besser als vorher. Ja, dein Apparat schreit so... Man könnte meinen, es sei nicht dein Apparat.

Ja, ich seh dich, bestimmt! (Er läßt sie raten.) Was für ein Halstuch? Jawohl, das rote. Du hast die Ärmel hochgestreift? In der Linken hast du den Hörer? In der Rechten hältst du den Füller. Auf das Löschblatt kritzelst du Männchen, Gesichter, Herzen und Sterne. Ah! Du lachst! Ich hab' Augen anstelle meiner Ohren! (Mit einer unbewußten Geste bedeckt sie ihr Gesicht.) O nein, lieber Schatz, und dann: du sollst mich doch nicht ansehen! Angst? Nein, ich hab' keine Angst! Viel schlimmer... Ich bin schließlich nicht mehr gewöhnt allein zu schlafen. Ja, ja, ja, das ver-sprech' ich, ja, das versprech' ich, du bist so lieb. Das weiß ich nicht. Nein, nein, ich schau nicht in den Spiegel. Ich mache niemals mehr Licht, wenn ich in das Badezimmer gehe. O! Gestern stand ich plötzlich Auge in Auge mit wem? Mit einer alten Frau... Nein, nein! Einer alten Frau mit schlohweißem Haar und einer Menge winzig kleiner Runzeln. Du bist sehr gut! Jedoch, mein Schatz, eine Figur wie die Venus ist schlimmer als das alles, das ist für die Bühne. Mir wär's lieber, wenn du sagtest: Seht doch nur an, was für eine häßliche, kleine Fratze! Ja, lieber Freund! Es war nur Spaß! Du bist albern... Glücklicherweise bis du ungeschickt, außerdem liebt du mich. Wenn du mich nicht liebtest und wenn du geschickt wärest, dann wär' das Telefon für dich eine furchtbare Waffe. Eine Waffe ohne irgendwelche Spuren und die kein Knall verrät.

Moi? méchante? ... Allô... allô, chéri... Où es tu?... allô, allô, Mademoiselle. (Elle sonne.) Allô, Mademoiselle, on coupe. (Elle raccroche.) Silence. Elle décroche.)

Allô! Ah! chéri! c'est toi?... On avait coupé... Non, non j'attendais. On sonnait, je décrochais et il n'y avait personne... Sans doute... Bien sûr... Tu as sommeil... Tu es bon d'avoir téléphoné... Très bon... (Elle pleure.) Silence.) Non, je suis là... Quoi?... Pardonne... C'est absurde... Rien, rien... Je n'ai rien... Je te jure que je n'ai rien... C'est pareil... Rien du tout. Tu te trompes... Seulement, tu comprends, on parle, on parle... (Elle pleure.) Ecoute, mon amour. Je ne t'ai jamais menti... Oui, je sais, je sais, je te crois, j'en suis convaincue... non, ce n'est pas ça... c'est parce que je n'ai plus aucune chance à attendre, mais mentir ne porte pas la chance et puis je n'aime pas te mentir, je ne peux pas, je ne veux pas te mentir, même pour ton bien... Oh! rien de grave, mon chéri... Seulement chez Marthe... Je n'ai pas diné, je n'ai pas ma robe rose. J'ai un manteau sur ma chemise, parce qu'à force d'attendre ton téléphone, à force de regarder l'appareil, de m'asseoir, de me lever, de marcher de long en large, je devenais folle! Alors j'ai mis un manteau et j'allais sortir, prendre un Taxi, me faire mener sous tes fenêtres, pour attendre... Eh, bien! attendre, attendre je ne sais quoi... Tu as raison... Si, je t'écoute... Je serai sage... Je répondrai à tout, je te jure... Ici... Je n'ai rien mangé... Je ne pouvais pas... j'ai été très malade... Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir; je me suis dit que si j'en prenais plus, je dormirais sans rêves, sans réveil, je serais morte... (Elle pleure.) J'en ai avalé douze... Dans de l'eau chaude... Comme une masse. Et j'ai eu un rêve. J'ai rêvé ce qui est... Je me suis réveillée toute contente parce que c'était vrai, que j'étais seule, que je n'avais pas la tête sur ton cou, j'ai senti que je ne pouvais pas vivre... Légère, légère et froide et je ne sentais plus mon cœur battre et la mort était longue à venir et comme j'avais une angoisse épouvantable, au bout d'une heure j'ai téléphoné à Marthe. Je n'avais plus le courage de mourir seule...

Chéri... chéri... Il était quatre heures du matin. Elle est arrivée avec le docteur qui habite son immeuble. J'avais plus de quarante. Le docteur a fait une ordonnance et Marthe est restée jusqu'à ce soir. Je l'ai suppliée de partir parce que tu m'avais dit que tu téléphonerais et j'avais peur qu'on m'empêche de te parler... Très, très bien... Ne t'inquiète pas... (Elle pleure.)

Allô!... Je croyais qu'on avait coupé... Tu es bon, mon chéri... Mon pauvre chéri à qui j'ai fait du mal... Oui, parle, parle, dis n'importe quoi... Je souffrais à me rouler par terre et il suffit que tu parles pur que je me sente bien, que je ferme les yeux. Tu sais, quelquefois quand nous étions couchés et que j'avais ma tête à sa petite place contre ta poitrine, j'entendais ta voix, exactement la même que ce soir dans l'appareil...

Ich bin boshaft. Hallo! Hallo, mein Schatz... bist du da? Hallo! Hallo, bitte Amt! (Sie klingelt.) Hallo! Man hat unterbrochen! Sie legt auf, Stille. Sie nimmt den Hörer ab.)

Hallo! Bist du's? Hallo! O, mein Schatz, bist du's? Man hat uns getrennt. Nein, nein. Nein, ich nicht... Es hat geläutet, ich nahm wohl ab, doch es meldete sich niemand. Natürlich... Bestimmt... Du bist sehr müde? Daß du anrufst, ist wirklich sehr lieb, sehr lieb. (Sie weint... Stille) Nein, ich bin da. Was? Verzeih, das ist doch lächerlich! Nichts, ich habe nichts. Nein, ich schwör', daß ich nichts hab'. So wie stets. Aber nein! Nein, du täuscht dich. O du mußt mich versteh'n, man schwätzt, man redet... (Sie weint.) Hör zu, mein süßer Schatz. Ich hab' niemals dich belogen. Ja, ich weiß, ich weiß und ich glaub's, ja, fest überzeugt... Nein, es ist nicht das, es ist, weil ich soeben dich belog, hier am Telefon, die ganze Zeit lüg' ich dich an. Ich weiß hilft mir in diesem Leben nichts mehr zu erwarten, auch das Lügen hilft mir nicht mehr weiter, und dann: Dich mag ich nicht belügen, mein Schatz, ich kann und will dich nicht belügen, nicht mal zu deinem Besten. O nein, nichts Ernstliches, mein Schatz. Ich habe nur gelogen, als ich von meinem Kleid sprach, als ich dir gesagt, daß mit Martha ich gegessen... Ich hab' nicht gegessen, und ich hab' kein rotes Kleid an. Hab' nur den Mantel über dem Hemd an, gehe aus dem Haus, rufe ein Taxi und fahre bis vor deine Haustür, um zu warten... um dort zu warten, zu warten, aber worauf? Ja, du hast recht. Ja, ja, ich höre... Ja, ich will brav sein, ich gebe Antwort auf deine Fragen. Nur hier... Ich hab' nichts gegessen. Ich hab' nicht gekonnt. Ich war wirklich sehr krank. Gestern abend nahm ich im Bett eine Tablette »Eudorm«, wobei ich dachte: »Nimmst du ein paar mehr, dann schläfst du noch besser, und nimmst du alle auf einmal, dann schläfst du ein und wachst niemals mehr auf, du wärest gestorben.« (Sie weint.) Dann nahm ich zwölf Tabletten, in warmes Wasser. Ja, wie ein Felsblock. Dann fiel ich in Träume. Und ich träumte von mir... Dann wachte ich plötzlich auf und war so glücklich, weil das alles nur ein Traum war, aber dann merkt' ich, daß alles wahr war, daß ich allein war und daß mein Kopf nicht mehr sonst in deinem Arm lag, und ich fühlte: Nun kann ich nicht mehr leben! So federleicht war's auf einmal, und mein Herz fühlte ich nicht mehr schlagen, doch der Tod war noch immer nicht da, da überkam mich ein unsagbares Grauen; nach einer Stunde rief ich schließlich an bei Martha. Ich hatte nicht den Mut, in Einsamkeit zu sterben.

Mein Schatz... Mein Schatz... Es war vier Uhr in der Früh. Sie kam gleich zu mir und brachte den Arzt mit, der jetzt bei ihr zu Miete wohnt. Ich hatte über vierzig Fieber. Ach, der Arzt schrieb mir dann etwas auf, und Martha blieb hier bis heute abend. Ich mußte sie bitten zu geh'n, du hattest mir doch gesagt, du rufst später noch an, ich hatte Angst, daß sie mich hindert, mit dir zu reden. Jetzt, sehr gut. Mach dir keine Sorgen. (Sie weint.)

Hallo! O, ich glaubte, wir seien getrennt. Du bist lieb, wirklich lieb. Du bist doch mein Schatz, und ich mach' dir noch Kummer... Ja, sprich nur, rede, sage irgendwas. Wenn mir ist, als würde ich verrückt und ich hör nur deine Stimme, dann ist alles wieder gut, und mir ist wie im Traum... Mein Schatz, weißt du noch, wenn manchmal wir geruht, wie ich mich dann ganz eng in deinen Arm geborgen dicht an deinem Herzen? Dann hört' ich deine Stimme, dieselbe Stimme wie heute abend hier am Telefon.

Allô! J'entends de la musique... Je dis: J'entends de la musique... Eh bien, tu devrais cogner au mur et empêcher ces voisins de jouer du gramophone à des heures pareilles... C'est inutile. Du reste, le docteur de Marthe reviendra demain... Ne t'inquiète pas... Mais oui... Elle te donnera des nouvelles... Quoi?... Oh! si, mille fois mieux. Si tu n'avais pas appelé, je serais morte... (Elle marche de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes.) Pardonne-moi. Je sais que cette scène est intolérable et que tu as bien de la patience, mais comprends-moi, je souffre, je souffre. Ce fil, c'est le dernier qui me rattache encore à nous... Avant-hier soir? J'ai dormi. Je m'étais couchée avec le téléphone... Non, non. Dans mon lit... Oui. Je sais. Je suis très ridicule, mais j'avais le téléphone dans mon lit et malgré tout, on est relié par le téléphone... Parce que tu me parles. Voilà cinq ans que je vis de toi, que tu es mon seul air respirable, que je passe mon temps à t'attendre, à te croire mort, à revivre quand tu entres et quand tu es là, enfin, à mourir de peur que tu partes. Maintenant j'ai de l'air parce que tu me parles... C'est entendu, mon amour; j'ai dormi. J'ai dormi parce que c'était la première fois... Le premier soir on dort... Ce qu'on ne supporte pas, c'est la seconde nuit, hier, et la troisième, demain, des jours et des jours à faire quoi, mon Dieu?... Et... et en admettant que je dorme, après le sommeil il y a les rêves et le réveil et manger et se lever et se laver et sortir et aller où?... Mais, mon pauvre chéri, je n'ai jamais eu rien d'autre à faire que toi... Marthe a sa vie organisée... Seule...

Voilà deux jours qu'il ne quitte pas l'antichambre... J'ai voulu l'appeler, le caresser. Il refuse qu'on le touche. Un peu plus, il me mordrait... Oui, moi! Je te jure qu'il m'effraye. Il ne mange plus. Il ne bouge plus. Et quand il me regarde, il me donne la chair de poule... Comment veux-tu que je sache? Il croit peut-être que je t'ai fait du mal... Pauvre bête... Je n'ai aucune raison de lui en vouloir. Je ne le comprends que trop bien. Il t'aime. Il ne te voit plus rentrer. Il croit que c'est ma faute... Oui, mon chéri. C'est entendu; mais c'est un chien. Malgré son intelligence, il ne peut pas deviner... Mais je ne sais pas, mon chéri! Comment veux-tu que je sache? On n'est plus soi-même. Songe que j'ai déchiré tout le paquet de mes photographies d'un seul coup, sans m'en apercevoir. Même pur un homme ce serait un tour de force...

Allô, allô, Madame, retirez-vous. Vous êtes avec des abonnés. Allô! mais non, nous trouvez ridicules, pourquoi perdez-vous votre temps au lieu de raccrocher?... Oh!... Ne te fâche pas... Enfin!... Non, non. Elle a raccroché après avoir dit cette chose ignoble... Tu as l'air frappé... Si, tu es frappé, je connais ta voix... Mais, mon chéri, cette femme doit être très mal et elle ne te connaît pas. Elle croit que tu es comme les autres hommes. Mais non, mon chéri, ce n'est pas du tout pareil. Pour les gens, on s'aime ou on se déteste. Les ruptures sont des ruptures. Ils regardent vite. Tu ne leur feras jamais comprendre... Tu ne leur feras jamais comprendre certaines choses... Le mieux est de faire comme moi et de s'en moquer... Complètement... (Elle pousse un cri de douleur sourde.) Oh!... Rien. Je crois que nous parlons comme d'habitude et puis tout à coup la vérité me revient... (Larmes.) Dans le temps, on se

Hallo! Ich höre dort Musik... Ich sagte: Ich höre dort Musik. Ach so, dann klopfe doch an die Wand. Rücksichtslos von diesen Nachbarn, noch so spät zu stören mit dem Grammophon! Das ist nicht nötig. Nein, nein! Der Doktor. Marthas Untermieter sieht nach mir. Rege dich nicht auf. Bestimmt. Martha ruft dich an, falls es nötig. Wie? O ja! Viel, viel besser. Hättest du heut' nicht telefoniert, wär' ich gestorben. (Sie geht auf und ab und seufzt aus Kummer.) Mein Lieb, verzeih! Ich weiß es, diese Szene ist unerträglich, und du bist so überaus geduldig. Doch, du verstehst, ich quäl' mich, ich leide. Allen das Telefon knüpft mich an das, was uns verband. Die Nacht zuvor? O, ich schlief. Und ich ging zu Bett mit meinem Telefon. Nein, nein. In mein Bett. Ja, ich weiß. Natürlich bin ich albern, doch ich nahm das Telefon mit ins Bett, denn man ist dann doch irgendwie anderen verbunden. Nur weil du mit mir plauderst. Ja, seit fünf Jahren leb' ich nur durch dich, bist nur du jeder Hauch, den ich atme, bring' ich hin meine Tage mit Warten, wä'n' ich dich tot, erwach' zum Leben, wenn du eintrittst, und bist du ich dich für tot, erwach' vor Angst, daß du fortgehst. Aber jetzt kann dann endlich da, sterbe ich vor Angst, daß du fortgehst. Aber jetzt kann ich atmen, weil du mit mir plauderst. Aber gewiß, liebes Herz, ich hab' geschlafen. Ich hab' geschlafen einfach wohl deshalb, weil's das erste Mal war. Am ersten Abend schläft man. Aber was man nicht erträgt, das ist die zweite Nacht, wie gestern, und dann die dritte, wie morgen, und so Tag um Tag, und für wen? Für was? Und selbst wenn ich dann wirklich fest schlief: Im Schlaf kommen immer so viele Träume, dann wacht man auf, und man ißt, dann steht man auf, man zieht sich an, man geht aus, aber wohin? Siehst du, mein armer Schatz, ich hab' niemals anderes zu tun gehabt als dich. Dagegen lebt Martha geordnet. Allein.

Schon seit zwei Tagen liegt Hektor draußen im Vorsaal. Ich wollte ihn rufen, wollte ihn streicheln, doch er läßt sich nicht mehr anrühren. Bei- nah hätt' er mich gebissen. Ja, mich! Ja, er hat mich sehr erschreckt. Er will nicht mehr fressen, matt liegt er herum. Und wenn er mich dann ansieht, überläuft mich die Gänsehaut. Woher soll ich denn das wissen? Er denkt vielleicht, ich hätte dir etwas getan... Armes Hündchen! Ich hab' ja gar keinen Grund, ihm böse zu sein. Ich verstehe ihn viel zu gut. Er liebt dich. Und er sieht dich nie mehr kommen. Er glaubt, daran sei ich schuld. Ja, lieber Schatz. Das weiß ich auch. S'ist ja ein Hund. Und ungeachtet seiner Klugheit kann er nicht ahnen, wie es ist. O, das weiß ich doch nicht, mein Schatz! Woher soll ich denn das wissen? Man gehört sich selbst nicht mehr. Denk dir, mein kleines Paket Photographien hab' ich zerrissen... Auf einmal, ohne etwas zu spüren. Selbst für einen Mann wär' das eine respektable Leistung.

Hallo! Hallo! Madame, hängen Sie ein! Sie stören dauernd mein Gespräch! Hallo! Wieso denn nur? Keineswegs versuchen wir, vor Ihnen interessant zu sein. Und wenn Sie uns lächerlich finden, warum denn vergeuden Sie Ihre Zeit? So legen Sie doch auf! Oh! Rege dich nicht auf... Gott sei Dank! Nein, nein. Sie hing endlich ein, nach einem Schwall von häßlichen Worten. Jetzt bist du nun böse. Sicher bist du böse, ich höre es am Ton. Mein lieber Schatz, diese Frau scheint mir sehr wenig nett, und überdies kennt sie dich nicht. Sie meint, daß du so bist wie andere Männer. O nein, lieber Schatz, das ist keineswegs dasselbe. Für die Leute liebt man sich, wo man sich verabscheut. Eine Trennung ist eine Trennung. Sie kommt unvermureet. Manche Dinge wirst du nie begreifen... Niemals begreifen... Das Beste ist: Mach es so wie ich, trage es mit Spott, so gut du kannst. (Sie stößt einen Schrei dumpfen Leids

voyait. On pouvait perdre la tête, oublier ses promesses, risquer l'impossible, con-vaincre ceux qu'on adorait en les embrassant, en s'accrochant à eux. Un regard pouvait changer tout. Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini... Sois tranquille. On ne se suicide pas deux fois... Je ne saurais pas acheter un revolver... Tu ne me vois pas achetant un revolver...

Où trouverais-je la force de combiner un mensonge, mon pauvre adoré?... Aucune... J'aurais dû avoir du courage. Il y a des circonstances où le mensonge est utile. Toi, si tu me mentais pour rendre la séparation moins pénible... Je ne dis pas que tu mentes. Je dis: si tu mentais et que je le sache. Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi, et que tu me dises... Non, non, mon chéri! Ecoute...

Je te crois... Si, tu prends une voix méchante. Je disais simplement que si tu me trompais par bonté d'âme et que je m'en aperçoive, je n'en aurais que plus de tendresse pour toi... allô... allô... (Elle raccroche en disant bas et très vite.) Mon Dieu, faites qu'il redemande. Mon Dieu, faites qu'il redemande. Mon Dieu, faites qu'il redemande. Mon Dieu, faites qu'il redemande. Mon Dieu, faites... (On sonne. Elle décroche)... On avait coupé. J'étais en train de te dire que si tu me mentais par bonté et que je m'en aperçoive, je n'en aurais que plus de tendresse pour toi... Bien sûr... Tu es fou!... Mon amour... Mon cher amour... (Elle enrroule le fil autour de son cou.)

Je sais bien qu'il le faut, mais c'est atroce... Jamais je n'aurai ce courage... Oui, on a l'illusion d'être l'un contre l'autres et brusquement on met des caves, des égouts, toute une ville entre soi... J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou... Ta voix autour de mon cou. Il faudrait que le bureau nous coupe par hasard... Oh! mon chéri! comment peux-tu imaginer que je pense une chose si laide? Je sais bien que cette opération est encore plus cruelle à faire de ton côté que du mien... non... non... A Marseille? Ecoute, chéri, puisque vous serez à Marseille après demain soir, je voudrais... enfin j'aimerais... j'aimerais que tu ne descendes pas à l'hôtel où nous descendons d'habitude. Tu n'es pas fâché?... Parce que les choses que je n'imagines pas n'existent pas, ou bien elles existent dans une espèce de lieu très vague et qui fait moins de mal... tu comprends?... Merci... merci. Tu es bon. Je t'aime... (Elle se lève et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main.) Alors, voilà... J'allais dire machinalement: à tout de suite... J'en doute... Oh!... C'est mieux... Beaucoup mieux... (Elle se couche sur le lit et serre l'appareil dans ses bras.) Mon chéri... mon beau chéri... Je suis forte.

Dépêche-toi. Vas-y. Coupe! Coupe vite! Je t'aime, je t'aime, je t'aime... je t'aime... (Le récepteur tombe par terre.)

aus.) Oh! Nichts. Ich mein', wir reden so, wie wir es gewohnt sind, dann wird mir mit einem die Wahrheit bewußt. (Tränen.) Seinerzeit konnten wir uns sehn'. Man konnte sich herrlich verlieben, Versprochenes vergessen, Unmögliches wagen; man überzeugte den Geliebten mit schmeichlerischem Wort, mit zärtlich-süßem Kuß. Schon ein Blick stieß oft alles um. Doch mit diesem Apparat ist zu Ende, was zu Ende ist. Sei beruhigt. Man bringt sich nicht um ein zweites Mal. Niemals würde ich mir einen Revolver kaufen... Nie wirst du mich sehen einen Revolver kaufen.

Woher soll ich denn die Kraft nehmen, eine Lüge zu ersinnen, du mein lieber Schatz? Nein, keine... Ich hätte nur die Kraft haben sollen. Es gibt oft Umstände, dann ist das Lügen sehr heilsam. Aber wenn du nun lügst, um mir den Schmerz der Trennung etwas zu mildern... Ich sag' ja nicht, daß du lügst. Ich sag', wenn du lügst, und wenn ich das wüßte. Denk dir zum Beispiel, du wärest nicht daheim und sagtest mir, daß du...

Nein, nein, lieber Schatz! So hör doch, ja, ich glaub dir's. Ja, gewiß, deine Stimme klang böse. Ich hab' lediglich gesagt, daß wenn du mich belügst aus innerer Güte, und wenn ich das dann merkte, ich noch viel mehr an Zärtlichkeit für dich empfinden würde. Hallo! Hallo! (Sie legt auf und sagt leise und sehr schnell: O Gott, mach, daß er wieder anruft! O Gott, mach, daß er wieder anruft! O Gott, mach, daß er wieder anruft! O Gott, mach, daß er wieder anruft! O Gott, mach... (Es klingelt. Sie nimmt den Hörer ab.) Man hat uns getrennt. Ich war im Begriff, dir zu sagen, daß, wenn du mich belügst aus innerer Güte und wenn ich das dann merkte, ich noch viel mehr an Zärtlichkeit für dich empfinden würde. Gewiß... Du bist verrückt! Mein Schatz! Mein lieber Schatz! (Sie schlingt sich die Telefonschnur um den Hals.)

Ich weiß wohl, es muß sein, wenn es auch hart ist. Ich würde die Kraft niemals aufbringen. Ja. Man hat das Gefühl, man sei nah beieinander und soll auf einmal unterirdische Gänge, dunkle Höhlen, eine ganze Stadt zwischen sich legen. Ich hab' die Schnur jetzt um meinen Hals. Deine Stimme um meinen Hals. Deine Stimme um meinen Hals. Es gibt nur eine Möglichkeit, daß das Amt uns zufällig trennt. Mein lieber Schatz! Ei sag, wie kommst du nur darauf, ich könnte so etwas Häßliches denken? Schau, ich weiß, daß die Operation noch viel blutiger ausfiele, wenn du sie tust, als wenn ich sie mache... Nein... nein... Nach Marseille, du verstehst... dann möcht' ich nicht gern... nicht sehr gern, daß du dann absteigst in dem Hotel, wo wir beide absteigen pflegten. Bist du mir nicht böse? Einfach weil die Dinge, die ich mir nicht vorstellen, nicht existieren! Oder doch: Sie existieren, aber sie existieren so undeutlich, daß es weniger schmerzt... du verstehst? O danke... Vielen Dank. Du bist lieb. Ich lieb' dich. (Sie steht auf und geht auf das Bett zu mit dem Apparat in der Hand.) Und nun, mein Schatz... Beinahe hätte ich gesagt: auf Wiederseh'n. Ich weiß nicht... Oh! Das ist besser. Sehr viel besser. (Sie legt sich auf das Bett und preßt das Telefon an die Brust.) Du mein Schatz... Mein lieber Schatz... Ich bin tapfer.

Mach doch nur schnell! Beeil' dich. Hörst du! Mach' ein Ende! Ich liebe dich, ich liebe dich, ich liebe dich, ich liebe dich... lieb' dich. (Der Hörer fällt zu Boden.)

X

Johann Sebastian Bach/Anton Webern
Ricercar

Igor Strawinsky
Violinkonzert D-Dur

Pause

Gustav Mahler
Symphonie Nr. 1, D-Dur
»Der Titan«

Christian Tetzlaff
Christoph von Dohnányi
The Cleveland Orchestra

GROSSES FESTSPIELHAUS
Sonntag, 21. August, 11.00 Uhr

XI

Igor Strawinsky
Suite aus »Pulcinella« (1925)

Ludwig van Beethoven
Sonate Nr. 10, G-Dur, op. 96

Pause

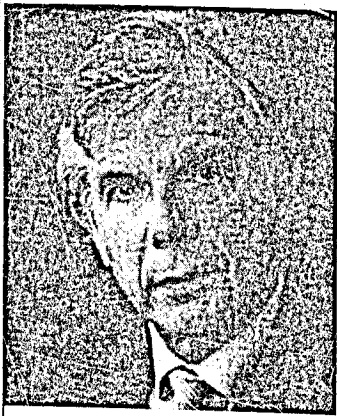
Sebastian Currier
Aftersong

Robert Schumann
Sonate Nr. 2, d-Moll, op. 121

Anne Sophie Mutter
Lambert Orkis

GROSSES FESTSPIELHAUS
Sonntag, 21. August, 20.00 Uhr

X Violinkonzert / XI Suite aus »Pulcinella«



Christoph von Dohnányi



Anne Sophie Mutter



Lambert Orkis



Christian Tetzlaff



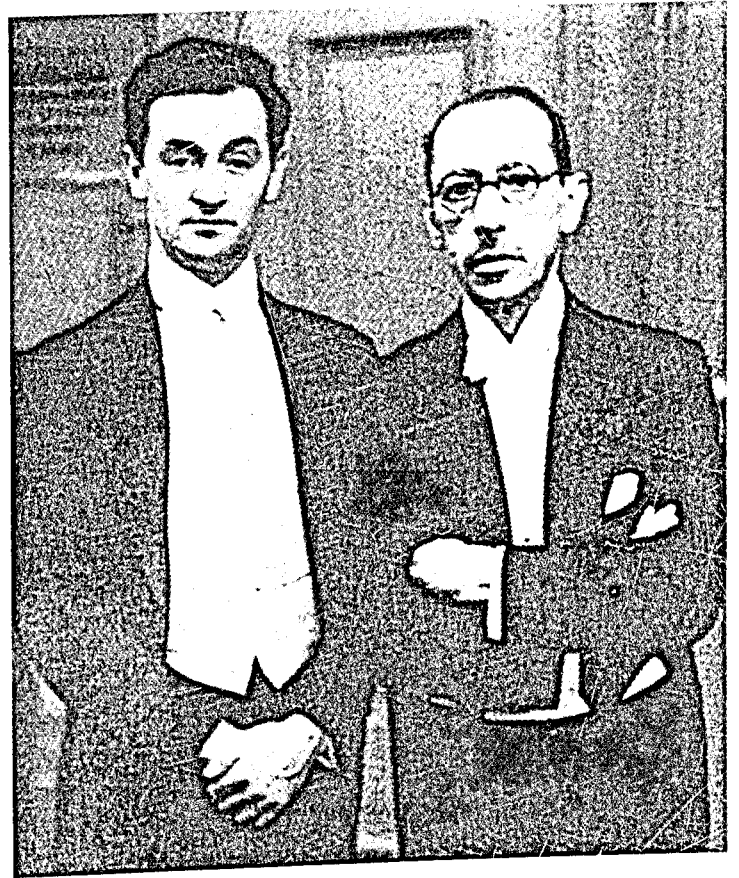
Erste Seite der Partitur des Klavierauszugs des Violinkonzerts D-Dur (Mainz, B. Schott's Söhne)

Violinkonzert D-Dur

Konzert für Violine und Orchester, 1931
Uraufführung: Berlin, Rundfunkhaus, 28.10.1932

Stravinsky erinnert sich

Ich war in der Behandlung des Violinparts kein völliger Neuling. In meinen Stücken für Streichquartett und in zahlreichen Stellen der Partitur zu Pulcinella, aber vor allem in der Geschichte vom Soldaten hatte ich Gelegenheit gehabt, die Geige als Soloinstrument zu verwenden und mir ihre Technik anzueignen. Aber ein Konzert verlangt eine viel größere Erfahrung. Man kann zwar die technischen Möglichkeiten eines Instruments beherrschen, ohne es selber zu spielen, aber diese Technik in den Fingern zu haben, bedeutet etwas ganz anderes. Ich war mir über diesen Unterschied durchaus klar, und bevor ich mich zu meiner Arbeit entschloß, sprach ich mit Hindemith darüber, der selber ein ausgezeichneter Geiger ist. Ich fragte ihn, ob die Tatsache, daß ich nicht Geige spiele, meiner Komposition nicht zum Nachteil gereichen müsse. Er beruhigte mich völlig, denn er meinte, daß ganz im Gegenteil diese Tatsache mir helfen werde, jede technische Routine zu vermeiden, und so hätte ich es viel leichter, eine Musik zu schreiben, die nicht von den gewohnten Fingerbewegungen beeinflusst ist. (Erinnerungen)



Mit Samuel Dushkin (1931, anlässlich der Uraufführung des Violinkonzerts im Berliner Rundfunkhaus)

Stravinsky schrieb sein Violinkonzert 1931 im Auftrag des jungen amerikanischen Geigers Samuel Dushkin, der auch an der Fassung des Soloparts (wie in der Partitur ausdrücklich vermerkt) mitarbeitete. Das Konzert sollte nämlich absolut geigerisch sein, es sollte – wie der Komponist scherzhaft sagte – »nach Geige stinken«, und in der Tat blieb keine violintechnische Möglichkeit ungenutzt. Nun – das wäre ein interessanter Aspekt: die Beschäftigung mit der Technik des Instruments zu verfolgen; man würde anhand der Skizzen sehen, wie Schritt für Schritt immer mehr virtuose Raffinements hineingeheimnist werden.

Samuel Dushkin hat später die Zusammenarbeit mit Stravinsky in einem Zeitschriftenartikel beschrieben: »Meine Aufgabe war es, Stravinsky zu beraten, wie seine Ideen am besten den Erfordernissen der Geige als einem anspruchsvollen Konzertinstrument angepaßt werden konnten. In verschiedenen Zeitabständen pflegte er mir zu zeigen, was er gerade geschrieben hatte, manchmal eine Seite, manchmal nur wenige Zeilen, manchmal einen halben Satz. Dann sprachen wir alle Anregungen durch, die ich geben konnte. So oft er einen meiner Vorschläge annahm, auch wenn es sich nur um eine einfache Veränderung wie die Erweiterung des Klangbereichs der Violine durch Ausdehnung der Phrase in die untere oder obere Oktave handelte, dann bestand Stravinsky in der Regel darauf, die gesamten Grundlagen entsprechend zu ändern. Er handelte dabei wie ein Architekt, der beim Fundament beginnen mußte, um die Proportionen seines ganzen Baues zu erhalten, wenn von ihm verlangt wurde, einen Raum im dritten Stock zu verändern.«

Ein detailliertes Beispiel wirft Licht auf seine kompositorischen Prinzipien: »Eine bestimmte rhythmische Begleitung war zunächst ziemlich gleichförmig. Nachdem er sie geändert hatte, blieb die Zahl der Schläge gleich, aber die Symmetrie war völlig verschwunden, und das Persönliche des rhythmischen Modells war neu. Ich fragte ihn, ob er Rhythmus definieren könne. Er meinte, daß er vielleicht erklären könne, was er beim Vergleich von Rhythmus und Mathematik fühle: 'In der Mathematik', sagte er, 'gibt es eine unbestimmte Zahl von Wegen, zur Zahl 7 zu kommen. Mit dem Rhythmus ist es ebenso. Da in der Mathematik die Summe das Wichtigste ist, macht es keinen Unterschied, ob Sie sagen 5+2 oder 2+5, 6+1 oder 1+6 usw. Beim Rhythmus ist jedoch die Tatsache, daß es 7 ergibt, von zweitrangiger Bedeutung. Wichtig ist hier, ob es 5+2 oder 2+5 ist, weil 2+5 eine andere Gestalt [a different person] ist als 5+2.« Die besagte Stelle läßt sich anhand der Skizzen erkennen, und man kann dabei nachvollziehen, wie Strawinsky durch die geringfügige Korrektur eine rhythmische Gestalt verbesserte: Sie verlief zunächst in den Werten 2+3, 2+3, 2+3; dann ersetzte er sie durch die ungleichmäßige Taktfolge 2+3, 2+2+3+3; aus der gleichförmigen Abfolge war ein »persönliches« musikalisches Gebilde geworden.

Ebenso reizvoll wie die Gestaltung des Soloparts ist das spielerische Element auch im Orchester, das trotz seiner großen Besetzung immer kammermusikalisch durchsichtig gehalten ist. Die instrumentalen Gruppen – Holzbläser, Blechbläser und Streicher – stehen sich über weite Strecken blockartig gegenüber und alternieren im einzelnen und chorischen Spiel. Das erinnert an die Concerto grosso-Technik, das ursprüngliche Prinzip des Konzertierens, bei dem Solo- und Tutti miteinander wetteifern.

Auch sonst wird der Bezug auf alte Vorbilder vielfach deutlich. So weisen die Satzüberschriften auf Formtypen des Barock: *Toccata* und *Capriccio*, zwei schnelle Sätze in motorischer Bewegung, umrahmen *Aria I* und *Aria II*, die von reich verzierter Kantabilität geprägt sind. Wie ein Motto (Strawinsky nannte es seinen »Klang-Paß«) steht am Anfang jedes Satzes derselbe Akkord des Solisten *d'-e'-a'*, im übrigen aber geht es dieser Musik nicht um thematischen Zusammenhang, um Entwicklung aus einem Kern und Steigerung zu emphatischen Höhepunkten (wie in der Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts), sondern um Reihung bunter Elemente nach Art einer Collage. Dabei verzichtete er bewußt auf subjektive Stimmungen, auf Ausdruck und Gefühle; stattdessen geht es um eine heiter erfrischende, lebensvoll sprühende, gleichsam objektive Musik ohne »Aussage« oder »Idee« – es sei denn eben die des virtuosen Spiels.

In vielerlei Hinsicht also ist das *Violinkonzert* ein typisches Werk des Neoklassizismus, aber (wie bei Strawinsky grundsätzlich) nicht im Sinne oberflächlicher Stilkopie, sondern als liebevolle Aneignung alter Vorbilder, bei der – oft parodistisch verfremdet – etwas völlig Neues entsteht. Er blickte nicht verträumt und sehnsüchtig in die Vergangenheit, sondern liebevoll besitzergreifend. Seine Haltung war niemals bloß restaurativ, sondern folgte seinem »schöpferischen Appetit«. Gern zitierte er den berühmten Satz Verdis: »Torniamo all'antico e sarà un progresso (Kehren wir zum Alten zurück, und es wird ein Fortschritt sein)«

Suite aus »Pulcinella«

Suite für Violine und Klavier (fünf Nummern), 1925
(*Suite pour violon et piano d'après des thèmes, fragments et morceaux de Giambattista Pergolesi*)

Strawinsky erinnert sich

Es war ein sehr gewagtes Unternehmen, diesen zerstreuten Fragmenten neues Leben einzuflößen und die vielen unzusammenhängenden Stücke zu einem Ganzen zu vereinen, noch dazu, da es sich um die Musik eines Komponisten handelte, den ich seit jeher geradezu zärtlich liebte. Bevor ich an diese schwierige Aufgabe heranging, mußte ich mir die wichtigste Frage beantworten, die sich unter solchen Umständen von selbst stellt: sollte meine Liebe oder mein Respekt für die Musik von Pergolesi die Linie meines Verhaltens bestimmen? Ist es Liebe oder Respekt, was uns dazu treibt, eine Frau zu besitzen? Kann nicht nur die Liebe uns dazu bringen, die Seele eines Wesens zu begreifen? Und vermindert Liebe den Respekt? Respekt allein ist immer steril, er kann niemals als schöpferisches Element wirken. Um etwas zu schaffen, braucht es einen Motor, und welcher Motor ist mächtiger als die Liebe? So heißt es die Frage stellen, zugleich auch sie beantworten. (Erinnerungen)

Ein origineller Künstler ist zum Kopieren unfähig. Also genügt es, daß er etwas zu kopieren versucht, um originell zu werden.« So formulierte Jean Cocteau 1918 in seiner Schrift *Le Coq et l'arlequin*. Die Partitur des 1920 entstandenen Balletts mit Gesang *Pulcinella* bietet dafür das schönste Beispiel: die musikalischen Vorlagen stammen von Pergolesi (1710–1736, wie man heute weiß, sind auch unter seinem Namen publizierte Fälschungen darunter), aber die Komposition ist originaler Strawinsky – eine Neuschöpfung über konkrete Vorlagen, »Musik über Musik«. Gemeinsam mit Pablo Picasso, mit dem er sich beim Besuch in Neapel für die Welt der Commedia dell'arte begeistert hatte und der die Bühnenbilder und Kostüme entwarf, hat Strawinsky mit *Pulcinella* ein Schlüsselwerk des Neoklassizismus geschaffen.

Die allgemeine Begeisterung des Publikums legte nahe, die Partitur auch für den Konzertgebrauch zu bearbeiten. So entstanden die *Pulcinella-Suite* für Orchester (1922) sowie insgesamt drei kammermusikalische Arrangements: für Cello und Klavier (gemeinsam mit Gregor Piatigorsky, 1932) und für Violine und Klavier (mit Samuel Dushkin, 1933) jeweils unter dem Titel *Suite italienne*, zuvor aber – bereits 1925 – verfaßte Strawinsky die *Suite pour violon et piano d'après des thèmes, fragments et morceaux de Giambattista Pergolesi*. Diese Suite, verdient im Vergleich mit der späteren Dushkin-Bearbeitung besonderes Interesse. Ihr Violinpart ist virtuoser angelegt und technisch weit anspruchsvoller. Gleich zu Beginn der *Introduction* erscheint die Melodie in Oktaven und wird über weite Strecken zwei- und mehrstimmig weitergeführt. Dazu kommt, daß das Klavier nicht nur Begleitfunktion erfüllt, sondern sich mit der Violine die Haupt- und Nebenstimmen teilt. Insbesondere in der *Serenata* und der *Gavotte* läßt dieser Wechsel der Melodie zwischen den Instrumenten die einfache und regelmäßige Phrasengliederung plastisch hervortreten. Insgesamt ist eine Tendenz zu ausgeprägter Charakterisierung einzelner Abschnitte festzustellen, sowohl durch Verzierungen und Glissandi als auch durch Gebrauch des Dämpfers, Spiel auf der farblich dunklerem G-Saite sowie Flageolett- oder Saltando-Spiel.

XII

Robert Schumann
»Kreisleriana«, op. 16

Arnold Schönberg
Sechs kleine Klavierstücke, op. 19

Pause

Salvatore Sciarrino
Fünfte Klaviersonate
(1994, Auftragswerk der Salzburger Festspiele)

Igor Strawinsky
Petruschka-Suite

Maurizo Pollini

GROSSES FESTSPIELHAUS
Dienstag, 23. August, 20.30 Uhr

XIII

Igor Strawinsky
Symphonien für Blasinstrumente

Claude Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune
Le jet d'eau

Maurice Ravel
Shéhérazade

Pause

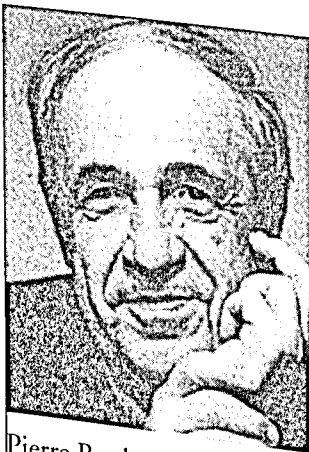
Anton Webern
Sechs Stücke für grosses Orchester, op. 6

Alban Berg
Drei Orchesterstücke, op. 6

Pierre Boulez
Wiener Philharmoniker

GROSSES FESTSPIELHAUS
Samstag, 27. August, 11.00 Uhr

XII Petruschka-Suite / XIII Symphonien für Blasinstrumente



Pierre Boulez



Maurizio Pollini

Links: Seite 1 der Partitur von *Petruschka*, rechts: Die entsprechung der Bearbeitung für Klavier

Petruschka-Suite

Drei Sätze aus *Petruschka* für Klavier, 1921
(Danse russe – Chez Petrouchka – La semaine grasse)

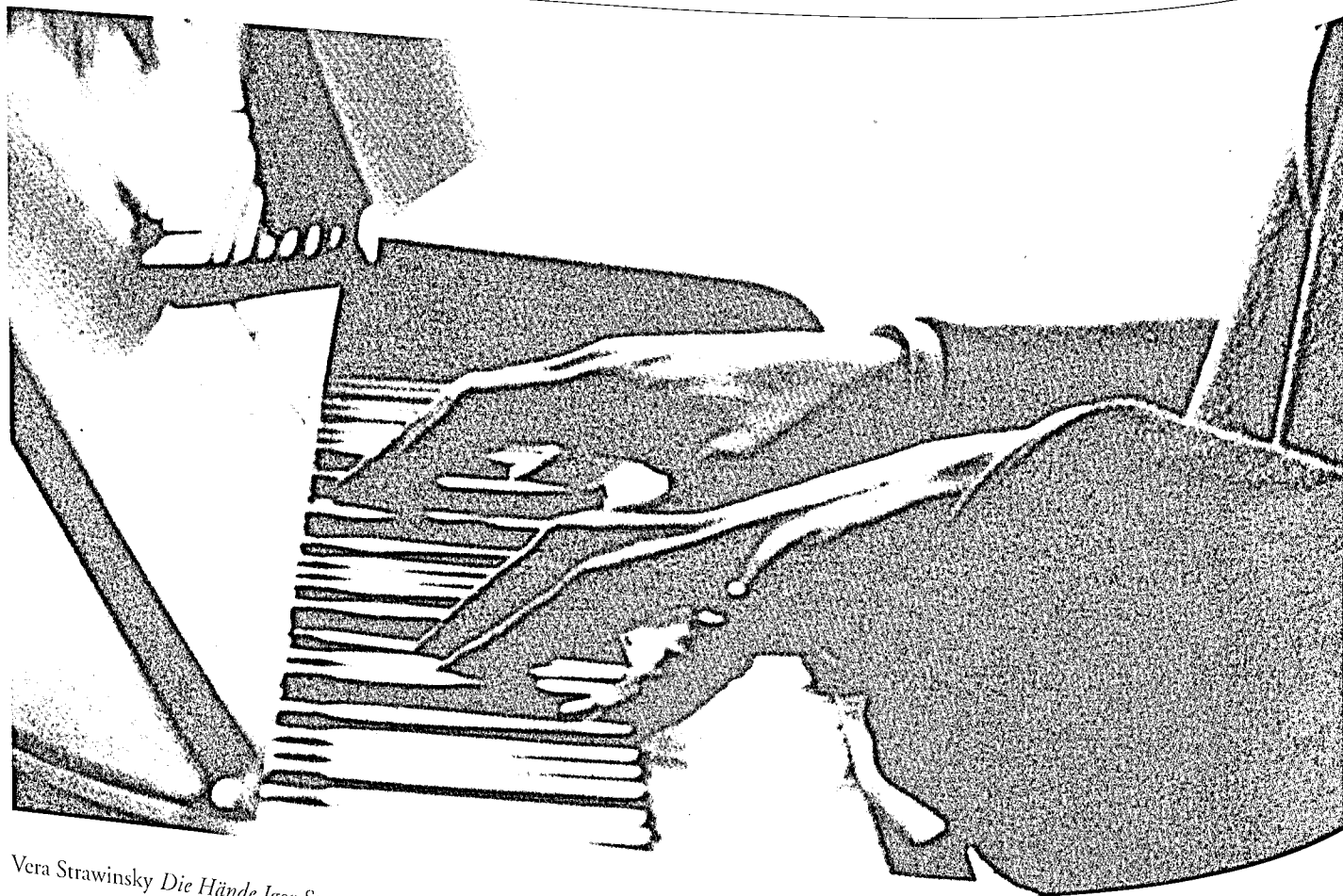
Strawinsky erinnert sich

Mein Arrangement der Drei Sätze aus *Petruschka* für Klavier datiert vom August 1921. Artur Rubinstein, dem ich meine *Piano-Rag-Music* gewidmet hatte – in der Hoffnung, ihm Mut zu machen, zeitgenössische Musik zu spielen – zahlte mir die großzügige Summe von 5000 Franc dafür. (Diaghilew hatte mir lediglich 1000 Rubel für das ganze Ballett gegeben.) Übrigens – der Grund dafür, daß ich diese Drei Sätze selbst niemals öffentlich gespielt habe, ist mein klaviertechnisches Ungenügen in der linken Hand. (Gespräche 1961)

Um die *Drei Sätze aus Petruschka* zu verstehen, muß man sich erinnern, daß Strawinsky sein Ballett (Entstehungszeit 1910/11) ursprünglich als Konzertstück für Klavier und Orchester konzipiert hatte. Vieles darin war also von vornherein pianistisch gedacht. So schuf er nicht – wie vor ihm etwa Liszt oder Busoni – eine Paraphrase oder Fantasie über Themen aus dem Bühnenwerk, sondern konnte jene Sätze, in denen ohnehin das Klavier eine konzertierende Rolle gehabt hatte, direkt fürs Soloinstrument übertragen. Dabei wurde freilich der virtuose Anspruch

noch gesteigert. Wir erleben die *Danse russe*, bei der auch in der Orchesterpartitur das Klavier dominiert, als virtuosos Tasten-Feuerwerk und den Satz *Chez Petrouchka* mit seiner krassen Gegenüberstellung von C-Dur und Fis-Dur als reizvolle Klangmischung. Der dritte Satz dagegen, *La semaine grasse*, geht vom vollen Orchestersatz aus und überträgt das Stimmengewirr des russischen Jahrmarkts auf das Soloinstrument. Gerade dieser letzte Satz fordert eine Sprung- und Schlagtechnik, wie sie in der Klavierliteratur noch nicht vorgekommen war. In welchem Grade diese Musik alle herkömmlichen Maßstäbe übersteigt, geht schon aus der Schreibweise hervor: Strawinsky benötigt teilweise vier Zeilen übereinander, um alle Noten unterzubekommen. Was das Klavier dem Orchester an Glanz und Farbigkeit schuldig bleiben muß, wird durch bombastische Klangmassen und wild-perkussive Effekte ersetzt.

Strawinsky schrieb diese *Drei Sätze aus Petruschka* 1921 für Artur Rubinstein, den er 1913 kennengelernt und dem er schon 1919 seine *Piano-Rag-Music* gewidmet hatte. Zwischen den beiden bestand eine herzliche Freundschaft, die auch völlig entgegengesetzte ästhetische Ansichten vertrug. So berichtet Rubinstein in seinen Erinnerungen von einem gemeinsamen Gespräch mit dem polnischen Komponisten Karol Szymanowski: »Das Klavier ist ein Schlaginstrument und weiter nichts«, behauptete er, doch Karol widersprach ihm: »Da bin ich anderer Meinung. Die bedeutendsten Komponisten haben Klavierwerke geschrieben, die einen singenden Ton verlangen.« Und damit haben sie



Vera Strawinsky *Die Hände Igor Strawinskys* (Paris, Bibliothèque Nationale)

eben unrecht', behauptete der Russe. 'Ich bezweifle keinen Augenblick, daß neue Musik komponiert wird, die das Klavier richtig behandelt.'»

Solche, in seinem Sinne richtige Klaviermusik schrieb er nun also selbst. Dabei erinnert Strawinskys Einstellung an Paul Hindemiths berühmte »Gebrauchsanweisung« für den Pianisten, die er seiner *Klaviersuite* 1922 voranstellte: »Nimm keine Rücksicht auf das, was du in der Klavierstunde gelernt hast... Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.« So etwas mußte Artur Rubinstein befremden; er hat Strawinskys ihm gewidmeten Stücke nie aufgeführt.

Doch trotz – oder vielleicht gerade wegen der stupenden und neuartigen klaviertechnischen Anforderungen wurden die *Drei Sätze aus Petruschka* zu einem besonderen Paradestück in der Klaviermusik des 20. Jahrhunderts; längst gehören sie zum Repertoire der großen Klaviervirtuosinnen.

Symphonien für Blasinstrumente

für 23 Bläser, 1920

Uraufführung: London, 10.6.1921

Strawinsky erinnert sich

Ich wußte, daß ich nicht mit einem sofortigen Erfolg dieses Werkes rechnen konnte. Es enthält keinerlei Elemente, an die der Durchschnittshörer gewöhnt ist und die unfehlbar auf ihn wirken. Man würde in diesem Werk vergeblich nach leidenschaftlichem Feuer oder dynamischen Ausbrüchen suchen. Es hat die Form einer strengen Zeremonie, bei der die Kantilenen Gruppen homogener Instrumente sich in kurzen litaneiartigen Zwiesängen begegnen. Ich hatte sehr wohl damit gerechnet, daß die Kantilenen der Klarinetten und Flöten, die immer wieder ihren liturgischen Dialog aufnehmen und sanft psalmodieren, dem Publikum nicht sehr angetan würden. [...] Die Musik der Symphonischen Stücke ist nicht dazu angetan, zu gefallen oder die Hörer leidenschaftlich zu erregen. Aber ich hoffte doch, sie werde einige bewegen, die aus rein musikalischen Gründen zuhören und nicht den Wunsch haben, ein sentimentales Bedürfnis zu befriedigen.
(Erinnerungen)

Skizze zu den *Symphonien für Blasinstrumente* vor Ziffer 21 bis nach Ziffer 24 (Boosey & Hawkes)

Die *Symphonies d'instruments à vent* gehören nicht zu den populären, wohl aber zu den bedeutendsten und faszinierendsten Werken Strawinskys. Auffallend ist bereits der Titel: nicht »Symphonie pour...«, sondern im Plural »Symphonies d'instruments à vent«, auf deutsch also »Symphonische Stücke für Blasinstrumente« oder »Bläsymphonien« (allerdings hat Strawinsky dies später selbst nicht immer genau genommen). Er greift auf das Wort »sinfonia« zurück, das noch im 17. Jahrhundert (etwa bei Monteverdi, Gabrieli und Schütz) nichts anderes als »Zusammenklang« hieß und noch keine ausgeprägte musikalische Gattung meinte. Es ging Strawinsky also nicht um die spezifische Tradition der klassisch-romantischen Symphonie, sondern um neue Wege, die zugleich bewußt an alte Formideen anknüpfen.

Das Werk entstand im Sommer 1920, nachdem der Komponist mit seiner Familie aus der Schweiz wieder nach Frankreich übersiedelt war. Er hatte die Aufforderung erhalten, an der Hommage à Debussy teilzunehmen, die für ein Sonderheft der »Revue Musicale« geplant war. In seinen Skizzenbüchern war bereits eine große Zahl musikalischer Ideen aufgezeichnet, ohne daß Strawinsky schon an ein bestimmtes Projekt gedacht hätte. Erst als am 20. Juli 1920 der Choral zu Ehren Debussys

beendet war, faßte er den Plan, die bisherigen Entwürfe für ein größeres Werk zu verwenden, an dessen Schluß – gleichsam als Apotheose, wie sie uns auch in späteren Werken mehrfach begegnet – ebendieser Choral stehen sollte. Die Besetzung war noch offen. Sie wechselte zwischen Harmonium (mit dem sich Strawinsky mehrfach beschäftigt hatte), unterschiedlichen Streicherensembles und einer Mischung aus Bläsern und Streichern. Merkwürdig genug, daß jene Entwürfe, aus denen später die *Symphonies d'instruments à vent* werden sollten – ein Werk, das uns doch heute als genuine Bläsermusik erscheint – keineswegs von vorn herein für Blasinstrumente gedacht waren. (Dasselbe gilt auch sonst, z.B. für das *Bläseroktett*, für das Strawinsky übrigens ebenfalls – wie auch bei so unterschiedlichen Werken wie *Concertino* für Streichquartett, *Etude pour pianola*, *Piano-Rag-Music*, *Quatre Chants russes* und *Ragtime* – Material aus seinen alten Skizzenbüchern verwendete.)

Die Uraufführung unter Sergei Kussewitzky (London 1921) verlief gänzlich erfolglos, was Strawinsky vor allem den äußeren Umständen zuschrieb: Die Musiker saßen weit entfernt vom Dirigenten; mangelnde Koordination mit dem Ensemble, völliges Unverständnis beim Publi-

kum waren die Folge. Auch anderen Dirigenten gelang damals keine überzeugende Wiedergabe, so daß der Komponist 1924 niemandem außer Ernest Ansermet das Aufführungsrecht zubilligte. In der Tat war diese Partitur wegen ihrer metrischen Kompliziertheit und schwer realisierbaren Klangbalance damals völlig ungewohnt; und sie gehört noch heute zu den schwierigsten von Strawinsky – nicht nur für die Ausführenden, sondern auch für die Hörer: Es handelt sich um Musik für Kenner, die dem »großen Publikum« wenig Anlaß gibt, sich in seinem Element zu fühlen.

Der formale Ablauf ist durch den von Strawinsky selbst beschriebenen rituellen Charakter geprägt. Eine Reihe von melodischen, harmonischen und rhythmischen Elementen kehrt wie in einer liturgischen Abfolge mehrfach wieder. Am markantesten das Glockenmotiv (wie gleich zu Anfang) und der Choral, der den Schluß des Werkes bildet und schon zuvor aufklingt – gliedert in eine Akkordfolge und lang gehaltene Klänge. Dazu die kurzen, hektischen Einwüfe aus schriller Ober- und synkopisch nachschlagender Unterstimme (Strawinsky selbst nannte dies auf der Probe mit einem deutschen Orchester »die Achtelmusik«), ferner Bruchstücke russischer Tanzmotive und eine Pastoralmelodie. Diese Elemente arbeitet Strawinsky in größerem Zusammenhang aus, aber nicht indem er sie systematisch, Schritt für Schritt weiterformt, sondern spielerisch wieder aufnimmt und mit anderen, teils verwandten, teils kontrastierenden Figurationen kombiniert.

VS



Mit Pierre Boulez in Paris (1962)

XIV

Igor Strawinsky
Apollon Musagète

(Ballet en deux tableaux)
Premier tableau: Naissance d'Apollon
Second tableau: Variation d'Apollon
Pas d'action (Apollon et les trois Muses)
Variation de Calliope (L'Alexandrin)
Variation de Polymnie
Variation Terpsichore
Variation d'Apollon
Pas de deux (Apollon et Terpsichore)
Coda (Apollon et les Muses)
Apothéose

Igor Strawinsky
Peter Iljitsch Tschaikowsky
Pas de deux

Pause

Peter Iljitsch Tschaikowsky
Symphonie Nr. 4, f-Moll, op. 36

Seiji Ozawa
Saito Kinen Orchestra

FELSENREITSCHULE
Sonntag, 28. August, 11.00 Uhr

XV

Peter Iljitsch Tschaikowski
Ouvertüre zu »Der Sturm«

Igor Strawinsky
Feuervogel-Suite (1919)

Introduktion
Pantomime I/Pas de deux: »Feuervogel und Prinz«
Pantomime II/Scherzo: »Spiel der Prinzessinnen«
Pantomime III/Rondo: »Reigen der Prinzessinnen«
»Höllentanz des Fürsten Kaschtschei«
»Wiegenlied«
Finale. Hymne

Pause

Modest P. Mussorgski/Maurice Ravel
Bilder einer Ausstellung

Claudio Abbado
Berliner Philharmonisches Orchester

GROSSES FESTSPIELHAUS
Montag, 29. August, 18.00 Uhr



Claudio Abbado



Seiji Ozawa

Pas de deux

aus dem III. Akt des Balletts *Dornröschen* von Peter I. Tschaikowsky
(nach dem Klavierauszug), 1941

Strawinsky erinnert sich

Der Erfolg, den das Gastspiel des Russischen Balletts damals hatte, machte Diaghilew Lust, einen Plan auszuführen, der ihn seit langem beschäftigte: er wollte das Meisterwerk unseres klassischen Balletts, Tschaikowskys 'Dornröschen', neu herausbringen. Da er wußte, wie sehr ich diesen Komponisten bewundere, und da er voraussah, daß ich diesem Plan sofort zustimmen würde, bat er mich, ihm bei der Durchführung seiner Idee zu helfen. Zunächst galt es, die Partitur der Werks sorgfältig durchzusehen. Es war, soviel ich weiß, die einzige, die es in Europa außerhalb Rußlands gab, und sie aufzutreiben, war nur mit vieler Mühe gelungen. Die Partitur war nicht einmal gedruckt, und einzelne Stücke, die man seit der ersten Vorstellung in St. Petersburg fortzulassen pflegte, fehlten und waren nur im Klavierauszug vorhanden. Da Diaghilew diese Stücke wieder aufnehmen wollte, übernahm ich es, sie zu orchestrieren. Außerdem hatte er verschiedene Nummern umgestellt, wodurch harmonische und orchestrale Verbindungen notwendig waren, die ich gleichfalls ausarbeiten sollte. (Erinnerungen)

In einem seiner Gespräche erinnerte sich der alte Strawinsky: »Ich war sieben oder acht Jahre alt, als man mich in eine Aufführung von *Dornröschen* mitnahm«, und 1893 hatte er den Meister – wenige Tage vor seinem Tode – selbst gesehen. Dies blieb ein unvergeßlicher Eindruck. Tschaikowskys Musik stand ihm zeitlebens nahe: »Ich verteidigte ihn immer gegen den großen Ruhm seiner Zeit«, pflegte er zu sagen, das heißt er nahm ihn gegen die weitverbreiteten Vorurteile, denen er später ausgesetzt war, liebevoll in Schutz.

Für eine Produktion von *Dornröschen* in London (2. November 1921) instrumentierte er einzelne Sätze aus Tschaikowskys Ballett. Sie blieben zunächst ungedruckt. 1941 dann richtete er eine erneute Fassung für Kammerorchester ein, darunter den *Pas-de-deux L'oiseau bleu* aus dem 3. Akt (Nr. 25, dort *Pas de quatre* mit *Cendrillon*, *Le Prince Fortuné*, *L'oiseau Bleu* und *La Princesse Florine*), bestehend aus *Adagio*, *Variation I*, *Variation II* und *Coda*. »Um eine normale Klangbalance zu erhalten«, legte Strawinsky die Besetzung genau fest: Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott, Horn, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken und Klavier; dazu mindestens 5 Violinen, 4 Bratschen, 3 Celli und 2 Kontrabässe. Diese Bearbeitung wurde unter dem Titel *Bluebird Pas-de-Deux* 1941 in New York gegeben und 1953 im Druck veröffentlicht. Strawinsky hatte damals wieder nur den Klavierauszug, nicht Tschaikowskys Partitur zur Verfügung. Ein Vergleich zeigt, wie sehr er sich dessen Orchesterstil zu eigen gemacht hatte, zugleich aber noch einige instrumentatorische Akzente setzte, etwa indem er die nachschlagenden Verzierungen in der *Variation II* von der Flöte in die 2. Klarinette verlegte und am Schluß ein *poco a poco crescendo* vorschrieb.

Skizze der letzten Seite von *Apollon musagète*, 1928 (Boosey & Hawkes)

Apollon musagète

allegorisches Ballett in zwei Bildern für Streichorchester nach einem
Libretto von Igor Strawinsky, 1927/28
Uraufführung: Washington D.C., 27.4.1928

Strawinsky erinnert sich

Aus Bewunderung für die lineare Schönheit des klassischen Tanzes hatte ich mich für die strenge Form des Balletts entschieden, und dabei dachte ich vor allem an das 'Ballet blanc', bei dem sich meiner Ansicht nach das Wesen dieser Kunst am klarsten offenbart. Ich glaubte, in ihm eine besondere Frische zu finden, die daher rührt, daß die bunten Farben und der überladene Prunk aus ihm verbannt sind. Das reizte mich, meiner Musik den gleichen Charakter zu geben, und am meisten schien mir dazu die diatonische Scheibweise zu passen. Die Klarheit dieses Stils bestimmte auch die Wahl,

die ich unter den Instrumenten traf. Ich schied bei meinen Erwägungen zunächst das übliche Orchester aus, weil die Gruppen, aus denen es sich zusammensetzt – Steicher, Holz, Blech und Schlagzeug –, zu verschiedenartig sind. Dann schied ich die Blasinstrumente aus, denn ihre Klangeffekte sind in letzter Zeit weit über alles Maß ausgenutzt worden. So blieben schließlich die Streichinstrumente übrig.

Diese Instrumente werden im Orchester seit längerer Zeit völlig abwegig verwendet. Bald benutzt man sie, um dynamische Wirkungen zu unterstreichen, bald musket man ihnen die dienende Rolle bloßer 'Klangmalerei' zu. Ich gestehe offen, daß auch ich in dieser Hinsicht gesündigt habe. Die Hauptaufgabe der Streichinstrumente ist, ihrer italienischen Herkunft entsprechend, die Pflege des Gesangs, der Melodie, aber eben diese Bestimmung hat man vernachlässigt. (Erinnerungen)

Neben der russischen Tradition – Musik, alte Volksbräuche und Märchenstoffe – bildete die griechische Mythologie eine Hauptquelle für Strawinskys Schaffen. Ob in *Oedipus rex* oder *Perséphone*, im *Orpheus* oder dem späten *Agon* – immer wieder hat er Themen aus der Antike aufgegriffen. Ein besonderes Beispiel hierfür ist *Apollon musagète*. Über ihn heißt es in den *Chroniques de ma vie*: »Ich wollte eine Tanzszene komponieren über einen Stoff aus der griechischen Götterwelt, deren Choreographie sich streng an die Formen des klassischen Balletts halten sollte. Als Thema wählte ich den 'Apollon Musagetes', den Gott, der die Musen in den Künsten unterwies. Ihre Zahl beschränkte ich auf drei: Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore, weil sie am vollkommensten die Kunst der Choreographie verkörpern. Kalliope, die von Apollon Wachstafel und Schreibgriffel erhält, stellt die Dichtkunst dar und ihre rhythmischen Gesetze. Polyhymnia, die den Finger an die Lippen hält, beherrscht die Kunst der Gebärde. [...] Terpsichore endlich vereint den Rhythmus der Dichtkunst mit der Beredsamkeit der Geste, sie offenbart der Welt den Tanz, und so hat sie unter den Musen den Ehrenplatz inne neben dem Musenführer. Nach einer Reihe allegorischer Tänze im hergebrachten Stil des klassischen Balletts (Pas d'action, Pas de deux, Variations, Coda) erscheint in der Apotheose Apollon und führt die Musen auf den Parnas, dem er ihnen zum Aufenthalt bestimmt.«

Das Werk wurde kurz nacheinander in unterschiedlichen Produktionen gegeben: am 27. April 1928 in der Library of Congress in Washington (woher der Auftrag gekommen war) mit der Choreographie und Titelpartie von Adolf Bolm, und am 12. Juni 1928 im Théâtre Sarah Bernhardt in Paris. Strawinsky als Dirigent, George Balanchine als Choreographen und Serge Lifar als Tänzer des Apollo schufen hier die maßgebliche, für Jahrzehnte modellhafte Aufführung.

Als Ballett konzipiert, wurde der *Apollon* aber mindestens ebenso häufig auch konzertant aufgeführt. Er ist ein Schlüsselwerk der »neoklassischen« Periode in Strawinskys Schaffen. Der Bezug auf klassische Vorbilder zeigt sich nicht nur im antikisierenden Stoff, sondern auch im Charakter der Musik. Bewußt antiemotional, formal wie klanglich von kühler Strenge und alles Romantisch-Gefühlshafte vermeidend, greift er auf stilistische Elemente aus dem 17. und 18. Jahrhundert zurück: Melodische Bildungen, harmonische Farben, Form, Rhythmik, Satztechnik und die eng begrenzten Klangmittel (nur Streichinstrumente unter raffinierter Ausnutzung verschiedenster Spielarten) – alles ist historisch eingefärbt, wird aber so verwendet, daß alte »Vokabeln« sich zu einer neuen musikalischen »Sprache« verbinden. Ja – auch ganz kon-

kret ließ Strawinsky sich von der französischen Sprache inspirieren, indem nämlich das rhythmische Modell für die Kalliope-Variation einem Vers nachgebildet ist:

*Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche et marche le repos.*

Er stammt von dem Dichter und Theoretiker Nicolas Boileau (1636–1711) – gewissermaßen eine direkte Hommage an die Welt Ludwig XIV. Als musikalisch historisierende Stilmittel fallen die punktierten Rhythmen (etwa gleich zu Anfang), die ariosen Kantilenen und typisch barocken Verzierungen auf; die Tonsprache eines Lully oder Rameau wird beschworen, aber sogleich wieder verfremdet – gewissermaßen »strawinskysiert« durch fremde Harmonisierung, eingeschobene Taktwechsel, Verkürzungen oder Verlängerungen traditioneller Melodiebögen. Die Mittel sind einfach und raffiniert zugleich; wie in der bildenden Kunst zeigt sich hier, daß große Wirkungen oft durch die Kunst des Weglassens erreicht werden.

Feuervogel-Suite

Konzert Suite Nr. 2, 1919
(nach dem Ballett von 1909/10)

Strawinsky erinnert sich

Gegen Ende des Sommers 1909 [...] erhielt ich ein Telegramm, das alle meine Pläne umwarf. Diaghilew war soeben in St. Petersburg angekommen, und er schlug mir vor, die Musik zum Feuervogel zu komponieren, der im Frühjahr 1910 an der Pariser Oper vom Russischen Ballett aufgeführt werden sollte. Obgleich ich zunächst entsetzt war, weil dieser Auftrag an eine bestimmte Frist gebunden war, und obgleich ich fürchtete, ich könne die Zeit nicht einhalten, denn ich kannte damals meine Kräfte noch nicht, nahm ich den Vorschlag an. Dieses Anerbieten war sehr schmeichelhaft für mich. Man hatte mich unter den Musikern meiner Generation ausgewählt, und ich sollte am einem wichtigen Unternehmen mitarbeiten, zusammen mit Persönlichkeiten, die man als Meister dieses Faches zu bezeichnen gewohnt war. (Erinnerungen)

L'Oiseau de feu war das erste der großen Ballette, die Strawinsky für Sergei Diaghilew schrieb. Es wurde am 25. Juni 1910 in Paris uraufgeführt und machte den 28jährigen mit einem Schlag international bekannt. Die Handlung, von Michail Fokin entworfen, verbindet verschiedene typische Märchenmotive: Der Königssohn Iwan Zarewitsch fängt den geheimnisvollen Feuervogel und erhält von ihm für die wiedergegebene Freiheit eine wundertätige goldene Feder. Iwan begegnet der schönen Prinzessin Zarewna, die mit ihren Gespielinnen in der Gewalt des bösen Zauberers Kastschej steht. Dessen Macht vermag Iwan durch die Feder des Feuervogels zu besiegen: Die bösen Zauber lösen sich, alle Gefangenen werden frei, und Iwan und Zarewna verloben sich feierlich.

Seite 79: Partiturausschnitt aus *Der Feuervogel* (Genf, Conservatoire de Musique)

Flauto I sostenuto 1. e 2.

129

Handwritten musical score for Feuervogel-Suite, page 79. The score is written on multiple staves and includes various musical notations and performance instructions.

Flute I (Flauto I): 1. and 2. parts, marked *sostenuto*. Includes a box with the number 150.

Flute II (Flauto II): 1. and 2. parts, marked *p* and *pp*.

Clarinet (Clarinete): 1. and 2. parts, marked *p* and *pp*.

Piano (Pianoforte): 1. and 2. parts, marked *p* and *pp*. Includes the instruction *scandalo*.

Cello (Violoncello): 1. and 2. parts, marked *p* and *pp*.

Double Bass (Violone): 1. and 2. parts, marked *p* and *pp*.

Violin I (Violino I): Part I and II, marked *p* and *pp*.

Violin II (Violino II): Part I and II, marked *p* and *pp*.

Violoncello (Violoncello): Part I and II, marked *p* and *pp*.

Double Bass (Violone): Part I and II, marked *p* and *pp*.

Conductor's Part (Cassa): Includes the instruction *scandalo*.

Handwritten Annotations: The score contains numerous handwritten notes, including *pp*, *ppp*, *scandalo*, and various dynamic markings. There are also some large handwritten scribbles at the bottom of the page.

Das Ballett besteht aus neunzehn musikalischen Nummern mit den Hauptstücken Einleitung (Nr. 1), Tanz des Feuervogels (4), flehentliche Bitte des Feuervogels (6), Spiel der Prinzessinnen mit den goldenen Äpfeln (*Scherzo*, 8), Reigen der Prinzessinnen (russischer Tanz: *Chorovod*, 10), *Danse infernale* Kastschejs und seiner Untertanen (15), Wiegenlied des Feuervogels (*Berceuse*, 17) und hymnisches Finale (19). Die übrigen Nummern sind, sowohl musikalisch als auch choreographisch gesehen, Übergänge. »Die ursprüngliche ungekürzte Ballettmusik ist zu lang und zu ungleich in der Qualität«, empfand Strawinsky und stellte die wichtigsten Teile für den Konzertbetrieb zusammen. Bereits 1911 hatte er eine erste Konzertsuite aus fünf Sätzen (1, 6, 8, 10, 15) angelegt, 1919 folgte die zweite Suite (1, 10, 15, 17, 19) und schließlich 1945 – vor allem aus urheberrechtlichen Gründen – eine weitere bearbeitete Fassung. Überdies wurden einige Stücke in verschiedenen Arrangements publiziert – am populärsten die *Berceuse* für Violine und Klavier.

Strawinskys *Feuervogel*-Musik markiert den Beginn seiner Meisterschaft und zieht zugleich die Summe verschiedener Traditionen: In der Melodiebildung fallen sowohl die Nähe zu russischen Volksliedern (z.B. im *Chorovod* und im Finale) wie auch der symbolistische Einsatz der musikalischen Sprache auf: Diatonik steht für die »gute« Welt Iwans und der Mädchen, Chromatik für die schillernde des Zauberers und ihre Mischung für den Feuervogel. Harmonisch wie instrumentatorisch wird außer Anklängen an Rimskij-Korsakow ein intensives Studium Debussys deutlich. Daneben begegnen bereits unverwechselbar Strawinskysche Eigenheiten, etwa seine Vorliebe für Ostinati, motorische Wirkungen und großangelegte Steigerungen sowie rhythmische Belebung durch Taktwechsel (etwa in der *Danse infernale*). Besondere Beachtung verdient die Instrumentation, denn an ihr läßt sich ein charakteristischer Wandel in Strawinskys Entwicklung erkennen: In der ursprünglichen Fassung erklangen neben einer großen spätromantischen Bläser- und Streicherbesetzung noch Triangel, Tambourin, Becken, Große Trommel, Tamtam, Pauken, Glocken, Xylophon, Celesta, Klavier und drei Harfen: alles flirrte, rauschte und glitzerte in der Farbenpracht des russischen (Rimskij-Korsakowschen) Orchesters, das ja gerade im Genre des orientalisierend Märchenhaften eine eigene Tradition besaß. Im Gegensatz dazu ist die Besetzung der Suite von 1919 deutlich reduziert – einerseits aus praktischen Gründen (welches nor-



Mit Pierre Monteux (dem Dirigenten zahlreicher Uraufführungen der Werke Strawinskys, so auch der *Feuervogel-Suite* im Jahre 1919)

male Orchester in der Nachkriegszeit verfügte schon über drei Harfen!), andererseits aus ästhetischen: Dem überbordenden Reichtum an klanglicher Differenzierung und koloristischen Nuancen in der früheren Version steht hier eine Tendenz zur klareren Zeichnung und Betonung der strukturellen Zusammenhänge gegenüber. Der *Feuervogel* wurde eines der populärsten Werke des 20. Jahrhunderts und ist seit langem eher im Konzertsaal zu Hause als auf der Ballettbühne.

Igor Strawinsky 1882–1971

Biographische Chronik in Stichworten

von Volker Scherliess

- 1882 – Igor Fjodorowitsch Strawinsky wird am 5. Juni (gregorianischer Kalender, das entspricht dem 17., nach der Jahrhundertwende dem 18. Juni westlicher Zeitrechnung) in Oranienbaum (heute Lamosonow) bei St. Petersburg geboren.
Sein Vater, Fjodor (1843–1902), war ein gefeierter Sänger der Kaiserlichen Oper und wurde vielfach als Vorläufer Schaljapins angesehen. Seine Mutter, Anna geb. Kholodowsky (1854–1939), war musikliebend und spielte Klavier.
Igor wuchs mit drei Brüdern auf und wurde von einem ostpreußischen Kinderfräulein, Bertha (die bis zu ihrem Tode 1917 zu seiner Familie gehörte), erzogen. So wurde Deutsch die »Sprache seiner Kinderstube«.
- George Braque geboren.
- 1883 – Ernest Ansermet, Alfredo Casella, Anton von Webern geboren.
Richard Wagner und Eduard Manet gestorben.
- 1884 – Amedeo Modigliani geboren. Bedrich Smetana gestorben.
- 1885 – Alban Berg, Edgard Varèse, Anna Pavlova, Robert Delaunay geboren.
- 1886 – Franz Liszt gestorben.
- Mussorgskij: *Chowantschschina* uraufgeführt.
- 1887 – Marc Chagall, Le Corbusier geboren, Alexander Borodin gestorben.
- 1888 – Vera de Bosset, Strawinskys zweite Frau, T.S. Eliot geboren.
– Tschaikowsky: 5. *Sinfonie*; Rimsky-Korsakow: *Scheherzade*.
- 1889 – Charlie Chaplin, Jean Cocteau geboren.
- 1890 – Vaslav Nijinsky geboren. César Franck, Vincent van Gogh, Gottfried Keller gestorben.
- Tschaikowsky: *Pique Dame*; Borodin: *Fürst Igor* in der Bearbeitung von Rimsky-Korsakow und Glasunow uraufgeführt.
- 1891 – Sergei Prokofjew geboren. Ivan A. Gontscharow gestorben.
- Tschaikowsky: *Der Nußknacker*.
 - Strawinsky erhält Klavierunterricht; erste prägende Eindrücke durch Musik, insbesondere durch eine Aufführung von Glinkas *Ivan Susanin* (*Ein Leben für den Zaren*). »Ich kann mich nicht erinnern, wann und warum ich mich zum erstenmal als Komponist fühlte. Ich weiß nur, daß mir dieser Gedanke schon in frühesten Kindheit vorschwebte, lange vor irgendwelchen ernsthaften musikalischen Studien.« (*Gespräche* Nr. 94)
- 1892 – Arthur Honegger, Darius Milhaud geboren. Walt Whitman gestorben.
- Verdi: *Falstaff*.
- 1893 – Juan Miró geboren. Charles Gounod, Peter I. Tschaikowsky gestorben.
- Anlässlich einer Galavorstellung zum 50. Jubiläum von Glinkas Oper *Ruslan und Ljudmila*, an der der Vater mitwirkte, hatte der 11jährige Igor »das Glück, im Foyer aus der Ferne Peter Tschaikowsky zu sehen« – eine Begegnung, die ihm »eine der teuersten Erinnerungen werden sollte«. Der Meister starb wenige Tage später nach der Uraufführung der *Pathétique*. Strawinsky behielt zeit seines Lebens eine besondere Verehrung für Tschaikowsky, die sich sowohl in der Widmung der Kammeroper *Mavra* (1922, »dem Gedächtnis der drei russischen Klassiker Glinka, Puschkin und Tschaikowsky«) als auch des Balletts *Baiser de la Fée* (1928) ausdrückt: »Ich weihe dieses Ballett dem Gedenken an Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, dessen Muse in dieser Fée aufscheint und zu einer Allegorie wird; die Muse hat ihn in gleicher Weise mit ihrem Schicksalskuß gezeichnet, dessen rätselvolles

156

310

ЮНЬ ГИМА
(30 дней).



Заря во всю ночь.
Солнце восх. 2 ч. 38.
Солнце зах. 9 ч. 24 м.

Луна восх. 4 ч. 30 м. У.
Луна зах. 9 ч. 59 м. В.
☉ 3 Июня.

1882г. 17 1882г.

Суббота

Петровъ постъ.

Свящ. муч. Дороеа. Муч. Маркіана, Никандра, Леонида и др. Преп. Феодора и Анувія. Блаж. Константина. Св. княз. Игоря

Люблинскій сеймъ (1569).

Вступленіе русскіхъ войскъ въ Крымъ (1736).

1882 года 5-го Июня, въ 12 часовъ дня, родился сынъ Игорь, въ Орانیенбаумѣ, отъ Швейцарской цыцы на дачѣ Худвицева Крещенъ 29-го Июня, того же года.

Kalenderblatt mit dem Eintrag der Geburt Igors durch seinen Vater

Mal sich im ganzen Schaffen des Künstlers spürbar macht.«

1894 – Anton Rubinstein gestorben.

- Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

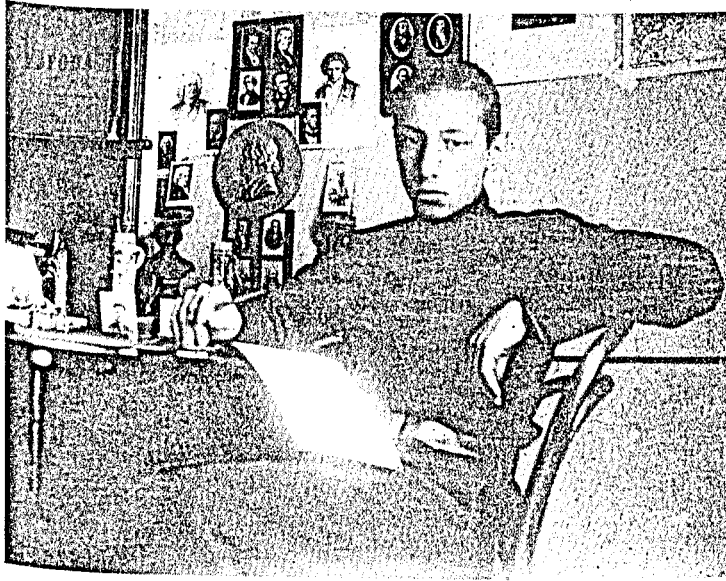
- Strawinsky erhält (der genaue Zeitpunkt ist nicht mehr feststellbar) Klavierunterricht bei einer Schülerin Rubinsteins. »Sie war eine ausgezeichnete Pianistin und ein Dummkopf – eine nicht ungewöhnliche Kombination ... Mademoiselle Kaschperowas einzige Idiosynkrasie als Lehrerin bestand in ihrem Verbot jeglichen Pedalgebrauchs; ich mußte wie ein Organist mit den Fingern auf den Tasten aushalten – vielleicht hat dies seine Vorbedeutung dafür gehabt, daß ich nie ein Pedalkomponist geworden bin.« (*Gespräche*, Nr. 12) Noch später heißt es in einem Interview (10.1.1924, *Le Matin*, Antwerpen): »Augenblicklich arbeite ich an einem Konzert für Klavier und Orchester, das ich mich jeden Tag ohne Benutzung des Pedals zu spielen zwingen ... Das ist so schwer, daß ich mir Muskeln antrainiere wie [der Boxer] Carpentier – ein Ersatz für körperliche Übung.«

1895 – Paul Hindemith, Johann Nepomuk David, Carl Orff geboren.

- Nikolai Leskow, Emmanuel Chabrier gestorben.

1896 – Leonid Massine geboren. Anton Bruckner gestorben.

1897 – Johannes Brahms, Jacob Burckhardt gestorben.



Vor Komponistenporträts in seinem Zimmer am Krukov-Kanal (1898)



Mit Katherina nach der Geburt von Theodor (1907)

- Dukas: *Der Zauberlehrling*.
- Erste kompositorische Versuche.
- 1898 – Hanns Eisler, Bertold Brecht, Ernest Hemingway geboren.
- Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer, Stephane Mallarmé gestorben.
- Stanislawsky gründet das »Moskauer Künstlertheater«. Diaghilew gründet die Zeitschrift »Mir Iskusstva« (Welt der Kunst).
- Strawinsky besucht die von der Kaiserlichen Musikgesellschaft sowie die vom Verleger Mikrofán Belaieff organisierten Konzerte; im Mittelpunkt der Programme stehen die neueren Meister: Brahms, Bruckner, Wagner, Tschaiakowsky, Borodin, Rimsky-Korsakow, Glasunow.
- 1899 – Georges Auric, Francis Poulenc geboren.
- Schönberg: *Verklärte Nacht*; Debussy: *Nocturnes*.
- 1900 – Ernst Krenek, Kurt Weill geboren; Oskar Wilde gestorben.
- Während der Schulzeit erhält Strawinsky Unterricht in Harmonielehre, aber sein eigentliches Interesse gilt dem Kontrapunkt: »Seit meinem neunzehnten Jahr etwa begann ich zu studieren, ganz für mich allein mit Hilfe eines gangbaren Lehrbuchs. Diese Arbeit machte mir Vergnügen, und ich gab mich ihr leidenschaftlich hin, ohne jemals müde zu werden. Bei meiner ersten Begegnung mit der Welt des Kontrapunkts tat sich mir sogleich ein weites Feld auf, das für mein musikalisches Schaffen viel fruchtbarer war als alles, was die Harmonielehre mir bieten konnte. Hartnäckig löste ich die zahllosen Probleme, die diese Wissenschaft aufgibt. Das machte mir damals großen Spaß, aber erst viel später begriff ich, wie sehr diese Übungen dazu gedient haben, mein musikalisches Urteil und meinen Geschmack zu entwickeln. Meine Phantasie und der Wunsch zu komponieren wurden geweckt, und diese Arbeit war die Grundlage meiner zukünftigen Technik.« (Erinnerungen S. 26)
- 1901 – Giuseppe Verdi gestorben.
- Ravel: *Jeux d'eau*; Thomas Mann: *Buddenbrooks*; Picasso: Beginn der *Blauen Periode*.
- 1902 – Fjodor Strawinsky gestorben.
- Debussy: *Pelléas et Mélisande*.
- Strawinsky studiert Jura an der St. Petersburger Universität.
- Beginn des Privatstudiums bei Rimsky-Korsakow. Erste Werke: *Sturmwolke*, Romanze für Gesang und Klavier, Text von Puschkin (unveröffentlicht); *Scherzo* für Klavier.
- 1903 – Boris Blacher, Nicolas Nabokov geboren; Hugo Wolf gestorben.
- Während eines Sommeraufenthaltes (1903 oder 1904) auf dem Gut des Onkels Alexander Jelatschitsch, dem Strawinsky eine wichtigste musikalische Förderung in der Jugend verdankte, komponiert er seine »erste ausgewachsene Komposition ... die verlorene – glücklicherweise verlorene! – Klaviersonate« (Gespräche Nr. 9); das Manuskript fand sich glücklicherweise (1973 veröffentlicht) und strafte Strawinskys Skepsis gegenüber seiner »Jugendstunde« Lügen.
- 1904 – Luigi Dallapiccola, George Balanchine, Salvador Dalí geboren; Antonin Dvůřák, Eduard Hanslick, Anton Tschekow gestorben.
- 1905 – Abschluß des juristischen Studiums. Beginn der Arbeit an der *Sinfonie Es-Dur*.
- Diaghilew veranstaltet eine Ausstellung russischer Kunst in Paris.
- Picasso: Beginn der *Rosa Periode*; Matisse und Derain: Beginn des *Fauvismus*; Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff gründen in Dresden die Malergruppe *Die Brücke*.
- 1906 – Dimitrij Schostakowitsch geboren. Paul Cézanne gestorben.
- Schönberg: *Kammersinfonie E-Dur* Op. 9.
- 24.I.: Strawinsky heiratet seine Kusine Katharina Nossenko; das Paar wohnt während des Sommers in Ustilug (Wolhyzien), dem Besitz der Nossenko, wo ein eigenes Haus nach Strawinskys Plänen gebaut wird.
- *Faune et Bergère* op. 2 (Instrumentation 1907)
- 1907 – Sohn Théodore Strawinsky, Wystan Hugh Auden, Wolfgang Fortner geboren.
- Rimsky-Korsakow: *Le Coq d'or*; Picasso: *Les Femmes d'Alger*.
- Abschluß der *Sinfonie Es-Dur* op. 1 in der Nachfolge Rimskys

- und Glasunows; private Uraufführung am 27.IV. (ebenfalls *Faune et Bergère*).
- *Pastorale* für Gesang und Klavier; Arbeit am *Scherzo fantastique*.
 - 1908 - Tochter Ludmilla Strawinsky, Olivier Messiaen geboren; Nikolai A. Rimsky-Korsakow gestorben. Strawinsky komponiert einen *Chant funèbre* für Blasinstrumente (verschollen).
 - Diaghilew präsentiert Musorgskijs *Boris Godunow* mit Fjodor Schaljapin in Paris. Ravel: *Gaspard de la nuit*; Schönberg: 2. *Streichquartett* fis-Moll mit Sopran; Webern: *Passacaglia* op. 1.
 - Strawinsky komponiert in Ustilug *Feu d'artifice* zur Heirat von Rimskys Tochter Nadeja und Maximilian Steinberg; *Vier Etüden* für Klavier; *Zwei Lieder* op. 6 nach Sergei M. Gorodeckij. Begegnung mit französischer Musik, die Strawinsky stark beeinflussen sollte.
 - 1909 - Marinetti: Erstes *Futuristisches Manifest*; Kussewitzky gründet die Edition Russe de Musique.
 - 6. II.: Konzert unter Alexander Siloti mit *Scherzo fantastique* und *Feu d'artifice*; Diaghilew erteilt Strawinsky Instrumentationsaufträge. Strawinsky beendet in Ustilug den I. Akt der Oper *Le Rossignol* (1907 begonnen).
 - Herbst: Diaghilew erteilt den Auftrag zu *L'Oiseau de feu*; Beginn der Komposition im November.
 - Erste Saison der Ballets Russes in Paris mit Pavlova, Karsavina, Nijinsky; Choreographien von Fokin; Bühnenausstattungen von Benois, Roerich und Bakst. Gespielt werden u.a. Tschechoprin: *Le Pavillon d'Armide*, Borodin: *Polevetzer Tänze* aus *Fürst Igor* und *Les Sylphides* nach Chopin.
 - 1910 - Sohn Soulima Svjatoslav Strawinsky geboren. Leo N. Tolstoi gestorben.
 - Kandinsky: Erste abstrakte Bilder; Braque u.a.: Beginn der Collagetechnik in der Malerei; Mahler: *VIII. Sinfonie*.
 - Beendigung des *Oiseau de feu*. Erste Reise nach Paris, Begegnungen mit Debussy, Ravel, Satie, de Falla, Cocteau u.a.
 - Produktionen der Ballets Russes: *Le Carnaval*, *Scheherazade* und *Giselle*, die den Ruhm des Ensembles und vor allem Nijinskys festigen. 25.VI.: Uraufführung des *Feuervogel* gemeinsam mit *Les Orientales* von Glasunow.
 - Erste Idee zum *Sacre du Printemps*: »Mein erster Gedanke über mein neues Choreodrama, Vesna Svsjaščennaya (le Sacre du Printemps), kam mir im Frühjahr 1910, als ich gerade den *Feuervogel* beendete. Ich wollte das Libretto mit N.K. Roerich einrichten, denn wer anders könnte helfen, wer anders kannte das Geheimnis vom verborgenen Fühlen unserer Vorfahren für die Erde?« (P & D S. 77)
 - *Zwei Lieder* op. 9 nach Verlaine. Arbeit an *Petruschka*, zunächst als Werk für Klavier und Orchester konzipiert – »eine Art von Konzertstück. Bei dieser Arbeit hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, daß es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagenden Zusammenbruch des armen Hampelmanns endet.« (Erinnerungen S. 40)
 - Herbst: Strawinsky läßt sich in Beaulieu bei Nizza nieder. Zu Weihnachten nach St. Petersburg, wo er mit Diaghilew und Benois das Szenario für *Petruschka* entwirft.
 - 1911 - Gustav Mahler gestorben.
 - Schönberg: *Harmonielehre*.
 - Seit der Uraufführung des *Feuervogels* wohnte Strawinsky mit seiner Familie bis 1920 in verschiedenen Orten am Genfer See. Er kehrte lediglich während der Sommermonate 1911, 1913 und 1914 auf das Landgut Ustilug zurück; von Kriegsausbruch bis 1962 war er nicht mehr in Rußland.
 - Arbeit an *Petruschka*; Uraufführung am 13. Juni.
 - *Zwei Lieder* nach Balmont.
 - 1912 - John Cage geboren.
 - Kandinsky und Marc: *Der Blaue Reiter*.
 - Produktionen der Ballets Russes: Reynaldo Hahn: *Le Dieu Bleu* (Choreographie Fokin, Szenario Cocteau, Tänzer Karsavina und Nijinsky); Ravel: *Daphnis et Chloé*; Balakirew: *Thamar* (jeweils Choreographie von Fokin, Szenario Fokin und Bakst, Karsavina und Nijinsky) sowie Nijinskys erste eigene Choreographie zu Debussy: *L'Après-midi d'un faune*. Ausstattungen jeweils von Leon Bakst.
 - Strawinsky hört in Berlin (anläßlich einer Aufführung von *Petruschka*) Schönbergs *Pierrot lunaire*, dessen Instrumentation und Polyphonie ihn nachhaltig beeindruckten.
 - *Drei japanische Gesänge*; Arbeit am *Sacre du Printemps*. Am 27. März schreibt er seinem Freund Andrei Rimsky-Korsakow, dem Sohn seines Lehrers: »Mein Gott, was für eine Freude wird es sein, wenn ich es schließlich höre! Es scheint wie Selbstlob. Komm, mein Lieber, komm! Wenn Du es hören wirst, wirst Du alles verstehen ... Es scheint mir, als seien nicht zwei, sondern zwanzig Jahre verstrichen, seit ich den *Feuervogel* komponiert habe!«
 - In einem Interview (St. Petersburger Zeitung, 10.X.) bekennt er u.a.: »Ich spüre kein besonderes Bedürfnis, Opern zu schreiben. Was mich interessiert, ist das getanzte Drama, das einzige Genre, in dem ich eine Vorwärtswentwicklung sehe.«
 - Im November begann man bereits mit der choreographischen Einrichtung und zog Emile Jaques-Dalcroze hinzu, um Nijinsky zu beraten. Dalroze sah in Strawinsky den Mann, der »die Zukunft des Tanzes in Händen hält.« (P & D S. 513)
 - *Svesdoliki* auf einen Text von Balmont, Debussy gewidmet.
 - 1913 - Benjamin Britten, Witold Lutoslawski geboren.
 - Skrabin: *Prometheus*; Kasimir Malevitch: *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (Höhepunkt des *Suprematismus*); Produktion der Ballets Russes: Debussy: *Jeux*; Schmitt: *La Tragédie de Salomé*; *Petruschka* in London.
 - Instrumentation einzelner Teile aus Mussorgskijs *Chowantschschina* (gemeinsam mit Ravel), Premiere am 5. Juni.
 - Die Uraufführung des *Sacre du Printemps* am 29.V. (Szenario von Strawinsky und Roerich, von dem auch die Ausstattung stammte, Choreographie von Nijinsky) ist als einer der größten Skandale in die Musikgeschichte eingegangen. Jean Cocteau erinnerte sich:
»Bei der Uraufführung des *Sacre* spielte der Saal die Rolle, die er spielen mußte: Er revoltierte von Anfang an. Man lachte, höhnte, pffiff, ahmte Tierstimmen nach, und vielleicht wäre man dessen auf die Dauer müde geworden, wenn nicht die Menge der Ästheten und einige Musiker in ihrem übertriebenen Eifer das Logenpublikum beleidigt, ja tätlich angegriffen hätten. Der Tumult artete in ein Handgemenge aus.

Mit schiefgerutschtem Diadem in ihrer Loge stehend, schwang die alte Comtesse de Pourtalès ihren Fächer und schrie mit hochrotem Gesicht: »Zum ersten Mal seit sechzig Jahren wagt man es, sich über mich lustig zu machen!« Die gute Dame meinte es aufrichtig; sie glaubte an eine Fopperei.

Um zwei Uhr morgens stiegen Strawinsky, Nijinsky, Diaghilew und ich in einen Fiaker, und wir ließen uns zum Bois de Boulogne fahren. Wir schwiegen; die Nacht war frisch und wohlthuend. Am Dufte einer Akazie erkannten wir die ersten Bäume. Als wir zu den Teichen kamen, fing Diaghilew in seinem Oposumpelz an, etwas auf Russisch zu murmeln; ich spürte, daß Strawinsky und Nijinsky aufmerksam zuhörten, und da der Kutscher seine Laterne anzündete, sah ich Tränen im Gesicht des Impresarios. Er murmelte immer noch, langsam und unermüdlich. »Was ist das?« fragte ich. – »Puschkin.«

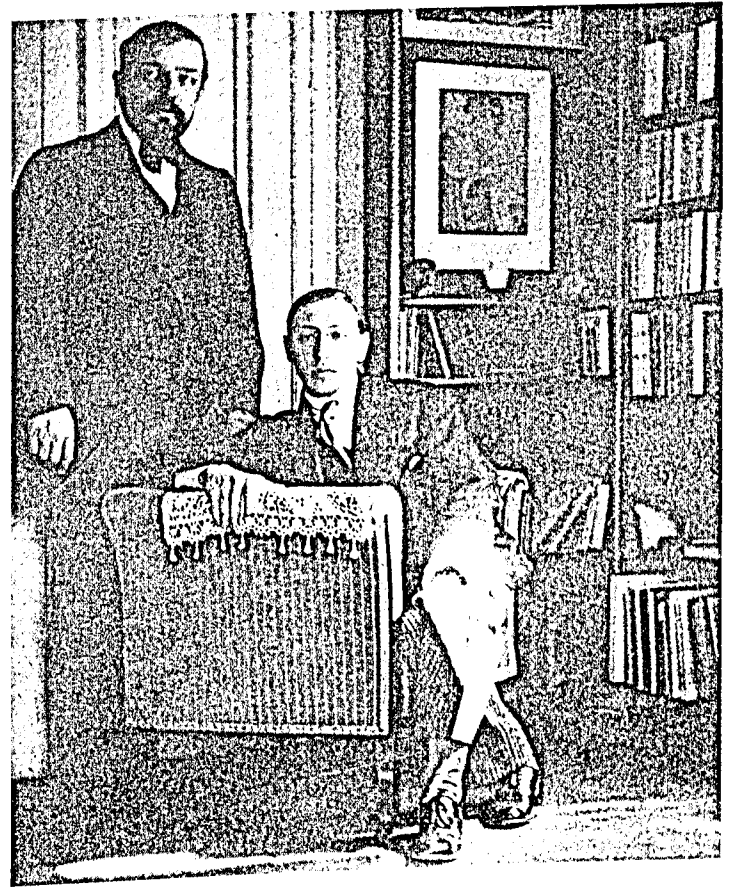
Ein langes Schweigen setzte ein, dann sprudelte Diaghilew noch einen kurzen Satz hervor, und die Erregung meiner beiden Nachbarn schien mir so lebendig zu sein, daß ich mich nicht mehr zurückhalten konnte, ihn zu unterbrechen, um den Grund zu erfahren.

»Es läßt sich kaum übersetzen«, sagte Strawinsky, »eigentlich gar nicht; es ist zu russisch, typisch russisch. Es heißt ungefähr: ›Willst du zu den Inseln fahren?‹ Ja, das ist es; es ist sehr russisch; denn, weist du, bei uns fährt man zu den Inseln wie wir heute zum Bois de Boulogne, und auf der Fahrt zu den Inseln haben wir uns den ›Sacre du Printemps‹ ausgemalt.

Zum ersten Mal wurde auf den Skandal angespielt. Wir kehrten im Morgengrauen zurück. Sie können sich nicht die Sanftheit und das Heimweh dieser Männer vorstellen, und niemals werde ich, was Diaghilew auch danach gemacht hat, sein grobes feuchtes Gesicht im Fiaker vergessen, als er im Bois de Boulogne Puschkin deklamierte.

Seit jener Fiakerfahrt datiert unsere echte Freundschaft mit Strawinsky.« (Aus: Jean Cocteau, *Hahn und Harlekin*, deutsch von Johannes Prion, München o.J. S. 50/51)

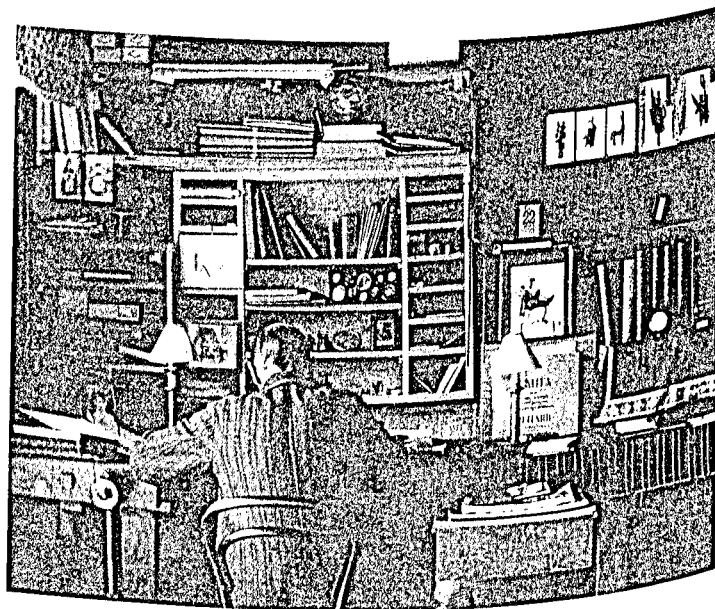
- 31.V.: Strawinsky erkrankt und muß für sechs Wochen in die Klinik, so daß er keiner weiteren Aufführung des *Sacre* beiwohnen kann.
- Örtlich wechselte Strawinsky zwischen Ustilug, Clarens (am Genfer See) und jenen Städten, in denen sich Diaghilew mit der Truppe gerade aufhielt.
- Nijinskys Heirat mit Romola de Pulszky (10.IX.) in Rio de Janeiro und die daraufhin ausbrechende wütende Eifersucht Diaghilews stürzten die Ballets Russes in eine schwere Krise: Sie betraf auch Strawinsky. So wurde die von ihm mitgeschaffene Version der Choreographie nie wieder aufgenommen, und erst im Dezember 1920 folgte die neue Produktion in Leonid Massines Choreographie.
- 1914 - Tochter Maria Milena Strawinsky, Dylan Thomas geboren.
- Produktionen der Ballets Russes u.a.: Strauss: *Josephslegende* (Szenario von Harry Graf Kessler und Hofmannsthal); Rimsky-Korsakow; *Le Coq d'or* als Ballett (Choreographie Fokine).
- 14.I.: Uraufführung der *Drei japanischen Lieder*.
- Vollendung der 1908 begonnenen Oper *Le Rossignol*; Uraufführung am 26.V. in der Pariser Oper (Ausstattung Benois).
- *Trois pièces pour quatuor à cordes*.
- *Pribaoutki*.



Zu Besuch bei Claude Debussy (1913)

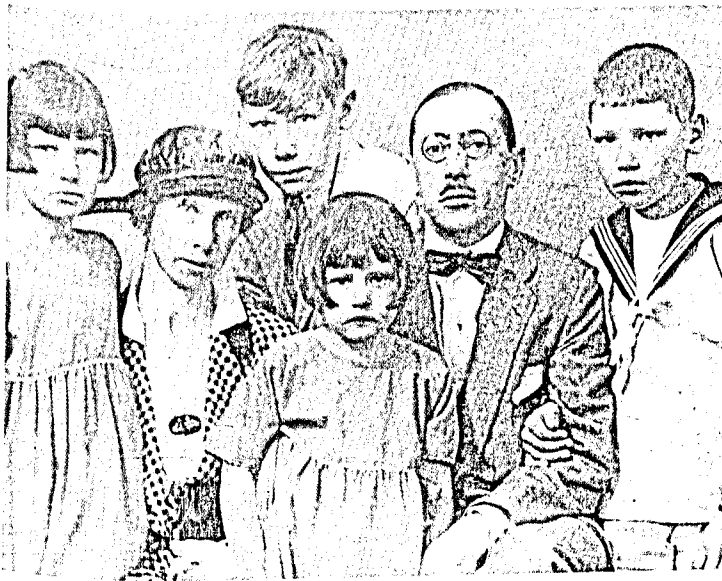
- 18.VI.: *Le Rossignol* in London. Strawinsky macht bei der Aeolian Company die erste Bekanntschaft mit mechanischer Musikaufzeichnung nachdem er schon im März in Mailand eine Begegnung mit den führenden italienischen Futuristen gehabt hatte.
- Plan zu *Liturgie* und *Les Noces*.
- 8.VII.: Kriegserklärung Deutschlands an Rußland. »Da ich mich nach der Kriegserklärung auf das Gebiet der Schweiz beschränkt sah, bildete ich mir dort einen kleinen Kreis von Freunden. Es waren hauptsächlich C.-F. Ramuz, René Auberjonois, die Brüder Alexandre und Charles-Albert Cingria, Ernest Ansermet, die Brüder Jean und René Morax, Fernand Chavannes und Henri Bischoff.« (Erinnerungen S. 60) Von besonderer Bedeutung für die künstlerische Arbeit wurde die Freundschaft mit Ansermet, Auberjonois und Ramuz.
- 1915 - Alexander Skrjabin gestorben.
- Arbeit an den *Berceuses du chat* und dem Hauptwerk dieser Jahre, *Les Noces*.
- Begegnung mit dem Cymbal-Virtuosen Aladar Racz.
- Dezember: Strawinsky dirigiert zum erstenmal (*Feuervogel-Suite*), nachdem Ansermet ihn dazu ermuntert hatte.
- 1916 - Max Reger gestorben.
- Prokofiew: *Symphonie classique*.
- Die Fürstin Edmond de Polignac bestellt bei Strawinsky *Renard*.
- Aufführung des *Rossignol* im Kaiserlichen Theater von Petro-

- grad, Inszenierung Wsewolod Meyerhold, Ausstattung A. Golovin.
- Reise nach Spanien mit dem Ballet Russe, *Española* für Klavier vierhändig.
- 1917 – Edgar Degas, Auguste Rodin gestorben.
- Satie: *Parade*, Ausstattung Picasso, Choreographie Massine. Cocteau (der das Szenarium entwarf und von dem die Einbeziehung von Alltagsgeräuschen stammte) hatte das Werk *ballet réaliste* genannt, woraufhin Guillaume Apollinaire den Begriff *surréaliste* erfand.
 - 11.III.: Beginn der Russischen Revolution, Nikolaus II. dankt am 14.III. ab. Anlässlich eines Konzertes in Rom orchestriert Strawinsky den *Gesang der Wolgaschiffer*, der die Zarenhymne ersetzen soll. (Diaghilew ließ in einer Aufführung am 11. V. im Finale des *Feuervogel* die rote Fahne auf der Bühne anbringen – aber die Proteste seiner Geldgeber verhinderten die Wiederholung dieser Neuerung.)
 - Italienreise. Am 12.IV. dirigiert Strawinsky in Rom *Feuervogel* und *Feu d'artifice* mit futuristischer Bühnenausstattung von Giacomo Balla. Beginn der Freundschaft mit Picasso; gemeinsame Reise nach Neapel mit entscheidenden Eindrücken – Begegnung mit dem italienischen Leben, dem Volkstheater, Besuch in Pompeji –, die jeder auf seine Weise nachhaltigen Einfluß auf ihre Entwicklung nehmen sollte.
 - *Chant du rossignol* (*Poème symphonique*); *Fünf leichte Klavierstücke* zu vier Händen; Arbeit an *Les Noces*; *Studie für Pianola*.
- 1918 – Claude Debussy, Guillaume Apollinaire gestorben.
- 11.XI. Waffenstillstand von Deutschland unterzeichnet. Krieg und Revolution hatten Strawinsky von seinem Besitz in Rußland abgeschnitten. Um den finanziellen Schwierigkeiten zu begegnen, plante er mit Ramuz und Ansermet ein Stück für eine Wanderbühne, mit dem man ohne großen Aufwand vielerorts gastieren könnte. Als Stoff wählten sie ein russisches Märchen aus der Sammlung von Alexander Afanasiew. Aus äußeren Notwendigkeiten, verbunden mit ästhetischen Ideen, entsteht *Die Geschichte vom Soldaten*; finanziell gefördert von Werner Reinhart in Winterthur; Uraufführung am 28.IX. in Lausanne, Ausstattung Auberjonois. Die spanische Grippe verhindert weitere Aufführungen. Ramuz erinnert sich zur *Histoire de Soldat*: »Ihr Verdienst (wenn sie eins hat) ist, daß sie nicht Ausdruck einer Doktrin sein wollte, daß sie nichts von einem Manifest hat, daß sie alles dem Zufall verdankt.« Gleichwohl wurde sie das Muster eines neuen Stils und einer neuen ästhetischen Haltung.
 - Durch Ansermets Vermittlung hatte sich Strawinsky seit längerem mit Jazz, Ragime, Tango und anderen Formen nord- und südamerikanischer Unterhaltungsmusik beschäftigt, was sich vielfältig in seinen Kompositionen widerspiegelt.
 - *Ragtime* für elf Instrumente.
- 1919 – Auguste Renoir gestorben.
- Gründung des Bauhauses in Weimar.
 - De Falla: *Der Dreispitz* (Ausstattung Picasso, Choreographie Massine).
 - *Piano Rag Music* (Artur Rubinstein gewidmet); *Drei Stücke für Klarinette solo* (Werner Reinhart gewidmet); *Suite* für Violine, Karinette und Klavier aus der *Geschichte vom Soldaten*.
 - Frühling: Diaghilew weigert sich, die *Geschichte vom Soldaten*



Im Arbeitszimmer in Morges (1918)

- (da sie nicht unter seiner Anteilnahme entstanden ist) herauszubringen; statt dessen schlägt er nach dem Erfolg der *Gutgelaunten Frauen* (von Vincenzo Tommasini arrangierte Stücke von Scarlatti) und der *Boutique Fantasque* (Rossini, arrangiert von Ottorino Respighi) eine ähnliche Bearbeitung eines älteren Meisters vor: Pergolesi. »Schon während seines italienischen Aufenthaltes hatte Diaghilew eine Anzahl unvollendeter Manuskripte des Meisters in den Konservatorien heraussuchen und kopieren lassen. Er vervollständigte diese Sammlung später durch Manuskripte, die er in London in den Bibliotheken fand. Alles zusammen ergab ein beträchtliches Material. Diaghilew zeigte es mir, um mich zu verführen. Er wollte mich anregen, die Musik zu einem Ballett zu komponieren, dessen Stoff einer Sammlung verschiedener Erzählungen entnommen werden sollte, die die Liebesabenteuer Pulcinellas schildern. Ich war von dem Plan sehr entzückt. Die neapolitanische Musik Pergolesis, ihr volkstümlicher und zugleich spanisch-exotischer Charakter hatten es mir besonders angetan. Picasso, den ich sehr schätzte, dessen Kunst mich besonders ansprach und mit dem mich Erinnerungen an die gemeinsamen Spaziergänge in Neapel verbanden, sollte die Dekorationen und Kostüme entwerfen. Mit Vergnügen dachte ich an den Genuß, den mir die Choreographie von Massine für die Gutgelaunten Frauen bereitet hatte. Das alles half mir die Bedenken zu überwinden, die mich angesichts dieser Aufgabe befielen. Denn es war ein sehr gewagtes Unternehmen, diesen zerstreuten Fragmenten neues Leben einzuflößen und die vielen unzusammenhängenden Stücke zu einem Ganzen zu vereinen, noch dazu, da es sich um die Musik eines Komponisten handelte, den ich seit jeher geradezu zärtlich liebte.« (Erinnerungen S. 83)
- 1920 – Amedeo Modigliani gestorben.
- Unter Cocteaus Leitung treffen sich die Komponisten der *Groupe des Six*: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre.
 - 2.II.: *Chant du Rossignol* als Ballett aufgeführt, Ausstattung Henri Matisse, Choreographie Massine.
 - 15.V.: Uraufführung *Pulcinella* unter Ansermet, Ausstattung



Mit Ludmilla, Katherina, Theodor, Milena und Sviatos in *Morges* (1920)

Picasso, Choreographie Massine.

- Liaison mit der Modeschöpferin Coco Chanel.
 - Strawinsky bekennt »Je suis le fiancé de la musique italienne« und will nach Rom übersiedeln; da jedoch der befreundete Gian Francesco Malipiero keine geeignete Wohnung findet, geht Strawinsky mit seiner Familie nach Frankreich.
 - *Symphonies d'instruments à vent (à la mémoire de Claude Achille Debussy)*
 - *Concertino* für Streichquartett.
 - 15.XII.: Neuproduktion des *Sacre du Printemps*, Choreographie Massine.
- 1921 – Camille Saint-Saëns gestorben.
- Prokofjew: *Chout*, Ausstattung Larinonow.
 - Erste »Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst« in Donaueschingen.
 - *Les cinq doigts*; Wiederaufnahme der Arbeit an *Les Noces*, Strawinsky entschließt sich zur endgültigen instrumentalen Fassung für vier Klaviere und Schlagzeug.
 - Die Firma Pleyel stellt ihm ein Studio zur Verfügung, um seine Werke für mechanisches Klavier (*Pleyela*) zu bearbeiten.
 - 7.VI.: Konzertante Erstaufführung des *Sacre du Printemps* in London mit triumphalem Erfolg.
 - Strawinsky bearbeitet zwei Einzelstücke aus *Dornröschen*, die Tschaikowsky nicht in die Partitur übernommen und nur in Klavierfassung hinterlassen hatte (*Variationen der Fliederfee* und Teile einer Zwischenaktmusik). Sie erklangen im Rahmen der Londoner Produktion (2.XI.), die einen anhaltenden Erfolg brachte (veröffentlicht erst 1981; ein *Pas-de-deux* wurde bereits 1953 in der Fassung für kleines Orchester publiziert). Strawinsky bekannte sich in einem Offenen Brief zu Tschaikowsky.
 - In der *Dornröschen*-Aufführung wirkte auch Vera Soudeikina-De Bosset mit, der Strawinsky im Februar begegnet war und die später seine zweite Frau werden sollte.
- 1922 – Ravel: Orchesterfassung von Mussorgskijs *Bildern einer Ausstellung*; Hindemith: *Klaviersuite 1922*. In der Literatur wird

das Jahr zu einem »annus mirabilis« (Hans Egon Holthusen): Es entstanden Rilkes *Sonette an Orpheus* und die Vollendung der *Duineser Elegien* (beides im Laufe eines Monats, des Februars!), T.S. Eliots *The Waste Land*, Paul Valéry's *Charmes* und James Joyce's *Ulysses*.

- 18.III.: Uraufführung von *Renard* unter Ansermet, Ausstattung Gontcharova, Choreographie Bronislava Nijinska.
 - *Mavra*, Uraufführung am 3.VI. im Rahmen eines Strawinsky-Programms der Pariser Oper. Arbeit am *Oktett*.
- 1923 – Robert Craft, György Ligeti geboren.
- Bartók: *Tänzsuite*; Honegger: *Pacific 231*; Milhaud: *La Création du monde*; de Falla: *Meister Pedros Puppenspiel*. Schönbergs erste Werke nach der *Methode der Kompositionen mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*.
 - Ausstellung *Die neue Sachlichkeit* in der Kunsthalle Mannheim.
 - 13.VII.: Uraufführung von *Les Noces* unter Ansermet, Ausstattung Gontcharova, Choreographie Nijinska.
 - 18.X.: Uraufführung des *Oktetts*; Auftrag Kussewitzkys für ein Klavierkonzert.
 - Anlässlich einer Aufführung der *Geschichte vom Soldaten* im Weimarer Bauhaus lernt Strawinsky Busoni kennen. Die beiden hatten 1916 in der Schweiz einen indirekten Disput (über Dritte) ausgetragen, in dessen Verlauf Busoni erfuhr, Strawinsky wundere sich, daß er »die deutschen Klassiker liebe«. Darauf ließ er ihm ausrichten, er würde sie auch lieben, wenn er sie nur kannte. Busonis Skepsis gegenüber dem »wildem, ungezügelmten« Strawinsky saß tief und wurde selbst durch das Studium der Partitur der *Histoire du soldat* nicht gemildert. Aber nun standen sich – nach der glänzenden Aufführung unter Seherchen mit Carl Ebert als Sprecher – beide Komponisten gegenüber; Busoni war tief bewegt von dem Werk (in dem er sein Ideal einer »jungen Klassizität« erfüllt sehen mochte) und hatte Tränen in den Augen, als Strawinsky ihm vorgestellt wurde – der ihn seinerseits mit den Worten begrüßte: »Meister, ich liebe jetzt die deutschen Klassiker.«
- 1924 – Luigi Nono geboren; Ferruccio Busoni, Giacomo Puccini gestorben.
- Berg: *Kammerkonzert*; Breton: *1. Surrealistisches Manifest*. Produktionen der Ballets Russes u.a. Poulenc: *Les Biches* (Ausstattung Marie Laurencin); Auric: *Les Facheux* (Ausstattung Braque); Milhaud: *Le Train bleu* (Szenario: Cocteau, Bühnenbild: Henry Laurens, Kostüme: Chanel, Vorhang: Picasso); Mussorgskij: *Eine Nacht auf dem kalten Berge* (Ausstattung Gontcharova, Choreographie jeweils Nijinska).
 - *Konzert für Klavier und Blasorchester*, Uraufführung 22.V. unter Kussewitzky mit Strawinsky als Solisten.
 - *Sonate* für Klavier.
 - Beginn ausgedehnter Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent.
 - Strawinsky formuliert sein Bekenntnis zur »absoluten Musik«, u.a. in einem Beitrag der polnischen Zeitschrift »Muzyka«, Warschau 1924, S. 12–15: »Im Laufe der letzten Jahre habe ich schon mehrfach festgestellt, daß meine neuen Werke Meinungen hervorrufen, die nicht nur von der Substanz meines Stils entfernt sind, sondern die zuweilen meinen künstlerischen Tendenzen diametral entgegengesetzt sind... Feuervogel, Petruschka und auch einige andere Werke von mir werden heute als Beispiele programmatischer und illustrativer

Musik betrachtet. Aber wohl nur einige Ballettritorielle, die nicht in meine sinfonische Suiten aufgenommen sind, bilden eine solche Ausnahme. Alles andere, jedes Thema – ist es nicht reine Musik? Man muß ihren Inhalt parallel zu den visuellen Eindrücken aufnehmen, aber auch unabhängig von ihnen, wie in einem idealen Film.

Die Musik meiner jüngsten Werke: Symphonies d'instruments à vent, Octuor pour instruments à vent, geschrieben 1923, ferner das in diesem Jahr komponierte Concerto pour piano und schließlich die Sonate pour piano, die vor wenigen Wochen vollendet wurde – die Musik dieser Werke ist von A bis Z absolute Musik. Diese Musik ist trocken, kühl, durchsichtig und prickelnd wie Champagner extra-dry.

Die Zeit liegt hinter mir, wo ich versuchte, die Musik zu bereichern. Heute möchte ich sie konstruieren. Ich suche nicht mehr den Kreis der musikalischen Ausdrucksmittel zu erweitern, ich suche in das Wesen der Musik einzudringen. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum mich einige Leute, die mir bisher gefolgt sind, nicht mehr verstehen können...

Ich habe in der letzten Zeit sagen hören, daß ich mit meinen letzten Werken zu Bach zurückkehre. Diese Behauptung ist nur halb richtig. Ich entwickle mich nicht zu Bach hin, sondern zu der lichtvollen Idee des reinen Kontrapunkts, der schon lange vor Bach existierte und dessen Repräsentant er war. Der reine Kontrapunkt scheint mir die einzig mögliche Materie zu sein, mit der man starke und dauerhafte musikalische Formen schmiedet. Er kann weder durch die raffiniertesten Harmonien noch durch die reichste Instrumentation ersetzt werden.

- 1925 – Pierre Boulez, Luciano Berio geboren.
 – Berg: *Wozzeck*-Uraufführung.
 – George Balanchine beginnt seine Choreographien für die Ballets Russes (Neuproduktion von *Chant du Rossignol*).
 – Gemeinsam mit Ansermet, Scherchen und dem Mäzen Werner Reinhart Plan einer Sinfonie (der erst fünf Jahre später – unter anderen Gegebenheiten – realisiert werden sollte).
 – Erste Reise über den Atlantik. Konzerttournee in den USA; erste Plattenaufnahme. Strawinskys zunehmende Erfolge als konzertierender Künstler machen ihn unabhängiger von privaten Mäzenen.
 – *Serenade in A* (für eine amerikanische Grammophonfirma).
 – Plan zu *Oedipus Rex* mit Cocteau.
 1926 – Hans Werner Henze geboren. Rainer Maria Rilke, Claude Monet gestorben.
 – Bartók: 1. Klavierkonzert; Berg: *Lyrische Suite*; Hindemith: *Cardillac*; Schönberg: 3. Streichquartett; Eisenstein: *Panzerkreuzer Potemkin*; Pudowkin: *Die Mutter*.
 – Beginn der Arbeit am *Oedipus Rex*.
 – Strawinsky kehrt zur orthodoxen Kirche zurück (er geht zum erstenmal seit 1910 wieder zur Kommunion) und schreibt sein erstes geistliches Werk: *Pater Noster* für gemischten Chor a cappella (Kirchenslawisch).
 – Er pflegt während des Winters als Pianist und Dirigent zu konzertieren, während er vom Frühjahr bis Herbst komponiert.
 – Viele Auftritte in Italien. Seine Aufnahme dort war geteilt. Den einen erschien er als Spaßmacher, mehr nicht («come clown musicale questo Strawinsky sia insuperabile» – als musikalischer Clown sei dieser Strawinsky unübertrefflich, fand ein



Mit Jean Cocteau, Olga und Pablo Picasso in Nizza (1925)

- Kritiker 1926 nach Hermann Scherchens Aufführung des *Oktetts*, den anderen als Exponent einer wahrhaft zukunftsweisenden, futuristischen Musik.
 1927 – Bartók: 3. Streichquartett; Krenek: *Jonny spielt auf*; Hába: *Neue Harmonielehre* (Vierteltonmusik).
 – 30.V.: Konzertante Uraufführung des *Oedipus Rex*.
 – Arbeit am *Apollon musagète*, einem Auftragswerk der Library of Congress in Washington.
 – Auftrag Ida Rubinsteins zu einem Ballett (*Le Baiser de la Fée*).
 1928 – Karlheinz Stockhausen geboren. Leoš Janáček gestorben.
 – Bartók: 4. Streichquartett; Brecht/Weill: *Dreigroschenoper*; Ravel: *Boléro*; Schönberg: *Variationen für Orchester* op. 31; Webern: *Symphonie* op. 21.
 – Beendigung des *Apollon musagète*; Uraufführung am 26.IV. in Washington; europäische Erstaufführung in der Choreographie von Balanchine (einer seiner »klassisch« gewordenen Arbeiten) am 12.VI. in Paris.
 – 25.II.: Szenische Uraufführung des *Oedipus Rex* unter Klemperer in der Berliner Kroll-Oper.
 – Beendigung von *Le Baiser de la Fée*; Uraufführung am 27.XI.
 – Beginn der Arbeit am *Capriccio* für Klavier und Orchester.
 1929 – Serge Diaghilew, Hugo von Hofmannsthal gestorben.
 – Begegnung mit Willy Strecker, dem Besitzer des Schott-Verlages in Mainz.
 – Umfangreiche Konzerttätigkeit. »Während der letzten Jahre war ich sehr häufig aufgefordert worden, mein Concerto zu spielen –



Vera Sudeikina, photographiert von Strawinsky (1928)

die Zahl der Aufführungen, an denen ich teilnahm, war bereits auf vierzig gestiegen –, ich glaubte daher, daß es an der Zeit sei, dem Publikum eine andere Komposition für Klavier und Orchester darzubieten. Aus diesem Grunde schrieb ich ein neues Konzert, das ich *Capriccio* nannte, denn dieser Titel schien mir in seinem musikalischen Charakter am besten zu entsprechen. Ich dachte dabei an die Erklärung, die Praetorius, der berühmte Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts, dem Wort »Capriccio« gibt. Er setzt es einer »Fantasia« gleich, die eine freie Zusammenstellung fugierter Instrumentalstücke war. Diese Form ermöglichte es mir, meine Musik so zu entwickeln, daß ich ganz verschiedenartige Episoden in bewußtem Gegensatz aufeinander folgen lasse, wodurch das Stück den kapriziösen Charakter erhält, der seinem Namen entspricht.

Ein Komponist, der diese Form auf bewundernswürdige Weise beherrschte, war Carl Maria von Weber. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß ich während meiner Arbeit häufig an diesen Fürsten der Musik gedacht habe. Leider wurde er mit diesem Titel zu seinen Lebzeiten nicht ausgezeichnet.« (Erinnerungen S. 147/148)

- Schallplattenaufnahmen von *Oiseau de feu*, *Sacre du Printemps* und Teilen aus *Pulcinella*.
- Kussewitzky erteilt den Auftrag zu einem Werk zum 50. Jubiläum des Boston Symphony Orchestra.

1930 – Wladimir Majakowsky gestorben.

- Antheil: *Transatlantic*; Bartók: *Cantata profana*; Krenek: *Das*

Leben des Orest; Milhaud: *Christophe Colombe*; Schönberg: *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*; Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*; Breton: 2. *Surrealistisches Manifest*.

- Vollendung der *Psalmensinfonie*; Uraufführung am 13.XII. unter Ansermet in Brüssel; amerikanische Erstaufführung unter Kussewitzky am 19.XII. im Rahmen der Feiern zum 50jährigen Bestehen des Boston Symphony Orchestra.
- Erste Fühlungnahme des Geigers Samuel Dushkin wegen des Auftrags zu einem Violinkonzert.

1931 – Bartók: 2. *Klavierkonzert*; Ravel: *Klavierkonzerte*; Varèse: *Ionisation*.

- Arbeit am *Violinkonzert*.

– 23.X.: Uraufführung des *Violinkonzertes* unter Leitung Strawinskys im Berliner Rundfunk. Konzertreise in Deutschland, England, Frankreich, Italien, Spanien, Schweiz, Belgien, Holland und Skandinavien.

– Beginn der Arbeit am *Duo Concertant*. »Die Arbeit an meinem *Konzert* hatte mein Interesse für die Violine nicht erschöpft. Sie reizte mich vielmehr, noch ein weiteres Werk größeren Umfangs für das gleiche Instrument zu schaffen. Ich hatte bisher an dem Zusammenklang von Streichinstrument und Klavier wenig Geschmack gefunden, nachdem ich mir jedoch jetzt eine vertiefte Kenntnis der Geigentechnik erworben und nachdem ich mit einem so vollendeten Kömmer wie Dushkin eng zusammengearbeitet hatte, sah ich die Möglichkeiten vor mir, die zu verwirklichen mich reizte.« (Erinnerungen S. 156)

1932 – Markevitch: *L'envol d'Icare*.

- *Credo*.

– Umfangreiche Konzerttätigkeit.

– *Duo Concertant* am 28.X. in Berlin uraufgeführt; wiederum schließt sich eine lange Konzertreise mit Dushkin an.

1933 – Bartók: 5. *Streichquartett*; Krenek: *Karl V.*

– Die Machtergreifung des Nationalsozialismus in Deutschland zwingt zahllose Künstler zur Emigration.

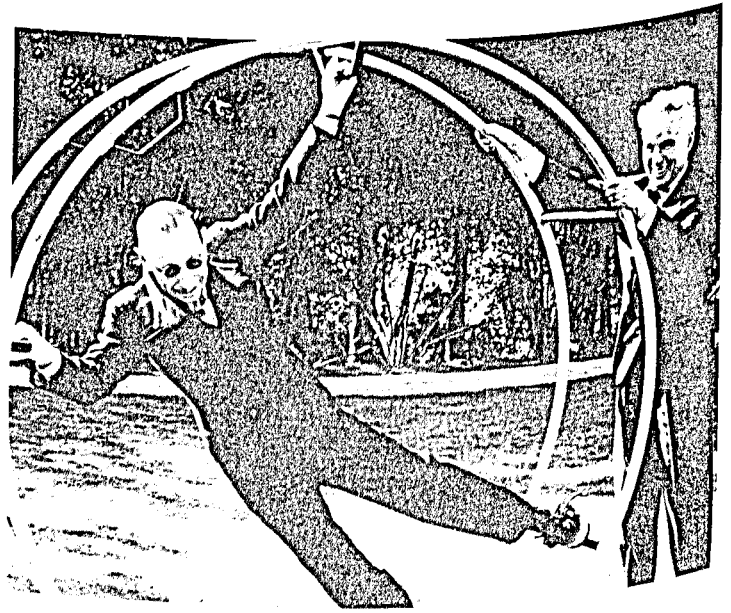
– Arbeit an *Perséphone*: »Zu Beginn des Jahres 1933 hatte Mme [Ida] Rubinstein mich fragen lassen, ob ich bereit sei, die Musik zu

Mit Otto Klemperer in Berlin (1930)



einem Stück von André Gide zu schreiben, das er vor dem Krieg verfaßt hatte und das Mme Rubinstein gerne herausbringen wollte. Ich erklärte mich grundsätzlich bereit, und Ende Januar besuchte mich André Gide in Wiesbaden, wo ich mich damals aufhielt. Er gab mir seine Dichtung, deren Stoff er dem herrlichen homerischen Hymnus auf Demeter entnommen hatte, und zugleich erklärte er sich bereit, alle textlichen Änderungen vorzunehmen, die durch meine Komposition erforderlich werden sollten ... Dies war mit Ausnahme zweier Lieder über Worte von Verlaine, die ich vor dem Kriege komponiert hatte, das erstmal, daß ich Musik zu französischen Versen schrieb. Ich hatte immer die Schwierigkeiten des französischen Tonfalls gefürchtet. Obgleich ich schon viele Jahre in Frankreich lebte und obgleich ich die französische Sprache seit meiner Kindheit kannte, hatte ich doch immer gezögert, sie in der Musik zu verwenden. Diesmal beschloß ich, das Abenteuer zu wagen, und im Laufe meiner Arbeit fand ich mehr und mehr Gefallen daran. Besonderen Genuß bereitete es mir, die syllabische Methode des Gesangs auf die französische Sprache anzuwenden, wie ich es bereits für das Russische in der Hochzeit und für das Lateinische im Oedipus Rex getan hatte. Ich arbeitete an der Musik zu Perséphone vom Mai 1933 bis zum Ende des Jahres.« (Erinnerungen S. 158/59)

- 1934 – Berg: Arbeit an *Lulu*; Hindemith: *Mathis der Maler*.
 – Beendigung von *Perséphone*; Uraufführung am 30.IV. in der Pariser Oper mit Ida Rubinstein in der Titelrolle; Gide erschien nicht – »es gibt mindestens zwei Erklärungen für Gides Mißfallen an meiner *Perséphone*-Musik. Die eine ist, daß ihm die musikalische Betonung des Textes überraschte ..., die andere Erklärung ist einfach, daß er meiner musikalischen Sprache nicht zu folgen vermochte.« (Gespräche Nr. 92, S. 141)
 – *Ave Maria* für gemischten Chor a cappella (Kirchenslawisch).
 – 10.VI.: Strawinsky erhält die französische Staatsbürgerschaft.
 – Arbeit an den *Chroniques de ma vie* (gemeinsam mit Walter Nouvel).
 – Arbeit am *Konzert für zwei Klaviere*.
 1935 – Alban Berg, Paul Dukas gestorben.
 – Bartók: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*; Berg: *Violinkonzert*; Gershwin: *Porgy and Bess*; Hindemith: *Bratschenkonzert »Der Schwanendreher«*; Prokofjew: *Romeo und Julia*.
 – Beendigung des *Konzerts für zwei Klaviere*; Uraufführung 21.XI. gemeinsam mit dem Sohn Soulima.
 – Zahlreiche Schallplattenaufnahmen, u.a. des *Violinkonzertes*. In einem Interview heißt es dazu: »Die Verbreitung von Musik durch technische Aufnahmeverfahren ist eine beachtliche wissenschaftliche Neuerung, die aber aufgrund der Mühseligkeit, mit der jedermann überall ohne Anstrengung alles hören kann, auch eine große Gefahr darstellt. Der Haken des Fortschritts liegt in eben diesem Fehlen von Anstrengung, besonders in der Musik, die nur von denen verstanden werden kann, die sich aktiv mit ihr auseinandersetzen. Wir gehen bewußter mit Musik um, wenn wir selbst spielen, und sei es unvollkommen. Ich frage mich, ob die Vorteile der mechanischen Musikverbreitung die Nachteile aufwiegen...«
 – Im Winter 1935/36 hält Strawinsky einen Kompositionskurs (gemeinsam mit Nadja Boulanger) an der École Normale de Musique Paris – das einzige Mal, daß er praktischen Kompositionsunterricht erteilt.



Mit Charlie Chaplin in Los Angeles (1937)

- 1936 – Maxim Gorki, Ottorino Respighi gestorben.
 – Bildung der Gruppe *Jeune France* (Messiaen u.a.); Schönberg: *Violinkonzert*; Webern: *Variationen für Klavier op. 27*.
 – 25.I.: Strawinsky kandidiert für die Mitgliedschaft im »Institut de France«, unterliegt jedoch gegen Florent Schmitt.
 – *Chronique de ma vie* erschienen.
 – Arbeit an *Jeu de cartes* (Auftrag des American Ballett New York).
 1937 – Maurice Ravel, Albert Roussel, George Gershwin gestorben.
 – Bartók: *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*; Orff: *Carmina burana*; Schönberg: *4. Streichquartett*; Picasso: *Guernica*.
 – 2. Amerikareise; 27.IV. Uraufführung von *Jeu de cartes* in der Metropolitan Opera New York. Auftrag zu einer Komposition zum 30. Hochzeitstag des Ehepaares Bliss aus Dumbarton Oaks, einer kleinen Universitätsstadt in der Nähe Washingtons, und Beginn der Arbeit am *Kammerkonzert in Es*.
 – *Preludium* für Jazzband.
 – Zerwürfnis mit Ansermet, der *Jeu de cartes* in einer von ihm gekürzten Fassung aufgeführt hatte.
 – Konzertreise in Italien, unterbrochen wegen des Todes von Strawinskys Tochter Ludmilla.
 1938 – Fjodor Schaljapin, Konstantin Stanislavskij, Ernst Barlach gestorben.
 – Bartók: *Violinkonzert*; Schönberg: *Kol Nidre*; Brecht: *Furcht und Elend des Dritten Reiches*.
 – Beendigung des *Kammerkonzertes in Es »Dumbarton Oaks«*, das am 8.V. unter der Leitung von Nadja Boulanger (statt des erkrankten Komponisten) uraufgeführt wurde.
 – Beginn der *Symphony in C*, eines Auftragswerkes zum 50jährigen Bestehen des Chicago Symphony Orchestra.
 – Walt Disney übernimmt Teile aus *Sacre du Printemps* für seinen Zeichentrickfilm *Fantasia*.
 – Ausstellung »Entartete Musik« in Düsseldorf.
 1939 – Strawinskys Frau Katherina und seine Mutter sterben.
 – Bartók: *6. Streichquartett und Divertimento* für Streichorchester.
 – Arbeit an der *Symphony in C*; die mehrfach unterbrochene



- Arbeit an dem Werk bleibt spürbar, obwohl Strawinsky durch thematisch-motivische Vereinheitlichung die einzelnen Abschnitte zu binden sucht.
- Arbeit an den Vorlesungen, die er im Winter 1939/40 an der Harvard University halten soll (unter Mithilfe von Rolland-Manuel) und die 1952 unter dem Titel *Poétique musicale* veröffentlicht werden. Strawinskys Ziel ist nicht, eine allgemeine Ästhetik zu verfassen (wiewohl das Buch in vieler Hinsicht eine Summe seines Denkens darstellt und wesentliche Erkenntnisse zur modernen Kunst zusammenfaßt), sondern – wie der aus dem Griechischen stammende Titel besagt – eine musikalische Handwerkslehre, einen Traktat über das »Machen von Musik«.
 - Der Ausbruch des 2. Weltkrieges erfüllt ihn mit großer Angst, und er verbindet die Vortragsreihe in die USA mit seiner endgültigen Übersiedlung.
- 1940 – Paul Klee gestorben.
- Bartók: *Mikrokosmos* beendet. Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*.
 - Strawinsky heiratet seine langjährige (seit 1921) Freundin Vera Soudeikina, geb. de Bosset (1888–1982).
 - *Tango* für Klavier.
 - Uraufführung der *Symphony in C* in Chicago unter der Leitung des Komponisten.
- 1941 – James Joyce gestorben.
- Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*.
 - Beginn der *Dances Concertantes*.
 - *The Star-spangled Banner* für Orchester und gemischten Chor ad libitum.
- 1942 – Michel Fokin gestorben.
- Hindemith: *Ludus tonalis*; Schönberg: *Ode an Napoleon*; Schostakowitsch: *7. Sinfonie*.
 - *Vier norwegische Impressionen (Four Norwegian Moods)* für Orchester.
 - *Circus Polka für einen jungen Elefanten*, komponiert für den Zirkus Barnum and Bailey und im Frühjahr von einem Elefantenballett uraufgeführt; die Choreographie stammte von keinem Geringeren als Balanchine! Ironie, Parodie, Witz – Elemente geistvollen Spiels, die Strawinsky immer einbezogen hat, kommen hier in unnachahmlich pointierter Weise zusammen: Zunächst die äußere Diskrepanz, die schon in der Kombination von Elefanten und Ballett liegt – Schwerfälligkeit und Grazie zugleich. Stampfende Tapsigkeit wird aufgefangen von einer unerwartet zarten Wendung; zierliche Bewegungen kommen, kaum daß sie begonnen haben, immer wieder aus dem Takt. Ferner Parodie auf Zirkusmusik überhaupt mit ihren charakteristischen nachschlagenden Begleitfiguren (sie erscheinen vielfach als verselbständigtes Motiv, treten gleichsam auf der Stelle und verpuffen ins Leere). Schließlich Parodie auf das typische Repertoire der Zirkuskapellen, denen auch Schuberts berühmter *Militärmarsch* in D-Dur nicht zu schade ist: Strawinsky setzt ihn (besser: zusammengestückelte Floskeln daraus) in schräger Harmonisierung als Krönung an den Schluß. Die *Circus Polka* ist das Meisterstück witziger Verfremdung.
- 1943 – Sergei Rachmaninow, Oskar Schlemmer, Prinzessin Edmonde de Polignac gestorben.
- *Ode*, Trauergesang für Orchester, dem Andenken Natalie Kussewitzskys gewidmet.
 - Beginn der *Sonate für zwei Klaviere*.
- 1944 – Wassily Kandinsky, Artisticide Maillol, Piet Mondrian, Edvard Munch gestorben.
- Bartók: *Konzert für Orchester*; Dallapiccola: *Il prigioniero*.
 - *Babel*, Kantate für Männerchor, Sprecher und Orchester;
 - *Scherzo à la russe*; *Scènes de ballet*; *Elegie* für Viola (Violine) solo (auf Anregung von Germain Prévost, um zum Andenken an Alphonse Onnou, den Gründer des Pro Arte Quartetts, gespielt zu werden); Arbeit an der *Symphony in three Movements* und an der *Sonate für zwei Klaviere*.
- 1945 – Béla Bartók, Anton Webern, Paul Valéry gestorben.
- Prokofjew: *5. Sinfonie*; Schostakowitsch: *9. Sinfonie*.
 - Arbeit an der *Symphony in three Movements*.
 - Strawinsky erhält die amerikanische Staatsbürgerschaft.
 - *Ebony Concerto*, geschrieben für die Bigband von Woody Herman. Uraufführt am 25.III. 1946 in der Carnegie Hall New York. Nach den anfänglichen Auseinandersetzungen mit dem Ragtime in der Zeit des 1. Weltkrieges hat Strawinsky sich mehrfach mit dem Jazz beschäftigt, wobei – wie stets – seine »Beschäftigung« schöpferische Aneignung bedeutet.
- 1946 – Manuel de Falla gestorben.
- Schönberg: *Streichtrio*; Honegger: *Symphonie liturgique*.
 - Uraufführung der *Symphony in three Movements* in New York.
 - *Concerto en ré* für Streichorchester, »dem Basler Kammerorchester und seinem Dirigenten Paul Sacher gewidmet«.
- 1947 – C.F. Ramuz, Alfredo Casella gestorben.
- Schönberg: *Ein Überlebender aus Warschau*; Thomas Mann: *Doktor Faustus*.
 - Nach der geistigen und materiellen Katastrophe durch Nationalsozialismus und Krieg beginnt sich das europäische Musikleben, in dem die Neue Musik wieder einen angemessenen Platz einnimmt, neu zu bilden (Wiederaufnahme der Donaueschinger Tage für zeitgenössische Tonkunst, Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik seit 1946 usw.); Hand in Hand damit erwacht ein breites Interesse für die Quellen und großen Leistungen der abendländischen Kultur; in diesem Zusammenhang gewinnt auch die »Alte Musik« weit über musikwissenschaftliche Fachkreise hinaus an Bedeutung und Wirkung (etwa Gründung des *Corpus Mensurabilis Musicae*, Gründung der Gesellschaft für Musikforschung durch Friedrich Blume, im Jahr darauf Gründung der *Archiv-Produktion* der Deutschen Grammophon Gesellschaft usw.).
 - Arbeit an der *Messe* (seit 1944).
 - *Orpheus*; Neufassungen von *Petruschka*, *Apollon musagète* und *Symphonies d'instruments à vent*.
 - Uraufführung des *Concerto en ré* am 27.I.
 - November: erstes Gespräch mit Auden über *The Rake's Progress*.
- 1948 – Messiaen: *Turangalila-Symphonie*.
- Balanchine gründet das New York City Ballet.
 - *Messe*. Uraufführung am 27.X. in der Mailänder Scala unter Ansermet. Das Werk, ursprünglich zum liturgischen Gebrauch bestimmt, erklang auch später seltener im Gottedienst als im Konzertsaal oder auf der Bühne (wobei sich freilich die »Inszenierung« auf wenige Licht- und Bewegungseffekte zu beschränken pflegt).
 - Arbeit am *Rake's Progress*.
 - Neuausgaben einiger Partituren, um angemessenen Urheber-



Mit Vera in Venedig (1951)

schutz zu erlangen: *Oedipus Rex*, *Symphonie de Psaumes*, *Perséphone*, *Baiser de la Fée*, *Concerto für Klavier und Bläserorchester*, *Capriccio für Klavier und Orchester*. Im Zusammenhang damit bemerkt der Freund Nabokov: »Ich glaube auch, daß jene mageren und schwierigen Jahre in der Schweiz während des 1. Weltkrieges, als Strawinsky schon eine große Familie hatte und plötzlich von allen Einkommensquellen abgeschnitten war, eine unauslöschliche Narbe bei ihm hinterlassen hatten. Das Schlimmste war die schimpfliche Ungerechtigkeit, die Strawinsky länger als sein halbes Leben verfolgte: die idiotische Tatsache, daß das kaiserliche Rußland kein Mitglied der Berner Konvention zum Schutz der Urheberrechte und die Musik aller Russen und Exilrussen ohne Schutz war, vor allem in Amerika. All jene berühmten frühen Werke Strawinskys, Petruschka, Feuervogel, *Le Sacre du Printemps*, hätten ihn schon früh so reich gemacht, wie Richard Strauss es dank Till Eugenspiegel und des Rosenkavaliers geworden ist, doch sie nützten ihm nichts.«

- Strawinsky begegnet Robert Craft; der junge Dirigent und Analytiker wird sein Assistent und Mitarbeiter. Er kümmert sich ebenso um organisatorische Dinge wie um künstlerische Fragen und nimmt als Gesprächspartner Strawinskys eine bedeutende Rolle ein (zahlreiche gemeinsame Publikationen). Craft hatte entscheidenden Anteil an Strawinskys Hinwendung zur Musik der Wiener Schule.

1949 – Richard Strauss, Hans Pfitzner, Maurice Maeterlinck gestorben.

- Schönberg: *Fantasie für Violine und Klavier*; Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*.

- Arbeit am *Rake's Progress*.

1950 – Kurt Weill, Heinrich Mann, Max Beckmann gestorben.

- Blacher: *Ornamente* (Arbeit in der Technik der »Variablen Metren«).

- Arbeit am *Rake's Progress*.

1951 – Arnold Schönberg, Sergei Kusnezow, André Gide gestorben.

- *The Rake's Progress* am 8. IX. uraufgeführt.

- Arbeit an der *Cantata*.

1952 – Henze: *Boulevard Solitude*; Messiaen: *Timbres-Durés*; Boulez: *Structures I*; Stockhausen: *Kontrapunkte*; Schaeffer: *À la Recherche d'une Musique concrète*.

- *Cantata*.

- Bearbeitung des *Concertino* und der *Verlaine-Lieder*; Arbeit am *Septett*.

- Im Rahmen des Festivals des 20. Jahrhunderts in Paris (veranstaltet von Nicolas Nabokov) war Strawinsky mit neoklassischen Werken vertreten. Hier begegnete er – frei geworden nach Beendigung des *Rake* und innerlich aufnahmebereit für Neues – der Musik der Wiener Schule, u.a. Bergs »*Wozzeck*« in der legendären Aufführung von Karl Böhm und Oscar Fritz Schul. In einem Interview führt er aus: »Manche Zwölftonsachen mag ich, andere nicht. Gewaltigen Respekt habe ich beispielsweise vor der Disziplin. Das findet man nirgendwo anders. Andererseits arbeiten heute zu viele Zwölftonschwindler... Natürlich nicht Schönberg, Berg und Webern. Die sind Meister, wunderbare Musiker, verschwenderisch begabte Komponisten. Manche anderen aber hören gar nicht, was sie da schreiben. Meine Disziplin ist die Tonalität; letzten Endes ist es gar nicht leicht, tonale Musik zu schreiben.«

1953 – Sergei Prokofjew, Dylan Thomas, Francis Picabia gestorben.

- *Musique concrète* und Elektronische Musik; Beckett: *En attendant Godot*.

- *Septett*; *Three Songs from William Shakespeare*.

- Strawinsky eignet sich die Techniken der Wiener Schule und der jungen seriellen Komponisten an. Gleichzeitig studiert er mittelalterliche und Renaissancemusik. »Wie nie zuvor bin ich gegenwärtig an rein kontrapunktischer Musik interessiert, vor allem an Heinrich Isaac. Er ist mein Hobby, mein täglich Brot, ich liebe ihn. Ich studiere ihn fortwährend; und zwischen seinem musikalischen Denken und Schreiben und meinem eigenen besteht eine sehr enge Verbindung. Besonders in der Stimmführung... Ich verfiel ganz allmählich auf ihn. Es ist seine kontrapunktische Mentalität, die mich interessiert. Sehen Sie hier den kürzlich veröffentlichten Band seines *Choralis Constantinus*, Buch III. Ein großes Werk. In keiner Bibliothek sollte es fehlen. Besonders faszinierend sind für mich die Intervalle. Ich habe mich für die vertikalen Resultate interessiert, die sich aus den Intervallkombinationen ergeben. Das ist nebenbei genau das, was bei den meisten Zwölftonkomponisten falsch ist. Sie stehen dem vertikalen Aspekt von Musik indifferent gegenüber. Sie sind schrecklich taub für die Logik der Vertikalkomposition.«

1954 – Henri Matisse, Charles Ives gestorben.

- Boulez: *Le Marteau sans maître*; Stockhausen: *Studie II*; Uraufführung von Schönbergs *Moses und Aaron*.

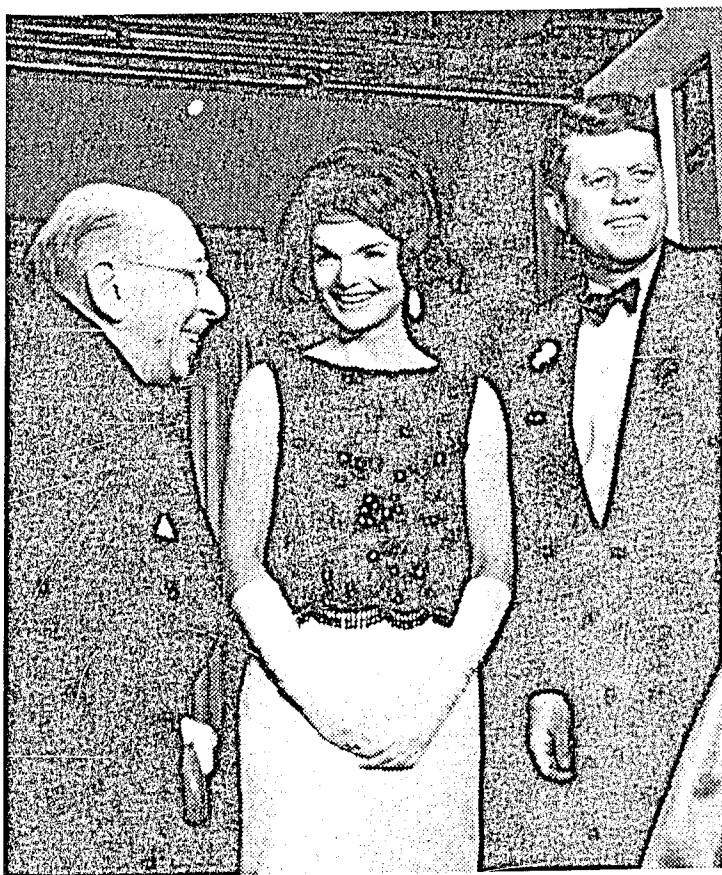
- *In Memoriam Dylan Thomas*. Strawinsky hatte den Plan ge-

- habt, eine Oper über ein Libretto des Dichters zu schreiben.
 – Arbeit an *Agon*.
- 1955 – Arthur Honegger, Thomas Mann, Fernand Léger gestorben.
 – Dallapiccola: *Canti di liberazione*; Fortner: *Die Schöpfung*; *Documenta I* in Kassel; Le Corbusier: *Notre-Dame-du-Haut*, Ronchamp.
- *Greeting Prelude* zum 80. Geburtstag von Pierre Monteux. Dabei verwendete Strawinsky die populäre Melodie »Happy birthday to you«: »Ich muß der Meinung gewesen sein, die Melodie gehöre zum musikalischen Volksgut, und ihre Herkunft sei auf jeden Fall nicht mehr feststellbar. Wie es sich dann herausstellte, war der Komponist [Clayton F. Summy] noch am Leben, verzichtete aber liebenswürdigerweise auf eine Entschädigung.« (Gespräche Nr. 145) – Strawinsky war gewarnt durch »*Jambe en bois*«, die Drehorgelmelodie, die er in *Petruschka* verwendet hatte und deren Autor jahrzehntlang ein Teil der Tantiemen zufließ (sogar in solchen Ländern, in denen Strawinsky urheberrechtlich nicht geschützt war und leer ausging...).
- *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*. Uraufführung in S. Marco zu Venedig am 13.IX.1956. Aus Anlaß dieses Werkes hat Strawinsky sich zu seiner kompositorischen Haltung angesichts der Arbeit mit Reihen geäußert; dabei heißt es unter anderem: »Die Intervalle meiner Reihen basieren auf der Tonalität. Ich komponiere vertikal, was zumindest in einer Hinsicht bedeutet, daß ich tonal komponiere.« Auf die Frage, wie sich die Beschäftigung mit der Reihentechnik auf das eigene harmonische Denken ausgewirkt habe: »Ich höre gewisse Möglichkeiten und treffe meine Auswahl. Diese Wahl ist mir bei der Komposition mit Reihen ebenso möglich wie in jeder tonalen kontrapunktischen Form. Selbsterständlich höre ich harmonisch und komponiere auf dieselbe Art wie bisher.« Und zum Unterschied zwischen seinen neuen und den früheren Werken: »Die Anwendung der Reihentechnik zwingt mich zu größerer Disziplin. Die Musik, von der Sie sprechen, ist harmonisch sicherlich schwieriger zu hören als meine frühere Musik. Dies gilt aber für jede serielle Musik, weil sie vertikal gehört werden soll. Die Regeln und Einschränkungen der seriellen Komposition unterscheiden sich wenig von der Strenge der großen alten kontrapunktischen Schulen. Dabei erweitern und bereichern sie den harmonischen Gesichtskreis: Man hört plötzlich mehr und anders als früher.« (Gespräche Nr. 117–119)
- 1956 – Gottfried Benn, Bertold Brecht, Emil Nolde gestorben.
 – Krenek: *Spiritus Intelligentiae Sanctus*; Nono: *Canto sospeso*; Messiaen: *Oiseaux exotiques*; Henze: *Il re cervo*; Undine; Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*; Zeitmaße; Klavierstück XI.
- *Choralvariations über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch da komm ich her«* von J.S. Bach, bearbeitet für gemischten Chor und Orchester. Strawinsky signierte die Partitur und fügte auf deutsch hinzu: »Mit Genehmigung des Meisters.«
- Arbeit an *Agon*.
- 1957 – Jean Sibelius, Arturo Toscanini gestorben.
 – Boulez: III. Klaviersonate; Stockhausen: *Gruppen*; Henze: *Nachtstücke und Arien*.
- *Agon*, Ballett für zwölf Tänzer, Uraufführung am 17.VI. (zum 75. Geburtstag). »Ich weiß, daß Teile meines *Agon* dreimal soviel Musik enthalten wie manches andere meiner Werke von gleicher Dauer. Naturgemäß verändert eine neue Forderung nach größ-



Mit George Balanchine in New York (1957)

- rem In-die-Tiefe-Hören die Zeitperspektive. Vielleicht ist auch die Gedächtnisfunktion bei einem nicht tonal entwickelten Werk (tonal, aber nicht im Sinne des 18. Jahrhunderts) verschieden. In einem tonalen Werk sind wir fortwährend zeitlich lokalisiert, während wir ein polyphones Werk nur »durchschreiten« können, sei es nun Josquins Messe »Hercules Dux Ferrariae« oder ein seriell komponiertes, nicht tonales Werk.« (Gespräche Nr. 120).
- 1958 – Boulez: *Improvisations sur Mallarmé*.
- *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* für Soli, gemischten Chor und Orchester, »dem Norddeutschen Rundfunk gewidmet«; Uraufführung in der Sala grande della Scuola di San Rocco in Venedig am 23.IX. unter Leitung des Komponisten. Auf Robert Crafts Bemerkung in den *Gesprächen* (Nr. 155), Messe und *Threni* seien »der stärkste Aufruf der letzten 200 Jahre gegen den Niedergang der Kirche als einer musikalischen Institution«, antwortet Strawinsky: »Ich wünschte, sie wären wirklich Aufrufe. Ich hatte gehofft, meine Messe würde liturgisch benützt werden, jedoch habe ich keine solchen Bestrebungen für die *Threni*, weshalb ich sie auch nicht *Tenebrae-Gottesdienst*, sondern *Lamentationes* nenne. – Ob nun die Kirche der weiseste Patron war oder nicht – obgleich ich es glaube, in der Kirche begehen wir weniger musikalische Sünden –, jedenfalls gab sie uns eine Fülle von musikalischen Formen. Wie viel ärmer sind wir ohne die sakralen musikalischen Gottesdienst, ohne die Messen, die Psalmen, die Motetten für das ganze Kalenderjahr der Protestanten, die geistlichen Konzerte und Vespere und so viel ande-



Mit John F. und Jacqueline Kennedy in Washington (1962)

res.« Und auf die Frage, ob man ein gläubiger Mensch sein müsse, um diese Formen zu komponieren: »Ganz gewiß, und man muß nicht nur an symbolische Gestalten, sondern auch an die Person Gottes, an die Person des Teufels und an die Wunder der Kirche glauben.« (Gespräche Nr. 156)

– Arbeit an den *Movements*.

1959 – Ligeti: *Apparitions*; Zimmermann: *Die Soldaten*.

– *Movements für Piano und Orchestra*, der Schweizer Pianistin Margrit Weber gewidmet. »Die wichtigste Neuerung in den *Movements* besteht... wohl in der Tendenz zur Anti-Tonalität – trotz der langen Orgelpunkte (wie dem C des ersten Schlusses), trotz der Klarinettenriller am Ende des dritten Satzes der Streicherharmonien im vierten Satz. Ich bin darüber selbst verwundert, gibt es doch noch in der *Threni* einfache Dreiklangbeziehungen in jedem Takt.« (Gespräche Nr. 128)

– *Epitaphium für das Grabmahl des Prinzen Max Egon zu Fürstenberg*, zum Andenken an den Gründer der Donaueschinger Tage für Neue Musik am 17.X. uraufgeführt.

– *Double Canon »Raoul Dufy in memoriam«*.

– Bearbeitung der *Tres sacrae cantiones* von Gesualdo für gemischten Chor a cappella.

1960 – Boulez: *Pli selon pli*; Nono: *Intolleranza*; Pederecki: *Anaklasis*;

Henze: *Der Prinz von Homburg*; Stockhausen: *Kontakte*.

– *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum*.

– Auftrag eines Werkes für das Basler Kammerorchester durch Paul Sacher, Beginn der Arbeit an *A Sermon, a Narrative and a*

Prayer:

– Auf die Frage nach dem Musikstück der jüngeren Generation, das ihn am meisten beeindruckt habe, antwortet Strawinsky: »*Le Marteau sans Maître*« von Pierre Boulez. Der Durchschnittsmusiker hat Mühe, Komponisten wie Boulez und Stockhausen zu beurteilen, da er ihre Wurzeln nicht sieht. Diese Komponisten sind bereits als fertige Persönlichkeiten an die Öffentlichkeit getreten. Weberns Ursprung beispielsweise verfolgen wir bis in die musikalischen Traditionen des 19. Jahrhunderts und früherer Epochen zurück. Aber der Durchschnittsmusiker kennt Webern nicht. Er fragt etwa: »Was für eine Musik würden Boulez und Stockhausen schreiben, wenn man sie aufforderte, tonal zu komponieren?« Es wird eine beträchtliche Zeit dauern, bevor man die Bedeutung des *Marteau sans Maître* erkennt. Einstweilen werde ich meine Bewunderung dafür nicht erläutern, sondern Gertrude Steins Antwort auf die Frage, warum sie Picassos Bilder liebe – »Es macht mir Freude, sie anzuschauen« – so variieren: Es macht mir Freude, Boulez anzuhören.«

1961 – Henze: *Elegie für junge Liebende*; Britten: *Ein Sommernachts Traum*.

– *A Sermon, a Narrative and a Prayer* am 23.II. unter Paul Sacher uraufgeführt.

– Strawinskys Neugierde gegenüber den verschiedensten Entwicklungen wird vielfach bezeugt – und nicht nur sein objektives Interesse, sondern gerade die Bereitschaft, sich persönlich zu öffnen und etwas sagen zu lassen. So berichtet Pierre Boulez, Strawinsky sei zu Crafts Webern-Aufnahmen ins Plattenstudio mitgegangen, um zuzuhören: »Ich habe das selbst beobachtet; als ich in Los Angeles war, hat Craft gerade die *Serenade von Schönberg* aufgenommen. Und ich erinnere mich, wie Strawinsky dort saß mit der Partitur. Und wenn es einen Fehler gab, hat er es sofort bemerkt. Er folgte wirklich der Aufnahme, als wäre es sein eigenes Stück.«

1962 – Hanns Eisler gestorben.

– Britten: *War Requiem*; Kagel: *Sur Scène*; Stockhausen: *Momente*.

– *Anthem*.

– *The Flood*; Uraufführung als Fernschooper am 14.VI. im CBS Television Network, szenische Uraufführung an der Hamburgischen Staatsoper am 30.IV.1963 unter Robert Craft.

– Die Feier des 80. Geburtstages wird an der Hamburgischen Staatsoper (auf Einladung von Rolf Liebermann) festlich begangen. »Die Ballette nach griechischen Mythen« stehen auf dem Programm, das gemeinsam vom New York City Ballet und dem Hamburger Opernorchester ausgeführt wird: *Orpheus* unter Leitung des Hamburger Chefdirigenten Leopold Ludwig, *Agon* unter Robert Craft und *Apollon musagète* unter Strawinsky selbst; Choreographien von George Balanchine.

– Erste Reise nach 48 Jahren in die Sowjetunion. Auftritte als Dirigent in Moskau und Leningrad. Strawinsky wird umjubelt und bekennt: »Mein ganzes Leben hindurch habe ich russisch gesprochen und gedacht. Ich habe einen russischen Stil. Vielleicht tritt dies in meinen Kompositionen nicht unmittelbar hervor, aber es ist da – latent, in meiner Musik.«

– Reise nach Israel. Auftrag zu *Abraham and Isaac*.

1963 – Jean Cocteau, Paul Hindemith, Francis Poulenc, Aldous Huxley, Karl Amadeus Hartmann gestorben.

- *Abraham and Isaac*, »a sacred ballad« für Bariton und Kammerorchester über biblische Texte, »dem Volk des Staates Israel gewidmet«.
- Konzerttätigkeit, Plattenaufnahmen.
- 1964 – Konzertreisen: Toronto, London, Oxford, Paris, Jerusalem, Paris, Berlin.
- *Elegy for J.F.K.* (der amerikanische Präsident John F. Kennedy war am 22.XI. 1963 ermordet worden), Text von Auden.
- *Fanfare for a new Theatre*, Lincoln Kirstein und George Balanchine gewidmet.
- *Variations Aldous Huxley in memoriam* (Huxley gehörte zum engen Freundeskreis in Strawinskys amerikanischer Zeit, er war am 22.XI. 1963 gestorben).
- 1965 – T.S. Eliot, Edgard Varèse gestorben.
- *Introtitus T.S. Eliot in memoriam* (Eliot, ein Freund seit Jahrzehnten, war am 4. Januar gestorben).
- Zahlreiche Konzerte; Arbeit an den *Requiem Canticles*.
- Film »Stravinsky at Home« im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks von Rolf Liebermann gedreht.
- 1966 – *Requiem Canticles* für Alt- und Baßsolo, gemischten Chor und Orchester. Strawinskys letztes großes Werk wurde am 8.X. in der Princeton University unter Crafts Leitung uraufgeführt.
- *The Owl and the Pussy-cat* für Gesang und Klavier, Text von Edward Lear, seiner Frau Vera gewidmet.
- 1967 – Letztes Auftreten als Dirigent (*Pulcinella* in Toronto, *Feuervogel* Plattenaufnahme). Beginn der Krankheit, die zum Tode führen sollte. Längere Klinikaufenthalte, von Strawinsky mit sarkastischen Kommentaren über seinen Zustand begleitet, aus denen zugleich sein ungebrochener schöpferischer Elan spricht. »Das Schlimmste aber im Krankenhaus war die musikalische Frustrierung. Meine Sparflamme ist vielleicht nicht mehr so glänzend oder konzentriert, aber sie brennt trotzdem noch, auch wenn der Herd nicht in Gebrauch ist. Musikalische Einfälle beschlichen mich, doch konnte ich sie nur im Geiste komponieren; damals konnte ich nicht schreiben, und heute kann ich mich nicht mehr daran erinnern. Der Geist braucht in einer solchen Zeit seine tägliche Arbeit, nicht die Betrachtung seiner Vergänglichkeit. Der Kunst beraubt und mit der Philosophie allein gelassen zu sein bedeutet, der Hölle nahe sein.« ... »Das schwierigste geistige Problem für einen Fünfundachtzigjährigen ist, obwohl intelligente Menschen schon mit fünfundzwanzig daran leiden, die Erkenntnis, daß man machtlos sein könnte, die Qualität seiner Arbeit zu verändern. Die Quantität kann man steigern, sogar mit fünfundachtzig, aber kann man das Ganze verändern? Jedenfalls bin ich sicher, daß meine *Variations* und *Requiem Canticles* das Bild meiner ganzen Arbeit verändert haben, und ich begehre jetzt die Kraft, jenes vollendete Bild nur noch ein Mal zu verändern.«
- 1968–1971 Körperlich leidend und auf ständige ärztliche Hilfe angewiesen, geistig jedoch von ungebrochener Wachheit und Neugierde getrieben, beschäftigt Strawinsky sich vor allem mit älte-

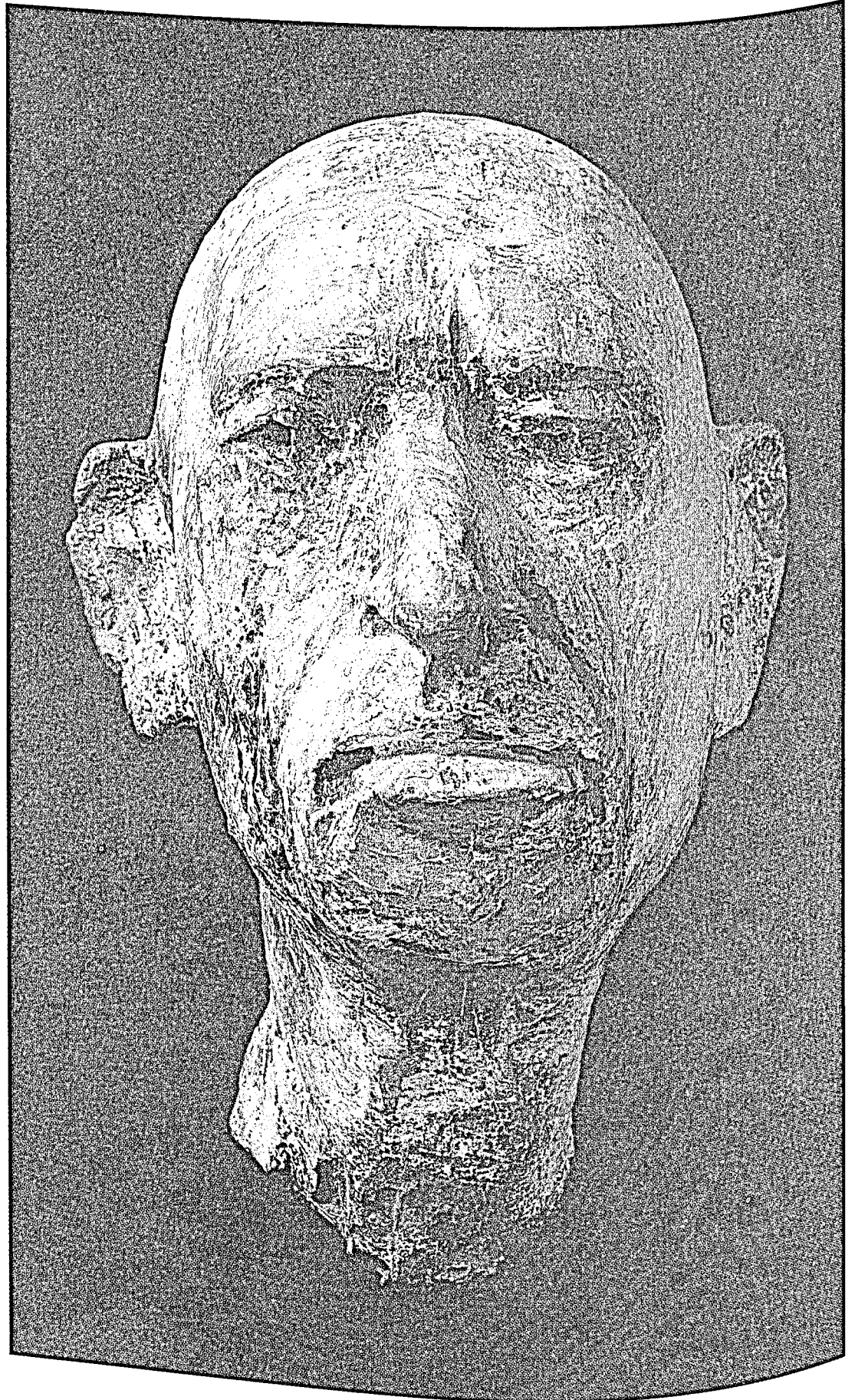


Trauerfeier in Santi Giovanni e Paolo (Venedig, 17. April 1971)

- rer Musik: »Er bat Robert Craft, ihm Schallplatten von Händel- und Mendelssohn-Oratorien vorzuspielen, denen er aufmerksam, die Auszüge mitlesend, zuhörte. Und selber spielte er, so gut es eben gehen wollte, wieder und wieder Bachs Wohltemperiertes Klavier und transkribierte einige Präludien und Fugen daraus für Gruppen von Soloinstrumenten. Vor allem aber entdeckte er seinen Hang zu Beethoven, zu dessen *Fidelio*, in den Beethoven, wie er sagte, »alle seine Sinfonien hineinkatapultiert« habe, und zu dessen späten Streichquartetten. »Die Musik«, flüsterte er mir zu, »steht mir jetzt an nächsten, Nika... sehr nah...« (Nicolas Nabokov, *Erinnerungen*)
- Es entstehen noch Rezensionen und Notizen, und vor allem werden die Gespräche mit Robert Craft fortgesetzt, die zu den bedeutendsten Zeugnissen über den Musiker und den Menschen Strawinsky gehören. Strawinsky stirbt am 6. April 1971 in New York. Er wird am 15. April – seinem Wunsch entsprechend – in Venedig beigesetzt. Sein Grab befindet sich auf dem russisch-orthodoxen Friedhof auf San Michele neben dem Grab Serge Diaghilews.

Anhang

Diskographie, Bibliographie, Bildnachweis



Ausgewählte Diskographie

1. Eigeninterpretationen Strawinskys

The Condon Collection: Igor Strawinsky. Frühe Aufnahmen 1926-1930: Feuervogel: Klavierfassung/ Konzert für Klavier und Bläser: 1. Satz/ Klaviersonate.- I. Strawinsky (Klav.).- CD BR 690 07 006

Komponisten in Person: Strawinsky (Aufnahmen 1930-1938): Capriccio/Le chant du rossignol: Airs du rossignol/ Marche chinoise/ Duo concertant/ Petruschka: Danse Russe/ L'oiseau de feu: Nr. 7 und Nr. 18/ Konzert für 2 Klaviere/ Les Noces/ Oktett/ Pastorale/ Suite italienne: 2. und 3. Satz/ Piano-Rag-Music/ Psalmen-Symphonie/ Ragtime/ Serenade in A.- E. Ansermet, I. Strawinsky/ K. Winter (Sopr.), L. Seymour (Alt), P. Jones (Ten.), R. Henderson (Barit.)/ S. Dushkin, R. Charny, H. Volant (Viol.); E. Ginot (Viola); L. Juste (Kontrab.); L. Lavaillotte, M. Moysse (Fl.); L. Gromer (Ob.); E. Godeau, A. Vacellier (Klar.); J. Devemy (Horn); J. Durand (Englhorn); G. Dherin, G. Grandmaison, M. Piard (Fag.); E. Foveau, P. Vignal (Tromp.); R. Delbos, A. Lafosse, R. Tudesq (Pos.), E. Benbow, L. Heward, E. Lush, B. Mason, S. Strawinsky, I. Strawinsky (Klav.); A. Racz (Cimbal); J.P. Morel (Schlagz.)/ A.-Wlassow-Chor, BBC Chor/ W. Straram Concerts Orch. & Perc. Ens.- CD EMI 667-754 607-2 (2 CD)

Strawinsky und Hindemith dirigieren. Historische Aufnahmen 1934 und 1938): Jeu de cartes.- Berliner Philh./ I. Strawinsky.- CD Tel 9031 76 440-2 ZS

Igor Strawinsky dirigiert. Live 1957: Apollon musagète/ Jeu de cartes.- SO des Bayer. Rundfunks/ I. Strawinsky.- CD Orfeo C 198 891

Igor Strawinsky. (Aufnahmen 1934-1969).- So CD 46 290 (22CD); auch als Vol. I-XII in Teilen einzeln erhältlich (siehe Anzeigen auf den Seiten 8 bis 12:

- Vol. I: Ballette Vol. 1 (Aufnahmen 1959-1963): L'Oiseau de Feu/ Scherzo à la russe/ Scherzo fantastique/ Feu d'artifice/ Pétrouchka/ Le Sacre du Printemps/ Les Noces/ Renard/ L'Histoire du Soldat (Suite).- M. Allen (Sopr.), R. Sarfaty (Mezzo); G. Shirley, L. Driscoll (Ten.); W. Murphy, R. Oliver (Bar.); D. Gramm (Baß)/ S. Barber, A. Copland, L. Foss, R. Sessions (Klav.)/ American Concert Choir/ Columbia Percussion Ensemble, Columbia Chamber Ensemble, Columbia SO, CBC SO/ I. Strawinsky.- So CD 46 291 (3 CD)

- Vol. II: Ballette Vol. 2 (Aufnahmen 1957-1965): Apollon musagète/ Agon/ Jeu de Cartes/ Scènes de ballet/ Pas de deux/ Le Baiser de la Fée/ Pulcinella/ Ophée.- I. Jordan (Sopr.); G. Shirley (Ten.); D. Gramm (Baß)/ Columbia SO, Los Angeles Festival SO, Cleveland Orch., CBC SO, Chicago SO/ Igor Strawinsky.- So CD 46 292 (3 CD)

- Vol. III: Ballettsuiten (Aufnahmen 1960-1967): Petruschka-Suite/ Pulcinella-Suite/ Feuervogel-Suite.- Columbia SO/ I. Strawinsky.- So CD 46 293

- Vol. IV: Symphonien und Dokumente (Aufnahmen 1961-1966): Symphonie in Es/ Symphonie in 3 Sätzen/ Symphonie in C/ Psalmen-

symphonie/ Strawinsky bei der Probe (Ausschnitte aus der Probenarbeit 1962-65)/ Strawinskys Erinnerungen (zur Uraufführung des »Sacre du Printemps«).- Festival Singers of Toronto/ Columbia SO, CBC SO/ I. Strawinsky.- So CD 46 294 (2 CD)

- Vol. V: Konzerte (Aufnahmen 1960-1966): Konzert für Klavier und Bläser/ Movements/ Capriccio/ Concerto in D: P. Entremont, Ch. Rosen (Klav.); I. Stern (Viol)/ Columbia SO/ R. Craft, I. Strawinsky.- So CD 46 295

- Vol. VI: Miniaturen (Aufnahmen 1962-1964): Greeting Prelude/ Suiten Nr. 1 & 2/ Concerto in Es/ 4 Norwegian Moods/ Circus Polka/ Concerto in D/ 8 Instrumental Miniatures/ 4 Etüden für Orch.- Columbia SO, CBC SO/ I. Strawinsky.- So CD 46 296

- Vol. VII: Kammermusik und historische Aufnahmen (1934-1965): Präludium für Jazz-Band/ Concertino für 12 Inst./ Oktett/ Ragtime/ Tango/ Septett/ Pastorale/ Ebony Concerto/ Symphonies d'instruments à vent/ Duo concertant/ Serenade in A/ Concerto für 2 Klaviere/ Piano-Rag-Music/ Sonata für 2 Klaviere/ Klaviersonate.- Toni Koves (Cimb.); B. Goodman (Klar.); J. Szigeti (Viol.); Ch. Rosen, R. Fildale, A. Gold, S. Strawinsky, I. Strawinsky (Klav.)/ Columbia Jazz Ens., Columbia Chamber Ens., SO des Nordwestdeutschen Rundf./ I. Strawinsky.- So CD 46 297 (2 CD)

- Vol. VIII: Opern und Lieder (Aufnahmen 1960-1968): Le Rossignol/ Mavra/ Faun et bergère/ 2 poèmes de P. Verlaine/ 2 poèmes de K. Balmont/ 3 poésies de la lyrique japonaise/ Souvenir de mon enfance/ Pri-baoutki/ Berceuses du chat/ Vier russische Bauernlieder/ 4 Lieder/ 3 Songs from W. Shakespeare/ In Memoriam D. Thomas/ Elegy for J.F.K./ The Owl and the Pussycat/ Tilim-bom.- R. Grist, M. Picassi, S. Belinck, M. Simmons, E. Lear, A. Albert (Sopr.); P. Rideout, C. Barbarian (Mezzo); E. Bonazzi (Alt); L. Driscoll, S. Kolk, W. Murphy, A. Young (Ten.); D. Gramm (Bar.); K. Smith, H. Beattie, C. Kaiser (Baß)/ L. di Tullio (Fl.); D. Remsen (Harfe); L. Almeida (Git.); P.E. Howland, J. Kreiselman, Ch. Russo (Klar.); R. Craft (Klav.)/ G. Smith Singers/ Chorus & Orch. of the Opera Society of Washington D.C., CBC SO, Columbia SO, Columbia Chamber Ens./ R. Craft, G. Smith, I. Strawinsky.- So CD 46 298 (2 CD)

- Vol. IX: The Rake's Progress (Aufnahme 1964):- J. Raskin (Sopr.); R. Sarfaty (Mezzo); J. Reardon, A. Young (Ten.); Don Garard (Baß); J. Manning, K. Miller, P. Tracey (Spr.)/ Sadler's Wells Opera Chorus/ Royal Philharmonia Orch./ I. Strawinsky.- So CD 46 299 (2 CD)

- Vol. X: Oratorium - Melodrama (Aufnahmen 1960-1966): Oedipus Rex/ The Flood/ Perséphone/ Ode/ Monumentum pro Gesualdo di Venosa.- S. Verrett (Mezzo); G. Shirley, L. Driscoll, M. Molese, R. Robinson (Tenor); D. Gramm, Ch. Watson, J. Reardon, R. Oliver (Baß); J. Westbrook, L. Harvey, S. Cabot, E. Lanchester, P. Tripp, V. Zorina (Spr.)/ Ithaca College Concert Choir, Texas Boys Choir of Forth Worth, G. Smith Singers/ Chorus & Orch. of the Opera Society of Washington D.C., Columbia SO & Chorus, Cleveland Orch./ R. Craft, I. Strawinsky.- So CD 46 300 (2 CD)

- Vol. XI: Geistliche Musik (Aufnahmen 1957-1966): Choralvariationen/ Zvesdoliki/ Ave Maria/ Credo/ Pater noster/ Cantata/ Mass/

Babel/ Canticum sacrum/ Introitus/ A Sermon, a Narrative and a Prayer/ Anthem/ Threni.- B. Beardslee (Sopr.); A. Albert, S. Verrett (Mezzo); B. Krebs (Contralto); R. Robinson, L. Driscoll, W. Lewis, J. Wainner (Ten.); H. Chitjian, M. Morgan (Bar.); R. Oliver (Baß); J. Calicos, J. Horton (Spr.)/ Festival Singers of Toronto, G. Smith Singers, Schola Cantorum/ Los Angeles Festival SO & Chorus, CBC SO, Columbia Chamber Ens., Columbia Symphony Winds & Brass/ E. Iseler, G. Smith, I. Strawinsky.- So CD 46 301 (2 CD)

- Vol. XII: Verschiedenes (Aufnahmen 1961-1969): Chant du Rossignol/ Danses concertantes/ Epitaphum/ Double Canon/ Abraham and Isaac/ Variations/ Requiem Canticles.- R. Fritsch (Bar.)/ I. Baker, O. Igleman (Viol.); S. Schonbach (Viola); G. Neikrug (Violonc.); A. Glegghorn (Fl.); K. Bloch (Klar.); D. Remsen (Harfe)/ Ithaka College Choir/ Columbia SO/ R. Craft (unter Aufsicht Strawinskys).- So CD 46 302

II Ausgewählte Aufnahmen der Werke, die 1994 von den Salzburger Festspielen aufgeführt werden (unter besonderer Berücksichtigung der in Salzburg tätigen Interpreten)

A Ballette

Der Feuervogel (Konzertsuite 1919)

Abbado / London SO - CD DG 415 854-
Giulini / Concertgeb.Orch.Amsterdam - So CD 45 935

Petruschka (1910/11)

Abbado / London SO - CD DG 423 901-2
Boulez / Cleveland Orch. - CD DG 435 769-2
Haitink / Berliner Phil. - CD Ph 422 415-2 INMS

Renard (1915/16)

Salonen / Aler, Robson, Wilson-Johnson, Tomlinson / London Sinfonietta - So CD 45 965

Apollon musagète (1927/28)

v.Karajan / Berliner Phil. - CD DG 415 979-2
Salonen / London Sinfonietta - So CD 46 667
Vegh / Camerata Academica - CD Cap 10300

Pas de deux (1941)

Järvi / Schott.National Orch. - CD Ko Ch 8360

B Musiktheater

Le Rossignol (1908-14)

Boulez / Bryn-Julson, Palmer, E. Laurence, Caley, Kennedy, Roberts, Howlett, George, Tomlinson / BBC Singers / BBC SO - CD Teldec 2292 45 627-2 ZK

Die Geschichte vom Soldaten (1918)

Ansermet / Gilles, Jaques, Simon / Orch. de la Suisse Romande / - CD Cla 50-8918

Markevitch / Cocteau, Fertey, Tonietti, Ustinov / Solisten Ensemble - CD Ph 420 773-2

Oedipus Rex (1926/27)

Abbado / Troyanos, Iacopucci, Kozma, Crass, Roni, Sbragia / Chor und SO der RAI Rom - CD Fono Mem 4128

Levine / Quivar, Kaasch, Langridge, Morris, Baston, Rootering / Chicago Chor u. Symph. - CD DG 435 872-2

Ozawa / Norman, Schreier, Svensen, Terfel, Peeters, Tatara, Wilson / Shinyukai Chor / Saito Kinen Orch. - CD Ph 438 865-2

Salonen / v.Otter, Cole, Gedda, Estes, Sotin, Chereau / Kammerchor Ericson / Chor u. RSO Stockholm - So CD 48 057

The Rake's Progress (1948-51)

Chailly / Popp, Varnay, Walker, Dobson, Langridge, Dean, Ramey, Best Chor & London Sinfonietta - CD Decca 411630-2 ZA

C Orchesterwerke

Symphonien für Blasinstrumente (1920)

Salonen / London Sinfonietta - So CD 45 797

Suiten Nr. 1 und 2 für Kammerorchester (1917-1925)

Boulez / Ensemble Intercontemporain - So CD 45 843

Concerto in Es für Kammerorchester »Dumbarton Oaks« (1937/38)

Hogwood / St. Paul Chamber Orch. - CD Decca 425 614-2 ZK

*D Instrumentalkonzerte***Violinkonzert D-Dur (1931)**

Mutter / Sacher / Phil. Orch. London - CD DG 423 696-2
 Oistrakh / Haitink / Lamoureux-Orch. Paris .- CD Ph 434167

*E Chorwerke und geistliche Musik***Psalmensymphonie (1930)**

Barenboim / Chor & Orch. de Paris - CD Tel 2292 45 437-2 ZK

*F Klaviermusik***Petruschka-Suite (1921)**

Pollini - CD DG 419 202-2 IMS
 Ugorski - CD DG 436 616-2

*G Kammermusik***3 Stücke für Streichquartett (1914)**

Alban-Berg-Quartett .- CD EMI 567-754 347-2

3 Stücke für Klarinette (1919)

Meyer .- CD EMI 523-252 335-2

Oktett für Bläser (1922/23)

Salonen / London Sinfonietta - So CD 45 965

Concertino für 12 Instrumente (1952)

Craft / Orch. of St. Luke's .- CD Ina MM 67 103-2

*H Lieder***Pribaoutki (1914)**

Shirley-Quirk / Boulez / Ens. Intercontemporain - CD DG 431 751-2

*I Video***Die Geschichte vom Soldaten (1918)**

Robert Dance Company / Mercury Ens., Heaton/ Choreographie:
 Page.- Tel VHS 1742493 und LD 1742496

Oedipus Rex (1926/27)

Ozawa / Norman, Schreier, Terfel, Peeters, Swensen / Saito Kinen
 Orchestra .- Philips LD 070 164-1

The Rake's Progress (1948-51)

Haitink / Lott, Goeke, Ramey, Allan, Willis / London Philh. Orch.,
 Produktion: J. Cox / Design: D. Hockney.- VHS PGGG 2008

Ausgewählte Bibliographie

I. Schriften, Gespräche, Briefe und Dokumente

Chronique de ma vie (in Zusammenarbeit mit Walter Nouvel). Paris 1935/36, 21962; auch in der Reihe »Bibl. méditations«, Paris 1971.
- Engl. Übers. als *Chronicle of my Life*, London 1936.
- Als *An Autobiography*, New York 1936 u. 1958; Nachdr.: New York 1962 u. 1969.
- Deutsch (übers. v. R. Tüngel) als *Erinnerungen*, Berlin u. Zürich 1937.

Poétique musicale sous forme de six leçons (zusammen mit Roland Manuel). Paris 1945. Rev. und erw. Ausg. (enthält nicht das 5. Kapitel) Paris 1952.
- Engl. (übers. v. A. Knödel u. I. Dahl) als *Poetics of Music*, Cambridge 1947 und (mit einem Vorw. v. D. Milhaud) New York 1956.- Als *Poetics of music in the form of six lessons* London 1970.
- Deutsch (übers. v. H. Strobel) als *Musikalische Poetik*, Mainz 1949, 21960, 31966.

Igor Strawinsky. 35 Antworten auf 35 Fragen. In: *Melos* 24 (Juni 1957), S. 161ff.; wiederveröffentlicht in *Igor Strawinsky. Leben und Werk von ihm selbst*, Zürich u. Mainz 1957.- Engl. Übers.: *Answers to 34 questions; an interview with Igor Strawinsky*. In: *encounter* 9 (Juli 1957), S. 3ff.

Igor Strawinsky. *Leben und Werk von ihm selbst*. Mit einem Vorw. v. W. Schuh. Zürich u. Mainz 1957.- Enthält Übers. von *Poétique musicale* und von *Answers to 35 questions* inklusive einer Frage, die bei der Wiederveröffentlichung in *Conversations with Igor Strawinsky* (London 1959) weggelassen wurde.

Igor Strawinsky. *Mein Leben*. München 1958; vollst. Ausg., z.T. identisch mit *Erinnerungen* (Berlin u. Zürich 1937).- Auch als *Mein Leben*, München 1938 und 1958.

Igor Strawinsky. *Gespräche mit Robert Craft*. (Übers. v. M. Gräter, N.J. Schatz, G.W. Baruch u. M. Hürlimann.) Zürich 1961.- Übers. der Bücher *Conversations with Igor Strawinsky* und *Memories and commentaries*.

Strawinsky, Th.: *Catherine & Igor Strawinsky. A Family Album*. London 1973.

Strawinsky, V./ Craft, R.: *Strawinsky in Pictures and Documents*. London 1979.

Strawinsky. *Sein Nachlaß. Sein Bild*. Hrsg. vom Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel. Basel 1984.

II. Werkverzeichnisse

Burde, W.: *Chronologisches Werkverzeichnis*. In: *W. Burde, Strawinsky. Leben - Werke - Dokumente*. Mainz 1992, S. 454-469.

Caesar, C.: *A Complete Catalogue*. Werkverzeichnis Bossey & Hawkes. San Francisco Press Inc. 1981.

Igor Strawinsky. *Verzeichnis seiner bei Schott erschienen Werke*. Schott: Mainz, o.J.

III. Schriften über Strawinskys Leben und Werk

Berger, G.: *Igor Strawinsky*. Wolfenbüttel 1965.

Burde, W.: *Strawinsky. Leben - Werke - Dokumente*. Mainz 1982.- Erw. Neuausg.: Mainz 1992.

Craft, R.: *Strawinsky - chronicle of a friendship, 1948-1971*. New York u. London 1972.

Dömling, W.: *Igor Strawinsky mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbek bei Hamburg 1982.

Herzfeld, R.: *Igor Strawinsky*. Berlin 1961.

Hirsbrunner, T.: *Strawinsky in Paris*. Laaber 1982.

Metzger, H.-K./ Riehn, R. (Hrsg.): *Igor Strawinsky. Musik-Konzepte 34/35*, München 1984.- Enthält Beiträge von C. Gottwald, S. Mauser, H.-K. Metzger, R. Riehn, R. Stephan, B. Zuber und R. Vlad.

Ramuz, C.F.: *Souvenirs sur Igor Strawinsky*. Paris 1929; Lausanne 1951. Dt. Ausg.: *Erinnerungen an Igor Strawinsky*. Frankfurt 1953, 1974.

Scherliess, V.: *Igor Strawinsky und seine Zeit*. Laaber 1983.

Siohan, R.: *Strawinsky*. Paris 1959.- Engl. Übers. London 1966.

Strawinsky, Th.: *Le Message d'Igor Strawinsky*. Lausanne 1948, 1952.

Strobel, H.: *Igor Strawinsky*. Zürich 1956.

Stuckenschmidt, H.H.: *Strawinsky und sein Jahrhundert*. Berlin 1957.

Tomek, O. (Hrsg.): *Igor Strawinsky. Eine Sendereihe des WDR Köln 1963 zu seinem 80. Geburtstag*. Köln 1964.

Boulez, P.: *Strawinsky bleibt*. In: *Anhaltspunkte*, Stuttgart 1975, S. 163-238.

Dibelius, U.: *Strawinskys musikalische Wirklichkeit*. In: *Melos* 34 (1967), S. 189ff.

Dömling, W./ Hirsbrunner, T.: *Über Strawinsky. Studien zu Ästhetik und Kompositionstechnik*. Laaber 1985.

Engelhardt, J./ Stern, D.: *Verfremdung und Parodie bei Strawinsky*. In: *Melos/NZfM* 3 (1977), 2, S. 104-108.

Schrade, L.: *Strawinsky, die Synthese einer Epoche*. In: *Universitas* 17 (1962).- Auch in: *Melos* 38 (1971), S. 173ff.

Bildnachweise

- Ashmolean Museum, Oxford: 38, 59
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 102
Bibliothèque National, Paris: 63, 74, 85, 88
Boosey & Hawkes, New York/Berlin: 16, 17, 33, 36, 57, 75, 77
BVK, Wien;: Schutzumschlag, 2, 52, 91
Conservatoire de Musique, Genf: 79
Deutsche Grammophon Gesellschaft, Hamburg: 22
Jörg Immendorff, Düsseldorf: 20, 21
Kunsthalle, Bremen: 52
Magnum, Köln: 8
Musée Picasso, Paris: 2
Anatole Pohorilenko, Paris: 43
Paul Sacher Stiftung, Basel: 30, 34, 35, 39, 43, 47
Salzburger Festspiele: 14, 24, 29, 32, 42, 50, 54, 70, 74, 76, 86, 90, 93, 94, 95
Volker Scherliess, Lübeck: 15, 27, 37, 46, 52, 80, 83, 89
B.Schott's Söhne, Mainz: 71
Elisabeth Schwarzkopf-Legge, Zumikon: 18, 19
Sir John Soane's Museum, London: 18
Sony Classical, Hamburg: 9 - 12
Staatsbibliothek PK, Berlin: 44, 45, 89
Théodore Strawinsky, Genf: 25, 27, 44, 55, 82, 87, 96
Tschaikowsky Konservatorium, Moskau: 55
Württembergische Staatstheater, Stuttgart: 18

Salzburger Festspiele 1994 – Schwerpunkt Strawinsky

The Rake's Progress (Kleines Festspielhaus, 27., 30.Juli, 1., 4., 6.August)

L'histoire du soldat (Festspielzelt, 29., 31.Juli, 4., 5., 6., 18., 19., 27., 28.August)

Fanfare for a New Theatre, Concertino, Pribaoutki, Oktett, Drei Stücke für Klarinette solo, Suiten Nr.1 und Nr.2,
Dumbarton Oakes Concert, Renard (Mozarteum, 19.August)

»Herr Strawinsky hat gesagt...«, Lesung (Landestheater, 19.August)

Oedipus Rex und Psalmensymphonie (Grosses Festspielhaus, 22., 27., 30.August)

Drei Stücke für Streichquartett (Mozarteum, 28.Juli)

Petruschka (Grosses Festspielhaus, 6., 7.August)

Der Kuss der Fee (Grosses Festspielhaus, 14., 15.August)

Le Rossignol (Felsenreitschule, 20.August)

Violinkonzert D-Dur (Grosses Festspielhaus, 21.August)

Suite aus »Pulcinella« (Grosses Festspielhaus, 21.August)

Petruschka-Suite (Grosses Festspielhaus, 23.August)

Symphonie für Blasinstrumente (Grosses Festspielhaus, 27.August)

Apollon Musagète, Pas de deux nach P.I.Tschaikowsky (Felsenreitschule, 28.August)

Feuervogel-Suite (Grosses Festspielhaus, 29.August)

Claudio Abbado, Elzbieta Ardam, Arditti Quartett, Agnes Baltsa, Ann Beckmann, Berliner Philharmonisches Orchester
Jonathan Best, Andrej Boreyko, Pierre Boulez, Gottfried Breitfuß, Britta Bürgschwendtner, Grace Bumbry, Ian Caley
Sylvain Cambreling, Camerata Academica, Jean-Luc Chaignaud, The Cleveland Orchestra, Edith Clever, Pavel Danilouk
Christoph von Dohnányi, Ensemble Modern, Hermann Feuchter, Dietrich D. Gerpeide, Martin Grubinger, Reinhard Gutschy
Jerry Hadley, Jörg Immendorff, James F. Ingalls, Nicolas Isherwood, Bernhard Jauch, Vytantas Juozapatis, Franz-Josef Kapellmann
Wolfgang Koch, Peter Köves, Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor, Martin Lämmerhirt, Pierre Lefebvre, Sarah Leonard
London Symphony Orchestra, Sylvia McNair, Thomas Moser, Barbara Mundel, Peter Mussbach, Riccardo Muti, Anne Sophie Mutter
Kent Nagano, ORF-Chor und ORF-Symphonieorchester, Luba Orgonasova, Lambert Orkis, Linda Ormiston, Erwin Ortner
Seiji Ozawa, Herwig Pecoraro, Monte Pederson, Herbert Perry, Françoise Pollet, Maurizio Pollini, Wolf D. Prix, Markus Pronebner
Dunya Ramicova, Karin Romig, Paco Rosales, Peter Rose, Roberto Sacca, Saito Kinen Orchestra, Matti Salminen, Benjamin Schmid
Walter Schmidinger, Uwe Schönbeck, Ferdinand Seiler, Peter Sellars, Sir Georg Solti, Thomas Stache, Pinchas Steinberg
Helmut Swiczinsky, Christian Tetzlaff, Veit Volkert, Wiener Philharmoniker, Eduard Wimmer, Hans Zender