

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen

29 (2022)



Tschaikowsky
Gesellschaft
Tchaikovsky Society

Mitteilungen 29 (2022)

Copyright

Redaktion 2020

ISSN

Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. / Tchaikovsky Society

Kadja Grönke und Ronald de Vet

2191-8627

Postadresse

E-Mail

Homepage

Vereinsregister

Elisabethkirchstraße 21, D-10115 Berlin

info@tschaikowsky-gesellschaft.de

www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Amtsgericht Stuttgart VR 38 1057

Konten der Gesellschaft bei der Kreissparkasse Tübingen (BIC: SOLADES1TUB):

- für Mitgliedsbeiträge

IBAN DE02 6415 0020 0001 5529 80

- für Spenden für wissenschaftliche Zwecke IBAN DE14 6415 0020 0001 7312 44

Für die Beiträge siehe das Beitrittsformular auf <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/kontakt.htm>.

Die Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft erscheinen in der Regel einmal jährlich als Jahressgabe für die Mitglieder der Gesellschaft.

Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen 29 (2022)

Beiträge

Überlegungen zur Übertitel-Redaktion am Beispiel von <i>Die Jungfrau von Orléans</i> in Erfurt 2021 (Arne Langer)	2
Tschaikowsky meets Metal. Wie Hardrock- und Metal-Bands klassische Musik sehen und verarbeiten (Walter Schönthal)	9
Mein <i>Aachener Walzer</i> nach Tschaikowsky (André Parfenov)	18
Die ›LP meines Lebens‹. Oder: Tschaikowsky im Mutterleib (Oliver Peter Graber)	23
Tschaikowskys Strawinsky (Kadja Grönke)	31

Rezensionen und Berichte

Tschaikowskys <i>Jungfrau</i> in Erfurt (Paul Mertens)	38
<i>Pique Dame</i> bei den Osterfestspielen in Baden-Baden (Kadja Grönke)	55
Oper als Weihnachtsgeschenk. Nikolai Rimski-Korsakows <i>Die Nacht vor Weihnachten</i> auf der Frankfurter Bühne (Christoph Flamm)	61
<i>Musik und Homosexualitäten</i> . Ein Leseabenteuer (Kadja Grönke)	66
Vorschläge zur Bettlektüre. Oder: Capriccio über ein nicht (ganz) gelesenes Buch (Dariusz Szymanski)	67

Kurzmeldungen (Kadja Grönke)	70
-------------------------------------	----

Tschaikowsky-Gesellschaft

Protokoll der Jahrestagung 2021: siehe <i>Mitteilungen 2021</i> .	
Korrespondenz-Adressen	73

Tschaikowskys Strawinsky¹

von Kadja Grönke

Bühnenzauber

Gleich links hinter der ersten Wegkreuzung des Tichwiner Friedhofs am Petersburger Alexander-Newski-Kloster erhebt sich ein mächtiger Gedenkstein für den Sänger Fjodor Strawinsky. Sein Sohn Igor war 1902, beim Tod des Vaters, ein wenig motivierter Jurastudent, der im privaten Musikunterricht bei Nikolai Rimski-Korsakow gerade an seinen ersten richtigen Kompositionen feilte. Ob ihm klar war, dass auch der von ihm bewunderte Peter Tschaikowsky zunächst widerwillig eine Ausbildung zum Juristen absolvierte, bevor er – nur ein Jahr älter als später Strawinsky – ernsthaft begann, sich die Grundlagen der Musiktheorie anzueignen?

Mit dieser äußerlichen Gemeinsamkeit ist es nicht getan. Als der zehnjährige Tschaikowsky 1850 von seiner Mutter nach St. Petersburg gebracht wurde, um dort die Aufnahmeprüfung für die Rechtsschule zu bestehen, gab es zur Belohnung einen Besuch in der Oper: ein überwältigendes Erlebnis für das sensible Kind aus der Provinz. Auch Igor Strawinsky erlebte im zarten Alter von Zehn seine erste Operaufführung, im selben Theater – und wenn auch vermutlich nicht auf demselben Sitzplatz, so doch dasselbe Werk: Glinkas *Ein Leben für den Zaren* beeindruckte den Knaben tief.

Wenig später durfte er seine Mutter in Glinkas zweite große Oper begleiten, *Ruslan und Ludmila*. Neben der unwiderstehlichen Kraft der Musik blieb ihm eine Gestalt im Publikum tief im Gedächtnis. ›Schau, Igor‹, mag seine Mutter vielleicht gesagt habe, ›dort der würdige Herr mit dem Bart, der so viel älter aussieht als seine 52 Jahre, das ist der berühmte Komponist Tschaikowsky!‹ Ein Jahr später war Tschaikowsky tot, und Strawinsky besucht das Gedenkkonzert zur Erinnerung an einen Künstler, »für den meine Bewunderung wuchs und wuchs, je reicher mein musikalisches Wissen wurde«.

Der junge Strawinsky lebte in einer Welt der Musik: Sein Vater, Fjodor, war ein angesehener Bassist am Petersburger Marientheater, der wichtige Rollen u. a. in Tschaikowskys Opern *Wakula der Schmied*, *Die Jungfrau von Orléans*, *Mazepa* und *Die Zauberin* sang, und seine Mutter spielte auf offenbar hohem Niveau Klavier. Von ihr übernahm der junge Strawinsky die Freude am Partitur-

¹ Erstdruck im Programmbuch der Osterfestspiele Baden-Baden 2022; Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung.

spiel, sodass er sich vor seinem ersten Opernbesuch die Noten zu Glinkas *Leben für den Zaren* bereits am häuslichen Instrument erarbeitet hatte.

Tschaikowskys frühe Kindheit verlief dagegen ohne begleitenden Kontakt zu professionellen Musikern – kein Wunder, denn das erste russische Konservatorium wurde erst 1862 eröffnet, und der Zweiundzwanzigjährige gehörte sogleich zu den ersten Studierenden. Eine tiefe Liebe zur Musik umgab ihn allerdings von Geburt an: Ein Flügel der Petersburger Firma ›Wirth‹, auf dem auch die Mutter spielte, zog ihn magisch an, ebenso wie das Orchestrion, das sein Vater aus St. Petersburg in die kleine Stadt Wotkinsk (im heutigen Udmurtien) transportieren ließ. Diesem Musikautomaten, bei dem Stiftwalzen auf pneumatischem Weg Klänge erzeugten, verdankte Tschaikowsky seine ersten Begegnungen mit Musik von Mozart (*Don Giovanni*) und italienischen Opernkomponisten.

Das frühe Improvisieren am Klavier der Mutter, das Urerlebnis Glinka und die Begeisterung für die Oper machen verständlich, warum sowohl Tschaikowsky als auch Strawinsky mit ihren Werken auf die Bühne drängten: Tschaikowsky komponierte elf Opern, Strawinsky acht (wenn man das Opern-Oratorium *Oedipus Rex* und einige Bühnenexperimente mitzählt). Damit reihten sie sich in die Geschichte des vokalen Musiktheaters ein und bereicherten sie um Repertoireklassiker wie *Eugen Onegin*, *Pique Dame* oder *Die Geschichte vom Soldaten*.

Die Gattung aber, in der beide Künstler, jeder auf seine Art, die Musikgeschichte revolutionierten, war nicht die Oper, sondern das Ballett. Hier trat Strawinsky mit elf Partituren hervor. Tschaikowsky komponierte ›nur‹ drei – aber mit ihnen veränderte er die Geschichte der Gattung im 19. Jahrhundert ebenso einschneidend, wie Strawinsky es mit seiner Ballettmusik im 20. Jahrhundert tat.

Augenkunst

Auf den ersten Blick scheinen Welten zu liegen zwischen der nach sinfonischen Grundsätzen strukturierten, leitmotivisch gestalteten Partitur zu Tschaikowskys *Schwanensee* (1877) und den klanglichen und rhythmischen Raffinessen von Strawinskys *Feuervogel* (1910). ›Wo sind die Melodien?‹ verzweifelten die Tänzer:innen, die gewohnt waren, sich auf der Bühne von der Musik tragen zu lassen. Und doch nutzt auch Strawinsky Leitmotive; vor allem aber erfindet er Leitharmonien, mit deren Hilfe die Handlungsstränge charakterisiert und klanglich voneinander abgehoben werden. Und auch sein Tanzverständnis ist

ein anderes als bei seinem großen Vorgänger: Während in *Schwanensee* Nummern-Bezeichnungen wie ›Pas de deux‹, ›Pas d'action‹ oder ›Scène finale‹ darauf hinweisen, wie sehr Tschaikowskys sinfonische Partitur auf das streng formale Gerüst des klassischen Tanzes zugeschnitten ist, betont der *Feuervogel* mit Überschriften wie »Spiel der verzauberten Prinzessinnen mit den goldenen Äpfeln« oder »Verschwinden von Kaschtscheis Palast; allgemeine Fröhlichkeit« den Ausdrucksgehalt der Musik und ihren unmittelbaren Bezug zur Bühnenshandlung.



Links: Michail Mordkin und Adelaide Giuri in *Schwanensee*, Moskau 1901.

Rechts: Tamara Karsavina und Adolf Bolm in *Der Feuervogel*, 1911.

Diese Bühnenshandlung erscheint fast wie ein nach Russland versetztes Spiegelbild des *Schwanensees*. Doch nur weil in beiden Ballett-Erstlingen ein Vogel tanzt und Magie im Spiel ist, zudem ein aufrechter Prinz und ein böser Zauberer mit einer Vorliebe für das Entführen schöner Mädchen gegeneinander antreten, bedeutet das nicht zwangsläufig, dass Strawinsky seinen *Feuervogel* als russisches Gegenbild zu Tschaikowskys europäischem Märchen-Archetyp konzipiert hätte. Es zeigt vielmehr, wie ungeheuer wirkmächtig das war, was Tschaikowsky für das russische Ballett als Kunstform in Gang gesetzt hatte: In *Schwanensee* brach er mit der Tradition, die Musik eines Balletts als austauschbare Folie für die Anmut einer Primaballerina zu sehen und auf Wunsch der Tanzenden weitere Musikstücke, notfalls auch anderer Komponisten, einzubauen, damit hier noch ein Solo, dort noch ein Pas de deux eingeschoben werden konnte. Tschaikowskys Partitur besaß eine Autonomie, die die Musik nicht mehr zur Erfüllungsgehilfin des Choreographen machte, sondern zur gleichberechtigten Partnerin.

Das erforderte natürlich ein Umdenken im Theaterbetrieb. So war es ein doppelter Glücksfall, dass der theateraffine Zar Alexander III. die Bühne als Spielort herrscherlicher Machtentfaltung ansah und dabei bekanntermaßen einen ganz bestimmten Komponisten favorisierte, und dass der Petersburger Theaterdirektor Iwan Wsewoloshski mit seinem Choreographen Marius Petipa die Ballettsparte aufwerten wollte. Auf der Suche nach einem Werk, das geeignet schien, all die Möglichkeiten, all die verschwenderische Ausstattung, all die zauberischen Effekte in Szene zu setzen, zu denen die Bühnen der beiden russischen Hauptstädte um 1890 herum fähig waren, brauchte Wsewoloshski für ein Erfolgsrezept nur noch eins und eins zusammenzuzählen: In Tschaikowsky fand er den idealen Komponisten für ein Theater der royalen Prachtentfaltung, und Tschaikowsky erhielt in Petipa den kongenialen Choreographen für das feste Zusammenspiel von Tanz und Musik. Die beiden späten Ballette, *Dornröschen* (1890) und *Der Nussknacker* (1892), bilden zugleich Geburtsstunde und Höhepunkt dessen, was wir heute als »klassisches russisches Ballett« bezeichnen: Hier ist die Musik ein ebenbürtiger Partner des Tanzes, und Bühnenbild, Kostüme und die absolute Perfektion und Geometrie insbesondere beim Corps de ballet werden zum optischen Pendant der klingenden Partitur.

Sinnenrausch

Ähnlich glücklich war die Konstellation für Igor Strawinskys drei russische Ballette: *Feuervogel* (1910), *Petruschka* (1911) und *Le Sacre du printemps* (1913). Auch hier kamen engagierte Choreographen (Michail Fokin, Vaslav Nijinski), innovative Konzepte und eine verschwenderische Ausstattung zusammen – ein Kraftfeld, gebündelt durch den genialen Impresario Sergei Diaghilew (mit dem Strawinsky übrigens mütterlicherseits verwandt war). So wie die Kaiserlichen Theater in Petersburg und Moskau für Tschaikowskys drei Ballette die ideale Bühne und das ideale Publikum bereithielten, um diese Werke als vollendeten Ausdruck monarchischer Hochkultur zu feiern, so sorgte Diaghilews Ensemble der *Ballets russes* dafür, dass das Pariser Publikum Anfang des 20. Jahrhunderts Strawinskys Tanzkunstwerke als grandiosen, alle Sinne betörenden Aufbruch in die Zukunft erlebte.



Igor Strawinsky und Vaslav Nijinski im Kostüm des *Petruschka*, 1911.



Szenenfoto aus Strawinskys *Le Sacre du printemps*; Bühnenbild und Kostüme von Nicholas Roerich. Aus der Zeitschrift *The Sketch*, London 1913.

Geschult in der von Petipa und Tschaikowsky geformten Ballettästhetik, waren Diaghilews Tänzer:innen (darunter Tamara Karsawina und Vaslav Nijinski) daran gewöhnt, dass die männliche Hauptrolle nicht mehr als hebender, stützender Stichwortgeber für die Ballerina fungierte, sondern beide ein eigenständiges, virtuoseres und ausdrucksstarkes Bewegungsrepertoire ausprägten. Während Strawinsky diese Ausdruckskraft durch seine Musik intensiviert und damit der Schaulust des Pariser Publikums entgegenkam, bürstete er das zweite Merkmal des russischen Balletts energisch gegen den Strich: Das klassische Ebenmaß und die makellose Perfektion des geometrisch choreographierten Corps de ballet, das gewissermaßen kulinarische Moment der sogenannten ›weißen‹ Szenen, waren mit seiner Musik nicht vereinbar – kein Wunder, dass *Le Sacre du printemps* einen Theaterskandal heraufbeschwor. Wenn man aber die von Nijinski choreographierte brachiale physische Präsenz des kollektiven Trotzens, Stampfens, Schlurfens und Springens als gezieltes Gegenbild zur illusorischen Schwerelosigkeit des klassischen russischen Balletts versteht, dann liegt in diesem radikalen Abgesang auf Petipa'schen Zauber auch eine fast liebevolle Anti-Hommage an Tschaikowsky verborgen.

Strawinskys Tschaikowsky

Auf den für Strawinskys Bekanntheit höchst förderlichen Skandal des *Sacre* folgte 1921 eine eindeutige Reverenz an Tschaikowsky: Für Diaghilews Londoner Aufführung von *Dornröschen* wurde Strawinsky als Bearbeiter und Orchestertrator tätig und näherte sich den Partituren damit aus einer für ihn neuen Perspektive.

Von Tschaikowsky zu lernen und das Gelernte in ein zeitgenössisches Gewand zu kleiden – das galt auch für seine nächsten Tanzwerke: Zur Vorbereitung auf das neoklassizistische Ballett *Apollon musagète* (1927/28) für George Balanchine studierte Strawinsky Partituren seines russischen Vorbilds und begann dann 1928, in unmittelbarem Anschluss daran, mit der Ballettmusik *Le baiser de la fée*. Als »Möglichkeit, meine aufrichtige Ehrerbietung für Tschaikowskys wunderbare Begabung« zum Ausdruck zu bringen, legte er dieser Partitur Lieder und Klaviermusik des verehrten Landsmanns zugrunde und schmolz sie so sehr in seinen eigenen Stil ein, dass er sich später nicht mehr erinnern mochte, was von ihm und was von Tschaikowsky stammt. Diese künstlerische Neuschöpfung macht *Le baiser de la fée* zu einem würdigen Gegenstück der Suite *Mozartiana* (1887), in der Tschaikowsky – wie auch im Intermezzo des zweiten Akts von *Pique Dame* – ebenfalls seinem Lieblingskomponisten Mozart klingenden Tribut zollte.

Le baiser de la fée und *Mozartiana* zeigen deutlich, was Strawinsky und Tschaikowsky im Innersten verband: die Liebe zur Musik der Vergangenheit und damit der Blick in eine verlorene Zeit, die nur in Tönen wieder aufersteht.



Igor Strawinsky, 1922.
© Bibliothèque nationale, Paris

Als Strawinsky 1962 zum ersten und einzigen Mal die Sowjetunion besuchte, war seine russische Heimat schon lange Geschichte; Tschaikowskys Musik aber lebte weiter. Für Strawinsky blieb sie klingende Gegenwart, wie seine Schallplatteneinspielungen des Violinkonzerts (1940), der Zweiten Sinfonie (1953) und natürlich seiner eigenen Tschaikowsky-Bearbeitungen *Dornröschen* und *Le baiser de la fée* deutlich machen.

Von dem noch heute zu besuchenden Grabdenkmal für Strawinskys Vater sind es etwa 50 m Luftlinie bis zur aufwändigen Grabstätte im Norden des Tichwiner Friedhofs, in der Tschaikowsky seine letzte Ruhestätte gefunden hat.



Links: Grabstein von Strawinskys Vater, entworfen von den Bildhauern Wladimir Beklemischew und Leonid Posen.

Rechts: Grabstätte von Tschaikowsky, gestaltet von Fjodor Kamenski nach einem Entwurf von Iwan Wsewoloshski.

Bei genauer Betrachtung ist die Musik des Komponisten Strawinsky von der seines großen Vorgängers eigentlich gar nicht viel weiter entfernt – nur unterscheidet sich die Ausdruckswelt des 20. von der des 19. Jahrhunderts in etwa so sehr wie das Leben eines wohlgeratenen Sohnes von dem seines väterlichen Vorbilds.

Kadja Grönke
Oldenburg, im Februar 2022