

Russland – Melodie – Musiktradition

Das Enden der Melodie

Sir Simon Rattle treibt die Berliner Philharmoniker zu einem schonungslosen *Le Sacre du Printemps*

Wie **radikal** ist Strawinskys *Le Sacre du Printemps*? Sir Simon Rattle dirigierte letzte Woche ein kontrastreiches Programm mit Thomas Adès' *Powder Her Face Suite*, Wolfgang Amadeus Mozarts *Klavierkonzert Nr. 25 C-Dur* und dem 2015 wiederentdeckten *Chant funèbre* sowie der 1947 revidierten Fassung von *Le Sacre du Printemps*. Man könnte sagen, dass erst durch die Kontraste die Radikalität der 1947er-Fassung für das Orchesterpodium zumindest mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern hörbar wird. Beim Applaus war durchaus vereinzelter Unmut zu hören, wobei man sich heute nicht mehr sicher sein kann, ob schlechthin die freilich skandalöse Ballettmusik von 1913 nicht gekannt oder ein Unterschied aufgefallen war.



Bricht Igor Strawinsky mit der europäischen Musiktradition oder hält er auch **1947** noch an ihr fest? Das Jahr 1947 ist durchaus eines, in dem die europäische Musiktradition erneut auf den, soll man sagen, Prüfstand gestellt wurde. Arnold Schönberg komponierte im August des Jahres *A Survivor from Warsaw*, das am 4. November 1948 in New York uraufgeführt wurde.[1] Bekannt ist weiterhin, dass Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* zwischen 1940 und 1949 die Kompositionen Arnold Schönbergs gegen die Igor Strawinskys positionierte. So ergibt sich um 1947 eine Dreieckskonstellation um die Frage der europäischen Musiktradition, die Sir Simon Rattle durchaus bekannt sein dürfte und mit der *Le Sacre du Printemps* radikaler, fast schönbergisch wird.



1940 hatte Igor Strawinsky seine **Komposition** noch mit den New Yorker Philharmonikern für Columbia auf 78er Vinylschallplatten eingespielt. Seit 2013 lassen sich daraus auf archive.org als erste Stücke, *Adoration of the Earth* und *The Sacrifice* hören. Im Vergleich zur Aufführung mit den Berliner Philharmonikern unter Igor Strawinsky klingen die beiden Stücke melodischer. Auch die Streicher bei Strawinsky in ihrer schlagzeugartigen Spielweise sind zwar ekstatisch und roh, rhythmusbetont, quasi prezivilisatorisch, vor dem Einsetzen der europäischen Musiktradition und ihrer Melodien, die dennoch durchschimmert. Aber sie sind nicht von jener Leere, wie sie sich bei Rattle hören lassen.

Ein Ende der europäischen Musiktradition? Und was trägt die kürzlich wiedergefundene, frühe Komposition des *Chant funèbre* dazu bei?



Die Uraufführung der komplettierten Fassung von Thomas Adès' *Powder Her Face Suite* eröffnete den Abend, der thematisch um die **europäische Musiktradition** kreiste. Denn Thomas Adès knüpft durchaus mit seinen 8 Teilen an diese an. Die Suite ist anders als Adès' gleichnamige Kammeroper *Powder Her Face* von 1995 in der Ergänzung und Neuorchestrierung groß besetzt. 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, Sopransaxofon, Altsaxofon, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Klavier, Harfe und Streicher in ihrer ganzen Breite. Die jazzige Klarinette hat ein sehr schönes Solo, das Andreas Ottensamer mit Bravour ausführt. Da es um das Leben, insbesondere Liebesleben der Margaret Whigham, Herzogin von Argyll, mit dem Beinamen »Dirty Duchess« geht, spielt die Schlager- und Tanzmusik vor allem der 30er bis 60er Jahre eine wichtige Rolle.



Warum macht Thomas Adès aus der Musik zu einer Kammeroper mit einer gewiss interessanten Geschichte der skandalumwitterten und schließlich verarmten Herzogin eine **Suite** von 20 Minuten? Von der Suite her lässt sich die Geschichte der Boulevardpresse und ihrer Erzählung von der hübschen Millionärstochter, ihres gesellschaftlichen Aufstiegs in die britische Adels- und Politikgesellschaft, des Skandals und Niedergangs vor allem der 30er bis 60er Jahre sowie der dramatischen Verstrickung der Margaret Whigham darin nicht hören. Narrative der Boulevardpresse generieren moderne Märchen, die zur „Autobiographie“ eines Frauenlebens werden. Auch lässt sich mit einer Suite kaum aufführen, was in der Kammeroper auf der Bühne zumindest beim Cheltenham Music Festival 1995 eine Sensation wurde. Nämlich, dass zum ersten Mal auf der Bühne in einer Oper ein Blow Job vorgeführt wurde. Selbiger hatte nämlich auf einem Polaroid um 1960 oder weit früher beim Scheidungsprozess 1963 für erhebliches Aufsehen und richterliches Moralurteil gesorgt. Ein Polaroid! Weltneuheit! Nur ein Mann besaß in ganz England zu jener Zeit eine Polaroid-Kamera aus den USA. Irre sexy. Heute filmen sich die Leute ständig mit dem Smartphone oder Chatcam online zur Stimulation bei Aktionen am Körper und stellen sie massenweise ins Netz. Doch all das kann schwer in Musik transformiert werden.



Die *Powder Her Face Suite* von Thomas Adès mit dem großen, symphonischen **Orchesterappart**, wie ihn nur Symphonieorchester bieten können, nimmt eine erstaunliche Operation zwischen sogenannter Unterhaltungs- und ernster Musik vor. Die Suite erinnert an die Tradition der großen Tanzorchester, hört sich an einigen Stellen wie eine Bigband an und verarbeitet auf subtile Weise „Wedding March“, „Waltz“, „Ode“ und rhythmische Anspielungen auf so manchen Gesellschaftstanz. Was Thomas Adès hier äußerst aufwendig und mit großem Ernst macht, erinnert an das Programm des *John Wilson Orchestra*, wie es im letzten Jahr beim [Musikfest 2016](#) zu hören war. Margaret Whigham war mit ihrer Biographie zugleich Produkt wie Akteurin einer bestimmten Phase der Medien und der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, wie sie mit der Musik auf andere Weise hörbar wird. Wie passt nun das *Klavierkonzert Nr. 25 C-Dur* von Wolfgang Amadeus Mozart dazu?



Die Musik Mozarts folgt einer großen **Ordnung**, die bei Adès in der Ironie gebrochen wird. Was bei Thomas Adès in der *Suite* unter- und abgebrochen, um- und verformt wird, während Erinnerungen wie ironische Blitze durch großes Klangvolumen schießen, schwebt, singt und neckt sich in der Interpretation von Immogen Cooper mit dem Orchester in Mozarts Klavierkonzert. Im *Klavierkonzert Nr. 25 C-Dur* ist die Welt in Ordnung. Diese Ordnung wird nicht zuletzt mit, wie man sagt, feierlichen Akkorden im *Allegro maestoso* eingeführt. Aus dem Orchester wird auch das Thema als Melodie vorgegeben, das die Pianistin aufmerksam und freundlich aufnimmt, um es in einer langen Passage weiterzuentwickeln. Die Geschlossenheit des *Ersten Satzes* wird mit wiederum majestätischen Akkorden am Schluss vorgeführt. Immogen Cooper gibt sich dieser Ordnung und Geschlossenheit im Spiel mit den Berliner Philharmonikern geradezu hin. Das klingt sehr harmonisch, philharmonisch und wird oft als romantisch formuliert. Es ist wie ein gutes, leicht gedankenverlorenes Gespräch.



Das Schöne, vielleicht gar Beglückende bei Wolfgang Amadeus Mozart und gar, wenn es um eine Komposition in C-Dur geht, ist, dass es keine **Störung** der Ordnung gibt. Das Orchester und die Pianistin verstehen einander im zugewandten Musikmachen. Melodien, die sich nachsummen lassen, werden vorgeschlagen, aufgenommen und durchgespielt. Die europäische Musiktradition wird so zu einem Ordnungsschema, durch das die Musik wie von selbst funktioniert. Man kann danach fragen, woraus Mozart diese Ordnung mit großer Freundlichkeit entstehen ließ, die bei Thomas Adès durch Ironie gebrochen wird. Die Ordnung als Harmonie im Spiel folgt einer Gesetzmäßigkeit, die nicht in Frage gestellt wird, weil sie funktioniert und zur Wiederholung als Melodie einlädt. Kierkegaard formuliert diese Eigendynamik damit, dass sie „die Seele bereicher(e), das Ohr sättig(e), dem Herzen wohlthu(e)“. Søren Kierkegaard hat bekanntlich in *Entweder-Oder* (1834) mit Mozarts *Don Juan* eine labyrinthische Ästhetik und Ethik entfaltet.[2]

Bei Mozart trifft es nun ebenso zu, dass nur ein Werk desselben existiert, das ihn zu einem klassischen Komponisten und im vollen Sinne des Wortes unsterblich macht. Dieses Werk ist der *Don Juan*. Was er sonst hervorgebracht hat, kann erfreuen, unsere Bewunderung erregen, die Seele bereichern, das Ohr sättigen, dem Herzen wohlthun; aber ihm und seiner Unsterblichkeit erweist man keinen Dienst, wenn man alles durcheinander wirft und das alles für gleich groß erklärt.[3]



Kierkegaard geht es in seinem witzig komponierten Buch zur Musik von Mozart nicht zuletzt um die **Singularität** des *Don Juan*, über den sich schreiben, der sich aber nicht fassen lässt, weil sich Mozarts Oper nicht klassifizieren lässt. Letztlich lässt sich auch die „Ordnung der Dinge“ [3], die Kierkegaard als eine „höhere“ eröffnend anspricht, nicht bestimmen. Sie generiert und basiert dennoch auf Wissen als Wiederholungen. Melodien, Tonfolgen, werden angeschlagen, wiederholt, variiert und ausgearbeitet in der europäischen Musiktradition als Wissensreservoir. In der Moderne wendet sich z.B. Strawinsky wenigstens teilweise von diesem Wissen und den Praktiken seiner Verfertigung in der Musikliteratur ab, um sich andersartigen, bislang marginalisierten, mündlich tradierten Volksmusiken z.B. der Ukraine zuzuwenden. Bei Kierkegaard geht es vielmehr um eine Wirkungsweise und Praxis des Musikmachens. Das *Klavierkonzert Nr. 25 C-Dur* passte deshalb sehr gut ins Programm, weil es nicht um Bedeutung ringt, sich im Musikwissen abspielt und gerade deshalb seine Ordnung beglückend wirkt. Denn das Glückliche besteht nach Kierkegaard gerade nicht nur im Zufälligen.

Hierin besteht das Glückliche, nicht in dem Sinne des Zufälligen, und setzt daher zwei Faktoren voraus, während der Zufall in den unartikulierten Interjektionen des Schicksals liegt. Hierin besteht, was die Menschengeschichte Glückliches enthält, nämlich jenes göttliche Zusammenspiel der geschichtlichen Kräfte; das sind die Fest- und Feiertage der geschichtlichen Zeit. [5]



Das „göttliche Zusammenspiel der geschichtlichen Kräfte“ lässt sich nicht durchschauen, generiert aber das **Glückliche** und „Fest- und Feiertage“. Wenn das Glückliche nach den Erzählungen und einer Ordnung eintritt, dann lässt es sich als „Fest- und Feiertag“ nicht nur im kalendarischen Modus erfahren. Das Glückliche, wie es von Kierkegaard formuliert wird, wirkt in der Musik Mozarts, weil es auch einer gewissen Geschichtlichkeit, fast schon Gesetzmäßigkeit gehorcht. Mozart generiert in seinem kombinatorischen Verfälschen der Musik, das sich immer wieder zu Melodien als wiederholbare Wissenskapseln verdichtet, nicht nur ein umfangreiches Musikverzeichnis, das sich nachspielen lässt und auf Wiederholung angelegt ist, durchaus ein Wissen, das sich individualisieren wie vergesellschaften lässt und dadurch beglückend wird. Mit Imogen Cooper, Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern wurde das *Klavierkonzert Nr. 25 C-Dur* nicht zuletzt wegen der technischen Perfektion und Unaufgeregtheit zu einem glücklichen Erlebnis.



Nach der Pause erklang als **Deutsche Erstaufführung** Igor Strawinskys *Chant funèbre* aus dem Jahr 1908, das beim Petersburger Gedenkkonzert für den im Juni des Jahres verstorbenen Nikolaj Rimsky-Korsakow im Januar 1909 gespielt wurde. Es trägt die Nummer 5 im Opus des Komponisten und wurde von ihm im Alter von 26 Jahren komponiert. Er hat seinem tief verehrten Lehrer damit eine Art Denkmal setzen wollen und geht musikalisch schon ein wenig über ihn hinaus. Schon 1936 in Paris hat Strawinsky sich in seiner *Chronique de ma vie* an das für ihn wichtige Stück erinnert. Er habe der Idee nach einen „Trauerzug der Soloinstrumente des Orchesters, von denen eines nach dem anderen seine Melodie wie einen Kranz auf das Grab des Meisters legte“, schreiben wollen.[6]



Das 11 Minuten kurze Stück ist weniger nach einer erinnerbaren **Melodie**, als vielmehr nach einer „Idee“[7] und insofern performativ angelegt. Die Streicher bieten einen chromatischen Hintergrund für die Niederlegung der Melodien. Damit verklingen die Melodien auch nach und nach. Die musikalische Neuerung in dieser durch die Wirren der Russischen Revolution von 1917 lange verschollenen Komposition besteht insofern in einer konzeptuellen Verschiebung und Metaphorisierung. Die Melodien der Soloinstrumente werden als Kränze niedergelegt. Sie sind insofern nicht nur Spuren der Trauer, sondern des Lebens. Statt einer *Grande Symphonie funèbre et triomphale* von Hector Berlioz, wie sie zum [50jährigen Jubiläum der Berliner Philharmonie 2013](#) erklang, wendet sich Strawinsky in seiner Trauer auch ein wenig ab von der europäischen Musiktradition. Der kurze Gesang wird in einer neuartigen Konzeption als Idee komponiert. Er inszeniert vor allem das performative Ende der Melodie als Musik über den chromatischen Streichern.



In der Aufführung der Berliner Philharmoniker unter Sir Simon Rattle klingen die Streicher entschieden leer. Die Trauer wird so durchaus als eine **Leere** hörbar. Und diese Leere, um es einmal so zu formulieren, die in einer gewissen Transparenz des Klangs ohne pastose Grundierung erklingt, verblüffte in *Le Sacre du printemps*. Auf durchaus verwirrende Weise lässt sich in der Einspielung von 1940, nachdem Igor Strawinsky 1939 seine Frau und seine Tochter durch Tuberkulose in Paris verloren hatte und er Europa wegen des ausbrechenden Krieges hatte verlassen müssen, nichts von den Schrecken hören. Strawinskys Welt von 1940 konnte nicht mehr die von 1913 sein. Die gewiss auch romantisch wahrgenommene Ukraine bei Ustilug um 1900 war durch die UdSSR, die Kommunisten, aber auch die Naziherrschaft und den Stalinismus verloren. Ob Igor Strawinsky mit seiner Revidierten Fassung von 1947 dahingehend kompositorische Veränderungen vorgenommen hat, lässt sich für den Berichterstatter nicht sagen, weil er die Partituren nicht vergleichen kann. Doch Sir Simon Rattle verzichtet auf pastose Melodien und lässt das Frühlingsopfer zu einem fast apokalyptischen Tanz werden.

Digital Concert Hall

Simon Rattle conducts "Le Sacre du printemps"

Aufnahme vom 3. Juni 2017

Thomas Adès

Powder Her Face Suite (29 min.)

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto for Piano and Orchestra No. 25 in C major, K. 503 (35 min.)

Imogen Cooper Piano

Igor Stravinsky

Chant funèbre German Première (11 min.)

Igor Stravinsky

Le Sacre du printemps (revised 1947 version) (40 min.)

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Igor Strawinsky](#) . [Thomas Ades](#) . [Powder Her Face Suite](#) . [Wolfgang Amadeus Mozart](#) . [Klavierkonzert Nr. 25 C-Dur](#) . [Le Sacre du Printemps](#) . [Sir Simon Rattle](#) . [Berliner Philharmoniker](#) . [1947](#) . [Chant funebre](#) . [Komposition](#) . [New Yorker Philharmoniker](#) . [europäische Musiktradition](#) . [Musiktradition](#) . [Margaret Wigham](#) . [Andreas Ottensamer](#) . [Suite](#) . [Orchesterapparat](#) . [Ordnung](#) . [Immogen Cooper](#) . [Störung](#) . [Sören Kierkegaard](#) . [Singularität](#) . [Glück](#) . [Uraufführung](#) . [Deutsche Erstaufführung](#) . [Leere](#)

[1] Zu Arnold Schönbergs *A Survivor of Warsaw* siehe: Torsten Flüh: History - berauscht von Geschichte. Edgar Varèses *Amériques* und John Adams *Nixon in China* beim Musikfest 2012. In: [NIGHT OUT @ BERLIN 12. September 2012 17:28](#).

[2] Siehe auch: Torsten Flüh: Vom Tagebuch als Reiz und Fallstrick. Programm zu Ehren Søren Kierkegaards 200. Geburtstag im Konzerthaus Berlin. In: [NIGHT OUT @ BERLIN 23. Mai 2013 22:51](#).

[3] Søren Kierkegaard: Entweder – Oder. Kopenhagen 1843. ([Textlog](#))

[4] Ebenda „Mozarts Don Juan unsterblich“ ([Textlog](#))

[5] Ebenda ([Textlog](#))

[6] Zitiert nach Klaus Oehl: Künstlerische Brüche und Neuentdeckungen. In: Berliner Philharmoniker: Programmheft 74 Saison 2016/2017. Berlin 2017, S. 20.

[7] Ebenda.