

Mozart à la Strawinsky – zu einer Melodie aus *The Rake's Progress*

Igor Strawinsky hat sich, zumal nach seiner "russischen Periode", in vielfältiger Weise auf historische Vorlagen bezogen – sei es, daß er ältere Werke bearbeitete (etwa von Pergolesi und Tschaiakowsky, Gesualdo oder Bach), sei es, daß er direkte Zitate oder allgemeine stilistische Anklänge in seine Musik aufnahm. Dabei war sein Vorgehen – im Gegensatz zu anderen Spielarten des Neoklassizismus – keineswegs restaurativ, sondern folgte einem "schöpferischen Appetit", der sich ganz heterogene Materialien einverleibte, um etwas unverwechselbar Eigenes daraus zu machen. Für ihn wie für keinen anderen Komponisten gilt das Wort Jean Cocteau: "Ein origineller Künstler ist zum Kopieren unfähig. Also genügt es, daß er etwas zu kopieren versucht, um originell zu werden."¹⁾

Mozart gehörte zu den Meistern, die Strawinsky zeitlebens uneingeschränkt liebte und bewunderte. Seine Kunst war ein Ideal, dem es nachzustreben galt. Wie Bach für die "lichtvolle Idee des reinen Kontrapunkts"²⁾ stand, verkörperte Mozart Klarheit, Durchsichtigkeit, Heiterkeit. "Mozart ist für mich das, was Raphael für Ingres war und für Picasso ist", schrieb Strawinsky 1922 in einem Brief an Ernest Ansermet³⁾, und diesem allgemeinen Bekenntnis ließen sich viele weitere – in Wort und Tat (durch seine Aufführungen Mozartscher Werke) – an die Seite stellen.

Erst spät, nämlich in der Oper *The Rake's Progress* (im November 1947 begonnen und am 11. September 1951 aufgeführt) hat sich Strawinsky konkret schöpferisch mit Mozart auseinandergesetzt. Zwar sind hier ebenso Nachklänge der Beschäftigung mit Monteverdi, mit Purcell, Rossini, Verdi und vielen anderen zu spüren, Nachklänge auch aus eigenen Werken wie dem *Apollon musagète* und ebenso Anklänge an die Unterhaltungsmusik des Broadway; aber zentraler Bezugspunkt war Mozart, und zwar vor allem seine drei Da Ponte-Opern.

Strawinsky kannte sie seit früher Jugend, aber er wollte sie zur Vorbereitung seines *Rake* eingehend studieren. Das ging allerdings nur teilweise und unter großen Schwierigkeiten. Anfang November 1947 wandte er sich an seinen Verleger Ralph Hawkes: "Ist es Ihnen möglich, die Orchesterpartituren von *Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*

und *Zauberflöte* zu finden?“, und er fügt hinzu: “Ich wäre sehr glücklich, sie hier zu haben, diese eigentliche Inspirationsquelle meiner zukünftigen Oper.” (“I would be so glad to have it here, this genuine source of inspiration for my future opera.”)⁴⁾ Wenig später: “Ich benötige die kompletten Plattenaufnahmen vom Glyndebourne Festival unter Fritz Busch, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* und *Nozze di Figaro*. Daneben brauche ich auch Händels Partituren von *Messias* und *Israel in Ägypten*, wenn möglich auch die Orchesterpartituren. Und versuchen Sie bitte auch Mozart-Opern zu bekommen. All das ist hier unmöglich zu finden . . .”⁵⁾ Die Platten wurden ihm zugeschickt, und er hörte sie ausgiebig. Aber mit den Noten – Strawinsky hatte, als er 1939 in die USA übersiedelte, seine umfangreiche Musikbibliothek bis auf wenige Ausnahmen zurückgelassen – war es sehr viel komplizierter. Lediglich von *Figaro* und *Don Giovanni* erhielt er Klavierauszüge (und zwar solche ohne Gesang, nur mit Textmarken im Klaviersystem!). In ihnen kann man anhand von Eintragungen erkennen, daß er die Musik gründlich durchgenommen, vermutlich am Klavier gespielt hat. Außerdem analysierte er sie hinsichtlich ihrer Anlage als Nummernoper – ein Aspekt, der ihm für den *Rake* ausdrücklich am Herzen lag⁶⁾.

Die Suche nach Noten ging weiter. So teilt Strawinsky seinem Freunde Nikolas Nabokov mit, er warte immer noch auf Mozart, und fragt: “Hast Du nicht den Klavierauszug von *Così fan tutte*?”⁷⁾ – geschrieben am 2. Januar 1948, mitten aus der Arbeit am *Rake*. Auch anderswo hatte er nicht mehr Glück. Wenn man die Korrespondenzen jener Jahre durchsieht, wird deutlich, wie schwierig es war, sich im Amerika der Nachkriegszeit bestimmte Musik – selbst so verbreitete Werke wie Mozarts bekannteste italienische Opern – zugänglich zu machen. Merkwürdig genug, und vor allem: Strawinsky hat offenbar gerade jene Oper, der nach seinem eigenen Bekunden der *Rake* so viel verdankt, nämlich *Così fan tutte*, während der eigenen Arbeit nicht in Noten vor sich gehabt. (Erst 1952 erhielt er die Partituren von *Entführung*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Zauberflöte*.) Auch findet sich im Nachlaß, soweit ich sehe, kein Hinweis darauf, daß er den Band irgendwo ausgeliehen oder sonstwie eingesehen hätte. Man muß also annehmen, daß Strawinsky während der Arbeit am *Rake* keine Noten zur Verfügung hatte und die Musik ausschließlich vom Hören kannte.

Sich dies klarzumachen ist wichtig, wenn man die zahllosen Momente bedenkt, in denen Strawinskys Partitur “mozartisch” und insbesondere durch *Così fan tutte* beeinflusst scheint – motivische, instrumentatorische, dramaturgische Bezüge, nicht allein als direkte Zitate, sondern oft als Anspielungen, bei denen unser Ohr halb angezogen, halb irritiert wird.

Wir greifen als Beispiel die Hauptmelodie aus Tom Rakewells Arie “Vary the song, o London, change!” heraus (Beginn des II. Aktes). Sie erklingt in unterschiedlicher Gestalt und kehrt an mehreren Stellen wieder. Beim ersten Auftreten (Hornsolo bei [2]) lautet sie:

Beispiel 1



Was an dieser Melodie ist “mozartisch”? Alles und doch nichts. Die Einzelheiten, die jeweiligen Tongruppen, aber nicht der melodische Zusammenhang. Sie ist kein Zitat (das wird schon durch den Taktwechsel deutlich), aber der Anklang an Mozart ist unüberhörbar.

Woher hat Strawinsky diese Tonfolge? In den Skizzen begegnen uns mehrere Zustände. Die frühesten wurden auf kleinen Einzelblättern notiert (in welcher Reihenfolge, bleibt unklar). Sie haben noch keinen Bezug auf einen bestimmten Kontext. *Bsp. 2a)* gibt lediglich den allgemeinen Duktus, *2b)* zeigt eine klare diatonische Anlage und *Bsp. 2c)* bereits die endgültige Tonart, Tonhöhe und eine angedeutete Begleitfigur.

Beispiel 2a



Beispiel 2b



Beispiel 2c



Spätere Stadien des Entwurfes erscheinen auf großformatigen Blättern (eines ist datiert “1. April 49”), die in der für Strawinsky typischen Weise nach dem jeweiligen Bedarf rastriert und beschrieben wurden⁸⁾. Sie sind bereits Teile größerer Zusammenhänge. Wir greifen nur einige Passagen heraus, die unser Motiv in verschiedener Weise variieren, kontrastieren, mit Begleitungen versehen usw. Besonderes Interesse verdient die mehrstimmige Stelle (*Bsp. 3*), in der Strawinsky eine alternative metrische Gliederung versucht hat. Daneben fallen melodische Varianten und Fortspinnungen auf (*Bsp. 4*), bei denen man spürt, wie der Komponist die motivische Idee gleichsam umkreist.

Diese Spuren des Entstehungsprozesses lassen sich im Sinne der Strawinskyschen *Poetik* interpretieren: “Die Erfindung (invention)



Beispiel 3

setzt den Einfall (trouville) voraus, darf aber nicht mit ihm verwechselt werden. Denn die Tatsache des Erfindens umschließt die Notwendigkeit des Einfalls und einer Realisation. Was uns einfällt, nimmt nicht unbedingt konkrete Gestalt an, es kann im Zustand der Anregungen (inspiration) verbleiben; die Erfindung hingegen ist nicht denkbar ohne ihre Gestaltwerdung . . . Im Laufe meiner Arbeit stoße ich plötzlich auf etwas Unerwartetes. Dieses unerwartete Element fesselt mich. Ich schreibe es auf. Bei Gelegenheit werde ich es verwenden. Man darf solch einen zufälligen Fund nicht mit jener Laune des Einfalls verwechseln, die man im allgemeinen Phantasie nennt.“⁹⁾

Beispiel 4a



Beispiel 4b



Einfall, Erfindung, Realisation – schöpferische Tätigkeit schlechthin hieß für Strawinsky: Erarbeitung des Materials, Zurichtung für seinen Bedarf, ganz gleich, woher der erste Anstoß gekommen sein mochte. In unserem Beispiel spüren wir die Nähe zu Mozart, freilich eine Nähe, die zugleich verfremdende Distanz wahrt. Bezeichnend dazu ist die Bemerkung in einer amerikanischen Zeitschrift: “In dis-

cussing *The Rake's Progress* recently at a Manhattan cocktail party, Stravinsky grinned broadly. *Is it reactionary*, he asked, *to shake the hand of Mozart?*"¹⁰⁾

1) Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin* (1918), deutsch: *Hahn und Harlekin*, München o. J., S. 42.

2) Vgl. "Quelques mots de mes dernières œuvres", in: *Muzyka* Nr. 1, Warschau 1924, S. 14.

3) 15. 8. 1922, vgl. *Stravinsky: Selected Correspondence I*, ed. and with commentaries by Robert Craft, London 1982, S. 160.

4) 9. 11. 1947, Nachlaß Strawinsky, Paul Sacher Stiftung.

5) 25. 11. 1947, vgl. *Stravinsky: Selected Correspondence III*, ed. and with commentaries by Robert Craft, London 1985, S. 320.

6) Ausführlich dazu: Volker Scherliess, "Mozart und Strawinsky", in: Bericht über das Symposium *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Salzburg Mai 1991, hrsg. von Siegfried Mauser (im Druck).

7) *Stravinsky: Selected Correspondence II*, ed. and with commentaries by Robert Craft, London 1984, S. 374.

8) Vgl. dazu ausführlich Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 155–175 sowie "Zur Arbeitsweise Igor Strawinskys – dargestellt an den Symphonies d'instruments à vent", in *Vom Einfall zum Werk* (Schriftenreihe der Musikhochschule Hannover, hrsg. von Hermann Danuser), Laaber (im Druck).

9) *Poétique musicale*, zitiert nach der Ausgabe Igor Strawinsky, *Leben und Werk von ihm selbst (Erinnerungen, Musikalische Poetik, Antworten auf 35 Fragen)*, Zürich/Mainz 1957, S. 195.

10) Zit. nach Winthrop Sargeant, "Firebird's Progress", in: *Life* 33, 23. März 1953, S. 160.