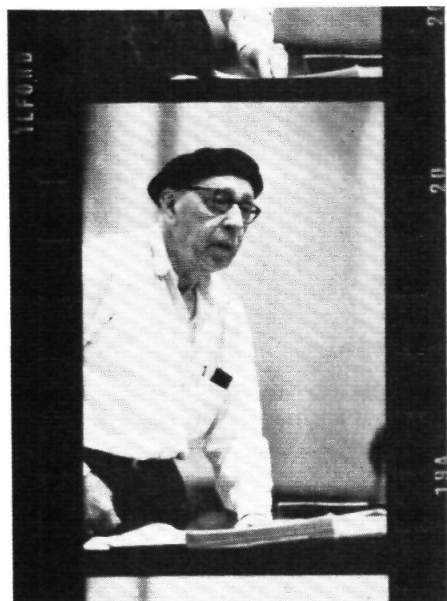
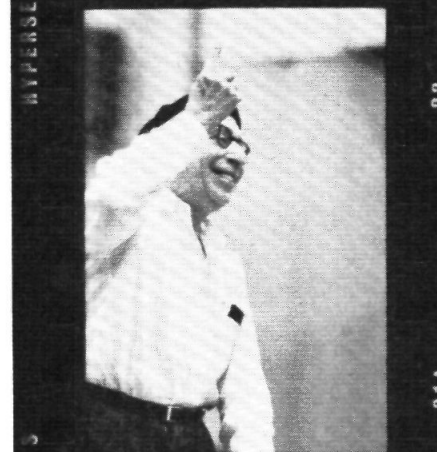
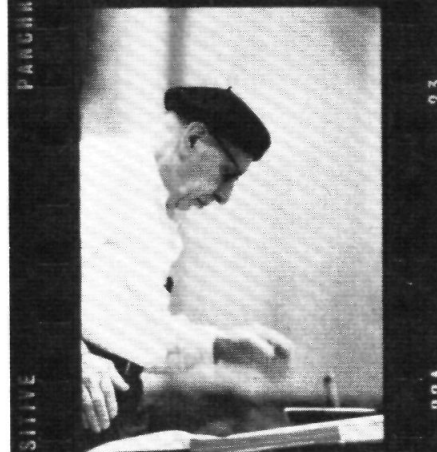


Mit Strawinsky im Studio



Irgendwann im Jahre 1960 hörte Igor Strawinsky sich die Aufnahme an, die CBS 1954 mit einem Ensemble der New Yorker Met von seiner vierten Oper „The Rake's Progress“ gemacht hatte. Als er zu Ende gehört hatte, war er einigermaßen ärgerlich: In den sechs Jahren seit der Einspielung hatten sich seine Vorstellungen von der Musik gewandelt, und außerdem war Strawinsky auch mit Klang und Diktion des Chores unzufrieden. Er sollte Straßenmädchen und „zornige junge Leute“ darstellen, wie sie William Hogarth in seinen Genrebildern des gesellschaftlichen Lebens im London des 18. Jahrhunderts geschildert hatte. Statt dessen sangen die Chormitglieder so, wie eben Amerikaner des 20. Jahrhunderts zu singen pflegen: Statt „Baba the Turk“ hörte man „Baba the Toik“.

„Wir werden“, verkündete Strawinsky, „den ‚Wüstling‘ noch einmal aufnehmen.“ Sofort machte sich John McClure, Aufnahmeleiter der CBS, entsprechende Notizen in seinem Aufnahmeplan. Andere Werke Strawinskys waren vorher an der Reihe, sein „Oedipus Rex“, auch „Renard“ und „Mavra“. Aber als sie im Terminplan untergebracht waren, erinnerte McClure den Komponisten an das Vorhaben.

„Zunächst hatte Strawinsky dafür nur ein ablehnendes Brummen übrig“, erinnert er sich. „Aber Anfang 1963 bekam sein Knurren einen freundlichen Unterton. Und er stimmte zu, den Rake bei seinem nächsten Besuch in England aufzunehmen. Kurz darauf schloß er einen Vertrag, einige seiner Werke auf dem Oxforder Bach-Festival im Sommer 1964 zu dirigieren. Das war die Gelegenheit für uns. Im Hinblick auf seinen Oxford-Vertrag buchte ich bei der EMI in London das Aufnahmestudio Nr. 1 in St. John's Wood für 8 Sitzungen in der zweiten Juni-Hälfte. Dann suchten wir die Sänger aus. Drei von ihnen waren junge Amerikaner, die das Werk während der vorangegangenen Saison in der New Yorker Carnegie Hall unter Strawinskys künstlerischer Oberleitung in einer konzertanten Aufführung gesungen hatten. Judith Raskin sang die Ann, Regina Sarfaty die Türkenbab und John Reardon den Nick Shadow. Die anderen Solisten waren Engländer, die alle von der Sadler's Wells Opera in London kamen. Von dort nahmen wir auch den Chor, der mit seinem Part schon gut vertraut war. Als Orchester wurde das Royal Philharmonic verpflichtet, das Sir Thomas Beecham gegründet hatte ...“

Mitte Juni kam Strawinsky nach London geflogen und schlug, begleitet von McClure und seinem Koadjutor Robert Craft (dem Mitautor der Tischgespräche Strawinskys), sein Hauptquartier wie üblich im Savoy-Hotel auf. Seine augenblickliche Nachtschlektüre war eine neue amerikanische Geschichte der Familie Rothschild, seine musikalische Begeisterung galt zur Zeit, vom „Rake“ abgesehen, Beethovens Großer Fuge, seiner zweiten, vierten und achten Sinfonie und Bruckners „Näunter“ — er hatte sich nach einer Periode der Indifferenz gegenüber Bruckner zu diesem Werk bekehren lassen, nachdem er Bruno Walters Schallplattenaufnahme gehört hatte.

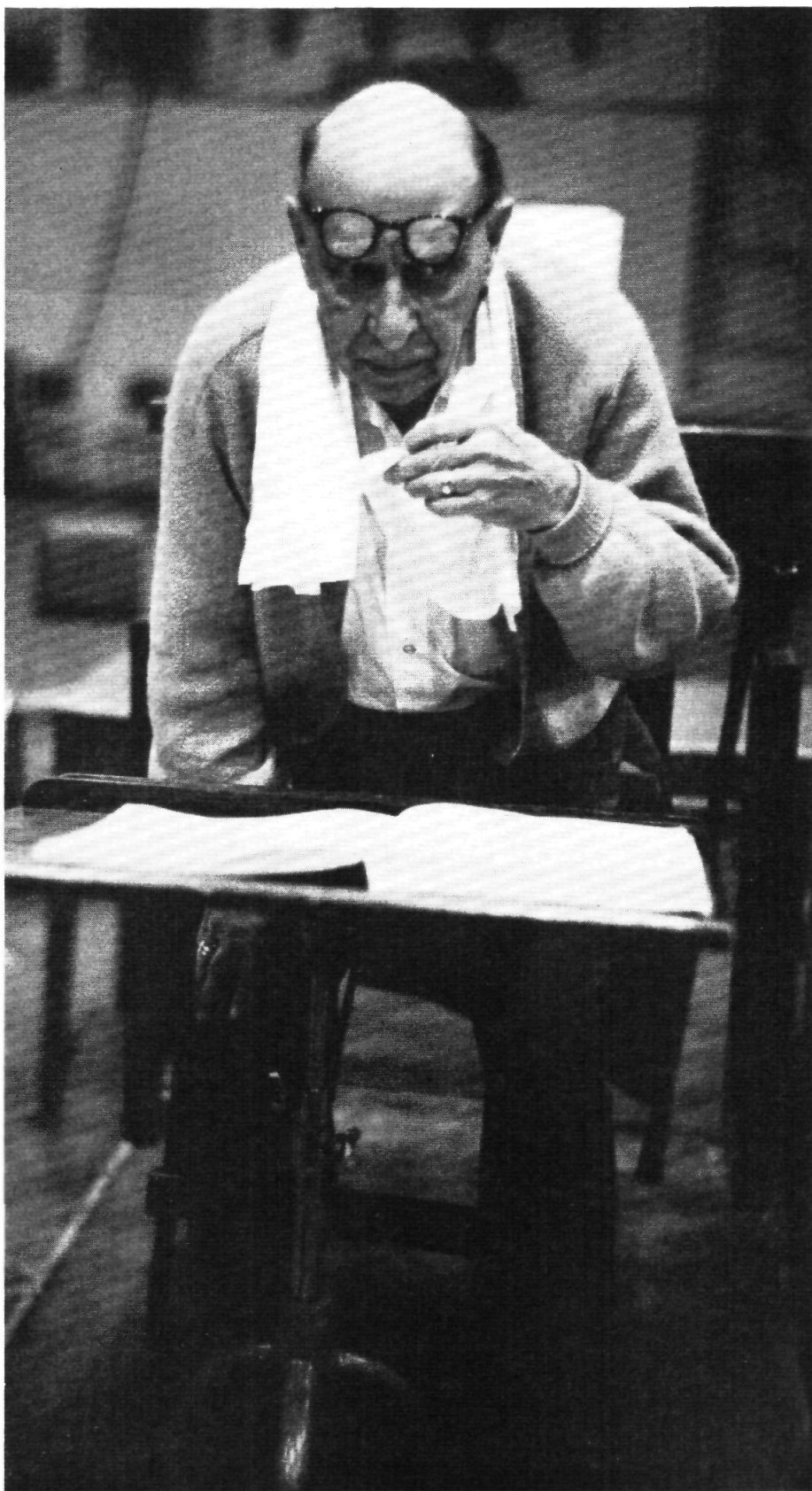
Charles Reid beobachtete die Neuaufnahme der Oper „The Rake's Progress“ in London

Die erste Hälfte jeder Sitzung im Aufnahmestudio von St. John's Wood fand man ihn im Kontrollraum, die Partitur vor sich, während Robert Craft mit den Sängern und Instrumentalisten für die nächsten Takes probte. Auf dem Tisch neben ihm standen für gewöhnlich eine Flasche Whisky und eine Flasche Milch. Daraus mixte er sich „Layer-Drinks“, während er kritisch mithörte, was an Musik über den Kontrolllautsprecher kam. Während eines „Durchgangs“ der Kneipen-Szene griff er an der Stelle ein, an der die Kuckucksuhr Zwölf schlug, und meldete über das Kontrolltelefon, daß das Kuckucksinstrument — eine Art Panflöte aus zwei kleinen Röhren — nicht mit dem Blech zusammenstimmte. Der Musiker stimmte von neuem, bis Strawinsky zufrieden war und sein O. K. in den Saal signalisierte...

Gegen Ende jeder Sitzung hinkte Strawinsky zum Podium, auf einen Stock oder auf McClures Arm gestützt, und übernahm das Kommando. Er trug eine Baskenmütze, weite Hosen und ein offenes Hemd mit weißem Halstuch. Das Tuch nahm er am Ende eines Take ab und ruffelte sich damit seinen Kopf. Auf der Sitzung am 18. Juni forderte er die Musiker auf, mit der Probennummer 43, der Auktions-Szene, anzufangen. Er hob beide Arme, gab einen kraftvollen Auftakt — und hörte nicht die Musik der Auktions-Szene, sondern ein vielstimmiges „Happy Birthday, Dear Maestro“, das ein guter Geist vorher für Chor, Solisten und Orchester arrangiert hatte. Strawinsky war bestürzt und überrascht, er hatte seinen Geburtstag völlig vergessen. Als er sich wieder gefaßt hatte, nahm er das Kompliment mit einer tiefen, schwungvollen Verbeugung an, die an zaristisches Zeremoniell erinnerte. Mit 82 Jahren machte Strawinsky oft einen gebrechlichen Eindruck. Aber immer, wenn er auf dem Podium steht — und mitunter auch sonst —, scheint er von leidenschaftlicher Energie erfüllt zu sein.

Für einige Musiker ist das „Leben eines Wüstlings“ eine Nummernoper im italienischen Stil, eine ebenso widersprüchliche Partitur wie alles, was Strawinsky nach dem — sagen wir — Pulcinella geschrieben hat. Benjamin Britten, vielleicht der profilierteste und sicherlich auch der meistaufgeführte zeitgenössische Opernkomponist, sagte einmal zu mir: „Strawinskys Theorien beeinflussen seine Werke manchmal zu ihrem Nachteil. Jede Note, die er schreibt, läßt den großen Meister erkennen. Aber seine Theorie über das Opernschreiben, wie sie auf den Rake abgefärbt hat — ich meine seine Theorie, daß man Nummern-Opern komponieren solle... nun, ich glaube nicht, daß es möglich ist, heute so zu arbeiten, nicht einmal mit Strawinskys Gaben.“

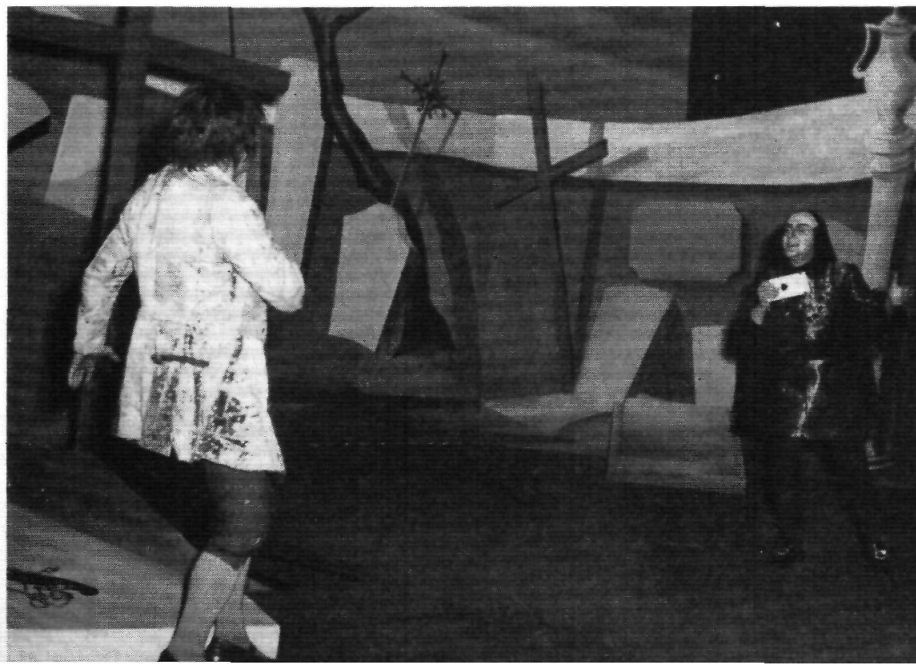
Ich erzählte Strawinsky am Schluß der Sitzungen in St. John's Wood davon. Seine Antwort, ergänzt durch eine oder zwei Bemerkungen aus anderen Unterhaltungen in den Aufnahmestudios oder im Savoy, war: „Britten ist im Unrecht. Er ist ein sensibler und intelligenter Künstler. Diesmal aber hat er anscheinend nicht über die Bedeutung seiner Worte nachgedacht. Er kennt





Zwei Jahre nach Ende des vergangenen Krieges lernte Strawinsky Hogarths satirische Kupferstich-Serie „The Rake's Progress“ kennen, die ihn so fesselte, daß er sich von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman ein Libretto über das Sujet schreiben ließ. Die Handlung spielt im England des 18. Jahrhunderts. Der junge, abenteuerlustige Ton Rakewell läßt seine Braut Anne im Stich, als ihm von einem Mann namens Nick Shadow eine große Erbschaft in London angekündigt wird. Er führt nun ein wildes, ausschweifendes Leben, ist zu Gast in den verrufensten Kneipen Londons (Bild oben), heiratet, um die völlige Freiheit seines Willens unter Beweis zu stellen, ein monströses Zirkusweib und bringt im Laufe eines Jahres sein Vermögen durch. Als der Teufel, der sich hinter der Maske Nick Shadows verbirgt, Rakewell nach Ablauf der Frist auf einen Friedhof führt und seine Seele als Lohn fordert (Bild unten), gelingt es ihm zwar, sich das Leben zu retten, doch ist er ein gebrochener Mann und endet in geistiger Umnachtung im Irrenhaus . . .

Die Premiere der Oper ging am 11. September 1951 im Teatro La Fenice in Venedig über die Bühne und wurde ein großer Erfolg für den 69jährigen Komponisten. Die deutsche Erstaufführung, bei der diese beiden Fotos entstanden, fand zwei Monate später im Württembergischen Staatstheater in Stuttgart statt. Die Besprechung der Neuaufnahme unter Strawinskys Leitung finden Sie auf Seite 167 dieses Heftes.



den „Rake“ nicht. Er hat ihn nicht gehört. Niemand hat ihn gehört, denn es hat bisher keine definitive Aufführung gegeben. Ein alter Freund von mir, ein guter Musiker, hörte das Werk vor einigen Jahren in Glyndebourne. Er schrieb mir, daß die Inszenierung glänzend gewesen sei; aber ich habe so meine Bedenken. In dieser Aufnahme versuche ich, mein Bestes zu geben. Wir werden sehen, was dabei herauskommt.

Die Kritiker sagen, daß ich beim Komponieren des „Rake“ Anleihen bei Mozart gemacht habe. Ich habe mir von Mozart nichts geborgt. Ich habe ihn bestohlen. Mozart starb in jungen Jahren. Ich habe versucht, sein Werk fortzusetzen. Die Oper begann mit Monteverdi. Es gab Stilwechsel. Es gab eine Weiterentwicklung. Sie führte zu Mozart. Die Opernform, wie sie Mozart uns hinterließ, hat meine Vorstellungen und mein Denken geformt. Und vergessen Sie eines nicht: Ich komponiere nicht für gestern und nicht für morgen, sondern für die Gegenwart. Daraus folgt, daß ich kein Musik-Drama schreiben kann. Wagner war groß, gewiß. Er hatte ein wundervolles Ohr. Aber sein Weg ist nicht mein Weg. Ich erkenne gegebene Grenzen an.

Es gibt immer Grenzen. Das gilt für das Leben wie für die Musik. Im Leben ist es die Schwierigkeit, zu erkennen, welche Grenzen man zu akzeptieren hat und welche man überwinden muß. Durch das Ignorieren gewisser Grenzen und durch die Anerkennung anderer Grenzen kann man ein Meisterwerk wie Alban Bergs „Lulu“ schaffen. Wenn man keine Grenzen beachtet, kann man zum Schluß einen Parsifal schreiben. Jetzt gibt es Parsifal. Warum ihn noch einmal komponieren?“

Zurück zur Aufnahme. Es gibt in St. John's Wood mehrere Studios. In einem der kleineren Aufnahmerräume im oberen Stockwerk nahm Yehudi Menuhin gerade Kammermusik von Henry Purcell auf. Während einer Pause kam er in den Kontrollraum herunter und erlebte mit, wie Judith Raskin Anns „Curtain“-Cabaletta „I go, I go to him“ im ersten Akt sang — eine Glanzleistung, die ihr auf Anhieb glückte. Als die Aufnahme beendet war, wurde er von Strawinsky mit fast väterlicher Herzlichkeit begrüßt. Strawinsky schätzt Menuhin aus verschiedenen Gründen. Der eine Grund ist, daß Menuhin Strawinskys Violinkonzert ständig im Repertoire hat, eine Partitur, die, wie der Maestro während eines Gesprächs im Savoy bitter feststellt, von den meisten anderen Zelebritäten links liegen gelassen wird.

„Es klingt wundervoll“, begeisterte sich Menuhin über die neue Aufnahme. „Ganz recht“, strahlte Strawinsky, „es ist ein wundervolles Werk.“

Während der Sitzung erkältete der Komponist sich und bekam eine Halsentzündung. Ein Faktum verfolgte ihn in diesen Tagen ständig mit einer Schachtel Pillen und achtete darauf, daß er die Medizin zur vorgeschriebenen Zeit nahm. An seinem Geburtstag mußte er fast aus dem Studio herausgetragen werden. Es ging ihm elend. Aber er harrete bei der folgenden Geburtstags-Party, die sich bis nachts um halb eins hinzog, eisern bis zum Schluß aus.

Gegen Ende des Unternehmens legte er zwischen den üblichen Abendterminen eine zusätzliche Vormittagssitzung ein. In den acht Tagen der Aufnahme war er unermüdlich; er diskutierte über alle anfallenden Probleme ausführlich, leidenschaftlich und witzig — auch dann, wenn er sich eigentlich ausruhen sollte. Mitunter wurde ihm die Bandaufnahme aus dem Kontrollraum zum Podium zurückgespielt: Bei diesen Gelegenheiten ignorierte er den Stuhl neben sich und hörte im Stehen zu.

Auch ich finde, daß Strawinskys „Leben eines Wüstlings“ ein wundervolles Werk ist. Strawinskys Konstitution scheint mir aber ein noch größeres Wunder zu sein.