

# MACHT DER MELODIE

## ZUR MUSIK

Es ist ein verwunderlicher Tonfall, der ganz am Ende von Tschaikowskis **Dornröschen**-Ballettmusik angeschlagen wird: ein breites, hymnisches Dahinströmen, sanglich und irgendwie altertümlich. Und es ist nicht zuletzt diese Stelle, die Youri Vámos dazu bewogen hat, seine Neudeutung eines großen Ballettklassikers inhaltlich auf die Zarenfamilie auszurichten. Der Verdacht, dass mit diesen hymnischen Klängen einem Herrscher gehuldigt werden sollte, wird durch Petipas Szenario für die Petersburger Uraufführung im Jahre 1890 bekräftigt:

es sei in dieser Szene Apollo im Gewande Ludwigs XIV. zu sehen. Um die von Petipa in französischer Sprache eingeforderten Qualitäten „large“ und „grandiose“ musikalisch zu gewährleisten, bediente sich Tschaikowski einer Melodie, die spätestens seit 1774 mit einem Loblied auf den ersten Bourbonenkönig Henri IV. verbunden wird und vor allem im 19. Jahrhundert immer wieder als musikalische Chiffre für die Verherrlichung des Königtums und als tönendes Symbol

der Restauration verwendet worden ist, etwa im Finale von Rossinis Oper **Il viaggio a Reims**. Interessanterweise findet sich die Melodie zu diesem Huldigungsglied bereits in einer Quelle des 16. Jahrhunderts, und zwar in der **Orchésographie** des Thoinot Arbeau, einem Traktat, der als eine der wichtigsten Quellen zur europäischen Tanzgeschichte bezeichnet werden darf. Es darf zwar ausgeschlossen werden, dass Tschaikowski um diesen Bezug wusste, aber dennoch fügt sich das erwähnte Detail nahtlos in das Bestreben des Komponisten ein, in seiner **Dornröschen**-Musik der französischen Tanzkunst vergangener Tage seine Reverenz zu erweisen. Iwan A. Wsewoloschski hatte von Anfang an eine Ausstattung im Stil des Sonnenkönigs Ludwig XIV. vorgeschwebt und er hatte im Mai 1888 Tschaikowski ausdrücklich aufgefordert, seine kompositorische Fantasie schweifen zu lassen und Melodien im Geiste Lullys, Bachs und Rameaus zu komponieren. Dies muss bei Tschaikowski auf fruchtbaren Bo-

den gefallen sein, lag ihm doch die geistige Welt des 17. und frühen 18. Jahrhunderts besonders nahe, was nicht durch nur die 1877 entstandenen Variationen für Cello und Orchester über ein selbst erfundenes „Rokoko-Thema“, sondern auch in der **Vierten Orchestersuite** (1887) und der Oper **Pique Dame** (1890) mit ihren Mozart-Reminiszenzen eindrucksvoll belegt wird.

Es will uns heute fast selbstverständlich erscheinen, dass ein Komponist vom Range Tschaikowskis Ballettmusik komponierte, doch dürfen wir nicht vergessen, dass es sich seinerzeit um ein Novum handelte. Die Musik der in Russland gezeigten Ballette war bis in die 1880er Jahre hinein stets von spezialisierten Komponisten wie Cesare Pugni oder Léon Minkus verfertigt worden, erst mit dem Amtsantritt Wsewoloschkis als Theaterdirektor ging man auch auf Komponisten wie Tschaikowski oder Glasunow zu, die sich in anderen Repertoirebereichen ihre Reputation erworben hatte. Dass dieses Vorgehen anfangs nicht nur auf Gegenliebe stieß, belegen die Besprechungen der Petersburger Uraufführung von **Dornröschen**, in welchen immer wieder zu lesen ist, dass Tschaikowski als ausgewiesener Sinfoniker und Opernkomponist den Besonderheiten der Ballettkomposition nicht gerecht geworden sei. Tschaikowskis Musik hatte indes noch eine weitere Hürde zu überwinden. Trotz des großen Erfolges der Petersburger Uraufführungsproduktion und einer selbst in Zeiten politischer Wirren ungebrochenen Aufführungstradition in Russland bzw. der Sowjetunion war die Musik zu **Dornröschen** in Westeuropa über Jahrzehnte hinweg quasi unbekannt. Als Sergei Diaghilew mit seinem Ballets Russes im London der 1920er Jahre an eine Neuproduktion ging, stellte sich die Quellenlage als verheerend

dar. Igor Strawinski legte in seinen 1935 erschienenen „Chroniques de ma vie“ dar, dass es außerhalb Russlands nur eine einzige (noch dazu ungedruckte) Partitur des Werkes gegeben habe, die nur unter größten Mühen aufzutreiben gewesen sei. Einige Nummern waren lediglich im Klavierauszug überliefert, weshalb Strawinski etliche Orchestrierungen anfertigen musste. Erst durch Diaghilevs Impuls sowie durch Nikolai Sergejews Londoner Produktionen von 1939 und 1946 vermehrte sich im Westen das Wissen um das **Dornröschen-Ballett** im Allgemeinen und um die Qualität seiner Musik im Besonderen.

Was an Tschaikowskis Partitur besonders nachdrücklich fasziniert, ist die Ebenbürtigkeit von Nummern unterschiedlicher Ausdehnung. Die kürzesten von ihnen haben eine Spieldauer von gerade einmal einer halben Minute, aber welche Meisterschaft steckt etwa in den Variationen, die in der Uraufführungsfassung der Brosamen-Fee oder der Kanarienvogel-Fee zugeordnet sind und in denen Tschaikowski auf substantziell kaum zu überbietende Weise den Begriff „Leichtigkeit“ auskomponiert! Dem stehen die um ein Vielfaches längeren Nummern gegenüber, die sich nicht nur durch konsequente Bezugnahme auf die im Prolog exponierten Themen von Fliederfee und Carabosse auszeichnen, sondern auch durch eine überwältigende melodische Erfindungskraft, ganz besonders im so genannten **Rosen-Adagio**, wo sich in nicht anders als waghalsig zu nennendem Überschwang des Gefühls aus dem Singen der Instrumente heraus jenes jugendliche Auskosten-Wollen der Freiheit unmittelbar mitteilt, die Aurora gemäß dem originalen Szenario an diesem Punkt der Handlung von ihren Eltern und ihren Freiern einfordert.

Christoph Gaiser