

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der Münchner Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchner Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Druck: Bartels & Wernitz, Druckerei und Verlag KG, München

Freitag, 16. September 1988
20.00 Uhr

1. Abonnementkonzert C

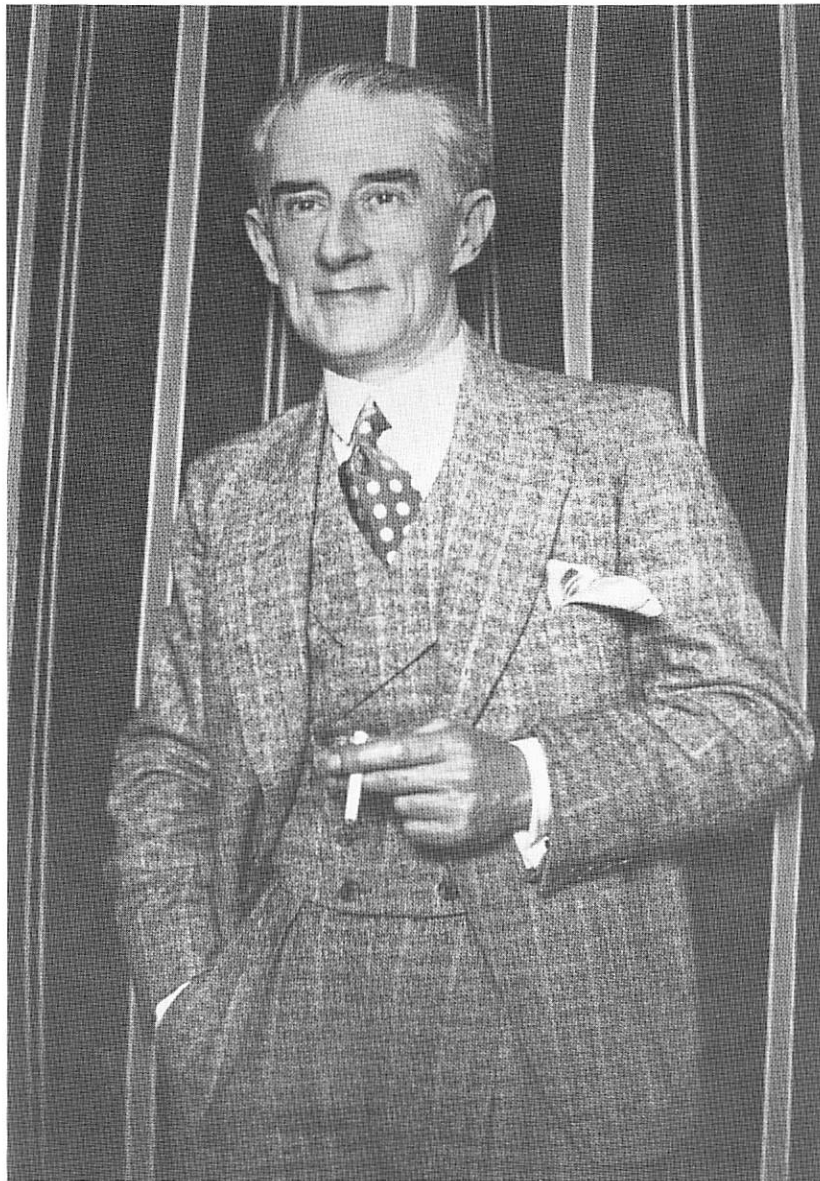
Leitung Sergiu Celibidache

Maurice Ravel
(1875–1937) „Alborada del gracioso“
(Orchesterfassung vom Komponisten)

Franz Schubert
(1797–1828) Symphonie h-moll (D 759)
(„Unvollendete“)
1. Allegro moderato
2. Andante con moto

Pause

Peter I. Tschaikowsky
(1840–1893) Symphonie Nr. 4 f-moll op. 36
1. Andante sostenuto – Moderato con anima
2. Andantino in modo di canzona
3. Scherzo: Allegro
4. Finale: Allegro con fuoco



Maurice Ravel um 1920

Magier und Konstrukteur – Zu Ravels Musikästhetik

„Ich fühle sein Herz schlagen.“
(Ravel über einen künstlichen Buchfinken.)

Kein anderer Komponist hat seine wahren Absichten so kunstvoll und ironisch zu verschleiern verstanden wie Maurice Ravel. Theodor W. Adorno nannte ihn darum zu Recht den „Meister von klingenden Masken“, bei dem „kein Stück buchstäblich gemeint (ist), wie es dasteht; keines aber bedarf zur Erklärung eines anderen außerhalb seiner selbst: in seinem Werk haben Ironie und Form zu glücklichem Schein sich versöhnt.“ Und es gibt wohl wirklich keinen anderen bedeutenden Komponisten, der auf so subtile und noble Weise doppelbödig und zugleich ohne Netz gearbeitet hätte, den man, wie ihn, einfach nicht zu fassen kriegt, weil er, Zauberer und Akrobat zugleich, uns mit phantastisch gekonnter musikalischer Artistik, die den Hochseilakt mit dem Taschenspielertrick vereint, immer wieder von neuem verblüfft, verwundert, verzaubert.

Ravel war aber auch ein Meister der Fälschung und hat als solcher die durch die gesellschaftliche Entwicklung schon längst aufgeweichte ideale Unterscheidung zwischen Original und Kopie, zwischen Echtem und Gefälschtem radikal in Frage gestellt, indem er sich zeitlebens offen zur Kopie, zum künstlich Nachgemachten, bekannte, um so den falschen Schein des Echten auf eine feine Art, aber erbarmungslos zu entlarven. Daß er dabei nicht selten nach musikalischen Sujets griff, die infolge der zunehmenden industriellen Massenproduktion von Kunst selbst schon beschädigt waren – analog zu seiner persönlichen Vorliebe für Nippes, für besonders künstliches Spielzeug wie mechanische Vögel –, und es nicht scheute, dabei auch in die „Niederungen“ der Alltagsmusik, des Schlagers, des Jazz, hinabzusteigen, brachte ihm insbesondere hierzulande, aber auch anderswo, vielfach den Vorwurf des kunstgewerblichen, ja unseriösen Komponierens ein, eines speziell französischen Dandytums. Im Gegensatz zu den idealistisch verstellten Ansichten seiner konservativen Kritiker hatte Ravel als einer der ersten Komponisten die Zeichen des neuen Jahrhunderts erkannt, einer Zeit, in der durch die stetig zunehmende Massenproduktion von *gleichen* Gütern, die auch auf die Musik übergriff (Schallplatten etc.), die zuvor sauber gezogenen Trennungslinien zwischen Original und Kopie, und damit auch zwischen Wirklichkeit und Schein, immer mehr verwischt wurden. In

einer Welt, in der es immer weniger Authentisches, Singuläres gab (und gibt), stattdessen immer mehr Duplikate, Kopien und Reproduktionen, glaubte Ravel nur noch im offenen Sich-Bekennen zur Kopie, zur übertrieben kunstvollen Fälschung aufrichtig bleiben zu können, und deshalb meinte er die im konkreten Leben verstümmelte Wahrheit nur in einer absolut neuen, total künstlichen, über-real geschlossenen, mechanisch-phantastischen musikalischen Welt eigener Schöpfung wiederfinden und bewahren zu können. „Wenn ich arabische Musik schriebe“, sagte Ravel einmal, als ihm zu Ehren in Marokko arabische Musik gespielt wurde, „wäre das echter als das“, womit er durch die ironische Verkehrung hindurch die Einsicht bekundete, daß es für einen europäischen, großbürgerlich-gebildeten Nobelpremierrichter, der er war, ein wahrer Selbstbetrug, ja reiner Unsinn gewesen wäre, im 20. Jahrhundert eine archaische, also absolut originäre Musiksprache anstreben zu wollen.

Im Gegensatz aber zu Strawinsky, dessen rüder Umgang mit vorgebildeter musikalischer Substanz meist auch deren menschlichen Ausdruck auslöschte, und zwar mit Absicht, gelang es Ravel in einem gleichsam umgekehrten Vorgang, dem häufig beschädigten, verkrusteten oder ausgeschliffenen Material durch besonders kunstvolle und auch liebevolle Behandlung sein wahres Wesen (das ursprünglich jeder Musik innewohnte) zurückzugeben. Und es ist verblüffend, ja das eigentliche Rätsel seines Genies, welchen Zauber, welches sinnliche Feuer, welche Erotik Ravels gefälschte Musik, seine künstliche zweite Natur ausstrahlt, wie sie uns zu bannen, zu hypnotisieren vermag, obwohl Maurice Ravel, wie man weiß, wie kaum ein anderer seine Musik bis in die kleinsten Bewegungen hinein konstruierte und dabei jeden, noch so heißen Effekt kühlen Kopfes vorausberechnete. Strawinsky nannte ihn darum einen „Schweizer Uhrmacher“, und es scheint wirklich so, als habe Ravel mit dem Kalkül eines Ingenieurs und der Akribie eines Feinmechanikers seine eigene musikalische Welt buchstäblich zusammenmontiert. In diesem Zaubergarten der mechanischen Tiere und künstlichen Blumen konnte sich seine unbeschädigte kindliche Phantasie jenseits der zweckgebundenen Realität ungehindert entfalten. Und so darf es nicht wundern, daß die Gesänge seiner automatischen Vögel jene der echten an Schönheit und natürlichem Zauber sogar übertreffen, denn in ihnen, seinen Geschöpfen, konnte er mehr aufgehen lassen von seiner tiefen Humanität, als das reale Leben zuließ.

Ravel selbst hat alles unternommen, um das Rätsel seines Genius, seine musikalische Zauberkraft eben, zu verheimlichen, indem er alle Zeugnisse, die Einblick hätten geben

können in den konkreten Kompositionsprozeß, vernichtete, und es ebenso unterließ, jemals in Gegenwart eines anderen zu komponieren oder darüber Auskünfte zu erteilen – gleich einem Zauberkünstler, der seine Tricks nie verrät. Daß er seinen fertigen Werken, diesen absolut perfekten Partituren, dann auch noch ziemlich kühl, ja fast gleichgültig gegenüberstand, wurde selbst von seinen Bewunderern als Snobismus bewertet; in Wirklichkeit galt die ganze Maskerade dem Schutz seiner unendlich zarten Seele und eben auch seiner sensiblen Phantasie, die die lebenswürdige Tag-Traum-Welt eines wohlherzogenen Kindes musikalische Wirklichkeit werden ließ. Doch noch das tiefste persönliche Bekenntnis, der unmittelbare Ausdruck der Seele, erscheint in seiner Musik vermittelt, artifiziellisiert, ins Licht milder Ironie getaucht oder doppelsinnig gebrochen und in Frage gestellt.

Leider haben ihn die, die er damit eigentlich ansprechen wollte, nie richtig verstanden. Adorno hat dies schon zu Ravel's Lebzeiten erkannt und beklagt. „Daß jene Gesellschaft“, schrieb Adorno 1930 und meinte die großbürgerliche Oberschicht, aus der Ravel kam, „nicht vorwiegend Ravel, sondern lieber Straußens erotischen Elan oder heute vielleicht Strawinskys schnödere Finten genießt, beweist nichts gegen Ravel, sondern bloß allenfalls etwas gegen die Gesellschaft: daß sie nämlich entweder gar nicht so wissend existiert, wie sie bei Ravel vorkommt, oder daß ihr bereits nicht mehr die ästhetische Kraft innewohnt, das Porträt zu erkennen, das Ravel's Musik schmeichlerisch genug ihr vorhält.“

Rainer Pöllmann

Spanische Masken

Zu Maurice Ravel's „Alborada del gracioso“

Mehr noch als Claude Debussy, der Spanien kaum kannte, besaß Maurice Ravel zeitlebens eine ausgeprägte Affinität zur iberischen Tradition, nicht zuletzt aufgrund der baskischen Abstammung seiner Mutter. Zahlreich sind denn auch die von Spanien inspirierten Werke im *œuvre* des Komponisten: die „Habanera“ für zwei Klaviere, ein frühes Werk, das später in der „Rapsodie espagnole“ aufging, die Oper „L'heure espagnole“ oder der „Boléro“. Und auch „Alborada del gracioso“ aus dem 1905 entstandenen Klavierzyklus „Miroirs“ („Spiegel“), von Ravel 1918 auch für Orchester bearbeitet, atmet spanischen Geist. Mit seiner trockenen Glut, den leidenschaftlichen Rhythmen, den schnellen Tonrepetitionen, aufblitzenden Arpeggien und gitarrenartigen Pizzicati scheint das Stück geradezu einer morgendlichen galizischen Szene abgelauscht, so „echt“ wirkt sein spanisches Idiom.

Und doch: Wie in so vielen von Ravel's Werken waltet auch hier eine „Ästhetik der Fälschung“ (Roland-Manuel). Denn kein einziges originales Melodiezitat findet sich in der „Alborada“; kein reales oder auch nur realistisches Spanien beschwört Ravel; auch keine „Image“, keine *évoocation* spanischer Landschaften, wie Debussy sie erstrebte, hat er im Sinn. Der „Miroir“ der „Alborada“ zeigt die „prismatischen Brechungen der Realität im Spiegel des Traums“ (Michael Stegemann) – Fälschungen und Stilkopien, die freilich die Natur an Echtheit noch übertreffen. Denn wie Ravel, dieser „Meister von klingenden Masken“ (Theodor W. Adorno), sich mit unzähligen Nippes-Fundstücken umgab, so glaubte er nicht mehr an die Möglichkeit eines echten, originären musikalischen Ausdrucks, versteckte er sich hinter Ironie und Sarkasmus.

Im Zerr- und Zauberspiegel der „Miroirs“ gerinnt das „Morgenständchen des Spaßmachers“, wie der Titel in etwa zu übersetzen wäre, zur Groteske: Mehrmals hebt – im Mittelteil – das Fagott (!) zu einer langgezogenen schmachtenden Melodie an, wird jedoch jedesmal schon nach wenigen Takten vom Orchester wieder unterbrochen. Ravel treibt freilich sein Spiel nicht nur mit dem Sänger, sondern auch mit den Zuhörern. „Alborada del gracioso“ wirft bei jedem Schritt den Köder als gefühlvolle Melodie aus, die sie einen Augenblick später wieder aufgibt, während wir verdutzt da-

stehen und die Fagotte hinter den Mänteln lachen“, schrieb der Ravel-Biograph Vladimir Jankélévitch. Doch ist die Komik nicht unangefochten. Ins Lachen über das vergebliche, verunglückte Ständchen mischt sich das Mitleid für den armen, bloßgestellten Sänger, der sich dem Spott der Menge ausgesetzt sieht. Zu Tage treten da wohl auch einige Gefühle und Regungen Maurice Ravel, die der scheue und sensible Komponist sonst hinter der glatten, eleganten Fassade von Ironie, Distanz und Stilisierung zu verbergen suchte.

Eine solche Fassade war wohl auch sein Perfektionsdrang. Wie alle seine Werke ist auch „Alborada del gracioso“ von schier vollkommener technischer Meisterschaft. Das erscheint zunächst vielleicht paradox, sollte das Stück doch wie improvisiert klingen – eine Idee, die Debussy einmal geäußert hatte. Doch um diesen scheinbar zufälligen Charakter zu erzielen, unterwarf Ravel, der Perfektionist par excellence unter den Komponisten, die Partitur einer strengen konstruktiven Durchformung, die auch den „Hintergrund“ der Komposition (Begleitfiguren, Füllstimmen usw.) erfaßte. Die hochdifferenzierten Rhythmen mit ihren häufigen Takt- und Metrumwechseln, die sich bisweilen zu einer regelrechten rhythmischen Kontrapunktik verdichten, sind ebenso genau kalkuliert wie die dynamischen Verläufe der Arpeggien und Glissandi oder der mechanische Automatismus der Tonrepetitionen – „bebende, bohrende und stotternde Töne, die sich in die Seele einschrauben“ (Jankélévitch) – der den „Schweizer Uhrmacher“, wie Strawinsky Ravel genannt hat, mit seiner Begeisterung für alles Motorische, Spieldosenhafte besonders interessieren mußte.

Bemerkenswert ist aber auch und zumal die Harmonik. Ravel selbst sprach von einem „beträchtlichen Wandel in meiner harmonischen Entwicklung, der auch die Musiker irritierte, die an meinen Stil gewöhnt waren“. Die Verwirrung erscheint verständlich, geht Ravel doch bis an die Grenzen der Tonalität, freilich ohne sie jemals grundsätzlich in Frage zu stellen. Doch wird mit der unverbundenen Abfolge einander nicht aufeinander beziehbarer Harmonien, mit clusterartigen Akkorden und einer überaus freien Dissonanzbehandlung der tonale Rahmen mitunter bis zum Zerreißen gespannt. Zumal die Sekund und die große Septime (oder besser: die verminderte Oktave) – Lieblingsintervalle Ravel, die auch die „Alborada“ entscheidend prägen –, entwickeln tonalitätsweiternde Tendenzen, da sie nicht mehr als auflösungsbedürftige Dissonanzen angesehen werden. Und wenn auch die ostinaten, bisweilen fast penetranten Repetitionsnoten oft als tonales Zentrum die-

nen, das selbst clusterähnliche Akkordballungen harmonisch fixiert, so ergeben sich aus den zahlreichen Orgelpunkten noch zusätzliche Dissonanzreibungen.

Von kristallklarer Durchsichtigkeit und geradezu schneidender Konturenschärfe ist – trotz eines großen Orchesterapparats – die Instrumentation der „Alborada del gracioso“. Ravel nutzt die instrumentalen Möglichkeiten voll aus, verlangt Posaunenglissandi ebenso wie Pizzicati in den Streichern, die „die wilde und metallische Raserei von tausend Gitarren entfesseln“ (Harry Halbreich), so daß ein Klangbild von ungewöhnlicher Farbenpracht entsteht. Die rhythmische Energie und Verve der harten, prägnanten Außenteile kontrastiert dabei wirkungsvoll mit dem ruhigen, etwas schwer fließenden Melos des Ständchens. So sind stürmische Leidenschaft und zarte Reize gleichermaßen in dieser Partitur zu finden. Und daß Ravel auch die technischen Möglichkeiten der Instrumentalisten bis zum letzten fordert, hat zur dauerhaften Präsenz des Werks auf den Konzertpodien wohl ebenfalls nicht wenig beigetragen. Ist doch „Alborada del gracioso“ bis heute ein beliebtes Virtuosenstück, das beim Publikum viel Effekt macht.



Musikalische Erzählung und auskomponierte Reflexion

Gedanken zu Schuberts „Unvollendeter“

Zwar hat man sich inzwischen vom sentimental „Dreimäderlhaus“ und dem ewig unglücklich verliebten und deshalb rastlos schaffenden Schubert (vielleicht doch: schweren Herzens) verabschiedet, aber die gute Verkäuflichkeit eines Produktes mit dem Etikett „Schubert“ besteht nach wie vor: Wie käme es sonst, daß allenthalben „Schuberttaden“, Schubert-Festivals von monomanischem Umfang und Anspruch aus dem Boden der Kulturlandschaft sprießen, die auf ein ganz und gar unpolitisches, melancholisch-verinnerlichtes Bild einer deutschen Biedermeier-Idylle setzen? Denn keinem Komponisten des 19. Jahrhunderts ist es gelungen über die Zeiten hinweg, dermaßen und auf immer neue Weise verkannt zu werden wie Schubert, alle Klischee-Qualitäten, die das Bürgertum jeder Epoche von einem Künstler, ja gar Musiker, erwartet, erfüllen zu müssen: verkanntes Genie, volkstümliche Popularität, Einsamkeit, Armut, unglückliche Liebe, Alkoholexzesse, früher Tod – der Nährboden für Legenden schlechthin. Doch wo Legenden entstanden sind, ist der Blick auf das Werk schnell verstellt, und so ist es kein Wunder, daß bis heute vorurteilslose Schubert-Interpretation einen schweren Stand hat, daß die Schubert-Literatur immer noch auf eine, die gültige Monographie wartet (sieht man von Theodor W. Adornos frühem Essay aus dem Jahr 1928 und Thrasybulos Georgiades' 1967 erschienenem Buch „Schubert: Musik und Lyrik“ einmal ab).

Der Bruch, der mit dem zweisätzigen Fragment in der „schwarzen Tonart“ (Beethoven) h-moll durch alle vorangegangene musikgeschichtliche Tradition der Gattung „Symphonie“ geht, scheint beispielsweise bei aller immer wieder so heftig akklamierten Wertschätzung der „Unvollendeten“ und ihres Komponisten immer noch nicht in seiner ganzen Bedeutung wahrgenommen zu sein. Auch hier ist die Legendenbildung aufs heftigste mit der Wirkungsge-schichte verwoben, die Geheimnisse des Fragmentarischen haben sich in den Vordergrund geschoben. Warum hat Schubert nach den beiden vollendeten Sätzen und dem begonnenen Scherzo (skizziert bis zur ersten Periode des Trios, in Partitur geschrieben die ersten neun Takte) im Spätherbst 1822 das Werk beiseite gelegt? Existierte vielleicht doch ein verschollener Finalsatz? Wollte Schubert

den Torso mit einem bereits vorliegenden Satz aus einer seiner anderen Symphonien komplettieren, wie es dann bei der Uraufführung am 17. Dezember 1865 in Wien unter Johann Herbeck geschehen ist mit dem Finale der dritten Symphonie? Wie kamen die zwei Sätze in die Hände Anselm Hüttenbrenners nach Graz, der sie anscheinend als Dank für die Ernennung Schuberts zum auswärtigen Mitglied des Steiermärkischen Musikvereins 1824 erhalten haben soll? Warum hielt Hüttenbrenner das Autograph so lange und so beharrlich unter Verschuß, bis es ihm erst Johann Herbeck 1865 regelrecht abspenstig machen konnte?

All diese Fragen sind heute wohl unbeantwortbar, die biographischen Bezüge nicht mehr rekonstruierbar. Allein die Frage, warum Schubert diesen ersten gültigen Versuch auf dem „Weg zur großen Symphonie“ auf halber Strecke abgebrochen hat, läßt sich – aus der Musik heraus – beantworten: Dieses Experiment, dieser neue symphonische Weg neben Beethoven (der an seiner Neunten arbeitete) war ihm nicht mehr geheuer nach den ersten beiden Sätzen, er hielt ihn für noch nicht gangbar und tragfähig. Erst mit der Großen C-dur-Symphonie von 1825 wagte er den Weg zu Ende zu gehen. Diese radikale Abkehr von den symphonischen Vorbildern der Wiener Klassik eines Haydn, Mozart und Beethoven, denen Schubert mit seinen früheren sechs Symphonien (entstanden bis 1817) rückhaltlos gehuldigt hatte, aber schon damals in der Struktur von Diskontinuität und musikalischer Gegenwart nicht folgen mochte und gewissermaßen nur als Folie über den Satz der vorklassischen Traditionen legte, diese Abkehr schien Schubert unglaublich. Er, der als „Liebhaberkomponist“ (Georgiades), nicht als Kenner zu komponieren begonnen hatte und einer Liebhabergattung, dem Lied, durch seine originäre Arbeit Gewicht verliehen, ja sie eigentlich erst zu einer eigenen, musikalisch gültigen Gattung erhoben hatte, war sich der Bedeutung, die der gewichtigen, etablierten Gattung der Symphonie zukam, und der Position seines eigenen Nach-Schöpfungstums auf diesem Gebiet wohl bewußt.

Das „Streben nach dem Höchsten in der Kunst“ (Brief an Schott's Söhne vom 21. Februar 1828) bedeutete für Schubert nichts anderes als die Symphonie. Und gerade hier hatte er bei den sich vortastenden Erprobungen in seiner Komponier-Werkstatt nach 1817, wovon die zahlreichen mehr oder weniger umfangreichen symphonischen Fragmente zeugen, keinen Erfolg; bis er mit den beiden, jedes vergleichbare Maß übersteigenden Sätzen der „Unvollendeten“ Eingang in neue musikalische Bereiche, in eine

neue Ausdruckswelt der symphonischen Musik gefunden hat, die er so konsequent, so stimmig in zwei weiteren Sätzen nicht weiterverfolgen konnte oder wollte, wie es für eine vollständige Symphonie der Zeit unabdingbar war.

Mit einem Mal sprach die Musik nicht mehr, sie stellte nicht mehr gegenwärtiges Geschehen dar, sondern sie begann zu erzählen, drückte Atmosphäre, Stimmungen, Erinnerungen, vorbeiziehende Assoziationen aus und eröffnete einen weiten Raum für eine musikalische Landschaft, die in die Tiefe reichte. Während Haydn und Mozart musikalische Präsenz erzeugen, die unmittelbare Situation eines Hier und Jetzt durch das Gegenüberstellen und Zusammenschmelzen disparater musikalischer Gestalten in einer gemeinsamen Zeiteinheit vor uns hinstellen, führt Schubert uns in eine musikalische Vergangenheit, konfrontiert uns mit einer dahinströmenden, gleichwohl durchaus nicht harmonischen oder einheitlichen Klangwelt von höchster instrumentaler Subtilität (man beachte den innovatorischen Einsatz der Posaunen im Verlauf der gesamten musikalischen Struktur). Was in der Wiener klassischen Musik dramatisch-präsent, quasi als eine *Bühnen-Haltung* erscheint, wird bei Schubert – und in der folgenden „Romantik“ – zu episch breiter *Erzähl-Haltung*, wie sie Robert Schumann dann an der Großen C-dur-Symphonie rühmen sollte: „Und diese himmlischen Längen der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann, und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen!“ Der Hörer wird nun einbezogen, wird gefühlsmäßig involviert in die Musik, wird vereinnahmt von ihrer Subjektivität, wo Mozarts Musik ihn diskret als objektives Individuum, als autonomes Gegenüber respektierte, als das sie selbst verstanden werden wollte.

In der Ausdrucksweise der nicht nur von Goethe, sondern generell in der Zeit hoch geachteten Kunst der Hermetik, der Lehre von der alle Künste umfassenden Weisheit, die unterirdische Linien zieht zwischen der Antike und Gegenwart, zwischen Naturphilosophie und Theologie, von Alchimie und Weltverständnis, existieren zwei gegensätzliche Erscheinungsformen, zwei die Welt konstituierende Prinzipien: das der Konzentration und das der Expansion, auf die sich alle Phänomene der Welt zurückführen lassen; verkörpert werden sie in den zwei antiken mythischen Gegenhelden von Prometheus und Ganymed, treffend beschrieben in den beiden Hymnen von Goethe, die auch Schubert vertont hat. Während Prometheus seine Kreativität zusammenballt, aufs äußerste komprimiert, verströmt Ganymed seine schöpferischen Kräfte, entgrenzt sie und löst sie auf.

Auf genau dieses Gegensatzpaar läßt sich die Diskrepanz zwischen Beethoven, stellvertretend für die Musik der Wiener Klassik, und Schubert bringen.

In seinem h-moll-Fragment schafft Schubert zum ersten Mal eine solch strömende, sich entgrenzende Musik, die ein neues Zeitgefühl zu besitzen scheint, die in ihrer Landschaft umherschweift wie der Wanderer in so vielen Schubertschen Lieder auf einer endlos scheinenden Suche, mit unstillbarer Sehnsucht nach der verlorenen Einheit zwischen Subjekt und Objekt in der Musik, als Reaktion und Ergebnis einer neuen, zeitgeschichtlichen Situation. Wenn Max in Carl Maria von Webers „Freischütz“ verzweifelt am Abgrund der Wolfsschlucht angesichts des Nichts aufschreit: „Herrscht blind das Schicksal? Lebt kein Gott?“, dann ist das Gefühl des verlorenen Seinszusammenhangs, von nihilistischer Bedrohung und tiefer Hoffungslosigkeit wie im Brennspiegel zusammengefaßt, das unter der pseudo-idyllischen Oberfläche der Metternichschen Biedermeier-Epoche schwelte. Nicht nur die krassen Risse und bodenlosen Einbrüche im melodienseligen Verlauf der „Unvollendeten“ sind Beweis dafür. Der Kunst, der Musik, scheint der Boden unter den Füßen weggezogen, sie ist auch auf der Suche nach ihrer Identität, auf der Suche nach ihrem Zustandekommen, nach ihrer eigenen Harmonie. Eine scheinbar platte, wohl auch fiktive Anekdote bringt es auf den Punkt, wie sehr Schubert auch nach der verlorenen Harmonie der Musik suchte: Auf die Frage eines Mädchens, ob Schubert denn nur traurige Musik schreibe, antwortete er: „Gibt es denn eine andere?“

Wie auch die Literatur jener Zeit erzählt die Musik von ihrer Genese. Das Komponieren selbst wird zum Gegenstand, zum komponierten Ausdruck. Und Schubert, der das Komponieren an sich als einer der ersten Musiker überhaupt reflektieren mußte, komponiert folglich auch seine Reflexion. Vielleicht kommen uns deshalb das Allegro moderato und das Andante con moto der „Unvollendeten“ auf beklemmende Weise als Einheit so nahe und vielleicht bezeichnete aus diesem Grund auch Otto Klemperer, der sonst eher nüchtern als verklart über Musik sprach, jede Note der h-moll-Symphonie als „ein Wunder“.

Der folgende novellistische Versuch Schuberts aus dem Entstehungsjahr der h-moll-Symphonie wurde 1939 von dem Musikhistoriker Arnold Schering in seiner Schrift „Franz Schuberts Symphonie in h-moll („Unvollendete“) und ihr Geheimnis“ als das heimliche „Programm“ des Werkes gedeutet. Demnach soll der zweiteiligen Anlage des Textes die grundsätzlich nur zwei (vollendete) Sätze umfassende Werkkonzeption der Symphonie entsprechen, und das ungeachtet der Tatsache, daß Schubert auch Skizzen zum Beginn eines dritten Satzes (Scherzo) hinterlassen hat. Tatsächlich aber lassen sich die von Schubert formulierten Traumbilder – wenn sie denn authentisch sind, was die neuere Schubert-Forschung bezweifelt – auf gewisse Ausdruckseigenheiten der Symphonie beziehen.

Ob damit aber ein „Programm“ des musikalischen Inhalts vorliegt, erscheint ästhetisch nicht sicher.

Den 3. July 1822.

Mein Traum

Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater, und unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. – Einstmals führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, und mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entlossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer und die Bahre versank. – Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmals in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh. Und zum zweytenmahl

wandte ich meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht und festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, und ehe ich es wähte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich. –

Franz Schubert.

Otto Erich Deutsch kommentiert in seiner Ausgabe der Lebensdokumente Schuberts die Traumerzählung so:

„Die Erzählung, eine Einkleidung von Gedanken im Stile des Novalis (Friedrich Leopold v. Hardenberg, geboren 1772), ist psychoanalytisch und spekulativ gedeutet worden. Alois Fellner, dessen Deutung Walter Dahms in seiner Schubert-Biographie (erste Auflage) übernahm, berief sich dafür, daß Schubert zweimal aus dem Elternhause verwiesen worden sei, auf die Aussage von Schuberts Halbbruder Anton. Es gibt aber keine weitere glaubhafte Überlieferung dafür. Wahrscheinlich ist diese Erzählung einfach ein literarischer Erguß der Phantasie eines Zeitgenossen der deutschen Romantik. Schwinds Jugendbriefe, und sogar seine künstlerischen Jugendarbeiten, sprechen eine ähnliche Sprache. Wer will, mag daran glauben, daß Schubert wirklich von seiner Mutter Tod spricht, daß er seine Berufung zum Liederkomponisten am Grabe der heiligen Cäcilia erklärt, usw.; aber des Vaters Schule als Lustgelage und dann als Lieblingsgarten geschildert zu sehen, ist nicht überzeugend.“



Die Uraufführung der h-moll-Symphonie Schuberts konnte erst am 17. Dezember 1865, also fast vierzig Jahre nach dem frühen Tod des Komponisten, in Wien stattfinden. Erst in diesem Jahr gelang es dem Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck, das Partiturotograph dem damaligen Besitzer, Anselm Hüttenbrenner, zu entlocken und zur Aufführung zu bringen. Freilich wagte es Herbeck noch nicht, das Werk als Fragment aufzuführen. Das geschah erst knapp ein Jahr später. Bei der Uraufführung indessen fügte er noch, gewissermaßen als „Ersatz“-Finale, den Schlußsatz der dritten Symphonie Schuberts (D 200) an.

Das Titelblatt des im Jahre 1867 erschienenen
 Erstdrucks der Partitur mit einem Titel,
 der den Fragmentcharakter der Symphonie
 ausdrücklich betont.

Uraufführungskritik der „Unvollendeten“ Schuberts

Unter den sogenannten „Schubertfreunden“ par excellence stechen zwei charakteristische Gruppen hervor: die Sorglosen und die Hartnäckigen, aber auch, physikalisch gesprochen, die Centrifugalen und die Centripetalen. Die ersteren lassen ruhig Schubert's Manuscripte nach allen Weltgegenden zerflattern; sie wissen oder wußten genau von irgend einer noch vorhandenen Oper oder Symphonie (sie haben sie ja entstehen sehen!), aber es stört ihre Seelenruhe nicht im mindesten, wenn diese Schätze um ein paar Gulden einem amerikanischen Sammler, oder noch billiger, einem Käsehändler zufallen. Die Hartnäckigen hingegen oder Centripetalen haben zwei oder drei Perlen aus Schubert's Nachlaß in's Trockene gebracht, halten sie aber vor lauter Freundschaft für den Verewigten und lauter Verachtung der Lebenden in irgend einem Koffer verschlossen, mit dessen Schlüssel sie sich zu Bette legen. Wir wollen Herrn Anselm Hüttenbrenner, den Freund Schubert's, seit gestern nicht mehr zu der zweiten Klasse zählen, da er ja schließlich der Belham'schen Beredsamkeit und Artigkeit des Hofcapellmeisters Herbeck nicht widerstand, der eigens nach Graz abgereist war, um eine Hüttenbrenner'sche Partitur für die Gesellschaft-Concerte zu acquirieren, und bei dieser Gelegenheit – wie seltsam! – auch ein lang gesuchtes Schubert'sches Manuscript mitbrachte. Wir können nicht entscheiden, welche von den beiden Compositionen die Angel und welche der Fisch war, genug, daß Schubert und Hüttenbrenner wie im Leben so auf dem Programm des letzten „Gesellschafts-Concertes“ einträchtig nebeneinander hergingen. Hüttenbrenner, der bekanntlich zur Berühmtheit des Schubert'schen Erbkönig viel beigetragen hat, nämlich eine Partie „Erbkönig-Walzer“, eröffnete das Concert mit einer Overture in C-moll, welcher man eine gewisse Tüchtigkeit der Arbeit nicht absprechen kann. Nun folgte die Schubert'sche Novität, die einen außerordentlichen Enthusiasmus erregte. Es sind die beiden ersten Sätze (Allegro moderato, H-moll und Andante, E-dur) einer Symphonie, welche, seit vierzig Jahren in Herrn Hüttenbrenner's Besitz, für gänzlich verschollen galt. Die uns vorliegende Originalpartitur, ganz von Schubert's Hand, trägt die Jahreszahl 1822 und enthält nebst den zwei ersten Sätzen noch den Anfang (neun Takte) des dritten, eines Scherzo in H-moll. Ob Schubert überhaupt weiter daran gearbeitet, ist nicht zu eruiren. Möglich, daß irgend Einer der „Sorglosen“ den Schlüssel zu diesem Räth-

sel kennt, oder ein „Hartnäckiger“ ihn gar unter dem Kopfkissen birgt. Wir müssen uns mit den zwei Sätzen zufriedengeben, die, von Herbeck zu neuem Leben erweckt, auch neues Leben in unsere Concertsäle bringen. Wenn nach den paar einleitenden Takten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf „Schubert!“ summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen. Er klingt nun gar auf jenen sehnstüchtigen Mollgesang das contrastirende G-dur-Thema der Violoncelle, ein reizender Liedsatz von fast ländlerartiger Behaglichkeit, da jauchzt jede Brust, als stände Er nach langer Entfernung lebhaft mitten unter uns. Dieser ganze Satz ist ein süßer Melodienstrom, bei aller Kraft und Genialität krystallhell. Und überall dieselbe Wärme, derselbe goldene, blättertreibende Sonnenschein! Breiter und größer entfaltet sich das Andante. Töne der Klage oder des Zornes fallen nur vereinzelt in diesen Gesang voll Innigkeit und ruhigen Glückes; mehr effectvolle, musikalische Gewitterwolken, als gefährliche der Leidenschaft. Als könnte er sich nicht trennen von dem eigenen süßen Gesang, schiebt der Componist den Abschluß des Adagios weit, ja allzuweit hinaus. Man kennt diese Eigenthümlichkeit Schubert's, die den Totaleindruck mancher seiner Tondichtungen abschwächt. Auch am Schlusse dieses Andantes scheint sein Flug sich in's Unabsehbare zu verlieren, aber man hört doch noch immer das Rauschen seiner Flügel.

Bezaubernd ist die Klangsönheit der beiden Sätze. Mit einigen Horngängen, hie und da einem kurzen Clarinett- oder Oboesolo auf der einfachsten, natürlichsten Orchester-Grundlage gewinnt Schubert Klangwirkungen, die kein Raffinement der Wagner'schen Instrumentierung erreicht. Wir zählen das neu aufgefundene Symphonie-Fragment von Schubert zu seinen schönsten Instrumentalwerken und sprechen dies hier um so freudiger aus, als wir gegen eine übereifrige Schubert-Pietät und Reliquien-Verehrung mehr als einmal uns ein warnendes Wort erlaubt haben.



Peter I. Tschaikowsky

Über das Komponieren

(Aus einem Brief an Nadeshda von Meck, 24. Juni / 6. Juli 1878)

...Ich soll Ihnen berichten, wie ich komponiere? Wissen Sie, meine liebe Freundin, daß es recht schwer ist, diese Frage genau zu beantworten, da die Umstände, unter denen dieses oder jenes Werk entsteht, sehr verschieden sind. Doch will ich mich trotzdem bemühen, Ihnen meine Arbeitsweise im allgemeinen zu schildern. Zunächst muß ich meine Kompositionen in zwei Gruppen einteilen, damit Sie sich von der Art und Weise meines Schaffens eine Vorstellung machen können: erstens Werke, die ich aus eigener Initiative, aus einem unwiderstehlichen Drang komponiere; zweitens Werke, die ich aus äußerem Anlaß auf Wunsch eines Freundes oder Verlegers oder auf Bestellung schreibe, wie zum Beispiel die Kantate anläßlich der polytechnischen Ausstellung oder den von der Musikgesellschaft für ein Konzert des Roten Kreuzes bestellten „Serbischen Marsch“. Und nun möchte ich etwas erklären. Ich weiß aus Erfahrung, daß die Qualität eines Werkes nicht davon abhängt, ob es der einen oder der anderen Gruppe angehört. Oft ist es vorgekommen, daß eine Komposition der zweiten Gruppe sich als gelungen erwies, obwohl ich ihre Entstehung einem Anstoß von draußen verdankte, während ein aus innerem Antrieb entstandenes Werk infolge widriger Begleitumstände nicht so gut gelang. Diese Begleitumstände beeinflussen die Stimmung, in der ein Werk entsteht, und sind daher von großer Bedeutung. Für einen Komponisten ist die absolute Ruhe während seiner Arbeit unerläßlich. In diesem Sinn ist künstlerisches und sogar musikalisches Schaffen stets objektiv. Diejenigen, die da glauben, der schaffende Künstler sei im Augenblick des Affektes fähig, seine Empfindungen durch die Kunst auszudrücken, irren sich. Sowohl traurige als auch freudige Gefühle lassen sich sozusagen nur rückblickend wiedergeben. Wenn ich keinen besonderen Grund zur Freude habe, kann ich mich doch von einer freudigen Schaffensstimmung durchdringen lassen und auch im Gegenteil inmitten einer glücklichen Umgebung ein Werk von düsterer Hoffnungslosigkeit komponieren. In einem Wort: Der Künstler hat ein Doppelleben, das des Menschen und des Künstlers, wobei es vorkommt, daß beides nicht übereinstimmt. Wie dem auch sei, für das Schaffen – ich möchte es noch einmal wiederholen – ist die wenigstens vorübergehende Befreiung von allen Alltagssorgen des ersten und die völlige

ge Hingabe an die Aufgaben des zweiten Lebens die Hauptbedingung. Doch ich schweife wieder ab; kehren wir zu den beiden Gruppen zurück.

Für die Werke der ersten Gruppe ist nicht der geringste Willensakt erforderlich. Man muß nur der inneren Stimme gehorchen, und wenn das Leben der ersten Art das Künstlerleben nicht mit seinen traurigen Zwischenfällen unterdrückt, so vollzieht sich die Arbeit mit ungeheurer Leichtigkeit. Man vergißt alles, wird von einem unfaßbaren, unsagbar seligen Entzücken erfaßt, ist gar nicht fähig, dem Drang ins Ungewisse zu folgen, und die Zeit vergeht ganz unbemerkt. Ein Zustand, der beinahe als Trance bezeichnet werden kann. *On ne s'entend pas vivre*. Unmöglich, diese Augenblicke zu schildern. Das, was in ihnen zu Papier gebracht wird oder in Gedanken heranreift (denn diese schöpferischen Minuten stellen sich häufig dann ein, wenn eine sofortige Niederschrift unmöglich ist), ist stets gut, und wenn es vom Alltagsleben nicht gestört wird, entsteht das Vollkommenste, wozu der Künstler fähig ist.

Leider sind aber die äußeren Störungen unvermeidlich. Man muß in den Dienst gehen, wird zum Mittagessen gerufen, oder ein Brief trifft ein. Deshalb gibt es so wenig Kompositionen, deren musikalische Schönheit in allen Teilen gleich ausgewogen ist. Daher die Nähte, Füllsel, Unebenheiten und Disharmonien.

Für die Werke der zweiten Kategorie muß man sich manchmal in Stimmung versetzen und Trägheit und Unlust überwinden. Außerdem gibt es Zufälle. Zuweilen erringt man einen leichten Sieg. Ein andermal entflieht einem die Inspiration und läßt sich nicht wieder einfangen. Ich halte es aber für die Pflicht eines Künstlers, nie nachzugeben, denn die Menschen sind von Natur aus träge. Es ist das schlimmste für einen Künstler, dieser Faulheit nachzugeben. Man darf nicht warten. Die Erleuchtung ist ein Gast, der die Trägen ungern besucht. Sie erscheint nur jenen, die nach ihr verlangen... Man muß sich selbst überwinden, um nicht dem Dilettantismus zu verfallen, von dem selbst ein so großes Talent wie Glinka nicht frei war. Dieser Künstler, der eine hervorragende schöpferische Begabung besaß, hat, obgleich er ein reifes – wenn auch kein hohes – Alter erreichte, erstaunlich wenig geschaffen. Lesen Sie seine Erinnerungen, und Sie werden sehen, daß er dilettantisch arbeitet, das heißt mit Unterbrechungen, also nur dann, wenn er in Stimmung war. Sosehr auch unser Stolz auf diesen Komponisten berechtigt ist, so können wir uns doch nicht der Erkenntnis verschließen, daß er die ihm von seiner großen Begabung auferlegte Aufgabe nicht erfüllt hat. Seine bei-

den Opern leiden, trotz ihrer herrlichen Teile, an einer verblüffenden Ungleichmäßigkeit, so daß neben genialen, unvergleichlich schönen Stellen kindlich naive und schwache Partien anzutreffen sind. Was wäre aber gewesen, wenn dieser Mann in einer anderen Umgebung geboren, unter anderen Verhältnissen gelebt und als Künstler gearbeitet hätte, seiner Kraft und seiner Pflicht bewußt, die Begabung bis zur höchsten Vollkommenheit zu steigern, statt als Dilettant aus Langeweile gelegentlich zu komponieren!

So, nun habe ich Ihnen erklärt, daß ich entweder aus innerem Drang komponiere, von einer Kraft beseelt, die wir nicht näher analysieren und nur als Erleuchtung bezeichnen können, oder einfach während der Arbeit diese Kraft hervorzurufen versuche, die entweder meinem Ruf folgt oder auch nicht erscheint. Ist letzteres der Fall, so entsteht ein Werk, das nicht von einem echten Gefühl beseelt ist.

Hoffentlich bezichtigen Sie mich nicht des Selbstlobes, liebe Freundin, wenn ich Ihnen verrate, daß mein Ruf nach der Inspiration fast nie vergeblich ist. Ich kann wohl sagen, daß diese Kraft, die ich als einen launischen Gast bezeichnet habe, sich bereits so sehr an mich gewöhnt hat, daß wir unzertrennlich sind und daß sie mich nur verläßt, wenn sie sich infolge bedrückender Lebensumstände für überflüssig hält. Doch kaum hat die Wolke sich verzogen, ist sie wieder da. Und so kann ich wohl behaupten, daß ich in normaler Geistesverfassung jeden Augenblick und in jeder Umgebung komponieren kann. Hin und wieder beobachte ich mit einer gewissen Neugier die unterbrochene Gedankentätigkeit, die unabhängig von dem Gesprächsthema oder von den Menschen, in deren Gesellschaft ich bin, in den der Musik zugeteilten Gehirnzellen vor sich geht. Manchmal ist es eine vorbereitende Arbeit für ein geplantes Stück, in dem Einzelheiten der Stimmführung gestaltet werden, ein andermal ist es ein neuer musikalischer Gedanke, den man im Gedächtnis festzuhalten sucht. Woher das alles kommt, wird stets ein Geheimnis bleiben.

Nun will ich den Schaffensvorgang umreißen, doch verschiebe ich es bis zum Nachmittag. Auf Wiedersehen bis dahin. Wenn Sie wüßten, wie schwierig, aber auch wie angenehm es für mich ist, mit Ihnen schriftlich darüber zu plaudern.

Zwei Uhr

Meine Entwürfe schreibe ich auf dem ersten besten Blatt Papier, manchmal auf einem Fetzen Notenblatt in sehr abgekürzter Form. Eine Melodie taucht in Gedanken stets mit der dazugehörigen Harmonie auf. Diese beiden Elemente

der Musik und auch der Rhythmus können nie voneinander getrennt werden, das heißt, jeder melodische Einfall enthält die dazugehörige Harmonie und zeichnet sich unbedingt durch eine bestimmte rhythmische Gliederung aus. Ist die Harmonie sehr kompliziert, so kommt es vor, daß ich mir sofort bei dem Entwurf die Stimmführung notiere. Ist sie einfach, so vermerke ich manchmal nur den Baß, allenfalls mit der Bezifferung des Generalbasses, zuweilen aber notiere ich mir den Baß überhaupt nicht, da ich ihn im Gedächtnis behalte. Was nun die Instrumentation betrifft, so möchte ich erst erklären, daß die musikalischen Einfälle für Orchesterwerke gleich eine bestimmte instrumentale Färbung aufweisen. Doch ändert sich die ursprüngliche Absicht während der Instrumentation hin und wieder.

Ebensowenig vermag man eine Sinfonie zu komponieren und erst dann ein Programm festzulegen, denn auch hier erweckt das auserwählte Programm die entsprechende musikalische Illustration. Dieser Teil der Arbeit, das heißt der Entwurf, ist sehr angenehm und interessant und bereitet manchmal einen ungeheuren Genuß, ist jedoch mit einer großen Unruhe, einer nervösen Erregung verbunden. Man schläft schlecht und vergißt sogar zuweilen das Essen. Dafür aber vollzieht sich die Ausführung des Entwurfes friedlich und ruhig. Die Instrumentation eines in Gedanken ausgereiften und bis in alle Einzelheiten ausgearbeiteten Werkes bereitet einem viel Freude. Das kann man allerdings nicht über die Abschrift von Klavierstücken, kleineren Kompositionen oder Solopartien einzelner Stimmen sagen, die bisweilen recht langweilig ist. Damit bin ich gerade beschäftigt.

Sie fragen mich, ob ich mich an die herkömmlichen Formen halte? Ja und nein. Es gibt Kompositionen – Sinfonien zum Beispiel –, die die Einhaltung einer bestimmten Form voraussetzen. In solchen Fällen verfähre ich meistens nach der überlieferten Form, aber nur im allgemeinen, das heißt in der Reihenfolge der Sätze. In Einzelheiten kann man sich beliebige Freiheiten gestatten, wenn die Entwicklung des musikalischen Gedankens es erfordert.

Sie erkundigen sich nach Melodien, die auf harmonischen Tönen aufgebaut sind. Ich kann Ihnen bestätigen und auf Grund zahlreicher Beispiele beweisen, daß man durch rhythmische Veränderungen und Umstellung dieser Töne Millionen neuer schöner Melodien aufbauen kann. Das bezieht sich übrigens nur auf homophone Musik. Bei der polyphonen würde eine solche Melodienbildung die Selbständigkeit der Stimmen beeinträchtigen. Bei Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann und besonders bei Wagner

findet man immer wieder Melodien, die vom Dreiklang gebildet werden, und ein begabter Komponist wird stets ohne Schwierigkeiten eine neue, schöne Fanfarenmelodie erfinden. Wollte ich in meinem Gedächtnis nachforschen, so könnte ich Ihnen unzählige Beispiele bringen, die meine Ansicht bestätigen.

(Forts. im Brief vom 25. Juni/7. Juli 1878)

Als ich Ihnen gestern über den Schaffensprozeß schrieb, habe ich mich nicht ganz klar über jenen Arbeitsabschnitt geäußert, in dem es um die Ausführung des Entwurfs geht. Dieser Teil besitzt ausschlaggebende Bedeutung. Was im ersten Feuereifer entworfen wurde, muß nachher kritisch beurteilt, verbessert, ergänzt und vor allem gekürzt werden, wie es die Form verlangt. Zuweilen muß man sich Gewalt antun, unbarmherzig und grausam gegen sich selbst sein und Partien kürzen, die mit Liebe und Begeisterung komponiert wurden. Über den Mangel an Phantasie und Erfindungsgabe kann ich mich nicht beklagen, doch hat es mir oft an der letzten Beherrschung der Form gefehlt, und nur durch eisernen Fleiß gelang es mir allmählich zu erreichen, daß die Form meiner Werke dem Inhalt entspricht. Früher war ich zu sorglos und mir der Bedeutung einer kritischen Überprüfung nicht genügend bewußt. Deshalb machten sich in meinen Kompositionen häufig Nähte bemerkbar, es fehlte an organischer Verknüpfung der einzelnen Teile. Das war ein sehr schwerwiegender Fehler, und nur im Verlauf der Jahre konnte hierin eine Besserung eintreten. Ein Muster der Form werden meine Werk nie sein; denn ich kann die wesentlichen Mängel meiner Begabung wohl abschwächen, aber nicht beseitigen. Auch bin ich weit davon entfernt zu glauben, daß ich den Höhepunkt in der Entwicklung meiner Fähigkeiten erreicht habe. Bis dahin liegt noch ein weiter Weg vor mir, doch erkenne ich freudigen Herzens, daß ich unentwegt zu meiner Vervollkommenung fortschreite. Leidenschaftlich strebe ich nach dem Ziel, den höchsten Gipfel der – in den Grenzen meiner Entwicklungsfähigkeit liegenden – Vervollkommenung zu erreichen.

Gefühl oder Sentiment?

Zu Tschaikowsky und seiner IV. Symphonie

Kein anderes Werk zog auch nur annähernd so schillernde Konsequenzen für den Komponisten Tschaikowsky nach sich wie die IV. Symphonie. Zum einen festigte sie seinen internationalen Ruhm, mit ihr hatte er sich endgültig durchgesetzt. Er selbst hielt das Werk nach dessen Abschluß auch für „das Beste, das ich jemals geschrieben habe“. Andererseits leitete die f-moll-Symphonie jenes fatale und bis heute nicht ausrottbare Urteil über ihren Autor ein, dessen Musik von penetranter Sentimentalität sei, ein trostloses Raffinement, das eigentlich ins Kaffeehaus gehöre oder in die Salons der extravaganteren Damenwelt. Der Kritiker-Papst des damaligen Wien Eduard Hanslick sah sich gar „auf die schauerliche Idee gebracht, ob es nicht auch Musikstücke geben könnte, die man stinken hört“. Dies alles wurde durch die IV. Symphonie ausgelöst und durch die folgenden Kompositionen gefestigt: die weltweite Popularität der Musik Tschaikowskys und die beißende, oft genau unter die Gürtellinie zielende Kritik an ihr.

Daß ausgerechnet Igor Strawinsky, dessen rigorose, knochenharte musikalische Ästhetik wahrlich frei von jeder parfümierten Sentimentalität war, zur Ehrenrettung entscheidend beitrug, mag überraschend gewesen sein. In seinen Erinnerungen schreibt er: „Tschaikowskys Themen sind in der Mehrzahl romantisch, und romantisch ist auch sein Elan. Nicht romantisch ist aber die Art, wie er sie in seinen Werken gestaltet. Was könnte für unseren Geschmack befriedigender sein als die Gliederung seiner Perioden und ihre schöne Anordnung? Glauben Sie aber nicht, daß ich einen Vorwand suche zum Lobe eines der wenigen russischen Komponisten, die ich wirklich liebe.“ Auch wenn heute noch immer, zumal in zahlreichen Musikologen-Kreisen, die Qualitäten des „Mächtigen Häufleins“, jener Gruppe von national-russischen Komponisten um Rimskij-Korsakow und Mussorgskij einseitig gegen die angeblich westlich aufgeweichte Ästhetik Tschaikowskys ausgespielt wird, so kam doch durch Strawinskys Überzeugungen die Bemühung auf, auch seinem Werk Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Immerhin fängt man an zu begreifen, daß Tschaikowskys Musik keine degenerierte Abart

des mitteleuropäischen romantischen Ausdrucks ist, vielmehr ebenso von originärer Tiefe des slawischen Gefühls.

Gleichwohl gab es gerade an der IV. Symphonie – sie entstand 1877 in Moskau – auch unter Tschaikowskys Freunden Kritik. So schrieb sein Schüler Sergej Iwanowitsch Tanejew nach der Uraufführung an seinen im Ausland weilenden Lehrer einen bemerkenswert hellsichtigen Brief, in dem er sich eingehend und frei von jeder Lobhudelei mit dem Werk auseinandersetzt. So meint er: „Der erste Satz ist im Verhältnis zu den anderen zu lang; er erinnert an eine symphonische Dichtung, der man drei weitere Sätze zufällig hinzufügt und daraus eine Symphonie gemacht hat. Die Trompetenfanfaren, die die Einleitung bilden und später von Zeit zu Zeit wieder auftauchen, der Tempowechsel im zweiten Satz – all das läßt mich denken, daß es Programmmusik sei. Übrigens liebe ich diesen Satz sehr. (...) Das Scherzo ist wundervoll und klingt ausgezeichnet. Aber das Trio darin mag ich nicht, es klingt wie ein Ballettanz. (...) Ein Mangel dieser Symphonie, mit dem ich mich nie abfinden werde, besteht darin, daß in jedem Teil Stellen vorkommen, die mich an Ballettmusik erinnern: der mittlere Satz im Andante, das Trio im Scherzo und die marschähnliche Stelle im Finale. Beim Hören der Symphonie sehe ich unwillkürlich Frau Sobelhansky und Hillert II Pirouetten tanzen, was mir die Stimmung verdirbt und mich hindert, die zahlreichen Herrlichkeiten dieser Symphonie recht zu genießen.“

Damit trifft Tanejew wesentliche Punkte der Ästhetik Tschaikowskys. Dieser zeigt sich auch in seinem Antwortbrief davon sehr beeindruckt. Die Nähe zum stilisierten Tanz, die seiner Musik oft auch dann innewohnt, wenn sie nicht ausdrücklich für die Bühne geschrieben ist, hatte Tanejew als dem Symphonischen nicht gemäß kritisiert. Tschaikowskys Antwort lautet folgendermaßen: „Ich muß demnach annehmen, daß die Ihr Mißfallen erregenden Ballettstellen der Symphonie Ihnen darum mißfallen, weil sie Ballettmusik sind, nicht etwa weil sie schlechte Musik wären. Vielleicht haben Sie ganz recht, aber ich verstehe nicht, warum in einer Symphonie zuweilen nicht auch eine Tanzweise erklingen dürfte... Ich beziehe mich hierbei auf Beethoven, der dieses Mittel mehr als einmal angewandt hat.“ An dieser Stelle ist das Argument Beethoven überzeugend, problematisch hingegen wird es beim zweiten Vorwurf Tanejews, der sich auf die Perspektive des Programmatistischen bezieht. Tschaikowsky schreibt: „Was Ihre Bemerkung betrifft, meine Symphonie sei programmatistisch, so bin ich damit vollkommen einverstanden. Bloß sehe ich nicht ein, warum Sie das für einen Mangel halten.

Ich fürchte gerade das Umgekehrte, d.h., ich möchte nicht, daß unter meiner Feder symphonische Werke entstünden, die nichts ausdrücken und aus einem leeren Spiel mit Akkorden, Rhythmen und Modulationen beständen. Selbstverständlich hat meine Symphonie ein Programm, doch ist dieses Programm derartig, daß es nicht in Worten ausgedrückt werden kann. (...) Eigentlich ist meine Symphonie eine Nachahmung der Fünften Symphonie Beethovens, d.h., sie ist keine Anlehnung an deren musikalische Einfälle, sondern an ihren Hauptgedanken. Was meinen Sie, hat die Fünfte ein Programm? Sie hat nicht nur eins, sondern es unterliegt auch keinerlei Zweifel, was sie auszudrücken sucht. Ungefähr dasselbe liegt auch meiner Symphonie zugrunde, und wenn Sie mich nicht verstanden haben, so folgt daraus nur, daß ich eben kein Beethoven bin, was ich sehr wohl weiß."

Wenn sich Tschaikowsky, was das Programmatische anlangt, auf Beethovens c-moll-Symphonie bezieht, so ist dies, zumal aus heutiger Sicht, eine brisante Parallele. Gemeint ist jene Beethovensche Idee „Durch die Nacht zum Licht“, die durch das romantische Jahrhundert sattfam bekannt gemacht wurde, unabhängig davon, ob sie in Beethovens Werk auch tatsächlich existiert. Der Vergleich aber endet dort, wo es um die Konstruktivität der Partitur geht. Wenn in Beethovens Fünfter eine solche Idee realisiert sein sollte, dann einzig durch die innermusikalisch autonomen Strukturen. Die Gesetzmäßigkeiten des Werkes sind dann so zwingend logisch aufgebaut, daß es die Musik aus sich selbst heraus schafft, das düstere Moll-Geschehen in strahlendes Dur zu verwandeln. Das hat nichts mit einer von außen in die Musik hineingetragenen programmatischen Idee zu tun, die es so übrigens selbst in der „Pastorale“ nicht gibt.

Bei Tschaikowsky aber wird die Frage nach einem außermusikalischen literarischen Programm, das – wie etwa bei Liszt – eine konkrete Handlung musikalisch assoziierend nachzeichnet, kaum eindeutig zu beantworten sein. Das zuvor erwähnte Schicksals-„Ideal“ liegt ohne Zweifel zugrunde, und zwar jeder seiner großen Symphonien. Poetisierende Tendenzen wirken oft genug in seine kompositorischen Pläne hinein, ohne jedoch zu gedanklichen „Gebrauchsanweisungen für das richtige Verständnis“ des jeweiligen Werkes sich zu verdichten. In Tschaikowskys Symphonien ist stets vom Schicksal die Rede, ohne daß man tieforschend untersuchen müßte, wie dieses „Programm“ in der symphonischen Satzfolge aufgehen könnte. Dazu ist seine Musik in sich selbst prall, ja überdeutlich genug.

In der IV. Symphonie, die seiner Gönnerin und Brieffreundin Nadeshda von Meck gewidmet ist, bekennt er erstmals offen die tondichterische Idee. Da wird die einleitende Bläserfanfare „als Fatum, Schicksal, als verhängnisvolle Macht“ erklärt, „die unser Streben nach dem Glück nicht verwirklichen lässt“. Immer wieder erwähnt Tschaikowsky Reminiszenzen und Traumbilder, Erinnerungen an Vergangenes, die in diesem Werk aufscheinen würden. Das ist überhaupt ein Grundzug seiner Ästhetik, jenseits eines Programmes; die eminente Erzählhaltung seiner Musik, das Ausbreiten kaum benennbarer Gefühle, die vor allem in seiner außerordentlichen Kunst der breiten, epischen Melodik zum Vorschein kommen. Die retrospektivische Haltung Tschaikowskys ist grundsätzlich anderer Natur als die agierende Situationsbezogenheit der Wiener Klassik. Insofern ist der Vergleich zu Beethoven schief und mißverständlich gewählt. Dennoch unterscheidet Tschaikowsky sich wesentlich von der formal ungebundenen Programm-Idee Lisztscher Prägung. Denn all seine symphonischen Werke sind zunächst veritable Symphonien in der klassischen viersätzigen Anlage, wobei einzig der Schlußsatz der „Pathétique“ mit seinem elegischen Adagio-Tempo andere Wege geht. In der Vierten hingegen hat beispielsweise die Einleitung des Kopfsatzes, von Tschaikowsky das „Samenkorn“ des ganzen Werkes genannt, überaus konstruktive Bedeutung, da sie in ihren verschiedenen variativen Ausprägungen den symphonischen Zyklus als strukturelles Element zusammenhält. Sie ist also weit mehr als ein fatalistisches, sprich: außermusikalisches Symbol, sondern in erster Linie ein kompositorischer Baustein. Die programmatische Deutung, die Tschaikowsky in einem Brief an Frau von Meck versuchte, hat jedenfalls nicht solch ausschließliches Gewicht, daß jeder Blick in die Partitur sich erübrigen würde. Am ehesten ließe sich noch der pompös aufgedonnerte Finalsatz, das schwächste Glied des symphonischen Kanons, den erklärenden Vorstellungen einer Jahrmarktsszene beordnen.

Die Vierte – wie auch die beiden folgenden Symphonien – zeigt sich als Gratwanderung zwischen poetischem Traum des Unaussprechlichen und kompakten, genuin innermusikalischen Strukturen. In diesem Sinne ist auch Tschaikowskys Bemerkung zu verstehen, die die Symphonie als „die lyrischste aller Gattungen“ beschreibt. Der scheinbare Widerspruch zielt exakt auf sein Verständnis von Musik. Der symphonischen Form wird zwar nichts aufgestülpt, dennoch ist sie der Berlioz'schen Ausprägung der „Idee fixe“ verwandt, ohne allerdings jemals dessen Konkretion anzunehmen. Sie wird vielmehr zum Seelen-Relief; ein Programm ohne Worte.

Freitag, 11. November 1988, 20 Uhr

2. Abonnementkonzert C*

Joseph Haydn
Ernest Bloch

Violoncellokonzert C-dur Hob. VIIb/1
Schelomo, Hebräische Rhapsodie für Violoncello
und Orchester

Alfred Schnittke

3. Symphonie

Leitung

Eri Klas

Solistin

Natalia Gutman

Vorverkauf ab 26. 10. 1988

* MVHS-Konzerteinführung

Kulturelles
Engagement
braucht Partner



Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker

