

Münchner Philharmoniker



Konzertprogramme 1993/94

1. Sonderkonzert



Auskünfte über Konzerte und Programmänderungen
der Münchner Philharmoniker
bei der Pressestelle Tel. 4 80 98-509/511
sowie beim Künstlerischen Betriebsbüro
Tel. 4 80 98-504/505

Programmhefte der Münchner Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchner Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Anzeigenverwaltung: Carini-Werbung GmbH & Co.,
Steindamm 103, 20099 Hamburg,
Telefon 0 40/2 48 45 20, Fax 0 40/24 84 52 99
Gesamtherstellung:
Color Offset München

ZAM

Zentrum für Außergewöhnliche Museen

Erstes
**Tretauto
Museum**
der Welt

Sisi 
Museum

Erstes
**Nachtopf
Museum**
der Welt

Erstes
**Osterhasen
Museum**
der Welt

**Schlösser
Museum**

**und andere
Museen**

Westenriederstr. 26 · 8000 München 2
80 m vom Isartorplatz Tel: 2904121
Tägl. geöffnet von 10.00 bis 18.00 h

Donnerstag, 9. September 1993
20.00 Uhr

1. Sonderkonzert

Leitung Sergiu Celibidache
Solist Daniel Barenboim

Ansprache von Bürgermeister Christian Ude

Ludwig van Beethoven Konzert Nr. 5 Es-dur
(1770-1827) für Klavier und Orchester op. 73

1. Allegro
2. Adagio un poco mosso
3. Rondo: Allegro

Pause

Modest Mussorgskij Bilder einer Ausstellung
(1839-1881) (Orchesterfassung von Maurice Ravel)

Promenade

1. Gnomus

Promenade

2. Il vecchio castello

Promenade

3. Tuileries

4. Bydlo

Promenade

5. Ballet des poussins dans leurs coques

6. Samuel Goldenberg und Schmuyle

(Zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm)

7. Limoges: Le marché

8. Catacombae: Cum mortuis in lingua mortua

9. La cabane sur pattes de poule

10. La grande porte de Kiew



Ludwig van Beethoven um 1808
Bleistiftzeichnung von Ludwig Schnorr von Carolsfeld

Bernhard Rzehulka

Abschied vom Diskreten

Anmerkungen zu Beethovens Klavierkonzert Es-dur
op. 73

Nicht ganz zu Unrecht ist einmal bemerkt worden, nach Mozart hätte die Gattung des Klavierkonzertes „aussterben“ können. Diese, angesichts der doch gewichtigen Werke des 19. Jahrhunderts etwa von Beethoven, Schumann oder Brahms, provozierend klingende Pointe zielt dennoch ins Zentrum, denn niemand verkörpert auch nur annähernd das Wesen des Konzertes so wie Mozart. Konzert, das ist Spiel, Wettspiel, ein Gegen- und Miteinander zweier verschiedener Wesenheiten, von Solo und Ensemble. Als sei es die einfachste Sache der Welt, verknüpft Mozart das barocke Concerto-Wechselspiel mit der sich nach und nach abzeichnenden Sonatenform, oder anders ausgedrückt, das Reihungsprinzip des Concerto wird übergeführt in eine Polarisierung gegensätzlicher musikalischer Charaktere. Doch wichtiger als alle noch so klugen formalen Beobachtungen ist seine einzigartige Leistung, die verschiedenen Wesenheiten von Klavier und Orchester als zwar musikalische, aber darüber hinaus auch als wirklich reale Charaktere zu begreifen, sie gleichsam zu vermenschlichen. Die Bühne ist nicht fern; geistvoller Witz, sprühende Lebenslaune und Grandezza, aber auch Lethargie, Trauer und Schmerz, kurz, der Gefühlskosmos alles Menschlichen wird vorgeführt, und ist die Musik selbst. Der Dualismus des Konzert-Prinzips bekommt die Dimension eines Welttheaters. In seiner tiefstapelnden, leicht ironisierenden Art, dabei präzise kalkuliert, beschreibt es Mozart so: „Die Concerten sind das mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr brillant, angenehm in den Ohren, natürlich ohne ins leere zu fallen. Hier und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten, doch so, daß auch die Nichtkenner zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“

„Ohne zu wissen warum“ – darin spiegelt sich Mozarts lautere, integre Diskretion seiner Musik und die umfassende Darstellung des Widersprüchlich-Menschlichen in allen Facettierungen, die „Diskontinuität“ (Thr. Georgiades) des Menschen als musikalische Struktur. Neben dem Musiktheater kommt Mozart das Konzertprinzip in besonderem Maße entgegen, da hier – ähnlich wie auf der Bühne – das Aufeinanderprallen verschiedener körperhafter Subjekte in ihrer Eigenheit, in ihrem Aufeinanderzugehen oder in ihrer engläufigen Bewegung Wesen und Inhalt

zugleich sind. Nicht zufällig führt gerade Mozart in seinen 23 Klavierkonzerten die Gattung zu denkbar Höchstem, dies aber nicht, weil es sich vielleicht um unterirdische, verkappte Bühnenallegorien handeln würde, sondern weil ein Geschehen, ein Agieren im Hier und Jetzt die autonome, innermusikalische Struktur ist.

Nichts wird durch fortwährende Wiederholung richtiger; ebenso wenig die schiefe Behauptung, Beethoven knüpfte in seinen Klavierkonzerten an Mozarts Errungenschaften an und führe sie „weiterentwickelnd zu neuer Größe“, wie in einem Konzertführer zu lesen steht. Von Anfang an, bereits im eigentlichen ersten Konzert in B-dur op. 19, macht sich ein ganz anderer, neuer Ton bemerkbar, nämlich der Versuch, das machtvolle Ego, den konzentrierten, bewußten Willen zur Geltung zu bringen. Waren es bei Mozart die diskreten gestischen Überleitungen, bei denen man die präsentierende Handbewegung förmlich vor Augen hatte, so sind Beethovens Vermittlungsbemühungen wie ein gewalttätiger Faustschlag auf den Tisch. In jenem op. 19 wird in der Orchester-Exposition des 1. Satzes nicht mehr zwischen Haupt- und Seitensatz moduliert, sondern durch eine Halbtonrückung (c-des) die Musik gleichsam gezwungen, die neue Tonstufe zu erreichen. Und im C-dur-Konzert op. 15 macht sich ein herrscher, unbeugsamer Gestus breit. Das Hauptthema des Kopfsatzes erinnert eher an Militärsignale, als an die geschlossenen melodischen Gestalten, die Mozart aus heterogenen Elementen entstehen läßt und gleichzeitig für ihre übergeordnete Einheit sorgt. Hier sind es gleichsam skelettierte Motive, mit deren radikaler Aufbrechung die Dynamik des Satzes Relief erfährt. Die in Beethovens Konzerten häufig zu beobachtende Reduzierung melodischer Gestalten auf ihre elementare Struktur haben nichts mehr mit den gleichsam vermenschlichten Themencharakteren Mozartscher Prägung zu tun, es sind Prinzipie, die da verfochten werden; es ist die Haltung des hohen moralischen Anspruchs, der gleichsam dozierend ex cathedra spricht; die Haltung des Symphonikers. So beschreitet Beethoven einen Weg, der die Vereinheitlichung der verschiedenen konzertanten Wesenheiten zum Ziel hat, eine Unterwerfung des musikalischen Satzes unter einen rein subjektiv geprägten, machtvoll herrschen wollenden Geist. Die diskrete Gelassenheit Mozarts weicht der Synthese des symphonischen Konzerts.

Im c-moll-Konzert op. 37 ist denn auch ein wesentliches Moment des 1. Satzes die zunehmende Verselbständigung eines „Pauken“-Intervalls (g-c), das zunächst innerhalb des Hauptthemas eingebettet schien. Seine Isolierung, die zugleich den elementaren harmonischen Vor-

...und nach dem Konzert

– die Penta Restaurants erreichen Sie mit wenigen Schritten!

Meisterhaft
gekochte Menüs,
erlesene Weine



Das gemütliche
bayerische
Restaurant



Gepflegte Biere
und bayerische
Schmankerln



Cocktails,
Long Drinks,
Schoppenweine,
Sekt, Champagner



Unser Sonntags-Tip: Gasteig Taberne, 11.30 - 14.30 h
Sektbrunch

Tischreservierungen über das Wirtschaftsbüro des München Penta Hotel.
Penta Garage: Auch bei Konzerten noch Parkplätze frei!



Member
FORUM **P** HOTELS
INTERNATIONAL
A Division of International Hotels Corporation

München
Penta Hotel

Hochstr. 3, 8000 München 80
Tel. (089) 48 03-1103/-1107
Telex 5 29 046
Fax 4 48 82 77

Penta Hotels sind  Lufthansa Hotels

vis-à-vis
vom
Gasteig

gang Dominante-Tonika zur thematischen Substanz werden läßt, hat einzig strukturelle Bedeutung. Eine Auseinandersetzung zwischen Klavier und Orchester darüber findet so gut wie nicht statt. Abgesehen davon, daß ein so nacktes Intervall bei Mozart nie eine melodische Wertigkeit besitzen könnte, würde eine solche Idee bei ihm Anlaß für ein Wetteifern, ein pointiertes Korrigieren, ein geistvolles Spiel der wesensverschiedenen Phänomene Solo und Ensemble sein. Beethoven dagegen unterwirft alles einer zentralen Idee, die in verschiedenen klanglichen Dispositionen zum Ausdruck kommen kann. Nur sein G-dur-Konzert op. 58, dem allerdings mit Recht eine Sonderstellung zugewiesen wird, greift ein letztes Mal Mozarts subtiles Dialogisieren auf, verwandelt es aber, namentlich im „Andante con moto“, in eine gleichsam antike Trägodienszene, in eine Parabel vom Kampf des Einzelnen (des Klaviers) gegen eine anonyme Gesellschaft (Orchester). Der metaphernartige Satz ist dennoch einer übergeordneten Frage unterworfen, der Selbstbehauptung eines machtvollen Subjekts inmitten einer namenlosen Masse, die gleichwohl aber ihre festen, autoritären Gesetze kennt. Die beharrlichen, mahnenden „Worte“ des Klaviers, das mit stoischer Ruhe dem heftig dreinfahrenden Orchester sich entgegenstellt, behalten die Oberhand. Das Orchester lenkt ein, verbindet sich schließlich mit der feierlichen Überzeugung des Klaviers. Trotzdem ist dies kein Agieren im Hier und Jetzt, eher ein in Bewegung übersetztes, zeitloses moralisches Tableau, und erinnert an eine zum Leben erweckte, allegorische Statuenformation Michelangels.

Ist zwar hier in der äußeren Struktur nochmals Mozarts Polarisierung Realität geworden, so stellt das Es-dur-Konzert op. 73 mit entschiedener Endgültigkeit eine Abkehr vom eigentlichen Konzert-Gedanken dar. Nun triumphiert in souveräner Macht ein heldisches Pathos, ein rauschhaft revolutionäres Gebaren, von dem Klavier und Orchester gleichermaßen erfaßt werden. Und mehr noch, der Solist wird zum Vollstrecker des symphonischen Willens. Die Grundfesten der Es-dur-Tonalität, die das Orchester zu Beginn als Kadenz unverrückbar hinstellt, können vom Solisten nur noch quasi improvisierend ausgefüllt werden. Es-dur, Beethovens öffentlich-heroische, revolutionäre Tonart der 3. Symphonie, eine Feier für den vermeintlichen Republikaner Napoleon, erhält jetzt, fünf Jahre später, einen verbindlichen Charakter des Glanzvollen, der strahlend gewissen Festigkeit.

Es ist immer wieder auf den singulären Anfang des 5. Konzertes verwiesen worden, der ein Portal für das Werk darstelle und dem Solisten Gelegenheit gebe, sich frei

zwischen den Kadenzakkorden „einspielen“ zu können; ein unerhörter, prunkender Einstieg in das „Empereur“-Konzert. In Wahrheit aber wird hier erstmals ausgesprochen, was längst Realität geworden ist, nämlich daß die konzertante Idee, der diskrete Dialog im Präsens, abgetreten ist, zugunsten eines allumfassenden ethischen Anspruchs, einer Moralität – wenn man so will – des kategorischen Imperativs. Wie muß dieser alles in seinen Bann ziehende Anfang eines Klavierkonzertes auf die Zuhörer von 1809/10 gewirkt haben, an den wir uns mittlerweile so selbstverständlich gewöhnt haben? Ist das als Überraschungseffekt gehört worden, als Gegensatz zum verhaltenen solistischen Beginn des 4. Konzertes? Es muß wie eine Bombe eingeschlagen sein, und war wohl genauso provozierend gemeint. Drei Fortissimo-Akkorde der Es-dur-Kadenz, unterbrochen von rauschenden Virtuosen-Passagen des Klaviers, dann erst die erkennbare Physiognomie eines Themas. Klavier und Orchester ziehen an einem Strang, oder pointierter ausgedrückt, eine Unterwerfung des ehemaligen Partners und Widersachers Klavier unter die keinen Widerspruch duldende Allmacht des Orchesters findet statt. Welch ein grundlegender Unterschied zu Mozarts Es-dur (!) Konzert KV 271, das erstmals ohne lange Einleitung den Solisten zu Wort kommen läßt. Sofort wird dort die Polarität des konzertanten Wesens deutlich: einer geradlinigen Dreiklangsgestalt des Orchesters steht die warmatmende, melodisch klar konturierte Präsenz des Klaviers gegenüber. In Beethovens op. 73 dagegen verdrängt die Energie des individuellen Geistes und die daraus sich erklärende Vereinheitlichung des musikalischen Geschehens das sublimen Wesen des Dialogisierens. Für Beethovens umfassend gewordenen Anspruch im 5. Klavierkonzert – immerhin sind bereits sechs Symphonien komponiert – muß auch die Solo-Kadenz des Kopfsatzes, die eigentlich keine mehr ist, ihren wesentlichen Sinn opfern. Dieser Abschnitt in einem Konzert ist eigentlich eine Ruhepause, eine Gelegenheit für den Solisten, frei phantasierend sich zu präsentieren, seine Eigenständigkeit gegenüber dem Ensemble zu dokumentieren, und vor allem aus seiner Sicht wesentliche thematische Zusammenhänge neu zu gestalten, anders zu reflektieren. Verglichen mit der nachkomponierten, mächtigen Kadenz für das frühe B-dur-Konzert op. 19, nimmt sie hier jedoch einen kaum erwähnenswerten Raum ein. Sie ist als solche strukturell verankert im Ganzen des Satzes, ist geniu für das Werk komponiert und nicht mehr austauschbar. Beethoven macht denn auch in der Partitur ausdrücklich darauf aufmerksam: „Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente.“ Sie hat Episodencharakter, enthält jedoch keine improvisierenden Möglichkeiten, kein mögliches Ausscheren aus dem



seit 1864
Friedrich
TRAURINGHAUS
SCHMUCK · JUWELEN · UHREN
SENDLINGER STRASSE 14

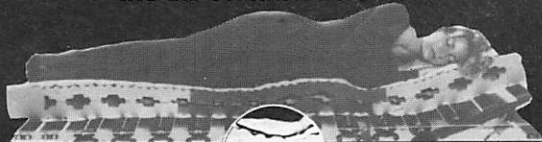


Münchens sympathischer Familien-Juwelier seit über 125 Jahren.

4.
Beten-Testfrage

Aktion
besser
schlafen

Liegen Sie so gut,
wie Sie schlafen möchten?



Viele Schlafprobleme sind Liegeprobleme. Wenn Einlegerahmen und Matratze – wie beim Lattoflex-Bett – system – nach den Erkenntnissen moderner Schlaforschung konzipiert und aufeinander abgestimmt sind, liegen Sie richtig. Das heißt, die flexibel gelagerten Federbrücken stützen Ihren Körper mit genau dosierter Federkraft an der richtigen Stelle, in jeder Lage. Aber Lattoflex bietet noch mehr: Ein hochwirksames Klimasystem in der Matratze. Kopf- und Fußhochlagerung. Schulterwiege zur Entlastung der Schulter und viele schöne Bettmodelle.

Wir können Ihnen Ihr neues Bett individuell anmessen – mit dem Lattoflex-Meßbett „Dosigraph“.

lattoflex

richtig liegen – besser schlafen

Moser Raumausstattung Inh. Otto Moser
8000 München 2 · Augustenstr. 27 · Tel. 089 · 521 890

eindeutig definierten Kontext. Das traditionelle „ad libitum“ des Solisten weicht der Einheit des symphonischen Gedankens und kehrt von nun ab nicht mehr in das Klavierkonzert zurück.

Die Themen der Ecksätze haben einen genuin orchestralen Zuschnitt. Ihr an sich lapidarer Bau, der sich im Kern wesentlich aus dem Es-dur-Dreiklang herleitet, fordert den strahlenden Tutti-Klang. Nur die extreme Vollgriffigkeit des Klaviersatzes – wie im Finale – kann ein Äquivalent dazu bieten. So fällt denn auch, namentlich im 1. Satz, dem Klavier weniger die Rolle des Gegenspielers zu, als vielmehr die, dem Klang zu neuer Wirkung zu verhelfen und den dynamischen Fluß voranzutreiben. Zwar greift das Klavier thematische Substanz auf, doch nicht mehr als eigenständige, individuelle Persönlichkeit, sondern als Teil eines machtvollen Ganzen. Noch nie zuvor wurde ihm eine so rauschende, strahlende Virtuosität zuteil, ein im höchsten Maße effektvolles Passagenwerk. Das mitrei-

Bende Gebaren des Solisten-Parts wird eingebettet in den Orchesterprozeß. Es gibt kein Gegenüber mehr, sondern vielmehr die Euphorie des Miteinander, von schier rücksichtsloser Offenheit, eine Präsentation, die keinen Widerspruch mehr duldet.

Die symphonische Idee, die immer auch den übergeordneten Einheitsgedanken in sich birgt, wird vielleicht noch deutlicher, wenn man sich nicht nur die so oft zitierte Überleitung zwischen 2. und 3. Satz, die Rückung von H nach B und die traumverlorene Antizipation des Finalthemas vor Augen hält, sondern auch den planvollen Zusammenhang zwischen den ersten beiden Sätzen. Die Tonart H-dur des Mittelsatzes ist nicht nur eine quasi exotische Insel innerhalb der massiven Es-dur-Pfeiler, vielmehr führt Beethoven die Entfernung, das Exterritoriale des langsamen Satzes vor. Die Tonika Es, mit der der Kopfsatz schließt, wird als Melodieton an den Anfang des Adagios gesetzt, aber enharmonisch nach Dur umgedeutet. Der Ton als solcher bleibt bestehen, seine Umgebung aber, durch die er erst sinnfällig werden kann, wird neu, fremdartig gestaltet. Der daruntergeschobene H-dur-Akkord verändert diesen Ton, weist ihm neue Aufgaben zu, gibt ihm eine neue Gestalt. Er wird gleichsam umgebettet, und muß sich neu bewähren. Diese strukturelle Verknüpfung aller Sätze dieses Konzertes untereinander weist auf den organisch symphonischen Duktus hin, der Einzug gehalten hat und gleichzeitig von der Fähigkeit abbrückt, zwei wesensverschiedene, körperhafte Gestalten miteinander in subtile Beziehungen treten zu lassen. Aus Mozarts diskretem Dialog wird die machtvolle, willentliche Einheit, die Verschmelzung zugunsten der großen symphonischen Geste.

In einem Feuilleton über Beethovens Instrumentalmusik gesteht der Dichter und Musiker E.T.A. Hoffmann, daß er „einen wahren Widerwillen gegen all die Flügelkonzerte“ hege, und fährt fort: „Beethovensche sind nicht sowohl Konzerte als Symphonien mit obligatem Flügel. (...) Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen etc. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satz zu Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet.“ Voll Erstaunen nimmt man zur Kenntnis, was da, im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, erkannt wurde, daß sich nämlich eine völlig veränderte Physiognomie des Konzertes durch Beethoven etabliert hat. Später dann wird es einen Kulminationspunkt als rein symphonisch-episches Werk in Brahms finden.



„Entwurf zu einem Stadttor“, Bleistift, Aquarell von Viktor Hartmann. Dieses Bild regte Mussorgskij zum letzten Satz seiner „Bilder einer Ausstellung“ an.



А. М. Смирнов

Zwei Ansichten derselben Sache: Die „Bilder einer Ausstellung“ von Mussorgskij und Ravel

I.

Die Musik aus dem Kindesalter der Kunst herauszuführen und ihr einen Platz innerhalb der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit zuzuweisen, das war das lebenslange Bestreben Modest Mussorgskijs. Er gehörte zunächst dem Petersburger Komponistenkreis um Balakirew an, der aber ziemlich bald in einzelne Talente unterschiedlicher Provenienz auseinanderfiel. Das geschah spätestens zur Zeit der Uraufführung von Mussorgskijs Zarenoper „Boris Godunow“ im Jahre 1874. Zu divergierend waren inzwischen die ästhetischen Ansichten der Musiker Rimsky-Korsakow, Borodin oder Cesar Cui geworden. Als einziger unter ihnen blieb Mussorgskij, und immer radikaler, den ursprünglichen Bestrebungen treu, eine Musik nicht nur spezifisch russischen Charakters zu entwerfen, sondern eine, die der realistischen russischen Malerei der Zeitgenossen ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnte. Es darf nicht weiter verwundern, daß Mussorgskij, ganz im Gegensatz zu dem späteren Musikprofessor Rimsky-Korsakow, dem akademischen Kompositionsideal einer reinen Satzlehre gründlich und sein Leben lang mißtraute und stattdessen eine musikalische Vorstellung verfocht, die es ermöglichte, nicht nur die herkömmlichen Gefühlsregungen der menschlichen Seele, sondern die menschliche Rede selbst in Tönen wiederzugeben. Der vielberufene Realismus der Musiksprache Mussorgskijs hat also seine Wurzel im Körperlichen des Menschen selbst, in seiner Sprechweise und in seinem Gebaren.

Hier zeigt sich denn auch der geborene Opernkomponist Mussorgskij, der musikalische Augenmensch, der es den Malern gleichtun will. Menschendarstellung heißt für den Musiker Mussorgskij, auf Kosten des reinen Satzes in musikalisches Neuland vorstoßen, Dinge hörbar machen, auf die noch kein Komponist vor ihm gekommen ist, und die jenseits der Kompositionstechnik liegen. Es ist klar, daß ein solcher Musiker in seiner Zeit als Störenfried, ja als Dilettant empfunden wurde, freilich als genialer, der aber schließlich doch, zuletzt völlig isoliert, frühzeitig an

Trunksucht zugrunde ging. Niemand erkannte damals, als der Komponist des „Boris Godunow“ im März 1881 starb, was es eigentlich mit dem konstitutiv, also absichtlich Dilettantischen in seiner Musik auf sich hatte. Es war nämlich der Preis, den Mussorgskij für seinen Vorstoß in völliges Neuland zu zahlen hatte. Claude Debussy sagte später über ihn, seine Musik erinnere an den Tanz eines Wilden, der bei jedem Schritt, den ihm sein Gefühl vorzeichnet, die Musik entdeckt. Was jedoch bloße Intuition zu sein scheint, ist in Wahrheit das Ergebnis unbekannt sorgfältiger kompositorischer Arbeit. Das zu erkennen, war den Zeitgenossen verwehrt, und es ist auch heute noch keineswegs selbstverständlich. Um Mussorgskijs Musiksprache verstehen zu können, muß man nicht nur die Bereitschaft aufbringen, sich auf die Begegnung mit der russischen Volksliedintonation einzulassen, sondern vor allem Abschied zu nehmen von den herkömmlichen Vorstellungen des musikalisch Schönen.

Freilich war das 19. Jahrhundert insgesamt der Schauplatz der allmählichen Etablierung des ästhetisch Häßlichen, auch in der Musik, aber kaum ein Komponist – auch Wagner nicht – hat sich darin so weit vorgewagt, wie gerade Mussorgskij. Das geschah aber stets unter dem Diktat der wahrheitsgetreuen Wiedergabe der menschlichen Realität; das Handgreifliche der menschlichen Erscheinung sollte, Mussorgskij zufolge, ebenso Gegenstand der Musik sein, wie es ihm in der Malerei Ilja Repins etwa – man denke an dessen Darstellung des Protodiakons – mit Selbstverständlichkeit entgegentrat. Dabei hatte es Mussorgskij nicht auf eine rein naturalistische Kopie der Wirklichkeit abgesehen, es ging ihm vielmehr um den ästhetischen Abstand zwischen der äußeren Anregung des Komponierens und dessen künstlerischen Gesichtspunkten, die aber im jeweiligen Fall erst immer wieder neu gefunden werden mußten.

Vielleicht ist das der tiefere Grund dafür, daß Mussorgskij so viel Fragmentarisches hinterließ. Selbst die Oper „Boris Godunow“ liegt in keiner einheitlichen Fassung strenggenommen vor. Und ein Werk wie die „Bilder einer Ausstellung“ ist mehr als ein Klavierauszug, wartet gewissermaßen auf die klangliche Erlösung durch den Orchesterersatz. Natürlich ist es ein genuines Klavierwerk, aber sub specie des mitgedachten Orchesterklanges. Es gibt ja auch mehrere Versuche, das Werk zu instrumentieren, die allerdings nicht alle geglückt sind. Man könnte, ohne zu übertreiben, sagen, daß es gleichsam zufällig ist, welches Instrument Mussorgskij gewählt hat, das heißt also: er war nun einmal Pianist, und so schrieb er zunächst für seine eigenen Hände. Wesentlich dabei ist, daß er den

Wir leben und arbeiten in einer dynamischen Bürowelt. Deshalb gibt es jetzt ein dynamisches Büromöbelsystem: Tec 10 von VOKO.

Die Bürowelt der 90er Jahre ist nicht mehr die Bürowelt, die wir aus den 80er Jahren kennen. Sie ist dynamischer geworden, als wir es je für möglich gehalten haben. Neue Werkzeuge wie Computer oder Telefon haben eine unerhörte Leistungsfähigkeit erreicht, obwohl sie immer kompakter in ihrer Form und immer simpler in ihrer Handhabung geworden sind. Und gemessen an dem, was sie leisten, auch immer billiger. Was uns bisher gefehlt hat, war ein Büromöbel, das mit dieser Dynamik Schritt halten kann. Wer, außer VOKO, hätte dieses Büromöbelsystem entwickeln können?



VOKO hat es entwickelt und stellt es Ihnen jetzt vor: Das neue Power Office Tec 10. Es unterscheidet sich von herkömmlichen Büromöbelsystemen vor allem in einem Punkt: Es ist nicht nur im Katalog modular, sondern auch in der Praxis. Das heißt: Sie können Tec 10 jederzeit schnell und ohne Umbauprobeme den sich wandelnden Bedürfnissen Ihres Unternehmens anpassen. Diese einfache Veränderbarkeit ist jedoch nur eine Dimension des Power Office Tec 10. Was es Ihnen in puncto Funktionalität, Design, Ökologie noch zu bieten hat, erfahren Sie am besten beim VOKO Fachhändler in Ihrer Nähe. Er wird Sie gerne über Tec 10 und die anderen modularen Büromöbel-Systeme von VOKO informieren. Oder Sie fordern zunächst Ihre persönliche Tec 10 Info-Broschüre an, direkt bei:

VOKO 
Das Büro

VOKO Bürozentrum
München
Stahlgruberring 12
81829 München
Telefon (0 89) 42 00 20
Telefax (0 89) 42 98 13

gewohnten Klaviersatz dabei immer wieder überschreitet um des spekulativen Klanges willen. Das spekulative Denken auf die Musik zu übertragen, gehörte ja ebenfalls zu Mussorgskijs Ästhetik. Für ihn war es geradezu selbstverständlich, daß die übliche Rede unter Musikern von technischen Problemen und dergleichen weit hinter den stets auf den Inhalt bezogenen Gesprächen der mit ihm befreundeten russischen Maler zurückgeblieben war. Es ist immerhin auffallend, daß Mussorgskijs Briefe mit ästhetischen Reflexionen sich stets an Nicht-Musiker wandten, sei es an Schriftsteller, an den Maler Repin oder an den als Über-ich zeitlebens akzeptierten Kunstkritiker Wladimir Stassow. Da ist denn auch von dem künstlerischen Grenzgang die Rede, über dessen Problematik sich Mussorgskij völlig im klaren war. So schrieb er an Stassow im Juli 1872 die folgenden hellsichtigen Worte: „Fürchte ich vielleicht die Technik, weil es da bei mir hapert? Doch wird auch in dieser Beziehung manches in der Kunst für mich sprechen . . .“

Traute er demnach den anderen Künstlern mehr als den Musikern, von denen er abfällig sagte, sie ergötzen sich nur am Wechsel der Harmonien und erblickten ihr Gewerbe in der Handhabung technischer Spitzfindigkeiten? Den wahrhaftigen künstlerischen Ausdruck konnte er jedenfalls bei den Musikern nicht finden, dafür umso mehr verfestigtes Handwerk, das auch ohne Inspiration erlaubt, kompositorische Durststrecken zu überwinden. Mussorgskij war da wenigstens aufrichtig: Lieber nahm er satztechnische Unbeholfenheiten in Kauf, als musikalischen Leerlauf zu produzieren.

Das bestürzend Neuartige an seiner Musik entsprang nicht einem abstrakten Fortschrittswillen, sondern war geradezu eine immanente musikalische Notwendigkeit auf dem Weg zu einer genuin realistischen künstlerischen Haltung. Darin war sich Mussorgskij mit dem russischen Ästhetiker Tschernischewskij, mit dessen 1855 erschienenem Buch über die „ästhetische Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit“ nämlich, völlig einig, daß die Kunstwerke die Aufgabe haben, das Leben zu erklären – sonst wären sie eben nur naturalistisch – und oft sogar die Bedeutung eines Richterspruchs über die Erscheinungen des Lebens annehmen können. So etwas wie die damals in die musikästhetische Debatte eingeführte, sogenannte „absolute“ Musik war für Mussorgskij nicht nur ein Begriffsgespens, sondern schlechterdings überhaupt nicht vorstellbar.

II.

Von daher ist es gar nicht weiter verwunderlich, daß er in erster Linie Komponist von Vokalmusik war, zuallererst natürlich Opernkomponist. Die Instrumentalmusik nimmt daher einen geringeren, aber dennoch gewichtigen Platz in seinem Werkkatalog ein. Abgesehen von Früh- und Gelegenheitswerken stehen zwei Kompositionen im Vordergrund des Interesses: Die Orchester-Phantasie „Eine Nacht auf dem Kahlen Berge“, die übrigens fünf Jahre nach Mussorgskijs Tod in einer eingreifenden Bearbeitung RimskyKorsakows herauskam, und die Klavier-Suite „Bilder einer Ausstellung“, letztere im Jahr der Uraufführung des „Boris Godunow“ entstanden. Die Anregung dazu ist symptomatisch für Mussorgskij: Am 23. Juli 1873 war einer seiner künstlerischen Freunde, der Maler und Architekt Viktor Hartmann, frühzeitig gestorben. In der russischen Kunstgeschichte gilt er als Erneuerer des alt-russischen Stils. Darin berührt er sich mit den Bestrebungen Mussorgskijs. Im Frühjahr des folgenden Jahres, kurz nach der epochemachenden Uraufführung des „Boris Godunow“ in Petersburg, brachte Stassow eine Gedenkausstellung zu Ehren Hartmanns zustande, zu der auch Mussorgskij Bilder aus seinem Besitz beisteuerte. Im Sommer komponierte dann Mussorgskij die Klavier-Suite, die indessen nur in losem, mehr ideellem Zusammenhang mit dieser Ausstellung steht. Auffällig ist aber immerhin, daß Mussorgskij wieder, wie stets, eines äußeren, bildhaften Anstoßes bedurfte, damit seine musikalische Phantasie fließen konnte. Und sie floß hier in ungeahntem Reichtum. Er schuf sein wohl bedeutendstes Instrumentalwerk. Eines Sinnes mit den liberalen Strömungen der russischen Kunst des 19. Jahrhunderts wollte Mussorgskij seinem Freund und ästhetischen Mitstreiter eine Art musikalisches Denkmal setzen.

Immer wieder taucht bis heute die wohl unvermeidliche Frage auf, ob die Bilder, auf die sich die Stücke der Suite beziehen, noch vorhanden sind, um einen Vergleich zu ermöglichen. Tatsächlich schuf aber Mussorgskij eher seine eigene, und zwar imaginäre Ausstellung, anstatt die reale bloß zu illustrieren. Von Programmusik kann von daher gesehen nur mit Vorsicht die Rede sein. Auffällig ist, daß manche von Mussorgskij gewählte Bildtitel überhaupt nicht im damaligen Ausstellungskatalog aufgeführt sind, während andere durchaus nachgewiesen wurden. Die Frage nach den tatsächlichen Bildquellen erscheint also müßig, führt auch nicht an den Kern des von Mussorgskij Komponierten heran. Obwohl die drei Bilder „Das alte Schloß“, „Bydlo“ (d. h. ein polnischer Ochsen-

karren) und auch „Der Marktplatz von Limoges“ nicht nachweisbar sind, gibt es in der posthumen Erstausgabe der Suite zu jedem Bild einen Hinweis Stassows auf den Bildinhalt. Es besteht also die Möglichkeit, daß Mussorgskij sich auf Skizzen oder Entwürfe Hartmanns bezieht, die nicht in der Ausstellung vertreten waren, oder daß er mit Stassow, dem die Suite ja gewidmet ist, darüber gesprochen hat. Tatsache ist jedenfalls, daß die von Mussorgskij gewählten Bildtitel ausdrücklich übernationalen, also im weiteren Sinne allgemeinverbindlichen Charakter tragen und auf die umfassende Botschaft seiner musikalischen Konzeption verweisen.

Sich selbst, also das spezifisch russische Element, hat er angeblich in den als „Promenaden“ bezeichneten Zwischenspielen musikalisch dargestellt. Das ist nun freilich nicht so zu verstehen, als habe er sich gewissermaßen musikalisch selbst porträtiert – solches subjektivistische Vorgehen lag den künstlerischen Intentionen Mussorgskijs gänzlich fern –, sondern gemeint ist vielmehr sein geistiges Abbild, genauer: die imaginäre Kamera, die an die Bilder in unterschiedlicher Weise heranfährt und wechselnde Eindrücke, einmal länger, ein anderes Mal kürzer, festhält, ein nicht-empirisches Subjekt des Stückes also. Das war neu in dieser Art und wurde vom Komponisten selbst in humoristischer Weise so kommentiert: „Mein geistiges Abbild erscheint in den Zwischenspielen. Bis jetzt halte ich es für gelungen.“ In den mit „in modo russo“ bezeichneten Promenaden verwirklicht Mussorgskij seine Vorstellungen von kunstvoller russischer Melodik und Rhythmik jenseits der klassischen Periodik. Insofern sind sie auch durchaus ein Ausdruck seiner künstlerischen Intentionen und damit seiner Persönlichkeit. Aber es geht in der Suite in erster Linie um die Vielfältigkeit nationaler Charaktere. Das spiegelt sich bereits in den Bildtiteln wider, die keine einheitliche Sprache aufweisen, da die einzelnen Momentaufnahmen oder gar Szenen auch an den verschiedensten Orten angesiedelt sind, vom vecchio castello Italiens bis hin zum Marktplatz von Limoges, wo wir das Geplapper der Marktfrauen zu hören bekommen. Was aber alle musikalischen Bilder, die mehr als Bildbetrachtungen sind, eint, sie zur Suite fügt, ist der realistische Ansatz des musikalischen Erzählers Mussorgskij.

III.

Weder beschreibt die Musik den Bildinhalt mit tonmalerischen Mitteln, noch symbolisiert sie verborgene Gehalte, sondern sie zielt ab auf das Hörbarmachen der vielfälti-

gen Assoziationen, die der jeweilige Bildinhalt bei dem imaginären Betrachter weckt. Es handelt sich demnach nicht um eine illustrative Übersetzung der Bilder – seien sie nun real oder erfunden – ins Musikalische, sondern deren Umsetzung in das gänzlich andersgeartete Medium der Musik, in der Bewegungsabläufe und dynamische Abstufungen eine Rolle spielen, ferner, jedenfalls bei Mussorgskij, der Versuch, die Intonationen der menschlichen Redeweisen musikalisch einzufangen. Dennoch ist der äußere Aufbau der Suite durchaus räumlichen Vorstellungen verpflichtet, denn deutlich teilen die wiederkehrenden Promenadengänge die Bilder in Gruppen ein, so daß sich der Eindruck aufdrängt, der Bildbetrachter wandere durch verschiedene Räume, ja, er verändere sich sogar in seinem Empfinden während dieser Gänge. Mit subtiler Variantentechnik gestaltet Mussorgskij nämlich die Promenaden immer wieder anders, bis schließlich – nach der Begegnung mit den Toten in dem Katakombenbild – seine innersten Empfindungen eine grundlegende Wandlung der Promenade ins Geheimnisvolle notwendig machen. Bezeichnenderweise ist die Promenade an dieser Stelle versehen mit dem Titel „Cum mortuis in lingua mortua“ – der Betrachter hält Zwiesprache mit dem Tod. Tatsächlich sieht man auf dem erhaltenen Bild den Maler Viktor Hartmann, wie er in die Pariser Katakomben blickt.

Wir befinden uns bei diesem Bild bereits im zweiten Teil der Suite. Ging es im ersten Teil bis zum „Marktplatz in Limoges“ um Erinnerungen an den toten Freund, so verdichten sich jetzt die durch die Bilder ausgelösten Assoziationen zum Kern der Sache: Das Katakombenbild ist der innere Höhepunkt der Suite, bei dem Leben und Tod, Gegenwart und Erinnerung des Betrachters für einen Moment ineinanderfließen – komponiert sind denn auch statische Klangfolgen ohne Bewegungskarakter –, und was dann folgt, ist die künstlerische Botschaft des Künstlers Hartmann, dargestellt durch die Musik Mussorgskijs, nämlich die beiden ausdrücklichen russischen Bilder mit dem Hexenritt der Baba Yaga und dem großen Tor von Kiew, dem großartigen Finale der Suite und äußeren Höhepunkt des Ganzen. Das ist programmatisch, die Demonstration des gemeinsamen Kunstcharakters von Hartmann und Mussorgskij aber keine Programmmusik. Der Weg des imaginären Betrachters geht vom unmittelbaren Beschauen in den ersten beiden Bildern über in Erinnerungen bis hin zu Empfindungen beim Anblick des Todes, um sich dann der Botschaft für die Zukunft zuzuwenden.

IV.

In den beiden russischen Schlußbildern zeigt sich einmal, in dem Hexenritt der Baba Yaga, der Avantgardist Mussorgskij und zum anderen entwirft er, im Finale, eine Synthese aus dem Promenaden-Thema, einer russischen Choralintonation und einem in die Musik übersetzten dreifachen Glockengeläute, das an die Krönungsszene des „Boris Godunow“ erinnert und zu den besonderen stilistischen Eigentümlichkeiten der russischen Haltung gehört, wie sie, von Mussorgskij ausgehend, auch später die Musik von Strawinsky und Schostakowitsch als Grundelement beherrschen wird. Zugleich stößt Mussorgskij in den beiden Schlußbildern, namentlich in dem großformatigen Finale, wirklich an die Grenzen des pianistisch überhaupt noch Möglichen. So ist es keineswegs erstaunlich, daß es immer wieder Versuche gegeben hat, die Klavier-Suite für Orchester zu setzen, angefangen von dem Rimsky-Korsakow-Schüler Tuschmalow bis hin zu dem Dirigenten Leopold Stokowski. Doch einzig der kongenialen Instrumentation Ravels ist es gelungen, ins Repertoire zu dringen.

Diese meisterhafte Umsetzung der kühnen Musiksprache Mussorgskijs in adäquate klangliche Äquivalente entstand im Jahre 1922 im Auftrag des russischen Dirigenten Sergej Kussewitzky. Sowohl Debussy als auch Ravel waren große Bewunderer der Musik Mussorgskijs. Was sie an ihr bewunderten, ist genau das, was die akademische Formen- und Satzlehre gerade bemängeln zu müssen glaubt: die Freiheit, dem musikalischen Inhalt zuliebe in Neuland vorzustoßen. Hat schon Mussorgskijs Musik etwa in der verblüffenden Papageien-Erzählung aus dem zweiten Akt des „Boris Godunow“, jene modalen Klänge vorweggenommen, die zur Eigenart der Musik Ravels gehören, dann fühlte sich seinerseits Ravel produktiv herausgefordert, den „Bildern einer Ausstellung“ ein Klanggewand zu verschaffen, das weder koloristisch, noch illustrativ verfährt, sondern versucht den Ausdruckscharakteren Mussorgskijs mit genau abgestuften Wechseln von Klangfarben und Instrumentengruppen gleichsam analytisch beizukommen. Daß Ravel in den beiden Schlußbildern, ganz besonders im Finale, alle Register seiner differenzierten Orchestrierungskunst zieht, versteht sich von selbst. Niemals aber benutzt er die Klangfarben zu isolierten klanglichen Effekten, wie das etwa Stokowski in seiner Instrumentation getan hat. Ravel unterstreicht sogar durch den Orchestersatz gewisse Züge der Musik Mussorgskijs, die in der Klavierfassung sonst verborgen blieben.

So macht er das ungleiche Gespräch zwischen dem reichen und dem armen Juden, das bei Mussorgskij einzig im Wechsel der Intonationen kenntlich wird, durch kontrastierende Farben – Streicher gegen scharfes Trompetensolo in angstvoller Höhenlage – überhaupt erst eindringlich, und in der Marktszene von Limoges gelingt es Ravel, die Sprache des Originals so ins Medium der orchestralen Klangfarben zu übersetzen, daß eine Analyse der musikalischen Struktur hervortritt. Und in dem ersten Bild der Suite, jedem linkischen Zwerg, der sich hinkend und stolpernd fortbewegt, unterstreicht Ravel durch seine Orchestrierung die Art der Fortbewegung, fügt also dem Notentext Mussorgskijs eine Dimension hinzu, die auf größerer Treue zum Original beruht, als es eine bloße Kolorierung des Klaviersatzes vermocht hätte. Und im Finale triumphiert Ravels gezielte Anwendung der orchestralen Möglichkeiten. Dort wird es endgültig deutlich hörbar, wie sehr der originale Klaviersatz auf seine klangliche Erlösung durch den ungleich differenzierten Orchestersatz gewartet hat, bis Ravels Partitur erschien. Sie ist ein Idealfall künstlerischer Einfühlung, und das von einem Komponisten, der ohnehin in seiner Ästhetik die Ansicht vertrat, daß die Zeit für den Vorrang der Kopie vor dem Original gekommen sei, und der sich mit beängstigender Virtuosität in fremden Stilhaltungen auszudrücken verstand. Der Vorwurf, Ravel habe aus Mussorgskijs Klavierstücken ein neues Werk gemacht, ist ein Irrtum. Er hat sie vielmehr interpretiert.

Schluß der 1880 geschriebenen Selbstbiographie Mussorgskijs

Mussorgskij gehört weder durch seine Anschauungen über die Musik noch durch die Art seiner Werke irgend einer der gegenwärtig herrschenden Stilrichtungen an. Nach seinem künstlerischen Glaubensbekenntnis ist die Kunst ein Mittel, mit den Menschen zu sprechen, nicht Ziel an sich. Diese Überzeugung bestimmt seine ganze schöpferische Tätigkeit. Wie Virchow und Gervinus ist er der Ansicht, daß die menschliche Sprache musikalischen Gesetzen untersteht. Er betrachtet es als Aufgabe der Musik, nicht nur die Gefühlsregungen der Seele, sondern die menschliche Rede selbst in Tönen wiederzugeben. Reformatoren wie Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven und Liszt haben die Regeln im Reich der Kunst geschaffen. Diese Regeln sind jedoch keineswegs unerschütterlich, sondern, wie die ganze geistige Welt des Menschen, wandelbar und den Gesetzen der Entwicklung unterworfen.

Aus Briefen Mussorgskijs zu seiner Kunstanschauung

Aus einem Brief an Ludmilla Schestakowa

30. Juli 1868

... Meine Musik muß eine künstlerische Wiedergabe der menschlichen Redeweise in allen ihren feinsten Biegungen sein, das heißt die Laute der menschlichen Sprache wie die äußerlichen Offenbarungen der Gedanken und Gefühle müssen ohne Übertreibung und Zwang wahrheitsgetreu Musik ergeben, genau, aber künstlerisch, hochkünstlerisch. Das ist das Ideal, das ich anstrebe . . .

Aus einem Brief an Rimskij-Korsakow

Gut Schilowo, 15. Aug. 1868

... O diese musikalischen Einleitungen! Wieviel Gutes haben sie nicht schon vereitelt? Doch nun noch ein Wort über die sinfonische Entwicklung . . . die sinfonische Durchführung im technischen Sinne ist von den Deutschen ausgearbeitet worden, wie auch ihre Philosophie . . . Wenn der Deutsche denkt, entwickelt er zuerst seine Gedanken und beweist sie nachher. Unsereins aber beweist zuerst und findet erst dann am Entwickeln Gefallen . . .

... Die Schaffenskraft trägt in sich selbst die Gesetze des Schönen. Die Probe aufs Exempel zu machen, ist Sache der inneren Kritik; sie wahrzunehmen – Sache des künstlerischen Instinkts. Fehlt das eine und das andere, dann fehlt es an künstlerischer Schaffenskraft. Ist die künstlerische Schaffenskraft aber vorhanden, dann muß das eine wie das andere ebenfalls vorhanden sein. Der Künstler aber ist sich selbst Gesetz. Fängt er an umzuarbeiten, so ist er meist nicht zufriedengestellt. Wenn er aber, obgleich zufriedengestellt, trotzdem umarbeitet oder, was schlimmer ist, ein Stück ansetzt, dann wiederkaut er das bereits Gesagte, wie die Deutschen. Wir aber sind Tiere, die alles fressen, ohne es wiederzukäuen. – . . .

Fängt man auf diese Weise an, für sich in Ruhe nachzudenken, so erkennt man genau, was einem nottut . . . Man muß sich selbst finden. Das ist am allerschwersten, das heißt, es gelingt am seltensten, aber es ist möglich.

Aus einem Brief an Wladimir Stassow

Petrograd, 13. Juli 1872

... Sagen Sie mir, wenn ich den Gesprächen junger Künstler – Maler oder Bildhauer – zuhöre, warum ich dann wohl ihren Gedanken, Überlegungen und Bestrebungen sehr wohl folgen kann und selten vom „Technischen“ reden höre, es sei denn, wenn es ganz unumgänglich ist? Warum aber, sagen Sie mir, wenn ich unseren zünftigen Musikern zuhöre, stoße ich selten auf lebendige Gedanken, sondern meist auf Schulmeisterliches – allerhand musiktechnische Vokabeln? Ist die Tonkunst etwa nur deswegen jung, weil Milchbärte sich in ihr bestätigen? Wie oft habe ich, ohne bestimmte Absicht, nur aus törichter Gewohnheit, wie von ungefähr, Reden mit den zünftigen Brüdern begonnen – fast immer gab es Abweisung oder Unklarheit, meistens aber verstand man mich überhaupt nicht. Nehmen wir an, daß ich vielleicht meine Ideen nicht deutlich darzulegen vermag, daß ich es nicht verstehe, die Gehirnmasse mit den darin ausgeprägten wesentlichen Gedanken (wie in einem Telegramm), sozusagen auf einem Tablett zu servieren. Aber was sind jene Leutchen denn selbst? Warum machen sie nicht selbst den Anfang? Sie haben, scheint's, keine Lust dazu.

Und es ist klar, daß gerade Sie, Generalissimus, mich begreifen und nicht nur dies – sondern mit kühner, sicherer Hand jene Stellen herausfühlen, wo es nottut. Fürchte ich vielleicht die Technik, weil es da bei mir hapert? Doch wird auch in dieser Beziehung manches in der Kunst für mich sprechen ...

In Wahrheit – ehe die Musiker nicht ihre Windeln, Hosenträger und Hosenstrippen abgestreift haben, so lange werden die „sinfonischen Päpste“ das Zepter führen, die ihren Talmud erster und zweiter Ausgabe als das Alpha und Omega im Leben der Kunst ausgeben. Ihr unreifer Verstand ahnt, daß ihr Talmud auf die lebendige Kunst nicht anwendbar ist: wo es sich um Menschen, um Leben handelt, da ist kein Platz für vorgefaßte Paragraphen und Gesetze ... Ich bin nicht gegen die Sinfonien, sondern gegen die Sinfoniker, jene unverbesserlichen „Konservatoren“ ...

Aber mich foltert dennoch der Gedanke, warum verschiedene Plastiken und Gemälde von Antokolskij, Repin und Perow leben, so stark leben, daß man bei der Betrachtung unwillkürlich ausrufen möchte: „Gerade so habe ich es mir vorgestellt“. Und warum fehlt es der neuesten Musik, trotz mancher vortrefflichen Qualitäten der Mache, an solchem Leben? ... Erklären Sie mir das gefälligst,

nur lassen sie die Grenzen der Kunst aus dem Spiel – ich glaube an sie nur relativ, weil Grenzen der Kunst in der Religion des Künstlers Stillstand bedeuten.

Aus einem Brief an Wladimir Stassow

Petrograd, 18. Okt. 1872

... Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein, in ihrer rein materiellen Bedeutung – ist grobe Kinderei – das Kindesalter der Kunst. Die feinsten Züge der Menschennatur und Menschenmassen, das unentwegte Beackern dieses wenig erforschten Landes und seine Eroberung das ist die wahre Sendung des Künstlers. „Zu neuen Ufern!“ Furchtlos durch Stürme, über Untiefen und Klippen hinweg, „zu neuen Ufern!“ Der Mensch ist ein geselliges Tier und kann nichts anderes sein; in den menschlichen Massen wie in einzelnen Individuen gibt es immer allerfeinste Züge, die sich der Beobachtung entziehen, Züge, die noch von niemand beobachtet worden sind: lesend, beobachtend, ahnend sie zu entdecken und zu erforschen, sie mit dem ganzen Innern zu erkennen und zu erforschen und mit ihnen die Menschheit zu speisen, wie mit einer gesunden, noch nicht erprobten Kost – ist das nicht eine schöne Aufgabe?

Aus einem Brief an den Maler Ilja Jefimowitsch Repin

Petrograd 13. Juni 1875

... das Volk allein ist unverfälscht, ein Ganzes, groß, ohne Tünche. Und welch wahrhaft unheimlichen Reichtum bietet die Sprache des Volkes dem Musiker, solange die Eisenbahn noch nicht ganz Rußland umgekrempelt hat. Welch unerschöpfliche Fundgrube (bis auf weiteres wiederum) zur Erfassung alles Echten ist doch das Leben des russischen Volkes! ... die Musiker aber ergötzen sich nur am Wechsel der Harmonien und erblicken ihr Gewerbe in der Handhabung technischer Spitzfindigkeiten, im Wahn, damit Typisches zu schaffen. Wie traurig ist das! Der Maler versteht es längst, Farben zu mischen, und handelt nach freiem Ermessen, falls Gott ihm Verstand verlieh; unser Bruder Musiker aber tüftelt und nimmt Maß, und hat er Maß genommen, fängt er von neuem an, zu tüfteln – kindlich, die reinste Kinderei!

Daniel Barenboim

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires, Argentinien, geboren, wo er bis zu seinem Umzug mit seiner Familie nach Israel 10 Jahre später lebte. Seinen ersten Klavierunterricht erhielt er von seiner Mutter und studierte dann bei seinem Vater, der sein einziger Klavierlehrer blieb, bis der junge Künstler in seiner Pianisten-Karriere Fuß gefaßt hatte.

Daniel Barenboim gab sein erstes öffentliches Konzert im Alter von 7 Jahren in Buenos Aires. Kurze Zeit später nahm er an Dirigentenkursen bei Igor Markevich in Salzburg teil und studierte Harmonielehre und Komposition bei Nadia Boulanger in Paris. Wie Artur Rubinstein und Adolf Busch, die in Argentinien einen großen Eindruck auf den jungen Barenboim gemacht hatten, beeinflussten Edwin Fischer und Wilhelm Furtwängler, den er in Salzburg traf, den jungen Künstler wesentlich in seiner musikalischen Entwicklung. Nachdem Wilhelm Furtwängler ihn 1954 spielen gehört hatte, schrieb er: „Daniel Barenboim ist ein Phänomen“.

Mit 10 Jahren gab Daniel Barenboim sein internationales Solistendebüt als Pianist in Wien und Rom (1952), anschließend in Paris (1955) als Solist der Societe des Concerts du Conservatoire unter der Leitung von Andre Cluytens und in London (1956) mit Josef Krips und dem Royal Philharmonic Orchestra, ferner 1957 in New York, wo er im Alter von 15 Jahren Solist bei Leopold Stokowski war. Kurz danach spielte er mit Pierre Boulez das Kammerkonzert von Berg und ein Klavierkonzert von Bartok in Paris und Berlin. Seitdem unternahm er regelmäßig Tourneen in Europa, den USA, aber auch in Südamerika, Australien und Fernost.

1954 begann Daniel Barenboim, Schallplatten als Pianist aufzunehmen. In den 60er Jahren spielte er mit Otto Klemperer die 5 Klavierkonzerte von Beethoven ein, mit Sir John Barbirolli die beiden Klavierkonzerte von Brahms und alle Klavierkonzerte von Mozart mit dem English Chamber Orchestra in der Doppelfunktion als Pianist und Dirigent.

Daniel Barenboim begann, dem Dirigieren mehr Zeit zu widmen. 1965 entwickelte sich zwischen ihm und dem English Chamber Orchestra eine enge Beziehung, die mehr als ein Jahrzehnt anhielt. Gemeinsam gaben sie eine große Anzahl von Konzerten in aller Welt.



1967 gab Daniel Barenboim sein Debüt als Dirigent in London mit dem New Philharmonia Orchestra, 1969 in Berlin und in New York und kurz danach in Chicago. Mit dem Chicago Symphony Orchestra hat er unter anderem alle Bruckner- und Schumann-Sinfonien eingespielt.

Während vieler Jahre machte Daniel Barenboim Kammermusik, vor allem und in der Hauptsache mit seiner Frau, Jacqueline du Pre, später auch mit Gregor Piatigorsky, Dietrich Fischer-Dieskau, Itzhak Perlman und Pinchas Zukerman.

Seine Debüts als Operndirigent gab Daniel Barenboim beim Edinburgh-Festival, wo er den „Don Giovanni“ (1973, 1974) und „Die Hochzeit des Figaro“ (1974, 1975) dirigierte. 1978 begann die Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper Berlin („Die Hochzeit des Figaro“, „Tristan und Isolde“, „Der Fliegende Holländer“, „Aida“, „Fidelio“). 1981 dirigierte er zum erstenmal in Bayreuth, und zwar „Tristan und Isolde“ in einer neuen Produktion von Jean-Pierre Ponnelle und die Wiederaufnahmen in den Jahren 1982, 1983, 1986 und 1987. 1987 dirigierte er außerdem den „Parsifal“.

Von 1975 bis 1989 war Daniel Barenboim Musikalischer Direktor des Orchestre de Paris als Nachfolger von Munch, Karajan und Solti. Mit diesem Orchester, mit dem er mehrere Monate pro Jahr zusammengearbeitet hat, gab er eine große Anzahl Konzerte, und häufige Tourneen führten nach Europa, in die USA und nach Japan. In die Programme des Orchesters nahm er häufig auch zeitgenössische Werke auf, z.B. von Lutoslawski, Berio, Boulez, Henze und Dutilleux.

1975 gründete Daniel Barenboim den Chor des Orchestre de Paris, der unter seiner Leitung nicht nur mit dem Orchestre de Paris zusammen aufgetreten ist, sondern auch mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem Israel Philharmonic Orchestra.

1982 hat Daniel Barenboim das Mozart-Festival des Orchestre de Paris ins Leben gerufen, wo er zwischen 1982 und 1985 in jedem Frühjahr eine Oper dirigierte, gefolgt von mehreren anderen Werken (Violinkonzerten, Sonaten für Klavier und Violine, Klavierkonzerten, großen Vokalwerken ...). 1986 präsentierte er im Theatre des Champs Elysees die Mozart-Da Ponte-Trilogie („Die Hochzeit des Figaro“, „Cosi fan tutte“, „Don Giovanni“). Im Oktober 1987 weihte er das fertig restaurierte Theatre des Champs Elysees mit Mozarts „Zauberflöte“ unter der Regie von Jean-Pierre Ponnelle ein.

1989 wurde er mit Wirkung vom 1.9.1991 an zum Music Director des Chicago Symphony Orchestra ernannt.

Ein Markstein in der engen Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern war die Produktion einer Schallplattenaufnahme der Beethoven-Klavierkonzerte. 1987 wurde damit begonnen, die Mozart-Klavierkonzerte audiovisuell aufzunehmen.

1985 hat Daniel Barenboim alle Beethoven-Sonaten für Klavier aufgenommen. Von diesen Aufnahmen wurde auch ein Fernsehfilm hergestellt. 1976 hat er sowohl für den Film als auch für die Schallplatte einen Liszt-Zyklus aufgenommen, dem die Mozart-Sonaten folgen werden.

1988, 1989, 1990, 1991 und 1992 hat Daniel Barenboim in Bayreuth den „Ring“ dirigiert (Regie: Harry Kupfer).

Ostern 1990 leitete er die erste Konzertreise des Berliner Philharmonischen Orchesters durch Israel.

Im Januar 1991 führten ihn Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester nach Leipzig, Dresden, Warschau und Skandinavien. Im März 1991 folgten Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester bei den Osterfestspielen in Salzburg.

Im Mai 1992 leitete er eine Konzertreise des Berliner Philharmonischen Orchesters nach Spanien.

Seit August 1992 ist Daniel Barenboim künstlerischer Leiter und Generalmusikdirektor der Deutschen Staatsoper Berlin (einschließlich der Staatskapelle Berlin).

Das BMW Kultur-Engagement tritt in sein drittes Jahrzehnt; denn bereits seit den siebziger Jahren engagiert sich BMW im kulturellen Leben seiner Standorte und in der internationalen Kulturszene. Dabei ist die Beschäftigung mit neuen kulturellen Strömungen und die Förderung der künstlerischen Auseinandersetzung mit der technischen Welt stets ein vorrangiges Anliegen gewesen. Das Verhältnis von Kultur und Technik sowie den Zusammenhang beider transparent zu machen – dazu will das Unternehmen beitragen.

Hier liegt auch ein wesentlicher Grund für die Zusammenarbeit mit den Münchner Philharmonikern, deren Konzertreisen BMW fördert. Mit Ihren musikalischen Spitzenleistungen markieren sie und ihr Maestro Sergiu Celibidache kulturelle und künstlerische Positionen, die als beispielhaft gelten dürfen und in deren Spiegel das eigene kulturelle Bewußtsein des Unternehmens deutlich wird.

Großgeschrieben werden bei BMW auch andere Formen der Musikförderung, mit denen das Unternehmen internationale Akzente setzt wie z. B. bei der „Münchener Biennale – Internationales Festival für neues Musiktheater“ oder bei kulturellen Begegnungen mit europäischen Nachbarländern, darunter 1991 mit Polen.

DAS BMW KULTUR-ENGAGEMENT

In Anbetracht der Beschäftigung mit Berührungsfeldern des Technischen und des Ästhetischen überrascht es nicht, daß BMW dem Automobil im kulturellen Kontext besondere Aufmerksamkeit widmet. Seit Mitte der siebziger Jahre macht die BMW Art Car Collection von sich reden, in der Künstler von internationalem Rang spannende Interpretationen des Automobils gefunden haben, unter ihnen Andy Warhol, Roy Lichtenstein und A. R. Penck.

Das Kultur-Engagement des Unternehmens hat noch viele weitere Facetten, wie das Beispiel „Spielmotor München e. V.“ zeigt – eine paritätische Gründung der Stadt München und der BMWAG.

Hier schließt sich der Kreis: Die Förderung neuartiger Kulturprojekte, die gerade deswegen ein großes Interesse hervorrufen, hat bei BMW einen hohen Stellenwert. Es entspricht dem Selbstverständnis des Hauses, mit eigenen Initiativen den Zusammenhang von Wirtschaft, Technik und Kunst transparent werden zu lassen.



KUNST KOMMT VON



KÖNNEN

**Das Kunst- und Kulturrengagement von
NEC: Ein weiterer Beitrag für bessere
Verständigung.**

Was Kunst und Kultur mit der Zukunftstechnologie von NEC verbindet, ist die Idee weltweiter Verständigung. Eine Idee, zu deren Verwirklichung NEC mit „Technik für Menschen“ beiträgt. Und mit der Förderung internationaler Kulturereignisse sowie des kulturellen Lebens an den NEC Standorten. Weitere Informationen erhalten Sie von: NEC Deutschland GmbH, Klausenburger Straße 4, 8000 München 80, Telefon 0 89/9 30 06-0, Fax 0 89/93 77 76/8.

Technik für Menschen

NEC

DANIEL BARENBOIM

EMI
CLASSICS



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Konzerte für Klavier und Orchester
Nr. 4 G-dur op. 58 ·
Nr. 5 Es-dur op. 73
Berliner Philharmoniker
☐ 7 49796 2



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Die fünf Klavierkonzerte
Berliner Philharmoniker
☐ 7 47974 8 3CD



JOHANNES BRAHMS
Konzert für Violine und Orchester
D-dur op. 77
Itzhak Perlman, Violine
Berliner Philharmoniker
☐ 7 54580 2
☐ 7 54580 4



響

(鏡) 大・小

(h.) $2+2+3+2=9$

収録のやり
CCTV を撮るわけ
ロープ吊るのやり
(Jde)

日本人の
NCC 関係者(?)
○ 重経 幸岡 日誌

✓ 初期に Bede

Tin 紐をかけた Saddle.

木管 3-3-3-2 / 金 2-2
(3人 2人 2人)

→ 100 万の肉露 → 拍子

Kain → 歴史指揮者 / Schubert
Makha (same) Fur. Knu

パットを代る → 拍子
鼓の拍子

Maso
gagelman 10 鐘 / (打) ? 1人 1拍
5 + 1 (Tim)

42分 Andia 鐘 (清見 昭) 大鼓
○ Tr. 絶音 (個)

いづれも
花井 1 周 2 拍子
2 拍 12 拍子 1 拍