

Großer Sendesaal des RBB
Sonntag, 23. November 2008, 16.00 Uhr

Konzert

Akademisches Orchester Berlin
Leitung: Peter Aderhold
Solist: Peter Bruns, Violoncello

Unterstützt durch:

KULTURradio^{rbb}
92,4

Das Programm am 23. November 2008

Claude Debussy (1862 – 1918)

Prélude à l'après-midi d' un faune

Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840 – 1893)

Rokoko-Variationen op.33

für Violoncello und Orchester

Modest Mussorgskij (1839-1881)

Bilder einer Ausstellung

(Orchesterfassung von Maurice Ravel)

- | | |
|------------------------|------------------------------------|
| 1. Promenade I | 9. Ballett der Kuchlein |
| 2. Gnomus | 10. Samuel Goldenberg und Schmuyle |
| 3. Promenade II | 11. Der Marktplatz in Limoges |
| 4. Il vecchio castello | 12. Catacombae |
| 5. Promenade III | 13. Promenade – Cum mortuis ... |
| 6. Die Tuilerien | 14. Die Hütte der Baba Yaga |
| 7. Bydlo | 15. Das große Tor von Kiev |
| 8. Promenade IV | |

Claude Debussy; Prelude à l'après-midi d'un faune

Der 22. Dezember 1894 ist ein bemerkenswertes Datum in der Musikgeschichte: An diesem Tag wurde in Paris unter der Leitung von Gustave Doret das „*Prélude à l'après-midi d'un faune*“ von Claude Debussy uraufgeführt. Die Société Nationale, sonst nur einem internen Kreis Musik-interessierter zugänglich, hatte aus diesem Anlass ihre Tore geöffnet, und bereits einen Tag später fand eine Wieder-holungsaufführung statt. Der Erfolg war überwältigend, obwohl es in den Tagen zuvor gar nicht danach ausgesehen hatte: Die Orchestermusiker wurden durch lange Proben aus der Fassung gebracht und hatten ohnehin Schwierig-keiten, bei der neuartigen Komposition den Überblick zu behalten. Zu allem Überfluss nahm der Komponist Claude Debussy bis zuletzt noch Änderungen bei der Instrumentierung vor. Dennoch musste das Werk unmittelbar wiederholt werden.



François Boucher (1703-1770): Pan und Syrinx

Reagierte das Publikum bei der Uraufführung enthusiastisch, so äußerten sich die Kritiker zurückhaltender. Beklagt wurden die komplizierten Strukturen, und Camille Saint-Saëns meinte: „*Das Prélude klingt hübsch, aber Sie finden nicht die geringste ausgesprochen musikalische Idee darin.*“ Dieses Urteil ist nicht einmal falsch, denn das „*Prélude à l'après-midi d'un faune*“ lässt sich nicht mit der herkömmlichen Sonatenform vergleichen, in der Themen aufgestellt, verarbeitet und wiederholt werden. Nicht zuletzt durch die duftig-leichte Instrumentation entfaltet das „*Prélude*“ jedoch einen Zauber, dem sich die Hörer von Anfang an nicht entziehen konnten. Die Komposition ist ein vorzügliches Beispiel für eine sanfte musikalische Revolution.

Es fällt nicht schwer, Begründungen für die Neuartigkeit des „*Préludes*“ zu finden. Die wichtigste ist, dass die Komposition nicht nach ausschließlich musikalischen Prinzipien konstruiert wurde, sondern ihre Inspiration aus anderen Bereichen bezieht. Debussys Komposition lehnt sich an das 1876 veröffentlichte Gedicht „*L'Après-midi d'un faune*“ von Stéphane Mallarmé an. Mallarmé selbst ließ sich wiederum von dem Gemälde „*Pan und Syrinx*“ (1759) des für seine sinnfrohen Darstellungen bekannten französischen Malers François Boucher (1703-1770) inspirieren. Übrigens wirkte das Mallarmé-Gedicht dann nicht nur bei Claude Debussy weiter, sondern auch bei dem Maler Edouard Manet.

Im Mittelpunkt von Mallarmés Gedicht steht ein Faun, also ein Waldgott, der mythologisch mit dem Fruchtbarkeitsgott Pan gleichgesetzt wird und daher mit Bockshörnern und Bocksbeinen dargestellt wird.

An einem Nachmittag erwacht dieser Faun aus seinem Schlaf und erblickt zwei Nymphen, denen er nachzustellen versucht. Als die Nymphen ihn bemerken, entfliehen sie. Der Faun wiederum lässt von der Verfolgung ab und schlummert endlich wieder ein, wobei sein Werben im Traum doch noch Erfüllung findet. Dies alles wird in dem Gedicht kaum eindeutig ausgesprochen, denn Stéphane Mallarmé (1842-1898) war einer der wichtigsten Vertreter des Symbolismus. Die Symbolisten bemühten sich, lediglich eine Atmosphäre zu schaffen. Vielschichtig wurden ihre Texte jedoch durch zahlreiche Anspielungen, und auch Klang und Rhythmus der Worte gewannen an Bedeutung.

Auszug aus "Pan und seine Taten"
(Griechische Mythologie, Ranke-Graves 1965)

"... Es heißt, dass er bei seiner Geburt Hörner, einen Bart, einen Schwanz und Ziegenbeine hatte und so hässlich war, dass seine Mutter entsetzt vor ihm floh ... Er lebte in Arkadien, bewachte dort die Herden und Bienenstöcke, nahm an den Lustbarkeiten der Bergnymphen teil und half den Jägern, ihre Beute zu finden. Im Großen und Ganzen war er gutmütig und faul und liebte nichts mehr als seinen Nachmittagsschlaf. Störte man ihn dabei, so rächte er sich durch einen lauten Schrei, der den Störenfrieden die Haare zu Berge stehen ließ ... Pan verführte verschiedene Nymphen ... Einst versuchte er die keusche Pitys zu vergewaltigen, die ihm nur entkam, weil sie in eine Fichte verwandelt wurde, von der er einen Zweig hernach als Kranz trug. Bei anderer Gelegenheit verfolgte er Syrinx ... bis zum Flusse Ladon; hier nahm sie Gestalt eines Schilfrohrs an. Da er sie nicht von allen anderen unterscheiden konnte, schnitt er willkürlich einige Rohre ab und formte daraus eine Flöte ..."

Lebenslauf

22.08.1862 wird Claude Debussy in Saint-Germain-en-Laye geboren.

Ab 1868 erster Klavierunterricht und
1872 Aufnahme ins Pariser Conservatoire

Ab 1880 Kompositionsstudium; Tätigkeit als Hauspianist bei Nadeshda von Meck, der Förderin von Tschairowsky.

1884 Rom-Preis für die Kantate *L'enfant prodigue* und dreijähriger Romaufenthalt.

Intensive Kontakte mit der musikalischen Avantgarde seiner Zeit und erste erfolgreiche Kompositionen, u.a.:

1887 *Printemps*

1889 *Petite suite*

1892 *Fêtes galantes I*

1894 *Prélude à l'après-midi d'un faun*

1895 *Pelléas et Mélisande* (Erstfassung)

1901-1905 Ehe mit Lily Texier

1905 *La mer*

1908 *Children's corner*

1908 Ehe mit Emma Bardac

1909 Beginnendes Krebsleiden

1911 *Le martyre de Saint-Sébastien*

1917 *Sonate für Violine und Klavier*, sein letztes vollendetes Werk.

25.03.1918 Tod in Paris

1892 fasste Claude Debussy den Entschluss, ein dreiteiliges sinfonisches Werk nach dem Gedicht Stéphane Mallarmés zu schreiben. Dieses umfangreiche Werk sollte den Titel „*Prélude, Interlude und Paraphrase pour l'après-midi d'un faune*“ tragen. Debussy hatte das Gedicht zumindest seit 1887 gekannt. Von den drei geplanten Stücken schrieb Debussy schließlich nur das erste. So stellt das „*Prélude à l'après-midi d'un faune*“ in gewisser Weise ein Fragment dar – wenn es dann auch als vollständig angesehen wird. Es wurde immer wieder vermutet, Debussy habe die Arbeit an den beiden verbleibenden Stücken abgebrochen, weil er mit der Oper „*Pelléas et Mélisande*“ beschäftigt war. Das mag sogar stimmen, kann aber als Erklärung nicht ausreichen, denn tatsächlich ist mit dem „*Prélude*“ bereits alles gesagt: Eine Fortsetzung ist deshalb kaum mehr vorstellbar.

Ähnlich wie Stéphane Mallarmé vermied auch Claude Debussy die Schilderung eines konkreten Handlungsverlaufs. In der Anmerkung zur ersten Notenausgabe heißt es: „*Die Musik dieses Prélude ist eine sehr freie Illustration zu Stéphane Mallarmés schönem Gedicht. Sie erhebt nicht den Anspruch, eine Zusammenfassung der Dichtung zu sein. Sie ist vielmehr eine Aneinanderreihung von Dekorationen, vor denen sich die Sehnsucht und die Träume des Fauns in der Hitze dieses Nachmittages bewegen. Dann, der Verfolgung, der ängstlichen Flucht von Nymphen und Najaden überdrüssig, überlässt er sich dem berausenden Schlaf, erfüllt von Traumbildern, die letztlich Wirklichkeit werden....*“



Es geht also mehr um Stimmungen als um eine konkrete Handlungsschilderung. So ist denn auch in der Komposition mehr die schwül-sinnliche Atmosphäre eingefangen als die Verfolgung der Nymphen durch den Faun. Für das zentrale Flöten Thema hatte es ohnehin verschiedene Deutungen gegeben. Natürlich könnte man hierbei an den Faun denken, aber Debussy sagte hierzu einmal: *"Benützen Sie keine wohlgemeinte Anleitung, Sie kommen damit zu gar nichts. Ich will Stimmungen in Ihnen erwecken und denen sollen Sie sich hingeben. Nur wer sich völlig hingeben kann, wird meine Musik begreifen ..."* Andererseits ist es bemerkenswert, dass Debussy die 110 Verse der Gedichtvorlage in genau 110 Takte Musik umsetzt.

Das „*Prélude à l'après-midi d'un faune*“ gilt als Debussys erstes bedeutendes Orchesterwerk. Der Charakter der berühmten Komposition ist fließend. Zehnmal taucht das Kernthema der Soloflöte auf. Es ist an sich bereits bemerkenswert geformt: Zweimal gleitet es chromatisch

um einen Tritonus abwärts, um anschließend wieder zu seinem Ausgang zurückzukehren und mit einer größeren melodischen Geste auszuschwingen. Beim ersten Themeneinsatz spielt die Flöte ohne Begleitung, doch bei jeder Wiederholung erscheint das Thema jeweils mit neuer Harmonisierung. Wenn die Komposition in größeren Steigerungswellen ihrem Höhepunkt zustrebt, ist das ohne das Vorbild Richard Wagners nicht zu denken, aber das Werk zeichnet sich durch Eleganz, Leichtigkeit und Helle aus, wie es sie bei Wagner nicht gibt.

Als Schlüsselwerk des musikalischen Impressionismus fand das „*Prélude*“ auch die Anerkennung des Dichters Stéphane Mallarmé. Dieser stand Vertonungen seiner Gedichte zumeist skeptisch gegenüber, und erst als er die Orchesterversion hörte, schrieb er dem Komponisten, dass sein Werk *„keine Dissonanz zu meinem Text ergab, sondern wahrhaftig noch viel weiter darin ging, die Sehnsucht und das Licht mit Feinheit, Melancholie und Reichtum wiederzugeben.“* rb

Stéphane Mallarmé
L'Après-midi d'un faune

Églogue

[Einrückungen, Schriftschnitt, Großschreibungen etc. vom Dichter vorgegeben]

Die Nymphen hier, ich will, dass sie mir bleiben.

ihr Duft

von rosa Inkarnat durchflimmert diese Luft,
die dumpfer Schlaf betäubt.

War Traum nur meine Liebe?

Mein Zweifel letzter Nacht verliert sich in die Triebe
manch jungen Baums, der mir als Waldeswirklichkeit
bezeugt, dass, ach, allein, in stolzer Trunkenheit
ein wahnhaft Ideal von Rosen ich erkoren.
Bedenke ...

oder ob die Frauen, gern beschworen,
nur mehr ein Wunschtraum sind für deinen Fabelsinn!
Ach, Faun, ein Trugbild schickt der Reinsten Blick dir hin
mit Augen blau und kühl wie einer Quelle Tränen:
die andre aber, wie ein Seufzer, darfst du wähen,
dass gleich dem heißen Wind sie deinem Fell sich schmiegt?
Wohl nicht! Durch träge Luft, die regungslos erliegt,
erstickend in der Glut des Morgens kühne Röte,
ertönt kein Quell, und nur das Rieseln meiner Flöte
den Hain mit Klängen tränkt, und einzig und allein
der Hauch des Doppelrohrs, der willig strömend sein
Getön vergeudet wie in einem trocknen Regen,
wenn keine Wolken sich am Horizont bewegen,
ist sichtbarlich und froh der Atem, kunstverklärt,
des Schöpfergeistes, der hinauf zum Himmel fährt.

Siziliens Ufersumpf, ihr stillen flachen Teiche,
um die ich heißen Sinns im Neid der Sonne schleiche
als stiller Räuber in dem Blumenflor, ERZÄHLT
» wie ich mir hier so oft ein hohles Schilf gewählt
» für meine Kunst, als vor den golden grünen Hängen,
» die mit der Traubenlast sich bis zum Wasser drängen,
» fern ein lebendig Weiß in träger Ruhe schwimmt:
» und wie, da ich das Rohr zum Vorspiel schon gestimmt,
» der Schwäne Flug, nein, der Najaden, jäh entschunden,

» hinabgetaucht «

Es brennt die Trägheit gelber Stunden,
verrät das Blendwerk nicht, durch das ihn, der schon froh
sein A probiert, der heiß begehrte Hymen floh:
erfüllt von alter Brunst erhebe ich mich wieder,
allein und stolz, in der Antike Licht die Glieder,
o Lilien, wie ihr voll Unbefangenheit.

Andres als süßes Nichts, der Lippen Flüchtigkeit,
den Kuss, mit dem ich gern die Treulosen bezwungen,
bezeugt die Narbe auf der Brust des scheuen Jungen,
die ihm ein Götterzahn einst schlug geheimnisvoll:
ach was! Der Zauberkrum macht nur den Freund mir toll,
das Zwillingrohr aus Schilf, es mag ins Blaue klingen:
von meiner Wange all die Unruh fortzusingen,
und träumerischen Sinns in langem Eingesang
uns scheint, der Schönheit rings gefällt ein solcher Klang
aus frommer Inbrunst und verwirrungstrunknem Lärmen,
so überirdisch hoch, bis das verliebte Schwärmen
jenseits der Schultern und der Hüften niedrem Traum,
den ich gelassnen Augs erschau fern im Raum,
von Wahn sich linienhaft verlierend wieder löse.

Du Instrument der Flucht, o Syrinx falsch und böse,
an deinem Weiher magst du blühen, dort warte mein!
Voll Stolz auf mein Gelärm erzähle ich allein
von meinen Göttinnen, will sie begeistert preisen,
von ihrem Schattenbild will ich die Gürtel reißen:
wie Beeren, denen ich den hellen Saft entsog
zum Trost im Kummer, den ich heuchelnd schon betrog,
streck lachend ich empor die leergeschlürfte Hülle,
die ich voll Übermut mit meinem Atem fülle,
von ihrer Transparenz berauscht im Abendblau.

O Nymphen, schwelgen wir in der ERINNERUNG Schau.

» *Mein Aug entdeckt durchs Schilf der Leiber Hauchen*
» *Unsterblicher, die in die Flut ihr Glühen tauchen*
» *mit einem Wutschrei, der bis in die Gipfel klang,*
» *und das beglänzte Bad der hellen Haarflut schlang*
» *der kühle Wirbel ein, o blitzendes Geschmeide!*
» *Ich eile; da, verstrickt zu meinen Füßen - beide*
» *von Lust und Qual durchzückt, nur immer zwei zu sein -*
» *ein schlafend Paar, vereint vom Zufall, ganz allein;*
» *ich heb sie auf und trag sie ungetrennt, die Matten,*
» *hierher in das Gebüsch, verhasst dem frechen Schatten,*
» *wo aus dem Rosenhag der Duft der Sonne loht,*
» *dass unsre Lust sich löst wie Licht im Abendrot.«*

Ich liebe dich, o Zorn der Frauen, wildes Ringen
der heilig nackten Last, mir wieder zu entspringen
und meiner Lippen Brand zu fliehen, den Blitz der Lust,
ein Zucken! und das Fleisch wird schreckhaft sich bewusst:
vom Fuß der Spröden bis hinauf ins Herz der Bangen,
die nun auf einmal frei von Scheu, auf ihren Wangen
noch Tränengroll, vielleicht auch nur ein Hauch von Scham.

» *Und es war meine Schuld, der ich die Angst ihr nahm,*
» *so täuschend, dass ich mich beim Kussgewirr vergessen,*
» *das gottgewollte Paar zu trennen mich vermessen:*
» *denn kaum dass ich verbarg das Lachen heiser rauh*
» *im frohen Gliederspiel der einen - und ich schlau*
» *die andre an der Hand hielt, leicht, die taubenreine,*
» *dass bei der Schwester Glut auch sie sich mir vereine,*

» der Kleinen, Netten, die nicht erst errötend log: -
 » als aus den Armen, die der vage Taumel trog,
 » die Beute, immerdar voll Undank, mir entronnen,
 » dem eignen Seufzer taub, mir Quell noch meiner Wonnen!«

Wie dem auch sei! Es ziehn mich mit verflocht'nem Haar
 zum Glück nun andere an meinem Hörnerpaar:
 du weißt es, Leidenschaft, dass reif im Purpurglanze
 gern die Granatfrucht bricht, umschwärmt vom Bientanze.
 Das Blut, ihr zugetan, die innig mich umschließt,
 in Ewigkeit nur für den Schwarm der Wünsche fließt.
 Sobald sich dieser Wald mit Grau und Gold bezogen,
 beginnt im falben Laub ein trunknes Fest zu wogen:
 Ätna, bei dir! In dein Bereich kommt Venus jetzt,
 die auf den Lavagrund die reinen Fersen setzt,
 wenn schläfrig Donner grollt, der Glutschein lischt ins Leere.
 Die Königin ist mein!

O Strafe ...

Nein, die Schwere

des sprachlos stumpfen Sinns, des Leibes eitler Wahn
 erliegen endlich doch der Mittagsstille Bann:
 im Schlaf vergesse ich die lästerlichen Triebe,
 ich lieg auf heißem Sand und öffne, wie ichs liebe,
 den Mund der Sonne, die den Wein zur Reife bringt!

Lebt wohl! Ich sehe, wie als Schatten ihr versinkt.

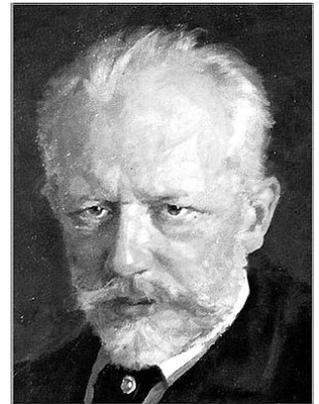


Édouard Manet, Faun; Illustration zur Erstausgabe 1876

Peter I. Tschaikowsky; Variationen über ein Rokoko-Thema für Violoncello und Orchester, op. 33

1. Satz: Moderato quasi Andante
2. Satz: Tema. Moderato semplice
3. Satz: Variazione I. Tempo del Tema
4. Satz: Variazione II. Tempo del Tema
5. Satz: Variazione III. Andante sostenuto
6. Satz: Variazione IV. Andante grazioso
7. Satz: Variazione V. Allegro moderato
8. Satz: Variazione VI. Andante
9. Satz: Variazione VII. Allegro vivo

Die heiteren abwechslungsreichen Rokoko-Variationen, die Peter I. Tschaikowsky im Herbst 1876 komponierte, zählen zu den meistgespielten Werken der Celloliteratur. Sie sind seinem deutschen Freund Wilhelm Fitzenhagen, einem der großen Virtuosen des neunzehnten Jahrhunderts, Solocellist der kaiserlich-russischen Musikgesellschaft und Professor am Moskauer Konservatorium, gewidmet. Er war lange Zeit der einzige Cellist, der die extremen Schwierigkeiten der Variationen meisterte, hatte aber auch massiv in das Konzept des Stückes eingegriffen und es teilweise so verhackstückt, dass es seine kompositorische Ausgewogenheit völlig verlor. In dieser Fitzenhagen-Fassung werden Tschaikowskys Cello-"Mozartiana" heute noch fast überall gespielt.



Peter Iljitsch Tschaikowsky
1840-1893

Geboren am 15. September 1848 in Seesen im Herzogtum Braunschweig, lernte Fitzenhagen Klavier mit fünf, Cello mit acht, Geige mit elf, daneben alle möglichen Blasinstrumente und wurde dann mit zwanzig Mitglied der sächsischen Hofkapelle als Cellist. Eine großzügige Apanage des Braunschweiger Herzogs und die Befreiung vom Militärdienst ermöglichten es ihm, beim Solocellisten der sächsischen Hofkapelle den "gradus ad parnassum" zu meistern, bei Friedrich Grützmacher, dessen uneigennützig Aneignung fremder Musik für ihn Richtschnur werden sollte. Zwei Jahre später ereilten ihn gleich zwei verlockende Angebote: Franz Liszt wollte ihn nach Weimar, Nikolai Rubinstein nach Moskau holen. Fitzenhagen zog Letzteres vor, wurde Beamter des Zaren und mithin bekannt mit Tschaikowsky.



Wilhelm Fitzenhagen

Es ist dann später viel darüber spekuliert worden, warum der sich seinem neuen Freund gegenüber so ergeben zeigte und ihm alles durchgehen ließ, jede noch so mutwillige Veränderung seiner Werke. Heute weiß man, dass Fitzenhagen, dieser stramme, frisch verheiratete Deutsche und perfekt integrierte Bürger, wohl auch so etwas wie ein Objekt der Begierde gewesen sein muss für Tschaikowsky, der unter seiner heimlichen Homosexualität litt. Am

18. November 1877 jedenfalls brachte "Wassilij Fedorowitsch" Fitzenhagen die ihm gewidmeten Rokoko-Variationen zur Uraufführung, Nikolai Rubinstein dirigierte das Orchester des Konservatoriums. Tschaikowsky, der gerade im Ausland weilte, erfuhr es von seinem Verleger: "Dieser vermaledeite Fitzenhagen! Er hat Dein Stück völlig verändert!" Tschaikowskys Reaktion: "Vielleicht hat er nur die Druckfahnen nicht genau gelesen." Tatsächlich hatte Fitzenhagen die einzelnen Variationen umgruppiert, dabei ausgerechnet die charmant-witzige achte einfach weggelassen, er hatte die Coda an die vierte Variation gehängt sowie da und dort noch etwas hinzukomponiert. Es ging ihm offenbar nur um die Virtuosenlehre: In einer einzigen Variation brachte er gleich zwei Kadenzten unter! Der Solopart gehört allerdings technisch auch mit zum Schwierigsten, was jemals für das Violoncello geschrieben wurde. Das Thema des Opus 33, das als Huldigung an Mozart gedacht ist, erinnert an die Wiener Klassik, ist aber in seiner musikalischen Sprache unverkennbar Tschaikowskysche Romantik. Jede der sieben Variationen beleuchtet das graziöse Thema in einem eigenen Charakterstück.

So erfolgreich die Rokoko-Variationen auch sind, so vergeblich versuchen verschiedenste Cellisten Tschaikowsky zu bewegen, ein Cellokonzert zu schreiben. Noch 1893, dem Todesjahr Tschaikowskys, probieren die Cellisten Julian Poplawski und Anatoli Brandukov bei einem Mittagessen Tschaikowsky zu überreden. Poplawski berichtet: „Als Brandukov und ich ihn in dieser besonders guten Stimmung sahen, brachten wir wieder unsere alte Bitte vor, er möge uns ein Cellokonzert komponieren. Warum spielt ihr denn nicht meine Variationen? war wieder die Antwort, die wir von ihm eigentlich schon kannten, weil er auf diese Bitte immer so reagierte. Ich wiederholte wieder unsere alten Argumente, dass einige dieser Variationen für den Cellisten sehr unbequem lägen und es nur wenige Kantilenen gäbe. Nicht spielen können, aber dem Komponisten in den Ohren liegen! scherzte Pjotr Iljitsch daraufhin.“
rb



Heinz Ortleb, Konzertmeister des AOB und ehemaliges Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters, ist seit längerem auch als Metallbildhauer tätig und hat in mehreren Ausstellungen, so z.B. im Foyer der Philharmonie, in der Galerie Bremer, im Foyer der Dresdner Bank am Pariser Platz und der Galerie Nering + Stern auf sich aufmerksam gemacht.

Modest Mussorgskij; Bilder einer Ausstellung



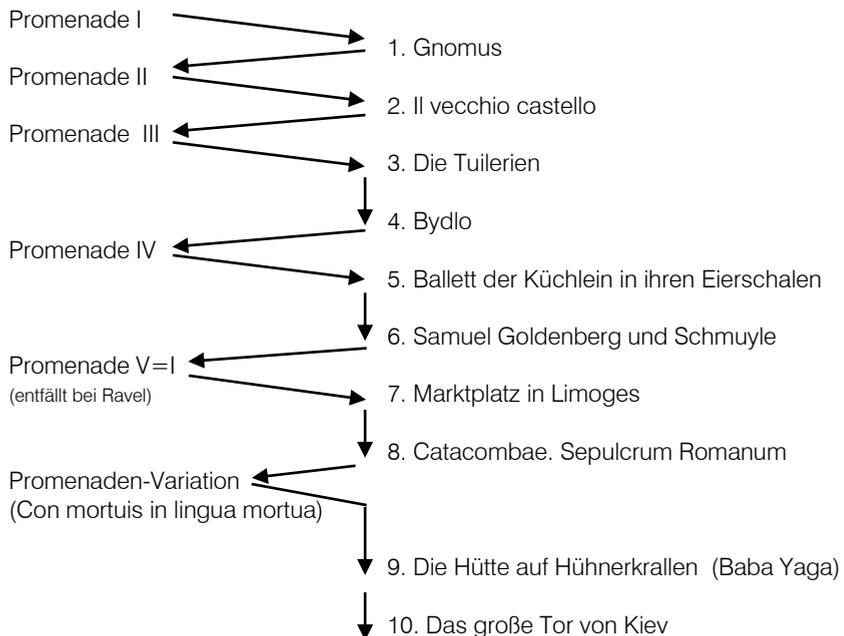
Modest Mussorgskij (1839-1881)

Mussorgskij schrieb die Klaviersuite „Bilder einer Ausstellung“ im Sommer 1874 als Gedenkwerk für seinen Freund, den im Juli 1873 verstorbenen Maler und Architekten Viktor Hartmann. Die Musiker Mussorgskij, Balakirev, Cui, Borodin und Rimsky-Korsakov hatten sich Ende der 1860er Jahre als „das mächtige Häuflein“ um den Kunstkritiker Vladimir Stasov geschart und diesem Zirkel gehörten auch die Maler Hartmann und Repin sowie der Bildhauer Antokolski an. Sie alle vereinte das Streben nach Erneuerung der russischen Musik und Kunst im Sinne einer eigenständigen nationalen Schule. Den überraschenden Tod seines Freundes erlebte Mussorgskij als schweren Schicksalsschlag und er beklagte sich in einem misanthropischen Brief an Stasov mit einem abgewandelten Zitat aus Shakespeares „König Lear“: *Warum nur leben Hunde und Katzen... und Geschöpfe wie Hartmann müssen sterben?*

Durch Stasovs Initiative kam im Frühjahr 1874 eine Ausstellung mit etwa 400 Arbeiten Hartmanns zustande.

Hartmann, 1834 in St. Petersburg geboren, studierte an der dortigen Akademie und trat danach zunächst mit Buchillustrationen hervor. Bekannt wurde er mit dem 1862 in Novgorod eingeweihten Denkmal zur russischen 1000-Jahr-Feier.

1864 heiratete er eine Polin und ging für vier Jahre ins Ausland – nach Italien, Deutschland, Polen und Frankreich. In dieser Zeit entstanden die meisten seiner Aquarelle und Genreskizzen. Von den Werken, die Mussorgskij seiner Suite zugrunde gelegt hat, sind nur noch wenige im Original nachweisbar, einige Bilder sind im Ausstellungskatalog überhaupt nicht aufgeführt. Mussorgskij hat möglicherweise Motive aus persönlichen Berichten des Malers aufgenommen oder es kamen Bilder nach Drucklegung des Kataloges hinzu. Gegliedert ist das Stück im Stil einer Suite nach folgendem Plan:



Promenade

Die Folge der zehn Bilder wird gegliedert durch eine viermal zwischenspielartig wiederkehrende „Promenade“, welche den Gang durch die Ausstellung, das Weitergehen des Betrachters von Bild zu Bild, musikalisch gestaltet. Dabei ändert sich ihr Ausdruckscharakter je nach betrachtetem Bildmotiv und seiner geistigen Einordnung.

Zunächst geht der Besucher nur langsam weiter und betrachtet die beiden ersten Bilder lange und genau. Nach Promenade III und IV sind jeweils zwei Bilder eingeschoben: Er verweilt nicht mehr so lange vor jedem Bild. Aus dem Beschauen wird allmählich ein Erinnern an den toten Freund. Im zweiten Teil der Suite sind die Stücke nicht mehr in sich abgeschlossen, sondern gehen in attacca-Wirkung oder mit auskomponierter Überleitung in das folgende Bild über. Der Betrachter identifiziert sich immer stärker mit den Bildern, die mit wachsender Intensität Erinnerungen an Leben und Persönlichkeit des Freundes hervorrufen. Realität und Erinnerung, Leben und Tod verschmelzen im „Con mortuis“ zum inneren Höhepunkt der Suite. Zwei typisch russische Stücke – Baba Yaga und das Tor von Kiev – weisen im Finale auf das künstlerische Credo, das Hartmann mit Mussorgskij und dem gleichgesinnten Freundeskreis verband.

Gnomus

„Die Zeichnung stellt einen kleinen Zwerg dar, der linkisch auf missgestalteten Beinen einhergeht“ (Stassov). Dabei handelt es sich um den Entwurf für einen kleinen Spielzeugnussknacker, der 1869 nach Hartmanns Entwurf angefertigt wurde. Mussorgskij greift die Bildvorstellung des dahinwankenden Zwerges auf und setzt sie motivisch in musikalisch adäquate Form um. Mit Synkopen, Pausentrennungen, chromatisch auf- und absteigenden Sechzehntel-Sextolen steigert er das Geschehen zu einem sich mehr und mehr beschleunigenden Grottesklauf.

Il vecchio castello

Der Titel deutet darauf hin, dass es sich um eine Architekturskizze handelte, die Hartmann in Italien anfertigte. Mussorgskij zeichnet das Bild eines Troubadours, der vor dem mittelalterlichen Schloss stehend, sein Lied, eine Romanze im $\frac{6}{8}$ -Takt auf einem Instrument selbst begleitet. Das dreistrophige Lied hat den Charakter eines Ständchens, wobei der Komponist weniger italienisches als vielmehr russisches Kolorit verwendet. Durch die unterschiedliche Satzweise der einzelnen Strophen kommt es inhaltlich zu einer Steigerung die eine Intensivierung des Liebesworbens bedeuten.

Die Tuileries

Stassov beschreibt die Szene wie folgt: „*Streit der Kinder nach dem Spiel. Ein Spaziergang im Garten der Tuileries mit einer Gruppe von Kindern und Nursen*“. Die Szene der spielenden Kinder, die sich aus dem Spiel heraus streiten und – nach dem Eingreifen der Kindermädchen – wieder beruhigen ist gänzlich Mussorgskijs Fantasie entsprungen. Meisterhaft setzt er hier seine kinderpsychologischen Erfahrungen in Musik um: Durch geschickte Harmoniewechsel, dynamische Auf- und Abwärtsbewegungen und eine kreisförmige Melodieführung zeigt er, wie ein spielerisch entbrannter, scheinbar so heftiger Kinderstreit durch wenige, begütigende, zurücknehmende Gesten zu schlichten ist und sich endlich in nichts (pp) auflöst.

Bydlo

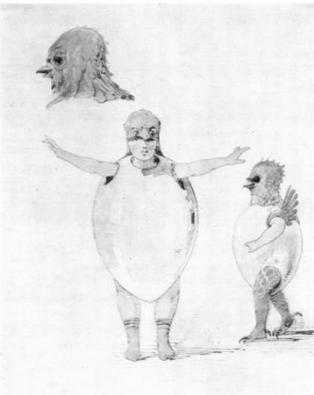


W. Kandinsky; Bydlo

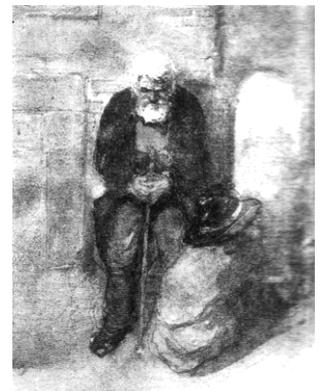
„Ein polnischer Wagen mit riesigen Rädern, von Ochsen gezogen“. Kern des musikalischen Bildes ist das Bewegungselement der einher stampfenden Ochsen, das sofort im Fortissimo mit voller Lautstärke einsetzt. Darüber breitet sich bogenförmig eine volksliedhafte Melodie aus, die der Wagenlenker vor sich hinsingt. Schläfrig geworden (diminuendo) macht ihn ein abruptes Holpern des Wagens (sforzato) wieder munter und zwingt ihn das Hindernis zu bewältigen. Leise verklingt das Räderrollen schließlich in der Ferne und der Betrachter wendet sich dem nächsten Bild zu.

Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen

Stasov: „Ein kleines Bild Hartmanns für die Inszenierung einer malerischen Szene in dem Ballett „Trilbi“. Ein Staccato-Akkordmotiv zeichnet die federleichte, trippelnde Bewegung der kleinen Kücken. Verstärkt wird der Eindruck des Leichten, Zierlichen, Quicklebendigen durch Sekundvorschlüge, Triller und Achtelbewegungen in Ober- und Unterstimme.



Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen
Ballet des poussins dans leur coque - Ballet of the Unhatched Chickens



Zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm

(Samuel Goldenberg und Schmuyle)

In diesen Bildern aus seinem eigenen Besitz verwirklicht Mussorgskij sein erklärtes Ziel, nämlich „die künstlerische Wiedergabe der menschlichen Redeweise in allen ihren feinsten Biegungen“. Er charakterisiert die beiden Juden ganz realistisch durch ihre Sprechweise: Der Reiche spricht in normaler Mittellage, mit deutlicher, durch Pausen klar hervorgehobener Akzentuierung, ruhig, aber bestimmt und energisch. Der Sprechton des Armen ist um eine Oktave höher. Er beginnt keifend noch über seiner Stimmlage, aufgeregt herabsteigend, sich floskelhaft wiederholend, steigert seine Rede zum Schimpfen – während der Reiche nachdrücklich und souverän dagegenhält – um schließlich „con dolore“ zu resignieren. Beendet wird das Gespräch durch den Reichen mit einem nachdrücklich ausgehaltenen Schlußton.

Limoges, der Marktplatz

Stasov beschreibt das Bild: „*Französische Frauen, heftig streitend auf dem Marktplatz*“. Wieder ist es die menschliche Sprechweise, aus der sich das musikalische Material entwickelt. Mussorgskij orientiert sich am Gesprächsverlauf, wie er in Worten verläuft und setzt ihn musikalisch um: mit mehrmals wiederholten Motiven, Anknüpfen und Weiterspinnen, Abbrechen und Neuansetzen, Steigerungen zu „engagierterem“ Sprechen, mit aufgeregten Akzentsetzungen, hartnäckigem Verharren auf einer Position und leidenschaftlich raschem Wortschwall. Am Schluss des Bildes erfährt das Streiten nochmals eine rasante Steigerung: Ein viertaktiges Capriccio in Zweiunddreißigsteln stürzt sich überschlagend in das folgende Bild

Catacombae (sepulcrum romanum)

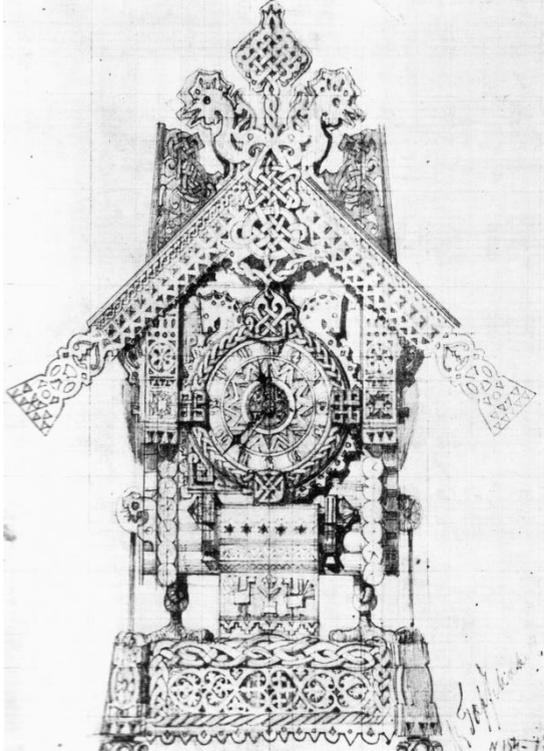


Abgebildet ist das Innere der Katakomben in Paris mit den Gestalten Hartmanns, des Architekten Kenel und des Wärters, der eine Lampe in der Hand hält. Mussorgskij charakterisiert die römische Begräbnisstätte durch feierlich fortschreitende Akkorde. Ein in der Mitte des Stückes unvermittelt eingefügter Es-Dur-Akkord im ansonsten im Moll eingefärbten Klangraum wirkt wie ein Scheinwerferspot auf die Gestalt Hartmanns, der auf dem Bild mit dargestellt ist.

Die Hütte auf Hühnerkrallen

(Baba Yaga)

Stassov: „Hartmanns Zeichnung stellt eine Uhr dar in Form von Baba Yagas Hütte auf Hühnerkrallen. Mussorgskij fügt den Hexenritt der Baba Yaga auf ihrem Mörser dazu“.



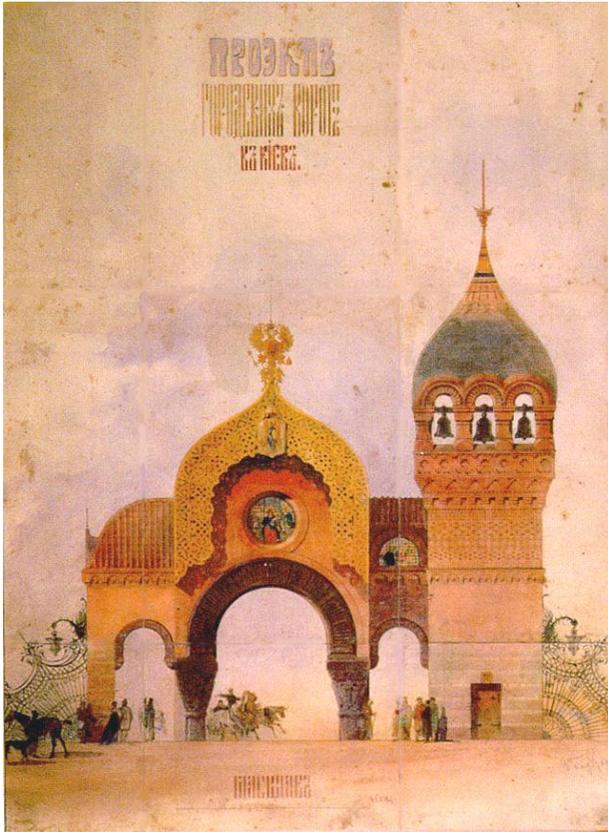
Von der altrussischen Ornamentik der Hartmannschen Zeichnung ist in Mussorgskijs Musik keine Spur vorhanden. Er konzentriert sich auf den Ritt der russischen Hexe, den er in einem wilden Allegro darstellt. Sie reitet, wie für die russischen Vertreter dieser Spezies üblich, nicht auf einem Besen, sondern mit einem Mörser durch die kalten russischen Nächte.

Ihre Hütte steht auf Hühnerfüßen, damit sie sich ihren potentiellen Opfern immer zuwenden kann und ihnen so die Eingangstüre ins sichere Verderben stets anbieten kann. Die Hexe hat nämlich die Menschen zum Fressen gern, und besonders gern frisst sie deren Knochen. Wie sich diese Hütte dann mit einem Unheil verkündenden Sprung (große Septime abwärts) dem Zuhörer zuwendet, kann man schon in den ersten Akkorden hören.

Auch diesem Bild liegt grob gesehen wieder eine a b a Struktur zugrunde. Einem ersten Teil (Vorbereitung des Rittes und

ekstatischer Freudengesang der Hexe) folgt ein etwas langsamerer Mittelteil, (Rast und Weiterreiten der Hexe) der in einen furiosen Schlussteil mündet (Abstieg und Landung) um wieder aufsteigend attacca ins nächste Bild überzuleiten.

Das große Tor von Kiev



Der Entwurf für ein monumentales Stadttor mit Glockenturm und kleiner Kirche im Inneren inspirierte Mussorgskij zur Gestaltung eines großen szenischen Finales. Das variierte Promenadenthema bildet die tragende Struktur. In sie eingebettet ist eine choralartige Kirchenmelodie, der russisch-orthodoxen Liturgie entnommen. Sie erklingt zuerst piano, so als hörte der Betrachter von außen den Gesang im Kircheninneren, im kräftigen forte beim zweiten Mal, als der Besucher den Kirchenraum betritt. Der Gesang geht dann in einem langsam aber mächtig einsetzenden Glockengeläut unter, das sich in der Coda mit dem Hauptthema zu einem grandiosen fortissimo – maestoso - Ausklang verbindet.

Die Instrumentierung Ravels

Die Orchestrierung der „Bilder einer Ausstellung“ durch Maurice Ravel erfolgte 1920-22 im Auftrag von Sergej Kussevizkij. Die Uraufführung fand mit großem Erfolg am 19. Oktober 1922 in der Pariser Oper statt. Ravel hatte sich lange vorher schon mit Werken Mussorgskijs auseinandergesetzt und war ein glühender Bewunderer seiner

Musik. Darüber hinaus war er ein erfahrener Instrumentator und dachte auch in seinen eigenen Klavierwerken „orchestral“. Damit waren ideale Voraussetzungen gegeben, das geniale Werk Mussorgskijs in eine adaequate orchestrale Tonsprache umzusetzen.

Ravel ließ bei seiner Instrumentierung das Original weitgehend unangetastet. Seine meisterhafte Bearbeitung unterstreicht und verdeutlicht die Vielfalt der Stimmführung und verstärkt durch kluge Wahl der Soloinstrumente die Bildhaftigkeit der einzelnen Sätze. Die wenigen kleinen Änderungen, die er vornimmt, dienen nur der Intensivierung. Sein einziger formaler Eingriff ist, dass er auf die Wiederholung der Promenade V verzichtet. Dadurch folgen die Bilder 6 (zwei polnische Juden) und 7 (Limoges) unmittelbar aufeinander und der Kontrast der beiden „Gesprächs“-sätze wird umso wirkungsvoller.

Die Wirkung der „Bilder“ wurde durch Ravels Bearbeitung kongenial um ein Vielfaches gesteigert, ohne dem Original deswegen Abbruch zu tun. Diese Fassung ist trotz zahlreicher weiterer Bearbeitungen die am häufigsten gespielte und beliebteste Fassung seit ihrer Entstehung. rb



Peter Bruns

„Peter Bruns tut das, was er auf seinem Tononi-Cello von 1730 am liebsten tut: Er deklamiert. so wie Pablo Casals, in dessen Besitz das Instrument auch gewesen war.“ (Maja Ellmenreich im Deutschlandradio Köln, 15.10.2006). Peter Bruns hat sich in der internationalen Musikwelt einen ausgezeichneten Namen als einer der führenden deutschen Cellisten gemacht.

In Berlin geboren, studierte er bei Prof. Peter Vogler an der Berliner Hochschule für Musik "Hanns Eisler". Solokonzerte und recitals führten Peter Bruns in die renommiertesten Musikzentren Europas, Amerikas und Asiens, so u.a. in die Berliner Philharmonie, die New Yorker Carnegie Hall, die Londoner Wigmore Hall, nach Tokyo und Hong Kong, in die Semperoper Dresden, ins Leipziger Gewandhaus sowie zu wichtigen Festivals wie in Kuhmo und Bergen, zu den Berliner und Dresdner Musikfestspielen, zum Budapester Frühling und zu Gidon Kremers Lockenhaus-Festival.

Seit September 2006 ist Peter Bruns darüber hinaus Erster Gastdirigent des Mendelssohn Kammerorchesters Leipzig, mit dem er häufig in Konzerten und auf Tourneen in Erscheinung tritt.

Die Auseinandersetzung mit der Musiksprache verschiedener Stilepochen führte zu enger Zusammenarbeit mit renommierten Ensembles, so mit der Akademie für Alte Musik Berlin. 1998 bis 2005 hatte er eine Professur für Violoncello an der Dresdner Musikhochschule inne und ist seit 2005 in gleicher Position an der Hochschule für Musik in Leipzig tätig.

Mit der Konzertreihe „Haydn hinter Gittern“ – Eröffnungskonzert Januar 2007 in der Justizvollzugsanstalt Berlin-Moabit - bringt Peter Bruns in der Nachfolge des „Orquesta Pau Casals“ klassische Musik an ungewöhnliche Orte und zu Hörern, die aufgrund ihrer sozialen Herkunft oder Lebensweise bisher kein Verhältnis dazu hatten.

Peter Bruns hat eine Reihe preisgekrönter CDs aufgenommen, so u.a. Gesamteinspielungen der Brahms-Sonaten, der sechs Bach-Suiten, der Werke von Gabriel Fauré, Ernest Bloch, Charles Koechlin und Robert Schumann, außerdem Einspielungen des CPE Bach-Konzerts a-Moll (Cannes Classical Award "Best CD of the Year"), des Gesamtwerkes Antonin Dvoraks für Violoncello und Orchester mit der Staatskapelle Dresden und die hoch gelobte Aufnahme der Haydn'schen Cellokonzerte mit dem Mendelssohn Kammerorchester Leipzig.