

Musikverein Regensburg e.V.

Sonntag, 10. März 2019, 19.30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H24)

AMARCORD WIEN

Sebastian Gürtler, Violine
Michael Williams, Violoncello
Gerhard Muthspiel, Kontrabass
Tommaso Huber, Akkordeon

„Müsste man den Begriff Musik in seiner schier unfassbaren Vieldeutigkeit erklären, so gäbe es eine kurze und prägnante Antwort: Amarcord Wien“ – große Worte eines bekannten österreichischen Musikkritikers anlässlich eines Konzerts im Brucknerhaus Linz. Und Dirigent Franz Welser Möst schrieb: „Man diskutiert heute so oft über neue Wege im Konzertleben: hier ist ein großartiges Paradebeispiel, dass der Phantasie keine Grenzen gesetzt sind. Den klassischen Tugenden verpflichtet finden diese Künstler auf höchstem Aufführungsniveau Pfade, die noch nicht ausgetreten wurden.“

Beim Festhalten an gängigen Etikettierungen gerät man leicht in Schwierigkeiten beim Versuch, Amarcord Wien einzuordnen. Mit eindeutigen Wurzeln in der Klassik bewegen sich die Musiker durch ihren Zugang zur Musik weit darüber hinaus. Ein Grundprinzip ist es, Arrangements gemeinsam zu finden, sie immer wieder neu zu formen, damit zu spielen und die Musik ohne Scheu vor der Endgültigkeit des Originals zu bearbeiten. Bis sie eben zu Amarcord wird. Will heißen: ungebremsste Spiellust steht vor Werktreue gepaart mit dem so typischen Amarcordsound, absolut transparent, hoffnungslos verspielt und improvisatorisch zufällig, alles auf der Basis höchster technischer Perfektion, die ihresgleichen sucht. Dem Ensemble gelang seit seiner Gründung 2000 damit die Schaffung einer Marke, mit der es seither ein breites Publikum begeistert.

Amarcord Wien spielte Konzerte in Paris, Bratislava, München, Berlin, Mailand, Venedig, Istanbul und vielen anderen Orten. Konzerteinladungen führten das Ensemble darüber hinaus in das Amphitheater von Ephesos, in die Philharmonie St. Petersburg, den Tchaikovsky-Saal in Moskau und das Opernhaus in Shanghai.

Auf bisher 6 CD's ist die Arbeit des Ensembles dokumentiert. Nach „Amarcord Wien plays Astor Piazzolla“ (2003), „Bilder einer Ausstellung“ (2004) und „Satie“ (2005) erschien 2009 die CD „Mahler Lieder“ mit der Mezzosopranistin Elisabeth Kulman. Die CD mit dem zehnjährigen Jubiläumsprogramm „Bon Voyage“ ist im Frühjahr 2011 erschienen. Und wieder in Zusammenarbeit mit Elisabeth Kulman kam 2014 „Wer wagt mich zu höhnen?“ mit Musik um Richard Wagner heraus.

Programm

Modest Mussorgskij
1839 – 1881

Bilder einer Ausstellung (1874)

- Promenade
I. Gnomus
Promenade
II. Il vecchio castello
Promenade
III. Tuileries (Dispute d'enfants
après jeux)
IV. Bydlo
Promenade
V. Das Ballett der Küchlein in
ihren Eierschalen
VI. Samuel Goldenberg und
Schmuyle
Promenade
VII. Limoges. Le marché (La
grande nouvelle)
VIII. Catacombæ (Sepulcrum
romanum)
Cum mortuis in lingua mortua
IX. Die Hütte auf Hühnerfüßen
(Baba-Jaga)
X. Das große Tor zu Kiew

- Pause -

Erik Satie
1866 – 1925

Werkauswahl nach Ansage darunter

- Gnossienne Nr. 3 + Nr. 5
Gymnopédie Nr. 1 + Nr. 2
Je te veux
Petite Overture à danser
Première Pensée + Croix

Modest Mussorgskij: Bilder einer Ausstellung

„Mein lieber, mein teuerster Freund! Welch entsetzlicher Schmerz! Warum sollen Hunde und Katzen leben, und Menschen wie Hartmann müssen sterben?“, schrieb Modest Mussorgsky ganz verzweifelt im August 1873 an den Kunstkritiker Vladimir Stasov, die geistige Zentralfigur einer liberal gesinnten Gruppierung junger russischer Künstler im Bereich der Musik, Malerei und Literatur.

Vermittelt durch Stasov hatte Mussorgsky den 1835 geborenen Architekten und Maler Victor Alexandrowitsch Hartmann kennengelernt, mit dem er so enge Freundschaft schloss, dass ihn Hartmanns plötzlicher Tod nach einem Herzanfall im Innersten traf. Zu Beginn des Jahres 1874 arrangierte Stasov eine Gedächtnisausstellung für den verstorbenen Maler, zu der übrigens, laut erhaltenem Katalog, auch Mussorgsky Bilder aus seinem privaten Besitz beisteuerte.

Der Komponist errichtete dem toten Freund bald darauf ein klingendes Denkmal in Form seiner Klaviersuite „Bilder einer Ausstellung“. Die im Juni 1874 in wenigen Wochen entstandene Komposition ist in ihrem Konzept ohne Vorbild: Mussorgsky setzt hier nicht nur zehn Bilder Hartmanns in Klang um, sondern führt sich selbst als Freund Hartmanns in die Komposition ein: die einzelnen „Promenaden“, die den Zyklus einleiten oder zwischen die verschiedenen Hartmannschen Bilder treten, zeigen Mussorgsky als Wanderer durch die Ausstellung, die Bilder betrachtend und in geistigen Dialog mit dem verstorbenen Freund eintretend.

Nun würde man Mussorgskys Musik jedoch missverstehen, begriffe man sie lediglich als klingenden Abklatsch der realen Gedächtnisausstellung Hartmannscher Bilder. Mussorgskys Musikstücke haben zu Hartmanns Originalen meist nur eine lose Beziehung; der Komponist verarbeitete vielmehr Anregungen aus ihm bekannten Skizzen und Entwürfen des Freundes, die er selbstständig umgestaltete, und die zum Teil im Ausstellungskatalog von 1874 gar nicht nachweisbar sind.

So dürfte der Titel „Il vecchio castello“ auf eine Architekturskizze verweisen, die Hartmann bei einer Italienreise zeichnete. Und der schwerfällig dahinrumpelnde polnische Ochsenwagen „Bydlo“ zeigt, dass Mussorgsky Szenen aus Sandomierz kannte, wo Hartmann 1868 einen längeren Studienaufenthalt verbrachte. Dort sind auch die beiden Bleistiftzeichnungen „Reicher Jude mit Pelzmütze“ und „Armer Jude mit Pelzmütze, Sandomierz“ entstanden, die Mussorgsky zu einem musikalischen Doppelporträt „Samuel Goldenberg und Schmuyle“ zusammenfasste.

Unter den im Katalog erwähnten Frankreich-Bildern Hartmanns findet sich kein „Marktplatz von Limoges“. Offenbar hat Mussorgskys Fantasie eine ihm bekannte Skizze weiterentwickelt, und das Originalmanuskript der Komposition enthält sogar – geradezu auf Erik Satie vorausweisende – Versuche, das Geschwätz der Marktweiber in Wort zu fassen: „Große Neuigkeiten! Herr von Panta-Pantaléon hat gerade seine Kuh gefunden, die durchgegangen war... Madame de Ramboursac hat gerade einen schönen neuen Satz falscher Zähne bekommen und Monsieur de Panta-Pantaléons Nase, die ihm dauernd im Wege steht, hat immer noch die Farbe einer Pfingstrose.“

Auch Hartmanns Bleistiftskizze der „Tuileries“ erfuhr eine freizügige Erweiterung. Sie wurde für Mussorgsky erst durch die von ihm hinzuerfundenen spielenden und streitenden Kinder musikalisch umsetzbar. „Gnomus“ und „Baba Yaga“ gehen auf kunsthandwerkliche Arbeiten Hartmanns zurück: „Gnomus“ ist im Original ein kleiner Spielzeugnussknacker, der als Weihnachtsbaumbehang gedacht war. Und die „Hütte der Baba Yaga“ stellte Hartmann als Bronze-Uhr dar. Mussorgsky hielt sich eher an die ursprüngliche Hexengestalt des russischen Märchens, wo die Hütte auf vier

Hühnerbeinen steht: Anspielung darauf, dass die Hexe Knochen verzehrt, die sie zuvor im Mörser zerrieben hat.

Dem „Ballett der Kuchlein in ihren Eierschalen“ liegt ein Kostümentwurf zugrunde, den Hartmann für das 1871 im Bolschoi-Theater aufgeführte Ballett „Trilbi“ anfertigte, und das abschließende „Große Tor von Kiew“ wurde durch Architekturskizzen Hartmanns für ein geplantes monumentales Tor in Kiew angeregt. Es sollte zur Erinnerung an ein gescheitertes Attentat auf Zar Alexander II. in Kiew errichtet werden, kam aber nie zur Ausführung.

Letztlich hat Mussorgsky die „Bilder einer Ausstellung“ zum Doppelporträt Hartmanns und seiner selbst werden lassen. Die „Promenaden“, in denen Mussorgsky sich mit gravitäischem Schritt durch die Ausstellung wandernd zeichnet, bleiben nicht äußerlich-neutral, sondern färben sich unter dem Eindruck von Hartmanns Kunst um. Manchmal stockt der Schritt vor Trauer, und im Bild der „Katakomben“ nimmt das Promenaden-Thema einen geistigen Dialog mit dem Verstorbenen auf: „Cum mortuis in lingua mortuorum“ lautet der Untertitel. Am Endpunkt steht das „Große Tor von Kiew“. Auch hier ist das Promenadenthema in die betrachtete Zeichnung hineingenommen: Apotheose einer Künstlerfreundschaft und Vorschein des Triumphs einer von Hartmann wie Mussorgsky angestrebten nationalrussischen Kunst der Zukunft.

Die „Bilder einer Ausstellung“, wiewohl für Klavier komponiert, drängen mit ihrer ungestümen Ausdruckskraft über das Instrument hinaus. Schon Mussorgskys enger Freund Vladimir Stassov empfand, dass das Werk ins Sinfonische zielt. Die wuchtigen Klänge der Komposition mit ihrem gewaltigen dynamischen Spektrum schienen wie geschaffen für eine große Besetzung. Wenn auch Kenner manchmal die originale, herbere Klavierfassung bevorzugen: so richtig populär geworden sind die „Bilder einer Ausstellung“ erst in der 1922 entstandenen Orchestrierung von Maurice Ravel, die Mussorgskys musikalische Schwarz-Weiss-Zeichnungen in das Kolorit der Instrumente taucht.

Ravels Bearbeitung ist die populärste geblieben, wenn auch zahlreiche andere gefolgt sind: Orchesterfassungen von Oscar von Pander, Michael Tuschmalow, Leo Funtek, Leonidas Leonardi und Leopold Stokowski. Daneben gibt es Übertragungen auf die Kirchenorgel oder hausmusikalische Fassungen für zwei Gitarren, und sogar die Rockmusiker haben sich Mussorgskys bemächtigt: in Gestalt der „Pictures at an Exhibition“ der Gruppe „Emerson, Lake und Palmer“. Gespannt darf man sein, wie sich im Vergleich zu diesen Arrangements die Version des Ensembles „Amarcord Wien“ für Violine, Cello, Bass und Akkordeon ausnimmt.

Erik Satie: Ein „Monsieur le pauvre“ in Leben und Schaffen

„Vexations“ nannte der Komponist Erik Satie ein zweizeiliges Klavierstück, von dem er sich freilich wünschte, es möge 840mal hintereinander gespielt werden. Wahrlich: eine „Vexation“, das heißt eine Plackerei. Und ein bloßer Witz? Der Avantgardist John Cage war der erste, der die Aufforderung des Komponisten ernst nahm. Im Dezember 1965 realisierte er Saties Vorschrift mit Hilfe von zwölf Pianisten, die sich alle zwanzig Minuten nahtlos beim Vortrag der eigentümlichen, „sehr langsam“ zu spielenden Akkordfolge abwechselten, die Satie notiert hatte. Ein Kunst-Event wurde daraus, das 18 Stunden und 40 Minuten dauerte und seither mehrfach zur Nachahmung reizte: unter anderem im Jahre 2012 bei den „Stimmwerck“-Tagen auf dem Adlersberg in der Nähe Regensburgs.

Als reiner Witzbold, als eigenartiger Kauz wurde dieser vor 150 Jahren in der nordfranzösischen Hafenstadt Honfleur als Sohn französisch-schottischer Eltern geborene Erik Alfred Leslie Satie von vielen zu Lebzeiten wahrgenommen. Denn er schmückte seine Klavierstücke schon einmal mit Titeln wie „Vertrocknete Embryos“ oder „Schlaaffe Präludien für einen Hund“, schrieb eine „Bürokratische Sonatine“, in deren Notentext er die Geschichte vom Alltag eines Beamten einwob, und antwortete auf den Vorwurf des befreundeten Claude Debussy, er kümmere sich nicht um traditionelle musikalische Verlaufsmodelle, mit vierhändigen Klavierstücken, die angeblich „in Birnenform“ verfasst seien.

Doch Satie hatte mehr zu bieten als spöttische Negation und Dekonstruktion der Kunst im Medium der Kunst (was John Cage so faszinierte und inspirierte). Mit dem späten „Socrate“ nach Dialogen Platons erreichte Satie das von ihm angestrebte Ideal einer ganz emotionslos „weißen“ Kunst, die sich nirgends ereifert, nirgends schwitzt, und gleichwohl in ihren klaren und sparsamen, antirhetorischen Führungen den Hörer empathisch berührt, wenn in sanften melodischen Linien vom Tod des Philosophen berichtet wird.

Eine Art Philosoph vom Typ Diogenes muss Satie selbst in seiner bedürfnislosen Bescheidenheit gewesen sein. Es war ein materiell ärmliches Leben, das er während seiner Pariser Jahre führte: als Bohemien, der sich sein Geld als Bar-Pianist im Cabaret „Le Chat Noir“ verdiente, doch gleichwohl Wert darauf legte, in der Öffentlichkeit als makellos gekleideter Herr aufzutreten. Nach Saties Tod im Jahr 1925 betraten seine Freunde erstmals dessen Behausung und erschraaken, wie spartanisch sie eingerichtet war. „Dieser Mann, der in seinem tadellos sauberen und korrekten Anzug eher wie das Modell eines Beamten aussah, besaß absolut nichts: ein armseliges Bett, einen Tisch, mit einem Durcheinander von Sachen bedeckt, einen Stuhl und einen halbleeren Schrank, in dem ein Dutzend altmodischer Samtanzüge hing...“

Die Nachwelt, soweit sie dem Glauben anhing, nur die Weiterentwicklung des musikalischen Materials im Sinne von Zwölftonlehre und Serialismus sei künstlerischer Fortschritt, blickte verächtlich auf den angeblichen Dilettanten Satie herab. Dieser war gleichwohl auf seine Weise ein Pionier der Moderne und gab der Musik des 20. Jahrhunderts entscheidende Impulse. Und zwar als Vertreter einer antiromantischen Richtung gegen allen Schwulst, abseits von Wagnerismus und sonstigem deutschem „Sauerkraut“, aber auch auf Distanz zu Decadence und Symbolismus, die noch die Musik von Saties Landsmann Debussy prägten. Was Satie vertrat, war eine Kunst, die sich auch Einflüssen der Unterhaltungsmusik öffnete und, wie im heute erklingenden „Je te veux“, Tonfälle von Chanson, Kabarett und Music-Hall in sich aufsaugte.

Die Distanz zur Romantik spricht bereits aus den Überschriften seiner Sammlungen von Klavierstücken. Da gibt es „Ogives“, gotische „Spitzbogen“, oder besser gleich antike Titel: „Gnossiennes“, eine eigene Erfindung Saties, von der nicht recht klar ist, ob sie auf die „Gnosis“ anspielen oder den kretischen Ort „Knossos“, wo sich die mythischen Erzählungen von Theseus, Ariadne und dem Minotaurus abspielten. Eine Verständnisanleitung für die Musik bilden solche Überschriften genau so wenig, wie im Falle der „Gymnopédies“. Mit ihnen greift Satie immerhin eine ältere, wenn auch selten gebrauchte Bezeichnung auf. „Gymnopédies“ sind laut Jean-Jacques Rousseau's Dictionnaire de Musique „Lieder oder Gesänge, zu welchen die jungen Frauen Spartas nackt tanzten“.

Aber auch Mystisch-Religiöses ist in Saties Musik zu finden. In den 1890er Jahren fungierte Satie als Hauskomponist des „Dritten Ästhetischen Ordens der katholischen Rosenkreuzer zum Tempel und zum Gral“ und gründete später seine eigene „Eglise

Métropolitaine d'art de Jésus Conducteur“, mit der er den Begriff der „Sekte“ auf die Spitze trieb. Deren einziges Mitglied war und blieb er, was ihn nicht hinderte, sich selbst schriftlich zu den Veranstaltungen der „Eglise“ einzuladen. Aus der rosenkreuzerischen Verbindung Saties entstanden 1892 die für Klavier bestimmten „Trois sonneries de la Rose+Croix“.

Was ist bei Saties Stücküberschriften Ernst, was Spass? Das fragt man sich vor allem beim Hören von Saties „Messe de Pauvres“, seiner „Armen-Messe“, die vom gregorianischen Gesang und der frühen mittelalterlichen Mehrstimmigkeit inspiriert ist. Barock ausladende Titel stehen da bisweilen über recht kurzen Notenzeilen und die gar nicht liturgische „Messe“ endet mit einem „Gebet für das Heil meiner eigenen Seele“: zu den Armen, denen diese Messe gilt, zählt nicht zuletzt „Monsieur le pauvre“ selbst, wie ein Spitzname Saties im Freundeskreis lautete.