

MODEST MUSSORGSKY
PICTURES AT AN EXHIBITION

Tableaux d'une exposition | Bilder einer Ausstellung

ROBERT SCHUMANN
FANTASIE OP.17

Paul Lewis

MODEST MUSSORGSKY (1839-1881)

PICTURES AT AN EXHIBITION

Tableaux d'une exposition / Bilder einer Ausstellung

- | | |
|---|------|
| 1 Promenade. <i>Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza ma poco sostenuto</i>
I. Gnomus / <i>The gnome / Der Gnom. Sempre vivo</i> | 3'53 |
| 2 Promenade. <i>Moderato comodo assai e con delicatezza</i>
II. Il vecchio castello / <i>The old castle / Das alte Schloß</i>
<i>Andantino molto cantabile e con dolore</i> | 5'18 |
| 3 Promenade. <i>Moderato non tanto, pesante</i>
III. Tuileries (Dispute d'enfants après jeux)
<i>The Tuileries Gardens (Children quarrelling after playing)</i>
Die Tuileries. <i>Allegretto non troppo, capriccioso</i> | 1'27 |
| 4 IV. Bydlo. <i>Sempre moderato, pesante</i> | 3'00 |
| 5 Promenade. <i>Tranquillo</i>
V. Ballet de poussins dans leurs coques
<i>Ballet of the unhatched chicks</i>
Ballett der unausgeschlüpften Küken. <i>Scherzino - Trio: Vivo leggiero</i> | 1'49 |
| 6 VI. "Samuel" Goldenberg und "Schmüyle". <i>Andante. Grave - energico</i> | 2'19 |
| 7 Promenade. <i>Allegro giusto, nel modo russo senza allegrezza, ma poco sostenuto</i>
VII. Limoges. Le marché / <i>The marketplace in Limoges</i>
Der Marktplatz von Limoges. <i>Allegretto vivo, sempre scherzando</i> | 2'40 |

- | | |
|--|------|
| 8 VIII. Catacombae (Sepulcrum romanum)
<i>The catacombs / Die Katakomben. Largo</i> | 2'21 |
| 9 Cum mortuis in lingua morta (Promenade)
<i>With the dead in a dead language</i>
Mit den Toten in einer toten Sprache. <i>Andante non troppo, con lamento</i>
IX. La cabane sur des pattes de poule (Baba Yaga)
<i>The hut on fowl's legs (Baba Yaga)</i>
Die Hütte auf Hühnerfüßen (Baba-Yaga). <i>Allegro con brio, feroce</i> | 5'19 |
| 10 X. La grande porte de Kiev
<i>The great gate of Kiev / Das Heldentor (in der alten Hauptstadt Kiew)</i>
<i>Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza</i> | 5'28 |

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

FANTASIE OP.17

in C major / *Ut majeur / C-Dur*

- | | |
|--|-------|
| 11 I. Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen | 12'18 |
| 12 II. Mäßig. Durchaus energisch | 8'10 |
| 13 III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten | 10'24 |

PAUL LEWIS, piano

*“Mon cher Généralissime !
Je travaille d’arrache-pied à
“Hartmann” comme en son
temps je l’ai fait pour ‘Boris’ ”,*

assure Modeste Moussorgski
à son ami Vladimir Stassov.

“L’air est saturé de sons et d’idées. Je les absorbe et m’en rassasie, c’est à peine si je parviens à les coucher sur le papier. Je suis en train d’écrire le n°4 – les transitions sont réussies (grâce à la “Promenade”). Je voudrais mener au plus vite l’ensemble à bon port. Mes états d’âme apparaissent dans les intermèdes.” Comme en témoignent ces quelques lignes d’une lettre du 12 juin 1874, rédigée comme à l’habitude dans un style fébrile et sténographique, Moussorgski avait encore, quelques jours avant d’achever sa plus importante composition pour piano, l’intention de lui donner pour titre le nom de celui qui l’avait inspirée. Né en 1834, l’architecte, sculpteur et peintre Viktor Hartmann avait été introduit en 1870 par Vladimir Stassov, le critique d’art russe le

plus important de son temps, au sein du Groupe des cinq, un cercle de compositeurs de Saint-Petersbourg auquel appartenaient non seulement Moussorgski, mais aussi Borodine, Balakirev, Cui et Rimski-Korsakov. À la différence d’autres artistes comme Anton Rubinstein ou Tchaïkovski, ce “Puissant petit groupe” entendait fonder une musique nationale russe indépendante de toute influence occidentale. Trois ans plus tard, Hartmann mourrait des suites d’un anévrisme alors qu’il n’avait pas quarante ans. *Quel malheur ! Quelle épreuve pour l’art russe !* C’est en ces termes que Moussorgski, très éprouvé, déplore la perte de son ami, avant d’œuvrer avec Stassov à l’organisation d’une exposition à la mémoire de leur compagnon de route. Inspiré par cette rétrospective qui présentait au printemps 1874 à l’Académie des Arts de Saint-Petersbourg quatre cents œuvres issues des différentes phases créatrices de l’artiste, Moussorgski décida de lui ériger également un monument musical. Il se jeta à corps perdu dans le travail. Quand ce cycle pour piano fut achevé, le 22 juin 1874, le manuscrit portait le titre suivant : *Dédié à Vladimir Vassilievitch Stassov. Tableaux d’une exposition. En mémoire de Viktor Hartmann.*

Bien que la plupart des œuvres de Hartmann aient aujourd’hui disparu, la recherche a pu en identifier six, aquarelles et dessins, qui semblent avoir pu inspirer l’ingénieuse suite écrite par Moussorgski. Mais elles permettent surtout de se rendre compte qu’entre le langage iconographique de Hartmann, simple et parfois naïf, et le style musical fantastique et débordant de Moussorgski, les liens sont relativement ténus, en définitive. Les dix pièces reliées par une séquence d’introduction et de transition sans cesse renouvelée (*Promenade*) développent bien davantage une vie qui leur est propre, et si marquante qu’elles laissent loin derrière elles l’iconographie originelle des tableaux qui les ont inspirées – elles peuvent même s’y opposer franchement. Il apparaît clairement que Moussorgski n’entendait pas proposer quelque équivalent musical aux coups de pinceaux de son ami, mais bien plutôt dévoiler les forces de l’imagination que les motifs assez inoffensifs de Hartmann éveillent dans l’œil du spectateur qui flâne à travers l’exposition. *“La musique ne décrit jamais les choses. La musique ne fait qu’exister”*, constatait Leonard Bernstein, catégorique, lors d’un concert de la série “Young People’s Concerts” intitulé *What does Music mean ?* *“La musique n’évoque une image que parce que le compositeur dit qu’il en est ainsi, mais l’image ne fait pas réellement partie de la musique. Elle lui est simplement ajoutée.”* On serait tenté de compléter ce propos en disant que ce qui est décisif pour la performance artistique de Moussorgski, ce n’est pas la composante illustrative, mais la démarche qui consiste en sa transformation psychologique et qui fait de la simple contemplation d’une image le fascinant témoignage d’un ressenti subjectif.

Cela explique aussi le caractère absolument excentrique, pour l’époque à laquelle ce cycle fut écrit, du langage sonore – qui ne permet de reconnaître aucun modèle stylistique dans la littérature pour piano, ni aucune analogie réelle avec les trésors du langage visuel de Hartmann : des changements d’atmosphère inattendus, des couleurs extraordinaires, parfois même totalement incongrues, de violents contrastes dans les nuances, des formulations irrégulières du point de vue de la métrique, comportant de fréquents changements de mesure, et une harmonie

progressive dans laquelle on voit s’émanciper des concentrations d’accords dissonants ainsi que des transgressions latentes de principes fonctionnels. Des moyens d’expression très radicaux et très étranges, donc, qui susciterent l’incompréhension, voire le mépris des contemporains. Même après sa publication en 1886, cinq ans après la mort de Moussorgski, aux éditions Bessel & Co. de Saint-Petersbourg, accompagnée d’explications de Vladimir Stassov destinées à faciliter l’abord de cette musique âpre et difficile, l’œuvre resta presque inconnue du grand public. Les pianistes l’évitaient en raison de son extrême difficulté technique et parce que l’écriture pour piano leur semblait assez peu adaptée à l’instrument. C’est d’ailleurs ce qui incita des générations d’arrangeurs à en proposer leur version, depuis Mikhaïl Touchmalov (1891) jusqu’à Aurélien Bello (2011), qui tous ont cherché, par des couleurs orchestrales plus ou moins opulentes, à rendre plus compréhensibles les idées visionnaires de Moussorgski. Mais toutes ces versions, y compris la congéniale orchestration de Maurice Ravel en 1922, qui a largement contribué à la popularité des *Tableaux d’une exposition*, ont une faiblesse commune : elles survalorisent le moment descriptif.

Si l’on suit l’hypothèse précédemment formulée, selon laquelle il faut considérer ce phénoménal cycle pour piano de Moussorgski comme une œuvre de musique autonome, qui ne renverrait que de manière discrète et relativement vague à des contenus iconographiques, le lien avec la musique de **Robert Schumann** s’impose plus rapidement qu’on ne pourrait le penser. Dans l’œuvre de Schumann aussi, on trouve d’innombrables exemples d’impulsions extra-musicales, littéraires le plus souvent ; mais comme chez Moussorgski, elles ne remettent jamais en question l’indépendance de la musique. Des indices qui montrent que les frontières entre les genres artistiques sont de plus en plus fluctuantes au cours du XIX^e siècle. L’étroitesse du lien entre musique et poésie chez Schumann apparaît dans une lettre à Clara Wieck datée d’avril 1838 dans laquelle il annonce la parution de sa Fantaisie en Ut majeur opus 17 commencée deux ans auparavant et qu’il venait tout juste d’achever : *“La prochaine œuvre sous presse est constituée de Fantaisies [finalelement réunies en une seule et même œuvre], qu’à la différence des Fantaisies opus 12 j’ai intitulées “Ruine, Arc de triomphe et Constellation” et “Poèmes”. J’ai longtemps cherché ce dernier mot sans parvenir à le trouver ; il est très noble et définit très bien les compositions musicales, me semble-t-il.”* Avant même la publication de ces œuvres, Schumann renonça pourtant à ces intitulés. Et si l’appellation générique de “Poèmes” (“Dichtungen”) résonne en permanence, elle disparaîtra, elle aussi, plus tard pour faire place à la dénomination plus neutre de *Fantaisie*. En contrepartie, Schumann cite en exergue de son œuvre en trois parties les derniers vers du poème de Friedrich Schlegel *Die Gebüsche (Les buissons)*, qui laissent à l’interprète une marge de manœuvre plus grande en matière d’associations que ce n’était le cas des titres prévus à l’origine : *“Pour qui écoute en cachette / Un son léger et continu / Résonne à travers tous les sons / de ce rêve coloré qu’est la terre.”*

1. On donnera ici à titre purement indicatif les descriptions des tableaux faites par Stassov : **Gnomus** – “dessin représentant un petit gnome, allongé des pas maladroits sur ses petites jambes tortues”. **Il vecchio castello** – “château du Moyen Âge, au devant duquel un troubadour chante sa chanson”. **Tulleries (Dispute d’enfants après jeux)** – “une allée du jardin des Tulleries, avec une nuée d’enfants et de bonnes”. **Bydlo** – “un chariot polonais sur des roues énormes, attelé de bœufs”. **Ballet de poussins dans leurs coques** – “un dessin de Hartmann pour monter au théâtre une scène du ballet *Trilby*” [chorégraphie de Marius Petipa, Saint-Petersbourg 1871]. **Samuel Goldberg und Schmuyle** – “deux juifs polonais, l’un riche, l’autre pauvre”. **Le marché de Limoges** – “des femmes se disputant avec acharnement sur le marché de Limoges”. **Catacombes** – “sur ce dessin, Hartmann s’était représenté lui-même, examinant l’intérieur des catacombes de Paris à la lueur d’une lanterne”. À propos de **Cum mortuis in lingua mortua**, Moussorgski note lui-même dans le manuscrit original : “L’esprit créateur de Hartmann défunt me mène vers les crânes, les apostrophe – les crânes s’allument doucement à l’intérieur.” **La cabane sur des pattes de poule** – “le dessin de Hartmann représentait une horloge en forme de cabane de la Baba-Yaga (sorcière fantastique) sur pattes de poule. Moussorgski ajouta le train de la sorcière, cheminant dans son mortier”. **La grande porte de Kiev** – “le dessin de Hartmann représentait son projet de construction d’une porte d’entrée pour la ville de Kiev, de style ancien russe massif, avec une coupole en forme de casque slave”.

D'un point de vue formel, l'imposant premier mouvement, *À jouer d'une manière particulièrement fantasque et passionnée*, se situe quelque part entre langage poétique et libre improvisation. Son architecture aussi ample que polysémique, dans laquelle la forme sonate classique ne constitue plus guère qu'un point de repère assez grossier, recourt majoritairement à des principes d'organisation narratifs qui se calent sans aucune résistance sur les inquiétants ébranlements tectoniques et les ruptures de l'expression musicale comme sur les audacieux éclairs harmoniques. Schumann voyait là l'écho de sa relation malheureuse avec Clara, à laquelle le père de celle-ci s'était opposé avec succès durant des années. *"Tu ne peux comprendre la Fantaisie que si tu te remémores l'été 1836, lors duquel j'ai dû renoncer à toi"*, avoue-t-il à son amie. *"Le premier mouvement est sans doute ce que j'ai écrit de plus passionné – une profonde plainte dont tu es l'objet."* Ce lien biographique manifeste explique sans doute aussi la citation du cycle de lieder de Beethoven *À la bien-aimée lointaine* introduite juste avant la fin de l'œuvre : un motif de deux mesures, correspondant aux paroles "Nimm sie denn hin, diese Lieder" ("Prends-les donc, ces chants") et que l'on retrouve huit ans plus tard dans le finale de la 2^e symphonie de Schumann.

Ce qui suit est une composition venue d'un autre monde, optimiste dans sa tonalité, virtuose dans son allure et son caractère, une marche en Mi bémol majeur, presque trop présomptueuse, qui cherche en permanence à se jouer d'elle-même. La strette à couper le souffle, extrêmement périlleuse d'un point de vue pianistique, qui s'intensifie obstinément jusqu'à prendre une dimension maniaque ou obsessionnelle, ne parvient pas non plus à dissiper les doutes qui subsistent quant à la véracité du propos. Après cette incursion étrangement masquée dans le domaine de l'ironie romantique, Schumann revient à la franchise avec une "épode" ou partie finale transfigurée et apaisée, d'où tout pathétisme est absent, lente, soutenue, mais jamais forte, dont le mélос sensible semble clairement s'appuyer sur l'atmosphère des vers cités en exergue. Mais là aussi, il convient de préciser que Schumann n'ajouta ces vers de Schlegel qu'après coup. Sa musique ne se contente pas d'être une simple illustration, mais entend bien davantage se présenter comme une forme d'expression poétique équivalente et autonome.

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

*'My dear Généralissime,
Hartmann is seething,
as Boris seethed',*

Modest Mussorgsky assured
his confidant Vladimir Stasov.

'The concept and sounds have hung in the air; now I am ingesting them, and I am so gorging myself that I can scarcely manage the time to scribble them down on paper. I am composing the fourth number. The links (in the "promenade") are good. I want to get it done as quickly and reliably as possible. My physiognomy is evident in the interludes.' As is shown by these lines from a letter of 12 June 1874 written in his customary heated, stenographic style, even a few days before completing his most important piano composition Mussorgsky

still planned to name it after the man who had been its inspiration. In 1870, the architect, sculptor and painter Viktor Hartmann (born in 1834) had been invited by Vladimir Stasov, the most influential Russian art critic of his time, to join the 'Group of Five', a St Petersburg-based circle of composers that, in addition to Mussorgsky, included Borodin, Balakirev, Cui, and Rimsky-Korsakov. Contrary to their fellow artists Anton Rubinstein or Tchaikovsky, the members of this 'Mighty Handful' had set themselves the spiritual task of establishing a national Russian music free of western influences. Just three years later, in August 1873, Hartmann died of an aneurysm; he was not yet forty. 'What misfortune! O greatly suffering Russian art!' wrote the deeply affected Mussorgsky, lamenting the loss of his friend. Along with Stasov, he championed the cause of a memorial exhibition in honour of his intellectual fellow-spirit. Stimulated by this much-admired retrospective, held at the St Petersburg Academy of Fine Arts in the spring of 1874, which presented some four hundred pictures from different phases of the artist's creative career, Mussorgsky decided to erect a musical monument to the dead man as well. He threw himself feverishly into the work. When the piano cycle was completed on 22 June 1874, the manuscript bore the inscription: 'Dedicated to Vladimir Vasilievich Stasov. Pictures at an Exhibition. In Memory of Viktor Hartmann.'

Although most of Hartmann's works are now lost, scholars have nonetheless been able to locate some of the models – six watercolours and drawings – to which Mussorgsky's ingenious suite seems to refer. But they reveal that the connections between Hartmann's simple and sometimes downright naïve imagery and Mussorgsky's exuberant musical fantasy are vague at best. Rather, the ten principal pieces, linked by a continually varied introductory/transitional section (Promenade), develop so striking an independent existence that they leave the original iconography of the pictorial models far behind them, indeed sometimes even contradict them. This makes it clear that Mussorgsky was not aiming at straightforward description, at converting brushstrokes into notes, but at revealing those mighty imaginative powers that Hartmann's somewhat innocuous motifs unleash in the gaze of a viewer strolling through the exhibition. 'Music is never *about* things. Music just *is*', Leonard Bernstein stated categorically in one of his 'Young People's Concerts' on the theme 'What Does Music Mean?': 'The picture that goes with music goes with it only because the composer SAYS so: but it's not really part of the music. It's extra.' The crucial factor in Mussorgsky's artistic achievement, one might add, is not the illustrative components but the process of their psychological transformation, which turns the mere act of viewing paintings into a compelling subjective experience.

This also explains what is, in terms of the period of composition, the absolutely unprecedented eccentricity of the musical language, in which one can identify neither stylistic models elsewhere in the piano literature nor genuine analogies in Hartmann's visual vocabulary: unexpected changes of mood, extraordinary, sometimes quirky colours, sharp dynamic contrasts, irregular metric formulations with frequent alterations of metre and a progressive harmonic language in which dissonant chord clusters and latent transgressions of functional laws find emancipation. Thoroughly drastic, bizarre means of expression, then, to which contemporaries reacted with incomprehension and disdain. Even after the work was finally published in 1886, five years after Mussorgsky's death, by the St Petersburg firm of Bessel & Co. – with the addition of 'extenuating'

explanatory notes by Stasov,² intended to facilitate access to this harsh, not exactly tuneful music – it still remained virtually unknown to the general public. Pianists avoided it on account of its horrendous difficulties and because large swathes of the piano writing seemed to them not especially appropriate to the instrument; this in turn brought onto the scene generations of arrangers, from Mikhail Tushmalov (1891) to Aurélien Bello (2011), who sought to get to grips with Mussorgsky's visionary ideas through more or less opulent orchestral colouring. But all of them, even the highly congenial version of Maurice Ravel from the year 1922 which contributed crucially to the subsequent popularity of *Pictures at an Exhibition*, share the same weakness: overemphasis on the illustrative moment.

If one follows the thesis set out above, which holds that Mussorgsky's epochal piano cycle is to be understood as primarily autonomous music, characterised at most by discreet, hazy references to pictorial content, then the link with Robert Schumann is easier to establish than one might have expected. In Schumann's work, too, one finds countless examples of extra-musical stimuli, mostly literary, which nevertheless, as in Mussorgsky, never call the autonomy of the music into question. These are indications that the frontiers between the artistic genres in the course of the nineteenth century had become increasingly fluid. Just how closely music and poetry were bound together for Schumann is revealed by a letter to Clara Wieck of April 1838, in which he announces the first publication of his *Fantasie* in C major op.17, begun two years previously and only just completed: 'The next pieces to be printed are Fantasies [they were finally consolidated into a single work]; but unlike the *Phantasiestücke* [Fantasy pieces, op.12], I have called them "Ruin, Triumphal Arch, and Constellation" [*Ruine, Siegesbogen und Sternbild*] and "Poems" [*Dichtungen*]. I fished around for a long time for the last word, without being able to find it; I think it is a very noble and significant term for musical compositions.' These remarks notwithstanding, Schumann discarded the movement headings before the work was printed. And even the generic title of *Dichtungen*, though its resonances remained, was later deleted and replaced by the more neutral designation *Fantasie*. Conversely, he prefaced the three-movement work with a motto, the closing lines of Friedrich Schlegel's poem *Die Gebüsche*, which imposes fewer restrictions on the performer's scope for free association than the title originally planned for the movement: *Durch alle Töne tönet / im bunten Erdentraum / ein leiser Ton gezogen / für den, der heimlich lauschet* (Through all the notes / in this colourful earthly dream / one soft, long-drawn note sounds / for one who listens in seclusion).

From the formal point of view, the substantial opening movement, *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen* (To be played extremely imaginatively and passionately), lies somewhere between poetic diction and free improvisation. Its jagged architecture, as discursive as it is ambiguous, in which Classical sonata form provides scarcely more than approximate points of reference, uses predominantly narrative design principles, which meekly submit to both the alarming tectonic shocks and fractures of the musical expression and the adventurous lightning flashes of the harmony. Schumann saw in it the echo of his unhappy romantic attachment to Clara, which her father Friedrich Wieck had succeeded in blocking for years on end. 'You can only understand the *Fantasie* if you transport yourself back to the summer of 1836, when I renounced

2 We deliberately choose here to give Stasov's descriptions of the pictures only as a footnote: **Gnomus** – 'A drawing representing a gnome walking clumsily on crooked legs.' **Il vecchio castello** – 'A medieval castle with a troubadour singing in front of it.' **Tulleries** (children quarrelling after playing) – 'An avenue in the Tulleries Gardens with a swarm of children and nurses.' **Bydlo** – 'A Polish cart with enormous wheels, drawn by oxen.' **Ballet of the Unhatched Chicks** – 'A little sketch of a picturesque scene from the ballet *Trilby* [Choreography: Marius Petipa, St Petersburg 1871].' **Samuel Goldenberg and Schmuyle** – 'Two Polish Jews, one rich, one poor.' **Limoges. Le Marché** – 'Frenchwomen arguing furiously on the marketplace.' **Catacombs** – 'Hartmann depicted himself examining the Catacombs of Paris by lantern-light.' For **Cum mortuis in lingua mortua** (With the dead in a dead language), Mussorgsky noted in the original manuscript: 'The creative spirit of the dead Hartmann leads me towards the skulls; he invokes them; slowly the skulls begin to glow.' **The Hut on Fowl's Legs (Baba-Yaga)** – 'Hartmann's drawing depicted a clock in the form of Baba-Yaga's hut, standing on fowl's legs. Mussorgsky added Baba-Yaga's flight in a mortar.' **The Great Gate of Kiev** – 'Hartmann's sketch represented a project of a gate for the city of Kiev, in the old Russian monumental style, with a dome in the shape of a Slavonic helmet.'

you', he confessed to her. 'The first movement is probably the most passionate I have yet written – a deep lament for you.' This overt biographical reference doubtless explains the quotation from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (To the distant beloved) that is smuggled in shortly before the end, a two-bar motif that Beethoven set to the words 'Nimm sie hin denn, diese Lieder' (Accept them, then, these songs) and which was to recur eight years later in the finale of Schumann's Second Symphony.

There follows a piece that seems to come from another world, optimistic in mood, virtuosic in bearing, an almost over-arrogant march in E flat major perpetually striving to outdo itself. Yet lingering doubts over the sincerity of its manner cannot be entirely dispelled even by the breathtaking *stretta*, hair-raisingly difficult for the pianist, which all too blindly veers towards the manic-obsessive. After this strangely mask-like excursion into the domain of Romantic irony, Schumann reverts to candour with a peacefully transfigured, thoroughly unemotional envoi, *Langsam getragen, durchweg leise zu halten* (Slow and solemn; to be kept soft throughout), whose sensitive melodic idiom seems most clearly to refer to the atmosphere suggested by the motto at the head of the work. But here too it must be remembered that Schumann added Schlegel's lines only a posteriori. His music is not content with mere illustration, but rather is to be understood as an equivalent, autonomous form of poetic expression.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Mein teurer Généralissime!
Ich arbeite mit Volldampf am
„Hartmann“, wie ich seinerzeit
mit Volldampf am „Boris“
gearbeitet habe,

versichert Modest Mussorgsky seinem
Vertrauten Wladimir Stassow.

russischen Kunstkritiker seiner Zeit, in die *Gruppe der Fünf* eingeführt worden, einen Petersburger Komponistenkreis, zu dem neben Mussorgsky auch Borodin, Balakirew, Cui und Rimski-Korsakow gehörten. In Opposition zu Künstlerkollegen wie Anton Rubinstein oder Tschairowsky hatte es sich dieses *Mächtige Häuflein* zur ideellen Aufgabe gemacht, eine nationale, von westlichen Einflüssen unabhängige russische Musik zu etablieren. Nur drei Jahre später, im August 1873, stirbt Hartmann, nicht einmal vierzigjährig, an den Folgen eines Aneurysmas. *Welch ein Unglück! O vielgeprüfte russische Kunst!* beklagt Mussorgsky, tief getroffen, den Verlust seines Freundes und setzt sich gemeinsam mit Stassow für eine Gedenkausstellung zu Ehren des geistigen Weggefährten ein. Angeregt durch diese viel beachtete Werkschau, die im Frühjahr 1874 in der Akademie der Künste zu Sankt Petersburg rund vierhundert Bilder aus unterschiedlichen Schaffensphasen des Künstlers präsentierte, fasst Mussorgsky den Entschluss, dem Verstorbenen darüber hinaus ein musikalisches Denkmal zu setzen. Fieberhaft stürzt er sich in die Arbeit. Als der Klavierzyklus am 22. Juni 1874 vollendet ist, trägt das Manuskript die Aufschrift: *Gewidmet Wladimir Wassiljewitsch Stassow. Bilder einer Ausstellung. Erinnerung an Viktor Hartmann.*

Obleich die meisten Arbeiten Hartmanns heute verschollen sind, hat die Forschung immerhin einige der Vorlagen, sechs Aquarelle und Zeichnungen, ausmachen können, auf die Mussorgskys ingeniose Suite Bezug zu nehmen scheint. Sie lassen jedoch erkennen, dass zwischen Hartmanns einfacher, teils durchaus naiver Bildsprache und Mussorgskys überbordender musikalischer Fantastik kaum mehr als vage Verbindungslinien bestehen. Vielmehr entfalten die zehn durch einen fortlaufend variierten Ein- und Überleitungsabschnitt (*Promenade*) miteinander verknüpften Hauptstücke ein derart frappierendes Eigenleben, dass sie die ursprüngliche Ikonografie der Vorlagen weit hinter sich lassen, ja bisweilen sogar konterkarieren. Damit wird deutlich, dass es Mussorgsky nicht um schlichte Deskription ging, nicht darum, Pinselstriche in Töne zu übertragen, sondern jene mächtigen Imaginationskräfte aufzuzeigen, die Hartmanns eher harmlose Motive im Auge des durch die Ausstellung flanierenden Betrachters freisetzen. *Die Bedeutung der Musik liegt in der Musik selbst und sonst nirgends*, stellte einst Leonard Bernstein im Rahmen eines seiner *Young People's Concerts* zum Thema *What does Music Mean?* kategorisch fest. *Ein Bild wird durch Musik nur deswegen hervorgerufen, weil der Komponist es sagt, aber es gehört nicht wirklich zur Musik. Es wird lediglich beigefügt.* Entscheidend für Mussorgskys künstlerische Leistung, so möchte man ergänzen, ist nicht die illustrative Komponente sondern der Akt ihrer psychologischen Transformation, der aus bloßer Bildbetrachtung ein fesselndes Zeugnis subjektiven Erlebens macht.

Dies erklärt auch die im Hinblick auf die Entstehungszeit absolut beispiellose Exzentrizität der Klangsprache, die weder stilistische Vorbilder in der Klavierliteratur erkennen lässt noch echte Analogien in Hartmanns visuellem Sprachschatz: unerwartete Stimmungswechsel, außergewöhnliche, mitunter skurrile Farbwerte, harte dynamische Kontraste, irreguläre metrische Formulierungen mit häufigen Taktwechseln und eine progressive Harmonik, in der sich dissonante Akkordballungen ebenso emanzipieren wie latente Überschreitungen funktionaler Gesetze. Durchweg drastische, bizarre Ausdrucksmittel also, auf die die Zeitgenossen mit Unverständnis und Geringschätzung reagierten. Selbst nachdem das Werk 1886, fünf Jahre nach Mussorgskys Tod, endlich beim Petersburger Verlag Bessel & Co. im Druck erschienen waren – unter Hinzufügung „mildernder“ Erläuterungen von Wladimir Stassow³, die den Zugang zu dieser herben, nicht eben eingängigen Musik erleichtern sollten –, blieb es dem breiten Publikum nahezu unbekannt. Die Pianisten mieden es aufgrund seiner horrenden Schwierigkeiten und weil ihnen der Klaviersatz über weite Strecken nicht sonderlich instrumentengerecht schien, was wiederum Generationen von Arrangeuren auf den Plan rief, von Michail Tuschmalow (1891) bis Aurélien Bello (2011), die Mussorgskys visionären Ideen mit mehr oder minder opulentem Orchesterkolorit beizukommen suchten. Ihnen allen, selbst der kongenialen Fassung von Maurice Ravel aus dem Jahr 1922, die wesentlich zum späteren Popularität der *Bilder einer Ausstellung* beigetragen hat, ist freilich eine Schwäche gemein: die Überbetonung des illustrativen Moments.

Folgt man der oben aufgestellten These, nach der Mussorgskys epochaler Klavierzyklus als primär autonome Musik zu verstehen ist, der allenfalls diskrete, unscharfe Verweise auf bildnerische Inhalte innewohnen, dann ist die Brücke hinüber zu Robert Schumann leichter geschlagen als gedacht. Auch in Schumanns Werk finden sich zahllose Beispiele für außermusikalische Impulse, literarische zumeist, die indes, wie bei Mussorgsky, nirgends die Eigenständigkeit der Musik in Frage stellen. Indizien dafür, dass die Grenzen zwischen den Kunstgattungen im Verlauf des 19. Jahrhundert mehr und mehr in Fluss geraten waren. Wie eng Musik und Poesie gerade für Schumann zusammengehören, offenbart ein Brief an Clara Wieck vom April 1838, in dem er die Erstveröffentlichung seiner zwei Jahre zuvor begonnen und eben erst vollendeten Fantasie in C-Dur Opus 17 ankündigt: *Das Nächste im Druck sind dann Fantasien [schließlich zu einem Werk zusammengefasst], die ich aber zum Unterschied von den Phantasiestücken [Opus 12] „Ruine, Siegesbogen und Sternbild“ und „Dichtungen“ genannt habe. Nach dem letzten Wort haschte ich schon lange, ohne es finden zu können; es ist sehr edel und bezeichnend für musikalische Compositionen, denke ich.* Ungeachtet dessen wird Schumann die Überschriften noch vor Drucklegung wieder verworfen. Und selbst der Oberbegriff *Dichtungen*, obgleich ständig mitschwingend, wird später getilgt und durch die neutralere Bezeichnung *Fantasie* ersetzt. Im Gegenzug stellt er dem dreisätzigen Werk als Motto die Schlussverse aus Friedrich Schlegels Gedicht *Die Gebüsche* voran, das die Assoziationsspielräume des Interpreten weniger einengt als die ursprünglich geplanten Satztitel: *Durch alle Töne tönet / im bunten Erdentraum / ein leiser Ton gezogen / für den, der heimlich lauschet.* Formal betrachtet, steht der gewichtige Eröffnungssatz, *durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*, irgendwo zwischen gebundener Rede und freier Improvisation. Seine ebenso weitschweifige wie vieldeutige, stark zerklüftete Architektur, in der die klassische Sonatenform kaum mehr als grobe Orientierungspunkte liefert, bedient sich vorwiegend narrativer Gestaltungsprinzipien, die sich den beängstigenden tektonischen Erschütterungen und Brüchen des musikalischen Ausdrucks wie dem abenteuerlichen Wetterleuchten der Harmonik widerstandslos fügen. In ihm sah Schumann

³ Mit Bedacht seien Stassows Bildbeschreibungen hier nur als Randnotiz wiedergegeben: **Gnomus** – Zeichnung eines auf krummen Beinen dahinwackelnden Zwerges. **Il vecchio castello** – ein mittelalterliches Schloss, vor dem ein Troubadour sein Lied singt. **Tuileries** (Spielende Kinder im Streit) – eine Allee im Tuileriengarten mit einer Schar von Kindern und ihren Kindermädchen. **Bydlo** – ein polnischer Ochsenkarren mit riesigen Rädern. **Ballett der Küken in ihren Eierschalen** – Hartmanns Skizze für eine Szene im Ballett *Trilby* [Choreographie: Marius Petipa, St. Petersburg 1871]. **Samuel Goldenberg und Schmuyle** – zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm. **Der Marktplatz von Limoges** – Weiber auf dem Markt von Limoges in heftigem Streit. **Catacombae** – ein Selbstbildnis Hartmanns, der beim Licht einer Laterne die Katakomben von Paris untersucht. Zu Cum mortuis in lingua mortua notiert Mussorgsky im Originalmanuskript: Der schöpferische Geist des verstorbenen Hartmann führt mich zu den Schädeln und ruft sie an. Sie beginnen im Inneren zu glühen. **Die Hütte der Baba-Yaga** – Hartmanns Zeichnung zeigt eine Uhr in Gestalt der Hexenhütte auf Hühnerbeinen. Mussorgsky fügt den Hexenritt im Mörser hinzu. **Das große Tor von Kiew** – Hartmanns Skizze für das Projekt eines Stadttors war im massiven altrussischen Stil gehalten, die Kuppel in Gestalt eines slawischen Helms.

den Widerhall seiner unglücklichen Liebesbeziehung zu Clara, der sich Vater Wieck über Jahre hinweg erfolgreich in den Weg gestellt hatte. *Die Fantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den Sommer 1836 zurückversetzt, wo ich Dir entsagte*, gestand er der Freundin. *Der erste Satz ist wohl mein Passioniertestes, was ich je gemacht – eine tiefe Klage um Dich*. Dieser offene biografische Bezug erklärt wohl auch das kurz vor Schluss eingeschleuste Zitat aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, ein zweitaktiges Motiv, das dort die Worte *Nimm sie hin denn, diese Lieder* melodisiert und acht Jahre später im Finale von Schumanns zweiter Sinfonie noch einmal wiederkehren wird.

Es folgt ein Stück wie aus einer anderen Welt, optimistisch im Tonfall, virtuos im Habitus, ein fast zu überheblicher Marsch in Es-Dur mit dem Bestreben, sich fortwährend selbst zu übertrumpfen. Leise Zweifel am Wahrheitsgehalt seines Auftretens kann jedenfalls auch die atemberaubende, pianistisch halsbrecherische Stretta nicht ausräumen, die sich allzu blindlings ins Manisch-Obsessive steigert. Nach diesem seltsam maskenhaften Ausflug in die Gefilde romantischer Ironie kehrt Schumann zur Aufrichtigkeit zurück, mit einem friedvoll verklärten, durch und durch unpathetischen Abgesang, *langsam getragen, durchweg leise zu halten*, dessen empfindsames Melos am deutlichsten auf die Stimmungswerte des vorangestellten Mottos Bezug zu nehmen scheint. Doch auch hier gilt: Schumann fügte Schlegels Verse erst nachträglich hinzu. Seine Musik begnügt sich nicht mit bloßer Illustration, versteht sich vielmehr als gleichwertige, eigenständige Form poetischen Ausdrucks.

ROMAN HINKE

Paul Lewis discography

Also available digitally, except / Disponible également en version digitale, sauf ()*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Complete Piano Concertos
BBC Symphony Orchestra
cond. Jiří Bělohlávek
3 CD HMC 902053.55

Diabelli-Variationen op.120
CD HMC 902071

Complete Piano Sonatas
10 CD HMX 2901902.11 (*)



FRANZ LISZT

Sonata in B minor
Works for piano
CD HMA 1951845

FRANZ SCHUBERT

Piano Sonatas D.840, 850 & 894
Impromptus D.899
Klavierstücke D.946
2 CD HMC 902115.16

Piano Sonata D.845
“Wandererfantasie” D.760
4 Impromptus D.935
Moments musicaux D.780
2 CD HMC 902136.37

The Late Piano Sonatas
D.874, 958, 959 & 960
2 CD HMC 902165.66





harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement novembre 2010 et février 2014, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Philipp Knop, Teldex Studio Berlin

Montage : Tobias Lehmann, Julian Schwenkner

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Wassily Kandinsky *Braise évaporée*, 1928 - akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biographies on harmoniamundi.com

HMC 902096