

IGOR MARKEVITCH

Igor Markevitch, 1908 in Kiew geboren, kam schon als Kind in die Schweiz. Daß ihm die Geborgenheit einer wahren Heimat fehlte, hat auch er zu spüren bekommen. Die russische Seele lebt in ihm, wenngleich sein Bildungsweg auf das westliche Abendland beschränkt blieb. Hier hat er gelebt, gelernt und gewirkt. Seine Laufbahn trug ihn steil nach oben, und doch war er nirgends ganz zu Hause.

Sein Los, immer in der Fremde sein zu müssen, wurde Markevitch sehr erleichtert, weil er zu den vom Glück Begünstigten gehört, die ihren Lebensraum ohne sonderliche Schwierigkeiten finden. Schon als Jüngling kam er in den Kreis von Serge Diaghilew und wäre bei ihm sicher schnell zum Hauskomponisten und womöglich auch zum Hausdirigenten aufgestiegen, wenn nicht Diaghilew allzu früh gestorben wäre. Markevitch war erst 17 Jahre alt, als die große Zeit des Russischen Balletts durch Diaghilews Tod ihr Ende fand.

Übrigens dachte Markevitch vorerst gar nicht ans Dirigieren, sondern wollte sich als Komponist die Welt erobern. So war es bei vielen Dirigenten, denken wir nur an den einzigen Wilhelm Furtwängler. Neue Werke zu schreiben, die vielleicht einmal gleich würdig neben Meisterwerken der Klassiker und Romantiker stehen, ist ein allzu verführerischer Traum.

Markevitch erkannte indessen bald, daß die Trauben zu hoch gehangen hatten. Nicht, daß es ihm als Komponist an Erfolgen gefehlt hätte. Sein Ausnahmestrang wurde auch hier deutlich. Der mühsame Weg des jungen Tonschöpfers über erste Auführungen im Winkel bis zu leidlichen Ansehen in einem lokal begrenzten Kreis blieb ihm erspart. Seine Werke wurden gleich von den ersten Dirigenten und den besten Orchestern dargeboten. Wenn sie sich auf die Dauer doch nicht durchsetzten, so muß ihnen jene gewisse persönliche Kraft gefehlt haben, die untrügliches Zeichen echter Berufung ist. Wir können das heute kaum noch nachprüfen, denn die Kompositionen von Markevitch sind unserem Gesichtskreis völlig entschwunden.

Er erkannte nun seine eigentliche Aufgabe: die Werke der großen Meister in möglicher Vollkommenheit erstehen zu lassen. Die ersten Schritte Markevitchs als Dirigent haben wir nicht miterlebt, diese fielen in die Zeit vor und während des zweiten Weltkrieges. Aber bald danach wurde Markevitch auch für uns ein Begriff, wenn zunächst auch nur durch eine Äußerlichkeit. Markevitch fiel nämlich durch eine Sonderheit auf, die bisher noch bei keinem Dirigenten zu beobachten gewesen war. Wo er auch dirigierte — und für ihn kamen wieder nur die besten Orchester in den Musikmetropolen in Frage — debütierte er mit einem Werk, das erst damals und vielleicht sogar durch ihn einen fast klassischen Ruf erhalten hat: Stravinskys *Sacre du printemps*. Es war also ein Hauptwerk eines russischen Landsmannes, der, wenn auch ein Vierteljahrhundert älter, den gleichen Schicksalsweg nach dem Westen ge-

wählt hatte. Aber es war das seiner zahlreichen Werke, das am tiefsten mit der russischen Heimat verbunden ist.

Durch Markevitch lernten wir dieses Werk neu, nein: besser kennen. Im ersten Augenblick schockierte der linkische, winzige und drahtige Jüngling, dem man nicht viel zutraute, wenn er ans Pult trat. Beim Dirigieren beugte er sich vor, wie wenn ein Skispringer über die Schanze jagt und durch seine Voraussage besten Stil zeigt. (Markevitchs Dirigierbewegungen sind alles andere als schön, dieses Rudern und Kreisen, das Schwimmen und Stechen . . .).

Aber er braucht nur Sekunden oder Minuten, um uns völlig in Bann zu zwingen. Er musiziert den Opfergang des jungen,

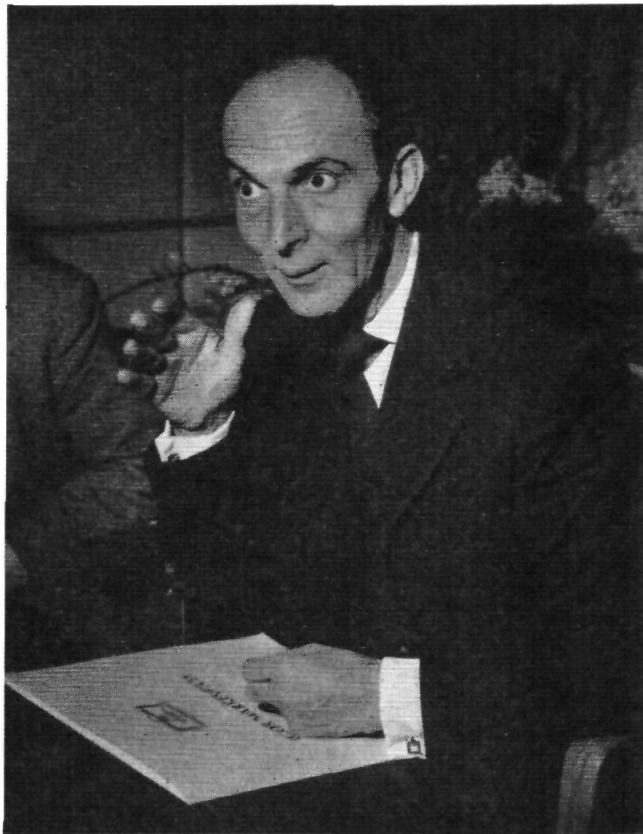
dem Tode geweihten Mädchens mit einer Intensität, mit einem Fanatismus, aber auch mit einer technischen Überlegenheit, wie wir es bis dahin kaum erlebt hatten. Gerade technisch ist *Sacre du printemps* ungeheuer anspruchsvoll. Im letzten Satz wechselt in 275 Takten 154 mal der Takt. Es gibt dirigiertech-nisch kaum etwas Schwierigeres als die Polymetrik dieses Satzes. Bei Markevitch scheint das aber die allereinfachste Sache von der Welt zu sein. Er hat die musikalische Substanz dieser Musik so sicher erworben, er identifiziert sich so unbedingt mit ihr, daß alle technischen Schwierigkeiten als unwesentlich entfallen. Er musiziert dieses Werk so unbeschwert wie eine Sinfonie von Haydn.

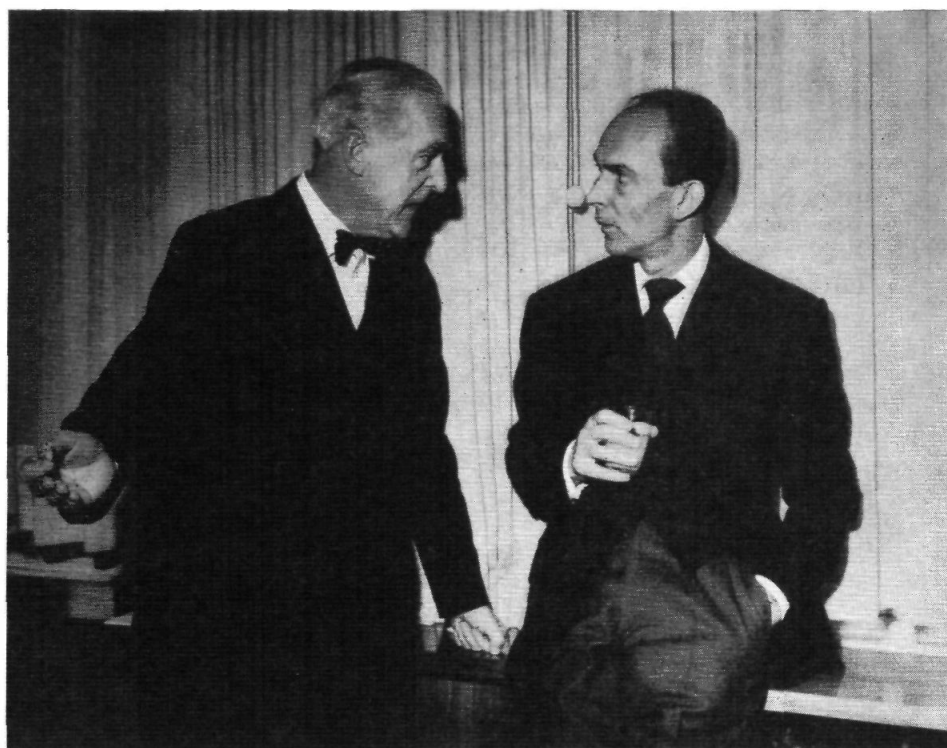
Dabei spricht gewiß mit, daß Markevitch nicht nur ein Musikan-t durchschnittlichen Formates ist, sondern eine musikalische Intelligenz von ungewöhnlicher Schärfe besitzt. Am eindrucksvollsten ist er bei der Probenarbeit. Er zergliedert die Werke so überzeugend, macht

musikalische Zusammenhänge so klar, daß das Schwierigste als das Natürlichste von der Welt erscheint. Auch in der Dirigiertechnik gibt es bei ihm keine Zufälligkeiten. Alles ist genau berechnet, bedacht, überprüft, gezielt. Er kann noch über die letzte Kleinigkeit Rechenschaft ablegen, und diese „Richtigkeit“, diese „Durchdachtheit“ macht seine Interpretationen wohl vor allem unwiderstehlich.

Daraus ergibt sich dreierlei. Einmal ist Markevitch schon in jungen Jahren ein glänzender Dirigierlehrer geworden. Seine Salzburger Dirigierkurse wurden vom besten Nachwuchs besucht, u. a. von einem Dirigiertuosen wie Wolfgang Sawallisch, der von Markevitch viele Anregungen empfangen hat. Auch die jugendlichen Instrumentalisten, die sein Salzburger Studienorchester bildeten, haben von seinem Stil der Orchesterarbeit viel gelernt.

Zum anderen hat sich Markevitchs Sonderbegabung an einem bestimmten Repertoire bewährt. Es sind nicht so sehr die klassischen Meisterwerke, die er in seinen Konzerten dirigiert und auf Platten einspielt, obwohl auch da einige Aufnahmen durch geistige Zucht beeindruckten. Viel mehr bevorzugt Markevitch Werke am Rande. Das beweisen nicht zuletzt die Platten, die zur Besprechung diesmal vorliegen. Daß Markevitch durch





sein zuchtvolles Musizieren für die Schallplatte ganz besonders geeignet ist, verdient als drittes Merkmal festgehalten zu werden.

Markevitch hat nach einer reichen Gasttätigkeit und verschiedenen organisatorischen Arbeiten endlich einen festen Platz gefunden. Er leitet jetzt die Association des Concerts Lamoureux, jener Konzertgesellschaft in Paris, die 1882 gegründet wurde, in letzter Zeit aber an Bedeutung verloren hatte. Durch Markevitch konnte sie schnell wieder hohes Ansehen gewinnen. Vor allem hat seine dortige Arbeit Niederschlag in Schallplatten gefunden. Offensichtlich tritt durch ihn das Pariser Orchester Lamoureux in den Kreis der prominenten europäischen Schallplatten-Orchester.

Die früheste Aufnahme bringt Les Choéphores von Darius Milhaud. Da die Plattentasche keine hinreichende Einführung gibt und da von den französischen Texten so gut wie nichts zu verstehen ist, bleiben im Grunde nur Milhauds rein musikalische Eigenschaften zu bewundern übrig, vor allem seine Polytonalität. Erst wenn die prachtvolle Sprecherin Claude Nollier zum Zuge kommt, packt das Werk unmittelbar. Arthur Honeggers Sinfonie *Di tre re* auf der anderen Plattenseite vermittelt dagegen starke musikalische Eindrücke, wenngleich allerlei Widerstandskraft dazu gehört, dem trostlosen Pessimismus Honeggers, der die drei Sätze dieses Werkes in einem einsamen *d (re)* ausklingen läßt, standzuhalten.

Die Platte mit der *Es-dur*-Sinfonie Nr. 2 von Charles Gounod und *Jeux d'enfants* von Georges Bizet hat mit Recht den Grand Prix du disque erhalten. Hier bewährt sich Markevitchs glasklares und brillantes Musizieren am besten. In dem köstlichen Werk Bizets zeigt sich auch das Lamoureux-Orchester von der allerbesten Seite. Man bekommt so gestochene Trompetenfiguren nicht immer zu hören. Gounods Sinfonie auf der Platte zu besitzen, ist besonders wertvoll, weil wir dieses

melodiöse, bisweilen allerdings fast als Unterhaltungsmusik wirkende Werk in unseren Sinfoniekonzerten kaum zu hören bekommen. Technisch ist die Platte hervorragend.

Die dritte Aufnahme gilt dem russischen Meister Nikolai Rimsky-Korssakoff. In bezug auf die Qualität seiner Musik gibt es kaum Unterschiede. Sie ist gleichmäßig melodiös und klangvoll. Auch wenn sie keinen überragenden Rang besitzt, wird man sie in der trefflich gelungenen Wiedergabe von Igor Markevitch immer gern hören.

Friedrich Herzfeld

Darius Milhaud. *Les Choéphores* (Die Grabspendenrinnen) II. Teil der *Orestie* von Äschilos

Arthur Honegger. Sinfonie Nr. 5 (*Di tre re*)
Orchester Lamoureux, Paris. Dirigent: Igor Markevitch
Deutsche Grammophon Ges. LPM 18 385 HI-FI

Charles Gounod. Sinfonie Nr. 2 *Es-dur*
Georges Bizet. *Jeux d'enfants* (Kinderspiele)
Orchester Lamoureux, Paris. Dirigent: Igor Markevitch
Deutsche Grammophon Ges. LPM 18 469 HI-FI

Nikolai Rimsky-Korssakoff. *Der Goldene Hahn* (Suite aus der Oper *Mainacht*).
Russische Ostern (*Ouvertüren*)
Orchester Lamoureux, Paris. Dirigent: Igor Markevitch
Deutsche Grammophon LPEM 19 170 HI-FI

„Geometer des Mysteriums“

Zum 85. Geburtstag Maurice Ravels

Die Kunst Maurice Ravels, der am 7. März 1875 in dem kleinen Städtchen Ciboure bei Saint-Jean-de-Luz dicht an der spanischen Grenze geboren wurde, ist heute, 23 Jahre nach dem Tod des großen Musikers, der Diskussion entzogen. Längst gilt Ravel als der genialste Repräsentant der neueren französischen Musik neben Debussy, längst ist seine Stellung neben dem dreizehn Jahre älteren Schöpfer des „*Pelleas*“, als dessen (freilich eminent begabten) Imitator man ihn zuerst ansehen wollte, in ihrer Eigenart erkannt und definiert. Sein Welt-
ruhm ist so unbestritten wie der von Richard Strauss oder

Igor Strawinsky, und sein berühmter „*Bolero*“ ist ein Welt-
erfolg geworden wie kaum eine andere Komposition aus der Feder eines seriösen Musikers in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Groß ist die Literatur, die über Ravel erschienen ist (wenn auch bis jetzt in deutscher Sprache nur das Buch des Schweizer Willy Tappolet vorliegt), und fast alle seine wesentlichen Werke gibt es in hervorragenden Schallplattenaufnahmen. Auf den internationalen Konzertprogrammen figuriert er als einer der Klassiker der Moderne, und wo in der Welt man die Kunst des „*Rire Musical*“, deren Meister der von

Ravel so bewunderte Emmanuel Chabrier war, zu schätzen versteht, da liebt und verehrt man den Komponisten der witzigen „Histoires naturelles“ des virtuosen „Alborado del Gracioso“ und des sprühend geistvollen G-dur-Klavierkonzerts, an dessen Charakter seine vielen Freunde die stille Liebenswürdigkeit, den ironischen Humor, die unprätentiöse Intelligenz und die große Herzensgüte rühmten. Als Künstler und als Persönlichkeit lebt Maurice Ravel in der Erinnerung der musikalischen Welt als eine ihrer anziehendsten Erscheinungen fort.

Indessen, am 85. Geburtstag des am 28. Dezember 1937 nach jahrelangem Gehirnleiden verschiedenen Musikers erhebt sich die Frage: Besteht diese Erinnerung zu Recht? Gewiß insofern, als sie die eine, nach außen gekehrte Seite seines Wesens und die ihr entsprechende Gruppe seiner Werke, die in der Tat bei allem artistischen Raffinement durch eine überaus lebenswürdige Zugänglichkeit charakterisiert ist, umfaßt. Aber Maurice Ravel barg in sich noch andere, verborgene Schichten, die aufzudecken sich diejenigen Bewunderer seiner Kunst getrieben fühlen, die hinter ihrer eleganten und differenzierten Sinnlichkeit die dämonischen, unterschwelligten Kräfte spüren, aus deren Abgründen Stücke wie das Klavierpoem „Gaspard de la Nuit“, die Orchesterphantasie „La Valse“ oder das grandiose Sarabandenthema des Klavierkonzerts in D heraufsteigen. Das hat nichts mit Indiskretion zu tun — mit der man übrigens, aufs Biographische gesehen, bei kaum einem großen Musiker so wenig auszurichten vermöchte wie bei Ravel. Wer auf die Pikanterien eines sogenannten interessanten Künstlerlebens aus ist, wird bei ihm bitter enttäuscht. Selbst seinen intimsten Freunden gegenüber — er war nie verheiratet — blieb er in allen persönlichen Dingen schweigsam; nie wird er, in dessen Werk das erotische Element unüberhörbar ist, in Verbindung mit Frauenabenteuern genannt, nie aber sind auch irgendwelche männlichen Zuneigungen bei ihm erkennbar geworden. Zur Pariser „Chronique scandaleuse“, in der z. B. Debussy durch seine Ehescheidung einen so gewichtigen Platz einnahm, daß die Affäre in Gestalt von Henri Batailles Drama „La Femme nue“ sogar auf die Boulevardbühnen kam, hat Ravel nie einen Beitrag geliefert. Von dieser Seite her ist also die „Mehrschichtigkeit“ seines Wesens nicht zu ergründen. Daß er körperlich ungewöhnlich klein war — der wunderbar edel gebildete große Kopf mit den gescheiten Augen und dem oft etwas mokant lächelnden Mund saß auf einer winzigen Statur — erklärt höchstens seine Vorliebe für distinguiertes Auftreten und soignierteste Garderobe, auch noch seine Neigung zu allen kleinen, feinformatigen Dingen: Ein sorgfältig gepflegter Garten mit exotischen Ziergewächsen, japanischen Zwergbäumen und Brücken umgab sein Haus in Montfort-L'Amaury, fünfzig Kilometer von Paris, und in seiner höchst eleganten Jungesellenwohnung häuften sich Spieluhren, kleine Automaten, Gläser, Lackkästchen und Miniaturen, daneben aber auch die kuriossten Nippes, Jahrmarktkitsch der penetrantesten Art und mechanisches Kinderspielzeug. Und wie seltsam ist der Hang, sich mit großenteils ziemlich primitiv gefälschten „Meisterwerken“ zu umgeben, die Ravel sich bei obskuren Kopisten besorgte und mit denen er seine Besucher hereinlegte! Wenn jemand seinen falschen „Renoir“ entweder aus wirklicher Unkenntnis oder aus geheuchelter Bewunderung für den Geschmack des Meisters lobte, pflegte er lachend zu sagen: „Aber mein Lieber, das ist doch reiner Schund!“

Kein Zweifel, daß dieser Mann die Maske suchte — nicht die romantische freilich des Geheimnisvollen oder gar Zauberschen, aber die eines undurchsichtigen Spaßvogels, und daß diese Maske (wie in dem genialen Nachtstück „Scarbo“) zuweilen zur dämonischen Fratze wurde. Welche bedrohliche Skepsis gegenüber der Heilsamkeit des ästhetischen Erlebnisses mußte sich — auch in bezug auf das eigene, von kultiviertem Geschmack bestimmte Schaffen — hinter dem Drang verbergen, Geschmacksgreuel um sich anzuhäufen und die Welt damit zu vexieren? Besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Skepsis und der allen seinen Freunden so unbegreiflichen

Gleichgültigkeit, die Ravel seinen Werken gegenüber an den Tag legte, sobald sie einmal vollendet waren? Der besessene Arbeiter, der ungeachtet seiner phänomenalen artistischen Souveränität seine Partituren in oft monatelanger strengster Klausur feilte und ziselerte, nur seiner schöpferischen Inspiration hingegeben — mit einem wegwerfenden Witzwort ging er über sie hinweg, wenn sie, erklingend, das Publikum in ihren Bann schlugen. Bekannt ist seine Reaktion auf die ihm von seinem Bruder Eduard nach der Uraufführung des Boleros überbrachte Mitteilung, daß eine Dame am Schluß außer sich geschrien habe: „Hilfe, Hilfe, ein Verrückter!“ — „Die allein hat die Sache verstanden“, sagte Maurice Ravel trocken und zündete sich eine Zigarette an.

Welch seltsames Tabu mag dieser Musiker in seiner Seele zu wahren gehabt haben, dessen allermeiste Werke soviel vom Esprit und Charme der „Plaisanterie“, diesem wahrhaften Göttergeschenk des französischen Geistes, empfangen haben, und der doch hermetisch verbarg, was ihn zu diesen Schöpfungen trieb? Fürwahr, der schöpferische Eros Maurice Ravels muß ein Eros absconditus gewesen sein, faszinierend in seiner Wirkung — man denke an das Bacchanal in „Daphnis und Chloé“, an die „Chansons madécasses“, an die zauberhafte Habanera, diese Apotheose des andalusischen Tangos, mit der die komische Oper „L'Heure Espagnole“ schließt — aber unergründbar in seinem Impuls und von unsichtbarer Flamme. Irgendwo war in dem halben Spanier, als der sich der Sohn einer baskischen Mutter zeitlebens fühlte, eine unerklärliche Trauer; in einem seiner frühesten und bekanntesten Werke, der „Pavane auf den Tod einer Infantin“ des Dreiundzwanzigjährigen, erscheint sie zu edler Feierlichkeit stilisiert, im vorletzten des bald Sechzigjährigen, dem großartigen Klavierkonzert für die linke Hand allein, reckt sie sich zu monumentaler Erhabenheit, um freilich alsbald, als schäme sich der Komponist der fast pathetischen Äußerung eines so mächtigen Gefühls, von einem hämmernden, von Jazzeffekten durchblitzten Ostinato abgefangen zu werden. Hier ahnt man etwas von den inneren Spannungen, denen Ravel ausgesetzt gewesen sein muß.

Das Mittel, das er sich schuf, um sie auszuhalten, war die Vollkommenheit der künstlerischen Form. Sie ist bei ihm nicht nur überliefertes Erbe des Genie latin, sondern auch individuelle schöpferische Leistung. Dem Erbe huldigt er im „Tombeau de Couperin“; wie er sie als bannende Kraft aufruft gegen die Bedrängnisse der dämonischen Vitalität der Welt, zeigt er in einer merkwürdigen, aber wohl tief aufschlußreichen Versetzung seines eigenen Ichs in den „Puppenstand“ des Kindes in der sublimsten und delikatesten seiner Partituren, der Ballettoper „L'Enfant et les Sortilèges“. Vielleicht gibt es ein Zeichen für die Auflösung des Rätsels Ravel, daß dem frauenlosen, einsamen Hermetiker, der bis zu ihrem Tod im Jahr 1917 mit zärtlicher Liebe an seiner Mutter hing, eine Frau diese „Versetzung“ ermöglichte: Colette, die große Dichterin, die ihm das Libretto für das „Kind und die Zaubereien“ geschrieben hat. Es endet mit dem Wort „Maman“. Hier, scheint es, nähern wir uns dem Mysterium des Ravelschen Eros absconditus — dem Mysterium, das sich hinter dem scheinbar selbstgenügsamen Plaisir der Form, hinter der meisterhaft ausgearbeiteten, geplanten und gemessenen, d. h. ins Maß gebrachten Gestalt seiner musikalischen Schöpfungen verbirgt. Wie unverrückbar dominiert dieses Maß selbst noch da, wo sich das Erotische ins Frenetische steigert wie im Bolero! „Geometer des Mysteriums“ hat Roland-Manuel, einer der nächsten Freunde des Meisters, schon 1938 in seinem Buch „A la gloire de Ravel“ den im Jahr zuvor Verstorbenen genannt. Besser kann man bis heute den genialen Musiker nicht kennzeichnen, der der Welt alle für die Glorie des französischen Geistes typischen Merkmale bietet und, obwohl in einem Kranz von Bewunderern, Interpreten und Freunden zu Welt Ruhm getragen, als Person dennoch ein beinahe Unbekannter geblieben ist.

K. H. Ruppel