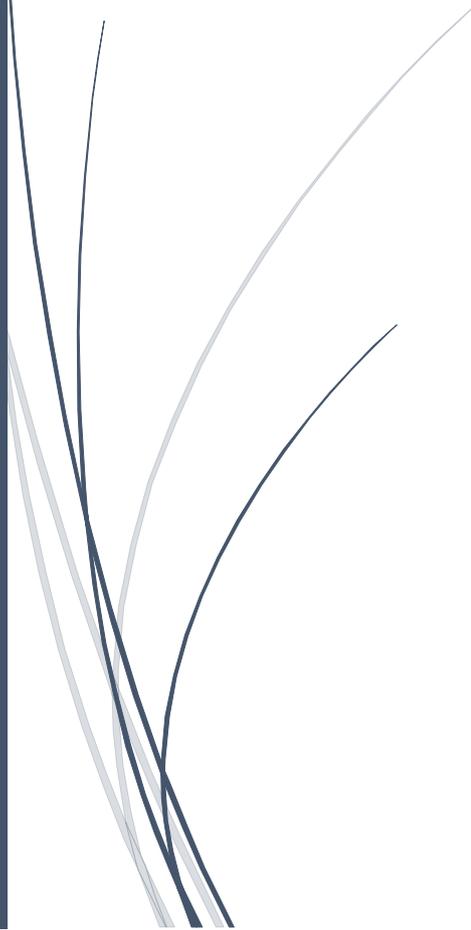


Олег Иосифович Куницын  
Oleg Iossifowitsch Kunizyn

## **Глазунов. О жизни и творчестве великого русского музыканта**

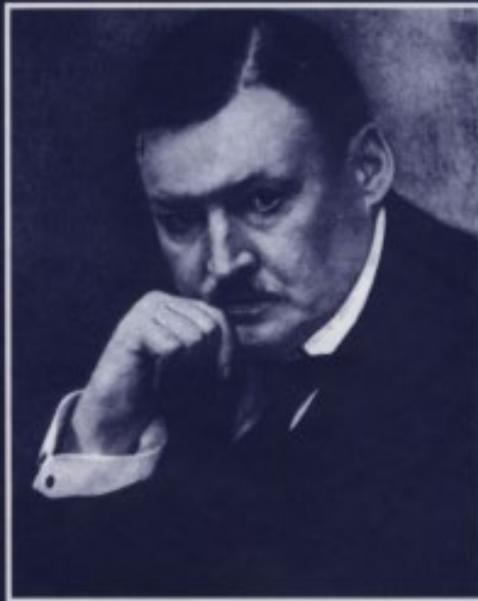
Glasunow. Über das Leben und Werk des  
großen russischen Musikers



Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

О. КУНИЦЫН

# ГЛАЗУНОВ



О жизни и творчестве  
великого русского музыканта

Издательство «Союз художников»  
Санкт-Петербург

O. Kunizyn  
GLASUNOW  
Über das Leben und Werk des großen russischen Musikers  
Verlag „Union der Künstler“ Sankt-Petersburg

О. КУНИЦЫН

# ГЛАЗУНОВ



О жизни и творчестве  
великого русского музыканта

Издательство «Союз художников»  
Санкт-Петербург

**Veröffentlicht mit der finanziellen Unterstützung der Föderalen Agentur für  
Presse und Massenkommunikation im Rahmen des Föderalen Zielprogramms  
„Kultur Russlands“**

O. I. Kunizyn.

GLASUNOW. Über das Leben und Werk des großen russischen Musiker. - Sankt Petersburg: Verlag „Union der Künstler“, 2009, 736 S. Abb.

Das Buch des Musikwissenschaftlers und Schriftstellers O. Kunizyn erzählt in populärer Form über den Lebensweg und das Werk des russischen Komponistenklassikers A. K. Glasunow (1865-1936). Es richtet sich an ein breites Spektrum musikinteressierter Leser.

Oleg Iossifowitsch Kunizyn wurde im Oktober 1934 in Irkutsk in einer Familie von Studenten des Bergbauinstituts geboren. Er absolvierte das Leninsk-Kusnezskaja-Gymnasium Nr.10 und studierte privat Musik bei den Pianisten P. S. Lewko und W. J. Chudjakowa sowie dem Theoretiker A. D. Nefjodow. Er absolvierte die Theorie- und Kompositionsabteilung der Tomsker Musikschule (Klasse von Prälat J. N. Kortschinski) und die Abteilung für Geschichte und Theorie des Nowosibirsker Glinka-Konservatoriums. M. Glinka (Klasse von Professor T. A. Romenskaja). Sie unterrichtete an der Tschaikowski-Musikschule in Ulan-Ude und am Ostsibirischen Kulturinstitut (der heutigen Akademie für Kultur und Kunst). Musikwissenschaftler, Doktor der Kunstgeschichte, Professor, Mitglied des russischen Komponistenverbands, verdienstvoller Kunstschaffender Russlands und Burjatiens, Träger des Staatspreises von Burjatien, Autor zahlreicher Bücher und Artikel über burjatische Musik und das Werk von A. Glasunow, Schriftsteller, Mitglied des russischen Schriftstellerverbands, Autor mehrerer Romane und Erzählungen.

ISBN 978-5-8128-0092-5    BBK (*Bibliothek und bibliographische Klassifikation*) 85.113.(2)1 K 91

© Verlag „Union der Künstler“, 2009

© O. Kunizyn, 2009

© J. Grossman, Gestaltung, 2009

In liebevollem Gedenken an meine Mutter MARIA ILJINITSCHNA KUNIZYNA,  
die ihre Liebe zur Musik Glasunows an mich weitergegeben hat

## VOM AUTOR

Den Namen des Komponisten Alexandr Konstantinowitsch Glasunow und Geschichten über seine Musik hörte ich schon als Kind von meiner Mutter Maria Iljitschna. Sie war Bergbauingenieurin, aber sie liebte die Musik - ich glaube, das Musizieren war ihre wahre Berufung, ein Traum, der unerfüllt blieb. Warum gerade Glasunows Melodien meine Mutter besonders faszinierten, kann ich nicht erklären,

aber ich habe von ihr eine lebenslange Liebe zu Glasunows Musik und ein Interesse an seinen Lebensumständen geerbt, so dass ich ihr ein Buch gewidmet habe.

Seit Beginn meiner musikalischen Studien in meiner Jugend habe ich „alles über Glasunow“ gesammelt und bin der glückliche Besitzer vieler heute eher seltener Ausgaben seiner Werke (vorrevolutionär und ausländisch). Mit der Zeit, als die Menge des von mir gesammelten Materials, wie man so schön sagt, „die kritische Masse“ überschritt, begann ich, Artikel und Bücher über meinen Lieblingskomponisten zu schreiben. 1989 veröffentlichte der Verlag „Musik“ meinen Leitfaden zu Glasunows Balletten, 2002 in Ulan-Ude - einen Leitfaden zu seinen Instrumentalkonzerten, es gab Artikel in einer wissenschaftlichen Sammlung und in der Zeitschrift „Musikleben“. Mehrere Jahre lang habe ich an dem Manuskript des Buches gearbeitet. Ich gestehe, dass die Arbeit daran für mich keine „Arbeit“ war - trotz aller Schwierigkeiten, auf die ich gestoßen bin, wenn ich zum Beispiel eine Frage lange nicht beantworten konnte, war das Verfassen des Buches eine große Freude.

Ich entschied sofort, dass das Buch populär sein würde, für den „allgemeinen Leser“. Alles in dem Buch beruht auf Tatsachenmaterial.

Bekanntlich ändern sich die Zeiten und damit auch die Einstellungen. Es ist nicht verwunderlich, dass vieles von Glasunows Urteil sieben Jahrzehnte nach seinem Tod als überholt empfunden wird - vor allem zum Beispiel seine Haltung gegenüber der Musik seiner Zeitgenossen (Skrjabin, Debussy, Strauss, Schostakowitsch und die Neue Wiener Schule). Glasunow - ein wohlhabender Mann, Miteigentümer eines florierenden Buchverlages - konnte das Wesen der revolutionären Ereignisse im Lande nicht ganz erfassen, obwohl er immer ein Anhänger demokratischer Überzeugungen gewesen war. Das ist alles richtig, aber natürlich wäre es unzulässig gewesen, seine Ansichten in dem Buch zu „korrigieren“, ihm eine moderne Sichtweise zuzuschreiben, mehr noch, ihm seine eigene Haltung z. B. zur Musik Skrjabins zuzuschreiben, Glasunow zu kritisieren oder ihn zu „belehren“. Die Aufgabe bestand darin, die geistige Welt des Komponisten, seine „Klangwahrnehmung“, seinen Charakter und seine Einstellung zur Welt und zu den Menschen so weit wie möglich wiederzugeben. Ich hoffe, dass mir das zumindest einigermaßen gelungen ist.

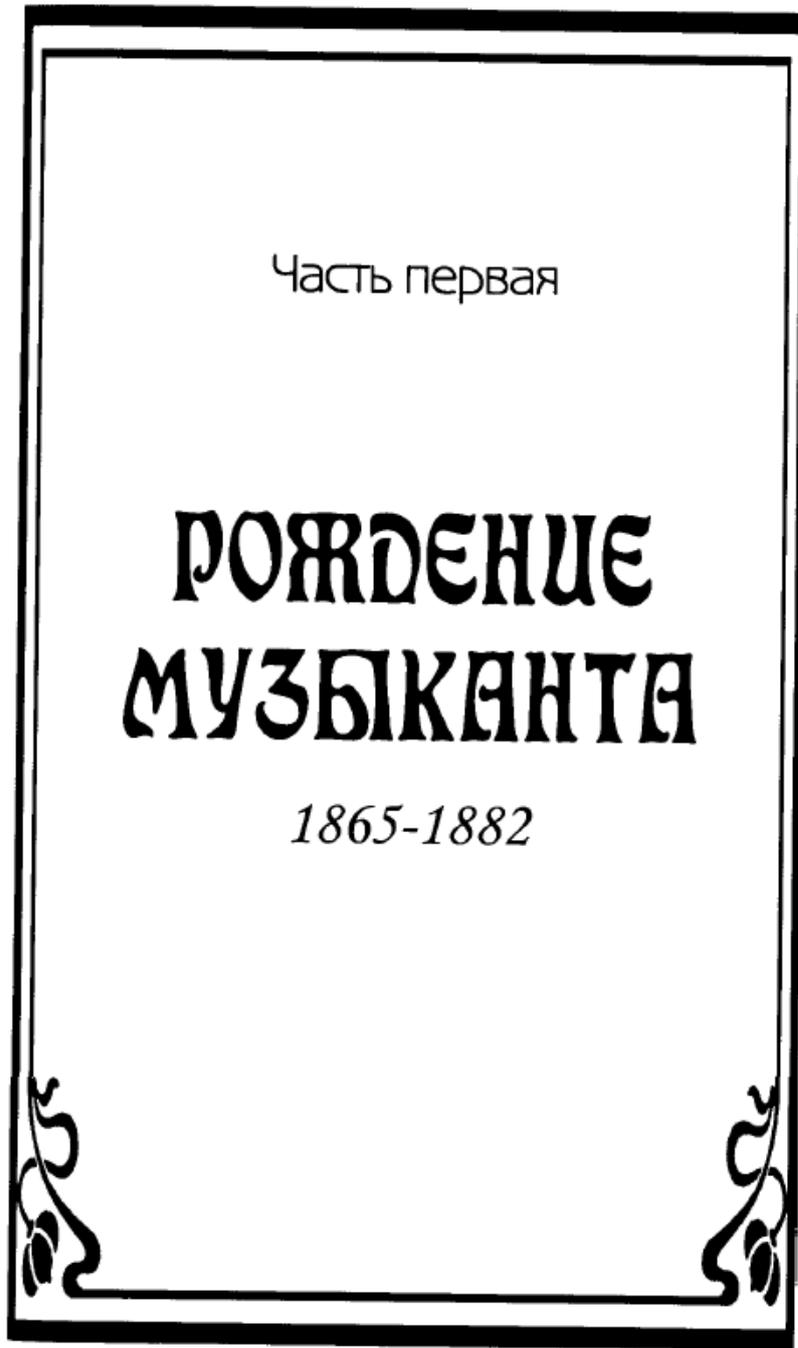
Ich wollte, dass die Musik Glasunows und anderer Komponisten, seiner Zeitgenossen, in dem Buch „erklingt“, deshalb gibt es im Text des Buches Geschichten zu vielen Werken. Gleichzeitig habe ich die Erzählung nicht mit übermäßiger (in diesem Fall) musikalischer Terminologie überfrachtet, um das Lesen für Nicht-Musiker nicht zu erschweren. Ich habe auch versucht, den Weg des Komponisten vor einem breiten Hintergrund des damaligen Musiklebens und in der Gesellschaft seiner Verwandten, Freunde und Kollegen zu zeigen, all derer, die ihm in diesen oder anderen Phasen seines Lebens nahe standen.

Ich erinnere mich mit freundlichen Worten an die verstorbene Ballettkritikerin W. M. Krassowskaja, die Musikwissenschaftlerin M. D. Sabinina und den Cellisten G. I. Pekker, die mir Informationen gaben, die in den veröffentlichten Materialien über Glasunow nicht enthalten waren. Mein Dank gilt dem Operndirektor X. Schkolnik, der mir half, mich mit den Manuskriptmaterialien des Glasunow-Museums am Leningrader Konservatorium vertraut zu machen. Für die Unterstützung und Hilfe bei meiner Arbeit danke ich der Dozentin und Musikwissenschaftlerin L. A. Tenjakowa, dem Dirigenten W. W. Kitow, der Pianistin O. N. Sagrebnewa, dem Komponisten W. A. Usowitsch und der Meisterin im Computereintippen E. G. Grebjonkina.

Часть первая

**ПОРЯДОК  
МУЗЫКАНТА**

*1865-1882*



Erster Teil

das Werden des Musikers

1865 – 1882

## DIE BUCHVERLEGER GLASUNOW

Wenn Sie den Newski-Prospekt bis zur golden glitzernden Admiralitätsnadel in der Ferne entlanggehen und das riesige steinerne Halbrund der Kolonnade der Kasaner Kathedrale passieren, biegen Sie links ab und erreichen nach kurzer Zeit den Eingang zur schmalen, von hohen Häusern beschatteten Kasanskaja-Straße. Ein Stück weiter die Straße hinunter und vor Ihnen liegt das Haus Nummer zehn aus Katharinas Zeiten. Seit Anfang des XIX. Jahrhunderts war das Haus im Besitz der Kaufmannsfamilie Glasunow - Buchverleger und Buchhändler. Im dritten Stock befand sich ihre Wohnung. Ganz in der Nähe, im achten Haus, das ebenfalls den Glasunows gehörte, ratterten die Druckmaschinen.

Die Kaufmannsfamilie Glasunow stammte aus Serpuchow und kannte ihre Vorfahren noch aus der Zeit der Herrschaft von Fjodor Alexejewitsch. Und unter der Kaiserin Katharina Alexejewna eröffnete Matwej, der Sohn des Serpuchower Kaufmanns Peter Glasunow, einen Buchverlag und Buchhandel in Mütterchen Moskau, der Stadt des weißen Steins und wurde zu einem der ersten in diesem Bereich in Russland. Matwej schickte seinen jüngeren Bruder Iwan in die Hauptstadt Sankt Petersburg, um zu expandieren. Letzterer handelte zunächst im Auftrag seines Bruders in einem Geschäft am Newski-Prospekt, später schrieb er sich im Petersburger Kaufmannsrang ein und eröffnete sein eigenes Geschäft - eine Druckerei und drei Geschäfte, ebenfalls am Newski-Prospekt. Iwans Sohn Ilja führte das Familienunternehmen weiter und baute es aus. Er kaufte ein schönes Haus in der Bolschaja Meschtschanskaja Straße, in der Nähe der Kasaner Kathedrale - nachdem die Straße in Kasaner Straße umbenannt wurde. Er war der Mann, der berühmt wurde, und viele große Schriftsteller und sogar Alexandr Sergejewitsch Puschkin selbst wurden geehrt, ihre Werke dort zu veröffentlichen. Besonders stolz ist das Unternehmen auf die dritte Ausgabe von Eugen Onegin. Für die damalige Zeit war es in der Tat ein Meisterwerk der typografischen Kunst: ein kleines, elegantes Buch, das in klarer, kleiner Schrift geschrieben war. Die Familienlegende der Glasunows erzählt, dass der berühmte Dichter regelmäßig in den Verlag kam, das Lektorat selbst vornahm und dann erfreut das neue Buch im Laden betrachtete und den Wunsch äußerte, dass seine anderen Werke auch so veröffentlicht würden. Die Auflage war die höchste zu Lebzeiten des Dichters - fünftausend Stück! Und als die tragische Nachricht vom Tod des Dichters kam, war das Buch innerhalb einer Woche ausverkauft. Vier Jahre später druckten die Glasunows mehrere weitere Puschkin-Bände.

Die Bücher wurden kompetent und preiswert veröffentlicht, und es gab keinen Mangel an Käufern. Die Worte „zu Glasunow gehen“ oder „zu Glasunow schicken“ waren für das lesende Publikum selbsterklärend - es bedeutete, ein Buch in einem Geschäft Glasunows zu kaufen. Es ist kein Zufall, dass 1832, zum fünfzigsten Jahrestag der Gründung der Firma der Gebrüder Glasunow, deren Inhabern die Ehrenbürgerschaft verliehen wurde.

In der Mitte des Jahrhunderts war auch Iwans Enkel Konstantin erwachsen geworden. Er stieg nach Iljas Tod in das Geschäft ein, in dem denkwürdigen Jahr 1849, als die russische Regierung, aufgeschreckt durch die Revolutionen in Europa, eine strenge Zensur einführte. Aber Konstantin Iljitsch, zunächst als Juniorpartner der Firma, dann unabhängig, schaffte es, das Geschäft auch unter solch schwierigen Umständen anzukurbeln, er verstand richtig, woran das Lesepublikum interessiert war, und veröffentlichte Bücher über die Bauernfrage, über russische Geschichte, über russische Volkslieder und druckte russische Schriftsteller. Er war stolz auf seine Ausgaben von Kantemir, Fonwisin und Schukowski. Konstantin

Iljitsch pflegte neuen Bekannten ein Buch von bemerkenswerter Schönheit zu zeigen - Lermontows Gedichte in einem grün-kastanienbraunen Einband mit Blattgold am Rand.

Die anderthalb Jahrzehnte vergingen wie im Flug inmitten der geschäftlichen Sorgen. Es war an der Zeit, eine eigene Familie zu gründen. Im Herbst 1863 heiratete der 35-jährige Konstantin Iljitsch Glasunow die 17-jährige Jelena Pawlowna Turygina, ein Mädchen, das ebenfalls aus einer Kaufmannsfamilie stammte.

Sie freuten sich auf ihr erstes Kind. In der riesigen Wohnung im dritten Stock, einer seltsamen und verwirrenden Anlage mit einem dunklen, spiralförmigen Korridor, mit Treppen und unerwarteten Sackgassen, war das beste Zimmer, das ehemalige Kinderzimmer von Konstantin Iljitsch - ein großes, aber gemütliches und helles Zimmer mit einem Oberlicht, das einen Blick auf die Häuserblocks und einen Flügel der Kolonnade der Kasaner Kathedrale bot - schon im Voraus für das Kinderzimmer vorgesehen.

Am 29. Juli (10. August, neuer Stil) 1865 wurde in diesem Zimmer der lang erwartete erste Sohn von Jelena Pawlowna und Konstantin Iljitsch geboren. Der Name des Jungen war Alexandr , Sascha. Und natürlich ahnten sie nicht, dass ihr Saschenka die Familie Glasunow in der ganzen Welt berühmt machen würde.

## KINDHEIT

Die Familie Glasunow war das, was man damals eine „felsenfeste“ Kaufmannsfamilie nannte - stark, freundlich, gastfreundlich, mit einer patriarchalischen Tradition zuverlässiger Leistung. Ein für alle Mal herrschte Ordnung im Haus. Ein wohlwollender Geist, der von Generation zu Generation weitergegeben wurde, verband das Oberhaupt der Familie und des Haushalts. Die Mitarbeiter des Verlags, der Druckerei und der Geschäfte wurden freundlich behandelt, und viele von ihnen wurden während ihrer langjährigen Tätigkeit für die Glasunows zu Freunden, Beratern und sogar Familienmitgliedern. Jeder, der das Haus der Glasunows besuchte, wurde von einem Gefühl der Behaglichkeit, Gelassenheit und Wärme umhüllt, das von den gastfreundlichen Gastgebern und den gemütlichen Gesprächen bei einer großzügigen Mahlzeit ausging.

Die Kinder wurden in einer solchen Herzlichkeit erzogen. Um ihren erstgeborenen Sohn Sascha wurde sich besonders gekümmert. Er und seine zwei Jahre später geborene Schwester Jelena sahen ihre jüngeren Brüder Dima und Mischa zum ersten Mal, als sie vier und fünf Jahre alt waren, weshalb ihre Eltern eine Kinderkrankheit befürchteten. Das Wichtigste für Jelena Pawlowna war, ganz in der Tradition der Kaufmannsfamilien, dass die Kinder ernährt und gefüttert wurden, und, Gott bewahre, dass sie sich nicht erkälteten! Wenn im Winter ein Fenster im Kinderzimmer geöffnet wurde, dann erst, nachdem die Kinder in ein anderes Zimmer gebracht worden waren. Und nach dem Lüften hat man lange gewartet, damit sich das Kinderzimmer aufwärmen kann. Na ja, und wenn der Winterspaziergang geplant war, wurden die Vorbereitungen dafür zu einem echten Ereignis - Pelzmäntel und warme Kutten wurden den Kindern übergestülpt, dicke Schals wurden umgebunden. Die Kinder, die von Kindermädchen und Hausangestellten begleitet wurden, gingen langsam die Kasanskaja-Straße entlang, während die Glocken in Petersburg von nah und fern erklangen.

Kein Wunder, dass Sascha oft krank war, und Jelena Pawlowna, die sich über die häufigen Erkältungen ihres geliebten Erstgeborenen aufregte, schützte ihn noch mehr vor dem kleinsten Windhauch. Gott sei Dank, wenigstens hat er gut gegessen! Sowohl in den Spiegeln als auch auf den Fotos (das erste wurde aufgenommen, als der Erstgeborene drei Jahre alt war) sah man Sascha als einen molligen Jungen mit Pausbäckchen.

Es gab noch etwas, das viele Freunde und Bekannte zu den Glasunows zog - die Musik, die ständig im Haus erklang. Als Konstantin Iljitsch Jelena Pawlowna zu seiner Frau wählte, war er nicht nur von ihrem angenehmen Äußeren und ihrem sanften Gemüt angetan, sondern auch von der Tatsache, dass sie eine große Musikerin war. Sie spielte Stücke von Glinka, Chopin, Field und Henselt auf einem kleinen „Kollar“-Flügel aus Nussbaumholz, den sie als Mitgift erhielt, und später auf einem schönen, teuren „Bechstein“. Konstantin Iljitsch bewunderte die Geläufigkeit ihres Spiels, die perlenartige Regelmäßigkeit ihrer Passagen, ihre musikalische Intuition und vor allem ihre Improvisationsgabe - in der Stimmung konnte Jelena Pawlowna lange Zeit etwas Eigenes spielen. Im Internat begann sie mit dem Klavierunterricht, und als sie heiratete, gab sie die Musik nicht auf, sondern studierte sie mit noch größerem Eifer. Ihre Lehrer waren bekannte Musiker - der Konservatoriums-Professor Fjodor Ossipowitsch Leschetizky und später der Komponist Mili Alexejewitsch Balakirew. Sie erhielt Unterricht in Musiktheorie bei dem Komponisten Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow. Alle sprachen einstimmig von den außergewöhnlichen Fähigkeiten ihrer Schülerin - es sei höchste Zeit, dass sie Berufsmusikerin werde. Aber Jelena Pawlowna wurde nervös und errötete bei dem Gedanken an einen öffentlichen Auftritt. Wenn sie vor weniger vertrauten Leuten spielte, machte sie Fehler und stolperte selbst bei den Stücken, die sie schon lange und gut gelernt hatte. Sowohl im Internat als auch später hat sie sich nie getraut, in der Öffentlichkeit etwas zu spielen.

Auch Konstantin Iljitsch war das Musizieren nicht fremd. Seit seiner Jugend spielte er Geige und Klavier, und einmal war er sogar bei einem Wohltätigkeitskonzert in der Adelsversammlung aufgetreten. Das Konzert fand nicht statt, was Konstantin Iljitsch nicht bedauerte, denn er war nicht besonders zuversichtlich, dass es ein Erfolg werden würde. Später, nach einer Krankheit, als sein Gehör beeinträchtigt war, musste er den täglichen Geigenunterricht aufgeben und spielte nur noch gelegentlich mit dem Bogen auf den Saiten in Begleitung von Jelena Pawlowna. Er wurde ein begeisterter Zuhörer und drehte oft an einer kleinen Orgel, die beliebte Melodien aus Opern von Donizetti, Bellini und Verdi spielte. Vor allem aber genoss er es, Jelena Pawlowna zuzuhören, die frei und bereitwillig in einem kleinen Familienkreis spielte.

Oft versammelten sich Freunde im Haus und musizierten lange Zeit. Es wurden vierhändige Sinfonien gespielt, von Mozart bis Borodin, der begann, berühmt zu werden. Jelena Pawlowna war im vierhändigen Ensemble und in Begleitung eines Geigers oder Cellisten abenteuerlustiger - schließlich war sie nicht die Einzige, die die Aufmerksamkeit ihrer Zuhörer hatte. Zu den Musikabenden kamen nicht nur Amateure, sondern sehr oft auch berühmte Musiker und Professoren des Konservatoriums. Balakirew glänzte manchmal mit seinem unvergleichlichen Spiel. Auf Wunsch von Jelena Pawlowna wählte er stets einen Leihflügel, wenn für besonders wichtige Konzerte ein zweiter Flügel benötigt wurde. Es wurde die Musik vieler Komponisten gespielt, aber der Favorit war Chopin.

## DAS WERDEN DES MUSIKERS

Sascha wuchs mit dem Klang der Musik auf, schien sich aber nicht besonders dafür zu interessieren, zumindest nicht äußerlich. Er zeichnete gerne, kopierte farbige Bilder aus Zeitschriften und Spielkarten, erst mit Bleistiften, dann mit Farben, und saß stundenlang. Er war sehr still und schweigsam und hatte die Schüchternheit und Scheu seiner Mutter geerbt.

Und niemand ahnte, dass das unglaublich große musikalische Gedächtnis des Jungen wie ein Wasserschwamm alles aufsaugte, was im Haus gespielt wurde. Wenn er zu Bett ging, rief er sich alle Stücke, die er kannte und gerade gespielt hatte, in aller Ausführlichkeit ins Gedächtnis und hörte sie in seiner Vorstellung immer wieder.

Und als der Junge in seinem siebten Lebensjahr war, offenbarte der Zufall Jelena Pawlowna, wie großzügig die Natur ihrem lieben Saschenka beschenkt hatte. Eines Tages kam ein Klavierstimmer ins Haus, setzte sich im Wohnzimmer an den Nussbaum-„Kollar“, brachte ihn in Ordnung. Am nächsten Tag, frühmorgens, hallte plötzlich der Klang des gestimmten Klaviers durch die Wohnung. Jelena Pawlowna war verblüfft und schickte ein Dienstmädchen, um herauszufinden, woher der Klavierstimmer stammte. Sascha saß im Wohnzimmer am Klavier, der Junge blickte ernsthaft auf die Tastatur und beschäftigte sich mit der Art von Harmonien, die Klavierstimmer bei ihrer Arbeit benutzen. Jelena Pawlowna erkannte sofort, dass Sascha sich nicht nur diese Quinten und Oktaven merken konnte, sondern auch schüchtern, aber bestimmt jede Melodie singen konnte, die ihm vorgespielt wurde. Sascha hat von seiner Mutter eine wertvolle innere Stimmgabel geerbt - ein absolutes Gehör.

- Gott sei Dank! - ich dachte, du würdest ein Künstler werden, - umarmte Jelena Pawlowna ihren Sohn fröhlich.

Nein, natürlich dachte sie nicht schlecht über Künstler, aber Musik war ihr unvergleichlich wichtiger als Zeichnen! Jelena Pawlowna selbst wurde die erste Lehrerin ihres Sohnes. Es nützte jedoch nicht viel, denn Sascha wollte die Übungen nicht mitmachen, und sie konnte ihn nicht bestrafen, also wurde beschlossen, einen Musiklehrer einzuladen.

Die Gouvernanten - deutsch und französisch -, dank derer Sascha fließend Fremdsprachen sprach, wurden bald durch die kluge und gebildete Gouvernante Julia Jegorowna Stamm ersetzt, die bald zu einer festen Größe im Glasunow-Haushalt wurde. Zuvor diente Julia Jegorowna im Haus von Wassili Pawlowitsch Engelhardt, einem berühmten Organisten und großen Freund von Michail Iwanowitsch Glinka. Sie brachte Sascha nicht nur Klavier und Französisch bei, sondern erzählte ihm auch viel über Musik und gab dem Jungen die Erinnerungen von Wassili Pawlowitsch an den großen russischen Komponisten und andere berühmte Musiker weiter. Sie kannte Modest Petrowitsch Mussorgsky gut, der die Engelhardts oft besuchte, ihn am Klavier spielen hörte und seine großartigen Improvisationen. Jelena Pawlowna selbst sprach mit Sascha immer wieder über Musik und erklärte ihm die Musiktheorie. Und nach und nach nahm die Musik seine Seele gefangen, und mit großem Vergnügen lauschte er sowohl den bekannten als auch den neuen Stücken. Musikbegriffe und Namen von Komponisten erschienen ihm wie Zauberworte. Er hat das Zeichnen nicht aufgegeben, aber nun ist auch hier die Musik eingezogen - Musiker tauchen in seinen Zeichnungen auf, die Trommeln

schlagen und Trompeten und Posaunen blasen, mit unvorstellbaren Schwellungen in den Wangen.

Die gebildeten Eltern kümmerten sich natürlich auch um die allgemeine Bildung ihres Sohnes; Lehrer für Zeichnen, Geografie, Literatur und andere Wissenschaften kamen in das Haus an der Kasaner Straße. Alexandr Nikolajewitsch Kanajew, ein russischer Sprachlehrer, hinterließ in der Seele des Jungen einen besonderen Eindruck. Er war groß, hatte lange Haare und sah aus wie ein revolutionärer Nationalist, wie sie in Zeitschriften dargestellt wurden, sehr ernst und streng. Als professioneller Pädagoge war er auch Inhaber eines Geschäfts mit dem Namen „Werkstatt für pädagogische Hilfsmittel und Spiele“, in dem Lehrbücher, Hefte, Schiefertafeln und verschiedene „intelligente Spiele“ verkauft wurden. Als Kenner der russischen Literatur sprach er darüber auf interessante, wenn auch manchmal zu belehrende und erbauliche Weise. Nach seinen Erzählungen stürzte sich Sascha wieder in Puschkin-, Lermontow- und Schukowski-Bände, dank der hervorragenden Bibliothek im Glasunow-Haus mit Begeisterung. Alexandr Nikolajewitsch lobte Saschas Fähigkeiten und sein gutes Gedächtnis. Er billigte auch seine Leidenschaft für Musik. Da er die Glasunows oft besucht hat und ihre Lebensweise gut kennt, befürchtet er, dass Sascha nicht richtig erzogen wird - zu isoliert, der Gesellschaft Gleichaltriger beraubt und seine ganze Zeit mit Erwachsenen verbringend. Es mag gut sein, dass der Junge ernsthaft und tief in seinen Gedanken versunken ist, aber es ist schlecht, dass er schüchtern ist und sich oft zurückzieht. Schließlich müssen Kinder mit Kindern zusammenkommen, und Lernen ist kein Ersatz für Spielen.

Die Meinung Kanajews wurde zur Kenntnis genommen. Bei einem Familientreffen wurde beschlossen, ein Pflegekind aufzunehmen. Ein Waisenjunge belgischer Abstammung, Charles Fjusno, in Saschas Alter, wurde durch eine Anzeige in einer „Sankt-Petersburger Zeitung“ ausgewählt. Saschas neuer Freund erwies sich als freundlich und formbar, schlug schnell Wurzeln, verwandelte sich in Karluscha und fesselte Sascha mit Soldatenspielen, Gorodki und Wurfpiel. Er begann sich sogar für Musik zu interessieren, fand aber keine Begabung dafür.

## ERSTE LEHRER

Als Sascha im zehnten Lebensjahr war, kam dreimal in der Woche eine professionelle Musiklehrerin, Nadeschda Grigorjewna Cholodkowa, eine Schülerin des berühmten Pianisten Anton Konsky, ins Haus, jung, etwas schlicht, aber sehr geschäftsmäßig und energisch. Sie bemerkte sofort die Mängel in seinen Händen - er war von vielen Menschen auf unterschiedliche Weise unterrichtet worden. Auf der Staffelei des Klaviers standen einige Fingerübungen für ihn. Der Schüler begann vor ihren Augen zu wachsen, aber nicht ganz so, wie es die Lehrerin erwartet hatte. Sascha lernte schnell, Noten zu lesen und, wie Musiker sagen, vom Blatt zu spielen, mit Begeisterung verschiedene Stücke zu analysieren, aber er wollte keine Tonleitern und Etüden lernen, sie erschienen ihm nichtssagend und langweilig. Viel interessanter waren zum Beispiel Fantasien über Themen aus Meyerbeers Opern oder Bearbeitungen von ausgefallenen italienischen Arien! Weder die Strenge von Nadeschda Grigorjewna noch die Überredungskünste von Jelena Pawlowna und Konstantin Iljitsch hatten irgendeine Wirkung - Sascha verbrachte viele Stunden am Klavier und entdeckte immer mehr musikalische Wunder, aber sie konnten ihn einfach nicht dazu bringen, die mechanischen Verrenkungen zu wiederholen.

Der Neunjährige fand seine Berufung selbst - eines Tages überraschte er Nadeschda Grigorjewna, indem er ihr ein Blatt Papier zeigte, auf das er ein fünfzeiliges Notenblatt zeichnete und die musikalischen Zeichen darauf setzte. Er erklärte bescheiden, dass es seine eigene Komposition sei. Auf dem Blatt stand nämlich ein recht sinnvolles kleines Stück für Klavier zu vier Händen. Sie spielten, Nadeschda Grigorjewna lobte, schenkte ihm aber keine besondere Aufmerksamkeit. Und wer hätte gedacht, dass dieses Stück der Beginn einer großen Reise sein würde? Das Blatt ging dann irgendwo verloren, und Sascha schrieb immer mehr Stücke und schickte eines davon auf Anraten von Kanajew sogar an die Zeitschrift „Kinderlektüre“, die Musikbeilagen druckte, aber das Stück von Sascha Glasunow wurde von den Redakteuren abgelehnt.

In der Familie Glasunow und in ihrem Freundeskreis zweifelte niemand mehr daran, dass das Schicksal Saschenka mit einem großen Talent gesegnet hatte. Es war klar, dass er kein Pianist werden würde - wenn er keine Tonleitern lernen wollte, sollte er ein ausgebildeter Musiker sein. Also luden sie einen Schüler des Konservatoriums ein, Narziss Narzissowitsch Jelenkowski, einen gut aussehenden jungen Mann mit sanften braunen Augen, einem gepflegten Bart und einer ruhigen Sprache, um ihn zu unterrichten. Er hatte Jelena Pawlowna selbst schon einige Lektionen erteilt, und sie mochte ihn sehr und vertraute ihm ihrem geliebten Kind an, das damals in seinem zwölften Lebensjahr war. Narziss Narzissowitsch studierte bei dem berühmten tschechischen Virtuosen Alexandr Dreyschock, Hofpianist und Konservatoriumsprofessor, und war sehr vielversprechend, doch dann geschah das Unglück - er verletzte sich an der Hand. Der Traum von einer Virtuosen-Karriere musste aufgegeben werden. Er gab die Musik jedoch nicht auf, sondern bereitete sich auf die pädagogische Arbeit vor und hatte viele Schüler. Er hat Sascha sofort unter ihnen herausgehoben - niemand sonst hatte ein so brillantes Potenzial. Was für ein großartiges Ohr! Was für ein Gedächtnis - er erinnert sich an jedes Stück, sobald er es hört!

Narziss Narzissowitsch erkannte schnell, dass es vergeblich war, Sascha dazu zu bringen, endlose Übungen wie Ganons „Pianist-Virtuoso“ zu spielen. Irgendetwas in der Seele des Jungen sträubte sich hartnäckig gegen diese eintönige Übung. Also hörte der neue Lehrer auf, Sascha zu quälen, und brachte ihm stattdessen zu jeder Unterrichtsstunde eine ihm noch unbekannte Komposition mit. Sascha spielte sie mit Begeisterung und las die Noten immer freier, auch die ganz schwierigen. Und er kannte keine Müdigkeit. In einem Sommer, als die ganze Familie im Landhaus in Gatschina Urlaub machte, spielte und studierte Sascha das „Wohltemperierte Klavier“ von Bach - alle 48 Präludien und Fugen! Nicht jeder Erwachsene kann eine solche Arbeit leisten. Obwohl er immer noch keine Übungen auswendig lernte, wuchs sein technisches Können allmählich, und bald konnte er auch seine Lieblingsstücke von Chopin spielen.

Nun spielten Narziss Narzissowitsch und Sascha oft vierhändig - meist Sinfonien und Quartette berühmter Komponisten. Wieder einmal verblüffte Sascha den Lehrer mit seinem Gedächtnis - als er das erste Mal ein Quartett spielte, wiederholte er die Stücke, die ihm gefielen, sofort auswendig in seinem eigenen, sofort entstandenen Arrangement für zwei Hände. Eigentlich hätte sich Narziss Narzissowitsch schon längst an die außergewöhnlichen Fähigkeiten seines Schülers gewöhnen müssen, doch der Lehrer war immer wieder erstaunt. Und wiederholte dies gegenüber einer glücklichen Jelena Pawlowna:

- Die Begabung ist außergewöhnlich!

## DER REALIST SASCHA GLASUNOW

Konstantin Iljitsch freute sich natürlich sehr über die musikalischen Erfolge seines Sohnes, aber er gab den Gedanken nicht auf, dass sein erstgeborener Sohn einmal sein Assistent im Buchgeschäft werden und die fast hundertjährige Tradition der Familie Glasunow fortsetzen würde. Und als Sascha zwölf Jahre alt war, wurde im Herbst beschlossen, ihn auf eine richtige Schule zu schicken, nicht auf das klassische Gymnasium - er sollte die exakten Wissenschaften lernen und das Zeichnen in der Buchbranche wird sich als nützlich erweisen. Und anstatt eine tote Sprache - Latein - nachzuplappern, sollte er seine Kenntnisse in Deutsch und Französisch verbessern. Die damals angesagte Schule wurde für einen gewissen Gawlowski, einen pensionierten Kavallerieoberst, ausgewählt - es war bekannt, dass dort die besten Lehrer der Stadt unterrichteten. Und so zog Sascha zum ersten Mal eine Realistenuniform an - aus graugrünem Stoff, mit gelben Einfassungen und glänzenden Kupferknöpfen, und gürtete sich mit einem Gürtel mit einer großen Plakette, ebenfalls aus Kupfer. Auf dem Kopf trug er eine Mütze von derselben graugrünen Farbe.

Sascha gefiel es in der Schule - es war lustig und laut, aber schon bald beunruhigten seine Erzählungen über den Mangel an Ordnung und Disziplin dort, über die wilden Eskapaden und Schlägereien der Schüler seine Eltern. Jelena Pawlowna war besonders besorgt über die „Erziehungsmethoden“ eines „Pädagogen“ - er schlug den Schülern, die sich etwas zuschulden kommen ließen, auf den Kopf. Zwar beteiligte sich Sascha nicht an den Streichen der Schüler, er war immer gehorsam, ruhig und unauffällig, so dass er von solchen Strafen verschont blieb, aber im Winter begann man darüber nachzudenken, den Jungen sozusagen von solchen Erziehern wegzubringen.

Im darauffolgenden Herbst wandte sich Konstantin Iljitsch an den Direktor des Zweiten Realgymnasiums. Nach der Prüfung wurde Sascha direkt in die dritte Klasse aufgenommen.

### „MEINE OPER“

Die Sommerferien verbrachte Sascha auf der Datscha bei Oranienbaum, wo er an einer grandiosen Idee arbeitete - nicht mehr und nicht weniger als eine Oper zu komponieren. Die Idee wurde von Nikolaj Konstantinowitsch Lebedew, einem Lehrer für Verse, vorgeschlagen, der einst mit Sascha vor seiner Schulzeit zusammenarbeitete. Zuerst hatte er es als Scherz gemeint, aber Sascha hat es ernst gemeint. Ein ganzes Orchester, angeführt von einem energisch winkenden Dirigenten, erschien in seiner Zeichnung mit der Erklärung „Meine Oper“. Die Wahl des Themas hatte lange gedauert - zunächst dachte man an Puschkins „Geiziger Ritter“, dann an „Die gestohlene Braut“ und schließlich wählte man ein frühes Poem von Schukowski „Rustem und Zorab“ - eine freie Übersetzung einer der Episoden aus dem berühmten persischen „Shahnameh“ – „Das Buch der Könige“. Nikolaj Konstantinowitsch setzte sich hin, um das Libretto zu schreiben. Sascha war hingerissen von den detaillierten orientalischen Beschreibungen von Schlössern, Festen und endlosen Schlachten, den exotischen Namen von Helden und Schönheiten und vor allem von der tragischen Geschichte des Helden Rustem, der

von heimtückischen Feinden hintergangen wird und aus Unwissenheit seinen Sohn Zorab tötet.

Natürlich wurde aus dieser Idee nichts - Sascha wusste immer noch sehr wenig. Er komponierte eine Szene der Begegnung zwischen Rustem, der auf der Suche nach seinem gestohlenen Pferd ist, das den Spitznamen Donner trägt, und dem König, dem Vater von Tjomin, der zukünftigen Frau von Rustem und Mutter von Sorab. Der Volkschor begann, den Recken im Palast des Königs zu begrüßen. Es gab zu viele Fragen, die weder Sascha, noch Jelena Pawlowna und auch nicht Narziss Narzissowitsch beantworten konnten. Dies umso mehr, als Sascha sofort begann, die Orchesterpartitur zu schreiben, wobei er sie sich nur sehr vage vorstellte. Da er nicht einmal die Namen aller Instrumente kannte, zeichnete er Bilder von ihnen in die Partiturzeilen, und die Kontrabassstimme, die zunächst falsch geschrieben war, wurde mit einem „Vermerk des Autors“ versehen – „ich habe einen Fehler gemacht, das habe ich später herausgefunden“.

„ER HAT WOHL VOM HERRGOTT  
SELBST GELERNT!“

Narziss Narzissowitsch, der Saschas Begeisterung sah, begann, dem Jungen jede Komposition, die er ihm vorstellte, zu erklären und ihm die Regeln der Komposition zu erläutern, soweit er sie als Pianist und nicht als Komponist selbst kannte. Bald erkannte der Lehrer, dass Sascha der grundlegenden Musiktheorie entwachsen war und zur Harmonielehre übergehen konnte - der musikalischen Wissenschaft der Harmonien und ihrer Verbindungen. Es stellte sich heraus, dass dieses komplexe System bereits irgendwie in Saschas Kopf lebte, es war, als ob er von irgendwoher bereits die Regeln der Bewegung von Stimmen kannte und wie selbstverständlich die Logik der musikalischen Form erkannte. Fast von Kindesbeinen an hatten seine alten Lieblingsakkordfreunde nun Namen für ihn, unter denen sie allen bekannt waren; dies war ein Dreiklang und dies war ein Nonachord. Für Sascha war alles ganz einfach, ohne sichtbare Anstrengung, wie man so schön sagt, „wie im Flug“. Er hatte keine Ahnung von den Schwierigkeiten, mit denen Studenten normalerweise zu kämpfen haben. Er begann, so „komplizierte“ Akkordabschnitte zu schreiben, dass Narziss Narzissowitsch den Kopf schüttelte und sie nicht verstehen konnte. Auf die Frage nach den Fortschritten seines Sohnes wiederholte er erstaunt die Worte von Schuberts Lehrer:

- Er hat wohl vom Herrgott selbst gelernt!

Und Sascha zeigte seinem Lehrer eines nach dem anderen, neue, inzwischen recht großen Stücke. Er versuchte, für eine Stimme zu schreiben - in erster Linie natürlich nach Puschkins Worten - die Romanze „Was hat die Stimme der Freude zum Schweigen gebracht“? Es war leicht zu komponieren, die Notenblätter waren schnell ausgeschrieben, die musikalische Handschrift reifte und wurde definiert.

Doch eines Tages brachte Narziss Narzissowitsch ein anderes Stück mit und spielte es Sascha vor. Sascha war fassungslos - so etwas hatte er noch nie gehört! Keine vertrauten Melodien, keine vertraute Abfolge von vertrauten Harmonien. Und was für ein aufregender, unbezwingbarer Rhythmus! Die Noten lauteten: „Islamej“ von M. A. Balakirew.

- Islamej, - erklärte Narziss Narzissowitsch, - ist der Name eines Volkstanzes, der auch Kabardinka genannt wird. Mili Alexejewitsch Balakirew nahm diese Melodie auf, als er durch den Kaukasus reiste.

Er setzte sich wieder an das Instrument. Er spielte mit Schwierigkeiten, da seine Hand krank war, aber er vermittelte ein farbenfrohes Bild eines orientalischen Tanzes. Wie ungewöhnlich das war! Es war, als wäre es kein Klavier, sondern ein geheimnisvolles orientalisches Instrument - ein Tamburin oder eine Trommel schlug am Anfang einen feurigen Rhythmus. Es war leicht, sich den ungestümen Tanz von Kaukasiern mit zotteligen Hüten und tscherkessischen Mänteln vorzustellen, die mit ihren silbernen Blicken wild mit Dolchen herumfuchtelten - Sascha hatte solche Bilder in Zeitschriften gesehen. Doch dann verebbt der tosende Strom der Klänge und langsam setzt eine nachdenkliche Melodie ein - es sind natürlich die schwarzäugigen Schönheiten mit langen Zöpfen und locker kräuselnden weißen Gewändern, die sich geschmeidig im Tanz bewegen.

Sascha selbst musste am Flügel viel schwitzen, bevor wenigstens etwas funktionierte – Balakirews Stück war sehr, sehr schwer.

„Islamej“ hat Sascha so tief erschüttert, dass alles, was er bisher komponiert hatte, falsch war, nicht echt, nur eine Nachahmung der Italiener und Meyerbeer, und dass er auf eine Weise komponieren sollte, die etwas Eigenes ergibt. Wie man das macht, wusste Sascha natürlich nicht. So komponierte er zum Beispiel Tänze im ungarischen Geist - sie ähnelten denen von Brahms. Aber Sascha ließ sich nicht aus der Ruhe bringen, er dachte viel nach, überarbeitete seine alten Stücke und versuchte, etwas Ungewöhnliches für die neuen zu finden.

Und er ließ keine Gelegenheit aus, etwas zu lernen - über Jelena Pawlowna schickte er Fragen an Balakirew, der den Unterricht bei ihr wieder aufnahm. Damals ging der junge Geiger Alexej Antonowitsch Kolakowski - ein sehr talentierter junger Geiger - oft zu den Glasunows, um mit Jelena Pawlowna in Ensembles zu spielen. Er hatte gerade sein Studium am Konservatorium in der Klasse von Auer mit einer Goldmedaille abgeschlossen und begann sich einen Namen zu machen, indem er in Pawlowsk auftrat. Als Kolakowski das nächste Mal kam, bat Sascha ihn, ihm die Technik der Geige zu zeigen. Er hat sich natürlich nicht geweigert. Und Sascha nahm ein neues Geschäft auf - er nahm eine alte Geige, die sein Vater aufgegeben hatte. Sie war zu groß für den Jungen, und er klemmte das Instrument zwischen seine Knie und begann, es wie ein Cello zu spielen, aber bald schon schenkte Konstantin Iljitsch, der die Bemühungen seines Sohnes sah, ihm ein neues, kleineres Instrument, und Sascha quälte fleißig die Ohren der Hausgemeinschaft mit seinem Gequietsche. Allerdings hatte er keinen großen Erfolg. Dann kam er dem Cello näher, und es wurde besser.

Sascha glänzte nicht in der Schule - weder Mathematik, noch Physik, noch Zeichnen faszinierten ihn, er schenkte ihnen wenig Zeit, aber sein gutes Gedächtnis und seine Schlagfertigkeit ließen ihn nicht zurückbleiben. Alle Aufgaben erledigte er sorgfältig, im Unterricht und nicht zu spät. Er war freundlich zu seinen Freunden, immer hilfsbereit, aber zurückhaltend - über seine Leidenschaft für Musik zum Beispiel wussten nur wenige Bescheid, selbst sein engster Freund Wolodja Manewitsch. Und die Teilnahme am Schulchor, der ihn überhaupt nicht interessierte, vermied er auf die einfachste Art und Weise - bei der Stimmprobe sang er, seine Abneigung gegen falsche Töne überwindend, absichtlich so, dass sich der Chordirigent die Ohren zuhielt und Sascha „wegen mangelnder Stimme und fehlendem Gehör“ aus dem Chor entließ.

Im Winter 1879 verließ Narziss Narzissowitsch Petersburg aus eigenen Gründen. Sascha war traurig, sich von seinem Lehrer zu trennen, doch seine Dankbarkeit ihm gegenüber blieb für immer erhalten.

## „DAS IST EIN KLEINER GLINKA!“

Nach der Abreise von Narziss Narzissowitsch hatte Jelena Pawlowna bald genug von Saschas endlosen Fragen und beschloss, ihren außergewöhnlichen Sohn Mili Alexejewitsch Balakirew zu zeigen - den für sie maßgeblichen Musiker.

Sascha wusste bereits, dass Balakirew der „Kutschkist“ war, der Gründer des „Mächtigen Häufleins“, und er wusste, woher dieser etwas lächerliche Name stammte. Jelena Pawlowna erzählte ihrem Sohn, dass vor langer Zeit, als Sascha gerade zwei Jahre alt war, der Musikkritiker Wladimir Wassiljewitsch Stassow einen Artikel in der Zeitung „Sankt-Petersburger Wedomosti“ (*Sankt-Petersburger Anzeiger*) veröffentlicht hatte, in dem er Balakirew und seine Schüler als „Mächtiges Häufleins“ bezeichnete - sie waren sehr wenige und komponierten mächtige Musik. Dieser Ausdruck wurde später in ganz Russland bekannt.

Und so kam Mili Alexejewitsch im Januar 1879 zu Sascha. Der Junge starrte den bedeutenden Herrn mit dem sehr russischen Gesicht an, klein, stämmig, im schwarzen Hochglanzanzug und einem kleinen Eisenkreuz an der Weste. Sascha zuckte zusammen und wurde unter dem durchdringenden, leicht spöttischen Blick Balakirews verunsichert. Mili Alexejewitsch verbreitete den starken Duft von gutem Eau de Cologne, bekreuzigte sich andächtig vor den Ikonen und küsste die Hand Jelena Pawlownas.

- Na dann, zeigen Sie Ihren großen Helden!

Zunächst schaute Mili Alexejewitsch Sascha freundlich, aber ohne großes Interesse an - er, der berühmte Komponist und Musiklehrer, lernte Kinder von Adligen und Kaufleuten kennen, deren Eltern die Idee hatten, ihre Sprösslinge in der Kunst des Komponierens zu unterrichten.

Aber sobald Sascha zaghaft ein paar seiner Stücke spielte, wurde Balakirew aufmerksam, und dann erblühte ein gutmütiges Lächeln.

- Nun, dieses letzte Stück ähnelt dem ungarischen Tanz von Brahms.

Sascha antwortete, dass ihm Brahms sehr gut gefalle.

- Nun, - sagte Mili Alexejewitsch nachdenklich, - wenn man sich an etwas ein Beispiel nehmen sollte, dann an den Großen. Du, Sascha, solltest so viel wie möglich die Klassiker studieren, vor allem Beethoven. Das, mein Herr, ist der unvergleichliche Meister der musikalischen Form.

Sascha spürte Balakirews Aufmerksamkeit und Zustimmung und spielte immer freier und mutiger. Und als Auszüge aus der Oper „Rustem und Zorab“ gezeigt wurden, war Mili Alexejewitsch ganz begeistert. Und er schimpfte mit Glasunowa, die errötete und Tränen des Glücks weinte:

- Herrin Jelena Pawlowna, wie konnten Sie mir bis jetzt dieses große Talent vorenthalten, das Ihrer Familie in der Person Ihres Sohnes geschenkt wurde? Das ist ein kleiner Glinka!

Am Flügel sitzend, glänzte Mili Alexejewitsch mit seinem großartigen Gedächtnis - er merkte sich alle Kompositionen Saschas und wiederholte sie, wobei er die Fehler des jungen Komponisten auf dem Weg bemerkte. Er spielte mit einer ruhigen und ernsten Miene, ohne mit den Händen zu fuchteln oder irgendwelche Körperbewegungen zu machen. Aber er spielte wunderbar, mit außerordentlicher virtuoser Brillanz. Sascha hörte verzückt zu. Seine eigenen Stücke erschienen ihm erstaunlich schön, als ob sie besser wären - so verwandelt durch Balakirews Spiel.

Jelena Pawlowna wurde von Mili Aleksejewitsch dringend empfohlen, sich um die Allgemeinbildung des Jungen zu kümmern.

- Viele Leute machen den Fehler, sagte er, - zu denken, dass ein Musiker nur Musik braucht. Ganz und gar nicht! Je mehr man weiß, desto interessanter ist man als Musiker. Denn Musik ist nicht nur Vergnügen oder Unterhaltung, sie ist ein Gespräch zwischen Musiker und Mensch. Und wenn jemand nicht viel weiß, was, wenn ich fragen darf, ist es dann wert, ihm zu sagen?

Und fasste zusammen:

- Sascha braucht dringend Musikunterricht. Ich denke, er sollte zu Nikolaj Andrejewitsch Rimskij-Korsakow gehen.

Balakirew erwähnte diesen Namen nicht ohne Grund - in seinem Kreis war Rimskij-Korsakow nun der kenntnisreichste, der „gelehrteste“; ein Jahrzehnt lang war er Professor am Konservatorium gewesen und kannte sich natürlich in allen Wissenschaften der Musik bestens aus.

Bald hatten sie ein Gespräch mit Rimskij-Korsakow, an den Balakirew unmittelbar nach der Begegnung mit Sascha einen Brief aus der Stadt geschickt hatte, in dem er sehr schmeichelhaft von den Fähigkeiten des Jungen sprach. Er war mit dem von Glasunow angebotenen Honorar zufrieden - fünf Rubel für eine Unterrichtsstunde, keine geringe Summe für die damalige Zeit -, aber das Schicksal wollte das Zusammentreffen von Lehrer und Schüler um fast ein ganzes Jahr hinauszögern.

#### „DAS GLINKA-HAUS“

Als Sascha seinen „Rustem und Zorab“ komponierte, konnte er sich die Handlung der Oper nur vorstellen; er war noch nicht ins Theater gegangen. Nun hat Jelena Pawlowna beschlossen, dass es an der Zeit ist - Sascha ist jetzt vierzehn -, dem Jungen eine Opernaufführung zu zeigen. Was war die erste Oper, die der Russe sehen sollte? Eine Oper des großen Michail Iwanowitsch Glinka, natürlich! Die Wahl fiel auf „Ruslan und Ljudmila“.

Zum ersten Mal saß Sascha in einem weichen Sessel in der Loge des Mariinski-Theaters, dem „Glinka-Haus“, und bewunderte zum ersten Mal dessen märchenhafte Pracht - die luftige Perspektive des Plafond, den blauen Samt und die Vergoldung, den riesigen Kristallkronleuchter und die glitzernden weißen Skulpturen. Zum ersten Mal konnte man zur Freude eines jeden Musikliebhabers den unharmonischen Klang von gestimmten Instrumenten hören.

- Das, Saschenka, ist der Dirigent Eduard Franzewitsch Naprawnik.

Naprawnik verbeugte sich anmutig vor dem Orchester und dem Auditorium und winkte, halb zur Bühne gewandt, mit einer sanften, zurückhaltenden Bewegung seiner dünnen, weiß behandschuhten Hand den Musikern zu.

- Er hat einen weißen Handschuh an seiner Hand, - flüsterte Jelena Pawlowna -, damit die Musiker seine Hand besser sehen können.

Und da ist er, der große Genuss - der zauberhafte Flug der Ouvertüre, die mächtigen Chöre des Prologs, die bezaubernden, geheimnisvollen Akkorde der Entführung Ljudmilas, der weise Kummer und die heroische Kraft der Arie Ruslans,

die strenge und traurige Geschichte vom Kopf des Helden, der vom bösen Zauberer getötet wurde, die trägen, sich windenden Melodien der orientalischen Szenen...

Vieles davon kannte Sascha natürlich schon von den Klavierarrangements, aber der lebendige Klang des Orchesters, die gefühlvollen Stimmen der Sängerinnen und Sänger, die Kraft der Chöre, die Farbenpracht des Bühnenbildes überwältigten ihn und er konnte seinen Blick nicht von der Bühne nehmen. Jelena Pawlowna spürte, dass Sascha zu aufgeregt war, konnte ihren Sohn aber nicht beruhigen.

Auf dem Heimweg sprang der Junge in der Kutsche auf und ab, fuchtelte mit den Armen, um den Kampf zwischen Ruslan und dem Kopf darzustellen, und sang Arien, ohne auf die Bitten seiner verängstigten Eltern zu hören. Zu Hause bekam Sascha Pfefferminztee und wurde für die Nacht warm gehalten.

Leider erwiesen sich zu viel Aufregung, verräterische Theaterzüge und vor allem das Singen in der eisigen Luft als Tortur für den verwöhnten Jungen - am nächsten Morgen bekam Sascha eine Erkältung, hatte hohes Fieber und lag im Delirium. Er lag lange Zeit im Bett, und dann brach das Scharlachfieber über seinen geschwächten Körper herein. Es dauerte also lange, bis Sascha aufstand und wieder zu Kräften kam, und er kam erst im Frühjahr wieder aus dem Haus.

Er war immer noch zu schwach, um die Schule weiter zu besuchen, und Ende April richtete Konstantin Iljitsch ein Gesuch an den Rektor: „Mein Sohn Alexandr, Schüler der Schule, die Eurer Exzellenz anvertraut ist, braucht nach einer schweren Krankheit während des Winters das warme Klima und die Seebäder, um seine Gesundheit zu stärken; ich füge ein ärztliches Attest bei, um dies zu bestätigen.“ Sascha wurde bis zum Herbst freigestellt; er wurde ohne Prüfung in die vierte Klasse versetzt, wobei seine guten Noten in diesem Jahr und sein vorbildliches Verhalten berücksichtigt wurden.

## BAD KISSINGEN UND PARIS

Mitte Mai 1879 reisten Sascha und seine Eltern nach Bad Kissingen, einer kleinen Stadt in Bayern, einem der berühmtesten Kurorte Europas. Die Ärzte hatten Konstantin Iljitsch schon lange geraten, sich mit den örtlichen Gewässern zu behandeln. Der Aufenthalt in dem kleinen und ruhigen Bad Kissingen, das auf Deutsch sauber und langweilig war, wurde für Sascha plötzlich ungewöhnlich attraktiv, weil im Park zweimal täglich, morgens und abends, ein Sinfonieorchester unter freiem Himmel spielte. Sascha verpasste kein einziges Konzert, nicht einmal die Proben, in den Pausen ging er zum Orchester und unterhielt sich mit den Musikern, die den Jungen wegen seiner Musikalität und seiner Neugier, die sie gerne befriedigten, schnell liebgewannen, ihm zeigten, wie man dieses oder jenes Instrument spielt, was er kann und was nicht. Sie gaben ihm sogar ihre eigenen Instrumente zum Spielen, was Musiker nicht mögen. Sascha mochte vor allem den Schlagzeuger, der dem Jungen manchmal erlaubte, einen „großen Lärm“ zu machen.

Sascha verliebte sich völlig in das Orchester und konnte sich nicht mehr vorstellen, in Zukunft etwas anderes als Komponist zu sein. Und natürlich würde er für das Orchester komponieren - die Gedanken an Opern, die nach der denkwürdigen Aufführung aufkamen, traten in den Hintergrund.

Mitten im Sommer verließen die Glasunows die ruhigen Straßen von Bad Kissingen und zogen, wie zum Kontrast, in eine der geschäftigsten und belebtesten Städte der Welt, nach Paris, wo sie in einem bescheidenen kleinen Hotel wohnten. Jelena Pawlowna, die es entweder leid war, so lange von zu Hause weg zu sein, oder die spürte, dass Sascha erwachsen geworden war und die die Aufregung vor einem Jahr vergessen hatte, als Sascha ohne Begleitung von der Schule nach Hause kam, erlaubte ihm, allein durch Paris zu spazieren. Sascha schlenderte durch die Straßen, an den Ufern der Seine entlang, durch die Museen. Was ist ihm besonders in Erinnerung geblieben? Das steinerne Boot auf der Insel Cité, bedeckt mit grünen Efeugirlanden, und die romantischen Türme der berühmten Kathedrale Notre Dame de Paris, die malerische Fassade des Museums von Cluny, wo einst Kardinal Mazarin residierte, die Ruinen des Tuilerienpalastes, der während der Pariser Kommune in Mitleidenschaft gezogen wurde. Das Blau des Meeres und die goldenen Strände von Trouville, wo die Glasunows baden gingen, sind unvergesslich. Und natürlich das Konzert in der Salle Pleyel, wo Sascha mit Begeisterung dem Spiel des berühmten Pianisten, Organisten und Komponisten Camille Saint-Saëns lauschte. Er spielte prächtig, aber er stellte sich sehr majestätisch hin, zog seine Handschuhe aus, legte sie auf das Klavier, setzte sich hin und legte seine Hände auf die Tasten, wobei er zur Decke blickte.

Sascha kehrte voller Eindrücke nach Hause zurück und entwickelte eine Leidenschaft für das Reisen, die ihn für den Rest seines Lebens begleiten sollte.

## "DAS GEHÖR IST AUSGEZEICHNET!"

Der 25. Dezember 1879 ist für immer in Saschas Gedächtnis eingebrennt. An jenem festlichen Tag - Vorabend des Heiligabend - kam Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow ins Haus der Glasunows zu seiner ersten Unterrichtsstunde mit Sascha.

Sascha sah einen großen und schlanken, energischen Mann mittleren Alters (Nikolai Andrejewitsch war damals fünfunddreißig), sehr agil, sogar nervös. Seine Stimme war unerwartet tief, hart und manchmal rau. Seine Augen durch die runde Brille blickten aufmerksam, streng und sogar, wie es Sascha schien, wütend.

Nikolai Andrejewitsch mochte Sascha - einen intelligenten, ernsten und ruhigen Jungen mit schönen braunen Augen, aber was ihm natürlich am meisten gefiel, war seine seltene Begabung.

- Ein Komponist mit durchschnittlichen Fähigkeiten ist absurd! - wiederholte Nikolai Andrejewitsch mehr als einmal. Und mit durchschnittlichen Fähigkeiten meinte er solche, die es ihrem Besitzer erlaubten, ein recht guter Musiker zu sein, in einem Orchester zu spielen und Musik zu unterrichten. Aber ein Komponist zu sein ist etwas ganz anderes - man braucht ganz besondere Fähigkeiten! Und er überprüfte stets sorgfältig das musikalische Gehör, das musikalische Gedächtnis und das musikalische Rhythmusgefühl derjenigen, die bei ihm Komposition studieren wollten.

Die Fähigkeiten Sascha Glasunows waren für den erfahrenen Meister bereits aus den Stücken ersichtlich, die Nikolai Andrejewitsch Balakirew zeigte, aber dennoch änderte Rimski-Korsakow seine Regel nicht und prüfte Sascha gründlich, was in einer Kritik endete, die man von Nikolai Andrejewitsch nicht oft hört:

- Das Gehör ist ausgezeichnet!

Dann spielte Sascha vom Blatt und löste harmonische Probleme. Rimski-Korsakow lobte ihn. Und in musikalischen Formen zeigte sich die Unwissenheit des Jungen, die aber korrigierbar war. Doch Saschas Klavierspiel brachte Nikolai Andrejewitsch ernsthaft aus der Fassung - der Junge spielte ziemlich unbeholfen und blieb in seiner Technik und seinen ausgezeichneten musikalischen Fähigkeiten deutlich hinter ihm zurück.

Nikolai Andrejewitsch begann, das Glasunow-Haus zu besuchen, wenn Sascha schulfrei hatte - an Sonntagen. Rimski-Korsakow konnte es nicht öfter tun, er hatte zu viele Verpflichtungen - Professor am Konservatorium, Direktor der Freien Musikschule, Inspektor der Blaskapellen des Marineamts, Dirigent von Sinfoniekonzerten und Oberhaupt einer großen Familie, ganz zu schweigen davon, dass er eine große Opern- und Sinfoniepartitur nach der anderen schrieb. Seine Arbeitsfähigkeit war geradezu erstaunlich! Und bald fand Sascha heraus, dass Nikolai Andrejewitsch nur durch seine Konzentration und eiserne Pünktlichkeit seine schwierigen Aufgaben sicher bewältigen konnte.

Der Lehrer verblüffte und erfreute Sascha mehr und mehr. Er wusste alles, beantwortete jede Frage ohne zu zögern, erklärte sie kurz aber deutlich, manchmal mit Humor. Und es gab noch eine weitere Eigenschaft, die Sascha verblüffte - das äußerst feine musikalische Gehör Nikolai Andrejewitschs war auch „farbenfroh“, es war, als sähe er jede Tonart in ihrer speziellen Farbe gemalt - A-Dur zum Beispiel erschien ihm rosa, als sei es Frühling, und E-Dur - blau, saphirblau, wie die Farbe des reinen Nachthimmels. Wenn er sich verabschiedete, sagte Nikolai oft:

- Ich wünsche Ihnen eine A-Dur-Stimmung!

Oder:

- Ich wünsche Ihnen, dass Sie in F-Dur sind!

Bedeutet, in guter, frühlingshafter, fröhlicher Stimmung zu sein.

Sascha hatte diese Eigenschaft nicht. Natürlich kannte er alle Töne von Angesicht zu Angesicht, wie man sagt, mit seinem absoluten Gehör, aber ihre Farben waren für ihn rein musikalisch, unübersetzbar in Wort oder Farbe.

Schon in der ersten Unterrichtsstunde stellte sich heraus, dass Sascha genug von der elementaren Theorie und den Anfängen der Harmonielehre bei Narziss Narzissowitsch gelernt hatte, er brauchte kein Solfeggio - ein Fach für die Entwicklung seines Gehörs. Zum Frühjahr hielt Nikolai Andrejewitsch Saschas Kenntnisse für ausreichend, da er in vollem Umfang an der Harmonie beteiligt war. Und er begann, ihn in die Geheimnisse der schwierigsten aller musikalischen Wissenschaften einzuweihen - der Polyphonie oder, wie man es damals nannte, des Kontrapunkts. Sascha nahm alles mit unglaublicher Geschwindigkeit auf. Und natürlich zeigte er ihm die Stücke, die er während der Woche komponiert hatte, und Rimski-Korsakow analysierte sie und erklärte dem Jungen gleichzeitig die Gesetze der musikalischen Formen. Er bemerkte einmal:

- In Ihren Kompositionen gibt es viele Fehler, weil Sie die Technik des Schreibens noch nicht gelernt haben. Es ist sinnlos, sie im Moment zu korrigieren, weil Sie die gleichen Fehler bei Ihren nächsten Kompositionen wieder machen werden, wenn Sie keine Technik haben. Lassen Sie sie eine Weile liegen, und in zwei bis drei Monaten systematischer Arbeit werden Sie Ihre eigenen Unzulänglichkeiten erkennen, die Sie selbst leicht beheben können.

Schon bald war Sascha davon überzeugt, dass diese Worte richtig waren - es war leicht, das herauszubekommen, was vorher schwierig gewesen war.

Parallel zu Harmonie und Form wurden nach und nach die Anfänge der Orchestrierung, ebenfalls eine schwierige Wissenschaft der Musik, studiert. Schließlich muss ein Komponist, der für ein Orchester schreibt, und Sascha stellte sich nur als solchen vor, alles über jedes Instrument wissen - sein Klangspektrum, seine technischen Möglichkeiten, und was auf ihm besser klingt - eine melodiose Melodie oder ungestüme Passagen, und wie man Instrumente kombiniert, und eine ganze Reihe anderer Informationen. Lange Zeit lief es für Sascha nicht gut, aber Nikolai Andrejewitsch tröstete ihn, indem er ihm erklärte, dass die wahre Erkenntnis kommen würde, wenn Sascha seine Kompositionen im lebendigen Klang des Orchesters hören könnte.

In der Zwischenzeit studierte Sascha die Noten sorgfältig. Allein ihr Anblick, die vielen übereinander angeordneten Notenzeilen für jedes Instrument, bereitete ihm immer mehr Freude. Als er nach einem langen Unterrichtstag zu Bett ging, nahm er einige Partituren mit, um in der Stille noch einmal die immer klarer werdende Schönheit der Bewegung der Orchesterstimmen zu genießen - sie schienen eine endlose Kette von verschlungenen Erzählungen zu führen. Gut!

Sascha gab den Geigen- und Cellounterricht nicht auf, sondern griff immer öfter zum Waldhorn und beschäftigte sich intensiver mit Trompete, Posaune und Klarinette. Und natürlich verbrachte er immer noch viele Stunden am „Bechstein“ - mit Jelena Pawlowna bei den vierhändigen Ensembles und allein - und spielte alte Klassiker, Wiener, Chopin und Liszt, die ihm immer mehr ans Herz wuchsen. Mit Beethoven habe er es sogar übertrieben - nachdem er alle zweiunddreißig Sonaten studiert hatte, fühlte er sich der Musik Beethovens überdrüssig und mied sie eine Zeit lang.

Mili Alexejewitsch vergaß Sascha nie, besuchte ihn, las sorgfältig die von dem Jungen geschriebenen Noten und freute sich über seine Fortschritte. Und einmal sagte Nikolai Andrejewitsch:

- Ich denke, in zwei Jahren wird er etwas so Schönes schreiben, dass es in einem Konzert der Freien Schule gespielt werden könnte.

„ICH WERDE EINE SINFONIE KOMPONIEREN!“

Die Glasunows verbrachten den Sommer 1880 mit ihrer Familie in dem Kurort Druskeniki in dem damaligen Gouvernement Grodno. Das Wetter war wunderschön, die umliegenden Kiefernwälder dufteten herb und das klare Wasser der Memel floss.

Im Kurpark spielte ein Orchester. Der fünfzehnjährige Sascha, der noch nie ein Konzert verpasst hatte, genoss es nicht nur, sondern war auch in der Lage, die Stärken und Schwächen des Orchesterspiels zu beurteilen. Und dem Beispiel seiner Lehrer folgend, begann Sascha, Volksmelodien aufzunehmen, denn es gab Melodien vieler Nationen - russische, weißrussische, polnische und litauische.

Die Eindrücke der üppigen Sommernatur, das Singen und Spielen der Volksmusikanten und das Hören von Beethovens Pastoralsinfonie bei einem der Konzerte brachten Sascha auf die Idee, selbst eine Sinfonie zu komponieren! Und warum nicht? Immerhin hat Sascha in seiner „Kompositionsmappe“ schon mehr als ein Dutzend Kompositionen - für Klavier und für Streichquartett, es gibt mehrere

Romanzen zu Versen seiner Lieblinge Puschkina und Lermontow. Er kehrte auch zu seinem „Rustem und Zorab“ zurück, komponierte den Marsch „Zorabs Feldzug nach Iran“ und den Tanz der Priesterinnen. Im Winter näherte er sich auch der Sinfonie, aber das Ergebnis gefiel ihm nicht und die geplante Sinfonie wurde aufgegeben. Und jetzt war die Sache anders! Sascha war der Meinung, dass er genug Wissen hatte. Bereits im Frühjahr betrachtete Nikolai Andrejewitsch den Harmonielehrer-Unterricht als abgeschlossen und lobte seine Leistungen in Kontrapunkt und Form, und auch die Instrumentation hatte sich erheblich verbessert. Auch seine Haltung gegenüber Sascha sagte viel aus - manchmal schien es, als seien die beiden keine Schüler, die sich mit dem gefeierten Komponisten, dem Autor der vielbeachteten Opern „Pskowitjanka“ und „Maiennacht“ und vieler anderer ebenso bewundernswerter Werke, unterhielten, sondern zwei Freunde, Gleichgesinnte. Was denn noch?

Sascha beschloss, seine Sinfonie „slawisch“ zu nennen und darin einige slawische Volksweisen zu verarbeiten, so wie es Mili Alexejewitsch in seiner Sinfonie über tschechische Themen und Nikolai Andrejewitsch über serbische Themen getan hatte. Saschas Idee wurde auch durch die Tatsache beeinflusst, dass zu Hause, wie in ganz Russland, ständig über die „slawische Frage“ gesprochen wurde (die Kriege zwischen den Slawen und den Türken sind noch nicht lange her). Während er dem Gärtner beim Singen zuhörte, kitzelte Sascha die weißrussische Tanzmelodie „Mikita“ und das polnische Lied „Über Moska“ *(von slawischen Nationen, hauptsächlich Weißrussland, der Ukraine und Polen, als ethnische Beleidigung für Russen verwendet)* auf das Notenblatt. Sofort begannen sich in seiner Vorstellung Bilder einer zukünftigen Sinfonie zu formen.

Im Herbst, nach seiner Rückkehr nach Petersburg, teilte Sascha seine Pläne mit Balakirew und Rimski-Korsakow. Beide waren sowohl mit der Idee der Symphonie als auch mit den Skizzen einverstanden, die Sascha angefertigt hatte. Sascha hat sich voll und ganz in die Arbeit gestürzt. Gleichzeitig mit den Skizzen für die Sinfonie komponierte er Variationen für Klavier und einzelne Stücke – „Ländlicher Walzer“ und „Militärmarsch“. Und vieles, was in seiner Vorstellung bereits Gestalt angenommen hatte, blieb aus Zeitmangel unaufgezeichnet.

Saschas Begeisterung für die Musik, die seine Eltern erfreut hatte, begann sie allmählich zu beunruhigen. Der älteste Sohn sollte der Erbe des Glasunow-Verlags sein. Und jetzt wollte Sascha von nichts anderem mehr hören als von Musik. Die Schule begann sich darüber zu beschweren, dass er nicht richtig fleißig war, dass er nachlässig lernte, dass die „Fünfer“ und „Vierer“ den „Dreiern“ wichen, dass sogar sein Verhalten Unzufriedenheit hervorrief - in der Algebra-Klasse zum Beispiel las er das Buch Gottes-Gesetz.

- Sascha, deine Musik wird deine Karriere ruinieren, - überredete ihn Jelena Pawlowna. Jelena Pawlowna war noch nicht ganz von seinem Talent als Komponist überzeugt, und sie wünschte ihrem Sohn gewiss nicht das Schicksal vieler Musiker, die sie kannte - Balakirew zum Beispiel. Und der scheinbar wohlhabende Rimski-Korsakow hatte, wie Jelena Pawlowna wusste, kein leichtes Leben. Nicht ohne Grund, denn sie wusste um die materiellen Schwierigkeiten von Saschas Lehrer und schickte ihm regelmäßig sperrige „Pakete aus Jelisseejewo“ - eine Mahlzeit, die nur für Reiche erhältlich war. Übrigens kann man an der Tatsache, dass der akribische und unbestechliche Nikolai Andrejewitsch diese Geschenke annahm, erkennen, wie sehr er an Sascha und der Familie Glasunow hing.

Wegen seiner Schulsünden wurde ihm der Zutritt zu einem weiteren Konzert verwehrt, und man drohte ihm, den Flügel wegzusperren, aber all dies hatte keine Auswirkungen auf den angehenden Komponisten. Er musste Balakirew um Hilfe bitten, in der Hoffnung, sich auf seine Autorität verlassen zu können. Nach wie vor besuchte Mili Alexejewitsch die Glasunows oft und gerne zu Hause. Er setzte sich bereitwillig an den Flügel. Er weigerte sich nie, zu Mittag oder zu Abend zu essen - er aß generell gern, und die Kaufmannsküche der Glasunows gefiel ihm sehr. Jelena Pawlowna vergaß nie, ihn mit seiner Lieblingshimbeermarmelade zu verwöhnen.

Mili Alexejewitsch war in alle Familienangelegenheiten, alle Sorgen involviert. Und Jelena Pawlowna beschwerte sich in einem Brief bei ihm: „Ich bin sehr wütend auf Sascha: er wurde eine Stunde lang bestraft, weil er während der Algebra ein anderes Buch aufgeschlagen hat. Seine Musik wird seine gesamte Karriere ruinieren, denn er verbringt nur wenig Zeit mit dem Unterricht, sondern ausschließlich mit seiner Musik. Jetzt weiß ich, warum er in der Schule einen schlechten Ruf hat.“ Und sie bat Balakirew, den Jungen zu beeinflussen. Mili Alexejewitsch nahm sich Jelena Pawlownas Kummer zu Herzen, sprach Sascha auf seine herzliche Art an und versprach ihm, dass er, wenn er ihn und seine Eltern nicht mit „Dreibern“ und Ungehorsam in der Schule verärgern würde, die Kompositionen fertigstellen würde, die Mili Alexejewitsch vor langer Zeit begonnen hatte und nach denen Sascha oft gefragt hatte. Das hatte eine Wirkung: Sascha glaubte, dass seine guten Noten Balakirews Laune verbesserten und daher auch seinem Komponieren gut taten. „Dreier“ waren in der Tat deutlich weniger geworden, der Winter war gut verlaufen.

Und Sascha, der weit davon entfernt war, seine Symphonien zu vollenden, komponierte auch eine Ouvertüre für Orchester, die Themen aus einer Sammlung von „Dreißig Volksmelodien aus Griechenland und dem Osten“ des französischen Komponisten und Musikwissenschaftlers Louis Albert Burgot-Ducourdet aufgriff. Diese Melodien wurden Sascha von Mili Alexejewitsch gezeigt - er korrespondierte mit dem Autor der Anthologie. Die Melodien, die sehr eigenartig und zunächst seltsam anmuteten, faszinierten Sascha nach und nach. Und er wollte etwas in der Art der spanischen Ouvertüren von Glinka oder der „Finnischen Fantasie“ von Dargomyschski komponieren. Sascha wählte drei Melodien aus, die ihm am besten gefielen, und begann mit der Komposition einer „Griechischen Ouvertüre“, die er als Namen für sein neues Werk wählte. Das melodiöse Wiegenlied, das innige lyrische Liebeslied und der schwungvolle und anmutige Tanz erklangen in der Ouvertüre und zeichneten ein Bild von Griechenland, wie es sich der junge Komponist vorstellte - brütende Olivenhaine, weiße Marmortempel auf Inseln in der blauen Ägäis und Volksfeste unter der strahlenden Sonne des Südens.

Sascha studierte fleißig Kontrapunkt, schrieb komplizierte mehrstimmige Übungen - Kanons, studierte Chorpartituren alter niederländischer Meister. Im April erkrankte er plötzlich an einer Kinderkrankheit, den Masern, und lag lange Zeit im Bett, komponierte aber weiter, sobald es ihm etwas besser ging. Nun, da er von seiner Lehrtätigkeit entbunden wurde, konnte er sich ganz seiner Symphonie widmen. Gemäß dem Sprichwort „jedes Übel hat auch sein Gutes“ erschienen Ende April wichtige Zeilen in seinem Notizbuch: „Heute habe ich meine Symphonie in E-Dur vollendet.“ Es stellte sich heraus, dass die Fertigstellung noch ein Jahr auf sich warten ließ, aber die allgemeinen Konturen der Sinfonie, Sascha Glasunows erste Sinfonie, waren ihm bereits klar.

Und Nikolai Andrejewitsch, als sein Schüler ihm die Partitur zeigte, fasste zusammen:

- Na dann, Sascha, das ist das Ende unseres Unterrichts, ich habe Ihnen nichts mehr beizubringen. Den Rest lernen Sie selbst in der Praxis. Und ich werde Ihnen immer gerne mit Ratschlägen zur Seite stehen.

Der Pädagogische Rat der Schule, unter Berücksichtigung seiner Krankheit, gab ihm Kredit für die meisten Fächer für das Jahr, und für drei seiner am wenigsten bevorzugten Fächer gaben sie ihm Prüfungen im Herbst - Algebra, Physik und Naturgeschichte (übrigens, die er im September glücklich bestand).

Zu Hause bereiteten sie sich auf den Sommer vor, und dieses Mal wurde beschlossen, nach Finnland, nach Surmerioki, in den Urlaub zu fahren. Sascha ruhte sich bereits aus, da er Petersburg noch nicht verlassen hatte - nichts hinderte ihn daran, seiner Lieblingsbeschäftigung zu frönen. In seinem Notizbuch notierte er sorgfältig seine Komponisten-Tätigkeiten:

Am 30. (Mai 1881. - O.K.): „Heute habe ich eine Romanze nach den Worten von Heine-Dobroljubow komponiert.“

Am 31.: „Heute habe ich eine Romanze nach den Worte von Heine-Nekrassow geschrieben.“

Am 4. (Juni - O. K.): „Heute habe ich mit der Orchestrierung einer Griechischen Ouvertüre begonnen.“

Am 6.: „Heute habe ich eine dreistimmige Fuge über mein eigenes Thema komponiert.“

Am 9.: „Heute habe ich die Lesginka fertiggestellt. Insgesamt habe ich 8 Variationen, mit dem Finale (Prozession) - 9, die ich für 2 Klaviere arrangieren möchte.“

Am 14.: „Heute habe ich die Orchestrierung des Finales der E-Dur-Sinfonie abgeschlossen.“

Die Aufzeichnungen wurden in Finnland fortgesetzt, und dazwischen gab es gelegentliche „Abschweifungen“ - über das Milchtrinken auf einem benachbarten Gutshof, über die Panne des von Karluscha gefahrenen Wagens, über eine Fahrt im Regen zum Bahnhof. All das beschäftigte Sascha, aber die Musik blieb natürlich die Hauptsache:

Am 18.: „Heute habe ich eine dreistimmige Fuge komponiert und einen von einem Kanon begleiteten Choral komponiert. Es ist schwierig, aber nicht unmöglich. Außerdem habe ich den Schlüssel gefunden, um sie zu komponieren: man sollte Melodien wählen, in denen eine Note um eine Sekunde oder eine Quarte (Quint) von einer anderen abweicht.“

Am 19.: „Heute habe ich ein großes Kunststück komponiert: ich habe einen Choral gewählt, der einen Kanon ergibt, und ihm eine Begleitung hinzugefügt, ebenfalls ein Kanon, so dass es ein echter Doppelkanon ist. Ich möchte versuchen, einen weiteren Choral zu komponieren, der von einem Doppelkanon begleitet wird.“

Sascha ahnte immer noch nicht, dass diese polyphonen Übungen, die ihm so leicht gegeben wurden, viele Musiker verblüfft hätten, selbst diejenigen, die als recht gebildet galten.

Doch trotz seiner Vertiefung in rätselhafte Übungen war Sascha lange Zeit von der unaufdringlichen Schönheit der nordischen Natur, den düsteren Kiefernwäldern und den stillen Seen angetan. Und in seinem Notizbuch erschien:

Am 23.: „Heute habe ich mit meinem neuen Stück 'Der Wald' begonnen und komponiert, als ob ich eine Partitur schreiben würde.

## BEI MILI ALEXEJEWITSCH

Ab dem Herbst, als er an der Partitur seiner Symphonie arbeitete, besuchte Sascha Balakirew häufig. Mili Alexejewitsch wohnte in der Kolomenskaja-Straße, die er wegen ihres Namens sehr mochte. Wenn er gut gelaunt war, spekulierte er gerne über unerwartete Themen:

- Es ist leichter, sich eine Straße zu merken, sagte er, - die Preobraschenskaja, Sergiewskaja, Prolomnaja oder Kolomenskaja heißt, als die 1., 2. oder 3. Linie, obwohl letztere auf den ersten Blick einfacher erscheinen, aber in Wirklichkeit, mein Herr, stellt sich heraus, dass sogar die Taxifahrer selbst sich oft über die Linien der Wassiliewski-Insel irren. Dies ist ein Name der Unrat, denn es gibt keinen wirklichen Namen, keine Bilder... Aber wir schweifen ab.

Sascha interessierte sich sehr für Balakirew - seine kleine, helle Wohnung enthielt viele faszinierende Dinge: eine Büste von Glinka in einem silbernen Lorbeerkranz, sein eigenes Porträt mit einer Widmungsinschrift (Glinka selbst!) an Mili Alexejewitsch. Ein Taktstock, der Balakirew von den Tschechen als Dank für die schöne Aufführung von „Ruslan und Ljudmila“ in Prag geschenkt wurde (als übrigens Widersacher die Partitur der Oper stahlen, in der Hoffnung, die Premiere zu stören, aber Mili Alexejewitsch dirigierte die Aufführung in aller Ruhe aus dem Gedächtnis und beschämte die Feinde der russisch-tschechischen Freundschaft auf brillante Weise). Und es gibt noch einen anderen Stock, der nicht weniger berühmt ist - er wurde Balakirew von Hector Berlioz selbst geschenkt, als er durch Russland reiste.

Für zwei Klaviere wurden Noten fein säuberlich arrangiert, darunter auch Neuheiten, die Balakirew ständig von überall her erhielt - jeder war an seiner Meinung interessiert. Schlichte, blau gepolsterte Möbel, eine Lampe mit bläulichem Lampenschirm und Komponistenporträts an den Wänden. Sascha vergaß nie, das Bild von Chopin zu bewundern - der berühmte polnische Komponist mit dem klaren romantischen Profil, mit seinen dünnen Händen auf der Klaviertastatur mit lyraförmigen Pedalen, schaut nachdenklich auf eine Schönheit.

Mili Alexejewitsch schätzte seine Wohnung besonders, weil sie einen Blick auf eine seiner Lieblingskirchen bot, und er war sehr enttäuscht, als ein großes neues Gebäude diesen Blick versperrte. Die Religiosität des Meisters zeigte sich in allem - in jedem Zimmer brannten Lampen, die Wände im Esszimmer waren mit Bildern von Kirchen und Klöstern behängt. Balakirew bekreuzigte sich oft, und wenn er sich von jemandem verabschiedete, sagte er immer:

- Lebewohl, mein Lieber, Christus sei mit dir!

Er war sehr wütend, wenn der Name Gottes bei ihm unnütz erwähnt wurde, und einmal stritt er sich lange mit Rimski-Korsakow, als er sagte:

- Vertraue auf Gott, aber mach keinen Fehler!

Als Lehrer war Mili Alexejewitsch streng, verlangte die strikte Einhaltung aller Kompositionsregeln - die Konsistenz der Form, das präzise Verhalten harmonischer Stimmen, die Harmonie der Konsonanzen.

- Alle harmonischen Kühnheiten, gnädiger Herr, - sagte er und strich sich über seinen üppigen Bart, - sind eine akustische Täuschung. Ich habe nicht die Absicht, sie in irgendeiner Weise zu ermutigen.

Aber er konnte auch keine abgedroschenen, klischeehaften Wendungen ertragen. Wenn er so etwas in der Komposition eines Schülers fand, wiederholte er sie auf dem Klavier und murmelte:

- Ihr, mein Herr, habt den Leierkastenmann belauscht!

Er benutzte die Worte „schwach“ und „sehr schwach“, um schlechte Stellen zu beschreiben. „Schwach“ fand er auch bei den großen Meistern, sogar bei Beethoven selbst, und über Haydn sagte er:

- Ein Genie der kleinbürgerlichen Musik. Verursacht einen starken Durst auf Bier.

Das hinderte ihn jedoch nicht daran, Haydn zu mögen und Beethoven als eines seiner größten Genies zu betrachten.

Er kritisierte auch die Aufsätze seiner Schüler mit Humor, aber hier war sein Witz nicht stachelig, und der Blick in seinen großen braunen Augen blieb gleichsam liebevoll und entschuldigend. Und wenn ein Schüler dem Lehrer mit seinem „Opus“ besonders missfiel, beendete er die Stunde mit einem gutmütigen Scherz:

- Sollten wir nicht eine kleine Desinfektion durchführen?

Er setzte sich an den Flügel. Seine Lieblingsrhapsodien und Liszts „Tröstungen“, Mazurken, Etüden und Balladen von Chopin wurden wieder gespielt. Wie Jelena Pawlowna Sascha erzählte, mochte Balakirew Chopin einst nicht und nannte seine Kompositionen „schöne Spitzen“ und den Komponisten selbst „eine nervöse Dame der Gesellschaft“, aber er änderte seine Meinung mit der Zeit:

- Chopin, - sagte er jetzt, - ist kein Frauenheld!

Er spielte oft Stücke von Chopin. Und wie wundervoll er spielte! Die unvergleichliche Brillanz von Balakirews Spiel ermutigte Sascha oft - jetzt würde er sich zu Hause hinsetzen und Etüden und Tonleitern studieren! Aber am nächsten Tag würde er wieder komponieren und etwas Neues kennen lernen, und die Tonleitern wurden wiederum verschoben, bis sie für immer verschoben wurden.

Doch bei aller Freundlichkeit respektierte und liebte Sascha seinen Lehrer nicht nur, sondern hatte auch Angst vor ihm. Und oft traute er sich nicht, ihm etwas zu zeigen, das nicht nach den Regeln, sondern so zusammengesetzt war, wie es ihm seine Ohren sagten. Er fand einen sehr kindischen Ausweg aus der Situation - er versuchte, an den Tagen, an denen Balakirew zum Abendgottesdienst in die Kirche gehen musste, zu Mili Alexejewitsch zu kommen - die Zeit für den Unterricht war dann begrenzt und Sascha zeigte ihm zunächst etwas, bei dem er sich streng an die Ermahnung des Lehrers hielt. Mili Alexejewitsch räusperte sich anerkennend. Dann begann er zu packen und eilte davon. Manchmal begleitete Sascha den Lehrer in die Kirche, stand mit ihm für den Gottesdienst auf und ging dann zurück zu Mili Alexejewitsch. Nach dem Gottesdienst war der Lehrer besonders großzügig und lud Sascha zu einem Tee mit Pilzkuchen und seiner Lieblingshimbeermarmelade ein (übrigens war kein Besuch bei Balakirew ohne Leckerei, und indem er ihn überredete, etwas anderes zu essen, erinnerte er den Jungen an Jelena Pawlowna). Nach dem Teetrinken war natürlich nicht mehr von Unterricht die Rede. Und Sascha ging nach Hause und versicherte sich verschmitzt, dass Mili Alexejewitsch daran schuld sei - er habe keine Zeit gehabt!

Die Sinfonie wurde nach und nach weiterentwickelt, und es wurde immer mehr komponiert. In seinem Notizbuch notierte Sascha:

Am 2. (November 1881. - O. K.): „Ich schreibe die 2. Ouvertüre über griechische Themen. Die Einleitung ist fertig, nur noch nicht niedergeschrieben.“

Am 22.: „Heute habe ich die 2. Griechische Ouvertüre fertiggestellt, die ich Balakirew widmen möchte.“

Am 23.: „Ich habe mir ein Klavierstück ausgedacht, als ich nach Hause kam“

Am 14. (Dezember - O. K.): „Auf Anraten Nikolai Andrejewitschs werde ich meine Variationen für Klavier und Orchester überarbeiten.“

„MAN MUSS SCHAFFEN, SCHAFFEN!“

An einem trüben Märztag begrub Petersburg Modest Petrowitsch Mussorgsky. Es war kalt, nasser Schnee flog ihnen ins Gesicht, und Jelena Pawlowna ließ Sascha, der sich von seiner jüngsten Erkältung noch nicht ganz erholt hatte, zu Hause. Am nächsten Tag erzählte ein verstörter Mili Alexejewitsch von der Beerdigung - es gab nicht viele Trauergäste, die Chöre des Konservatoriums und der Freien Schule kamen nicht, nur Freunde des Verstorbenen sangen, es gab keine Reden am Grab in der Alexandr -Newski-Kloster, nur ein dem Verstorbenen gewidmetes Gedicht wurde vorgetragen. Der Nachruf, den der Kritiker Iwanow in der „Neuen Zeit“ veröffentlichte, wurde mit Empörung aufgenommen - er beschrieb sehr detailliert alle Krankheiten Mussorgskys, und es war nicht nötig, hier die verderbliche Leidenschaft Modest Petrowitschs für Wein zu erwähnen. Vor allem aber ließ Iwanow es so aussehen, als sei Mussorgsky in seinen letzten Jahren von seinen Freunden des „Mächtigen Häufleins“ im Stich gelassen worden, obwohl Borodin, Rimski-Korsakow und Balakirew ihr Bestes taten, um ihm zu helfen. Als Stassow von der Obdachlosigkeit des Komponisten erfuhr, mietete er ihm eine Wohnung und kaufte ihm Möbel, aber leider war alles umsonst. Wieder einmal irrte Mussorgsky umher, ohne zu wissen, wo er sich aufhielt.

Die Beziehung zwischen den Mitgliedern des „Mächtigen Häufleins“ und Michail Michailowitsch Iwanow ist seit langem angespannt. Als mittelmäßiger Komponist und unglücklicher Dirigent redete er als Kritiker immer Unsinn, und das „Mächtige Häuflein“ war das Hauptziel seiner „kritischen Pfeile“. Über Boris Godunow sagte er zum Beispiel, dass diese Oper „nichts mit russischer Volksmusik gemein hat“. Beethoven mochte er übrigens auch nicht, seine große „Appassionata“ nannte er einmal eine „rosa Bagatelle“! Nicht umsonst nannte ihn das Mächtige Häuflein „Iwan die Giraffe“, und zwar nicht so sehr wegen seiner Größe und seines leuchtend roten Haares, sondern wegen seiner stumpfen Selbstgefälligkeit. Und Stassow musste ständig die Tiraden des „Kritikers“ Iwanow in den Zeitungsseiten widerlegen.

Sascha kannte viel von Boris Godunow und spielte Bilder einer Ausstellung“, aber er hatte Mussorgsky nur zwei oder drei Mal gesehen. Das erste Mal war, als Nikolai Andrejewitsch seinen Schüler in einem Winter zu den Molas mitnahm. Alexandra Nikolajewna Molas war die Schwester von Nadeschda Nikolajewna, der Frau von Rimski-Korsakow. Zusammen bildeten sie ein gutes Ensemble - Alexandra Nikolajewna sang sehr gut und Nadeschda Nikolajewna wurde von den Mitgliedern des Mächtigen Häufleins wegen ihrer geschickten Klavierbegleitung als „unser Orchester“ bezeichnet. Im Haus der Molas versammelten sich oft Musiker, und zum ersten Mal wurde Musik gespielt, die von einem Mitglied des Mächtigen Häufleins komponiert worden war.

Sascha fand Mussorgsky unattraktiv - er war klein, sein Gesicht und seine grauen Augen waren ausdruckslos, und er sprach leise. Seine geschwollene rote Nase hat ihn auch verdorben. Es war jedoch offensichtlich, dass er ein

wohlerzogener, kultivierter und gebildeter Mann war, und sein Äußeres war vergessen, sobald Modest Petrowitsch seine anmutigen Hände auf die Klaviertastatur legte - er spielte auf eine erstaunlich eigentümliche Weise, anders als alle anderen. Zunächst war es ein witziges Medley bekannter Melodien, und die schneidigen Klänge des „Kamarinskaja“ (*russischer Volkstanz*) wurden auf unverständliche Weise mit der Melodie eines Walzers aus Gounods „Faust“ kombiniert (Sascha bewunderte diese Fähigkeit!). Und dann war Sascha überwältigt von der elementaren Kraft, mit der Mussorgsky das „Glockenläuten“ aus seinem „Boris“ spielte. Auch bei Molas hörte Sascha Mussorgsky singen - außerordentlich ausdrucksstark. Er sang seine Romanzen, Episoden aus Opern. Sein geschmeidiger Bariton vermochte Wunder zu vollbringen - so konnte Modest Petrowitsch zum Beispiel eine Karikatur des berühmten italienischen Sängers darstellen, was die Zuhörer zu einem unkontrollierten Gelächter veranlasste.

Bei Glasunows sprach Nikolai Andrejewitsch oft über Mussorgsky, meist mit großem Bedauern - es war allgemein bekannt, dass er, wie Nikolai Andrejewitsch es ausdrückte, „bitterlich trank“. Sascha wusste, dass Mussorgsky das Garderegiment verlassen hatte, seine militärische Laufbahn abbrach, um sich ausschließlich der Musik zu widmen, und dass er, um Geld zu verdienen, in einem Ingenieurbüro arbeitete. Und da er sich schon als Offizier der Garde eine schlechte Angewohnheit angeeignet hatte, trank er leider immer mehr, verirrte sich und machte Bekanntschaft mit zwielichtigen Persönlichkeiten.

- In ihrer Gesellschaft, - sagte Nikolai Andrejewitsch verbittert, - gibt es sogar einen besonderen Ausdruck - 'bekognaked'. Ich verstehe nicht, wie man sein großes Talent für so etwas aufgeben kann...

Mussorgsky war dafür bekannt, bis spät in die Nacht in Restaurants zu gehen, oft im „Maly Jaroslawez“. Sascha, sein Konservatoriumsschüler Mischa Iwanow (später bekannt als der Komponist Ippolitow-Iwanow) und der Moskauer Musikkritiker Herman Awgustowitsch Laroche gingen eines Winterabends dorthin - er musste mit dem Komponisten etwas besprechen.

Aber das Gespräch kam nicht zustande. Modest Petrowitsch saß allein vor einer Flasche, schon ziemlich „bekognaked“. Ohne den Anwesenden zuzuhören, sprach er unzusammenhängend über Musik und schimpfte über Rubinstein, Balakirew und Rimski-Korsakow wegen ihrer „Gelehrsamkeit“. Stolz schüttelte er den Kopf und wiederholte:

- Man muss schaffen, schaffen!

Dann hat er plötzlich Mischa gefragt:

- Und wie entfernt man Flecken auf der Weste?

- Ich versuche, keine zu machen, Modest Petrowitsch, - antwortete Mischa verwirrt.

- Und ich, wissen Sie, mit grüner Seife, - erklärte Mussorgsky, - das bringt das Schöne hervor!

Und so gingen sie. Sascha sah Modest Petrowitsch nie wieder, und im Frühjahr kam die Nachricht, dass der Komponist krank war und an der Krankheit der Trinker litt - Delirium tremens.

Und jetzt gibt es den großen Musiker nicht mehr...

Nachdem er ihm von der Beerdigung erzählt hatte, ging Mili Alexejewitsch zum Klavier hinüber, und traurige Akkorde erklangen.

- Das ist aus „Chowanschtschina“, - sagte er und fügte hinzu - Nikolai Andrejewitsch hat gestern vor allen versprochen, alle unvollendeten Arbeiten von Modest zu beenden. Sie standen sich sehr nahe, sie lebten sogar eine Zeit lang zusammen, sie teilten sich eine Wohnung. Und was für Freunde sie waren! Alles, was man hören konnte, war „Modenka!“ und „Korsinka!“ - So haben sie sich gegenseitig genannt...

## EIN RIESE IM HIMBEERFARBENEN HEMD

Sascha besuchte immer öfter Sinfoniekonzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (IRMO). Jelena Pawlowna vertraute ihren Sohn nun Balakirew oder Rimski-Korsakow an, wenn sie es nicht selbst tun konnte. Konstantin Iljitsch besuchte kaum noch Konzerte - sein Gehör wurde immer schlechter.

Sascha sah seinen Lehrer hinter dem Dirigentenpult hervortreten. Nikolai Andrejewitsch war sichtlich beunruhigt, reckte den Hals, was ihn noch größer erscheinen ließ, und fuchtelte nervös mit seinem Taktstock herum, wobei er schnelle Zickzackbewegungen machte. Er hatte die Angewohnheit, das Tempo zu beschleunigen. Aber es war offensichtlich, dass das Orchester ihm vertraute und bereitwillig gehorchte - die Autorität des hervorragenden Musikers war hoch. Aber nicht für die Zeitungen - es gab viele wenig schmeichelhafte Kritiken in der Presse. Sie waren jedoch eher ein Beweis für die Unwissenheit der Autoren: „Herr Rimski-Korsakow hat keine Dirigenten-Fähigkeiten“, eröffnete Sascha die „Nachrichten- und Börsenzeitung“ - sein Einfluss lähmt geradezu die Sympathie in jenem Teil des Publikums, der sich nicht mit den konventionellen Klangkombinationen seiner Kompositionen zufrieden gibt, sondern eine ganz musikalische Ausführung der Programme verlangt, die den vorgefassten Tendenzen fremd ist.“ Es war sehr schwierig zu verstehen, was wollte der unglückliche damit Rezensent sagen?

In den Konzerten erkannte Sascha immer mehr Musik - Liszt und Schumann, Rimski-Korsakow und Mussorgsky, Beethoven und Berlioz. Manchmal nahm er die Partitur mit und verfolgte die Noten der Musik und verglich seine Ideen mit dem, was im Orchester gespielt wurde. Und der Kreis der herausragenden Menschen, die Sascha kennenlernen durfte, wurde immer größer.

Einmal, bei der Probe in der Freien Schule, führte Nikolai Andrejewitsch Sascha zu einem Mann von enormer Größe, ja einem Riesen, mit einem langen weißen Bart, der sauber in zwei Hälften geteilt war. Und der Riese war ganz im Sinne eines russischen Helden gekleidet - in ein weites himbeerfarbenedes Hemd, das mit einer Schärpe mit Troddeln gegürtet war, üppige Hosen aus glänzender Seide und hohen Stiefeln.

Es war der berühmte Musikkritiker Wladimir Wassiljewitsch Stassow. Aufgrund seiner üblichen Schüchternheit und überwältigt von dem donnernden Bass seines neuen Bekannten verstand Sascha jedoch nicht, wer vor ihm stand, war zu schüchtern, um noch einmal nachzufragen und hielt Stassow eine Zeit lang für... ..den Bruder von Nikolai Andrejewitsch. Dann wurde das Missverständnis natürlich aufgeklärt. Sascha begann, die Stadtbibliothek zu besuchen, wo Wladimir Wassiljewitsch die Kunstabteilung leitete. Sascha liebte die feierliche Atmosphäre der Bibliothek - das Glitzern der goldenen Buchstaben auf den dicken Lederfolianten, das Rascheln der Seiten, die konzentrierten Gesichter derjenigen, die an den Büchern, Manuskripten und Drucken arbeiteten. Stassow hatte kein

eigenes Arbeitszimmer - in dem großen Raum hatte er eine hinter Schränken und Ständern verborgene Ecke mit zahlreichen Stichen, die Peter den Großen darstellten - zu Pferd, in Stahlpanzerung oder im kaiserlichen Hermelinmantel. In dem kleinen Raum am Fenster war kaum Platz für einen Schreibtisch und mehrere Sessel, von denen einer mit einer Schnur zwischen den Griffen daran gehindert wurde, sich hinzusetzen. Wladimir Wassiljewitsch löste die Schnur und sagte:

- Hier, Saschenka, saßen Nikolai Wassiljewitsch Gogol, Iwan Sergejewitsch Turgenew und viele andere Größen, ja!

Und setzte den verlegenen jungen Mann auf den berühmten Stuhl.

- Nichts, nichts, setz dich hin! Sie sind noch jung, aber ich setze große Hoffnungen in Sie!

Stassows „Arbeitszimmer“ wurde ständig von Wissenschaftlern, Schriftstellern, Künstlern und Musikern mit Fragen besucht, die oft nur von Stassow beantwortet werden konnten. Kein Wunder - Wladimir Wassiljewitsch war einer der gebildetsten Menschen Russlands, beherrschte viele europäische Sprachen, arbeitete mit den größten Bibliotheken der Welt zusammen und war ein Kenner aller Künste. Er war auch ein hervorragender Musiker, denn er hatte bei den berühmten Henselt und Gerke Klavier studiert, aber dann, als er an seinen Fähigkeiten zweifelte, verbot er sich selbst, aufzutreten oder zu komponieren, und überließ sich selbst nur die Musikkritik.

Seine Bibliotheksecke und seine Wohnung standen den Kunstliebhabern immer offen. Und er wurde nicht nur von Menschen besucht, deren Namen in ganz Russland bekannt sind, sondern auch von ganz jungen, unerfahrenen und hoffnungsvollen Menschen. Stassow mochte begabte junge Menschen sehr, er half den Jungen und sprach mit Stolz über die Neulinge:

- Das ist meine „Rekrutenauslese“!

Sascha und Stassow waren nun oft zusammen auf Konzerten und diskutierten ausführlich über das Gehörte. Sascha gewöhnte sich allmählich an Stassows kräftige Stimme, wegen der seine Freunde Wladimir Wassiljewitsch scherzhaft die „Trompete von Jericho“ nannten, und seine Feinde, beleidigt durch Stassows Kritik, nannten ihn „Wawila Barabanow“, „Kritiker Gromoglassow“ und sogar „die Posaune der russischen Kunst“. Er sprach in der Tat mit einem sehr sonoren Bass. Selbst wenn er jemandem etwas ins Ohr sagen wollte, flüsterte er so laut, dass es jeder hören konnte. Man nannte es „Stassows Geheimnisse“.

Stassow schätzte sofort sowohl Saschas Talent als auch seine ernsthafte Einstellung zur Musik. Sascha und Wladimir Wassiljewitsch wurden bald enge Freunde. Wenn sie sich trafen, setzten sie sich in der Regel ans Klavier und begannen lange Gespräche, die von den Klängen der Musik unterbrochen wurden.

Jelena Pawlowna war zunächst erschrocken über Saschas Freundschaft mit Stassow - der Altersunterschied betrug vierzig Jahre! - mit der Zeit gewöhnte sie sich an ihre Freundschaft und nannte Wladimir Wassiljewitsch einen „kostbaren Großvater“.

## „DAS MÄCHTIGE HÄUFLEIN“

Wladimir Wassiljewitsch erzählte Sascha immer wieder von vielen großen Musikern - Glinka, Dargomyschski, er kannte sowohl den „Begründer“ der russischen Musik als auch seinen treuen Anhänger. Er sprach natürlich auch viel über das „Mächtige Häuflein“, denn obwohl Stassow kein Komponist war, war er ein

vollwertiges Mitglied. Er sprach über Balakirew, den Wladimir Wassiljewitsch respektierte und sehr schätzte. Er erzählte von der Ankunft des jungen Balakirew aus Nischni Nowgorod in Petersburg, von seinen Begegnungen mit Glinka und Dargomyschski und davon, wie Michail Iwanowitsch von dem Spiel des Nischni Nowgorodianers und seiner Klavierfantasie über Themen aus „Ein Leben für den Zaren“ völlig entzückt war. Sie sprachen viel über Musik und später gestand Glinka:

- Bei Balakirew fand ich in erster Linie Ansichten, die in Bezug auf die Musik so eng mit meiner übereinstimmen.

Was sie wollten, erklärte Stassow Sascha, war, wahrhaft russische Musik aus den Quellen des russischen Volkes zu schaffen, den Reichtum an Liedern, den das Volk im Laufe der Jahrhunderte angesammelt hatte, aufzunehmen und ihn dem Volk zurückzugeben, aber diesmal in Form von professionellem Handwerk. Balakirew, so fuhr Wladimir Wassiljewitsch fort, war von der Tatsache inspiriert, dass seine Ideen denen von Glinka so ähnlich waren - das bedeutete, so entschied Mili, dass ich auf dem richtigen Weg war. Und er „flog wie ein Adler“, wie Dargomyschski es einmal bewundernd ausdrückte. Zu diesem Zeitpunkt nahm das „Mächtige Häuflein“ Gestalt an - Balakirew traf einige talentierte Musiker. Sie waren keine Fachleute, liebten aber die Musik - der Ingenieur und Festungsbauer Kjuj, der Gardeoffizier Mussorgsky, der Chemiker Borodin und der Marinesoldat Rimski-Korsakow. Balakirew war der einzige unter ihnen, für den die Musik ein Beruf war; seine musikalischen Kenntnisse übertrafen die aller anderen, und so wurde er ihr Lehrer. Und Stassow, der dem „Mächtigen Häuflein“ nahe stand und ihre Gedanken zur Kunst voll und ganz teilte, wurde ihr Herold und Sprecher ihrer Ideen und Bestrebungen.

- Unser Wunsch, - sagte Stassow zu Sascha, - war und ist die Vermehrung der russischen Musik, der Kampf gegen ihre Feinde, die Konservativen - Wladimir Wassiljewitsch sprach dieses Wort mit einem scharfen Akzent auf der letzten Silbe aus - gegen die Vorherrschaft des Italienischen und anderer ausländischer Dinge, wir wollen das Volk aufklären, wir suchen neue Wege in der Kunst!

- Vielleicht wissen Sie nicht, Saschenka, - fuhr Wladimir Wassiljewitsch fort, - wie unsere Künstler vor den Gästen aus Italien gedemütigt werden. Eine gewisse Erminia Frezzolini sang einst in Petersburg. Sie war eine brillante Sängerin, eine Virtuosin, aber sie sang kalt, ohne jedes Herz. Aber was war das für eine „Blumigkeit“, wie man früher sagte! Alle Blumenläden wurden von den Fans, die Blumen über die Bühne warfen, geleert. Einmal haben sie es sogar übertrieben, - brüllte Stassow vor Lachen, - einen ziemlich dicken Kranz haben sie aus der oberen Loge geworfen, direkt auf die Stirn von Frezzolini! Und die Hauptsache, Saschenka, sie haben dieser Frezzolini für einen Auftritt mehr bezahlt, als unser großer Sänger Osip Afanasjewitsch Petrow für ein ganzes Jahr erhielt!

- Warum ist das so?

- Das ist Italomanie! Außerdem wurde gemunkelt, dass Frezzolini eine sehr enge Bekanntschaft mit Zar Alexandr Nikolajewitsch hatte... Und was für ein Luxus in italienischen Opernproduktionen! Und russische Opern - mit alten, schäbigen, zerfledderten Kulissen....

Die 60er Jahre, so Stassow, waren eine Zeit des Triumphs für die Kutschkisten (Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“). Gemeinsam mit dem berühmten Chordirigenten Grigori Ioakimowitsch Lomakin gründete Balakirew die Freie Musikschule - für alle, die Musik studieren wollten und dafür begabt waren, aber kein Geld hatten, um das Studium zu bezahlen. Bei Konzerten des an der Schule gegründeten Orchesters entpuppte sich Balakirew, der bereits als Pianist berühmt war, als großer Dirigent; er

wurde eingeladen, das IRMO zu leiten. Die Kutschkisten komponierten Opern, Sinfonien, Romanzen und setzten Glinkas Werk würdig fort. Das Publikum begrüßte sie, viele große Autoritäten - Liszt, Rubinstein, Tschaikowski - waren von ihnen begeistert.

Leider, so fuhr Stassow seufzend fort, weckten die Talente der Kutschkisten, ihr Erfolg und vor allem die Unabhängigkeit ihrer Überzeugungen, ihre mangelnde Bereitschaft, sich der Mode anzupassen, und ihre Unfähigkeit, sich bei den Mächtigen einzuschmeicheln, sehr bald den Neid, die Bitterkeit und die Feindschaft der „Konservativen“. Das IRMO-Direktorium, das von der erhabenen Schirmherrin Großfürstin Jelena Pawlowna unterstützt wurde, sah das „Mächtige Häuflein“ und die Freie Schule als Konkurrenz zum Konservatorium und den IRMO-Konzerten. Die Schikanen begannen, die Zeitungen druckten bösertige und alberne Kritiken, die vor schamloser Verleumdung nicht zurückschreckten.

- Diese Kritiker, - polterte Wladimir Wassiljewitsch, - sind beschränkte Leute, die meisten von ihnen gescheiterte Komponisten. Daher ihr Zorn und ihre Verfolgung von uns. Iwanow, die Giraffe, gibt immer noch sein Bestes. Und wenn er und Leute wie er nur unwissend wären. So auch Laroche - ich schätze ihn für seine Intelligenz, für sein Talent, für sein Wissen, für seine schönen Artikel über Michail Iwanowitsch Glinka, und er stellt alle Kutschkisten als sklavische Nachahmer der Deutschen dar, und nicht die besten von ihnen. Ja, Sascha, ich weiß, wie sehr du die „Islamej“ von Mili Alexejewitsch magst. Das ist ein schönes Stück! Und was hat Laroche in der „Musik Saison“ darüber geschrieben? „Dieses prosaische Hämmern auf die Tasten!“ Das war's, Saschenka! Dieses Schwein, dieser Laroche!

Balakirew, erzählte Stassow, habe sich lange behauptet, seinen Schülern weiter geholfen, als Pianist und Dirigent gegläntzt und wunderbare Musik geschrieben, doch schließlich habe er begonnen, sich zurückzuziehen.

- Ich glaube, Sascha, - fuhr Wladimir Wassiljewitsch vertraulich fort, - das Schwierigste für Mili war die Tatsache, dass in dieser Zeit seine Schüler, wie man sagt, erwachsen wurden, Wissen, Erfahrung und eigene Vorstellungen von Kunst gewannen. Sie wollten also getrennte Wege gehen. Und das konnte Mili nicht akzeptieren. Er ist ein Mann von großer Intelligenz, außergewöhnlichem Gedächtnis und enormem musikalischem Talent, aber leider auch von arrogantem Urteilsvermögen, manchmal intolerant gegenüber der Meinung anderer, spöttisch, mit beißender Spitzzüngigkeit ...

Und Sascha lernte die traurigen Seiten der Geschichte des „Mächtigen Häufleins“ kennen - das Häuflein begann sich aufzulösen, die Beziehungen zwischen den Mitgliedern waren nicht mehr so warm und herzlich wie früher, die Kommunikation wurde manchmal zur Formalität. Mili Alexejewitsch verlor das Gleichgewicht und wurde schwer krank; es ist immer noch ein Rätsel, an welcher Krankheit er litt, und er konnte sich kaum erholen. Aber, wie man so schön sagt, das Unglück kommt nicht allein - Schlag auf Schlag. Im Frühjahr 1869 suspendierte das IMRMO-Direktorium Balakirew plötzlich, rüde und kurzerhand vom Dirigentenamt - und das fast unmittelbar nach einem weiteren wirklich triumphalen Konzert!

Bald darauf stirbt der Vater des Komponisten und hinterlässt seine beiden Schwestern in seiner Obhut. Auch an der Freien Schule sieht es schlecht aus - Lomakin ist gegangen, es gibt keine Mittel. Balakirew versuchte, durch Konzerte zu Geld zu kommen, scheiterte aber - das Konzert in Moskau, das Tschaikowski für ihn arrangieren wollte, schlug fehl, und in Nischni Nowgorod war der Saal bei Balakirews Konzert fast leer, die Kollekte deckte die Kosten nicht. Er geriet in extreme Armut, hatte nichts, um seine Miete zu bezahlen und nichts zu essen.

Sie werden es nicht glauben, Sascha, - sagte Stassow verbittert, - aber er konnte nicht einmal Unterricht geben - man kann nicht mit zerlumpten Stiefeln und schäbiger Kleidung in ein angesehenes Haus gehen. Aber er behielt seinen Stolz, schwieg über sein Unglück und lehnte unsere Hilfe ab. Er machte damals einen schlechten Eindruck, von seiner früheren Lebendigkeit war nichts mehr übrig... Nicht ein Mann, sondern ein Sarg...

Erschöpft von Misserfolgen, Entbehrungen, Sorgen und Krankheiten - er dachte sogar einmal an Selbstmord - traf Balakirew die schwere Entscheidung, für immer mit der Musik zu brechen. Im Juli 1872 trat er als niedriger Beamter in das Betriebsbüro der Warschauer Eisenbahn ein. So vergingen einige lange und schwierige Jahre. Erst gegen Ende der 70er Jahre begann Balakirew, nicht ohne die Unterstützung seiner Freunde, langsam zu seinem früheren Leben, zur Musik, zurückzukehren...

Als Sascha Stassow zuhörte, empfand er zunehmend Respekt und Sympathie für seinen Lehrer und erinnerte Mili Alexejewitsch immer öfter an sein Versprechen, „Tamara“ endlich fertigzustellen.

## LJADOW, BORODIN, KJUI

Saschas Bekanntenkreis erweiterte sich. Balakirew brachte seinen Schüler einst zu Anatoli Konstantinowitsch Ljadow, und Sascha wurde zu einem häufigen Besucher, zumal Ljadow in der Kabinettskaja-Straße wohnte, ganz in der Nähe von Schaschas damaliger Schule.

Sascha wusste, dass sein neuer Bekannter der Sohn eines berühmten Dirigenten des Mariinski-Theaters, eines Lieblingsschülers von Nikolai Andrejewitsch und nun selbst Lehrer am Konservatorium war. Von Ljadows Musik liebte Sascha die Klavierstücke – „Birjulki“ (*Bagatellen*), „Arabesken“ und Präludien. Doch Ljadow entpuppte sich als ganz anders, als Sascha ihn sich vorgestellt hatte, als er diesen exquisiten Miniaturen lauschte, die Jelena Pawlowna und später Sascha selbst mit Vergnügen vorspielten.

Ljadow sah nicht aus wie seine Musik - dicke Lippen, zusammengekniffene Augen unter schweren Lidern, eine gedrungene, schlaksige Figur. Außerdem sprach er langsam und schleppend und wirkte bisweilen schläfrig. Doch je näher er Anatoli Konstantinowitsch kam, desto mehr war Sascha von seiner scharfen Beobachtungsgabe und seinem Witz fasziniert. Mehr als einmal musste Sascha lachen, wenn er Ljadows treffende Bemerkung oder seine humorvollen Gedichte hörte. Und später schätzte Sascha Ljadows Güte und Herzlichkeit, die sich hinter seiner gelassenen Ironie verbargen. Er war nur zehn Jahre älter als Sascha, und sie wurden schnell Freunde.

Bei einem der IRMO-Sinfoniekonzerte in der Adelsversammlung sah Sascha einen großen, gut aussehenden General an der Säule stehen und war überrascht, als er jemanden flüstern hörte:

- Sehen Sie, das ist Borodin!

Kurze Zeit später schüttelte Sascha dem General die Hand, verlegen über die Art und Weise, wie Stassow ihn Borodin vorstellte:

- Das ist unser Orjol Konstantinowitsch!

Wladimir Wassiljewitsch wurde nicht müde, seinen Liebling mit Spitznamen zu versehen und sein Talent zu bewundern. Sascha war jetzt auch „junger Samson“ und „Samson Silytsch“. Im Kreis der Kutschkisten waren freundliche Spitznamen

üblich - Rimski-Korsakow wurde wegen seines früheren Dienstes bei der Marine und seiner Vorliebe für die Darstellung des maritimen Elements in der Musik „Admiral“ genannt, Borodin wurde wegen seines sanften Wesens und seiner Biagsamkeit liebevoll „Pulpulti“ genannt. Stassow selbst war nicht nur eine „Trompete von Jericho“, sondern auch „General Bach“ (wie Mussorgsky ihn besonders gern nannte).

Im Winter besuchte Sascha Borodin oft in seiner Wohnung im Erdgeschoss des alten Gebäudes der Medizinisch-Chirurgischen Akademie, wo Alexandr Porfirjewitsch Professor war (daher auch sein allgemeiner Rang eines Staatsrats). Im selben Gebäude befand sich auch das chemische Labor, in dem Borodin seine Experimente durchführte. Die Wohnung mit Blick auf die Newa war hell und geräumig; sie grenzte an einen Korridor, in dem manchmal ein Flügel hinausgerollt und Konzerte veranstaltet wurden - Studenten sangen und Alexandr Porfirjewitsch begleitete. Er war kein Pianist, aber seine kurzen, pummeligen Finger (Mussorgsky nannte sie „Puljardkas“) hüpfen geschickt über die Tasten und trafen alles, was er brauchte, oft mit komischem, aber festem Fingersatz. Außerdem las Borodin, was Sascha sofort zu schätzen wusste, perfekt vom Blatt ab und verlor sich auch nicht in den unleserlichen handschriftlichen Noten.

Bald wusste Sascha, teils aus eigenen Beobachtungen, teils aus den Erzählungen von Stassow und Rimski-Korsakow, wie schwierig das Leben Borodins war - ein Gelehrter und Komponist in einer Person. Seine Frau Katharina Sergejewna, eine begabte Musikerin, litt unter schwerem Asthma und lag oft nachts wach und schlief bis drei Uhr nachmittags, und der Alltag des Ehepaars Borodin war völlig durcheinander - sie gingen spät zu Bett und aßen, wenn sie konnten. Sascha, der an die einst und für immer geltende Ordnung seiner Heimat gewöhnt war, litt aufrichtig unter Alexandr Porfirjewitsch, als dieser scherzhaft meinte, er lebe angeblich „richtig“:

- Ich esse zu einer genau festgelegten Zeit zu Mittag - jeden Tag zwischen acht Uhr morgens und acht Uhr abends.

Nicht umsonst wurde die Wohnung der Borodins von ihren Freunden „Karawanserei“ genannt - oft wohnten dort Verwandte oder sogar Bekannte, und es drängten sich ständig Gäste. Borodin wurde mit allen möglichen Bitten überhäuft: sich um jemanden zu kümmern, jemandem zu helfen, in einer dringenden Angelegenheit irgendwohin zu gehen. Einige Damen, beeindruckt von Borodins Ruhm, schleppten ihn in alle möglichen öffentlichen Gremien. Die Studenten, die um die Freundlichkeit ihres Professors wussten, brachten viele Bitten vor, manchmal solche, die sie sich nie getraut hätten, jemand anderen zu bitten - zum Beispiel, jemandem einen Mantel zu schenken, damit er im Winter rausgehen kann. Mit dem Geld, das Borodin an verschiedene Leute verteilte, von denen sich die meisten die Zeit nahmen, es zurückzugeben, könnte er sich wahrscheinlich ein Haus kaufen. Jedem wäre längst der Geduldsfaden gerissen, aber Alexandr Porfirjewitsch verärgerte niemanden mit einer Verweigerung, er versuchte, alles in seiner Macht Stehende für alle zu tun. Und wenn er eine hochrangige Person besuchte und, wie es sich für einen solchen Besuch gehörte, die Uniform eines Generals trug, scherzte er gutmütig:

- Immer wenn ich diese Montur auftrage, breitet sich ein Leuchten von mir in alle Richtungen aus. Ich könnte ein Bild malen, wie die Verklärung von Raffael. Alles glänzt - der Kragen, die Manschetten, die sechzehn Knöpfe, wie Sterne, die Schulterklappen leuchten wie zwei Sonnen! Ja, die Schlaufe glänzt, das Band der Schirmmütze. Mit einem Wort - einfach Ihre Erlaucht!

Aber Borodin war Professor an der Akademie und hielt Vorlesungen an den Höheren Medizinischen Frauenkursen, für die er kämpfen musste, weil seine Vorgesetzten eine höhere Ausbildung für Frauen für unnötig hielten. Borodin führte auch chemische Experimente durch und schrieb wissenschaftliche Werke. Er war in der wissenschaftlichen Welt sehr bekannt, und sein Lehrer, der berühmte Chemiker Nikolai Nikolajewitsch Sinin, versuchte oft, seinen Schüler davon zu überzeugen, „keine Zeit mit Akkorden zu verschwenden und nicht zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen“ und sich auf die Chemie zu konzentrieren - Sinin träumte davon, Borodin als seinen Nachfolger zu sehen. Es ist wahr, dass Sinin nach der Wiedergabe einer Passage aus „Fürst Igor“ durch den Autor in Verzückung geriet:

- Ab sofort erlaube ich, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen!

Und so war Borodin täglich, stündlich, zwischen tausend verschiedenen Aufgaben hin- und hergerissen. Und für Musik hatte er oft keine Zeit. Manchmal, so erzählte er Sascha, erklang während einer Vorlesung plötzlich eine unerwartete Melodie in seinem Kopf, aber er hatte keine Zeit, sie aufzuschreiben. Nach und nach wurde die Melodie von Formeln abgelöst.

Ist es da verwunderlich, dass er über zehn Jahre an seinem „Igor“ komponiert hat und ihn immer noch nicht fertigstellen konnte? Er nannte sich selbst einen „Sonntagskomponisten“ und sagte, dass er nur sonntags komponieren könne. Leider hat das nicht immer geklappt. Er hatte keine eigene Ecke in der „Karawanserei“, wo er in Ruhe der Musik in seiner Seele lauschen konnte.

- Wissen Sie, Sascha, - sagte er, - ernsthaft studiere ich Komposition nur im Sommer, in den Ferien oder wenn ich krank bin, wenn ich nichts anderes tun kann. Mein Kopf tut weh, meine Augen tränen, meine Nase läuft, ich halte mein Taschentuch in der Hand statt in der Tasche - da komponiere ich...

Nikolai Andrejewitsch sagte mir einmal traurig:

- Ich fragte ihn, ob er etwas aus „Igor“ für das Orchester arrangiert habe, das im Konzert der Freien Schule gespielt werden sollte. Er sagte, er hätte. Ich freute mich, und er beendete es - er brachte es vom Tisch zum Flügel...

Und winkte hoffnungslos mit der Hand, witzelte:

- Borodins Kummer ist nicht genug, dass „Igor“ unbedeutend ist...

Was wusste Sascha über Borodins Musik? Die „Kleine Suite“ wurde oft von Jelena Pawlowna gespielt. Sascha hatte die Gelegenheit, die Zweite Symphonie und das Zweite Quartett im Konzert zu hören, kannte vieles aus „Fürst Igor“ - aufgenommen, unaufgenommen und manchmal auch nur improvisiert von Borodin. Und blätterte in Gedanken oft in den Werken von Alexandr Porfirjewitsch.

...Ein wehmütiger Walzer aus dem Zweiten Quartett... Borodin hatte einmal gesagt, dies sei eine musikalische Erinnerung an die erste Begegnung mit seiner späteren Frau, und Sascha stellte sich eine weiße Nacht in Pawlowsk vor, die glücklichen Gesichter des jungen Borodin und der jungen Katerina Sergejewna, die sich im Tanz drehten. Die zauberhafte Schönheit der Cellomelodie des Nocturne im selben Quartett. Und dann das Gleiche in einem Kanon von zwei Geigen - es ist natürlich ein inniger Dialog zwischen Liebenden...

... Die gewaltigen, kraftvollen und zugleich beängstigenden Rufe des Anfangsthemas der „Heroischen Symphonie“ - eilt herbei und sammelt euch, ihr Heroen, kommt und verteidigt das russische Land!

Und man dachte verärgert - verstehen denn all jene, die Alexandr Porfirjewitsch die Zeit stehlen, nicht, dass die meisten der Sorgen, die sie ihm bringen, an jemand

anderen weitergegeben werden könnten, während nur ein einziger Mensch auf der Welt - Borodin - solch wunderbare Musik komponieren könnte!

Aber Alexandr Porfirjewitsch selbst hat sich nie beklagt, und wenn er über seine Schwierigkeiten gesprochen hat, dann immer mit Humor. Er mochte Jekaterina Sergejewna, seine Verwandten und die beiden verwaisten Mädchen, die die Borodins, die keine eigenen Kinder hatten, aufgenommen hatten, um sie zu erziehen. Er war herzlich im Umgang mit Menschen und fand auch in schlechten Menschen immer etwas Gutes. Und mit der Zeit verstand Sascha, dass Borodin keineswegs ein „Pulpulti“ ist, sondern ein Mann mit starkem, geradezu eisernem Charakter, sonst hätte er ein so schwieriges Leben nicht überlebt. Er ist einfach ein Mann mit einer großen Seele, der allen Menschen Gutes wünscht und die seltene Eigenschaft besitzt, so wenig wie möglich zu denken und sich um sich selbst zu kümmern.

Als Sascha eines Tages in der Stassowschen Bibliothek ankam, sah er in seinem „Arbeitszimmer“ einen kleinen, stämmigen Militär, der mit der Brille und den Knöpfen seiner Oberstuniform streng dreinschaute. Er war sehr geradlinig und hatte die Haltung eines echten Offiziers, die jeden, der mit ihm sprach, dazu brachte, unwillkürlich eine „stramme“ Haltung anzunehmen.

- Ich komme heute wieder mit einer Bitte zu Ihnen, Wladimir Wassiljewitsch, - sagte der Oberst.

- Cäsar bittet nicht, er befiehlt, - antwortete Stassow galant und eifrig. Und Sascha ahnte, dass vor ihm ein anderer Kutschkist stand - César Antonowitsch Kjuj. Sascha wusste bereits von Stassow, dass Kjuj nicht nur ein mit vier Orden ausgezeichneter Oberst war, sondern auch ein Professor an der Akademie für Ingenieurwesen, ein anerkannter Spezialist für Festungsanlagen. Wladimir Wassiljewitsch sagte einmal, dass Kjuj wegen seiner Kompositionen und seiner Musikkritik Schwierigkeiten mit seinen militärischen Vorgesetzten hatte - sie äußerten sich missbilligend:

- Musik und Befestigungsanlagen? Und lass ihn kleine Romanzen schreiben, aber er schreibt ganze Opern!

Sascha kannte Kjuis Oper „William Ratcliff“, die Nikolai Andrejewitsch mit den Opern von Glinka und Dargomyschski gleichsetzte. Und Sascha hat mehr als einmal mit Stassow am Flügel über Romanzen und Theaterstücke diskutiert.

César Antonowitsch reichte Sascha freundlich die Hand, während Stassow verkündete:

- Und das ist der Komponist Alexandr Glasunow, unser junger Samson!

Zu Stassows Bekannten- und Freundeskreis gehörten nicht nur Musiker, sondern auch Künstler, Kunstschaffende und Schriftsteller, die als Experten für Kunst und Literatur hoch angesehen waren. Sascha lernte Ilja Efimowitsch Repin bei Stassow kennen. Es war sehr interessant - er malte Borodin (in seiner Lieblingspose in der Nähe der Säule), Mussorgsky (in seinen letzten Tagen, mit einem geschwollenen, kranken Gesicht), aber Sascha liebte vor allem das riesige Gemälde „Slawische Komponisten“ - als Sascha in Moskau war, um seinen Onkel und Namensvetter Alexandr, den Besitzer der Moskauer Firma Glasunow, zu besuchen, wollte er unbedingt in das Restaurant „Slawischer Basar“ gehen, in dem das Bild ausgestellt war (der Restaurantbesitzer bestellte es bei Repin). Stassow lobte das Gemälde sehr, beklagte sich aber:

- Schade, dass Tschaikowski nicht dabei ist!

- Warum nicht?

- Ilja Jefimowitsch wurde von den Geldsäcken der Kaufleute gehetzt, und Pjotr Iljitsch konnte sich aufgrund seiner Bescheidenheit immer nicht entscheiden, um für den Künstler zu posieren. Und so geschah es...

Repin und Stassow, nebeneinander, machten einen komischen Eindruck - ein großer, ungestümer Kritiker und ein kleiner, fast halb so großer Stassow, mickrig, lockig, mit einem ruhigen Sprachkünstler. Aber man konnte spüren, dass Wladimir Wassiljewitsch Repin liebt und sich gerne mit ihm unterhält.

Und viele weitere berühmte Persönlichkeiten wurden von Stassow mit Sascha bekannt gemacht und sprachen über seine Freunde:

- Diese Menschen sind zutiefst wahrhaftig und aufrichtig. Sie verehren nur eine Gottheit in der Kunst - den Realismus des Lebens.

Und Sascha lernte von jedem seiner neuen Bekannten - ohne überhaupt darüber nachzudenken - Loyalität zu seiner Kunst, Aufrichtigkeit in ihr, Respekt vor dem Handwerk.

## SASCHA UND STASSOW MUSIZIEREN

Wladimir Wassiljewitsch kannte die Musik der Kutschkisten wie kein anderer - sie entstand vor seinen Augen, oft auf seinen Rat hin, und jede Komposition wurde sofort seinem Urteil unterzogen. Dieses umfangreiche Wissen teilte er nun mit seinem begabten Schüler. Einmal stand auf der Staffelei des Flügels das Notenblatt, auf dessen Titel Sascha las - „Paraphrasen. 24 Variationen und 15 Stücke über ein bekanntes, unveränderliches Thema. Gewidmet für kleine Pianisten, die das Thema mit einem Finger jeder Hand spielen können.“ Und dann war da noch das Thema selbst - eine kurze, einfache Melodie.

- Ist das nicht eine „Frikadellen-Polka“? - wunderte sich Sascha.

- Ja, das stimmt, aber sehen Sie, was für ein Wunder die vier Komponisten daraus gemacht haben!

Und er erzählte, dass diese Melodie Borodin einmal von seiner Schülerin, einem kleinen Mädchen namens Ganja, vorgespielt wurde, die leise vor sich hin sang:

- Tati-tati, tati-tati...

Auf die Bitte des Mädchens hin improvisierte Borodin, während sie ihr endloses „tati-tati“ wiederholte, eine amüsante Scherzpolka. Und als er das Ergebnis seinen Komponistenfreunden vorführte, brachen diese in Gelächter aus und wollten etwas Ähnliches komponieren. So entstanden 24 Variationen von Rimski-Korsakow, Kjuj und Ljadow und darüber hinaus eigene Stücke mit dem unveränderlichen „tati-tati“ in der Basis - Rimski-Korsakows „Wiegenlied“, „Glockengeläut“ und „Komische Fuge“, Ljadows „Galopp“ und „Gigue“, Kjuis „Walzer“ und Borodin schaffte es sogar, einen „Trauermarsch“ und ein „Requiem“ zu diesem unpräzisen kleinen Liedzitat zu schreiben.

Plötzlich brach ein Sturm über die „Paraphrase“ herein. Tatsache ist, dass die Noten an Franz Liszt geschickt wurden, den Borodin auf einer akademischen Mission in Deutschland kennenlernte. Liszt zögerte nicht lange, den Autoren einen begeisterten Brief zu schreiben: „In Form eines Scherzes haben Sie ein Werk mit einer ernsten Bedeutung geschaffen. Ihre 'Paraphrasen' verblüffen mich: es gibt nichts Geistreicheres... Hier ist endlich ein hervorragender, prägnanter Leitfaden für die Wissenschaft der Musik - Harmonie, Kontrapunkt, Rhythmus, Fugenstil und die so genannte Wissenschaft der Formen. Ich werde gerne vorschlagen, dass

Kompositionsprofessoren in allen Konservatorien Europas und Amerikas Ihre Paraphrasen als praktischen Leitfaden für ihren Unterricht verwenden.“ Stassow veröffentlichte den Brief natürlich in der Zeitung „Die Stimme“ und begleitete die Übersetzung mit bissigen Bemerkungen über die „Allrussischen Musikkenner“, die die Musik der Kutschkisten auf jede erdenkliche Weise verunglimpften. Daraufhin gab es harsche Beschimpfungen aus dem Lager der „Kenner“, Anschuldigungen wegen „unwürdiger Beschäftigung“ - der Komposition „diverser Belanglosigkeiten“ - und sogar Zweifel an der Echtheit des Briefes von Liszt - dass „Liszt selbst“ Variationen über eine „Frikadellen-Polka“ nicht gutheißen würde, solche Werke würden nur die wahren Musiker diskreditieren. Kjuj erzählte Liszt auf der Durchreise in Weimar davon, und der große Musiker lachte:

- Dann lassen Sie mich zusammen mit Ihnen einen Kompromiss eingehen!

Und er komponierte eine kurze Variation - ein Präludium zu Borodins „Polka“.

Obwohl das Thema „tati-tati“ einfach war, waren die Stücke manchmal kompliziert, und ihr Rhythmus schien Sascha anfangs ein Rätsel zu sein.

- Borodin erzählte mir, - fuhr Wladimir Wassiljewitsch fort, - dass Liszt gerne Scherze macht, wenn berühmte Pianisten zu ihm kommen. Er setzte sich mit jemandem zusammen, um nach Noten zu spielen, zum Beispiel Rimski-Korsakows 'Glockengeläut'. Der Gast ist zunächst überrascht - was für eine Bagatelle? Und Liszt lacht vergnügt, wenn der Prominente im zweiten Takt stolpert, verwirrt von der Komplexität des Rhythmus.

Wenn er über Liszt sprach, erinnerte sich Stassow immer daran, wie sehr der Maestro Balakirews „Islamej“ liebte - das Notenblatt liegt immer auf dem Klavier, und alle seine Schüler spielen dieses ungewöhnliche Stück immer. Carl Tausig, ein Schüler Liszts, brachte ihm eine Kopie des Manuskripts mit, als er nach Russland gereist war und Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein „Islamej“ spielen hörte. Das Stück wurde in Moskau mit offenem Spott bedacht; Wieniawski sagte beispielsweise: „Man muss verrückt sein, um es zu komponieren, und nichts verstehen, um es zu wagen, es zu spielen!“ Rubinstein wurde wütend und begann, das Stück als „persisches Pulver“ zu bezeichnen, da es eine tödliche Wirkung auf verschiedene „musikalische Wanzen“ habe, die nichts anderes als die altbekannten Klassiker verstehen könnten.

Auf Wunsch von Wladimir Wassiljewitsch spielte Sascha „Islamej“, aber es kamen nur ein paar Episoden heraus, und selbst die waren nicht gut - es war sehr schwierig zu komponieren! Stassow tröstete:

- Sei nicht betrübt, Sascha, auch Mili selbst schafft es nicht immer, ganz sauber und klar zu spielen. Nikolai Grigorjewitsch ist wahrscheinlich der Einzige in Russland, der hier auf der Höhe der Zeit ist. Und im Allgemeinen kennen zu unserer kollektiven Schande nicht viele Menschen „Islamej“.

Und Sascha kämpfte, so gut er konnte, gegen die Schwierigkeiten, die Mili Alexejewitsch „aufbaute“.

Und einmal lachten sie Tränen über die Seiten von Musorgskys „Rayok“, in denen Modest Petrowitsch sich selbst als „Moritaten Sänger“ darstellte - ein Mann, der auf einem Jahrmarkt ein Puppentheater aufführte, und die „Marionetten“ waren die Feinde des „Mächtigen Häufleins“, Bei diesen „Konservativen“ handelt es sich um den Theoretiker Professor Saremba, der in seinem Harmonielehre-Unterricht ergreifend davon sprach, dass „die Moll-Tonart die Sünde der Väter und die Dur-Tonart die Erlösung von der Sünde ist“ - genau die Worte, die der Marionettenprofessor zur Musik aus Händels Oratorium singt. Im Rhythmus eines frivolen Salonwalzers lobt Patti, eine begeisterte italienische „Diva“, den Musikkritiker Feofil Tolstoi, und ein anderer Kritiker, Faminzyn, humpelt und jammert zur Melodie seiner eigenen Romanze. Und nach den bedrohlichen Fanfaren

„rauscht, rast, stürzt“ ein weiterer Feind der Kuchkisten - der Kritiker und Komponist Alexandr Nikolajewitsch Serow. Er wird als „Zukünftiger“ vorgestellt - ein fanatischer Bewunderer der „Musik der Zukunft“, d. h. der Musik Wagners. Zu den Harfenklängen des Klaviers, die spöttisch die „Apotheosen“ der Opern parodieren, singen die „Konservativen“ schließlich eine „Lobeshymne“ auf die „Muse Euterpe“ - eine Hymne auf die Melodie des „Narrenlieds“ aus Serows Oper „Rogneda“.

„Rayok“ wurde von den Behörden und den „Konservativen“ mit unverhohlenem Zorn begrüßt - schließlich war „Muse Euterpe“ eine böse Parodie auf die Großfürstin Jelena Pawlowna, die „Mäzenin der Künste“, die damals an der Spitze des IRMO stand und von der die Subventionen für das Konservatorium, die Konzerte und die Serower Zeitung „Musik und Theater“ abhingen, kurzum, die Mäzenin aller Feinde des „Mächtigen Häufleins“ war.

- Nicht umsonst, - polterte Stassow, - singen die „Konservativen“ ihr die Hymne, und zwar nicht bloß irgendeine Hymne, sondern, wie Modest betonte, „mit Eifer, aus voller Kehle“!

Über Serow sprach Wladimir Wassiljewitsch mit Traurigkeit - schließlich waren sie in ihrer Jugend unzertrennliche Freunde, waren Gleichgesinnte, und dann trennten sich allmählich ihre Wege, so weit, dass sie zu Feinden wurden, sich in den Artikeln scharf bekämpften. Aber es war, als wollten sie das Gleiche - gut zur russischen Musik...

## DIE ERSTE SYMPHONIE

Saschas eigene musikalische Gedanken überschlugen sich in seinem Kopf, und es entstanden ständig Pläne für die eine oder andere Komposition. Und es war nicht nur unmöglich, alles auszuführen, was ihm vorschwebte, sondern auch noch alles aufzuschreiben, was ihm in den Sinn kam. Vieles wurde vergessen. Nein, Saschas Gedächtnis war immer noch zuverlässig, aber die Tatsache, dass eine zukünftige Arbeit im Kopf existiert, war vergessen.

Und zu den wenigen Dingen, die Sascha von der Hauptsache - dem Komponieren der Sinfonie - ablenkte, gehörten zwei Stücke, eine Fuge und ein Intermezzo, beide zum Thema „Sascha“. In „Paraphrasen“ erinnerte er sich an die „Kleine Fuge B-A-C-H“, komponiert von Nikolai Andrejewitsch, das war ein altes musikalisches Spiel - Worte in Melodien zu übersetzen. Schließlich stehen in der Musiktheorie lateinische Buchstaben für Noten, „a“ ist das „a“ und so weiter. Der große Johann Sebastian Bach legte einigen seiner Kompositionen das Themenmonogramm B-A-C-H – „si-la-do-si“ zugrunde, dann wandte sich Liszt dieser kürzesten Melodie zu, dann viele andere, und nun auch Rimski-Korsakow. Natürlich kannte Sascha Schumanns „Karneval“, der die Melodien der zwanzig Stücke des Zyklus bildete. Und nun wollte er selbst das alte musikalisches Spiel spielen. Die Worte „Glasunow“ und „Alexandr“ konnten nicht in Noten übersetzt werden - nicht alle Buchstaben passen, aber „Sascha“ ist ganz gut geeignet: S-A-S-C-H-A - übersetzt in „Musiksprache“ als „es-moll-la-es-moll-do-es-la“. Das ist eine interessante Melodie! Sascha komponierte zwei Stücke und konzipierte eine ganze Suite.

In der Schule lief es nur mittelmäßig. Vor allem nach Stassows Erzählungen über die kleinliche Gemeinheit der Musikfunktionäre, die Balakirew und die anderen Kutschkisten verfolgten. Sascha war zunehmend abgestoßen von der offiziellen Gleichgültigkeit, der Heuchelei und der moralischen Verwahrlosung der meisten

Lehrer. In seinem Büchlein erschien eine Notiz: „Wollen sie wirklich Mitleid mit ihren Schülern haben? Erinnern sie sich nicht an die großen Worte Jesu Christi: „Eltern, Kinder werden eure Richter sein“? Aber er versuchte, geduldig zu sein und schwänzte nicht einmal die ungeliebten Fächer Mathematik und Physik, um Mili Alexejewitsch und seine Eltern nicht zu verärgern - Konstantin Iljitsch wurde immer sehr wütend, wenn er von den unwichtigen Noten Saschas erfuhr:

- Mit dieser Sinfonie werden Sie Ihr Studium nicht beenden!

Tatsächlich beschäftigte die Sinfonie nun Saschas ganze Seele. Ob in der Schule, beim Spaziergehen oder zu Hause beim Abendessen, irgendetwas aus der Sinfonie spielte ununterbrochen in seinem Kopf, es lag nicht mehr an Sascha, er konnte einfach nicht aufhören, an seine Sinfonie zu denken. Allmählich gab er den Titel „Slawisch“ auf und entschied sich für „Erste Symphonie“ - nicht ohne den Hinweis, dass die anderen auch noch folgen würden (apropos, zeitweise tauchte die Zweite Symphonie in seinem Kopf auf). Vieles hat sich geändert - anstelle der früher konzipierten Krakauer wird der dritte Satz ein Adagio sein, und die Darstellung vieler Passagen hat sich geändert. Wie zuvor war Mili Alexejewitsch ein aufmerksamer und enthusiastischer Mentor - er stimmte einigen Dingen zu und empfahl Änderungen, während er Dinge, die ihm nicht gefielen, unverändert ließ - wenn auch nicht so gut gemacht wie die von Sascha! Was die Orchestrierung angeht, so gab es die meisten Kommentare und Korrekturen, und manchmal setzte sich Mili Alexejewitsch einfach hin und schrieb ganze Seiten selbst um. Als sich das Werk dem Ende zuneigte, schrieb Sascha: „Ich warte auf den Tag, an dem meine Sinfonie aufgeführt wird“, „Mili Alexejewitsch hat versprochen, meine Sinfonie im Januar 1882 aufzuführen.“

Der lang ersehnte Tag rückte endlich näher. Mili Alexejewitsch war der Meinung, dass die Sinfonie schon fertig war, die Noten waren dem Schriftverkehr übergeben worden. Es sollte ein großes Ereignis werden - nicht nur die Uraufführung von Saschas Sinfonie, sondern auch die Wiederaufnahme der Konzerte der Freien Schule nach einer langen Pause - Balakirew selbst wollte dirigieren. Man konnte nicht anders, als sich zu freuen - vielleicht hatten Sascha und seine Sinfonie Mili Alexejewitsch geholfen, zum Dirigieren zurückzukehren.

Die Sorgen und Erwartungen führten dazu, dass Saschas Noten in der Schule stark abfielen. Und als die Proben für die Sinfonie angesetzt wurden, bat eine besorgte Jelena Pawlowna Balakirew, ihn davon abzubringen, in alle Klassen zu gehen, um nicht noch mehr Schulstunden zu versäumen - sie schauten ihn bereits misstrauisch an. Irgendwo in der Schule wurde Saschas musikalisches Talent bekannt, und einige der Lehrer baten Sascha ironischerweise:

- Nun, Komponist Glasunow, beantworten Sie mir mal diese Frage!

Aber war es denkbar, nicht bei den Proben für seine Sinfonie dabei zu sein? Sascha war den Tränen nahe, aber Jelena Pawlowna gab nach und überredete Konstantin Iljitsch, der sich große Sorgen um Saschas Leistungen machte, seinen Komponistensohn nicht zu verärgern.

Der Tag der ersten Probe blieb Sascha für immer in Erinnerung. Was er in seinem Kopf gehört, auf dem Klavier gespielt, endlos gegrübelt und über der Partitur gesessen hatte, erklang im Orchester mit unerwarteter, überwältigender Lebendigkeit. Sascha bemerkte die Fehler nicht, die Mili Alexejewitsch veranlassten, das Orchester zu stoppen, hörte nicht die Worte Balakirews an die Musiker. Der junge Komponist war übergelukkig, denn zum ersten Mal spielte das Orchester seine Musik, und der Strom der Klänge nahm Sascha auf und trug ihn auf seinen magischen Wellen irgendwohin...

Peinlich berührt von den ersten Glückwünschen trat Sascha aus dem halbdunklen Saal auf die sonnige Straße. Im März läutete der Frühling in Petersburg, die goldenen Kuppeln glitzerten im Blau. Sascha rannte irgendwohin, klatschte auf die Spiegel von Pfützen und stieß mit entgegenkommenden Leuten zusammen. Alles um ihn herum schien ungewöhnlich schön zu sein. Und die Erinnerungen an das, was er gerade gehört hatte, kamen ihm immer wieder in den Sinn.

Bei der zweiten Generalprobe hörte Sascha nicht mehr nur zu, sondern sah auch seine Umgebung. Mili Alexejewitsch dirigierte so ruhig, wie er am Klavier saß, mit einer unaufdringlichen, fließenden Geste. Erst auf dem Höhepunkt erlaubte er sich einen stürmischen Schwung. Und bei Fehlern - unter denen Sascha jetzt quälend litt - blickte Balakirew bedrohlich drein. Er war in seinem Tempo so sicher wie ein Metronom.

Sascha war überwältigt von Dankbarkeit. Er war auch überrascht, dass der Harfenist und Chorleiter Iwan Alexejewitsch Pomasanski im Orchester saß und aus irgendeinem Grund einen Pelzmantel und weiße Handschuhe trug. Nach der Probe stellte sich heraus, dass sich unter dem Mantel ein zeremonieller Frack befand. Und Pomasanski überreichte Sascha im Namen des Orchesters feierlich den ersten Lorbeerkranz seines Lebens mit der verspielten Aufschrift: „Für Alexandr Glasunow - Hermann und Kasnewo“, das Orchester applaudierte laut.

Der Scherz war schmeichelhaft - Alexandr Hermann und Marius Kasnewo, französische „Magier und Zauberer“, wie es auf ihren Plakaten hieß, traten zu dieser Zeit in Petersburg auf und überraschten das Publikum mit ihren Tricks - Kasnewo zum Beispiel „nahm“ bei einem Auftritt seinen Kopf von den Schultern und ging mit ihm unter dem Arm weg.

Die Inschrift könnte also so verstanden werden: „Für Alexandr Glasunow - Magier und Zauberer.“

Jelena Pawlowna, die Saschas Schüchternheit kannte, machte sich Sorgen, wie sich ihr Sohn in der Öffentlichkeit verhalten würde und ob er in der Lage sein würde, sich richtig zu verbeugen, wenn er dazu aufgefordert würde (was Jelena Pawlowna natürlich hoffte!). Und sie schrieb an Balakirew: „Mein lieber Mili Alexejewitsch, erlauben Sie mir, Sie zu bitten, wenn es möglich ist, Sascha während des Konzerts dem Publikum vorzustellen - Sie lieben ihn, ich würde verstehen, dass Sie damit seinen neuen Weg zu segnen scheinen.“

Und dann kam der Tag, der in die Lehrbücher der russischen Musikgeschichte einging - der 17. März 1882. Der feierliche, weißwandige, hell erleuchtete Saal der Adelsversammlung war voll besetzt. Zum zweiten Konzert der Freien Schule in diesem Jahr kamen alle, denen der Erfolg der russischen Musik am Herzen lag.

Sascha sah Stassow, Rimski-Korsakow, Kjuj, Ljadow, Borodin - letzterer in seinem strengen langen Mantel stand wie immer an die Säule gelehnt - und erklärte irgendwie, dass die vorne Sitzenden ihn am Zuhören hinderten. Neben Sascha standen die Verwandten. Jelena Pawlowna, glücklich und aufgeregt; Konstantin Iljitsch, der sich wie immer die Hand ans Ohr hielt - sein Gehör wurde immer schwächer - seine Schwester und seine Brüder, der Patenonkel Iwan Iljitsch Glasunow. Und viele weitere Bekannte und Freunde, die dem Jubilar freundlich zugewandt und zuglächelt haben.

Endlich kam das Orchester zur Ruhe und Balakirew erschien mit seinem berühmten „tschechischen“ Taktstock in der Hand, den er nur zu besonderen Anlässen wie heute aus dem Etui nimmt. Der Saal verstummte, und Mili Alexejewitsch winkte mit der Hand.

...Die Energie und der schwungvolle Rhythmus der ersten Themenmelodie zogen das Publikum sofort in ihren Bann. An seine Stelle trat das leichte Zirpen der Geigen, dann der nachdenkliche Reigen der Holzbläser. Und der ganze erste Teil ist Licht, Freude, jugendliche Fröhlichkeit...

... Die „rustikalen“ Bässe erklingen und das unpräventöse Spiel der Bratschen und Klarinetten ist ein Scherzo, ein Bild eines Dorffestes. Und in der Mitte des Scherzos erklingt fröhlich grinsend „Mikita“ - eine Volksmelodie, die Sascha in Druskeniki aufgenommen hat.

... Die wohlklingenden Melodien des Adagios entfalten sich langsam und geschmeidig. Es gibt keine Traurigkeit oder Trauer darin - woher sollte der junge Komponist das wissen? Aber ernsthaftes Nachdenken über etwas sehr Wichtiges durchdringt die Musik.

... das Finale schließlich ist ein farbenfrohes, bisweilen buntes Bild eines großen Volksfestes. Der Schlüssel zu allem ist die Melodie von der letzten Sommeraufnahme, das Lied „Über Moskauer“, das ständig sein Aussehen ändert und sich mit anderen Melodien abwechselt - singend und scherzend. Kraftvolle Akkorde vervollständigen die Sinfonie.

Dem Publikum gefiel sie, und der Applaus wurde nach jedem Teil größer, aber ein wahrer Sturm brach los, als ein großer, aber immer noch kindlich-schüchterner junger Mann in einer grauen Realistenuniform herauskam und sich unbeholfen verbeugte. Sascha sah aus wie ein Junge, viel jünger als seine sechzehn Jahre - das Publikum war erstaunt und ließ den jungen Autor nicht lange gewähren.

Iwan Iljitsch überreichte seinem Neffen feierlich einen großen Lorbeerkranz mit der Aufschrift „Für ein junges Talent“. Der Beifall wurde stärker, das Orchester applaudierte, die Geiger und Cellisten schlugen mit ihren Bögen auf die Notenpulte. Mili Alexejewitsch nahm den Taktstock in die linke Hand, umarmte, küsste und bekreuzigte Sascha, der vor lauter Aufregung nichts um sich herum sehen konnte. Auch Sascha wurde von Borodin mit ganzem Herzen umarmt. Jemand anderes umarmte ihn, jemand anderes schüttelte seine Hände, Jelena Pawlowna weinte vor Glück.

- Was ist das denn? - Ljadow war scherzhaft „wütend“, - denn der Junge hat uns alle in Aufregung versetzt.

- Wunderbar! Ein Ass!!! - donnerte Stassow den Zuhörern zu. - Stimmt, kein Talent für die Instrumentierung, nur Geigen und Spielen. Aber herrlich!!!

Wladimir Wassiljewitsch mochte aus irgendeinem Grund den Klang von Geigen nicht und zog manchmal voreilige Schlüsse.

Der „Komponist“ Lasarew, der sich „der abessinische Maestro“ und „ein Freund von Rossini selbst“ oder „ein wahrer russischer Komponist“ nannte, gab Konzerte mit seinen völlig absurden „Werken“ und behauptete, beweisen zu können, dass seine „Symphonien“ besser seien als... Beethovens! Es war bekannt, dass Serow, empört über diese Entweihung der Kunst, in der Presse heftig protestierte und dann beim Konzert von Lasarew einen Skandal auslöste, um die Verhöhnung des Publikums zu beenden, wofür er von den Behörden sogar in die Arrestzelle geschickt wurde. Im Laufe der Zeit wurde jedoch klar, dass dieses „unerkannte Genie“ (wie Lasarew sich selbst bezeichnete) ein gestörter Mensch ist, der seinen Traum, ein berühmter Komponist zu sein, verloren hat. Lasarew, der schlecht gekleidet war, tauchte oft in den Häusern von Musikern auf, die er kannte, und bat um etwas zu essen, was auch wohlwollend getan wurde.

Das „unerkannte Genie“ brachte Gedichte aus seiner eigenen Feder mit in den Saal, die Sascha gewidmet waren. Sie begannen mit den Worten: „Sei gegrüßt, du schöner Symphoniker! Du bist ein gefährlicher Mann des Häufleins!“ Der „Freund von Rossini selbst“ ging wohl davon aus, dass Sascha seine Lehrer bald übertreffen würde.

Sascha las zum ersten Mal in den Zeitungen über sich selbst - sie schrieben viel und lobten ihn. Den Ton gab ein großartiger Artikel von Kjuj in „Die Stimme“ an: „Trotz seines extrem jungen Alters ist Herr Glasunow bereits ein versierter Musiker und ein starker Techniker... Er ist durchaus in der Lage, das auszudrücken, was er will und wie er will. Kurzum, Glasunow ist ein Komponist mit dem gesamten Arsenal an Talent und Wissen... Im Allgemeinen ist die Sinfonie ein wunderbares, wunderbar talentiertes Werk, das ungeachtet des jungen Alters von Herrn Glasunow die größten musikalischen Verdienste hat.“ Es war unmöglich, sich über solche Worte nicht zu freuen, zumal jeder César Antonowitschs Strenge und seine Neigung, eher zu kritisieren als zu loben, kannte.

Selbst der Kritiker Michail Michailowitsch Iwanow, der „Iwanow die Giraffe“, der sich stets kritisch über die Kutschkisten und ihre Anhänger äußerte, räumte in der „Neuen Zeit“ ein: „Gerade die Beherrschung der symphonischen Form in einem frühen Alter, in dem sich andere Kinder mit der Schulausbildung begnügen, deutet nicht nur auf die zweifellos günstigen Umstände hin, in denen sich Herr Glasunows Talent befindet, sondern auch auf das Talent selbst.“

Aber es war nicht ohne Gehässigkeit. Es gab einige unangenehme Kritiken und Karikaturen von Sascha als Kleinkind, das Geldscheine in den Händen hält. Es gab böswillige Gerüchte, dass er die Sinfonie gar nicht komponiert habe, sondern dass seine wohlhabenden Eltern sie bei „Sie wissen schon wer“ in Auftrag gegeben hätten. Mit „Sie wissen schon wer“ war natürlich entweder Balakirew oder Rimski-Korsakow gemeint.

Doch in der Schule erwartete Sascha eine angenehme Überraschung - vor dem Unterricht kam der Direktor selbst, Jegor Christianowitsch Richter, der am Vortag ein Konzert besucht hatte, in die Klasse und begrüßte den Autor der Sinfonie vor dem Lehrer und allen Schülern herzlich und feierlich. Jetzt konnte Sascha den Respekt vor ihm in den Augen vieler sehen, auch wenn einige spotteten:

- Denk nur, ein Komponist!

„ICH MUSS SCHON SAGEN, SASCHENKA!“

An diesem denkwürdigen Abend gab es einen Mann im Publikum, der die Aufmerksamkeit auf sich zog, indem er am lautesten applaudierte und „Bravo“ rief. Er war auch von auffälliger Erscheinung - groß, hochgewachsen, mit einem großen Kopf auf breiten Schultern. Sein hübsches, rötliches Gesicht, die strahlend blauen Augen und die üppige Mähne aus leicht grau meliertem Haar zogen ihn an. Die rustikale „Backstein“-Rötung, die rauen Manieren, die offensichtliche Gleichgültigkeit gegenüber den Erfordernissen der Mode verrieten seine kaufmännische Herkunft, was besonders auffiel, als er sich mit schwerem, unbeholfenem Gang im Foyer bewegte. „Wer ist das?“ - wurde im Publikum geflüstert. „Das ist Beljajew, - erklärten die Eingeweihten, -der Millionär!“

Mitrofan Petrowitsch Beljajew, ein reicher Holzhändler und Amateurmusiker, lernte Saschas Sinfonie kennen und dann bei den Proben Sascha selbst. Er verliebte sich sofort in sein Talent und wurde bald sein eigener Mann im Hause

Glasunow. Nach dem Konzert lud Konstantin Iljitsch seine Freunde zu einem Galadinner ein und hielt eine große Dankesrede an die Lehrer Saschas. Balakirew ergriff daraufhin das Wort, und auch andere sprachen freundliche Worte. Beljajew kam ebenfalls mit einem Glas in der Hand:

- Ich muss schon sagen, - verkündete er feierlich mit seiner kraftvollen Stimme, - dass Sascha die tragende Säule der russischen Musik ist, die Zukunft, ich meine, die Säule!

- Auf die Gesundheit des jungen Samson! - jubelte Stassow. Und Sascha, dem es peinlich war, dass er als Ehrengast im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand, schwieg schüchtern und bedankte sich herzlich bei seinen älteren Freunden.

Mitrofan Petrowitsch Beljajew war damals sechsundvierzig Jahre alt. Und immer öfter dachte er, dass er Gott sei Dank genug Geld hatte, die riesigen Holzeinschläge in der Provinz Archangelsk hatten Millionen eingebracht, es möglich war, sein Geschäft zu beenden. Das Schicksal schenkte ihm und seiner Frau Marija Andrianowna keine Kinder, später nahmen sie ein Waisenmädchen, Valentina, zu sich. Und so kam es, dass er den Rest seiner Tage seiner Lieblingsbeschäftigung - der Musik - widmen konnte. Nur wenige wussten, dass sich hinter seiner rustikalen Erscheinung und seinen rauen Manieren die Seele eines feinen Musikliebhabers und -kenners verbarg. Mitrofan Petrowitsch hat seine Fähigkeiten nicht überschätzt, denn er wusste, dass er nie über das Amateur-Streichinstrument Bratsche in einem Orchester oder Quartett hinauskommen würde. Ihm fehlte es sowohl an Fähigkeiten als auch an Ausbildung, und seine Jahre waren noch nicht reif, um auf bedeutende Veränderungen zu hoffen. Mitrofan Petrowitsch war nicht enttäuscht, wollte aber noch etwas mehr.

Hier gab das Schicksal Beljajew die Chance, Sascha Glasunow zu treffen. Und wie es sich für starke und gesunde Naturen gehört, verliebte sich Mitrofan Petrowitsch sofort und für immer in den jungen Komponisten und sein Talent.

Sascha mochte Mitrofan Petrowitsch anfangs nicht. Er war abgestoßen von Beljajews äußerer Unhöflichkeit, seiner nachlässigen Kleidung, seiner sehr lauten Stimme und seiner Angewohnheit, fast jeden Satz mit dem „Bedürfnis zu sagen“ eines Kaufmanns zu beginnen. Aber als Mitrofan Petrowitsch sachkundig über die Instrumentierung der Sinfonie sprach und ihm nützliche Ratschläge gab, wie er den Bratschenpart am besten einrichten sollte - darin war Beljajew gut - begann Sascha, seinem neuen Bekannten aufmerksam zuzuhören.

Beljajew erzählte bereitwillig von sich selbst - wie er im Norden Holz schlug, es zur See brachte und auf Schiffe verlud, um es nach England zu schicken. Natürlich nicht mit seinen eigenen Händen, aber die Arbeiter mussten selbst gut versorgt werden. Er musste in der Wildnis leben, fast in der Nähe von Bestien. Er sagte das mit einem gutmütigen Grinsen:

- Ich muss sagen, Sascha, ich kann immer noch auf jeglichen Komfort verzichten, ich kann zum Beispiel in der Scheune schlafen, im Heu, und natürlich ohne Kopfkissen.

Eine solche Übernachtung konnte sich der verwöhnte Sascha nicht einmal vorstellen!

Mitrofan Petrowitsch erzählte von seinen Wanderungen im russischen Norden, seinem Leben in London und vielen anderen europäischen Städten - Mitrofan Petrowitsch war überall gewesen! Es stellte sich heraus, dass er drei europäische Sprachen fließend beherrschte, sich nicht nur in der Musik, sondern auch in der Malerei und Literatur auskannte und über eine sehr umfangreiche Bibliothek

verfügte. Saschas Interesse und Respekt für Mitrofan Petrowitsch wuchs von Tag zu Tag.

Natürlich sprachen sie auch viel über ihre Lieblingskunst. Sascha war mehr und mehr davon überzeugt, dass Beljajews Wissen über ernste Musik gar nicht so schlecht war.

- Kein Wunder, Sascha. Unsere Familie, obwohl sie Kaufleute waren, liebte die Musik.

Ab seinem neunten Lebensjahr wurde er im Geigenspiel unterrichtet, wobei Alexandr Fjodorowitsch Gulpen, Geiger und Dirigent des kaiserlichen Ballettorchesters, zu ihm nach Hause kam. Dann wurde auch das Klavierspielen unterrichtet. Die Familientradition sah vor, ihn auf die Reformschule zu schicken, wo auch das Musizieren gefördert wurde. Allerdings erwies sich Beljajew nicht als guter Geiger, und er wechselte zur Bratsche, wie es gescheiterte Geiger oft tun. Fast zehn Jahre lang spielte er im Amateurorchester des Petersburger Deutschen Klubs und trat dann dem Demut-Musikkreis bei - benannt nach dem „Demut“-Hotel an der Moika, wo sich der Kreis zu Proben und Musikabenden traf. Der Vorsitzende des Kreises und Dirigent des Orchesters war damals Alexandr Porfirjewitsch Borodin. Er spielte nicht nur den Bratschenpart im Orchester und in den Ensembles, sondern überwachte auch die Ordnung, führte ein Protokoll über die Anwesenheit der Orchestermmitglieder und schrieb die notwendigen Papiere.

Dort freundete er sich mit Ljadow und Stassow an, von denen er zum ersten Mal von dem außergewöhnlichen Talent des jungen Kaufmannssohns Sascha Glasunow hörte. Und eines Tages kam Ljadow zu einer Probe, setzte sich ans Klavier und verkündete, nachdem er ein paar Passagen mit Leidenschaft gespielt hatte:

- Alexandr Glasunows Sinfonie! Sie wird bald abgeschlossen sein!

Mitrofan Petrowitsch zeigte sich sehr interessiert. Er war bei der Probe anwesend und bewunderte die Symphonie, ging auf Rimski-Korsakow zu und stellte sich ihm vor, und Nikolai Andrejewitsch stellte Sascha Beljajew vor.

Sie begannen eine enge Beziehung, die mehr als zwei Jahrzehnte bis zum Tod von Mitrofan Petrowitsch andauern sollte.

„WAS WIRD ER DER WELT NEUES OFFENBAREN?“

Der Erfolg der Premiere, die herzlichen Glückwünsche und die freundlichen Reaktionen waren eine Quelle der Freude, beflügelten die Phantasie und stärkten sein Selbstvertrauen. Es war, als wäre Sascha erwachsen geworden. Er selbst konnte nun die Mängel seiner Sinfonie gut erkennen und sie leicht korrigieren. Die Sinfonie, das war ihm jetzt klar, war sehr „kutschkistisch“, was das von Sascha gewählte Material, die Exposition und die Entwicklung und natürlich die Orchestrierung anging. Hier war die Hand von Balakirew besonders deutlich zu spüren - und das nicht nur, weil Mili Aleksejewitsch viele Seiten neu orchestriert und die abschließende Coda komponiert hat, die Sascha selbst nicht vollenden konnte, sondern auch, weil Sascha die Hand der Kutschkisten übernommen hatte. Die Sinfonie enthielt, wie Sascha jetzt deutlich hören kann, Anklänge an die Bilder von Borodin und etwas von den Werken Rimski-Korsakows. Sascha entpuppte sich also als ziemlicher Kuchkist.

Im Frühjahr hielt Sascha das Versprechen gegenüber seinen Eltern ein, „keine einzige Note zu komponieren“, und wälzte Lehrbücher, Karten und Zeichnungen.

Die Juni-Prüfungen an der Schule verliefen jedoch gut. Nach Beendigung des Grundkurses besuchte Sascha die VII. Klasse, die zum Eintritt in die Universität oder in andere höhere Bildungseinrichtungen berechtigt und nur mit Prüfungen verbunden ist. Konstantin Iljitsch war nur noch mit dem Wunsch beschäftigt, seinem erstgeborenen Sohn eine höhere Ausbildung zu ermöglichen. Seine Hoffnungen auf eine Teilnahme an der Firma wurden immer geringer, es war klar, dass Sascha Komponist werden sollte. Das ist natürlich schade, dachte Glasunow Senior. Der Verlag lief gut, die Auflage vervielfachte sich und zum hundertsten Jahrestag der Eröffnung des Unternehmens der „Gebrüder Glasunow“ in Petersburg wurde Konstantin Iljitsch in den Adelsstand erhoben. Die Glasunows hatten nun ihr eigenes Wappen - einen dunkelroten Greif auf einem goldenen Schild, der in jeder Pfote ein schwarzes Kissen zum Abreiben von Farbe hielt - das Werkzeug der Buchverleger. Wie gerne hätte man Saschenka an der Spitze des Unternehmens gesehen! Eine weitere gute Sache, die den jüngeren Sohn Mischa tröstete (Dima interessierte sich sehr für Zoologie) - im Alter von zwölf Jahren studierte er perfekt in der gleichen Realschule und interessierte sich brennend für das Verlagsgeschäft seines Vaters. Die einzige andere Tochter, Lena, war musikalisch begabt: sie hatte ein feines Gehör und eine schöne tiefe Stimme und sang oft in Begleitung von Jelena oder Sascha.

Aber die Tatsache, dass Sascha einen Monat lang keine Noten anfasste, bedeutete nicht, dass er aufhörte zu komponieren - Episoden und ganze Stücke wurden in seiner Fantasie immer noch ständig geboren und verschoben. Das Erste Streichquartett war fertig, das Zweite Quartett war fast vollendet, die Zweite Griechische Ouvertüre und die Zweite Symphonie waren klar, ebenso die Klaviersuite „S-A-S-C-H-A“ und vieles mehr.

Nachdem er zum letzten Mal zur Schule gegangen war, um seinen Abschluss zu machen, gab sich Sascha ganz seiner Lieblingsbeschäftigung hin.

Den Sommer verbrachte er auf Reisen - in den Ferien nach Finnland, um Balakirew in Gatschina zu besuchen, wo Mili Alexejewitsch eine Datscha gemietet hatte, dann mit seinen Eltern nach Moskau. Auf dem heiligen Pflaster des Roten Platzes hörte Sascha „Boris Godunow“ in einer völlig neuen Weise in seiner Erinnerung - sowohl das Glockengeläut als auch Godunows königlichen Abgang, bei dem der festliche Jubel des Volkes und der klagende Monolog des von Gewissensbissen gequälten Zaren so tragisch kontrastierten.

Auch in diesem Sommer, bereits im August, reiste Sascha mit Mitrofan Petrowitsch nach Moskau. Es war ein freudiges Ereignis - Rimski-Korsakow dirigierte Saschas erste Symphonie auf der Allrussischen Kunst- und Industrieausstellung. Wieder gab es Erfolg, Applaus und einen Lorbeerkranz - den hatte ihm Saschas Moskauer Onkel Alexandr Iljitsch Glasunow mitgebracht. Die Kritiken in den Zeitungen waren überschwänglich, aber sie fielen nicht mehr so gut wie früher aus - man wollte verstehen, was an ihnen wahr war. Man erinnere sich noch an die vorsichtige Bemerkung des Moskauer Kritikers Iosif Jakowlewitsch Lewenson, der Sascha nicht kannte: „Bisher konnten wir nur die Fähigkeit zur Beherrschung der Form in einer Sinfonie feststellen, die in einem so jungen Alter selten ist. Bis jetzt können wir nicht beurteilen, wie viel Talent in Herrn Glasunow steckt, die Form zu beherrschen, um der Welt etwas Neues und Originelles zu erzählen. Es war vergeblich, dem jungen Komponisten einen Kranz anzubieten...“ Denn was könnte er, Alexandr Glasunow, der Welt schon sagen? Man konnte nicht umhin, darüber nachzudenken.

In der Zwischenzeit verbrachte er viele Stunden damit, mit seinen älteren Freunden zu musizieren, Begonnenes zu vollenden, Neues zu komponieren oder bereits Fertiges zu überarbeiten.

Er berichtete Nikolai Andrejewitsch regelmäßig über seine Arbeit: „Ich habe „Der Wald“ als Entwurf fertiggestellt. Ich habe mir den Anfang der Orchestrierung ausgedacht“, „Sie können das Adagio meiner Sinfonie ein wenig kürzen...“.

Часть вторая

# ПОИСКИ

*1883-1893*



Teil zwei

**RECHERCHEN**

1883 -1893

## ERSTES QUARTETT

Im Herbst 1882 ließ sich Mitrofan Petrowitsch Beljajew in der Nikolaewskaja-Straße nieder. Hier baute sein Bruder Sergei Petrowitsch ein Haus und plante eine der Wohnungen für seinen Bruder. Diese zweistöckige Wohnung im Erdgeschoss beherbergte die Wohnungen von Mitrofan Petrowitsch, seiner Frau Maria Andrianowna und ihrer Adoptivtochter Valentina. Im ersten Stock gab es ein geräumiges Wohnzimmer und einen großen Salon mit zwei Flügeln. Außerdem gibt es einen Tisch mit vier klappbaren Rednerpulten für ein Quartett.

Sobald er sich in seinem neuen Zuhause eingelebt hatte, setzte Mitrofan Petrowitsch die musikalischen Abende fort, die er in seiner alten Wohnung in der Iwanowskaja-Straße begonnen hatte, vor allem die Quartettmusik - er liebte die Kammermusik besonders und sprach oft darüber:

- Kammermusik ist die höchste Form der Musik! Sie steht an erster Stelle unter allen anderen.

Und er mochte nur das Instrumentalstück und nahm den Gesang kaum zur Kenntnis. Er sagte:

- Dann kommt die Sinfonie, dann die Oper, dann alle möglichen Romanzen...

Trotz seiner Voreingenommenheit hatte Beljajew in mancher Hinsicht Recht - in der Tat hängt der Begriff der Kammermusik nicht allein von der Anzahl der Ausführenden ab, denn er impliziert eine besondere psychologische Subtilität, eine Tiefe, die man philosophisch nennt. Das war die Tradition der großen Meister - Haydn, Mozart, Beethoven, Glinka.

Mitrofan Petrowitsch lud Amateure wie ihn in sein Quartett ein, für die das Musizieren kein Beruf, sondern eine geistige Notwendigkeit war. Ein Arzt, ein Physikprofessor, ein Ingenieur, ein Beamter, ein Lehrer spielten für ihn. Beljajew selbst setzte sich an die Bratsche und beherrschte sie gut, las die Noten fließend und hatte ein gutes Gefühl für seine Partner. Zugegeben, sie haben anfangs nicht gut miteinander gespielt. Einmal kam Sascha zu spät zur Probe, und als er den Klang des Quartetts hörte, stand er lange auf der Treppe und konnte nicht hineingehen, weil er fürchtete, die Spieler durch ihr Lachen zu verletzen, das ihn wegen ihrer Spielweise störte, so dass sie ausrasteten und sich vergriffen. Aber mit welchem Gefühl!

- Amateure würden am besten spielen, wenn sie... spielen könnten, - scherzte Sascha einmal, und Beljajew wiederholte diesen scherzhaften Aphorismus lange Zeit vor allen.

Doch schließlich wurde es doch besser, zumal der Chirurg Alexandr Ferdinandowitsch Gelbke, ein begabter und erfahrener Geiger, der schon oft in Konzerten der Petersburger Kammermusikgesellschaft aufgetreten war, der erste Geiger und damit der Leiter des Quartetts wurde.

Bei Beljajew hörte Sascha zum ersten Mal sein Erstes Quartett und die fertigen Teile des Zweiten Quartetts und versuchte sich im Cellospiel.

Offenbar sprach sich Saschas Erstes Quartett in der Stadt herum, und eines Tages wurde ein Zettel von Auer selbst in die Realschule gebracht! Sascha las ihn aufgeregt und wunderte sich über die seltsame Sprache: „Bitte kommen Sie heute um 2 Uhr in die Wohnung von Herrn Menkes.“ Und die Adresse wurde angegeben. Der Schuldirektor, Jegor Christianowitsch, entließ einen Schüler, der von solchen Berühmtheiten angeschrieben wurde, umgehend! Und Sascha eilte zur Offiziersstraße, wo in einer von Leopold Semjonowitsch Auer gemieteten Wohnung

der berühmte Geiger mit seinem ebenso berühmten Quartett probte. Und man probte heute Saschas Musik. Sicherlich hatte Mitrofan Petrowitsch etwas damit zu tun.

Sascha schüttelte Auer, einem kleinen Brünetten mit einem schneidigen Musketier-Schnurrbart, und den anderen Quartettisten, Konservatoriumsprofessoren, die Hand. Er hatte sie schon in Konzerten gehört, aber er sah sie zum ersten Mal aus der Nähe, hörte zum ersten Mal Leopold Semjonowitschs witzige Rede - als gebürtiger Ungar hatte er in den anderthalb Jahrzehnten seines Lebens und Arbeitens in Russland nicht gelernt, wenigstens einigermaßen Russisch zu sprechen.

Aber die neuen Bekanntschaften waren noch nicht zu Ende - Anton Grigorjewitsch Rubinstein selbst kam zur Probe! Sascha war völlig verloren, schüttelte zaghaft seine kräftige Hand - Stassow nannte sie einmal eine „Löwentatze“, und Kenner behaupteten, Anton Grigorjewitsch könne mit seinen Fingern mühelos einen kupfernen Nickel zerbrechen - und setzte sich bescheiden zur Seite, wobei er Rubinstein vorsichtig ansah.

Natürlich hatte Sascha Anton Grigorjewitsch schon oft auf Konzerten gesehen, aber dies war das erste Mal, dass er ihn so nah sah. Rubinstein war Beethovens Porträts sehr ähnlich - klein, stämmig, breitschultrig, mit einem dunklen Gesicht und üppigem Haar. Seine Augen mit den tief hängenden Lidern blickten hart und durchdringend. Rubinsteins Auftreten, seine sanften, ruhigen Bewegungen und seine herrische Art zu sprechen zeichneten ihn in jeder Gesellschaft sofort aus - man spürte, dass er ein außergewöhnlicher Mann war, ein Mann von außergewöhnlicher geistiger Kraft und Energie.

Und Rubinsteins Spiel verblüffte Sascha immer wieder aufs Neue. Die außergewöhnliche Kraft des Klangs, der erstaunliche Gesang (sie sagten, er habe „singende Hände“), die oratorische Ausdruckskraft jeder Phrase - all das konnte Sascha bereits zu schätzen wissen! Nicht umsonst wurde Rubinstein als „Herkules des Klaviers“ oder als „Jupiter der Donnerer“ bezeichnet. Es gab zwar Spekulationen, dass Rubinstein oft Fehler machte, „verschmierte“ oder sogar „falsche Noten handvollweise in den Saal schleuderte“, aber obwohl Sascha mit seinem scharfen Ohr den kleinsten Fehler bemerkte, war er der Meinung, dass diese Lapsus den Eindruck nicht trübten - der Charme von Anton Grigorjewitsch Rubinsteins Spiel war unüberwindlich.

Sasha wusste auch von Rubinsteins angespannter Beziehung zu den Kuchkisten. Stassow hatte ihn einmal herzlich als „Dubinstein“ bezeichnet - aufgrund seiner abweichenden Meinung über die russische Musik, seiner Nähe zur „Oberschicht“ und zur Beamtenschaft und der Tatsache, dass Anton Grigorjewitsch Wladimir Wassiljewitsch als „Vordenker“ für die Jugend betrachtete, lobte er sie maßlos, auch Sascha.

Währenddessen hoben die Musiker ihre Bögen, die Saiten erklangen, und Sascha vergaß alles...

Als das Quartett zu Ende war, sprach Anton Grigorjewitsch leise und deutlich, wie ein Mann, der daran gewöhnt ist, dass die Menschen um ihn herum jedem seiner Worte zuhören:

- Was denn, das Quartett ist gut, vor allem das Finale. Die russischen Balalaikas werden so amüsant imitiert! Man könnte es bei einem Quartetttreffen spielen.

Eine Woche später wurde Saschas Musik im Saal der Kreditgesellschaft gespielt, wo normalerweise die Quartettabende von IRMO stattfanden. An dem Abend war, wie die Zeitungen schrieben, „das ganze musikalische Petersburg“ anwesend, mit allen Kutschkisten und natürlich Mitrofan Petrowitsch. Das Publikum bewunderte die epische Stimmung des ersten Satzes, den originellen Rhythmus des Scherzos, den grüblerischen Charakter des langsamen Satzes und die lebhaften Farben des Finales - etwas, das Rubinstein so sehr liebte. Es gab einen tosenden Beifall. Anton Grigorewitsch nahm Sascha an der Hand und führte ihn zum Podium.

## DIE SCHWESTER GLINKAS

Unter den Zuhörern an diesem Abend befand sich Ljudmila Iwanowna Schestakowa, die Schwester von Michail Iwanowitsch Glinka, eine kleine, hagere alte Frau in einem strengen schwarzen Kleid - sie trug immer Trauer um ihre Tochter Olga, die früh gestorben war. Kurz vor der Uraufführung des Quartetts wurde Sascha mit Ljudmila Iwanowna bekannt gemacht. Ihre direkte Art gefiel ihm auf Anhieb, sie verstellte sich nicht im Geringsten, obwohl sie die Witwe eines Admirals war und mit „Euer Exzellenz“ hätte angesprochen werden müssen, was sie aber nie verlangte. Nach dem Verlust von Verwandten widmete Ljudmila Iwanowna ihr Leben dem Andenken an ihren großen Bruder: ihre komfortable Wohnung in einem Haus in der Gagarinskaja-Straße war eine Art Glinka-Museum, in dem seine Lieblingsstücke aufbewahrt wurden und die Wände mit seinen Porträts und Plakaten der ersten Aufführungen seiner Opern behängt waren. Ljudmila Iwanowna gab einen großen Teil ihres Vermögens für die Veröffentlichung der Werke ihres Bruders aus. Die Ausgabe von „Ruslan“ war für sie besonders problematisch, da Glinkas einzige gesicherte handschriftliche Partitur, die er selbst geschrieben hatte, zusammen mit dem Theater bei einem Feuer verbrannte, und die Kopien nicht authentisch genug waren. Auf Wunsch von Ludmila Iwanowna haben ihre Freunde Balakirew, Ljadow und Rimski-Korsakow alle Kopien der großen Partitur gründlich geprüft und kontrolliert, und „Ruslan“ wurde mit der größtmöglichen Genauigkeit gedruckt. Das Werk eines russischen Genies wurde so für künftige Generationen bewahrt. Und nun sammelte Ljudmila Iwanowna Geld für ein Denkmal für Glinka.

Sascha begann, die von Ljudmila Iwanowna organisierten Musikabende zu besuchen, und kam dann einfach zu Besuch. Am elegant gedeckten und mit allerlei Leckereien gefüllten Teetisch oder in ihrem Lieblingssessel, wo sie wie immer strickte, erzählte ihm Ljudmila Iwanowna viel von ihrem Bruder, von Dargomyschski, dem jungen Balakirew und den anderen Kutschkisten. Sascha kannte das süße Leben des Begründers der russischen Musik nicht von Stassow, aber was Ludmilla Iwanowna ihm erzählte, ließ ihn wieder den Kummer und den Groll spüren, unter dem Michail Iwanowitsch bei allen möglichen Musik- und Theaterfunktionären litt.

- Ich wollte unbedingt, - sagte Ljudmila Iwanowna, - mit meinem Bruder in „Ein Leben für den Zaren“ gehen, wir hatten die „alte Frau“, wie er diese Oper nannte, schon lange nicht mehr gesehen. Wir gingen hin und sahen die gleichen Kostüme und Dekorationen wie bei der ersten Aufführung, und, Sascha, es waren neunzehn Jahre vergangen... Nichts war erneuert worden, alles war schäbig und baufällig. Auf dem polnischen Ball brannten nur vier Kerzen - auf einem Ball für einen reichen Adligen! Mein Bruder sagte dann: „Bald wird es mit zwei Talgkerzen beleuchtet werden.“ Vor allem aber war er entsetzt über das, was das Orchester tat, über das

Tempo... Mir wurde klar, dass er nur meinetwegen das Theater nicht sofort verlassen hatte. Ich habe mich furchtbar über mich selbst geärgert, weil ich ihn gebeten hatte zu gehen, denn am nächsten Tag erlitt er einen schweren Nervenzusammenbruch ...

Sascha war von der Gastfreundschaft Glinkas Schwester bezaubert und von ihrem aufrichtigen Interesse an seinen musikalischen Angelegenheiten gerührt, und als sein erstes Quartett veröffentlicht wurde, widmete er seine Komposition Ludmilla Iwanowna.

## FREUD UND LEID

Der Auftritt des Quartetts blieb in der Presse nicht unbemerkt. Kjuj war der erste, der in "Die Stimme" antwortete. César Antonowitsch erinnerte an den Erfolg von Saschas erster Symphonie und schrieb: „Die gleichen Qualitäten von Talent und Reife in seinem Streichquartett. Eine solche technische Kenntnis und Erfahrung, ein solcher Höhenflug des Geistes, ernst, stark und sogar tief, sind normalerweise das Ergebnis einer langjährigen kompositorischen Tätigkeit und einer vollen Reife des Talents, während sie hier im Werk eines siebzehnjährigen Jugendlichen verkörpert sind. Diese verfrühte Entwicklung des Talents hat sogar etwas Beängstigendes an sich; unwillkürlich fragt man sich: wenn Herr Glasunow jetzt schreibt, wie wird er dann in zehn oder zwanzig Jahren schreiben? Wird sein Talent genug Kraft und Substanz enthalten, um ihn auf die gleiche Weise weiterzubringen? Er ist auf einmal so hoch aufgestiegen, dass man mit Unbehagen auf seinen weiteren Aufstieg warten muss. Wie dem auch sei, man kann nicht anders, als das junge und starke russische Talent, das sich anbahnt, mit aufrichtiger und tiefer Freude zu begrüßen.“

Sascha war César Antonowitsch dankbar für diese Wertschätzung, aber er teilte seine Ängste nicht - war sein Kopf nicht voller neuer musikalischer Ideen, war er nicht bereit, den ganzen Tag am Klavier oder über einer Partitur zu verbringen? Und hatte Mozart nicht im Alter von sieben Jahren seine erste Sinfonie komponiert? Nein, Sascha hatte nicht vor, sich mit „dem bezaubernden Mozart“ zu vergleichen, aber ein guter Anfang muss nicht schlecht enden! Sascha konnte auch nicht mit César Antonowitschs Wunsch übereinstimmen, „musikalische Gewürze“ zu vermeiden - scharfe und bunte Harmonien, was genau das war, was er am liebsten mochte als die üblichen.

Jelena Pawlowna sorgte sich um etwas anderes: Sascha war oft krank und erkältete sich ständig. Das neue Jahr 1883 begann er leider im Bett liegend und schrieb Entschuldigungsbriefe an Wladimir Wassiljewitsch und andere, die er in der Weihnachtswoche nicht besucht hatte. Nun überredete Jelena Pawlowna Sascha, weniger zu schreiben, und zwar nicht wegen seiner unwichtigen Schulnoten (die waren nur gelegentlich), sondern weil sie sich um seine Gesundheit sorgte - Sascha war überarbeitet!

Im Januar dirigierte Anton Grigorewitsch Rubinstein beim Fünften Sinfoniekonzert des IRMO Saschas erste Griechische Ouvertüre, und im März führte Mili Alexejewitsch Balakirew Saschas kürzlich vollendete zweite Griechische Ouvertüre auf - er schrieb sie, wiederum unter Bezugnahme auf die Sammlung Bourgault-Ducoudrays. Wieder gab es Erfolg, Herausforderungen und stürmischen Beifall, und die Rezension von RAPM im „Musik- und Theaterbulletin“ war einfach

umwerfend: „Es ist schwierig, den Rausch zu beschreiben, dem der junge Novize Glasunow ausgesetzt war. Wenn Beethoven selbst aus dem Grab auferstanden wäre, würde er nicht mehr geehrt werden. Mein Gott, im Vergleich zu Beethoven selbst!

Mitrofan Petrowitsch war begeistert und wiederholte dies überall:

- Früher mochte ich russische Musik nicht, aber als ich die Kompositionen Sascha Glasunows hörte, wusste ich, dass es wirklich eine „russische Schule“ gibt!  
- Da hast du's, - sagte Rimski-Korsakow wütend, - also sind Glinka, Dargomyschski und wir anderen kein Beweis dafür! Was für ein Charakter! Er erkennt keine weiblichen Musiker an und findet Gesangsmusik abscheulich. Es stimmt, bei all seinen guten Eigenschaften gibt es in Beljajew eine kaufmännische Unverschämtheit - ja, die gibt es!

Und für Sascha wurden die Triumphe zu einem neuen Anlass für ernsthafte Überlegungen. Während der Orchestrierung der ersten Griechischen Ouvertüre geriet er in einen Streit mit Mili Alexejewitsch, dem es nicht gefiel, dass Sascha in der fertigen Partitur einen dichten Klang haben wollte.

- Vergeblich, mein Herr, - sagte Mili Alexejewitsch, - du hast die Celli mit den tiefen Tönen der Oboe dupliziert.

- Aber, Mili Alexejewitsch, - wandte Sascha ein, - wir werden sie nicht hören, diese Oboe, aber der Klang der Celli wird stärker und heller sein!

Balakirew bestand darauf und schlug andere Varianten vor, aber Sascha beließ es bei dem Plan. Aber er war überzeugt, dass er Recht hatte, als Rubinstein Sascha vor den Proben zu sich nach Hause einlud und ihn bat, die Ouvertüre zu spielen. Er selbst verfolgte die Partitur und machte fast die gleichen Bemerkungen wie Balakirew. Die zweite Ouvertüre orchestrierte Sascha jedoch selbst und versäumte es anmaßend, Mili Alexejewitsch die Partitur zu zeigen. Bei den Proben entdeckten man einige unglückliche Momente, Lücken im Klangbild, und an einer Stelle war die Hauptmelodie gar nicht zu hören. Die Partitur musste dringend überarbeitet werden, und die Orchesterstimmen mussten geändert werden.

Sascha war traurig und schämte sich. Er spürte ein neues Vertrauen in die musikalische Weisheit, das Können und die praktische Erfahrung Mili Alexejewitschs. In die Partitur der Ouvertüre schrieb Sascha reumütig: „Meinem ersten Leiter, Mili Alexejewitsch Balakirew, widmet der Autor sie in ewiger Dankbarkeit.“ Balakirew nahm diese Widmung wohlwollend auf, aber das Schuldgefühl gegenüber seinem Lehrer blieb, zumal sich Saschas Verhältnis zu ihm allmählich verschlechterte...

Nach der Uraufführung der Ersten Symphonie war Mili Alexejewitsch einige Zeit lang bei den Glasunows zu Hause. Jelena Pawlowna schrieb ihm nur zwei Tage nach der Premiere: „Wir haben Sie alle sehr lieb, ja, Sie sind uns lieb, und ich glaube, ich habe Sie schon lange nicht mehr gesehen.“ Und einen Tag später: „Ich habe eine sehr große Bitte an Sie: kommen Sie zu uns, lieber Mili Alexejewitsch, wenigstens für eine halbe Stunde, so lange Sie wollen, ich werde Sie nicht in Verlegenheit bringen. Ihre freundliche Anwesenheit wäre eine große Freude für uns. Das Kind Sascha hat Sie zu unserer Familie und zu einem geliebten Menschen gemacht.“ Jelena Pawlowna unterstützte Balakirew bei seiner Arbeit an der Freien Schule und warb „Ehrenmitglieder“ an, die 50 Rubel zahlen mussten, um sie zu werden. Der Unterricht bei Mili Alexejewitsch ging weiter, wenn auch nicht mehr so

regelmäßig wie zuvor. Nun war Jelena glücklich und stolz, die von ihrem Sohn komponierten Stücke zu lernen und zu spielen.

## "UNVERBESSERLICHER PÄDAGOG!"

Alle Glasunows waren übergelukkig, als Mili Alexejewitsch endlich seine „Tamara“ vollendete, ein großes symphonisches Werk, das von der Schönheit des Kaukasus und Lermontows Gedicht inspiriert war. Schon vor zwanzig Jahren, als Balakirew im Kaukasus unterwegs war (Alexej Balakirew zeigte Sascha einmal ein leicht komisches Foto des Komponisten mit kaukasischem Hut und Turban mit Patronengurt) und Volkslieder und Hymnen aufnahm, begann er mit der Komposition eines Stücks, das zunächst den Titel „Lesginka“ erhielt. Später wurde die Idee einer symphonischen Dichtung geboren, die Balakirew während der tragischen Jahre der Krankheit und des Verlustes lange Zeit aufgab. Freunde, vor allem Stassow und Schestakow, die von dem unvollendeten Gedicht wussten und befürchteten, dass Balakirews Talent noch nicht ganz erloschen war, überredeten ihn immer wieder, „Tamara“ zu vollenden. Mili Alexejewitsch versprach es, aber er verschob es wieder einmal. Ljudmila Iwanowna weinte sogar einmal, als sie Balakirew überredete, dies zu tun. Ihre Tränen rührten den Komponisten, und es schien die Zeit gekommen zu sein, sich wieder der Musik zuzuwenden. Und schließlich ist die Partitur von „Tamara“ fertig, das Gedicht wird in einem Konzert der Freien Schule aufgeführt, das der Autor selbst dirigiert.

... Tief im Bass schleichen sich immer wieder die eindringlichen und ängstlichen Klänge von Celli und Kontrabässen ein, die die düstere Darialschlucht darstellen (Mili Alexejewitsch sagte einmal zu Sascha: „Ich konnte diese kahlen, kilometerhohen Steinwände nicht ansehen, ohne dass mir das Herz in die Hose rutschte. Sie erdrücken dich mit ihrer Ungeheuerlichkeit!“) und Terek, das „in der Dunkelheit wimmelt“ - eine düstere musikalische Landschaft, ein Gefühl von trostloser Einsamkeit und gleichzeitig ein romantisches Bild des Ostens. Durch diese Düsternis dringt plötzlich ein zärtlicher, leidenschaftlicher Schrei - der Ruf von Tamara, der märchenhaften Königin von Georgien. Doch hier hellen sich die Farben des Orchesters auf, die Düsternis weicht, das Mondlicht fällt in die Schlucht, und in Tamaras Schloss beginnt ein fröhliches Festmahl zu Ehren des neuen Gastes; hier brechen die mal wilden, mal zart-anmutigen Melodien, die Balakirew im Kaukasus aufgenommen hat, in einer glänzenden Folge hervor. Eine davon erkannte er sofort wieder, dieselbe, wenn auch leicht abgewandelt, die er von Glinka in „Ruslan“ und von Strauss in „Der persische Marsch“ gehört hatte. Hier kommt die schöne Tamara selbst - eine zauberhafte Melodie, voller lebendiger Leidenschaft. Immer feurigere Tänze und immer schnellere Bewegungen, die Tänzer stürmen wie ein verrückter Wirbelwind und plötzlich, nach dem bedrohlichen Schrei der Trompeten, kommt alles zum Stillstand... Stille, die Morgendämmerung bricht an... Tamaras Melodie erklingt zum letzten Mal als Abschiedsgruß. Die Harfe klimpert ihre lieblichen Akkorde... Da fällt mir das Gedicht von Lermontow ein: „Und so zart war der Abschied, so süß war die Stimme...“.

- Einzigartig! - polterte Stassow, wie immer. - Wunderbar poetisch! Ein Ass!

Für Sascha war das Erscheinen von „Tamara“ sowohl eine Freude, dass Mili Alexejewitsch endlich als Komponist wieder auferstanden war, als auch ein Grund zur Trauer - er bewunderte Balakirew als Musiker, aber es fiel ihm immer schwerer, mit Balakirew als Mensch zu kommunizieren.

Ja, es gab einen Riss in der Beziehung zwischen Sascha und Mili Alexejewitsch, der immer größer wurde. Mit zunehmendem Alter wurde Balakirews Charakter immer despotischer. Er verlangte von seinen Schülern bedingungslosen Gehorsam, nicht ohne Grund lautete einer seiner Spitznamen „Eisenhandschuh“. Ohne zu bemerken, dass Sascha den Novizen bereits entwachsen war, wollte Balakirew ihn dennoch bevormunden. Und wenn nur in wichtigen Dingen, dann auch in Kleinigkeiten - so missbilligte er zum Beispiel Saschas Vorliebe für Überarbeitungen, nannte sie Kopien, sagte „ist schon gut“ oder riet ihm, eine neue Szene zu komponieren, um die misslungene zu ersetzen. Und manchmal widersprach er sich selbst - erst sagte er das eine, dann das andere.

Manchmal ging seine Betreuung über das rein Musikalische hinaus - Sascha erzählte zu Hause lachend, wie er ihm, als er ihn im Sommer auf seiner Datscha in Gatschina besuchte, beim Abendessen eine strenge Belehrung erteilte - von welcher Seite man ein Ei aufschlagen und wie man es mit dem Löffel treffen sollte!

- Ein unverbesserlicher Pädagoge! - lachte Stassow.

Ljadow erinnerte sich übrigens daran, wie Balakirew aus irgendeinem Grund seine neue blaue Krawatte nicht mochte, und er gab nicht auf, bis Ljadow sie auf Anraten Mili Alexejewitschs durch eine dunkelgrüne ersetzte.

Und Balakirew wollte seine eigene Denkweise in der Musik immer stärker an seine Schüler weitergeben. Ljadow selbst hat einmal gestanden:

- Wegen Balakirews Despotismus begann ich weniger zu komponieren...

Wie schon in der Vergangenheit bei den Kutschkisten war Balakirew nun zunehmend irritiert von Saschas zunehmend unabhängigem Urteil über Musik und Komposition. Doch Sascha merkte bald, dass dies nicht einmal die Hauptsache war. Der Grund für Mili Alexejewitschs Unnahbarkeit und seine kleinliche Nörgelei war... Eifersucht. Balakirew war eifersüchtig! Er empfand die Annäherung Saschas an Beljajew als hart, als wäre es Verrat, er wollte nicht verstehen, was Sascha an diesem, so Mili Alexejewitsch, „Kaufmann mit einem dicken Geldbeutel“ interessieren könnte.

Balakirew kritisierte Saschas neue Kompositionen immer schärfer, äußerte sich hart, sogar böswillig und leider immer öfter zu Unrecht. Er hörte sich die Fantasia für Orchester „Der Wald“ nicht an und unterbrach das Spiel Sashas mit einer seltsamen Bemerkung:

- Im Wald wird nicht gejagt!

Dies wurde über eine Episode gesagt, in der Waldhörner den Widerhall von Jagdhörnern imitierten. Und ein Klavierstück, das dem Autor anfangs sehr gut gefallen hatte, wurde so sehr ins Lächerliche gezogen, dass der verzweifelte Sascha jedes Interesse daran verlor. Und immer öfter hat er Mili Alexejewitsch einfach nichts Neues gezeigt.

Im Juni 1883 legte Sascha schließlich seine grau-grüne Realistenuniform endgültig ab. Er bestand die Prüfungen sicher - dafür rührte er wieder fast einen ganzen Monat lang weder das Klavier noch die Noten an. Bei der Abschlussfeier, bei der Sascha seine Urkunde überreicht wurde, bezeichnete der Direktor Jegor Christianowitsch den musikalischen Erfolg Saschas als „ein Ereignis, das es wert ist, in die Annalen der Zweiten Realschule aufgenommen zu werden“. Sascha wurde rot vor Verlegenheit und verbeugte sich unter dem Beifall und Gelächter der Schüler.

"WAS GIBT ES NEUES, SASCHENKA?"

Und Mitrofan Petrowitsch war ständig mit sich selbst beschäftigt - was konnte er noch für seinen lieben Sascha Glasunow tun? Natürlich wurde alles, was Sascha komponierte, sofort bei Beljajews Musikabenden aufgeführt. Auf Anraten von Mitrofan Petrowitsch begann Sascha, eine Liste seiner Kompositionen zusammenzustellen, doch dann wurde er gleichgültig und gab auf, was er begonnen hatte. Beljajew machte sich an die Arbeit, sammelte und ordnete Saschas Notenmanuskripte, darunter auch solche für Kinder, und stellte den ersten „Katalog der Werke A. Glasunows“ zusammen.

Beljajew, ein praktisch veranlagter Mann mit guten Kenntnissen sowohl der russischen als auch der ausländischen Musik, der immer daran dachte, dass „es keinen Propheten im eigenen Land gibt“ und dass viele Russen in Russland erst anerkannt wurden, nachdem sie in Europa berühmt geworden waren, hatte die Idee, Saschas Erste Symphonie in Weimar aufzuführen. Diese deutsche Stadt wurde ausgewählt, weil Liszt, der die russische Musik bereits kannte und ein Gefühl für sie hatte, dort lebte. Und auf dem Weg nach Deutschland, um sich mit Wasser behandeln zu lassen, deckte sich Mitrofan Petrowitsch mit Borodins Vorstellungsschreiben an die deutschen Musiker ein, die Alexandr Porfirjewitsch kannte.

Seine Sorgen waren nicht umsonst - als er nach Hause zurückkehrte, erhielt er einen Brief von Carl Riedel, dem Vorsitzenden des Alldeutschen Musikvereins, der Liszt bat, ihm die Partitur seiner Sinfonie zur Durchsicht zu schicken. Die Weimarer Uraufführung wurde für den folgenden Sommer im Rahmen des Liszt-Festivals versprochen.

Die Musikabende bei Beljajew wurden immer voller. Rimski-Korsakow, Stassow, Ljadow, Borodin und der zwanzigjährige Felix Michailowitsch Blumenfeld, noch Student am Konservatorium, aber bereits ein hervorragender Pianist und ein ausgezeichneter Blattspieler, begannen zu glänzen. Dirigenten, Sänger und Kritiker kamen. Mitrofan Petrowitsch wählte für seine Abende den Freitag, und bald war der Ausdruck „Beljajew-Freitag“ in ganz Petersburg und später in anderen Städten Russlands bekannt.

Sascha kam in der Regel lange vor acht Uhr, wenn die Musik begann, aß oft bei Beljajew zu Abend und beteiligte sich aktiv an der Besprechung des Programms für den Abend. Wenn er etwas Neues mitbrachte, wurde es immer am Abend ausprobiert. Er arrangierte sehr gerne Stücke für das Quartett - sowohl seine eigenen als auch die vieler anderer Komponisten, von Bach bis zur Gegenwart. Und Beljajew begrüßte seinen Gast mit der üblichen Frage:

- Guten Tag, Saschenka, haben Sie etwas Neues dabei?

Sascha hatte noch eine weitere faszinierende Beschäftigung - er spielte im Universitätsorchester. Im Herbst 1883 schrieb er sich als freier Student an der Fakultät für Geschichte und Philologie ein. Er studierte zwar nicht ernsthaft, sondern besuchte nur gelegentlich Vorlesungen, oft über die Geschichte Griechenlands und die politische Ökonomie, aber er machte sich keine Notizen und schlug zu Hause keine Bücher auf, und im Februar gab er jeden Gedanken an ein Studium auf. Aber er schloss sich sofort einem Kreis an, der einen langen Namen trug: "Musikalische Übungen der Studenten der Kaiserlichen Universität in Petersburg". Es gab

verschiedene Ensembles und ein Orchester unter der Leitung von Georgi Ottowitsch Djutsch, einem guten Musiker, den Sascha kannte. Sascha spielte Waldhorn, später kamen Cello, Klarinette und Posaune hinzu. Das war eine gute Übung für einen Komponisten! Gleichzeitig beherrschte er die Instrumente so gut, dass er sogar von anderen Orchestern eingeladen wurde, einige Partien zu spielen, und als er die Universität verließ, verließ er das Orchester nicht - es bestand nicht nur aus Studenten, sondern auch aus Musikern von außerhalb des Orchesters. Es war eine Freude, Teil des „musikalischen Geschehens“ zu sein - es war, als ob sich die Sinfonien von Beethoven, Schubert, Schumann, Rimski-Korsakow, die Ouvertüren von Gluck, Glinka und Dargomyschski Sascha von innen heraus auf eine ganz andere Weise erschlossen. Und dann - totale Glückseligkeit! - und seine eigenen Stücke. Sascha hat nie aufgehört zu studieren und sich in alle Geheimnisse des Orchesters vertieft.

Manchmal trat das Orchester vor ein großes Publikum. Einmal, bei einer feierlichen Aufführung in der Medizinischen Militärakademie unter der Leitung von Borodin, spielte Sascha den Posaunenpart in Mendelssohns „Hochzeitsmarsch“ so erfolgreich, gab ein so starkes Forte, dass Alexandr Porfirjewitsch sich ein anerkennendes Lächeln nicht verkneifen konnte und Sascha dann vor dem ganzen Orchester für seinen schönen Klang lobte.

Das Musikstück „In Zentralasien“ von Borodin, eine farbenfrohe musikalische Landschaft, wurde einmal gespielt. Sascha fragte den Komponisten, wie er es geschafft hat, zwei so unterschiedliche Melodien - russisch und usbekisch - so geschickt in einem Kontrapunkt zu verbinden? Alexandr Porfirjewitsch teilte gerne sein „Geheimnis“:

- Ich habe einfach diese beiden Themen komponiert, bevor ich das Stück komponiert habe, dann habe ich sie im doppelten Kontrapunkt zueinander gesetzt und dann alles andere geschrieben.

Na, jetzt wird dieser Trick auch in Saschas Gedächtnis bleiben.

Mitrofan Petrowitsch, der vor Ungeduld brannte, die Sinfonie des lieben Saschenka so bald wie möglich wieder zu hören, beschloss, nicht auf das Konzert in Weimar zu warten - der Sommer war noch weit weg! - im Frühjahr ein Konzert zu veranstalten, das er bescheiden „Einstudierung von Werken A. K. Glasunows“ nennt. Er mietete den Saal des Petropawlowsker Kollegs, stellte ein Orchester aus Opernhausmusikern ein und lud Djutsch und Rimski-Korsakow zum Dirigieren ein. Zunächst wollte er wirklich, dass der Autor sich selbst dirigiert. Auch Sascha war von der Idee begeistert, aber Nikolai Andrejewitsch schüttete ihm und Beljajew eine Schale mit kaltem Wasser über:

- Sascha ist noch nicht so weit und kann sich in den Augen des Orchesters nur selbst zu Fall bringen! Nein, es ist noch früh!

Da musste man zustimmen, aber der Gedanke ans Dirigieren hat Sascha seitdem nicht mehr losgelassen.

Zur „Probe“ gehörte neben der Sinfonie auch die kürzlich komponierte Charakteristische Suite - acht Stücke von sehr unterschiedlichem Charakter (daher der Name): eine temperamentvolle Tarantella, eine schneidige Lesginka und eine nachdenkliche Pastorale. Nikolaj Andrejewitsch riet davon ab, ein Stück zu spielen - Orientalischer Tanz:

- Es war zu seltsam und sogar wild!

Mitrofan Petrowitsch gefielen die Suite und zwei Sätze der anderen, kürzlich begonnenen, aber noch nicht vollendeten, ebenso gut wie die Sinfonie, was sich auf

die sehr ungewöhnliche Struktur der „Probe“ auswirkte - erst die beiden Suiten, dann die Sinfonie, und dann... eine Wiederholung der Suiten.

Rimski-Korsakow und Djutsch waren gut drauf, und das Orchester klang anständig. Mitrofan Petrowitsch war selig und das Publikum war zufrieden, besonders mit dem Scherzo aus der Suite.

Sascha wurde applaudiert und beglückwünscht - das war alltäglich geworden. Das einzig Ungewöhnliche war, dass es keine Überraschungen mehr gab wie „So jung, und...“. Und Sascha wurde erwachsen - er ist jetzt achtzehn - und sie gewöhnten sich an ihn, behandelten ihn wie einen Erwachsenen, wie einen Meister.

Das Leben war einfach für Sascha, alles war einfach für ihn. Es gab keine lästige Schule mehr, die Universität wurde endgültig aufgegeben. Konstantin Iljitsch sprach nicht mehr über das Buchgeschäft. Es gab keine Sorgen, Geld wurde nicht überwiesen - sein Vater gab regelmäßig für persönliche Ausgaben aus. Sascha war süchtig nach fröhlichen Partys bei Beljajew, anderen Freunden und Studenten, nach Restaurantbesuchen und Billardsalons.

Aber natürlich war dieser freie und fröhliche Zeitvertreib eines reichen Kaufmannssohns für Sascha nur die äußere Seite des Lebens, ein kleiner Teil davon. Das Wesentliche daran war die kontinuierliche Geburt von immer mehr musikalischen Bildern in seiner Vorstellung; das Wesentliche war ein Leben in der Musik.

## AUF DEM MAESTROBLATT

Als die Frage der Aufführung von Saschas Sinfonie beim Liszt-Festival in Weimar geklärt war, hatte Mitrofan Petrowitsch die Idee, seiner Deutschlandreise eine große Reise hinzuzufügen, um seinem Liebling die europäischen Länder, insbesondere Spanien, zu zeigen.

Stassow hatte Sascha schon vor langer Zeit geraten, dem Beispiel Glinkas zu folgen und den Ort zu besuchen, an dem „der Guadalquivir rauscht und fließt“.

- Eindrücke, - wiederholte er, - bleiben ein Leben lang!

Glasunows hatten natürlich genug Geld, so dass Sascha ins Ausland reisen konnte, aber Konstantin Iljitsch kränkelte, und der Verlag verlangte Pflege, Jelena Pawlowna würde eine lange Reise auch schwer sein, und Sascha ins Ausland gehen zu lassen, war beängstigend, er schien den Eltern immer noch sehr kindisch. Es stellte sich also heraus, dass der Vorschlag von Mitrofan Petrowitsch Glasunows gefiel und ihnen entsprach. Mit Beljajew, einem Mann, der so praktisch, so geschäftstüchtig, so kenntnisreich und doch so vernarrt in Sascha ist, könnte man seinen Sohn bis ans Ende der Welt gehen lassen.

Mitte Mai 1884 kamen Sascha und Mitrofan Petrowitsch mit dem Zug über Königsberg und Berlin in Weimar an. Das Festivalkomitee überreichte ihm sofort Karten für alle Konzerte und gab ihm sogar die Adresse einer Wohnung, in der er kostenlos wohnen konnte - so wie Liszt sich immer um seine Gäste kümmerte, deren Musik auf dem Festival aufgeführt wurde. Sascha lehnte eine kostenlose Wohnung ab - Beljajew hatte hervorragende Zimmer mit Klavier in einem Spitzenhotel gemietet. Der Etagenkellner warnte:

- Wenn Sie spielen, meine Herren, schließen Sie die Fenster, sonst müssen Sie mit einer Geldstrafe rechnen.

Ja, dies ist nicht Mütterchen Russland, wo man so viel Lärm machen kann, wie man will!

Sobald man sich eingerichtet hatte, machte man sich auf den Weg zu Liszt, schlenderte durch die alten Straßen Weimars und fragten, ob die Passanten nicht wussten, wo der große Musiker lebte, durch den ihre Stadt in der ganzen Musikwelt bekannt wurde.

Schließlich sahen sie neben den Gewächshäusern des Hofes ein kleines weißes, zweistöckiges Haus, das mit Zweigen von wilden Weintrauben bedeckt war. Ein schmales Tor in einem Eisenzaun führte durch einen gepflegten Garten zu einer Veranda. Liszt lebte seit mehr als einem Jahrzehnt in diesem Haus im ersten Stock.

Sascha hielt inne und lauschte, ob jemand im Häuschen das Liszt-Stück „Waldesrauschen“ spielte, und überraschenderweise spielte er es schlecht. Was Wunder? Allerdings sagte jemand, dass Liszt unbedeutende Schüler haben kann.

Die Gäste wurden auf der Veranda von einer energischen Frau begrüßt - wie sich später herausstellte, war sie Liszts Haushälterin -, die ihnen riet, später wiederzukommen:

- Im Moment ist es furchtbar voll, es gibt nicht einmal genug Stühle!

Aus Borodins Erzählungen wusste Sascha, dass in der Regel bis zu vierzig Personen an Liszts Unterricht teilnahmen, von denen nicht mehr als zehn spielten, die anderen sich aber später als „Lieblingsschüler des großen Maestros“ empfahlen. Wie man sieht, hatte er, wenn man ihnen glaubt, überhaupt keine ungeliebten Schüler.

Natürlich folgten man dem Rat der Haushälterin und schlenderte eine Stunde lang durch Weimar, denn jede Straße war hier wie ein Museum - Häuser von Goethe, Schiller, Wieland, Lucas Cranach, alte Schlösser und viele Denkmäler. Vor dem eleganten Theaterportal stehen die bronzenen Goethe und Schiller nebeneinander auf einem Sockel, wie Freunde, auch wenn sie sich im Leben nicht verwöhnt haben sollen.

Nach ihrer Rückkehr gingen sie in den ersten Stock. Auf der Schwelle des Wohnzimmers begegnete ihnen Franz Liszt, ein hochgewachsener, stattlicher alter Mann mit kräftigen Gesichtszügen, übersät mit großen Warzen, mit langem, weißem bis grauem Haar, der eine lange schwarze Abtssoutane trug (zwanzig Jahre, nachdem der Maestro das Priesteramt übernommen hatte). Als er wusste, wer vor ihm stand, gab er ihm freundlich die Hand und sah Sascha interessiert an. Er ließ die Gäste auf dem Sofa Platz nehmen und sagte mit lauter Stimme:

- Ich habe Ihr Quartett gerne gespielt!

Dieses Lob war viel wert! Dem verlegenen Sascha wurde es warm ums Herz, sein Autorenstolz war befriedigt. Und Liszt fügte mit einem sehr herzlichen Ausdruck hinzu:

- Ich freue mich, Ihre Sinfonie zu hören, Monsieur Glasunow!

Liszt sprach unaufhörlich und vermischte französische und deutsche Worte. Er schien viele russische Werke sehr gut zu kennen - das symphonische Bild „Sadko“ von Rimski-Korsakow, die Klavierstücke von Kjuj und vor allem Borodins „Heroische Symphonie“. Mit einem Lächeln erinnerte ich mich an „Tati-Tati“. Ich war erstaunt und erfreut zugleich über Liszts Überzeugung, dass Deutschland und Frankreich

ihre musikalischen Worte bereits gesagt hätten und dass alles Neue nur in Russland entstehen könne.

- Monsieur Glasunow, - fuhr der große Maestro fort, - würden Sie so freundlich sein, Monsieur Balakirew von mir zu grüßen? Sagen Sie ihm, dass ich immer noch begeistert von seiner „Islamej“ bin!

In dem Wissen, dass Liszt den Vormittag inmitten von Studenten und Bewunderern verbracht hatte und am Abend zur Eröffnung des Festivals musste, verabschiedeten sich Sascha und Mitrofan Petrowitsch eilig. Liszt schrieb ihre Adresse in Weimar auf, bat sie, vorbeizukommen, und begleitete sie freundlicherweise hinaus. Sie gingen und bedauerten, dass es unpassend war, den Maestro zu bitten, etwas zu spielen.

Am Abend eröffnete eine Aufführung von Liszts Oratorium „Die Heilige Elisabeth“ die musikalischen Feierlichkeiten, das traditionelle Liszt-Festival. Auf der Bronzestatue des Komponisten wurde ein Lorbeerkranz niedergelegt, und es gab lang anhaltenden Beifall. Der Maestro, im gleichen bescheidenen Mantel, saß in einer Loge zwischen wichtigen Leuten und prächtig gekleideten Damen.

Einen Tag später sah Sascha, wie Liszt selbst dirigierte.

- Wir haben Glück, - erklärte jemand, der in der Nähe saß, - der Maestro macht das jetzt nicht mehr so oft.

Auf der Bühne wirkte Liszt in seinem langen, zugeknöpften Mantel und seiner üppigen, wallenden weißen Haarmähne überraschend imposant - eine riesige, gleichsam über dem Orchester und dem Saal schwebende, temperamentvolle Gestalt. Sascha wusste bereits, dass Liszt seine übliche Art des Dirigierens längst aufgegeben hatte, um, wie der Maestro selbst sagte, „Kreuze, Quadrate und Dreiecke in die Luft zu zeichnen“. Jetzt konnte sich Sascha selbst davon überzeugen: Liszt dirigierte ohne Taktstock und auf sehr merkwürdige Weise - wenn die Musik ruhig floss, nahm er kaum einen Takt wahr oder stand sonst völlig regungslos mit über der Brust verschränkten Armen da, aber in dramatischen Momenten schien er zu explodieren, breitete die Arme aus und winkte den Orchestermitgliedern und Zuhörern magisch zu. Manchmal fühlte sich Sascha so beschwingt, dass er am liebsten von seinem Platz aufgestanden wäre.

Sascha erfuhr, dass Liszt jetzt nicht mehr allein probt, sondern dass die Dirigenten im Voraus erfahren, was er mit dem Orchester aufführen wird, und dass sie während der Aufführung inmitten des Orchesters sitzen und bereit sind, dem Orchester oder dem Chor zu helfen. Und dass Hilfe nötig sein könnte, davon war Sascha bald überzeugt - am Ende des Stücks begann der Notenständer mit der Partitur vor Liszt plötzlich umzufallen, und der Maestro versuchte, ihn zu stützen, wobei er das Orchester vergaß, das sich sofort verirrte. Man musste die letzte Folge noch einmal beginnen. Am nächsten Tag jedoch, als das Stück wiederholt wurde, klappte alles hervorragend. Das Werk selbst - die Einleitung zu Liszts neuem Oratorium, das noch nicht fertig gestellt war - gefiel Sascha jedoch nicht: die Melodien waren langweilig und eine davon klang sogar wie das Lied „Es war einmal eine graue Ziege bei meiner Großmutter“. Aber er bewunderte auch das Geschick, mit dem der Komponist dieses Material entwickelte!

Für den Vormittag war eine Probe von Saschas Sinfonie angesetzt, für den Abend ein Konzert am selben Tag. Liszt kam auch zur Probe und benahm sich wie ein freundlicher Gastgeber, der nach jedem Satz applaudierte, während Sascha, der neben ihm saß, die Ratschläge des Meisters auswendig lernte - er empfahl zum Beispiel, im ersten Satz keine Wiederholungen zu machen. Er lobte einige Episoden und schüttelte am Ende Saschas Hand.

- Danke für die gute Sinfonie!

Der Dirigent war Karl Miller-Gartung, ein in Europa bekannter Dirigent, aber Sascha war mit dem Klang der Sinfonie nicht zufrieden, die Posaunen wirkten dumpf und die Waldhörner hatten ein sehr ungewöhnliches, hartes Timbre; in russischen Orchestern waren sie weicher. Ich war überrascht, wie die Kontrabassisten ihre Bögen halten - altmodisch, wie Cellisten; so haben sie in Russland schon lange nicht mehr gespielt. Aber die Intonation der Deutschen ist sauber, es gibt nichts zu sagen. Und doch war alles irgendwie sehr ungewohnt, deutsch? Sascha war durch die Probe aufgewühlt, und erst Liszts Kritik an der Sinfonie und die Freundlichkeit des Maestros brachten die gute Stimmung zurück.

Aber am Abend klang die Sinfonie unvergleichlich besser, obwohl die Waldhornbläser immer noch „hackten“ - Saschas Lieblingsepisode mit vier Waldhörnern war wieder enttäuschend. Dem Publikum gefiel die Sinfonie jedoch, es applaudierte und billigte sie, und Sascha, der nach der Probe keinen Erfolg erwartete, saß ziemlich weit von der Bühne entfernt, zögerte, schämte sich und hatte keine Zeit, sich zu verbeugen.

Nach dem Konzert stand Sascha im Rampenlicht - Liszt und Miller-Gartung stellten ihn den Musikkritikern vor und er hörte viele nette Worte, erfuhr aber auch, dass die Sinfonie nur dank Liszt den Weg auf die Weimarer Bühne fand, wofür sie eine deutsche Sinfonie ablehnen musste. Natürlich wagte niemand, dem großen Maestro zu widersprechen, aber viele waren unzufrieden, wie Sascha nach der Lektüre eines dummen und offen schimpfenden Artikels in einer Frankfurter Zeitung überzeugt war.

Während seiner gesamten Zeit in Weimar sah Sascha Liszt und zeigte ihm seine Partituren. Liszt nahm Sachas Französisch gut auf und sein Gast fühlte sich immer weniger gehemmt. Und sein Gastgeber erzählte immer wieder lustige Begebenheiten und machte Scherze. Als Sascha sich ans Klavier setzte (ziemlich kaputt, muss man sagen), um seine Suite zu spielen, entschuldigte er sich im Voraus für sein schlechtes Spiel, erklärte Liszt mit einem absichtlich ernsten Blick:

- Das sollte es auch, denn wenn ein Komponist gut spielt oder ein Pianist gut komponiert, ist es doch sehr verdächtig, das Werk eines anderen als sein eigenes auszugeben, oder?

Sascha schätzte besonders die Freundlichkeit Liszts, als er Camille Saint-Saëns in seinem Haus traf, kühl und höflich, trocken im Gespräch, prüde seinen Ruhm tragend, wenn auch deutlich weniger als Liszt. Außerdem schämte sich Sascha vor dem Franzosen wegen seiner Aussprache, reichte Saint-Saëns seine Partituren und verstummte. Aber Liszt, der seinen jungen Kollegen wahrscheinlich ermutigen wollte, sagte, wenn in dem deutschen Werk etwas vom russischen Geist zu finden sei, dann sei das eine sehr gute Sache!

Mehr als einmal hörte Sascha von Stassow, wie schockiert alle von Liszts Spiel waren, als er in den 40er Jahren durch Russland tourte. Als er endlich den Mut gefunden hatte, bat er den Maestro, etwas zu spielen. Mit einem wohlwollenden Nicken trat Liszt an das Klavier heran und begann seine berühmte Konzertetüde. Der Maestro saß aufrecht und blickte nicht auf die Tasten, er spielte sehr leise, wie im Flüsterton, aber selbst in dieser Nuance fand er viele Schattierungen. Sascha war erstaunt über die Flexibilität von Liszts Fingern - die schwierigsten Passagen flogen wie ein sanfter Hauch vorbei. Vor allem aber war er von der magischen Schönheit des Klangs beeindruckt. Sascha fragte sich sogar, ob es das gleiche kaputte Klavier war. Liszts unvergleichlich luftige Poesie schuf ein Gefühl der Magie...

Zum Abschied schenkte Liszt Sascha sein Porträt und signierte es auf Französisch: „An A. Glasunow mit herzlicher Sympathie. Franz Liszt. Weimar. 1884 Mai“ und ein Schmuckstück aus Elfenbein in Form eines Streichholzes, auf dessen Spitze wie bei einem Feuerzeug ein Rubin als leuchtend roter Punkt glitzerte. Er reichte die Hand und bat, seine Grüße an Balakirew und die anderen Kutschkisten zu übermitteln. Und er sagte kluge Worte:

- Sie sind noch sehr jung, Monsieur Glasunow, vergessen Sie nicht, dass die Begabung, glücklich zu sein, wertvoller ist als das Glück, talentiert zu sein!

Eine weitere große Freude erwartete Sascha - eine Einladung zu den Wagner-Festspielen im Juli nach Bayreuth. „Sie können sich mein Glück nicht vorstellen, - schrieb Sascha an Stassow, - ich fahre nach Bayreuth, um Parsifal in einem besonderen Rahmen zu hören, aber das war's auch schon: Liszt wird dort sein und ich werde ihn wieder sehen und ihn sechs Tage lang sehen.“

Die Woche in Weimar verging wie im Flug, und Sascha teilte seiner Familie, Stassow und Rimski-Korsakow in Briefen weiterhin seine Eindrücke mit - über Liszts Fürsorge und Freundlichkeit, über seine überschwängliche Begeisterung für russische Musik. Und er war wirklich erstaunt über die Arbeitsfähigkeit Liszts, der ganze Tage damit verbrachte, wenn nicht zu musizieren, so doch zuzuhören: „er hörte einer Probe von 10 bis 1 Uhr morgens zu, wenn nicht mehr, dann hatte er ab 4 Uhr zu Hause Musik, und dann am Abend. Ich verstehe nicht, wie er das alles aushalten kann. Ich habe nur einen Tag so verbracht, den Tag meiner Sinfonie, und ich bin überwältigt. Und er ist ein 73-jähriger Mann!“ Das war etwas zum Nachdenken! Wie man sieht, hatte Liszt ein Talent zum Glücklichsein; sein Glück war die Musik.

## SOMMER DER REISEN

Die Reise ging weiter, die Städte - Frankfurt am Main, Wiesbaden, Straßburg - kamen und gingen. Sascha interessierte sich für sie alle, es gab viel zu sehen, aber Sascha drängte Beljajew, er wollte so schnell wie möglich nach Spanien kommen.

In der Zwischenzeit hat sich Frankreich vor ihm ausgebreitet. Am Vorabend der Provence, in Lyon, einer alten Stadt am Zusammenfluss von Rhone und Saône, lange bewundert vom berühmten botanischen Garten, schrieb Sascha von Lyon aus einen langen Brief an Mili Alexejewitsch mit einem ausführlichen "Bericht" über seinen Aufenthalt in Weimar, übermittelte Liszts Grüße und seine Kritiken über russische Musik, natürlich über die „Islamej“, „Tati-tati“, über die Liszt wiederum sagte: „Mein Konservatorium!“ und dann ein weiteres: „Eine Zusammenfassung aller musiktheoretischen und harmonischen Informationen.“ Wie man sieht, wissen die Deutschen mehr über russische Musik, fuhr Sascha fort, als unser russischer Iwanow die Giraffe. Es hat mich gefreut, Balakirew über all das zu schreiben - es wird eine Freude für Mili Alexejewitsch sein, durchzulesen.

Hier ist der Süden Frankreichs - die alte Provence. Blendende südliche Sonne, Weinberge, Oliven- und Kastanienhaine, Obstgärten und Rosengärten. Eine Brise mit dem romantischen Namen Mistral trug den Duft von Zitrone, Lavendel und Oleander. Rundherum gibt es architektonische Wunder - alte Schlösser auf den Hügeln, das römische Aquädukt Pont du Gard in Nîmes, alte Abteien in Tarascon

und Sète. Die romantische Stimmung wurde auch durch eine gewisse Gefahr genährt - die Route führte nach Spanien, und es gab noch keine spanischen Visa.

Endlich das lang erwartete Spanien, das Land, das von Puschkin, Glinka und Dargomyschski besungen wurde, das Spanien der Gitarrenakkorde und der feurigen Rhythmen von Boleros und Jotas! Die Begegnung mit Spanien enttäuschte Saschas schwärmerische Erwartungen nicht - schön waren die steinernen Gipfel der Pyrenäen, die alten Burgen und Klöster auf den uneinnehmbaren Klippen, schön waren die weiten, von blühenden Rosen gesäumten Plätze in der Hauptstadt Kataloniens, Barcelona, wo die Reisenden ihren ersten Halt machten und schließlich ihr Visum erhielten. Saschas Ohren gewöhnten sich immer mehr an den Klang der spanischen Sprache, und Sascha traute sich zunehmend, die wenigen spanischen Sätze, die er vor der Reise auswendig gelernt hatte, auszusprechen und freute sich sehr, wenn ihn jemand auf der Straße oder in einem Restaurant verstand.

Im alten Saragossa hielten man nicht an, außer um die majestätische Kathedrale El Pilar aus dem XVII. Jahrhundert zu bewundern, deren zahlreiche Türme und Türmchen sich im trüben gelben Wasser des Ebro spiegeln.

- Man muss schon sagen, dass sie früher wussten, wie man baut! - bewunderte Mitrofan Petrowitsch.

Madrid, das Herz Spaniens, empfing sie mit einer unerträglichen Hitze. Sie schlenderten verschwitzt durch die Stadt und sahen sich die Sehenswürdigkeiten an - die Universität, die Kunstgalerien. Natürlich wollte Sascha auch den Stierkampf sehen, aber Mitrofan Petrowitsch hat ihn davon abgehalten. Zunächst gefiel Sascha diese grausame Vorstellung wegen ihres exotischen Glanzes - ein Matador in einem blauen, mit silbernen Mustern bestickten Anzug schlug seinen schillernden roten Mantel auf den goldenen Sand der Stierkampfarena unter dem tiefblauen Himmel. Auch Mitrofan Petrowitsch war anfangs geduldig. Doch als ein blutiger Fleck über den Rücken des Stiers kroch und der Matador fast auf die scharfen Hörner kam, sprang Beljajew auf.

- Nein, Sascha, lass uns gehen! Das darf man nicht! Gehen wir!

Ja, und Sascha fühlte sich bereits unwohl.

- Ich muss sagen, das ist ekelhaft! - Mitrofan Petrowitsch seufzte erleichtert, als der Zirkus hinter ihnen lag.

Sie besuchten auch den Escorial, ein Palast-Kloster fünfzig Werst von Madrid entfernt. Diesmal war es Mitrofan Petrowitsch, der die Reise initiierte, aber Sascha wollte aus irgendeinem Grund nicht dorthin fahren, wahrscheinlich war er müde von der Fülle der Eindrücke.

- Das müssen wir uns ansehen, Saschenka! Die Spanier nennen es das achte Weltwunder, - plädierte Mitrofan Petrowitsch.

Aber Sascha fand dieses riesige, düstere, majestätische Ensemble aus rosafarbenem und grauem Granit tatsächlich nicht einladend. Die endlosen Treppen, die düsteren Hallen und Innenhöfe, die marmornen Rechtecke der Königsgräber waren langweilig, und Sascha war froh, so schnell wie möglich unter den blauen Himmel des Südens zu kommen.

Im Allgemeinen mochte er Madrid weniger als andere spanische Städte, es sah eher aus wie eine gewöhnliche europäische Stadt, es gab nicht genug Spanisches, das überall zu sehen war und worüber Sascha sich freute.

Aber Sevilla, die alte andalusische Stadt, war sofort faszinierend. Auf Saschas Wunsch hin blieben sie eine Woche lang hier, schlenderten an den Ufern des Guadalquivir entlang, bewunderten arabische Paläste und erlebten das

temperamentvolle spanische Straßenbild. Sascha gab sich den Eindrücken Spaniens mit ganzer Seele hin: „Hier versuche ich, ein Spanier zu werden, - schrieb er an Nikolai Andrejewitsch, - ich esse spanisches Essen und versuche, mein Spanisch öfter anzuwenden.“

Und er interessierte sich sehr für spanische Musik. Von seinem ersten Tag auf spanischem Boden an begann Sascha, Glinka zu imitieren und die von Straßenmusikern gesungenen und gespielten Melodien aufzunehmen. Meistens kam die Musik aus den Cafés, aber es war immer zu voll und zu laut, die temperamentvollen Spanier schrien und stampften vor Aufregung mit den Füßen, so dass man manchmal nicht einmal die Gitarre oder den Sänger hören konnte.

Mitrofan Petrowitsch fand einen Ausweg - er mietete mit einem anderen Liedliebhaber, einem belgischen Ingenieur, für den Abend eine kleine Kneipe am Stadtrand von Sevilla hinter dem Guadalquivir. Als sie ankamen, war die Kneipe leer, obwohl es vor der Tür voll war. Zusammen mit dem Dolmetscher setzten sie sich in eine kleine Loge, tranken den berühmten andalusischen Wein Montilla, lauschten dem Gesang und bewunderten die Tänze der Zigeuner. Die Saiten der Gitarren und Mandolinen erklangen, die gutturalen Stimmen ertönten leidenschaftlich, die bunten Tücher wogten in einem wilden Tanz. Und diejenigen, die heute nicht hineingelassen wurden, schrien und applaudierten laut vor der Tür.

Sascha hatte Spaß daran, einige schöne spanische Melodien aufzuschreiben - Malaguena, Zigeuner-Segedilla, Jota. Hier gibt es endlich echte spanische Musik!

Am nächsten Morgen sah Sascha Mitrofan Petrowitsch ungewöhnlich beschäftigt.

- Ich muss sagen, Saschenka, wir beide haben uns ein bisschen verrechnet!

- Wobei, Mitrofan Petrowitsch?

- Uns geht das spanische Geld aus, und die Russen werden uns hier wohl kaum Wechselgeld geben.

Es war erstaunlich, dass Beljajew mit seinem praktischen Verstand und seiner Kenntnis ausländischer Sitten nicht plötzlich etwas einfiel! Sascha war jedoch nicht besonders besorgt, denn er wusste, dass Mitrofan Petrowitsch einen Ausweg finden würde.

In Sevilla wollte niemand wirklich russisches Geld, also mussten sie nach Cádiz fahren, wo der russische Konsul stationiert war. Aber sie gingen vergeblich; der Konsul weigerte sich, ihnen zu helfen. Es war fast an der Zeit, nach Hause zu fahren, aber jemand riet ihnen, den russisch-amerikanischen Konsul in Gibraltar zu kontaktieren. Die Fahrt in einem Fischerboot vom Küstendorf Alcherisas über das tiefblaue Meer zum riesigen Felsen von Gibraltar, hinter dem die Abendsonne unterging, blieb lange in Erinnerung. Wir kamen an, als es bereits dunkel war, aber der britische Beamte erlaubte uns, sobald Mitrofan Petrowitsch Englisch sprach, an dem schwer bewachten Ufer auszusteigen und schaute nicht einmal in unsere Pässe:

- Wir nehmen die Herren beim Wort, Sir!

Man übernachtete in einem Hotel, und am Morgen erklärte sich der Konsul tatsächlich bereit, das Geld in spanisches Geld umzutauschen, obwohl er eine Menge Zinsen verlangte, aber da war nichts zu machen, also mussten wir zustimmen.

- Ich muss sagen, dass wir nicht ewig in Spanien bleiben können!

Am Nachmittag ritten wir auf Eseln, dem lokalen Transportmittel, zur Festung, die auf den Klippen thront. In den Felsspalten rund um die schmalen Pfade blühten

exotische Blumen und schrien Affen, schwanzlose Berbermakaken - ebenfalls eine lokale Attraktion, wie der Reiseführer erklärte.

Von den Klippen von Gibraltar aus konnte man im Sommerdunst die Küste Afrikas sehen, und es war sicherlich verlockend, dieses märchenhafte Land zu besuchen. Dorthin sind die Reisenden aufgebrochen.

In der marokkanischen Stadt Tanger, die zum blauen Spiegel der Bucht hinabsteigt, fiel Sascha die ungeordnete Mischung aus Europäern und Arabern auf, die leuchtenden Schilder in europäischen Sprachen und die leeren Wände der arabischen Häuser, die kunterbunte und unglaublich laute Menge - sie unterhielten sich so laut, dass es schien, als würden sie sich gleich prügeln. Die Straßen waren erstaunlich eng und namenlos (versuchen Sie, etwas zu finden!), und die Moscheen waren riesig. Es war unglaublich heiß und die Luft war erfüllt von den Aromen orientalischer Gewürze, Früchte, Kaffee und Sultaninen, die überall in Hülle und Fülle verkauft wurden.

Sascha und Mitrofan Petrowitsch gingen, wie alle reichen Ausländer, nur in Begleitung eines Dolmetschers und eines Soldaten durch die Stadt, da es sonst unmöglich war, sich durch die vielsprachige Menge zu quetschen - manchmal musste der Soldat die streitenden und gaffenden Menschen, die die enge Straße blockierten, einfach beiseite schieben.

Aus den arabischen Cafés ertönte exotische Musik. Natürlich ging man hinein, trank vorsichtig den stärksten Kaffee und lauschte den Musikern - meist spielten zwei einheimische geigenähnliche Instrumente, der dritte schlug auf ein Tamburin. Sie sangen auch temperamentvolle Lieder und, ihrem Gesichtsausdruck nach zu urteilen, Liebeslieder („mit ungewöhnlich leidenschaftlichen Gesichtern“, scherzte Sascha in einem Brief an Stassow). Er mochte die Musik, aber sie war zu ungewöhnlich und änderte ihr Aussehen jede Sekunde, so dass selbst Sascha mit seinem bis dahin tadellosen Gedächtnis Stassow gegenüber zugeben musste: „Ich konnte keines der Themen Note für Note aufschreiben. Ich erinnere mich aber an einiges davon und auch an den Charakter der Musik.“

Sie sahen Opiumraucher - regungslos, mit glasigen Augen. Sie sahen eine arabische Hochzeit, die von Reitern umgeben war, die mit Gewehren in die Luft schossen. Sie ritten auf Maultieren in den Außenbezirken der Stadt entlang der Felder, wo halbnackte, unbedeckte Bauern in der unerbittlichen afrikanischen Hitze arbeiteten.

In Tanger spürte Sascha plötzlich, dass er der Schönheit und der Kuriositäten fremder Länder überdrüssig wurde.

- Ich habe mich dort fremd gefühlt, - erzählte er später zu Hause, - weit weg von der Heimat. Ich habe sogar geweint, und Mitrofan Petrowitsch wurde traurig.

Nach Spanien zurückgekehrt, besuchten wir Málaga und zwei Tage Grenada, und an beiden Tagen schlenderte Sascha wie ein verzauberter Mann durch den fabelhaften Alhambra-Palast. Wir sahen uns auch das Zigeunerviertel an und entkamen nur knapp der Menge von Zigeunern, die beharrlich nach Almosen verlangten. Dann war da noch das alte Córdoba mit seinen maurischen Moscheen und charmannten Innenhöfen, in denen Rosen dufteten und Weinreben an den Wänden hingen.

Die Umgebung war wunderschön, aber die Müdigkeit wuchs, und er wollte möglichst schnell nach Hause. Von Malaga aus schrieb Sascha an Stassow: „Ich habe das Gefühl, dass unsere weitere Reise außerhalb Spaniens eine Reihe von Enttäuschungen für mich sein wird, ich würde gerne direkt von Spanien nach

Petersburg fliegen.“ Aber es lag noch ein langer Weg vor ihm, und nur der Gedanke, Liszt in Bayreuth zu treffen, tröstete ihn.

In einem Brief an Wladimir Wassiljewitsch fasste Sascha einige seiner spanischen musikalischen Beobachtungen zusammen: „Im Allgemeinen verschwindet die Musik in Spanien jeden Tag“ - die Leierkastenmänner, die Sascha erwartet hatte, waren zum Beispiel in Madrid nicht zu finden, und selbst in Sevilla, wo Musik häufiger zu hören war als in anderen Städten, die Sascha besucht hatte. Und man kann sich nur vorstellen, wie es hier unter Michail Iwanowitsch Glinka gewesen war. „Aber, - so fährt Sascha in seinem Brief an Stassow fort, - man kann immer noch sehen, wie getreu er die Volksmusik erfasst hat...“

Die Versuche, unterwegs etwas zu komponieren, führten zu nichts, keine nennenswerten musikalischen Ideen tauchten in seinem Kopf auf. Offensichtlich hatte er bereits einen Charakterzug ausgebildet - er arbeitete nur zu Hause, in der Stille, in einem geregelten Leben, und das Nomadenleben eines Reisenden lenkte ihn von der Kreativität ab. Sascha erinnerte sich an Nikolai Andrejewitschs Ausdruck bei solchen Gelegenheiten, wenn er nicht arbeitete – „der Laden ist geschlossen“. Und offenbar musste er, wie man so schön sagt, seine spanischen Eindrücke erst einmal verdauen. Sascha wusste natürlich nicht, dass sie seine schöpferische Fantasie noch jahrelang nähren würden. Und obwohl er keine neuen Gedanken hatte, verschwendete er keine Zeit - er fertigte eine Klavierbearbeitung seiner zweiten griechischen Ouvertüre an, die vertraute Bewegung des Bleistifts entlang der musikalischen Linien beruhigte ihn und lenkte ihn von seiner Traurigkeit nach zu Hause ab.

Zurück ging es über Barcelona, Lyon, Frankfurt am Main und Neumarkt. Unterwegs stellte Sascha ein Arrangement der Ouvertüre fertig.

## WAGNERSTADT

Von Neumarkt aus rollte die S-Bahn gemächlich durch die bewaldeten Hügel. In der Ferne schwebten Kastanien- und Lindenparks und Reihen von Pyramidenpappeln vorbei. Und hier befand sich Bayreuth, eine kleine Provinzstadt, die zum „Mekka“ für Musikliebhaber in Europa und Amerika geworden war, nachdem Wagner sich dort niedergelassen und sein Theater gebaut hatte. In den engen, gepflegten Straßen der Stadt werden anlässlich der nächsten Wagner-Feierlichkeiten die Trommeln rasseln und die Militärkapellen in voller Uniform marschieren. Wagners Name wurde hier wie der Name eines Heiligen ausgesprochen, und man konnte einen Schlag auf die Nase bekommen, wenn man dem deutschen Maestro keinen Respekt zollte, wie es einem Musikkritiker passierte, der zu Besuch war und in einer Kneipe versehentlich etwas gesagt hatte.

Die Besucher hatten nun keine Zeit mehr, die Rokokopaläste zu bewundern, ein Erbe des XVIII. Jahrhunderts, als der hiesige Markgraf versuchte, wenn schon nicht mit Berlin, so doch wenigstens mit München zu konkurrieren; das Hoftheater, einst prächtig und nun durch die Vergoldung baufällig; den üppigen königlichen Garten. Vom Bahnhof eilten nun alle zum Grünen Hügel am Rande der Stadt, wo ein riesiges, ziemlich hässliches Gebäude aus rotem Backstein stand, das Haus der Aufführungen, ein von Wagner entworfenes und geplantes Theater, das nur für seine Opern bestimmt war.

Die Einheimischen sind nicht davor gefeit, dass Wagners Parsifal noch 29 Jahre lang nirgendwo anders als in Bayreuth zu hören sein wird - der Komponist war der Ansicht, dass nur sein Theater dieses „feierlichen Bühnenmysteriums“ würdig sei, und verbot in seinem Testament, offenbar um ein Sakrileg zu vermeiden, dass seine letzte Oper dreißig Jahre lang auf anderen Bühnen aufgeführt wird.

- Ich muss sagen, Sascha, dass der König von Bayern das Verbot bestätigt hat. Er beschloss sogar, den Parsifal nicht in München zu inszenieren.

- Warum denn, Mitrofan Petrowitsch?

- Ich denke, mein Herr, aus Arroganz. Angeblich sind alle anderen nicht alt genug, nicht würdig um das zu sagen. In der Jugendzeit, Saschenka, träumte Wagner davon, ein Volkstheater mit dem Geld des Volkes und umsonst zu bauen, aber es wurde mit Spenden des bayerischen Königs und des türkischen Sultans gebaut. Jetzt verlangen sie also zehn Rubel in Silber für einen Stuhl für einen Abend. Was ist das für ein Volkstheater!

Mitrofan Petrowitsch und Sascha bewunderten Wagners Villa „Wahnfried“ („Raum der Träume“ - alle Träume Wagners wurden in Bayreuth wahr) und nahmen sich einen Moment Zeit, um das Grab des Komponisten im Park hinter der Villa zu betrachten. In einem Restaurant in der Nähe des Theaters, in dem die Darsteller und Gastmusiker traditionell speisten, sahen wir schon von weitem eine vertraute Gestalt, gestreckt durch einen strengen Hirtenmantel und glattes weißes Haar - Liszt! Er begrüßte Sascha sehr freundlich und erkundigte sich nach neuen Kompositionen und Plänen, aber es war offensichtlich, dass er des festlichen Treibens und Lärms, des endlosen Geschwätzes seiner Bewunderer, die Sascha, aufgebracht über Liszt, in einem Brief an Stassow als „eine deutsche Gesellschaft von Narren“ bezeichnete, sehr müde war.

Die Aufführung begann um vier Uhr nachmittags - sonst wären die extrem langen Wagner-Opern weit nach Mitternacht zu Ende gewesen. Um vier Uhr nachmittags trompeteten als mittelalterliche Herolde verkleidete Trompeter die Melodie aus dem Parsifal (Wagner selbst hatte solche „Glocken“ erfunden) und zweitausend Zuschauer strömten durch die Türen des Theaters.

Der Saal besticht durch seine Fremdartigkeit. Es gab keine Ränge, nur Logen für gekrönte Häupter und Würdenträger, und ein Amphitheater aus strengen antiken Formen, das nach oben hin anstieg. Es gibt keinen Samt und keine traditionellen Stuck-Amulette, Blumengirlanden und Kringel; deshalb entstand ein Gefühl von edler, herrschaftlicher Schlichtheit. Die Sessel sind steif, aber geräumig und bequem.

Kaum hatten Sascha und Mitrofan Petrowitsch die Libretti aufgeschlagen, die sie beim Buchhändler Gissel gekauft hatten, ertönten die Trompeten erneut und die Gaslampen gingen aus - ebenfalls eine Wagnersche Neuerung, um die Zuhörer nicht zu stören.

In einer ehrfurchtgebietenden Stille wurde das Präludium feierlich gespielt. Weder das Orchester noch der Dirigent waren zu sehen, so tief war der Orchestergraben im Theater von Bayreuth. Sascha schätzte sofort die ungewöhnliche, einfach magische Akustik des Saals: selbst im stärksten „tutti“ des Orchesters (und Sascha wusste, dass es mehr als hundert Musiker waren) herrschte "Samt", und die Stimmen der Sänger waren absolut klar zu hören - so wirksam waren sowohl die ungewöhnlich tiefe Aufstellung des Orchesters als auch die akkurate Holzverkleidung des Saals.

... Der grauhaarige Ritter Gurnemanz erzählt den jungen Pagen die Legende vom Gralsbecher. Die verführerische Sünderin Kundry, der ungeheilte, verwundete König Amfortas und der junge, gut aussehende Parsifal folgen einander in der langsam voranschreitenden Handlung. Sascha konnte zwar kaum etwas aus dem Text aufnehmen - Wagners Libretto (er schrieb es immer selbst) enthielt zahlreiche antike und mittelalterliche Wendungen. Es hieß, dass sogar die Deutschen selbst sie nicht ganz verstehen würden.

Der Chor der „Blumenmädchen“, die Parsifal im Zaubergarten verführten, verblüffte Sascha - die Melodien von sechs Sopransolisten, zwei Frauenchören (jeweils dreistimmig) und dem Orchester flossen in einem leichten Walzerrhythmus und verwoben sich zu einer wundervollen Klangspitze. Die kraftvolle Stimme von Parsifal durchbrach den Spuk. Es war unmöglich, Wagner nicht zu bewundern - was für ein Kontrapunktiker!

Doch als die Musik des Zauberers Klingsor in einem furchtbaren Strudel wirbelte, als Kundry in hysterischer Ekstase aufschrie, als das dämonische Leitmotiv des bösen Zauberers und das feierliche und erhabene Thema des Parsifal in herzerreißender Dissonanz aufeinandertrafen, war Sascha schockiert, ja erschrocken, und in der Pause zerrte er Mitrofan Petrowitsch fast aus dem Theater. Die Erinnerungen an die Musik von Parsifal quälten ihn lange Zeit und hielten ihn oft wach...

Im August kehrten sie schließlich nach Hause zurück. Als Sascha sich an die Tage der Reise erinnerte, wurde ihm immer bewusster, wie freundlich Mitrofan Petrowitsch zu ihm war. Natürlich konnte der Altersunterschied von dreißig Jahren nicht spurlos an ihm vorübergehen. Mehr als einmal bemerkte Sascha, dass Mitrofan Petrowitsch sich überhaupt nicht für das interessierte, was Sascha mit all seinen Augen ansah. Und es war offensichtlich, dass Beljajew, indem er seinen Saschenka verwöhnte, viel tat und sich selbst überwältigte. Und nur einmal hatte er nicht genug Geduld - beim Stierkampf, von dem Mitrofan Petrowitsch weglief und Sascha wegzerzte. Vielleicht wären die idealen Gefährten Menschen im gleichen Alter gewesen, dann hätten sie die gleichen Ziele gehabt. Aber nein, niemand hätte Mitrofan Petrowitsch für Sasha ersetzt. Und Sascha war überwältigt von Dankbarkeit.

Familie und Freunde lauschten mit Vergnügen Saschas begeisterten Berichten über seine Begegnungen mit Liszt und seine Abenteuer in Spanien und Afrika. Wladimir Wassiljewitsch Stassow lachte schallend:

- Nein, nein, ich habe nicht umsonst drei Jahre lang versucht, Saschenka nach Spanien zu schicken!

Und auf Saschas Klage, er habe unterwegs nichts komponiert, tröstete er:

- Schade, natürlich, aber das macht nichts, alles wird später kommen, alle Kisten und Schleusen lösen sich von selbst auf!

Tatsächlich lösten sich die „Schleusen“ viel schneller auf, als Sascha erwartet hatte, und sehr bald strömten neue musikalische Gedanken herein. Wieder einmal kritzelte Sascha ein Notenblatt nach dem anderen. Selbst als er beim Reiten auf dem Poklonnaja Hügel stürzte und sich die rechte Hand schwer verletzte, versuchte er, mit der linken Hand Notizen zu schreiben.

## FIRMA „M. P. BELJAJEW IN LEIPZIG“

Mitrofan Petrowitsch suchte unermüdlich nach Möglichkeiten, das Talent seines geliebten Saschenka Glasunow zu fördern. Und auf dem Weg nach Bayreuth dachte er daran, einen eigenen Musikverlag zu gründen. Zunächst einmal, um Saschas Kompositionen zu veröffentlichen.

- Wer hat deiner Meinung nach die beste Notengravur, Saschenka?

- Natürlich bei Röder in Leipzig.

- Richtig, dort werden wir uns mit ihm in Verbindung setzen. Wir werden ein Büro in Leipzig eröffnen und die Korrekturbögen per Post nach Petersburg schicken lassen. Was im Ausland gedruckt wird, ist in ganz Europa bekannt. Wir werden uns mit Jürgenson hier arrangieren, damit er es in seinem Laden verkauft. Und mit dir, wenn du einverstanden bist, werden wir jetzt einen Vertrag für alle deine Werke unterschreiben, für das, was du schon hast und was du noch schreiben wirst.

Natürlich stimmte Sascha zu, und der Vertrag wurde sofort unterzeichnet. Sascha hatte bereits Erfahrungen mit dem Verlagsgeschäft in Russland gesammelt. Ein Jahr zuvor hatte ein gewisser Chowanow, der Besitzer des ehemaligen Johansen-Verlags, auf Wunsch von Balakirew Saschas Erste Symphonie, Erstes Quartett und Klaviersuite veröffentlicht. Der Komponist war begeistert. Man kann sich nur wundern, wenn man seine eigenen Kompositionen in den Reihen der gestochenen Notenblätter sieht! Chowanow veröffentlichte zwar das Quartett und die Suite, aber er kam nie dazu, die Sinfonie zu veröffentlichen - es stellte sich heraus, dass er keine Einnahmen erwarten konnte. Mehr noch, er musste einen Verlust machen! Chowanow schrieb an Mili Alexejewitsch: „Orchesterstücke zu veröffentlichen, ist zu undankbar; das Verlegen ist mit großem Aufwand verbunden, und es gibt keine Vermarktung - ich habe die Erfahrung mit Glasunows Quartett gemacht, das geht überhaupt nicht, und auch die Suite nimmt niemand. Nach einem solchen Versuch erwäge ich natürlich, andere Werke von Glasunow zu veröffentlichen, die sehr viel Geld kosten...“ Und er stimmte bereitwillig zu, als Beljajew ihm anbot, die Rechte an Saschas Werken zu verkaufen.

Mili Alexejewitsch hingegen war sehr beleidigt und überredete Sascha hartnäckig, sich nicht mit Beljajew einzulassen - er kenne sich im Verlagswesen nicht aus und werde mit seinem Vorhaben sicher scheitern. Und gallig vorausgesagt:

- Sie und er werden das alles in einem Holzlager irgendwo auf dem Dachboden herumliegen haben!

Doch Sascha gab seinen Bitten nicht nach, und Mitrofan Petrowitsch machte sich mit seiner üblichen Energie und seinem praktischen Scharfsinn an die Organisation seines Verlags. Sein Büro in Leipzig wurde von Franz Schaeffer geleitet, einem Experten für Musikverlagswesen, einem Mann von Leistung und Gewissenhaftigkeit - Beljajew wählte ihn ohne Probleme aus. Schaeffer überwachte nicht nur die Gravur und den Druck, sondern auch den Verkauf und die Werbung für die Publikationen des neuen Unternehmens. Und niemand konnte sich mit der Notenabteilung von Gustav Röder messen - die klaren, sauberen und eleganten Notenschilder waren eine Augenweide.

Der Verlag von Beljajew war das einzige Unternehmen in Russland, vielleicht sogar in der ganzen Welt, dessen Inhaber nicht nach Gewinn strebte, obwohl das Unternehmen natürlich nicht ohne strenges Kalkül und klug und umsichtig geführt

wurde. Fasziniert von Saschas Musik drang Mitrofan Petrowitsch nach und nach immer tiefer in die Umstände des russischen Musiklebens ein. Und er erkannte, wie schwierig das Leben für russische Komponisten ist, wie hoffnungslos abhängig sie von Verlegern, Dirigenten und Primadonnen sind, ganz zu schweigen von Beamten verschiedener Ränge, von „erhabenen Mäzenen“, die sich als Experten ausgeben. Jürgenson, der Verleger von Tschaikowskis Werken, hat einmal in einem Moment der Offenheit geplaudert, dass die Einnahmen aus einer einzigen Romanze, „Inmitten eines lauten Balls“, so groß waren, dass sie die Kosten für die Veröffentlichung aller anderen Werke Tschaikowskys deckten, aber die Romanze wurde zum üblichen Satz bezahlt, also nicht so hoch. Die Komponisten erhielten einen Hungerlohn und die „aufgeklärten Verleger“, die sich über die Schwierigkeiten beklagten, bauten Steinhäuser.

Und Mirofan Petrowitsch erkannte, dass er dank seines Reichtums den russischen Musikern, vor allem den Komponisten, helfen konnte. Er stand nun vor einem größeren und klareren Ziel. Jemand sprach von Beljajews „Wiedergeburt“ und sagte, er habe profitiert und geerntet, und nun sei er zur Vernunft gekommen und habe begonnen, gute Taten zu tun, wie es Kaufmannsgeldsäcke tun - um in seinem hohen Alter Wiedergutmachung zu leisten. Aber das stimmte nicht - Beljajew hatte die Musik schon immer geliebt, und als das Schicksal ihm die Chance gab, Sascha Glasunow zu treffen, verstand er endlich seine Bestimmung - der nationalen Musikkunst zu dienen.

Ein Jahr später, im Juli 1885, verzeichnete das Leipziger Handelsregister: „Russischer Musikverlag M. P. Beljajew in Leipzig“. Nicht umsonst hat Mitrofan Petrowitsch seine Firma in Deutschland angemeldet, auch wenn die Presse einen Aufstand machte und Beljajew „mangelnden Patriotismus“ vorwarf. Aber Mitrofan Petrowitsch war, wie immer, weitsichtig. Tatsache ist, dass Mütterchen Russland kein Mitglied der internationalen literarischen und künstlerischen Konvention war. Wenn also Beljajew sein Unternehmen in Petersburg registriert hätte, könnte jeder ausländische Verleger die von dem neuen Unternehmen veröffentlichten Werke ohne Genehmigung nachdrucken und darüber hinaus beliebige Änderungen und Neufassungen vornehmen. Jetzt würde es niemand mehr wagen, dies zu tun.

Beljajew hat seine Firma in vorbildlicher Weise aufgebaut. Es war Familientradition, jedes Unternehmen „erstklassig“ oder, wie die Familie zu sagen pflegte, „First class“ zu machen.

Um die Druckerei musste man sich unter dem wachsamen Auge von Franz Schaeffer nicht kümmern, aber in Petersburg sorgte Mitrofan Petrowitsch dafür, dass die nach Leipzig geschickten Manuskripte sauber Korrektur gelesen wurden. Und bei der Unterzeichnung von Verträgen mit Autoren machte er es zu einer wesentlichen Bedingung, dass diese sorgfältig Korrektur lesen sollten - er zahlte erst nach dem zweiten Korrekturlesen ein Honorar. Und er wiederholte mit einem Hinweis die Veröffentlichungen seiner Konkurrenten, die oft mit den größten Fehlern behaftet waren:

- Ich betone, dass wir keine „Brötchen mit Kakerlaken“ verkaufen!

Im Gegensatz zu seinen Konkurrenten - den Musikverlegern Jürgenson, Gutheil und Bessel - setzte Mitrofan Petrowitsch, um Willkür zu vermeiden, auch von seiner eigenen Seite (undenkbar für einen russischen Unternehmer!), von Anfang an genaue Honorare fest - für eine Oper zum Beispiel dreitausend Rubel (andere gaben viel weniger, nicht mehr als tausend, oder verzichteten sogar darauf, unter Berufung auf Verluste bei der Veröffentlichung großer Werke) und für einen Romanze nicht weniger als fünfundzwanzig Rubel. Während andere in der Regel nur das Klavierausgabe der Oper veröffentlichten, gab Beljajew einen kompletten

Satz heraus - die Partitur, die „Stimmen“ (Auszüge aus der Partitur, nach denen die Musiker jeweils ihren Part spielten), das Klavier und, wenn eine Sinfonie gedruckt wurde, auch Klavierbearbeitungen für zwei und vier Hände. Mitrofan Petrowitsch verließ sich nicht auf seinen eigenen Geschmack und sein eigenes Wissen, sondern holte sich stets Rat bei Rimski-Korsakow und Ljadow und später sogar bei Sascha Glasunow, was gedruckt werden sollte und was nicht. Da es ihm an Geld nicht mangelte, konnte er nur ernste Musik veröffentlichen und lehnte den modischen Salonmüll ab, den Jürgenson einmal als „musikalischen Mist“ bezeichnete, aber er tat es - was soll man machen, es bringt gute Einnahmen! So vervielfachten sich billige Billig-Liederbücher, kitschige und empfindsame Romanzen nach vulgärem bürgerlichen Geschmack oder auch kabarettistische Verse mit Texten voller unanständiger Zweideutigkeiten.

Mitrofan Petrowitsch wiederholte jedoch:

- Meine Aufgabe, muss ich sagen, ist es, nur ehrenwerte Sachen zu drucken, sie gut zu drucken und sie billig zu verkaufen.

Lange Zeit trug sich der Verlag kaum selbst, erst nach einigen Jahren erwirtschaftete er einen Gewinn, und zwar zunächst einen sehr bescheidenen. Bessel war selbst Musiker, spielte Bratsche (welch ein Zufall!) und hatte ein Konservatoriumsdiplom als „freier Künstler“; seinem Kommilitonen Tschaikowski zahlte er sogar so wenig, dass Peter Iljitsch schließlich, nachdem er dem Verleger Geiz vorgeworfen hatte, die Beziehungen zu ihm abbrach. Nachdem er mit Mussorgskys Werken gutes Geld verdient hatte, dachte Bessel nicht einmal daran, dem Komponisten zu helfen, als dieser fast verarmt sein Leben fristete... Es überrascht nicht, dass Bessel und andere Verlagshändler vor Wut mit den Zähnen knirschten, als Beljajews Unternehmen ins Rollen kam.

## SASCHA GLASUNOW WIRD KRITISIERT

Das erste, was Mitrofan Petrowitsch veröffentlichte, war natürlich Saschas Werk - der Katalog von Beljajews Verlag wurde mit Saschas Erstem Streichquartett eröffnet, dessen Rechte Beljajew von Chowanow erworben hatte. Der auffällige Kontrast zu Chowanows Ausgabe war angenehm - feines, glattes Papier, knackige Schrift, eine bunte Zeichnung im russischen Stil auf dem Umschlag. Sascha genoss es, die Noten an Freunde und Bekannte zu verschenken und zu lernen, sie zu beschriften: „Dem lieben und verehrten Alexandr Porfirjewitsch Borodin von dem ergebenen Alexandr Glasunow.“

Es folgten die Erste Symphonie, die beiden Griechischen Ouvertüren und vieles mehr.

In der Zwischenzeit wurden das Zweite Quartett und die Zweite Symphonie komponiert (Sascha plante, sie Liszt zu widmen), die Elegie „Zum Andenken an einen Heros“ und viele weitere Stücke, von denen Sascha einige im Laufe des Tages skizzierte. Aber es wurde immer schwieriger zu arbeiten, er hatte viele Varianten im Kopf und es war oft schwierig, einer von ihnen den Vorzug zu geben. Sascha überarbeitete endlos, strich ganze Seiten durch, schrieb neu, kehrte zum alten Entwurf zurück, aber das Gefühl der Unzufriedenheit ließ nicht nach. Natürlich ahnte Sascha nicht, dass er, wie fast jeder große Künstler (außer vielleicht Mozart), die Tage der Suche hinter sich hatte und dass ihm noch ein Jahrzehnt des Zweifels, der Unzufriedenheit mit sich selbst und seinen Kompositionen bevorstand.

Auch die Kritik trug zu den Zweifeln bei. Nach der uneingeschränkten Zustimmung zu den ersten Werken Saschas kam die Zeit der harten und offenkundig unfairen Angriffe. Als Mili die zweite Griechische Ouvertüre in Moskau aufführte (es gab ein Konzert, um Geld für ein Glinka-Denkmal in Smolensk zu sammeln), erklärte ein gewisser Rasmadse im „Russischen Anzeiger“, die Ouvertüre „leide an einer hohlen Konzeption und einem Mangel an echter Inspiration“. Als kurioser Scherz könnte man über die „Rezension“ eines gewissen Lischin, angeblich auch Komponist, lachen, der, noch dazu in Versen (!), versicherte, dass sich das Publikum beim Hören von Saschas Charakteristischer Suite angeblich fragte, warum der Autor darin darstellte, wie die Kutscher im Winter ihre Hände schlugen, um sich warm zu halten. Und Lischin begann sein Werk mit folgender Passage: „Glasunows Suite ist aus altem Bast gemacht. Dumm, natürlich, was hatte dieser lächerliche „alte Kauz“ damit zu tun? Beunruhigend war die Tatsache, dass Kjui in „Die Woche“ auf „viele große Mängel“ hinwies, während Sascha mit Bedauern feststellte, dass die Suite deutlich schwächer sei als die Erste Symphonie. Das zweite Quartett, gespielt von Auers Ensemble, wurde kühl begrüßt. Die größte Aufmerksamkeit erhielt jedoch die symphonische Elegie „Zum Andenken an den Heros“, die Balakirew im Konzert der Freien Schule dirigierte. Sascha stellte der Elegie das Programm voran: „Dem Autor schwebte ein idealer Held vor, dessen Leben von keiner Grausamkeit geprägt war, der nur für die Sache des Rechts - für die Befreiung des Volkes von der Unterdrückung - kämpfte, der in Friedenszeiten sein Leben mit Taten der Wahrheit und des Gemeinwohls erfüllte. Der Tod dieses Helden wird vom Volk bitterlich betrauert, und auf ihn warten zwei Herrlichkeiten: irdische und himmlische Herrlichkeit.“ Die Mundpropaganda verband die Elegie sofort mit dem Namen von General Skobelew, dem Helden des russisch-türkischen Krieges, obwohl Sascha nie an so etwas gedacht hatte. Dem Orchester gefiel die Elegie, und Kjui beglückwünschte Sascha zu einer, wie es César Antonowitsch schien, Hinwendung zur Einfachheit.

Nikolai Feopemptowitsch Solowjow, der Kritiker, ließ in seiner Elegie jedoch nichts unversucht. Er selbst komponierte Musik, ziemlich farblos, und war den Kutschkisten gegenüber äußerst feindselig eingestellt, offensichtlich neidisch auf ihren Erfolg. Seine kritischen Artikel waren voll von böartigen Angriffen. Natürlich ließ sich Stassow nicht lumpen und schrieb über Solowjows „hartnäckige Ignoranz und tiefe Unfähigkeit zur Musik“. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Solowjows Werk in der „Nachrichten- und Börsenzeitung“ schonungslos kritisiert wurde: „Der Elegie fehlt die Hauptsache - Inspiration und Aufrichtigkeit des Ausdrucks. Es ist sentimental und tränenreich, man spürt darin keine wirkliche Trauer, wie zum Beispiel in ähnlichen Werken von Chopin und Beethoven, sondern eher das Schluchzen eines bezahlten Trauernden.“ Also ... Danke für den Vergleich mit den Großen, nicht mit Lasarew oder Janschin!

#### „UNBEKANNTER MÄZEN“

Am Morgen des 6. November 1884 überbrachte ein Bote Stassow einen Brief, einen Geldumschlag und ein großes Schreibbuch.

- Von wem?

- Das wurde ihm nicht gesagt.

Und er ging, nachdem er Trinkgeld bekommen hatte.

Stassow öffnete den Brief. Gezeichnet: „Ein Mäzen“. Wer ist das?

„Gnädiger Herr Wladimir Wassiljewitsch, - las Stassow, - da ich Sie als Fürsprecher begabter russischer Komponisten kenne, bitte ich Sie demütig, sich an der Verwirklichung meines nächsten Vorhabens zu beteiligen. Die Arbeit von Komponisten (mit Ausnahme der Oper) ist sehr undankbar. Talentierte Komponisten von Orchester- und Kammermusikwerken erhalten meist nur geringe Tantiemen und finden kaum Verlage, auch nicht kostenfrei, da die Herausgabe von Partituren und Orchesterstimmen teuer ist und die Anforderungen niedrig sind. In dem Wunsch, das Talent russischer Komponisten (im Sinne der russischen Staatsbürgerschaft) zu fördern, beabsichtige ich, ein Kapital zu hinterlassen, aus dessen Zinsen jährlich Preise für talentierte Kompositionen vergeben werden sollen.“

Jetzt ist alles klar. Einen Löwen erkennt man an seinen Krallen, sagt man! Vergeblich änderte der „Mäzen“ seine Handschrift. Wer sonst von den reichen Männern Russlands hätte so etwas tun können, außer Mitrofan Petrowitsch Beljajew!

„... Für die Verleihung dieser Preise, - so Stassow weiter - schlage ich vor, dass ein Musikkomitee aus drei musikalisch kompetenten Personen (aber nicht Komponisten) gebildet wird. Ich bitte Sie, Wladimir Wassiljewitsch, zwei Genossen für dieses Komitee zu suchen und sich an der künftigen Arbeit zu beteiligen. Alle Personen, die den Musikausschuss bilden, bitte ich Sie nun, ihre Nachfolger zu ernennen.

Da ich mich in einem fortgeschrittenen Alter befinde und zu Lebzeiten einige der begabten lebenden Komponisten fördern und den künftigen Ausschuss auf die Werke von Komponisten und Formen hinweisen möchte, die ich als besonders begabt erachte und die als Kriterium für künftige Auszeichnungen dienen sollten, werde ich bis zu meinem Tod jährlich eigene Auszeichnungen vergeben und Sie zu gegebener Zeit darüber informieren.

Ich habe den 27. November als Datum für die Uraufführung von „Leben für den Zaren“ und „Ruslan“ festgelegt. Ich bitte Sie inständig, an diesem Tag die unten genannten Komponisten in Ihre Wohnung einzuladen und sie nach Erhalt der Preise zu bitten, das beiliegende Rechnungsbuch zu unterzeichnen. Und an Herrn Tschaikowski, bitte per Post schicken, und die von ihm erhaltene Quittung in dasselbe Buch, in das für ihn eröffnete Konto, einheften ...“.

Mitrofan Petrowitschs geschäftsmäßiger und praktischer Charakter wurde auch hier deutlich! Nun, Ordnung ist in jedem Unternehmen notwendig, und in diesem erst recht!

„Ich bitte demütig die Komponisten, die meinen Beitrag für unbedeutend halten, ihn nicht abzulehnen, um die Eitelkeit der weniger Begüterten zu schonen, aber wenn jemand sich weigert, den Preis anzunehmen, bitte ich Sie, die verbleibende Summe auf ein besonderes Konto bei der Staatsbank einzuzahlen, und der Zweck dieses Kapitals wird in meinem geistlichen Testament angegeben werden...“.

Vielleicht denkt Beljajew hier an Sascha Glasunow. Und welche Zartheit verbirgt sich hinter Mitrofan Petrowitschs äußerer Schroffheit!

Anschließend wurden die Werke aufgelistet, für die Preise verliehen wurden: Borodin erhielt 1000 Rubel für seine Erste Symphonie, je 500 Rubel für Balakirews Ouvertüre über drei russische Lieder, Tschaikowski für seine „Romeo und Julia“ -

Ouvertüre und Rimski-Korsakow für sein symphonisches Bild „Sadko“, 300 Rubel für Kjuis Suite für Violine und Klavier und schließlich erhielt Ljadow 200 Rubel für seinen Klavierzyklus „Bagatellen“. Es war schwer, an der Fairness der Entscheidung des „Mäzen“ zu zweifeln, denn es war jedem klar, dass der Spender ein ausgezeichnetes Gespür für neue russische Werke hatte. Außerdem schien er sich auch der Notlage derjenigen bewusst zu sein, die er beschenkte.

Und das ungewöhnliche Schreiben schloss wie folgt:

„Noch eine bescheidene Bitte, sowohl an Sie als auch an die Komponisten: diese Angelegenheit so wenig wie möglich publik zu machen und nicht zu versuchen, mein Inkognito zu entdecken - es wird von meinem Geistlichen aufgedeckt werden. Der Mäzen.“

Am 27. November versammelten sich die ersten Preisträger des zunächst umgangssprachlich und später offiziell als Glinka-Preis bekannt gewordenen Preises in der Stadtbibliothek. Tschaikowski schickte einen Dankesbrief mit der Bitte, das Geld nach Paris zu schicken, wohin er abreisen wollte. Die Preisträger nahmen den Preis dankend entgegen, trugen sich feierlich in ein großes Buch ein und staunten - natürlich nur zum Schein, denn für niemanden war Beljajews Inkognito nicht transparent. Und als Stassow, dem Wunsch des Mäzen entsprechend, das Reglement für den Preis und die Namen der Komponisten, die ihn erhalten hatten, in der „Neuen Zeit“ und der „Sankt-Petersburger Zeitung“ abdruckte, zweifelte niemand auch nur eine Minute daran, dass es sich um ein Geschenk von Mitrofan Petrowitsch Beljajew handelte.

Balakirew hat das natürlich erkannt. Obwohl er wie üblich in Not war, kam er nicht in die Bibliothek, sondern entschuldigte sich mit seiner Geschäftigkeit und schickte Stassow einen wortkargen Brief, in dem er seinen Widerwillen gegen die Annahme des Preises zum Ausdruck brachte...

## PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKI

Mili Alexejewitsch Balakirew schrieb Tschaikowski oft nach Moskau und lud ihn regelmäßig ein, ihn zu besuchen, wenn er in Petersburg war. Da er Pjotr Iljitschs Schüchternheit kannte, fügte er etwas hinzu wie: „Wenn Sie jemanden nicht sehen wollen, lassen Sie es uns wissen: es wird Ihr Weg sein und das Geheimnis bleibt unter uns.“ Mit „irgendjemand“ ist vor allem César Antonowitsch Kjuj gemeint, zu dem Tschaikowski ein eher gespanntes Verhältnis hatte. Als er im März 1866 die Kantate „An die Freude“ spielte, die Pjotr Iljitsch als Absolvent des Konservatoriums eingereicht hatte, schrieb und druckte César Antonowitsch in der „Sankt-Petersburger Zeitung“ ungeniert eine Rezension, die ihm einen Platz auf den Seiten einiger musikhistorischer Kuriositäten eingebracht hätte: „Dieser Konservatoriumskomponist, Herr Tschaikowski, ist ziemlich schwach, er hat nicht einen Funken Talent.“ Der Beiname „Konservatorium“ ist hier bemerkenswert - die Kutschkisten, die nicht an Konservatorien studiert hatten, waren lange Zeit der Meinung, dass die reguläre Ausbildung „vertrocknet“ und „formale Meisterschaft“ vermittelt. Das Wort „Konservatorium“ war ein Schimpfwort, und es verstand sich von selbst, dass jeder, der einen Abschluss an einem Konservatorium machte, zwangsläufig ein Konservativer war. Und die Werke Tschaikowskis wurden lange Zeit recht kühl behandelt. Und Kjuj verfehlte einmal mehr das Ziel, als er „Eugen Onegin“ nicht mehr und nicht weniger als eine „totgeborene Komposition“ nannte - eine Oper, die schnell zu einer der beliebtesten in ganz Russland wurde.

Der Sinfoniker Tschaikowski wurde jedoch von den Kutschkisten anerkannt. Sie schätzten „Romeo und Julia“, auch weil diese Ouvertüre auf Anraten von Balakirew geschrieben wurde. Tschaikowski akzeptierte seine Idee und das Kompositionsschema und übernahm sogar die von Balakirew bevorzugten Tonarten. Und als er sein Werk Balakirew widmete, schmolz Mili Aleksejewitsch dahin und begann, Pjotr Iljitsch mit neuer Energie einzuladen, ihn zu besuchen: „Ihr freundlicher Brief und die Widmung, die Sie mir gemacht haben, beweisen, dass Sie mich nicht ganz aus Ihrem Gedächtnis gelöscht haben; und wenn das so ist, warum machen Sie mir nicht die Freude, mich zu besuchen? Sie werden bei mir niemanden überflüssig finden, außer der Gesellschaft, die Sie kennen, mit einem neuen Mitglied in ihr, dem talentierten Glasunow...“

Pjotr Iljitsch antwortete mit einem weiteren Versprechen, zu kommen, aber er ließ sich Zeit. Der persönliche Kontakt mit Balakirew fiel ihm nicht leicht - er war eingeschüchtert von seiner despotischen Forderung, fast jedes Werk zu korrigieren, von seiner Angewohnheit, andere zu dominieren und sich in deren Angelegenheiten einzumischen, seine eigenen aber nicht zuzulassen. Auch wenn Rimski-Korsakow, Balakirews Lieblingsschüler, einmal von der „strengen Willkür“ seines Lehrers gesprochen hat, was kann man von den anderen sagen? Und Pjotr Iljitsch hatte es nicht eilig, nach Petersburg zu gehen. In der Zwischenzeit schrieb er an Balakirew über sein Interesse an Glasunow - er hatte einmal Glasunows Erstes Quartett gekauft, hielt es für ein begabtes Werk, wollte den Komponisten kennenlernen und fragte Balakirew: „Wird dieser junge Mann mir seine Sinfonie zur Besprechung schicken können?“ Pjotr Iljitsch hatte sie in Moskau gehört und war ebenso überrascht wie alle anderen - es kam nicht alle Tage vor, dass ein 16-jähriger Komponist eine so reife Sinfonie komponiert hatte! Und Pjotr Iljitsch fragte Balakirew: „Ich möchte wissen, ob er an der Innen- und Außengestaltung allein oder mit Ihrer oder Rimski-Korsakows Hilfe gearbeitet hat?“ Mili Alexejewitsch antwortete bescheiden: „Sie fragen nach Glasunow: er ist ein sehr begabter junger Mann, der nur ein Jahr lang bei Rimski-Korsakow studiert hat. Er hatte keine Hilfe bei der Komposition der Sinfonie, nur bei der Instrumentierung, und das auch nur sehr wenig. Ich kann Ihnen nicht nur die Sinfonie vorstellen, sondern auch den Komponisten selbst, der seit der Sinfonie bereits mehrere neue, wunderbar talentierte Werke geschaffen hat.“

Als schließlich Eugen Onegin in Petersburg aufgeführt wurde, kam Pjotr Iljitsch in die Hauptstadt und versprach, auf jeden Fall bei Balakirew zu erscheinen.

An dem Herbstabend, als Sascha bei Balakirew ankam, war seine Wohnung bereits voller Menschen - Stassow, Rimski-Korsakow, Ljadow, Blumenfeld. Junge Musiker und Nicht-Musiker, die sich in den letzten Jahren zunehmend in Balakirews Gefolge eingefunden hatten, waren natürlich sehr aufgeregt - es war ein Scherz, Tschaikowski selbst zu treffen!

Während er auf die Ankunft des Komponisten wartete, hörte Sascha in Gedanken ein Konzert mit bekannten Werken von Peter Iljitsch – „Romeo und Julia“, die Erste Symphonie, "Der Sturm"...

... So kalt wie Granitgrabsteine sind die Akkorde der Einleitung zu „Romeo und Julia“. Ein grimmiges, säbelrasselndes Paukenschlag-Thema über die Fehde zwischen zwei Veroneser Familien, die den Grund ihres Streits längst vergessen haben, aber immer noch heftig gehasst werden. Nach einer wundervollen Modulation folgt die Liebesmelodie der jungen Veroneser Romeo und Julia, eine Melodie von unsagbarem Charme, die mit den nachdenklichen Seufzern der

Waldhörner weithin fließt. Der Lärm der Schlacht dringt in die Welt der Liebe und der Stille ein. Und diese schillernde Verwandlung einer Liebesmelodie, wenn sie, zerbrochen, nachdem sie im Sturm der Feindschaft ihre Flügel verloren hat, ohnmächtig auf den klagenden Rhythmus der Pauken fällt. Und schließlich der transparente, wie nach oben fliegende Abschluss, in dessen leidenschaftsloser Ruhe man den Atem der Ewigkeit spüren kann...

Und wie Pjotr Iljitsch die russische Winternatur in seiner Ersten Symphonie besang, die „Winterträume“ heißt! Die sanfte Fahrt der Troika über die endlosen russischen Ebenen, eine Fahrt, bei der man sich sogar an die traurige Vergangenheit erinnert und von der Zukunft träumt. Die märchenhafte Schönheit der stillen Winterwälder. Der ängstliche Wirbel eines Schneesturms und das zarte Taumeln eines Neujahrswalters. Hier kommt das lärmende, gastfreundliche Faschings-Moskau, das im Finale der Sinfonie so malerisch dargestellt wird...

Es war, als wäre Sascha aufgewacht und hätte gehört, wie Wladimir Wassiljewitsch Stassow in gewohnter Manier durch den Salon schritt und über Tschaikowskis „Der Sturm“ sprach:

- „Der Sturm“ ist eine Schönheit! Das ist ein wunderbares Stück! Tatsächlich wird der Sturm selbst nicht so gut dargestellt. Und am Ende gibt es eine ganz gewöhnliche Kadenz - na ja, aus einem italienischen Opernfinale. Aber auf der anderen Seite hat Stassow immer weiter geredet, der Rest ist wunderbar! Caliban! Ariel! Die Liebesszene! All dies sind die höchsten Kunstwerke. In Liebesszenen - welche Leidenschaft, welche Schönheit, welche Sehnsucht! Ich weiß nicht, womit ich es vergleichen soll! Und das Orchester ist überall großartig!

Balakirew liebte auch den „Sturm“.

- Ja, - antwortete er, - es ist schön! Wie talentiert und leicht und gefühlvoll das alles ist!

Schade, dachte Sascha, dass man hier nicht immer so gut über Tschaikowski spricht. Wladimir Wassiljewitsch ist immer noch davon überzeugt, dass Tschaikowskis Opern „völlig uninspiriert sind“. Und das, nachdem er die zauberhaften Melodien von „Eugen Onegin“ kennengelernt hatte! Sascha fühlte sich immer mehr zu Tschaikowskis Musik hingezogen, weil er in ihr etwas spürte, was er noch nicht ganz begriffen hatte, was ihm aber selbst fehlte. Und er bewunderte das handwerkliche Können - Sascha hatte die Kunst der Komposition bereits so weit beherrscht, dass er Tschaikowskis unvergleichliches Können zu schätzen wusste. Keiner der Kutschkisten zweifelte an Tschaikowskis Meisterschaft, sie war unbestreitbar.

Doch weder Tschaikowskis Ruhm als Komponist, noch sein Können, noch seine Bewunderung für viele seiner Werke konnten die etwas voreingenommene Auffassung von ihm als einer im Allgemeinen seltsamen und exzentrischen Person ausgleichen. Es wurde auch viel über Pjotr Iljitschs ungewöhnliche Zerstreutheit gesprochen - einmal lobte er sein eigenes Werk (anscheinend den „Kanarienvogel“) und fragte: „Wessen schöne Romanze ist das?“ Aber ein anderes Mal fragte er über sein eigenes Chorstück: „Wer hat diesen Müll geschrieben?“ Er könnte jemanden falsch identifiziert haben, Dinge verwechselt haben, vergessen haben, an einem abendlichen Festessen teilzunehmen, oder sich sogar unangemessen (natürlich geistesabwesend) vor den Damen geäußert haben. Er war auch dafür bekannt, schüchtern zu sein. Es gab echte Scherze über Tschaikowskis Eigenschaft, sich in der einfachsten Situation zu verirren, schmerzhaft zu erröten und generell die Art von Verlegenheit zu zeigen, die eher zu einem jungen Mädchen passt. Es wurde

auch über die seltsame Ehe von Pjotr Iljitsch gesprochen, die nur zwei Monate dauerte. Deshalb hatten viele auf das Auftauchen eines Verrückten gewartet, der zu unerwarteten Streichen fähig ist.

Aber nichts ähnelte dem, was sie vermuteten. Ein eleganter Mann mit europäischer Ausstrahlung, der eine graue, gestreifte Herrenhandtasche mit Seidenaufschlägen trug, wie es damals in Mode war, kam herein. Er bewegte sich leicht und anmutig, hielt sich würdevoll, aber einfach. Er gestikulierte mit einer dünnen, kräftigen Musikerhand zu allen. Die Situation wurde sofort entschärft, alle beruhigten sich, atmeten auf und begannen eine lebhaftere Unterhaltung.

Später, nachdem er Pjotr Iljitsch kennengelernt hatte, erfuhr Sascha, dass sowohl Tschaikowskis Schüchternheit als auch sein seltsames Verhalten auf die schwere Nervenkrankheit des Komponisten zurückzuführen waren, die ihn manchmal in quälende Anfälle versetzte. Als die Krankheit vorüber war, war Pjotr Iljitsch jedoch so, wie er heute ist - natürlich und entspannt.

Sascha schaute Tschaikowski gespannt an - ein hübsches, intelligentes und freundliches Gesicht, früh ergrautes Haar im Kontrast zu einem frischen Teint, blaue Augen, die nachdenklich blickten, eine sanfte Stimme, ausdrucksstarke Handbewegungen. Und wie viel Anmut in seiner Gestalt und seinen Manieren! Und die ganze Erscheinung des berühmten Komponisten war überraschend attraktiv.

Pjotr Iljitsch erwies sich als brillanter Geschichtenerzähler, aber keineswegs als Salonredner - er sprach ernsthaft, urteilte tiefgründig und wagte es, Themen anzusprechen, die in Balakirews Kreisen gefürchtet waren, zum Teil aus Angst, Mili Alexejewitsch zu missfallen, obwohl seine Vormachtstellung bereits weitgehend eine Illusion war.

Die Aufmerksamkeit aller war natürlich auf Pjotr Iljitsch gerichtet. Balakirew, der es gewohnt war, das große Wort zu führen, gefiel das offensichtlich nicht und er versuchte, das Gespräch auf seine Weise zu lenken: er grinste ironisch und sagte etwas Sarkastisches über Tschaikowskis Freunde in Moskau, die berühmten Musiker. Aber Pjotr Iljitsch hat alles taktvoll in einen Scherz verwandelt. Mili Alexejewitsch gewöhnte sich daran und unternahm keine weiteren Angriffe mehr. Das Gespräch verlief friedlich.

Schon bald waren sie um den Flügel versammelt, spielten viel und natürlich auch ihre eigenen Kompositionen - jeder wollte Tschaikowski (Tschaikowski selbst!) etwas von sich zeigen. Tschaikowskis Gesicht erhellte sich, als er der Musik zuhörte, manchmal war es offensichtlich, dass er nervös war, aber er sprach einfach, ohne Affektiertheit. Er war in der Lage, das Wesentliche des Gehörten zu erfassen und sofort praktische Ratschläge zu erteilen, wobei er sanft, aber offen auf Unzulänglichkeiten hinwies.

Sascha setzte sich ebenfalls an den Flügel. Peter Iljitsch, der von der Existenz der Zweiten Symphonie erfuhr, bat darum, sie zu spielen, lobte sie, insbesondere das Scherzo, und bat sogar darum, sie zu wiederholen. Das Andante aus Saschas Klaviersuite gefiel ihm sehr gut, zum Neid aller anderen Komponisten. Was die Unzulänglichkeiten betrifft, so drückte er es so aus:

- Einige Längen und fehlende Pausen.

Dies war natürlich nicht wörtlich zu nehmen. Pjotr Iljitsch erklärte, dass es um Saschas Unfähigkeit ging, das Auftauchen von wichtigem neuen thematischen Material in dem Stück richtig vorzubereiten. Seine großzügige Begabung und die Leichtigkeit, mit der er, wie man damals sagte, Melodien „erfand“, behinderten Sascha - es gab so viel, was er sagen wollte, und oft fügte sich dieser Gedankenreichtum nicht dem jungen Komponisten. Nicht umsonst stellte

Tschaikowski fest, dass unsere Unzulänglichkeiten oft eine Erweiterung unserer Tugenden sind.

Sascha war völlig fasziniert - der echte Pjotr Iljitsch entsprach dem Bild, das dank der brillanten Musik in Saschas Vorstellung lebte. Die Einfachheit und Herzlichkeit des berühmten Komponisten zogen ihn an - einem solchen Menschen konnte man die intimsten Dinge anvertrauen. Und als Pjotr Iljitsch vor allen anderen abreiste - er wurde woanders erwartet - hatte man das Gefühl, dass der Urlaub vorbei war und der Alltag sich wieder ausdehnte...

### „LIEBER PJOTR ILJITSCH“

Die Bekanntschaft mit Tschaikowski erlaubte es Sascha, seine älteren Freunde mit anderen Augen zu sehen. Natürlich änderte er seine herzliche Haltung gegenüber Nikolai Andrejewitsch oder Wladimir Wassiljewitsch nicht, und er verlor auch nicht seinen Respekt vor Mili Alexejewitsch, aber er fühlte sich zutiefst verletzt, dass Stassow, dessen Offenheit und Aufrichtigkeit er immer so bewunderte, sich oft schämte, seine Liebe zur Musik von Tschaikowski zuzugeben. Es tat auch weh, als Rimski-Korsakow mit unfreundlicher Ironie auf Tschaikowskis nicht-russische Herkunft anspielte. Und Balakirew, der sich Tschaikowskis Fähigkeiten und der gesamtrussischen Anerkennung seines außergewöhnlichen Talents bewusst war, fuhr dennoch fort, bei der Diskussion über Pjotr Iljitschs Kompositionen zu „lehren“ und machte Bemerkungen, die Tschaikowskis Ego sicherlich verletzt hätten, wenn er davon gewusst hätte. „Was für ein Narzisst“, dachte Sascha, wagte aber natürlich nicht, dies seinem strengen Lehrer zu sagen.

Sascha und Pjotr Iljitsch trafen sich einen Monat später bei Beljajews „Freitag“ wieder, am Tag von Mitrofan Petrowitschs Namenstag, der wiederum, als wäre es nicht sein, sondern der von Sascha, eine Überraschung plante, um seinem Liebling eine Freude zu machen - heimlich vom Autor hatten Mitrofan Petrowitsch und seine Quartettfreunde Saschas Zweite Quartett gelernt.

Der Salon in Beljajews Wohnung war voll, viele berühmte Musiker und natürlich alle Kutschkisten (außer Balakirew natürlich) kamen, um dem Gastgeber zu gratulieren. Die zentrale Figur war Tschaikowski, der zum ersten Mal am „Freitag“ teilnahm. Er fühlte sich sichtlich unwohl angesichts der übermäßigen Aufmerksamkeit, die alle um ihn herum ihm entgegenbrachten. Es war gut, dass er durch die Anfangsmusik abgelenkt wurde.

Die erste Satz von Saschas Quartett wurde temperamentvoll und mit Enthusiasmus gespielt, aber beim zweiten Satz verirrten sich die Amateurmusiker und es kam zu Unstimmigkeiten. Einer der Darsteller versuchte vergeblich, aufzuholen und mitzumachen, und rief schließlich verzweifelt in das Gelächter der Menge hinein:

- Meine Herren, wohin gehen Sie? Warten Sie, nehmen Sie mich mit!

Sie mussten noch einmal von vorne anfangen, aber dieses Mal ging alles gut aus. Sascha bedankte sich herzlich bei den Musikern und kündigte an, dass er sein Quartett Mitrofan Petrowitsch widmen werde.

Dann wurden Beethovens fünftes Quartett und einige andere klassische Stücke gespielt, die das Jubiläumskind liebte, und um Mitternacht lud Mitrofan Petrowitsch die Gäste zum Abendessen ein. Sie begannen, auf ihren Gastgeber anzustoßen, der mit einem verhaltenen Lächeln auf ihr Lob reagierte. Dann tranken sie auf Pjotr Iljitsch und alle anwesenden musikalischen Berühmtheiten, kehrten in den Salon

zurück und lachten über die witzige Parodie italienischer Opern, die von den Brüdern Blumenfeld - dem Sänger und dem Komponisten - vorgetragen wurde. Der Spaß zog sich in die Länge und endete erst, als es schon hell war.

Jetzt besuchte Tschaikowski die Glasunows bei jedem Besuch in Petersburg. Nachdem er sich daran gewöhnt hatte, war er weniger auf Anfälle von Schüchternheit angewiesen und bezauberte bald Jelena Pawlowna und Konstantin Iljitsch mit seiner anmutigen Bescheidenheit und Höflichkeit. Er blieb oft zum Mittagessen, und obwohl er an Gastritis litt und immer Soda dabei hatte, hatte er einen ausgezeichneten Appetit und erfreute Jelena Pawlowna mit seinem Lob über ihre Küche.

Nach dem Mittagessen setzten sich Pjotr Iljitsch und Sascha an den Flügel und rauchten Zigarren. Sascha hatte zum ersten Mal auf der spanischen Reise nach Córdoba geraucht, weil er sich für alt genug dafür hielt, und trotz Jelena Pawlownas Bitten, Protesten und sogar Tränen wurde er immer süchtiger danach und rauchte nun fast ununterbrochen.

Es gab viel abwechslungsreiche Musik, und Pjotr Iljitsch und Sascha spielten abwechselnd vierhändig. Der Gast las die Noten sehr schön vor, kommentierte sie subtil und nicht ohne Humor und gab Sascha kluge praktische Ratschläge. Und er lobte Saschas musikalische Fähigkeiten, beneidete ihn um sein absolutes Gehör, das er selbst nicht besaß. Und Pjotr Iljitsch war besonders fasziniert von Saschas außergewöhnlichem Gedächtnis, das sich an alles erinnerte, was er je gehört hatte. Tschaikowski amüsierte sich über Saschas Angewohnheit, am Flügel sitzend, bevor er etwas zu spielen begann, geistesabwesend zur Decke zu schauen und sich an die Tonart des Stücks zu erinnern, um das Pjotr Iljitsch gebeten hatte.

Jelena Pawlowna schätzte Pjotr Iljitschs Ordnungsliebe und seine untadelige Pünktlichkeit sehr. Er wusste seine eigene Zeit und die der anderen zu schätzen, kam immer pünktlich, schaute bei jeder lebhaften Unterhaltung auf die Uhr und ging, wenn er etwas zu tun hatte, pünktlich. Er war die Verkörperung der Ordnung! Jelena Pawlowna überredete Sascha, dem Beispiel von Pjotr Iljitsch zu folgen und nicht bis spät in die Nacht aufzubleiben, um zu schreiben - Pjotr Iljitsch beende seine Arbeit immer um 8 Uhr abends, es sei besser, früh aufzustehen! Aber vergebens, Sascha war es leider schon gewohnt, nach Lust und Laune und manchmal fast die ganze Nacht zu arbeiten.

Der Briefwechsel zwischen Pjotr Iljitsch und Sascha wurde immer lebhafter. Aus dem Dorf Maidanowka in der Nähe von Moskau, wohin Tschaikowski kürzlich umgezogen war, erhielt er sperrige Pakete mit Partituren von Pjotr Iljitschs neuen Kompositionen. Natürlich schickte auch Sascha seine Leute nach Maidanowka. Das zurückhaltende „Hochverehrter“ in den Widmungsinschriften auf den Notenblättern und in den Briefen wurde durch das freundliche „Lieber Pjotr Iljitsch“ und „Lieber Sascha“ ersetzt.

## GLINKA-FEIERLICHKEITEN

Am 20. Mai 1885, dem Geburtstag von Michail Iwanowitsch Glinka, wurde in Smolensk, in der Nähe seines Geburtsortes, das erste Denkmal für den großen russischen Komponisten enthüllt.

Als Sascha und Mitrofan Petrowitsch am Bahnhof von Smolensk aus dem Waggon stiegen, spürten sie sofort, dass die Stadt feierte - Smolensk war sauber

und geschmückt, überall wehten die dreifarbigen russischen Flaggen. Und es war offensichtlich, dass die Organisatoren hart gearbeitet hatten - die Gäste wurden am Bahnhof von aufmerksamen Ordnern in Empfang genommen, die Besatzungen wurden bei der Einfahrt der Züge versammelt und die Besucher wurden in die Stadt gebracht, wo sie in Wohnungen untergebracht wurden, wobei die Eigentümer im Voraus vereinbart worden waren.

Die ganze Blüte der nationalen Musik - Komponisten, Sänger und Musiker aus Petersburg und Moskau - versammelte sich in Smolensk. Natürlich nahm auch Ljudmila Iwanowna Schestakowa an der Veranstaltung teil.

Pjotr Iljitsch Tschaikowski umarmte Sascha von Herzen und jubelte:

- Ja, Sascha, ich habe von Dirigent Ermansdorfer die Zusage erhalten, etwas von Ihnen in Moskau aufzuführen, auch etwas von Nikolai Andrejewitsch.

Um die Mittagszeit des 20. Mai war der zentrale Stadtgarten, wo der Platz für das Denkmal vor dem Gebäude der Adelsversammlung ausgewählt worden war, von gut gelaunten Menschen bevölkert. Ein aufgeregtes Raunen ging durch das Publikum: „Seht mal - Tschaikowski! Rimsky-Korsakow! Lawrowskaja! Strawinsky!“

Im Versammlungssaal, wo Glinka einst dirigierte, tagte ein Komitee, Abordnungen von Städten, Vereinen und Komitees aller Art brachten Kränze und verlasen Grußworte. Eine feierliche Rede hielt der berühmte Sänger und Bassist Fjodor Ignatjewitsch Strawinsky. Mili Alexejewitsch Balakirew wurde feierlich ein Dirigentenstab überreicht - ein Geschenk von Glinkas Schwester. Die Sitzung endete, und der Ausschuss ging, gefolgt von den Deputationen, über eine speziell ausgekleidete Holztreppe mit rotem Stoff zu dem noch immer in Segeltuch gehüllten Denkmal im Garten.

Zur Mittagszeit winkte Balakirew mit der Hand - Chor und Orchester auf der Terrasse erklangen, die Decke fiel zu den mächtigen Klängen von Glinkas „Ehre!“ und dem Läuten der Glocken vom Denkmal. Vor den applaudierenden Zuschauern erschien ein bronzener Glinka auf einem hohen Sockel aus Kiewer Labradorit, den Dirigentenstab in der Hand, nachdenklich und ängstlich den Kopf neigend, als ob er auf eine offene Partitur starrte. Auf dem Sockel befindet sich ein Bronzemedailon mit der lakonischen Aufschrift „Glinka – Russland“. Ja, Russland selbst errichtete ein Denkmal für sein Genie, und im ganzen Land wurde Geld durch Subskriptionen gesammelt. Ljudmila Iwanowna Schestakowa hat viel dazu beigetragen. Später hat sie auch ein Gitter von bemerkenswerter Schönheit um das Denkmal gelegt: auf schwarzem fünflinigen Notensystem - die goldenen Noten von vierundzwanzig Glinka-Melodien.

Die Feierlichkeiten in Smolensk dauerten zwei Tage lang. Es gab viele Konzerte, auch Saschas Musik wurde gespielt - Mili Alexejewitsch vergaß die zweite Griechische Ouvertüre nicht, die ihm gewidmet war. Es gab ein Bankett mit Reden über die großen Verdienste von Michail Iwanowitsch Glinka um die Gestaltung der russischen Nationalmusik. Und abends ging man im Garten spazieren, vor dem neuen, mit elektrischem Licht beleuchteten Denkmal, das für Smolensk damals noch ungewöhnlich war.

Bei Feiern und Spaziergängen in Smolensk unterhielten sich Sascha und Pjotr Iljitsch über viele Dinge, die gegenseitige Zuneigung wuchs, und es entstand eine geistige Verwandtschaft.

Pjotr Iljitsch stellte Sascha seinem Schüler vor, dem Moskauer Komponisten Sergej Iwanowitsch Tanejew - einem großen, plumpen, aber agilen Mann, der mit einer scharfen, leicht nasalen Baritonstimme sprach. Sascha hatte bereits von Tanejews außergewöhnlicher Weisheit und seinem Wissen gehört:

- Er ist der beste Kontrapunktiker Russlands, - sagte Pjotr Iljitsch einmal - und ich weiß nicht, ob man im Westen einen solchen finden kann.

Tanejews etwas schräg gestellte blaue Augen wirkten hart, aber Sascha erkannte bald, dass er ein sehr freundlicher und sanfter Mann war. Tanejew äußerte sich zurückhaltend über Saschas Erste Symphonie und lobte sie nicht. Sascha wusste von Pjotr Iwanowitsch, dass Sergej Iwanowitsch niemals aus Höflichkeit oder aus Angst, andere zu kränken, nachsichtig sein konnte. Sascha war bald selbst davon überzeugt, dass Sergej Iwanowitsch etwas an Balakirews Dirigat nicht gefiel, und er sagte es Mili Alexejewitsch direkt. Dieser erwartete natürlich nur Lob, wurde wütend und zornig und sprach danach von Sergej Iwanowitsch mit keinem anderen Wort als „Dieser dumme Tanejew!“

Und wenn, so dachte Sascha, Tanejew nichts „Schlechtes“ über die Sinfonie sagte, bedeutete das, dass er etwas Gutes darin sah. Und er war nicht beleidigt über die zurückhaltende Kritik, zumal er selbst viele Fehler in seinem Werk gefunden hatte und sie korrigierte, indem er die Sinfonie zusammen mit Beljajew für die Veröffentlichung vorbereitete.

In Smolensk begrüßten viele berühmte Musiker Sascha als gleichberechtigt - es sah so aus, als würde er, wenn nicht berühmt, so doch selbst berühmt werden.

#### „DIRIGIERT VON PJOTR TSCHAIKOWSKI“

Sascha war aufgeregt - es war das erste Mal, dass er Pjotr Iljitsch am Dirigentenpult sehen würde. Pjotr Iljitsch erschien hinter der Bühne und schlenderte gemächlich den Orchestergang entlang. Die Musiker schlugen freundschaftlich ihre Bögen auf die Pulte und der Saal antwortete mit lautem Applaus. Von unten, vom Saal aus, wirkte der Komponist sehr groß, aufrecht, sein Gesicht war blass, der schwarze Frack beschattete sein frühes graues Haar.

Man sah ihm an, dass er besorgt war. Er nahm den Taktstock sehr behutsam in die Hand, und er schwebte in der Luft, als ob er sich sträubte. Sein Auftreten wirkte nicht vertrauenserweckend, es schien, als ob die Musiker von sich aus spielten und dem Dirigenten wenig Aufmerksamkeit schenkten. Doch nach und nach überwand Pjotr Iljitsch seine Steifheit, seine Bewegungen wurden immer souveräner. Sascha hatte das Gefühl, dass der Dirigent das Orchester bereits beherrschte und es leitete. Der Klang des Orchesters war ausgezeichnet, die Nuancen waren ausdrucksstark, die Entwicklung verlief logisch. Am Ende applaudierte der Saal lange, Tschaikowski verbeugte sich verlegen und unbeholfen.

Peter Iljitsch erzählte Sascha einmal in humorvollem Ton von seiner „Feuertaufe“ als Dirigent:

- Als ich das erste Mal auf dem Podium stand, - sagte er mit einem Blick des lustigen Entsetzens - dachte ich, ich würde auf ein Gerüst steigen. Fast wäre ich dem „glücklichen“ Gedanken erlegen, mich umzudrehen und wegzulaufen!

Und er lachte herzlich ansteckend, während Sascha und seine Familie zu Tränen lachten.

- Und wissen Sie, es war nur Feigheit, die mich davon abhielt, wegzulaufen. Es war alles verschwommen, ich konnte kaum die Silhouetten der Musiker erkennen. Ich erinnere mich nicht an das Dirigieren, ich erinnere mich nicht an das Umblättern der Seiten. Ich bin erst aufgewacht, als ich den Beifall hörte. Ich dachte: Gott sei Dank, es ist vorbei! Ich beschloss, nie wieder rauszugehen. Und in der Tat, etwa zehn Jahre lang habe ich nicht dirigiert. Dann habe ich mich wieder herausgewagt, und wie Sie sehen, trete ich jetzt immer wieder auf, obwohl es mir keinen Spaß macht.

Sascha, der den Konzerten von Pjotr Iljitsch beigewohnt hatte, spürte, wie schwer sie für den Komponisten waren, wie erschöpft er gewöhnlich die Bühne verließ. Sascha verstand Pjotr Iljitsch gut, denn er selbst war sich seiner Sache nie ganz sicher - es fiel ihm nicht einmal leicht, sich zu verbeugen, wenn das überfüllte, hell erleuchtete Auditorium rief, und noch schwieriger war es für ihn, zu dirigieren! Die Vorstellung war beängstigend! Dennoch gab Sascha den Gedanken nicht auf, sich zu überwinden und zu lernen, das Orchester zu leiten, und erinnerte sich an die Worte Pjotr Iljitschs:

- Keiner, Sascha, kann Ihre Musik besser wiedergeben als Sie. So schwer es auch ist, Sie müssen es tun!

#### „BEI BELJAEWS „FREITAGEN“

- Hallo, Saschenka, haben Sie etwas Neues dabei? - pflegte Mitrofan Petrowitsch Beljajew Sascha zu fragen, der zum nächsten „Freitag“ kam. Und Sascha hat seinen älteren Freund nicht getäuscht - wenn es schon keine neue Komposition gab, so doch wenigstens eine Bearbeitung für das Quartett, die sofort aufgeführt wurde.

Beljajews „Freitage“ wurden allmählich zum vielleicht prestigeträchtigsten musikalischen Treffen in Petersburg, der „Beljajew-Zirkel“ bildete sich, und die Namen von Rimski-Korsakow, Stassow, Ljadow, Blumenfeld und nun auch Glasunow gehörten zum Publikum - sein Ruhm wuchs zweifelsohne. Mitrofan Petrowitsch war der Meister, der dem Kreis seinen Namen gab, sein Zentrum, seine verbindende Kraft, und sein Kopf, seine wichtigste musikalische Autorität war natürlich Rimski-Korsakow. Der Kreis wurde durch „Rekruten“, begabte junge Komponisten wie Witol, Sokolow, Winkler, Akimenko und Arzybaschew bereichert. Tschaikowski und Tanejew kamen immer öfter zu den „Freitag“.

Jetzt hörten sie nicht nur dem Quartett, den Pianisten, Geigern und Sängern zu, sondern diskutierten auch ernsthaft über das, was gespielt wurde, tauschten Pläne aus und sprachen über Literatur und Malerei. Gleichzeitig wurde etwas für das Quartett geschrieben oder umarrangiert, wobei Beljajews ungeduldige Rufe „Schneller, schneller!“ Die Notenblätter, noch feucht von Tinte und Kleber, wurden auf die Quartett-Pulttische gelegt.

Nach der Musik öffneten sich um Punkt 24 Uhr die Türen zum hell erleuchteten Speisesaal mit seiner reich gedeckten langen Tafel. Die traditionelle Reihenfolge der Sitzplätze wurde festgelegt. Am Kopf des Tisches saß Mitrofan Petrowitsch selbst mit seiner Frau Maria Andrianowna und seiner Schülerin Valentina; daneben saßen zu beiden Seiten Glasunow, Rimski-Korsakow, Stassow, Ljadow und Repin. Am anderen Ende des Tisches sitzen junge Komponisten und Musiker - Interpreten. Und auf beiden Seiten des Tisches saßen sie, wie sie wollten. Das Abendessen begann

mit einem Trinkspruch zu einem passenden Anlass. Auch hier gab es eine strenge Reihenfolge. Zuerst sprachen die „Größen“ - Mitrofan Petrowitsch und Wladimir Wassiljewitsch - die Trinksprüche, dann alle anderen in der Reihenfolge ihrer Anwesenheit. Auch Sascha hatte bald den Dreh raus, kurze und witzige Trinksprüche zu halten. Pjotr Iljitsch hörte ihm zu und war überrascht:

- Was für ein Talent Sascha für Trinksprüche hat! Er ist wie ein orientalischer Toastmaster!

Es stimmt, dass Sascha durch seine leise Stimme und seine Angewohnheit, sich zu „verschlucken“ - die Enden von Sätzen abzuschneiden - behindert wurde, aber er kämpfte hart dagegen an.

Nach den allgemeinen Trinksprüchen verließen Maria Andrianowna und Valentina den Saal. Sie waren die einzigen Frauen, die regelmäßig an den „Freitagen“ teilnahmen; nur wenige andere wurden eingeladen. Obwohl er seine Frau und sein Mündel sehr liebte, war Mitrofan Petrowitsch merkwürdigerweise ein überzeugter Frauenfeind und machte aus seinen Überzeugungen keinen Hehl. Frauen, die in geschäftlichen Angelegenheiten zu ihm kamen, begegneten ihm nur widerwillig oder empfingen ihn gar nicht, weil er angeblich krank oder abwesend war. Ein Pianist witzelte einmal verärgert:

- Das Zentrum der Frauenfeindlichkeit!

Nachdem die Frauen gegangen waren, wurde der Tisch in „Clubs“ aufgeteilt. Beljajew war der Anführer der „Größen“; er sprach gewichtig und überraschte oft mit seinem originellen Urteilsvermögen, obwohl er manchmal nicht ohne „Anmaßung“ war und zu unverblümt urteilte. Stassow meldete sich lautstark zu Wort. Rimski-Korsakow sprach klug und vernünftig. Ljadows subtiler Humor wurde sehr geschätzt.

Und am jugendlichen Ende des Tisches hörte man von Zeit zu Zeit Gelächter - meist nach einer Geschichte des Komponisten Sokolow.

- Eines Tages kam Wagner nach London und traf einen gewissen Lord Pitkin, - erzählte Nikolai Alexandrowitsch, und der ganze Tisch - und auch die „Größen“ - begannen zuzuhören - Pitkin erklärte sich zum glühenden Verehrer Wagners und versprach, alle seine Konzerte zu besuchen. Und dann wurde Wagner eines Tages nach einem weiteren Konzert zu einem Empfang eingeladen, wo Pitkin dem Komponisten-Dirigenten zunächst herzlich zu seinem Erfolg gratulierte: „Ich habe noch nie so gelacht, und glauben Sie mir, es hat etwa eine halbe Stunde gedauert, bis ich Sie erkannt habe - so gut verkleidet!“ Der verblüffte Wagner stellte fest, dass der unglückliche aristokratische Musiker die Säle verwechselt hatte und einer komischen Negeraufführung beiwohnte.

Das Lachen war eine Belohnung für den Erzähler. Im Allgemeinen wurde in diesem Kreis ironisch über Wagner gesprochen, vielleicht ein Erbe der Balakirews, die weder die „Musik der Zukunft“ noch ihre Bewunderer akzeptierten.

Je mehr der Champagner in Strömen floss, desto freier wurden die Gespräche und desto mehr Anekdoten wurden zum Besten gegeben. Wladimir Wassiljewitsch Stassow konnte es nach einer Stunde nicht mehr aushalten:

- Ekelhaft!

Aber es wurde totgeschwiegen und zu einem Scherz gemacht.

Nach dem Abendessen ging das Musizieren oft weiter. Immer öfter trat Sascha zusammen mit Felix Blumenfeld als Duo an zwei Flügeln auf. Beide waren hervorragende Improvisatoren, die meist die italienische Oper parodierten - Arien mit „Texten“ in einer kauderwelschartigen Mischung aus russischen und italienischen Wörtern wurden von Felix' Bruder Sigismund gesungen. Auch einige misslungene Kompositionen wurden parodiert, und es gab auch Improvisationen.

## „STENKA RASIN“

Nach der Satzung des IRMO war sein Direktorium verpflichtet, wie einer der Beljajewiten es ausdrückte, den russischen Komponisten „einen Knochen zuzuwerfen“ - zumindest gelegentlich ein russisches Werk in das Programm aufzunehmen, um, wie es in der Satzung heißt, „die einheimische Musikkunst zu fördern“. Leider hat die Geschäftsleitung in der Regel auch diese Handlungsweise „vergessen“. Mehr als einmal haben sich die Leute am „Freitag“ darüber empört.

Und Mitrofan Petrowitsch hat eine weitere gute Tat vollbracht - die Russischen Symphoniekonzerte. Er mietete den besten Saal in Petersburg, den Saal der Adelsversammlung, engagierte das beste Orchester, das Mariinski-Theater, und lud die besten Dirigenten und Solisten - Sänger und Musiker - ein.

Am 23. November 1885, dem Geburtstag von Mitrofan Petrowitsch, kamen zahlreiche Verehrer der russischen Musik in den Saal der Adelsversammlung und applaudierten Werken von Tschaikowsky, Balakirew, Kjuj, Ljadow, Rubinstein, Rimski-Korsakow und natürlich Glasunow - wie konnte Mitrofan Petrowitsch, der das Programm selbst zusammengestellt hatte, seinen Favoriten vergessen? Es gab ein Andante, das bereits bei den Proben aufgeführt worden war, und zum ersten Mal die symphonische Dichtung „Stenka Rasin“, die Sascha kürzlich vollendet hatte.

In „Stenka Rasin“ war Sascha mehr als in jedem anderen Werk ein treuer Schüler seiner Mentoren - Balakirew, Rimski-Korsakow, Borodin und Stassow. Es gab die russische volksgeschichtliche Handlung, die sie liebten, das verbale Programm (auf dem Stassow immer bestand), die Entwicklung der russischen Volksmelodie (die alle hatten, angefangen bei Glinka), die Hommage an den Osten (die Glinka und Aljabjew begonnen hatten) und sogar die von Mili Alexejewitsch gewählte Tonalität in h-Moll.

Saschas Programm enthielt alle Bilder des Volksmärchens - die Weite der Wolga, das „leichte Boot des gewaltigen Atamans Stenka Rasin“, den Traum der schönen persischen Prinzessin, ihren Tod – „der Ataman schenkte der Wolga, was es auf der Welt nicht schöner gibt“, und die „stürmische Menge“, die ihrem Ataman Ruhm singt.

César Antonowitsch Kjuj gefiel das unpräzise Programm nicht: „Der Text dieses Programms, - schrieb er in der „Musikalischen Revue“ - ist nicht gut komponiert, und die Ausführung ist nicht ganz klar: es ist schwer zu erkennen, wo die Geschichte des Traums der Prinzessin beginnt.“ Es scheint, dass der Kritiker selbst sich nicht klar ausgedrückt hat - er meinte natürlich die Musik, und in ihr gibt es natürlich keine klaren Linien, die im Programm stehen, aber man sollte die Bedeutung dieses Programms und anderer ähnlicher Programme nicht übertreiben. Schließlich war es für Sascha keine Leinwand, auf die er seine Musik „sticken“ konnte - der Zweck des Programms bestand für ihn darin, die Vorstellungskraft eines nicht sehr erfahrenen Zuhörers anzuregen, während die Musik selbst die Hauptsache sagen sollte.

Und so gab Dirigent Georgi Ottowitsch Djutsch ein Zeichen für das Orchester.

... Das Murmeln der gedämpften Celli ist zu hören, die Blechbläser „sprechen“ gemächlich und schwer die Melodie des alten Wolgaliedes „Hey, hoo!“. Mit dem Satz „Oh du, Wolga, Mutterfluss!“ setzt eine Oboe ein, nach und nach wächst das Gefühl der Beklemmung, wie eine Vorahnung künftiger Schwierigkeiten. Unter dem Paukenschlag ertönt das sich ausbreitende „Freivolk-Thema“ - das Bild des Atamanen Stepan Rasin und seiner „gewalttätigen Menge“. Der Lärm der Schlacht und der Rhythmus des Galopps sind hier zu hören. Auch das Lied „Hey, hoo!“

summt und erinnert an sich selbst. Doch alles beruhigt sich, die Harmonien der Flöten wiegen sich leicht und bedächtig, die Harfenakkorde plätschern („Das geschmückte Boot segelt“) und eine wunderbar schöne Melodie entfaltet sich in aller Ruhe - wohlklingend, fließend. Hier wird kein Hörer daran zweifeln, dass es sich um das Bild einer persischen Prinzessin handelt, ein Bild des Ostens, sehnsüchtig und kontemplativ, äußerst geheimnisvoll. Diese schöne Melodie hat etwas vom „Persischen Chor“ in Glinkas „Ruslan“ und von Borodins östlichen Themen. Aber keine Nachahmung - Sascha hat sein eigenes Bild des märchenhaften Ostens gefunden.

Wieder einmal geht es um freie Menschen und „Hey, hoo!“ - die freien Kosaken kämpfen und haben Spaß. Und dann tritt das Thema der persischen Prinzessin in diese unruhige und grausame Welt ein, aber hier ändert sich das Erscheinungsbild der märchenhaft-schönen Melodie schlagartig - nach und nach wird sie angespannt und ängstlich, sie verschmilzt mit dem Lauf des Freivolk-Themas und den Rhythmen des Galoppierens, ihre sanften melodiosen Intonationen verzerren sich, Schmerz, Verzweiflung und Entsetzen sind nun in ihr zu hören. Das Ganze bricht in einem scharfen Akkord ab – „der Ataman hat die Prinzessin in die Wolga geworfen, er hat dem Fluss das Liebste von allem geschenkt...“. Nach einer langen Pause kehrt die Musik des Freivolks allmählich zurück, das „Hey, hoo!“ ist wieder zu hören. Das Gedicht endet mit einem triumphalen Glockengeläut - die kosakischen Freischärler preisen ihren Ataman...

„Stenka Rasin“ wurde von Freunden und Publikum zustimmend aufgenommen und von Stassow, Borodin und Rimski-Korsakow gleichermaßen gelobt. Kjuj, der das Programm verurteilt hatte, schrieb über die Musik: „In diesem Poem hat Glasunow sein unermessliches Talent mit neuer Kraft gezeigt und sich zu einem beträchtlichen Teil von seinen üblichen Mängeln - zu dichte Farben, harmonische Delikatesse und Anhäufung von Details und Verzierungen - befreit.“ César Antonowitsch war wie immer nüchtern – „weitgehend frei von Mängeln“, was bedeutet, dass es noch viele davon gibt. Und die „Dichte der Farben“ ist offensichtlich eine Anspielung auf die Griechischen Ouvertüren?

Natürlich gab es auch „Teerlöffel“ - schlechte Kritiken, und den größten „Löffel“ brachte wie üblich Nikolai Feopemptowitsch Solowjow, der kürzlich zum Professor am Konservatorium ernannt wurde. In der „Nachrichten- und Börsenzeitung“ nutzte er die Gelegenheit, die verhassten Kutschkisten erneut zu verleumden, und ließ es gleichzeitig an Sascha aus: „Das musikalische Geschwätz diverser Chemieprofessoren, Ingenieursgeneräle und Gymnasiasten kann natürlich kein ernsthafter Stoff für Kritik sein... Je mehr Glasunow schreibt, desto trockener und inhaltsleerer werden seine Werke in musikalischer Hinsicht... Was gute musikalische Darstellung und Klangschönheit angeht, kann sich Glasunow nicht damit rühmen. Seine neuen Kompositionen hinterlassen einen verworrenen Eindruck.“

Sascha konnte sich nicht entscheiden, welches Gefühl schwerwiegender war - Ärger über die offensichtliche Ungerechtigkeit (seine Kompositionen konnten auf alles Mögliche zurückgeführt werden, nur nicht auf Verwirrung), Erstaunen über die Ignoranz des Professors (er machte sich nicht einmal die Mühe, herauszufinden, wo Sascha studiert hatte und dass sein Studium beendet war) oder... Freude darüber, dass Sascha auf eine Stufe mit Borodin und Kjuj gestellt wurde! Übrigens steht der „Marineoffizier“ nicht umsonst auf der Liste dieses Professors - schließlich ist auch

Nikolai Andrejewitsch Professor am Konservatorium, und anscheinend, so der glücklose Nikolai Feopemptowitsch, können Rimski-Korsakows Kompositionen kein „Geschwätz“ mehr sein.

Allerdings wurde Nikolai Andrejewitschs Gelehrsamkeit in Moskau nicht immer anerkannt. Stassow erzählte einmal „persönlich“ von einem Studenten des Moskauer Konservatoriums, der die Musik der Kutschkisten liebte und sie seinen Mitschülern vorspielte. Wladimir Wassiljewitsch beugte sich, so weit es seine riesige Statur zuließ, und ahmte Karl Karlowitsch Albrecht, den Direktor des Konservatoriums, nach:

- In die Mauern des Konservatoriums, in die Mauern dieses höchsten Nährbodens der Musikwissenschaft, dieses Tempels, die Werke einiger halbgebildeter Amateure wie des Marineoffiziers Korsakow und anderer bringen und sogar zu verbreiten? Ist das für einen Musiker, für einen Konservatoriumsabsolventen akzeptabel?

Und wenn diese Art von Tirade nicht funktionierte, nahm der Regisseur sie zurück und begann zu ermahnen:

- Natürlich kann man das Talent dieser Personen nicht leugnen, aber sie sind keine Musiker, und im Allgemeinen ist die russische Musik noch nicht geboren. Und das nur, weil die Russen Dilettanten sind und keine strenge Schule wollen! Nur bei Tschaikowski machte Albrecht eine Ausnahme, weil er ein Konservatorium absolviert hatte. Es stand also außer Frage, dass Albrecht und seinesgleichen ihn erkennen würden.

## BELJAJEW UND BALAKIREW

Am 27. November 1885 wurden Sascha, Rimski-Korsakow und Borodin von Wladimir Wassiljewitsch Stassow in die Öffentliche Bibliothek eingeladen und gaben die Entscheidung des „Mäzen“ bekannt, weitere Glinka-Preise zu vergeben - an Nikolai Andrejewitsch für die Suite „Antar“ und an Alexandr Porfirjewitsch für die Zweite Symphonie. Ein weiterer Preis ging an Tschaikowski - für seine symphonische Fantasie „Der Sturm“. Und Sascha erhielt 500 Rubel für sein Erstes Streichquartett. Sascha schrieb in sein großes Kontobuch: „Ich möchte das Geld, das ich als Preis für mein Erstes Streichquartett erhalten habe, für ein Denkmal für Mussorgsky spenden“ - gerade als Mittel für ein Denkmal für das Grab des Komponisten in der Alexandr -Newski-Klosteranlage gesammelt wurden.

Beljajews Inkognito war weiterhin sakrosankt, selbst die ihm Nahestehenden sprachen nicht miteinander über das, was allen bekannt war. Aber sie wurden nicht müde, Mitrofan Petrowitsch für die Veröffentlichung seiner Kompositionen, für ihre Aufführung in russischen Sinfoniekonzerten und bei den „Freitagen“ sowie für seine Bereitschaft, Bedürftigen zu helfen, zu danken. Beljajew tat dies immer auf praktische, berechnende Weise - er konnte zum Beispiel die Schulden von jemandem bezahlen oder jemandem einen Mantel für den Winter kaufen, aber er konnte kein Geld geben - was, wenn sie es vertrinken würden?

Beljajew versuchte, seine Gäste auf jede erdenkliche Weise zu unterhalten, unter anderem mit allerlei musikalischen Spielzeug - Figuren, die sich, wenn man sie aufzog, zu lustiger Musik bewegten, die in ihnen gespielt wurde, und diejenigen, die sich besonders dafür interessierten, schenkten gerne solche Spielzeuge - Ljadow wurde eine ganze Spieluhr geschenkt.

Und nur eine Person verurteilte Beljajews Taten - es war Mili Alexejewitsch Balakirew. Er sah in Beljajew nur einen wohlhabenden Kunstmäzen, der angeblich von leerer Eitelkeit und dem Wunsch getrieben war, russische Musik „in die Finger zu bekommen“. Vor dem Erscheinen von Beljajew, so Balakirew, hätten die russischen Komponisten ihre geistigen Bedürfnisse durch das Komponieren von Musik befriedigt, während sie jetzt in erster Linie an Tantiemen für Verlage dächten.

- Der Dickschädel, - sagte Mili Alexejewitsch verbittert - hat die russischen Musiker verdorben; sie haben nicht mehr die Musik im Sinn, sondern das Streben nach Geld!

Er überarbeitete ein altes Sprichwort und nutzte dabei den Gleichklang der Namen von Mitrofan Petrowitsch und Generalleutnant Tschernjajew, der offiziell als Held des serbisch-türkischen Krieges bezeichnet wurde. Und er wiederholte mit beißender Bitterkeit:

- Vorher hieß es: ich nehme alles, sagte der Dolch, ich kaufe alles, sagte das Gold. Nun sollte man sagen: ich werde alles nehmen, sagte Tschernjajew, ich werde alles kaufen, sagte Beljajew.

Balakirew übertrug seine Unzufriedenheit mit der Schirmherrschaft Beljajews auf Mitrofan Petrowitsch. Ihm missfiel alles an diesem Mann - seine Ungestümheit, seine einfältige Art zu sprechen, seine Nachlässigkeit in der Kleidung und sogar sein Name - er nannte Mitrofan Petrowitsch, natürlich hinter seinem Rücken, „Kutscher Petrowitsch“. Sogar Beljajews „Freitage“ ekelten Balakirew an, weil es, wie er selbst betonte, mehr Wein als Musik gab. Er selbst nahm nie Wein zu sich und betrachtete „übermäßiges Trinken“ als eine große Sünde. Balakirew empfand die Annäherung zwischen seinen Mündeln und ehemaligen Freunden als „Verrat“. Vor allem Rimski-Korsakow - er war sein Liebling, sein liebstes Talent. Er wollte ihn so gerne zur Vollkommenheit führen, ihm helfen, das zu erreichen, was Balakirew selbst nicht erreicht hatte!

Gott sei Dank war Mili Alexejewitsch mit Trost gesegnet, und nun konnte man fast täglich einen Mann von etwa 25 Jahren bei ihm antreffen - halb so alt wie Balakirew, schwarzhaarig, buschig behaart, mit einem ordentlich gestutzten schwarzen Bart. Es war Sergej Michailowitsch Ljapunow - ein neuer Schüler, Freund, Assistent und Bewunderer von Balakirew. Sie kannten sich bereits, und im Herbst 1885, als Ljapunow nach Abschluss seines Studiums am Moskauer Konservatorium nach Petersburg zog, kamen sie sich sehr nahe. Mili Alexejewitsch war fasziniert von der musikalischen Begabung des jungen Mannes, von der Brillanz, mit der er Balakirews „Islamej“ spielte, von seinen Kompositionen (die Balakirew selbst oft in Konzerten an der Freien Schule aufführte), aber vor allem ein seltener Umstand gefiel Mili Alexejewitsch: Ljapunow war dem jungen Balakirew erstaunlich ähnlich. Als Stassow Ljapunow sah, nannte er ihn sofort „den schwarzen Balakirew“ (im Gegensatz zum „weißen“ Balakirew, der bereits weiß geworden war), und diesen Spitznamen behielt er lange Zeit bei.

Nun lobte Balakirew in jeder Hinsicht die Werke Ljapunows, obwohl er von ihm Änderungen verlangte und die Musik seiner früheren Freunde scharf kritisierte. Er schimpfte oft über die Stücke, die er früher selbst gelobt hatte und die er nun vergessen hatte. Sascha hörte schließlich auf, Balakirew irgendetwas zu zeigen, nachdem er ein paar Takte von Schaschas neuer Komposition gespielt hatte, gähnte, zog eine Grimasse und sagte:

- Langweilig, schauen wir uns doch mal Tschaikowski oder Ljapunow an!

Er besuchte die Glasunows nie wieder, reagierte nicht auf Jelena Pawlownas Einladungen, und als Sascha ihm einmal auf der Straße begegnete und ihn mit einer Verbeugung begrüßen wollte, wandte sich Mili Alexejewitsch trotzig ab und ging auf die andere Seite.

Später wurde gemunkelt, dass Balakirew, beleidigt durch die „Abtrünnigkeit“ seiner Schüler, in seiner Verzweiflung behauptet habe, Rimski-Korsakow, Borodin und Glasunow hätten sich „für dreißig Silberlinge“ an den Satan verkauft, der, zum Leidwesen der russischen Musik, in Form von... Beljajew. Und so...

All dies schien auf die Art von religiösem Fanatismus zurückzuführen zu sein, in den Balakirew immer tiefer versank. Er schien sich wieder der Musik zuzuwenden, verfeinerte und bearbeitete seine früheren Kompositionen, dirigierte häufig in Konzerten, leitete die Hofsängerkapelle und veranstaltete musikalische Abende zu Hause, aber seine Religiosität wurde immer fanatischer. Er wurde ein großer Kenner aller kirchlichen Riten und war nicht nur mit vielen Priestern, sondern auch mit Küstern, Kirchendienern und sogar Bettlern bekannt, an die er regelmäßig großzügige Almosen verteilte. Seine christliche Nächstenliebe nahm solche homerischen Ausmaße an, dass er oft seinen riesigen Hofhund Kamerad auf dem Arm trug, um ihn vor dem unsittlichen Werben des hündischen Geschlechts zu schützen, und wenn er eine Kakerlake in seinem Haus fing, ließ er sie sanft durch das Fenster frei und sagte:

- Geh weg, Liebling, mit Gott!

Sascha war von all dem überrascht und verängstigt. Die Familie Glasunow war nicht, wie die Familie Rimski-Korsakow, eine Familie von Atheisten. Eltern und Kinder erinnerten sich an die Morgen- und Nachtgebete, sie hielten Fasten, an großen Feiertagen verteidigten sie die Gottesdienste in der Kirche, luden Priester zu Hausgebeten ein, aber sie waren weit entfernt von Fanatismus. Sascha war in einem entspannten Verhältnis zur Religion aufgewachsen. Umso mehr stieß ihn Balakirews übertriebener Glaube ab.

Mili Alexejewitschs christliche Demut hinderte ihn jedoch nicht daran, seine früheren Freunde und Bekannten heftig zu missbilligen. Über Tschaikowski sagte er jetzt zum Beispiel: „Er nimmt russische Melodien für seine Kompositionen und konvertiert sie zum lutherischen Glauben“ - das heißt, er entwickelt sie angeblich auf deutsche Art. Und er nannte Pjotr Iljitsch einen „Kosmopoliten“ - er sagte, es gäbe nichts Russisches in seiner Musik. Denn Tschaikowski war gar kein Russe, er war nicht der Sohn von Ilja Petrowitsch Tschaikowski, sondern der Sohn von Georges, einem französischen Friseur auf Besuch, der angeblich Ilja Petrowitschs Frau, die Mutter von Pjotr Iljitsch, verführt hatte. Und so weiter. Das Wort „lutherisch“ war für Balakirew ein allgemeines Schimpfwort - er nannte die schöne lutherisch-evangelische Kirche am Newski-Prospekt respektlos „verkehrte Hose“ - wegen ihrer zwei schlanken Türmchen.

Aber niemand war ernsthaft wütend auf ihn, jeder verstand, dass er nur ein weiteres Opfer der harten Realität Russlands war.

Sascha hatte Schwierigkeiten damit, dass sein Lehrer ihn verleumdete und dann mit ihm Schluss machte. Gott, warum können nicht alle Freunde sein? Schließlich lieben und dienen sie alle der russischen Musik. Warum all dieser Streit und Ärger? Und dann tauchte ein weiteres Problem auf - Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow war sehr beleidigt über Saschas Annäherung an Pjotr Iljitsch Tschaikowski! Natürlich erlaubte sich Rimski-Korsakow mit seiner Höflichkeit und Zartheit keine ähnlichen Handlungen wie Balakirew, sondern wurde sowohl bei

Sascha als auch bei Pjotr Iljitsch merklich zurückhaltender und äußerte sich negativ über deren Werke...

## NEUE WERKE

Im Sommer 1886 machten die Glasunows Urlaub in der finnischen Stadt Helsinki (Helsingfors). Sascha war unglücklich - er lebte in der Stadt selbst, weit weg vom Meer und den Feldern, er schrieb an Stassow: „Hier ist das echte Stadtleben, und es gibt nichts von dieser mentalen Entspannung, die man beim Anblick einer weiten, mit Grün und Blumen bedeckten Ebene empfindet. Die Vegetation ist hier karg, die Monotonie ist schrecklich - alle Felsen mit ihren Tannen ähneln sich furchtbar.“ Er tröstete sich damit, dass er oft mit dem Boot unterwegs war, obwohl er quer durch die Stadt laufen musste, um ans Meer zu gelangen. Und unwillkürlich erinnerte er sich an sein langjähriges Versprechen gegenüber seinem heimischen Publikum, das Gefallen an Saschas Skizzen gefunden hatte, und begann schließlich mit der Fertigstellung seiner Zweiten Symphonie, wobei er plante, sie Liszt zu widmen und davon träumte, die Partitur dem Maestro selbst zu übergeben. Doch im Juli kam die traurige Nachricht: Liszt starb in Bayreuth, er hatte sich bei einem weiteren Triumphzug Wagners erkältet. Dies war der erste Todesfall unter den Menschen, die Sascha lieb waren, er war betrübt und deprimiert, ein Gefühl der Unsicherheit überkam ihn und er hatte Mühe, zu komponieren. Und doch überwand er sich; im Herbst war die Partitur fertig und wurde von Djutsch im Russischen Symphoniekonzert gespielt. Auf den Titel der Partitur schrieb Sascha: „Zum Andenken an Franz Liszt“.

Die Zweite Sinfonie wurde von Publikum und Kritikern sofort als die „Heroische“ von Borodin ähnlich angesehen. Nein, sie sprachen nicht von Nachahmung, sondern betonten die „Wesensähnlichkeit“ von Borodin und Glasunow. In der „Musikalischen Revue“ wurde die Sinfonie als „ein zweifellos starkes und typisches Werk, durchdrungen von Volkstümlichkeit, das nach Russland riecht - einer Rus der ursprünglichen und heidnischen Rus“ gelobt.

In der Tat klingt die energische Hauptthemenmelodie des ersten Satzes wie ein heroischer Schlachtruf, kämpferische Heroik durchdringt den gesamten ersten Satz, und im kraftvollen Finale hört man einen jubelnden Volkschor zum festlichen Glockengeläut. Und die heroischen Bilder werden von lyrischen Melodien überschattet, in denen man das raffinierte orientalische Element spüren kann. Und dann ist da noch das ängstliche und ungestüme Scherzo (Stassow, der phantasievolle Vergleiche liebte, bezeichnete es als „Anathema“ oder „dämonisch“), das in einer düster-traurigen Coda endet. Von allen Rezensionen der Zweiten Sinfonie ist Sascha am meisten für die Meinung von Berendej in Erinnerung geblieben (unter diesem exotischen Pseudonym war der Kritiker Dmitri Petrowitsch Nikolski). Berendej hat den monothematischen Charakter von Saschas Sinfonie genau erfasst. Indem er es Liszt widmete, nutzte Sascha die bevorzugte Technik des Maestros - alle Themen und Melodien eines großen Werks aus einem einzigen, dem anfänglichen melodischen Bild „herauszuziehen“. Berendej verglich Saschas Sinfonie sogar mit Tschaikowskis Fünfter, die ebenfalls monothematisch ist, und verkündete unerwartet, dass Saschas „Hauptthema viel reicher und musikalischer“ gestaltet sei. Das war natürlich eindeutig übertrieben, denn sofort sprach Berendej von den vielen Mängeln der Sinfonie Saschas, schloss aber mit dem Gedanken, dass die misslungenen Stellen „durch die schönen musikalischen Seiten mehr als

wettgemacht werden, unter denen jeder moderne westliche Komponist stolz wäre, zu unterschreiben“.

Währenddessen dachte Sacha bereits über den Plan einer Dritten Symphonie nach.

Zu Mitrofan Petrowitschs Namenstag bereiteten seine Freunde ein hervorragendes Geschenk vor - sie komponierten gemeinsam ein Quartett über ein Thema, dessen Töne (in lateinischer Transkription) das Wort „Beljajew“ ergaben - der „b“-Ton wurde als B bezeichnet, das „LA“ passte gut, und „FA“ wurde als F angesehen (hier wurde ein wenig „geschummelt“ – „EF“ statt „JEW“). So ist „B-LA-EF“ entstanden. Rimski-Korsakow schrieb einen energischen ersten Satz im alten russischen Geist, Ljadow ein gutmütiges Scherzo, Borodin eine witzige spanische Serenade und Sascha ein feierliches russisches und sehr farbenfrohes (Beljajew rief erfreut aus: „Wasnezow!“) Finale. *(Wiktor Michailowitsch Wasnezow war ein russischer Maler.)*

Bei dem Namenstagsessen wurden Beljajew sorgfältig transkribierte Stimmen und die Partitur des Quartetts in einem schönen Einband überreicht. Sie spielten sofort, wobei das Namenstagskind selbst den Bratschenpart übernahm und sein Instrument endlos „aussprach“: „Be-la-jew, Be-la-jew“. Das Quartett wurde am Nachmittag noch einmal gespielt, und einige Tage später schickte Beljajew die Noten nach Leipzig, um sie drucken zu lassen.

## ÜBER BORODINS MANUSKRIPTE

An einem Februarmorgen im Jahr 1887 wurde Sascha durch den klagenden Schrei Stassows erschüttert, der ins Haus rannte:

- Borodin ist gestorben!

Das Gesicht Wladimir Wassiljewitschs war von Tränen geschwollen. Mit stockender Stimme wiederholte er:

- Wenn ich daran denke, dass ich gestern noch getanzt und gescherzt habe, und plötzlich bin ich gefallen... Und es gab nichts, nichts, was man tun konnte...

Stassow kam zur Vernunft und erzählte, dass Borodin seine Gäste am Abend zuvor, am letzten Tag des Faschings, zu einem Kostümfest eingeladen hatte. Gekleidet, wie bei solchen Festen üblich, in extravaganter Manier - mit rotem Hemd, blauer Hose und hohen Stiefeln, robust und kräftig in der Erscheinung, tanzte er mit gewohnter Kühnheit russisch, erzählte unaufhörlich witzige Geschichten, die die Gäste zum Lachen brachten, bis sie zusammenbrachen, als er plötzlich stehen blieb, erschrocken und hilflos dreinblickte, versuchte, mit seiner lallenden Zunge etwas zu sagen und hinfiel... Und die Versuche der Medizinprofessoren aus der ganzen Akademie, ihn zur Vernunft zu bringen, waren vergeblich...

Nun, dachte der verzweifelte Sascha, das unmögliche Leben von Alexandr Porfirjewitsch hatte zu einem so traurigen Ende geführt. Immerhin war er erst 53 Jahre alt! Wie viele schöne Dinge könnte dieser unendlich begabte Mann noch komponieren! Aber...

Bald wurde von Ärzten bekannt, dass Borodins äußerer Gesundheitszustand offensichtlich war. Zweifellos war es nur sein starker Wille, der es ihm erlaubte, sich nie zu beklagen, sein Herz hatte sich ihm schon längst offenbart. Allerdings hatte Sascha in den letzten Jahren auch Veränderungen an Alexandr Porfirjewitsch

bemerkt - er hatte abgenommen, wirkte manchmal müde und schläfrig, obwohl er bis ans Ende seiner Tage gut aussehend, charmant und unerschöpflich gütig war.

Borodin wurde an einem bewölkten Wintertag begraben. Der dicke, nasse Schnee bedeckte seine Augen, aber der Komponist wurde in einer Menge von vielen Tausenden verabschiedet, seine Jünger trugen seinen Sarg durch die halbe Stadt, von Wyborg bis zur Alexandr -Newskij-Lawra und sangen ohne Unterlass „Heiliger Gott...“ und „Ewiges Gedenken...“. Unter den vielen Kränzen befand sich ein großer silberner Kranz mit der Inschrift: „Dem Begründer, Beschützer und Vorkämpfer der medizinischen Frauenkurse, Hort und Freund der Studentinnen der zehn Kurse, 1872-1887.“

- Diese Inschrift ist eines Denkmals würdig, - sagte jemand.

Nach der Beerdigung begaben sich Stassow und Rimski-Korsakow, die sich Sorgen um Borodins Archiv machten, in dessen Wohnung. Fremde Menschen drängten sich dort. Jekaterina Sergejewna befand sich in Moskau und war schwer erkrankt, und ihre Freunde hatten nun sogar Angst, sie über den Tod ihres Mannes zu informieren. Alle Notenmanuskripte Borodins bis zur letzten Seite wurden von Wladimir Wassiljewitsch und Nikolai Andrejewitsch sorgfältig gesammelt und zu Rimski-Korsakow gebracht.

Einige Wochen später trafen sich Stassow, Rimski-Korsakow und Sascha in Borodins Wohnung zu einer Besprechung. Ein Porträt des verstorbenen Komponisten wurde auf den Tisch gestellt.

- Er soll, - sagte Wladimir Wassiljewitsch, - ein stiller Zeuge und eine Art Vorsitzender unseres Treffens sein.

Es wurde beschlossen, alle unvollendeten Werke Borodins zu vollenden. Dies war in der russischen Musik bereits zu einer guten Tradition geworden. Rimski-Korsakow und Kjui hatten Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ vollendet, Rimski-Korsakow hatte eine wahrhaft immense Arbeit bei der Vervollständigung und Bearbeitung von Mussorgskys Werken geleistet. Und nun war Sascha an der Reihe, sich an diesen edlen Unternehmungen zu beteiligen.

Vielleicht war Sascha zum ersten Mal wirklich froh, dass das Schicksal ihm ein so starkes musikalisches Gedächtnis mitgegeben hatte. Sascha erinnerte sich an die Ouvertüre zu „Fürst Igor“, an den dritten Akt der Oper, an die Episoden der anderen Akte und an die Skizzen der Dritten Sinfonie - an alles, was Alexandr Porfirjewitsch seinen Freunden vorgespielt hatte, was er aber nie zu Papier gebracht hatte. Manchmal wurde es ein wenig beängstigend - es war ein Witz, denn Sascha war der einzige Mensch auf der Welt, der sich an die unaufgezeichnete Musik des großen Komponisten bis ins Detail erinnern konnte. Sascha hat sich nie über sein Gedächtnis beklagt, aber als Borodins Musik aus den Tiefen seines Gedächtnisses auftauchte und auf den Notenblättern lag, seufzte Sascha immer leichter. Schließlich wurde alles aufgeschrieben.

Gleichzeitig half Sascha Nikolai Andrejewitsch, alles andere aufzuräumen. Das war keine leichte Aufgabe, denn Borodin schrieb seine Noten in der Regel hastig, ließ viele Markierungen weg, benutzte ungewöhnliche Abkürzungen oder ließ einige Dinge einfach weg. Manchmal verwechselte er zwei Noten, eine über die andere. Und natürlich hat er nie angegeben, was genau auf dem Notenblatt stand. Es war alles sehr schwer zu enträtseln. Man musste sie lange studieren und vergleichen, bis sich aus den zahlreichen Skizzen allmählich eine Episode von Borodins Oper herauschälte.

Am Ende des Sommers, nachdem er seine Arbeit beendet hatte, fuhr Sascha auf die Krim, wo alle, die ihm nahestanden, bereits im Urlaub waren. Das Meer, die

üppige Vegetation und die saubere Luft brachten Heiterkeit und sogar „eine Art feierliche Stimmung“ (wie Sascha Rimski-Korsakow berichtete).

Im Herbst kamen der Klavierauszug und die Partitur von „Fürst Igor“ von den Kopisten zurück, und die Proben für die Oper begannen im Mariinski-Theater. Exemplare wurden sofort nach Leipzig geschickt, um gedruckt zu werden. Und das gesamte Geld des Glinka-Preises von 1887 wurde vom „Mäzen“ für Borodins Grabstein im Alexandr -Newski-Kloster verwendet.

Neben der Zweiten Symphonie und „Stenka Rasin“ schrieb Sascha in jenen Jahren noch viele andere Werke - für Orchester, für Quartett und für Klavier. In all diesen Werken erwies er sich als treuer Schüler des „Mächtigen Häufleins“, und natürlich ahnte er nicht, dass viele Jahre später Musikhistoriker diese Periode in Glasunows Werk als „kutschkistisch“ und auch als „borodinistisch“ bezeichnen würden.

### DRITTES QUARTETT

Nachdem er von Pjotr Iljitsch die Partitur der „Manfred“-Sinfonie erhalten hatte, vertiefte sich Sascha lange Zeit in sie und empfand echte Freude. Wie eindringlich werden die seelischen Qualen von Byrons Held wiedergegeben! Wie brillant schildert Tschaikowski Naturszenen, von denen sich Manfred mit düsterer Gleichgültigkeit abwendet! Und wie unerschöpflich ist die melodische Schatzkammer von Pjotr Iljitschs Talent - eine nach der anderen der schönen Melodien lässt das Herz des aufmerksamen Zuhörers höher schlagen.

Für Sascha war Tschaikowskis Partitur aber auch eine Art Lehrbuch - wie ein genialer Bildhauer schnitzte Pjotr Iljitsch aus einer scheinbar wackeligen, unbeständigen Klangsubstanz eine perfekte musikalische Form. Unter den vielen Worten der Bewunderung in Tschaikowskis Brief an Sascha waren auch diese: „mir ist aufgefallen, wie geschickt Sie zusätzliche Instrumente wie die Bassklarinette, das dritte Fagott oder das Kornett einsetzen. Ich wüsste gar nicht, wohin mit ihnen, und bei Ihnen finden sie überall einen Platz“. Dieses Erstaunen, das nur für einen Fachmann verständlich ist, hat Sascha immer geholfen, sich zu verbessern. Und auch später, als er erwachsen und berühmt wurde, verlor er nie die Fähigkeit, zu lernen und neue Dinge aufzunehmen. Und Pjotr Iljitsch hatte viel zu lernen, selten hat jemand anderes das Wesentliche so genau erkannt.

- Ich bewundere Ihr Talent, Sascha, - sagte Pjotr Iljitsch, - Sie haben einen unerschöpflichen Vorrat an Musik, aber es scheint Ihnen schwerzufallen, Themen zu finden. Dies ist in Ihrer Balakirew-Gruppe üblich, aber was für Balakirew angemessen ist, ist für Sie zu Recht nicht angemessen. Die Themen sollten von selbst kommen und sich selbst bilden. Man muss nur in der Lage sein, ihren Flug zu erraten. Und geben Sie ihnen einen Rahmen.

Sascha hat jedes Wort Tschaikowskis aufgesogen. Seine Ansichten über Musik und die Prinzipien der Komposition änderten sich allmählich. Er vergaß nicht, was er in seiner Kindheit oder von seinen Lehrern gelernt hatte, und das Neue verschmolz irgendwie mit dem Alten. Und Sascha schrieb an Semjon Nikolajewitsch Kruglikow, einen Moskauer Musikkritiker, den er bei einem seiner Besuche in der alten Hauptstadt kennen gelernt hatte: „Ich habe bei meinen letzten Kompositionen gemerkt, dass ich meine musikalische Sichtweise etwas verändert habe und meine

Arbeit aus einem etwas anderen Blickwinkel betrachte, während ich gleichzeitig der alten Sichtweise treu bleibe.“

Der Sinneswandel wirkte sich nicht unmittelbar auf seine Arbeit aus. Saschas Drittes Streichquartett erwies sich als ziemlich klumpig. Es enthielt abwechselnd Bilder im volkstümlichen Stil - einen russischen Reigen im ersten Teil, eine archaische Kirchenmelodie im zweiten, den leichten, witzigen Rhythmus der Mazurka im dritten und schließlich eine bunte Abfolge russischer, ukrainischer und anderer slawischer Melodien im Finale, woraus Sascha das Finale ein „Slawisches Fest“ und das ganze Quartett „Slawisch“ nannte. Seine Freunde, leider mit Ausnahme von Balakirew, nahmen das Quartett mit Freude auf. Wladimir Wassiljewitsch Stassow erzählte Sascha, wie er einmal, nachdem er seine Arbeit in der Bibliothek beendet hatte und auf dem Weg nach unten war, einem aufgeregten und außer Atem (welch ein Wunder!) befindlichen Ljadow begegnete.

- Was für ein Wunder? - fragte Stassow. - Sie sind hier, im Galopp, und das zu dieser nächtlichen Stunde?!

- Ich komme gerade von einer Probe des Glasunow-Quartetts, das ist etwas ganz Besonderes! Dieser Glasunow wird Gott weiß wie weit gehen - Ljadow konnte nicht mehr zu Atem kommen, - niemand hier tut oder kann das, was er jetzt tut. Ich konnte nach der Probe nicht dort bleiben... Ich musste direkt zu Ihnen kommen... denn wir alle kommen in allen wichtigen Angelegenheiten zuerst zu Ihnen!

Mitrofan Petrowitsch gefiel das Dritte Quartett so gut, dass er es zum Anlass nahm, eine weitere wunderbare Sache zu tun - die Russischen Quartett Nächte zu gründen. Auf dem Programm der ersten Veranstaltung stand natürlich das Dritte, das „Slawische“ Quartett von Sascha Glasunow.

#### „DIRIGIERT VON ALEXANDR GLASUNOW“

Am 22. Oktober 1888 ging Saschas lang gehegter Traum endlich in Erfüllung - er stand zum ersten Mal am Dirigentenpult, er wurde Dirigent! Sascha hatte sich lange auf diesen Tag vorbereitet - er besuchte Proben anderer Dirigenten und fragte Nikolai Andrejewitsch nach vielen Dingen, aber dieser hatte es nicht eilig, obwohl Beljajew sich schon lange gewünscht hatte, seinen Saschenka an der Spitze des Orchesters zu sehen.

Für sein Debüt wählte er sein „Lyrisches Poem“, ein kleines Stück, das weder für den Dirigenten noch für das Orchester besonders schwierig ist, etwa durch knifflige Rhythmen, plötzliche Tempowechsel oder Ähnliches.

Die erste Probe verlief nicht gut - Sascha fühlte sich, wie so oft, unwohl, auch wegen der Aufregung am Vortag. Er stand unsicher und verlegen am Pult, bewegte sich träge, sprach leise, und die Musiker langweilten sich. Beim zweiten Mal lief alles deutlich heiterer ab - sowohl Sascha war weniger schüchtern als auch das Orchester merkte, was für ein erstaunliches Ohr dieser Debütant hat. Und die dritte war ein Erfolg, obwohl er das Orchester oft wegen Fehler unterbrechen mussten, vor allem, nachdem sich die Musiker über einen Waldhornspieler lustig gemacht hatten, der mit seinem kapriziösen Instrument nicht zurechtkam und einen „Kiekser“ - so etwas wie einen Hahnenschrei - ausstieß.

Aber beim Konzert im Saal der Adelsversammlung war alles in Ordnung - das Stück wurde fast fehlerfrei aufgeführt, das Publikum begrüßte den Autor und Dirigenten herzlich, wenn auch natürlich nicht so laut wie Rimski-Korsakow, der an

diesem Abend ebenfalls auftrat. Nikolai Andrejewitsch lobte seinen Schüler in aller Bescheidenheit und gab ihm noch einige strenge Ratschläge, aber es war offensichtlich, dass er zufrieden war - vielleicht befürchtete er, da er Saschas Schüchternheit kannte, das Schlimmste. Und Sascha beschrieb in einem Brief an Kruglikow seine Gefühle wie folgt: „Ich war ein wenig nervös, vielleicht, weil es nur sehr wenig Publikum gab, und vielleicht wegen eines gewissen Selbstbewusstseins, das mich damals ergriff. Als ich die Bühne betrat, zitterte mein Stab natürlich in meiner Hand, aber ich hatte den Dreh bald raus.“

Seine Aufregung wurde von den Zuhörern nicht bemerkt. Sie sahen eine große Gestalt, die das Orchester überragte, einen phlegmatischen Blick, eine ruhige Handbewegung. Wer Sascha nicht näher kannte, konnte sich nicht vorstellen, dass Glasunow in der Lage war, sich Sorgen zu machen.

Natürlich hat Sacha die Zeitungen aufmerksam und eifrig durchgeblättert, aber die Rezensenten, die wie unter einer Decke steckten, haben sein Debüt nicht bemerkt. Weder Kjuj, noch Solowjow, noch Pljuschtschewski-Pljuschtschik (ein Jurist, der gewöhnlich mit „J. D.“ unterschrieb), die das Konzert rezensierten, sagten etwas über Glasunow als Dirigenten. J. D. schrieb jedoch, dass „Glasunows Erfolg bescheiden war“, aber dies bezog sich auf das „Lyrische Poem“, das der Amateurkritiker als „eine gebleichte Fortsetzung der Schéhérazade“ bezeichnete - vielleicht, weil Sascha ein Schüler von Rimski-Korsakow war? Solowjow konnte wie immer nicht auf präntiösen Witz verzichten - im „Lyrischen Poem“ sah er „viel Bemühen um Originalität, aber wenig Ausdruck“.

Zwei Wochen später trat Sascha wieder im Konzert auf - jetzt fühlte er sich freier, das Orchester wurde ihm gegenüber immer freundlicher, denn jeder Musiker kann nicht anders, als ein solches Ohr und ein solches Gedächtnis wie Sascha Glasunow zu bewundern, außer ihn zu beneiden. Der zweite Teil, dirigiert von Sascha, war seine Elegie „Zum Andenken an einen Heros“. Hier wurde er mit einer ganzen Flut von wütender, erbitterter und offen gesagt unfreundlicher Kritik überschüttet. Der anonyme Rezensent der Zeitung „Der Tag“ beklagte überheblich: „Die Elegie war ein mittelmäßiger Erfolg, was sich durch die schlechte Aufführung unter der Leitung des Komponisten erklären lässt. In letzter Zeit hat sich Glasunow die traurige Angewohnheit angewöhnt, seine eigenen Werke zu dirigieren, obwohl er weder über wirkliche dirigentische Fähigkeiten noch über entsprechende Erfahrung verfügt. Darunter leidet sein Werk stark, und es wäre sehr schade, wenn es in diesem Geist weiterginge.“ J. D. klammerte sich diesmal an das Elegieprogramm und schimpfte in der „Sankt-Petersburger Zeitung“: „Dieses Werk ist mehr wegen seines Programms als wegen seiner selbst bemerkenswert. Sie enthält wirklich etwas Gymnasial-Metaphysisches... Ach, Herr Glasunow, wie konnten Ihre Lehrer Ihnen erlauben, ein solches Programm zu schreiben? Schließlich wird der Held von Herrn Stassow lobenden Kritiken dafür wahrscheinlich keinen Zweier ernten, wenn nicht in Gymnasien, dann in Parnassus.“ Als Sascha das Finale seines „Slawischen Quartetts“ – „Slawisches Fest“ - vortrug, urteilte J. D.: „Herr Glasunow, der das Slawische Fest zum ersten Mal aufführte und es eine symphonische Skizze nannte, erfand einen erfolgreichen Spitznamen für die Produkte seiner frühreifen Kreativität. Ein Künstler, der ein Gemälde vorbereitet, fertigt bekanntlich Skizzen an, unfertige Skizzen, die das Material für das künftige Werk bilden; oft wiederholt er ein Motiv, das ihm misslingt, mehrmals. Glasunow tut das Gleiche - er nimmt ein kurzes Motiv, spielt damit herum und wiederholt es in seinem symphonischen Werk in Anlehnung an das Sprichwort „ein Widder und ein Schaf, aber wieder vom Ende her“. (*Erkennen Sie Ihren Fehler, wiederholen Sie ihn in Zukunft nicht.*) Nun, er sei gepriesen.“ Und Professor Solowjow, der im selben Konzert die beiden neuen Cellostücke Saschas hörte – „Melodie“ und

„Spanische Serenade“, die der erste Cellist von Petersburg, Alexandr Walerianowitsch Werschbilowitsch, mit Begeisterung vortrug, nannte sie nichts weniger als „musikalisches Gähnen“. Und irgendeine Boulevardzeitung hat sich ein dummes Wortspiel ausgedacht: „Für das Auge - neu, für das Ohr – ungebildet“, das von Zeitungen der gleichen Art und der Öffentlichkeit, die nichts von Musik versteht, immer wieder wiederholt wurde.

Stassow lachte laut auf:

- Sascha, wenn sich die Leute solche Sprüche über dich ausdenken, bedeutet das, dass du berühmt wirst!

Rimski-Korsakow war wie immer tröstlich in seiner strengen, zurückhaltenden Art:

- Sascha, natürlich sind Sie noch kein brillanter Dirigent, aber Sie müssen weitermachen, die Erfahrung wird mit der Zeit kommen. Sie haben großes musikalisches Talent und kennen das Orchester besser als ich, als ich anfang zu dirigieren. Es liegt also alles vor Ihnen. Und von den Kritikern werden Sie noch Schlimmeres hören.

Sascha nahm für seine Auftritte immer schwierigere Stücke, spielte „Stenka Rasin“ und nahm sich dann einen Zyklus seiner Zweiten Symphonie vor. Ein mehrteiliges Werk ist für einen Dirigenten schwieriger - die Teile müssen zueinander proportioniert und schattiert werden, so dass es nicht aus vier Teilen besteht, sondern ein einziges Ganzes ist. Nicht alles ist dem jungen Dirigenten gelungen, aber ein Schritt nach vorn ist getan.

Eines Tages nach der Probe kam eines der Orchestermmitglieder auf Sascha zu und gab ihm einen vertraulichen, sehr freundlichen Rat:

- Alexandr Konstantinowitsch, seien Sie nicht böse, aber Sie machen es falsch, wenn Sie wenig auf Nuancen achten.

- Wo denken Sie hin, das tue ich, aber es kann peinlich sein, ehrenwerte Leute zu langweilen, denn alle sind fast doppelt so alt wie ich.

- Nein, nein, man muss fordern und erreichen!

Nun, es scheint, dass es wirklich notwendig ist, zu fordern und nicht nur zu bitten. Es kommt oft vor, dass man sie bittet, z. B. Klavier zu spielen - sie tun es einmal und vergessen es dann beim nächsten Mal wieder.

Am Vorabend der nächsten Probe stellte sich Sascha plötzlich vor, dass auch Pjotr Iljitsch irgendwo in Moskau auf seine Probe wartete. Sein Rat, seine freundlichen Worte kamen ihm in den Sinn, und in einem Brief an Tschaikowski betonte Sascha nachdrücklich: „Ich werde mich so sehr anstrengen, wie ich kann, um es morgen einzufordern!“

Wladimir Wassiljewitsch Stassow hat Saschas Dirigieren vorbehaltlos gelobt und überall ausgerufen:

- Was für ein Adler ist unser Konstantinowitsch! Er ist ein Dirigenten-Ass! Prima!

Er erklärte, was für eine großartige Sache Sascha tun würde, wenn er dem Beispiel von Rimski-Korsakow folgen würde, der ebenfalls mit seinen eigenen Werken begann und dann viele Werke anderer russischer Komponisten aufführte, viele davon zum ersten Mal - wer sonst würde sie dem Publikum in Live-Klang präsentieren? Die IRMO lehnte russische Musik im Allgemeinen ab, und selbst wenn sie sie spielte, zeigte sie keine Begeisterung. Stassow erzählte, dass er einmal einer Probe mit einem deutschen Dirigenten beiwohnte, der über eine Stunde lang akribisch an einer mittelmäßigen deutschen Sinfonie arbeitete und dabei die kleinsten Details erforschte, während das russische Stück nur einmal aufgeführt wurde.

Allerdings hatte Sascha diese Art von Haltung schon einmal erlebt: Max Hermansdorfer, der Tschaikowski versprochen hatte, in Moskau Stücke von Glasunow und Rimski-Korsakow zu spielen, hatte dies drei Jahre lang nicht getan. Und ein verzweifelter Peter Iljitsch entschuldigte sich bei Sascha und Nikolai Andrejewitsch dafür.

## DIE SUCHE GEHT WEITER

Anfang 1889 war „das ganze musikalische Petersburg“ begeistert - im Mariinski-Theater wurde eine Tournee des berühmten deutschen Ensembles angekündigt, das Richard Wagners grandiose Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ in ganz Europa aufführen sollte. Und der Dirigent war berühmt - Karl Muck, der mehr als einmal bei den Wagner-Festspielen in Bayreuth aufgetreten war - eine Ehre, die nur wenigen zuteil geworden war.

Sascha und Nikolai Andrejewitsch besuchten alle Aufführungen und sogar Proben, folgten den mitgebrachten Partituren, studierten sie zu Hause und waren nach und nach immer mehr von Wagners Musik fasziniert, der sie zuvor (noch in der kutschkistischen Tradition) mit einigen Vorurteilen begegnet waren. Zunächst waren sie von Wagners Orchestrierung beeindruckt, insbesondere von dem erstaunlichen Klang der Blasinstrumente, und dann begann die Musik selbst ihre Phantasie zu beflügeln. Eines Abends, als er von einer Aufführung von Siegfried, dem dritten Satz der Tetralogie, zurückkehrte, schrieb Sascha an Pjotr Iljitsch Tschaikowski: „Ich muss zugeben, dass ich selten so ekstatisch gewesen bin wie heute. Ich erkenne mich einfach nicht wieder. Vor nicht allzu langer Zeit stimmte ich Rubinstein zu, der sagte, er könne Wagner nicht ausstehen. In letzter Zeit bin ich in vielerlei Hinsicht zum Glauben an Wagner gekommen. Die schiere Kraft des Orchesterklangs hat mich so beeindruckt, dass ich keine andere Instrumentierung mehr mag.“

Sascha hörte sogar auf, Besuche zu machen - er verbrachte die Vormittage bei den Proben und die Abende bei den Aufführungen. Er studierte Wagner-Partituren, wie er seinen Freunden sagte, nicht schlechter als ein deutscher Wagnerianer. In einem Brief an Kruglikow gestand er dies: „Ich habe mich in Wagner verliebt, ohne Rechenschaft abzulegen, wie eine Frau. Es gab eine Zeit, in der ich ihn verleugnete, aber jetzt glaube ich, wie der Apostel Paulus.“ Das ist natürlich übertrieben, aber dieser neue Enthusiasmus wirkte sich ganz offensichtlich auf sein Schaffen aus: Sascha komponierte seine Fantasie für das Orchester „Das Meer“ nicht so sehr, um Wagner zu imitieren, sondern um bewusst das anzuwenden, was er aus dessen Partituren gelernt hatte. Der Fantasie ging ein Programm voraus. Nach J. D.s Spott über die Programmmusik „Zum Andenken an einen Heros“, beschloss Sascha, keine weitere Programmmusik mehr zu schreiben oder sie zumindest nicht zu veröffentlichen, sondern die Menschen selbst erraten zu lassen, worum es in der Musik ging. Doch Wladimir Wassiljewitsch, ein glühender Verehrer der Programmmusik, riet ihm:

- Achten Sie nicht auf irgendwelche...

Und er fügte ein starkes Wort hinzu.

Am Ende wurde die Programmmusik zusammengestellt. Es wäre nicht nötig gewesen, nach einer perfekten Übereinstimmung mit der Musik zu suchen - es war nur eine Art verbale Parallele zu den Klangbildern. Sascha hat schon vor langer Zeit verstanden, dass man Musik nicht in Worte fassen kann, sonst bräuchte es keine

Musik. Und das Programm ist für unerfahrene Hörer: sie sollen zu den Klängen seines „Meeres“ lesen und phantasieren. Also: „Seit Jahrhunderten trägt das Meer seine Wellen an die Küsten, mal von einem schrecklichen Wind getrieben, mal von einer leichten Brise gelullt. Ein Mensch saß am Ufer, und die Bilder der Natur veränderten sich vor seinen Augen...“. Und weiter auf dem Meer war eine ruhige und stille See, eine stürmische See, die Erfahrung eines Menschen, der „alles in seiner Seele gespürt hat“.

Vielleicht spiegelte die Fantasie Saschas Eindrücke von den kräftigen Farben des Finnischen Meerbusens und dem Blau des Schwarzen Meeres wider, wo die Glasunows im vorletzten Sommer waren. Das Meer erscheint in seiner Musik als lebendig und vielfältig - bedrohlich oder sanft - rauschend, seinen Rhythmus und seine Farbnuancen unendlich verändernd.

Dass Sascha von Wagners Spielweise fasziniert war, konnte man schon an der Partitur von „Das Meer“ erkennen: diesmal wählte er ein Holzbläsertrio, ein verstärktes Blechbläserensemble und sogar eine wagnerianische Tuba, ein seltenes Instrument, viel Schlagwerk (mit den üblichen Pauken und Snare Drums, Tamtam und Becken) und zwei weitere Harfen. Die ganze Gruppe donnerte und leuchtete, erreichte zuweilen donnernde Macht und rollte mit ihrer „neunten Welle“ heran. Die Trompeten und Posaunen hallten wie Echos, die Harfenpassagen glitzerten, die Wagnertuba dröhnte schwer im Bass.

Sascha war erfreut und schrieb nicht ohne Stolz an Pjotr Iljitsch: „im Orchester wirkte das „Meer“ sehr kraftvoll und trotz der furchtbaren Farbdichte (leider kann ich diese Schwäche nachvollziehen) farbenfroh. Der Glissando-Akkord der Posaunen klang erschreckend“ (letzteres über die Sturmszene).

„Das Meer“ wurde von Rimski-Korsakow dirigiert, von seinen Freunden gebilligt und in den Zeitungen nicht einmal besonders kritisiert. Nur Herman Augustowitsch Laroche, der Sascha selten die Aufmerksamkeit verdarb, beschrieb treffend die wagnerianische Orchestrierung und den wagnerianischen Einfluss im Allgemeinen: „In Herrn Glasunows 'Das Meer' brüllte ein wahrhaft nibelungenhafter Ausbruch der Elemente.“

Aber wie viel Kummer hat Sascha durch seine „Orientalische Rhapsodie“ bekommen! Er komponierte es mit Vergnügen und versuchte, auf seine Weise sein Interesse am Osten zum Ausdruck zu bringen, das den Russen seit jeher eigen ist - so war es von jeher üblich.

- Kein Wunder, - sagte Stassow - dass es im russischen Leben schon immer viel Orientalismus gab, seit der Antike!

Diese russische Sympathie für den Orient zeigte sich in Balakirews „Tamara“, Rimski-Korsakows „Scheherazade“ und in den orientalischen Szenen von Borodins „Fürst Igor“ - Sascha hatte eine große Rolle zu spielen! Im ersten Abschnitt seiner „Orientalischen Rhapsodie“ (insgesamt fünf Abschnitte) spielte er eine schöne, orientalisches träge und nachdenkliche Melodie, die ein wenig an Borodins orientalische Kantilene erinnerte (im Programmheft sagte Sascha, es sei „Abend. Die Stadt schläft ein. Appell der Wächter. Gesang eines jungen Stegreifkünstlers“) - hier ist in der Tat ein buntes Bild der Nacht in einer östlichen Stadt entstanden (vielleicht wegen der skurrilen architektonischen Formen). Der Rest des Stücks war blasser, wie eine blasse Kopie der „Polowetzer Tänze“, was Sascha später selbst zugab. Doch zunächst war er sehr „verzagt, - wie er an Pjotr Iljitsch schrieb, - weil letzte Woche mein neues Werk 'Orientalische Rhapsodie' ein Misserfolg war. Erstens gefiel es fast allen meinen engen Freunden nicht, was mich sehr verletzte, und zweitens war es kein Erfolg beim Konzert. All dies war für mich so schmerzlich,

weil ich selbst die Meinungen, die mir gegenüber geäußert wurden, nicht teilte und im Gegenteil, bei der ersten Probe war ich fast begeistert; vielleicht irre ich mich, denn die letzte Komposition ist dem Autor immer lieber als alle anderen“.

Es war Pjotr Iljitsch, dem Sascha seine intimsten Erlebnisse glauben konnte. „In diesen unangenehmen Momenten, - fuhr er fort, - die ich in letzter Zeit erlebt habe, habe ich sehr oft an Sie gedacht und wollte meinen Freunden und Bekannten mit Ihren eigenen Worten sagen, dass meine letzte Komposition ein wunder Punkt für mich ist und ich es nicht mag, wenn man darüber spricht, vor allem nicht in der ersten Minute, und dass ich darum bitten würde, weder ja noch nein zu sagen...“

Und wer sonst als Pjotr Iljitsch könnte einen solchen Trost spenden? „Ich habe tiefes Verständnis für Ihr moralisches Leiden, - antwortete Tschaikowski, - für das, was Sie den Misserfolg der Östlichen Rhapsodie nennen. Es gibt nichts Schlimmeres als dieses Leiden. Aber jede Wolke hat einen Silberstreif. Sie sagen, dass Ihre Freunde es nicht gutgeheißen haben, dass sie es nicht zum richtigen Zeitpunkt gutgeheißen haben und dass Sie zu diesem Zeitpunkt nicht mit ihnen einverstanden waren. Es ist nicht gut, dass sie die noch nicht abgekühlten Gefühle des Schöpfers gegenüber seiner neuen Schöpfung nicht verschont haben. Dass sie den Mut hatten, ihre Meinung aufrichtig zu äußern, ist besser als jene vagen und obligatorischen Lobreden, die andere "Freunde" für ihre Pflicht halten und an die man nur glauben kann, weil man es will. Sie sind eine so wichtige Kraft, dass Sie natürlich die Wahrheit sagen können, indem Sie die Sensibilität des Autors in besonders sensiblen Momenten schonen.“

Sascha genoss es, Tschaikowskis weiche, geschwungene Handschrift zu lesen, die bereits zur Gewohnheit geworden war, und schien die sanfte, freundliche Stimme von Pjotr Iljitsch zu hören und seine aufmerksamen blauen Augen zu sehen. Der Ärger verflog und die Lust am Arbeiten kehrte zurück - um zum Beispiel die Rhapsodie zu überarbeiten, etwas Neues zu schreiben, seine langatmige Dritte Symphonie zu Ende zu bringen.

„Ich möchte auch, - fuhr Pjotr Iljitsch fort, - lieber Alexandr Konstantinowitsch, eines Tages mit Ihnen ganz gründlich und aufrichtig über Ihre kompositorische Tätigkeit sprechen. Ich bin ein großer Bewunderer Ihres Talents, ich bewundere und schätze zutiefst die Ernsthaftigkeit Ihrer Bestrebungen, Ihre künstlerische Ehrlichkeit sozusagen. Und gleichzeitig mache ich mir oft Gedanken über Sie. Ich habe das Gefühl, dass ich Sie als älterer und liebevoller Freund vor etwas warnen muss, vor einer Art Ausschließlichkeit, vor Einseitigkeit - und was genau ich Ihnen sagen soll, weiß ich noch nicht. Sie sind für mich in vielerlei Hinsicht ein Rätsel. Sie sind ein Genie...“

Sascha wischte sich eine Freudenträne weg. Eine solche Bewertung von Tschaikowski selbst zu erhalten! Schließlich kennt jeder, und leider auch viele, seine Kompromisslosigkeit, wenn es um Kreativität geht. „Sie sind ein Genie...“ Nein, natürlich ist der Misserfolg mit der Rhapsody nur ein vorübergehender Rückschlag. Er wird noch viele Dinge schreiben, die Pjotr Iljitsch gutheißen wird.

„Sie sind genial, - las Sascha, - aber etwas hindert Sie daran, sich nach innen und nach außen zu wenden. Ich erwarte immer wieder etwas Außergewöhnliches von Ihnen, aber diese Erwartungen sind nur bis zu einem gewissen Grad gerechtfertigt. Ich möchte zur vollen Entfaltung Ihres Talents beitragen, ich möchte Ihnen nützlich sein, aber bevor ich es wage, etwas Bestimmtes zu sagen, muss ich nachdenken. Was ist, wenn Sie so vorgehen, wie Sie sollten, und ich Sie einfach

nicht verstehe? Kurzum, erwarten Sie im Laufe dieses Winters einen Brief von mir, in dem ich Ihnen nachdenklich antworten werde.“

Lieber Pjotr Iljitsch! Wie erstaunlich bescheiden er ist, wie unaufdringlich er selbst die kritischsten Überlegungen zu formulieren weiß! Sascha hatte das große Glück, wunderbare Menschen zu treffen! Und mehr und mehr wollte er verstehen, was dem Komponisten Glasunow wirklich fehlte?

Pjotr Iljitsch selbst wusste genau, was Sascha Glasunows Talent daran hinderte, „in die Breite und in die Tiefe zu gehen“, aber aus Angst, missverstanden zu werden, und weil er die innere Spannung seiner Kommunikation mit Balakirew und Rimski-Korsakow spürte, sagte er Sascha nicht, dass dieses Hindernis in den Traditionen der Handvoll lag, oder besser gesagt, im dogmatischen Festhalten an ihnen. Diesmal befand sich Sascha natürlich nicht mehr unter dem „eisernen Griff“ von Balakirews autoritärer Hand, aber weder Stassow noch Rimski-Korsakow, obwohl sie Balakirews künstlerischen Despotismus anprangerten, gestanden viel von seinem eigenen „musikalischen Glauben“. Und Pjotr Iljitsch, der in dem Buch des französischen Musikkritikers Maxime Du Camp über Kunst blätterte, markierte den Absatz speziell für Glasunow: „Ich glaube, dass es für jeden Künstler, egal welches Talent, egal welche Richtung er einschlägt, schädlich ist, immer in einem Kreis von Gleichgesinnten zu sein. Dadurch wird unbewusst eine Atmosphäre gegenseitiger Verehrung und Lobpreisung geschaffen, die fruchtbares Wachstum und Erneuerung verhindert. Es ist, als würde man einen Vogel in einen Käfig stecken und ihn dazu bringen, dass er immer dasselbe Lied singt.“

## PARISER TRIUMPHE

Im Sommer '89 hatte Beljajew die Idee, der Welt russische Musik zu zeigen (darunter natürlich auch seine Lieblingsmusik von Glasunow). Der Anlass war perfekt - in Paris wurde die Weltausstellung eröffnet, und es waren jede Menge Konzerte geplant. Mitrofan Petrowitsch mietete, nachdem er ein hübsches Sümchen ausgegeben hatte, einen riesigen Saal im Trocadéro-Palast, der bis zu fünftausend Zuschauer fassen konnte, und engagierte das beste Orchester von Paris, das aus hundert Musikern bestand - das berühmte Orchester von Édouard Colonne. Auf dem Programm der beiden russischen Konzerte standen Namen von Glinka bis Tschaikowski, die den russischen Musikern am Herzen lagen. Beljajew lud Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow und seine Frau Nadeschda Nikolajewna, Sascha Glasunow und den berühmten Pianisten Nikolai Stepanowitsch Lawrow ein, der häufig zu den „Freitagen“ kam.

Am 22. Juni schwang Nikolai Andrejewitsch den Taktstock und die zauberhafte Musik der Ouvertüre zu Glinkas „Ruslan“ erklang zum ersten Mal in Paris. Es folgten der eigene „Antar“ des Dirigenten, Balakirews „Ouvertüre über Themen dreier russischer Lieder“, Dargomyschskis „Tschukhonskaja“-Fantasie und Borodins „In Zentralasien“. Lawrow spielte brillant den ersten Satz von Tschaikowskis Erstem Klavierkonzert sowie Stücke von Kjuj und Ljadow. Als letzter betrat Sascha die Bühne - er löste Rimski-Korsakow am Dirigentenpult ab und führte dessen „Stenka Rasin“ auf.

Beim ersten Konzert war der Saal jedoch fast halb leer. Hierfür gab es mehrere Gründe. Im Westen herrschte ein gewisses Vorurteil gegenüber der „russischen

Barbarei“. Und die Tatsache, dass der runde Saal des Trocadéro, der durch seine Größe und seinen Luxus beeindruckt und in Gold, Hellgrün und Rosa dekoriert ist, eine erschreckend schlechte Akustik hat. Die Pariser gingen nicht gerne dorthin und sagten ironisch: „Bestimmte Orte sind besonders günstig, dort kann man ein Konzert dreimal hören“ - so ein Echo war manchmal zu hören! Die Pariser gewöhnten sich auch an die leichten „gemischten“ Programme - ein Stück aus einer Sinfonie, eine Arie aus einer Oper, manchmal aus einer Operette, ein virtuoses Klavierstück usw., während das ernste Programm, das die Russen mitbrachten, viele abschreckte (außerdem waren die Ausstellungen während der Tage der Weltausstellung zahlreich). Aber der Hauptgrund für den leeren Saal war Mitrofan Petrowitschs akute Abneigung gegen aufdringliche europäische Werbung, und er beschloss, sich auf ein Minimum zu beschränken, mit der Begründung:

- Ich muss sagen, dass jeder, der sich dafür interessiert, es herausfinden und kommen wird, und jeder, der es nicht herausfindet, wird deshalb nicht interessiert sein, und wir wollen kein Publikum, das einfach so kommt, weil es nichts zu tun hat.

Deshalb wurden nur zwei schlichte Plakate ohne Vignetten und Muster hergestellt und eine bescheidene Ankündigung in der Zeitschrift „Ménestrel“ gemacht: „Herr Rimski-Korsakow, der am 22. und 29. Juni dieses Jahres die beiden großen russischen Konzerte im Trocadéro dirigieren soll, wird am 14. Juni nach Paris kommen, um zu proben. Der Komponist Glasunow, dessen Werke in dem Konzert aufgeführt werden, und der Pianist Lawrow, der mehrere russische Werke spielen wird, werden zur gleichen Zeit wie Rimski-Korsakow eintreffen.“

Daher war das erste russische Konzert leider nicht sehr gut besucht, aber es wurde von echten Kennern - Musikliebhabern, Konzertbesuchern, Journalisten und Musikern - dominiert. Sie waren es, die russische Musik und russische Musiker applaudierten und ihre Hände nicht schonten. Es gab auch viele berühmte Komponisten - Louis Bourgo-Ducourdet (derselbe, aus dessen Sammlung Sascha die Melodien für seine Griechischen Ouvertüren genommen hatte), Raoul Pugno, André Messager. Der Beifall des kleinen Publikums, die Rückmeldungen von Kennern und die positiven Kritiken in den Zeitungen wirkten sich auf das zweite Konzert aus - es waren bereits über dreitausend Pariser im Saal.

Sascha eröffnete das zweite russische Konzert mit seiner Zweiten Symphonie. Anschließend dirigierte er Glinkas „Kamarinskaja“, Mussorgskys „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“, Borodins „Polowetzer Tänze“ und sein „Spanisches Capriccio“. Lawrow spielte das Klavierkonzert von Rimski-Korsakow und mehrere russische Stücke. Und obwohl ein Großteil des Publikums, das an solche Programme nicht gewöhnt war, sich, wie eine Pariser Zeitung berichtete, „empfindlich zurückhielt“, war der Erfolg vollkommen, und es gab viele Bewunderer der russischen Musik, vor allem unter den jungen Leuten, die, wie die gleiche Zeitung schrieb, „wiederholt ihre Begeisterung zeigten“. Als er sich nach der Aufführung der Sinfonie verbeugte, sah Sascha Raoul Pugno, der in der ersten Reihe saß, geradezu tobend, die Aufmerksamkeit auf sich ziehend, laut klatschend und „Bravo!“ rufend. Der berühmte Jules Massenet lud Sascha in seine Loge ein und äußerte sich anerkennend über Saschas Musik.

Die französischen Zeitungen geizten nicht mit Kritiken. Nikolai Andrejewitsch war ein Triumph - er wurde sowohl als Komponist als auch als Dirigent in den höchsten Tönen gelobt. Sie lobten die Musik Glinkas und schwärmten von Borodin. Selbst ein so ruhmverwöhnter Komponist wie Massenet stellte Borodin über sich selbst! Balakirew, Kjuj und Ljadow wurden kühl empfangen, aber Mussorgsky wurde, wie es

scheint, einfach missverstanden. Und Sascha war auch sehr unglücklich über die völlig kalte Haltung gegenüber Tschaikowski - er wurde als unzureichend russisch und sogar als „kosmopolitisch“ angesehen.

Und Sascha wurde, den Zeitungskritiken und Komplimenten von Komponisten nach zu urteilen, zu denen auch berühmte Komponisten wie Ambroise Thoma, Leo Delibe und Jules Massenet gehörten, als zweite Entdeckung nach Rimski-Korsakow gewertet: ein junger Komponist, noch dazu ein Autor so reifer Werke. Zwar wurde „Stenka Rasin“ wegen seiner orientalischen Episode von einigen als Nachahmung von Rimski-Korsakows „Antar“ angesehen (es scheint, dass diese beiden Werke nicht in einem Konzert hätten aufgeführt werden sollen), aber die Zweite Symphonie brachte die „Revanche“: „Wir müssen uns den Namen dieses Komponisten merken, - schrieb der berühmte Musikwissenschaftler Julien Tiersot, - ein Name, der der Musik des ausgehenden Jahrhunderts seinen Stempel aufdrücken wird.“ Ein Erfolg, ein echter Erfolg!

Was Sascha jedoch besonders schmeichelte und vielleicht sogar überraschte, war die respektvolle Haltung des Orchesters - das sicherste „Barometer“ für den Erfolg eines Komponisten-Dirigenten. „Das französische Orchester, - teilte Sascha seine Freude in einem Brief an Kruglikow mit, - machte einen höchst erfreulichen Eindruck“. Nicht so sehr wegen seines Spiels - es war nicht besser als das Petersburger Orchester, zum Beispiel das Orchester der Mariinski-Oper -, sondern wegen seiner Haltung gegenüber dem jungen russischen Musiker: „sehr aufmerksam und freundlich, wir haben nie einen Hauch von Unmut von ihnen gehört“. Ein krasser Gegensatz zu den russischen Orchestern!

Der Wirbelwind des Pariser Lebens wirbelte um Sascha herum - die Grand Opéra, die Opéra de la Comique, das Konservatorium, Galadinner und -abende, Lobreden, Bekanntschaften mit vielen Musikern, Schriftstellern, Künstlern und sogar politischen Persönlichkeiten. Besonders denkwürdig war das Abendessen, das die Zeitung „Paris“ zu Ehren der russischen Gäste gab - am Ende des Abendessens setzten sich Pugno und Messager ans Klavier und spielten unerwartet „Stenka Rasin“ und das „Spanische Capriccio“, und ich erinnere mich auch an den Konzertwettbewerb, bei dem Volksmusiker aus verschiedenen Ländern alle möglichen unbekannt Instrumente spielten. Und natürlich Paris selbst - der neu errichtete Eiffelturm, die Pariser Boulevards und Uferpromenaden, die Straßen, die ich noch aus meiner Jugendzeit in Paris kannte...

Derselbe Julien Tiersot brachte es mit seinen prophetischen Worten in „Ménestrel“ auf den Punkt: „Die junge französische Schule und die russische Schule verstanden sich auf einen Blick und wurden brüderlich. Ich glaube in der Tat, dass sowohl das eine als auch das andere der Zukunft angehören...“.

Und tatsächlich - es gibt keinen Propheten in seinem Vaterland! Die russische Musik wurde in Paris besser geschätzt. Nicht umsonst schwiegen die meisten russischen Zeitungen im besten Fall über den Triumph der russischen Schule auf der Weltausstellung, im schlimmsten Fall suchten sie eifrig nach negativen Meinungen und druckten sie hämisch ab - sie sagten, das Pariser Publikum langweile sich bei russischen Konzerten und laufe der Musik von Glinka und Rimski-Korsakow fast in Scharen davon. Wenn die Zeitungen dies nicht aus Verblendung taten, dachte Sascha, sondern absichtlich die Wahrheit verdrehten, war das wirklich gemein. Er las gerne die „Rus“, die über die Konzerte berichtet hatte und dabei nicht mit Platz und aussagekräftigen Titeln sparte („Triumph der russischen Musik in Paris“), und „Nachrichten“ brachte eine Rezension von Jules Massenet: „Diese

Musik ist für uns eine Offenbarung“. Die Moskauer Zeitschrift „Der Künstler“ veröffentlichte ebenfalls einen ausführlichen Bericht.

Dies war eine weitere gute Tat Mitrofan Petrowitschs, und es war der Beginn der Verbreitung russischer Musik in Europa.

### „FURCHTBAR SCHWIERIG...“

Auf das Titelblatt seiner Dritten Sinfonie schrieb Sascha: „Für P. I. Tschaikowski“. Dies war nicht nur eine Hommage an seinen großen Freund, sondern auch ein Eingeständnis, dass „sich seine Ansichten geändert haben“ - Pjotr Iljitschs scharfe Beobachtungen, seine freundlichen Ratschläge und vor allem das Beispiel seiner Kunst legten Sascha Glasunow zunehmend nahe, wo und wie er seinen neuen Weg in der Musik finden sollte.

Die Arbeit an der Sinfonie war nicht einfach. Fast zwei Jahre lang schrieb er, schrieb um und schrieb wieder, mit schmerzhaften Unterbrechungen. Er beschwerte sich bei seinen Freunden:

- Es ist furchtbar schwierig, einen einheitlichen Stil zu erreichen!

Die Dritte Sinfonie erwies sich in der Tat als stilistisch uneinheitlich - ihre drei ersten Sätze haben wenig mit dem Finale gemein. Auf den ungestümen, lyrisch beunruhigten ersten Satz folgt ein leichtes, verspieltes Scherzo, das an das Scherzo aus Borodins Erstem Streichquartett erinnert. Und das schwermütig eindringliche Andante ist in seiner intensiven Lyrik vielleicht näher an Tschaikowski. Doch das monumentale Finale fiel - Sascha hat es selbst erkannt - trocken und farblos aus. Nicht umsonst haben die Rezensenten, als ob sie sich einig wären, das Wort „sperrig“ verwendet.

Doch die harte Arbeit an der Partitur der Dritten war nicht umsonst, die gesammelten Erfahrungen waren von unschätzbarem Wert - das wurde Sascha bei der Arbeit an seiner Partitur der Vierten klar.

Die Treffen mit Tschaikowski - in Petersburg und Moskau - wurden immer häufiger, und es war nicht ungewöhnlich, dass Sascha bei seiner Ankunft in Moskau ganze Tage mit Pjotr Iljitsch verbrachte. Gemeinsam besuchten sie das Haus von Tanejew. Sascha mochte das alte Moskauer Haus, in dem Tanejew lebte, sehr, den fliederbewachsenen Hof, das freundliche Lächeln von Tanejews alter Amme Pelageja Wassiljewna und die köstlichen Gerüche aus der Küche. Lange Zeit hatte Sascha noch Angst vor Sergej Iwanowitsch. Sein früh ergrautes Haar, seine zurückhaltenden Bewegungen, sein strenger Blick durch die goldumrandete Brille, seine gemächliche Rede, in der jedes Wort genau kalibriert und abgewogen zu sein schien, erweckten Ehrfurcht und gaben anderen oberflächlichen Menschen Anlass, Tanejew für einen „gelehrten, trockenen Mann“ zu halten. Doch bald verstand Sascha, wie sehr Sergej Iwanowitsch die Musik empfindet und liebt (Pjotr Iwanowitsch erzählte ihm, dass Iwanowitsch Tanejew einmal bei einer Aufführung von „Eugen Onegin“ vor Begeisterung geweint habe). Sascha erfuhr, dass Tanejew einen ausgeprägten Sinn für Humor hatte und dass er herzlich und aufrichtig lachen konnte.

In Moskau lernte Sascha Peter Iljitschs Freund, den berühmten Kritiker Herman Augustowitsch Laroche, kennen, mit dem er sich anfreundete, als er nach Petersburg zog. Sascha war beeindruckt von Laroches unglaublicher Gelehrsamkeit

- er wusste alles! Er kannte sich in Musik, Theater, Literatur und Philosophie aus, sprach Französisch wie ein gebürtiger Franzose und beherrschte mehrere europäische Sprachen gleichermaßen. Laroche mochte viele Werke von Sascha, vor allem wegen seiner Vorliebe für polyphone Verflechtungen, die der Kritiker selbst sehr schätzte.

Saschas Freundschaft mit Tschaikowski, seine Annäherung an Tanejew und vor allem an Laroche und die neuen Dinge, die nach und nach in seine Musik einzudringen begannen, stießen bei seinen Lehrern auf wachsende Unzufriedenheit. Balakirew ließ sich schon lange nicht mehr bei Glasunow blicken und ging Sascha aus dem Weg, und wenn er ihn traf, war er betont trocken. Er war dafür bekannt, dass er Ljapunows Werke in jeder erdenklichen Weise lobte, sie in den höchsten Tönen lobte und keine Gelegenheit ausließ, um zu sagen, wie viel besser sie im Vergleich zu Glasunows Werken seien. Es bestand kein Zweifel daran, dass Mili Alexejewitsch sich selbst täuschte - es war unmöglich, dass er mit seiner Erfahrung und seinem Scharfsinn die wahre Lage der Dinge nicht verstehen konnte. Leider ist seine frühere Liebe zu Sascha offensichtlich durch Abneigung ersetzt worden, die so stark ist, dass der Lehrer seinen ehemaligen Schüler - natürlich hinter seinem Rücken - in Anspielung auf Saschas zunehmende Fettleibigkeit als „saftiges Beefsteak“ bezeichnete. Wie viel weiter könnte er noch gehen!

Saschas Beziehung zu Rimski-Korsakow, der seit langem eine unversöhnliche Feindschaft mit Laroche hegte, wurde immer komplizierter - Nikolai Andrejewitsch hatte ihn bereits in den 60er Jahren für seine harschen Kommentare über die Musik des Mächtigen Häufleins, wie z. B. „verrückte Erneuerer“, gehasst, „Prediger der musikalischen Empörung“ und sogar „ein Lazarett musikalischer Patienten, die sich für die Schule der russischen Musik der Zukunft halten“, und in „Pskowitjanka“ fand er solche Dissonanzen, dass die Musik der Oper „extrem morbide“ wurde. Und am offensivsten behauptete er, die Musik der Kutschkisten habe nichts Russisches an sich, sie imitierten einfach die Deutschen. Er hielt Wagner zwar auch für einen Versager, aber das war ein schwacher Trost. Mit der Zeit begann Laroche seine Ansichten zu ändern, aber Rimski-Korsakow konnte die Vergangenheit nicht verzeihen. Laroche war immer faul und lag den ganzen Tag im Bett, was dazu führte, dass er ungewöhnlich übergewichtig wurde (im Gegensatz zu Sacha!). Und Rimski-Korsakow nannte Herman Augustowitsch in seinen Briefen und Gesprächen nicht anders als „fettes Schwein“. Und natürlich machte Saschas „Wamme“ (ebenfalls eine Formulierung von Nikolai Andrejewitsch) den Lehrer sehr traurig.

Saschas „Verrat“ und, wie es Nikolai Andrejewitsch schien, seine Versetzung in ein fremdes Lager fielen mit dem Beginn schwieriger Zeiten im Leben von Rimski-Korsakow zusammen, der aufgrund schwieriger Lebensprobleme und schwerer Verluste - dem Tod seiner geliebten Mutter, der Krankheit und dem Tod seiner beiden jüngeren Kinder, seiner eigenen Krankheit und finanziellen Schwierigkeiten - in eine kreative Depression gefallen war. Hinzu kamen die ständige Überlastung bei mehreren Diensten, eine ungemütliche Wohnung, die ihm nach dem Tod seiner Kinder besonders verhasst wurde, die alltäglichen Sorgen („Verschiedene kleine Sorgen und Mühen, - schrieb er an Kruglikow, - eine Köchin zu finden, eine Wäscherin zu wechseln - all das erscheint einem unerfahrenen Glasunow, der um Konservatoriumsschüler wirbt, als eine Lappalie, aber Sie werden verstehen, dass im Familienleben eine Wäscherin die Sache der Kunst beeinträchtigen kann: geh und hol sie, denn ohne sie kann man nicht leben, und dann komponiere“). Mit dem Komponieren war es endgültig vorbei, Nikolai Andrejewitschs stets schöpferische

Inspiration wurde durch Verfall, ein Gefühl der Trostlosigkeit und des Überdrusses an erfolglosen Kompositionsversuchen ersetzt.

All dies führte zu schmerzhaften Übertreibungen in seiner Einschätzung dessen, was um ihn herum geschah. Verbittert schrieb Nikolai Andrejewitsch an denselben Kruglikow: „Tschaikowski sagte mir, dass er die Absicht habe, Moskau zu verlassen und den Schwerpunkt seiner Tätigkeit nach Petersburg zu verlegen. Es ist klar, dass sich ein Kreis um ihn bilden wird, der aus Ljadow und Glasunow - gefolgt von vielen anderen - sowie Laroche besteht; Tschaikowski wird mit seiner angeborenen Weltgewandtheit alle in seinen Bann ziehen und sich unterwerfen, und es ist für Tschaikowski immer ein Vergnügen, sich mit Talenten zu umgeben. Der neue Kreis wird an den Bereich des Rubinstein-Kults grenzen. Vergessen Sie nicht, dass Ljadow bereits unter dem stärksten Einfluss von Anton Grigorjewitsch steht. Kennen Sie Tschaikowskis Vorlieben? Kennen Sie Laroches Vorlieben? Und Rubinsteins Vorlieben und Überzeugungen? Unsere Jugend wird in einem Meer von Eklektizismus versinken, der sie entpersönlicht. Ich hatte gerade das letzte Wort geschrieben, als Glasunow hereinkam und sich für ein paar Minuten hinsetzte. Auch meine Beziehung zu ihm verändert sich: er scheint mir gegenüber kälter zu werden...“

Und später, noch bitterer, vergessend, dass das ehemalige Mächtige Häuflein nicht mehr existiert: „Ich sehe, dass die Neue Russische Schule oder das Mächtige Häuflein stirbt oder sich in etwas anderes verwandelt, etwas völlig Unerwünschtes. Ist es nicht schade, eine sterbende Familie oder einen verwelkenden Garten zu sehen? Das Ende der Kutschkisten, des Eklektizismus, des Champagners und des Tschaikowski-Frühstücks ist absehbar...“

Ist es notwendig, über die Ungerechtigkeit dieser Worte zu sprechen? Aber Saschas Beziehungen zu Nikolai Andrejewitsch waren in der Tat zurückhaltender, ja trocken geworden, und sie trafen sich seltener. Und in ihren Gesprächen vermieden sie es, irgendetwas zu erwähnen, was mit Tschaikowski und seiner Musik zu tun hatte.

Sascha scheiterte auch mit seinem symphonischen Gemälde „Der Kreml“, in dem er seine Liebe zur alten russischen Hauptstadt zum Ausdruck bringen wollte und das er Mussorgsky widmete - an ihn und die Musik von „Boris Godunow“ erinnerte sich Sascha immer, wenn er in Moskau war. Es handelte sich vielmehr um drei Bilder, die zu einem einzigen zusammengefügt wurden: „Volksfest“ - Lärm der Menschenmassen, Fröhlichkeit, Tänze; „In der Nähe des Klosters“ - Prozession ehrfürchtiger Bittsteller mit Signalhörnern und Ikonen unter langsam sich entfaltender Melodie im Geiste des alten Snamjona-Gesangs; „Die Begegnung und der Einzug des Fürsten“ - Feier des Volkes, Chorgesang, feierliches Glockengeläut.

Sascha selbst dirigierte den „Kreml“; es gab mäßigen Beifall und einige diskrete, wenn auch nicht böse Kritiken in den Zeitungen. Nikolai Andrejewitsch sagte etwas ausweichend, und es war offensichtlich, dass er an Saschas „Kreml“ überhaupt nicht interessiert war. Übrigens hat auch Sascha selbst keine Freude empfunden. In der Partitur vom „Kreml“ schien alles so zu funktionieren, wie es geplant war - harmonisch, schön, leise klingende „Bande“ - zusätzliches Blasorchester, aber da war etwas Unbefriedigendes, etwas Falsches, es war nicht klar, was genau. Aber man spürte schon, dass die Klangdichte, die Farbdichte, die Sascha anfangs so gut gefiel, noch zu viel, zu übertrieben war.

Die von Mitrofan Petrowitsch zusätzlich angeheuerte „Bande“ sorgte übrigens für Unmut bei Rimski-Korsakow:

- Wenn Glasunow es braucht, wird alles erledigt, und wenn...

Und doch gab es auch Kompositionen, mit denen Sascha sehr zufrieden war - die orchestrale „Hochzeitsprozession“, ein Geschenk an Jelena Pawlowna und Konstantin Iljitsch zu ihrer Silberhochzeit, eine Romanze zu Puschkins Gedicht „Die Schöne“, ein Stück „Reflexion“ für Violine und natürlich das symphonische Gemälde „Frühling“. Diesmal schrieb Sascha kein Programm, sondern beschränkte sich auf die Auswahl eines Textes - die berühmten Tjutschew-Gedichte: „Der Frühling kommt, der Frühling kommt...“. Er lehnte die vom Orchester bevorzugte (Wagnersche) Dichte entschieden ab und stellte sich vor, dass er nicht mit Ölfarben wie in „Das Meer“ und „Der Kreml“, sondern mit Aquarellfarben malte. Die in mehrere Teile geteilten Saiten erklangen durchsichtig und leicht, die Akkorde der Harfe begannen zu schwingen. Die Zuhörer hatten das Gefühl von viel Sonne und Frühlingsluft, ein unerklärliches Gefühl von frühlingshafter Freude und Lebensfülle.

Leider setzte Nikolai Andrejewitsch „Frühling“ offenbar mit „Kreml“ gleich und antwortete ziemlich gleichgültig und ausweichend, vielleicht um die Beziehungen zu Sascha nicht zu verschlechtern. Zu dieser Zeit schrieb er an Nadeschda Nikolajewna, die mit den Kindern in der Schweiz in den Ferien war: „Schöne Harmonie, die richtige Mischung der Stimmen, schöne melodische Phrasen, aber ich bin nicht davon berührt, alles ist trocken, leblos und kalt. Nicht Musik, sondern kaltes Kopfkompagnieren...“. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass Nikolai Andrejewitsch auch sein neues Werk, sein Opernballett, nicht verschont hat: „Die Mlada“ ist entschlossen kalt, wie Eis.“ Und er stellte Chopin, Glinka und Beethoven, sich selbst und allen Kutschkisten gegenüber: „Das ist echte Musik, die aus dem Herzen kommt, alles ist von Leben durchdrungen. Wie man sieht, bewegten schwierige Zeiten den Lehrer dazu, nach „neuen Ufern“, neuen Wegen in der Musik zu suchen.

## „FÜRST IGOR“ AUF DER BÜHNE

Am 23. Oktober 1890 fand im Mariinski-Theater schließlich die Premiere von „Fürst Igor“ statt.

Stassow hat dies mehr als einmal bitterlich wiederholt:

- In Russland ist es seit langem Brauch, dass, wenn man eine talentierte Oper komponiert, der Aufwand, sie auf die Bühne zu bringen, kein Ende nimmt. In Europa freut man sich über seine talentierten Komponisten, die Theaterleiter reißen sich gegenseitig die Talente aus der Hand, während hier alle, die mit dem Operngeschäft zu tun haben, sich nur darum kümmern, der neuen Oper das Leben schwer zu machen...

Ja, viele der Sänger am Mariinski wollten nicht im „Igor“ singen, aber vor allem überraschte Nápravnik, der sich weigerte, die Borodin-Oper zu dirigieren. Sie studierten den „Igor“ ein, übrigens nicht schlecht, und die Bühnenbilder und Kostüme waren im Allgemeinen gut (was bei russischen Opernproduktionen nicht ungewöhnlich war), wenn auch nicht alles bis zum Ende durchdacht war. Stassow erzählte dem Direktor des Kaiserlichen Theaters Wsewoloschski während der Generalprobe davon und schickte ihm später seinen ausführlichen Brief über die offensichtlichen Mängel, nämlich dass die Polowetzer weder Säbel noch Schwerter

nach Art der deutschen Ritter haben, dass sie Kumys aus Steingutgefäßen trinken und dass der ganze russische Pöbel in Stiefeln statt in Sandalen tanzt! Und es gab noch einen weiteren unglücklichen Fehler - Jaroslawna, die auf Igor wartete, schaute von der Mauer aus nicht auf das Feld und in die Ferne, sondern aus irgendeinem Grund in die Stadt. Rechtzeitig zur Premiere wurde einiges korrigiert, aber viele der Fehler blieben bestehen.

Sascha lauschte der Ouvertüre mit besonderer Freude bei dem Gedanken, dass seine Hände diese großartige Musik auf der Strophe aufgezeichnet hatten. Erneut erschütterte ihn der Refrain „Ehre sei der roten Sonne!“ mit seiner hünenhaften Kraft. Und wieder war es erstaunlich, wie es Borodin gelang, ein dem Ohr unzugängliches Naturphänomen darzustellen - eine Sonnenfinsternis! Es ist viel einfacher, sich eine Meeresküste oder ein Gewitter mit Donner in der Musik vorzustellen. Hier läuft es einem kalt den Rücken hinunter, wenn die Harmonien einander ablösen und das Erlöschen der Sonne und die Angst der Menschen, die in plötzlicher Dunkelheit umherwandern, beschreiben. Hier sind die Helden der Oper - der mutige, edle und tapfere Fürst Igor, die weibliche und doch willensstarke und entschlossene Fürstin Jaroslawna, der schneidige Fürst Wladimir Galizkij, „ein schlechter Straßenjunge“, wie Borodin selbst sagte, während Stassow es noch grausamer ausdrückte – „der Fürsten-Vagabund“, hier die Großmäuler Skula und Broschka. Und hier ist die andere Welt - die Welt des Ostens. Borodin verkörperte seine zwei Gesichter. Der eine ist asketisch streng und brutal, der andere verträumt, zuweilen eingefroren in der schwülen Atmosphäre der endlosen Steppe. Der Steppenheerscher Könchek, furchterregend in seinem Zorn und fähig, seine wahren Gefühle zu verbergen, indem er sie dem traditionellen Ritual des adligen Verhaltens im Osten anpasst, die leidenschaftlich-zärtliche polowetzer Fürstin Könchakowna, der listige, orientalisches getaufte Polowetzer Ovlur.

Und Borodin malte all dies mit seinen üppigen Melodien wie mit einem Malerpinsel - von den strengen und majestätischen russischen Tönen bis hin zu der überschwänglichen Fülle orientalischer Farben. Und die unvergleichlichen Polowetzer Tänze - was für ein bunter Wirbelwind von Melodien, Rhythmen und Klangfarben!

Es war ein voller Erfolg, der Applaus nahm kein Ende, die Forderungen nach Wiederholungen - vor allem im zweiten Akt - waren groß. Nein, nicht umsonst haben sich die Feinde der russischen Musik „Igor“ auf der Bühne in den Weg gestellt! Nicht umsonst wurde Borodins Geistesprodukt von jenen gefürchtet, die er „Außenseiter“ nannte - unbegabte Menschen, die sich für Komponisten hielten und deshalb von begabten Menschen tödlich beleidigt wurden. Es überrascht nicht, dass Solowjow und Iwanow ihren angeborenen Hass auf die Mittelmäßigkeit gegenüber dem Talent nicht zügeln konnten, und anstatt sich auf eine „kritische Analyse“ (wie sie es verstanden) zu beschränken, begannen sie, so grobe Beleidigungen wie „Schmierereien“, „eine lästige Melodie, die einen nicht schlafen lässt“ (über ... „Jaroslawnas Klage“!), „eine grobe Verzierung, die nicht mit einem Pinsel, sondern mit einem Wischmopp gemacht wurde“ (über Galizkis Lied) auszustoßen. Professor Nikolai Solowjow war die „Analyse“ jedoch nicht fremd, denn er hatte in Köncheks Arie eine Melodie gefunden... „Chopin-Stil“, und in der Ouvertüre - Merkmale von Ouvertüren aus französischen komischen Opern. Danke auch dafür, dass Sie keine Gemeinsamkeiten mit chinesischer Musik gefunden haben. Aber Michail Iwanow - Iwanow die Giraffe - hat noch etwas anderes getan: er hat einige Briefe Borodins von vor zwanzig Jahren ausgegraben, in denen Iwanow selbstkritisch an seiner Fähigkeit, Opern zu schreiben, zweifelt. Iwanow wiederholte eifrig - ja, ja, ich bin nicht fähig! Und er fügte noch mehr eklatante Fälschungen hinzu, verdrehte noch

mehr („aus Unwissenheit oder mit Absicht?“, fragte Stassow) und empfahl, „Igor“ auszusetzen und fast die Hälfte der Nummern und sogar die gesamte Besetzung zu streichen.

- Wer hätte daran gezweifelt, - lachte Stassow, - dass Herr Iwanow, der so begabt und klug ist, ein hundertmal besseres Libretto und eine bessere Oper geschrieben hätte als der arme verblendete Borodin!!!

Die Mehrheit der Musikpresse bevorzugte diesmal jedoch Borodin, und die meisten Artikel lobten seine talentierte Oper. Überall wurden die Worte des Rezensenten der „Woche“ wiedergegeben, der Borodin einen „wahren russischen Großbojan“ nannte. Er wurde auch von Rimski-Korsakow und Glasunow gelobt, die Nikolai Andrejewitsch achtmal bei der Aufführung aufsuchten und ihm einen Kranz mit der Aufschrift „Für Borodin“ brachten. Auch Sascha wurde vorgeladen. Es war, als ob das Ergebnis von Stassow zusammengefasst wurde, der in seinem großen Artikel im „Sewerny Westnik“ sagte: „Borodin hat diese Oper zu einem der größten künstlerischen Wunder unseres Jahrhunderts gemacht.“

Und Nikolai Andrejewitsch und Sascha gaben selbst bei den Proben, ohne ihr eigenes Ego zu schonen, einhellig zu, dass die besten Teile der „Igor“-Partitur die von Borodin selbst orchestrierten waren. Und das schien ihn nicht sonderlich zu interessieren, er tat es wie immer in seiner üblichen Eile, im Vorbeigehen. Was für eine Fülle von Talenten hat die Natur in diesem bemerkenswerten Mann freigesetzt!

## QUARTETTABENDE

Es scheint schwierig zu sein, dem, was Beljajew bereits für russische Musiker getan hat, noch etwas hinzuzufügen, aber Mitrofan Petrowitsch hat es geschafft, einen weiteren Weg für seine guten Werke zu finden. Er trat an die Gesellschaft für Kammermusik mit dem Versprechen heran, einen Preis von 500 Rubel für jeden zu stiften, der sich bei einem Quartett-Wettbewerb auszeichnete, allerdings nur von einem russischen Komponisten. Diese Wettbewerbe – „für Komponisten aller Nationen“ - liefen seit anderthalb Jahrzehnten, und jedes Mal ging der Preis an einen Deutschen, in Russland weder vorher noch nachher - Scholz aus Breslau, Weber aus Wiesbaden und der Historiker Noll aus Heidelberg (der Wettbewerb berücksichtigte auch Bücher über Quartettmusik). Und so machte Beljajew zur Bedingung, dass der Wettbewerb nur für Staatsbürger des Russischen Reiches gilt.

Und die von Beljajew gegründeten Quartettabende wurden erfolgreich fortgesetzt. Mitrofan Petrowitsch lud hervorragende Musiker ein: die Geiger Jewgeni Karlowitsch Albrecht und Alexandr Ferdinandowitsch Gelbke, den Bratschisten Friedrich Nikolajewitsch Hildebrandt und den Cellisten Alexandr Walerianowitsch Werschbilowitsch. Das Quartett ist wunderschön geworden! Nicht schlechter als die von Auer. Es wurden auch alte Klassiker gespielt, aber in erster Linie russische Musik - oft wurden Quartette von Borodin und Sokolow gespielt. Und natürlich die von Sascha, dessen „Slawisches“ sie besonders liebten.

Später, als alles gespielt worden war, was der russischen Quartettmusik würdig war, wurden auch Klavierstücke und Gesangsensembles in die Programme aufgenommen. Dank Mitrofan Petrowitsch und seinen Quartettabenden haben viele Perlen der russischen Kammermusik endlich ihre eigenen Zuhörer und Bewunderer gefunden.

## „LIEBER PJOTR ILJITSCH!“

Sascha erwartete den von Tschaikowski versprochenen ausführlichen Brief, aber er schickte ihn nicht. Es lag nicht an Vergesslichkeit oder Geschäftigkeit und schon gar nicht daran, dass er es auf morgen verschoben hatte. Peter Iljitsch war ein ordentlicher Korrespondent. Er erzählte Sascha einmal, dass er an manchen Tagen bis zu fünfzehn Briefe schrieb, um sich rechtzeitig bei allen zu melden. Und den Brief, den er Sascha versprochen hat, hat er sich sehr genau überlegt. Bei seinen Treffen - und Peter Iljitsch war zunehmend in Petersburg - sprachen sie viel und offen. Und Sascha war glücklich, auf die Partitur von „Das Meer“, die er Tschaikowski geschenkt hatte, zu schreiben: „Für meinen lieben Freund und Lehrer.“ Eines Tages schlug Pjotr Iljitsch als Ältester Sascha vor (und Sascha stimmte begeistert zu), dass wir uns „mit Vornamen anreden“ sollten. Wie es Brauch war, tranken sie einen Schluck auf die Brüderschaft, umarmten sich herzlich und begannen ein noch herzlicheres Gespräch.

Jelena Pawlowna konnte nicht aufhören, über Pjotr Iljitschs Freundlichkeit und Herzlichkeit zu staunen, über seine Fähigkeit, sich über jede Kleinigkeit zu freuen. Er liebte alles - das, was ihm zum Mittagessen serviert wurde, und die faule Katze im Haus der Glasunows, und Mozarts Musik, und den sonnigen Tag, und den Regen, und alle Menschen um ihn herum, und er liebte nicht nur, sondern verehrte - das Wort lag ihm ständig auf der Zunge.

Aber Sascha als Freund und begabter Kollege hat sich Pjotr Iljitsch nicht nur von der optimistischen Seite her geöffnet. Er konnte auch in einer „minderen“ Stimmung sein - meist wegen erneuter Nervosität, wie er es nannte, wegen „Schocks“. Dann beklagte sich Pjotr bei Sascha über seine Enttäuschung, bedauerte bitterlich, was im Leben bereits geschehen war, und teilte düstere Gedanken über den Tod...

Pjotr Iljitsch hatte in den frühen 90er Jahren seine eigenen kreativen Probleme. Ja, ganz anders als bei Sascha - Tschaikowski war als Meister längst gereift, er wusste genau, was er in der Kunst suchte und wie er es erreichen konnte. Doch weder die Anerkennung von Tschaikowskis großem Talent noch sein internationaler Ruhm konnten ihn zeitweise vor der feindseligen Meinung derer schützen, von denen leider das Schicksal seines musikalischen Erbes abhing. Dies war der Fall bei einem seiner Lieblingsstücke, der „Pique Dame“, die dem Zaren Alexandr Alexandrowitsch nicht gefiel. Am Ende der Generalprobe im Mariinski-Theater trat der Zar an das Orchester heran und fragte Nápravnik bissig, ob die Oper schwer zu lernen sei, ob die Orchestrierung gut sei, ob einige Stücke an „Onegin“ erinnerten und so weiter. Der Zar war eindeutig unzufrieden und suchte offensichtlich nach einem Grund zur Beschwerde. Dies war für Peter Iljitsch besonders schmerzlich, da Alexandr III. ihn bisher freundlich und gönnerhaft behandelt hatte - er schenkte ihm Schmuck, bestellte ihm beträchtliche Geldsummen und gewährte ihm im Jahr 68 eine lebenslange Rente von dreitausend Silber. Auch die Zarin ließ Tschaikowski nicht unberührt und schickte ihm einmal ein Porträt von sich in einem luxuriösen Rahmen mit einer herzlichen Inschrift - ein Zeichen hohen Mäzenatentums. Und jetzt ist dem Zaren zweifellos ins Ohr geflüstert worden, dass er „konservativ“ sei. Der Unmut des Zaren wurde bekannt, und in der Presse ging ein Raunen um, der Oper wurden viele Sünden vorgeworfen - das Fehlen einer „moralischen Idee“ in der Handlung und sogar „Unmoral“. Und sie stimmten dem völligen Unsinn zu, wie zum Beispiel, dass „es für Sänger schwierig und unbequem ist, Opern zu singen“ - und das, obwohl Pjotr Iljitsch die Besonderheiten des Gesangs kannte, die jeder, der etwas davon verstand, wusste!

Der Hintergrund des „höchsten Missfallens“ wurde erst viel später deutlich, als ein privater Brief des Hauptprokurators der Synode, Konstantin Petrowitsch Pobedonoszew, eines bekannten Reaktionärs, veröffentlicht wurde. Er war es, der forderte, dass die „feindlichen“ Gemälde von Repin und Ge aus den Ausstellungen zurückgezogen und „Die Macht der Finsternis“ und Tolstois „Kreuzersonate“ verboten werden sollten. Damals gab es übrigens in Musikerkreisen den Witz, dass der Wologdaer Polizist trotz aller Erklärungen und Bitten einem Gastgeiger nicht erlaubte, die „Kreuzersonate“ zu spielen und in seiner polizeilichen Dummheit Tolstoi und Beethoven verwechselte! So schrieb Pobedonoszew: „Was für ein Trend in der Kunst dieser Tage! Gestern war ich bei einer Generalprobe der „Pique Dame“ von Tschaikowski in Anwesenheit des Zaren und des Hofes. Sie kennen die Geschichte von Puschkin. Es gelang ihnen, aus dieser „Glücksspiel-Anekdote“ eine dreiaktige Oper zu machen, die zwischen siebeneinhalb und elfeinhalb Stunden dauerte und mit einer prächtigen Inszenierung aufwarten konnte - Sommergarten, Ball mit Ballett, luxuriöse Kostüme aus dem XVIII. Jahrhundert, sensationeller Mord an einer alten Frau und ihre Auftritte am Sterbebett. Und drei Morde - die alte Frau, dann wird Lisa in die Newa geworfen, dann wird Herman in einer Spielhölle erstochen. Der musikalische Teil ist voller spektakulärer Schönheiten, aber nicht perfekt, und alle Gesichter sind entweder Schurken oder Marionetten!“ Es scheint, dass der Hof die „spektakulären Schönheiten“ der Musik in der „Pique Dame“ lobte, während er die Darstellung eines „Helden“, der für ein „goldenes Kalb“, von denen es viele gab, alles tun würde, für „unmoralisch“ hielt. Und dem armen Pjotr Iljitsch wurde „das höchste Wohlwollen“ vorenthalten.

Doch ein breiter Kreis von Musikliebhabern empfand die „Pique Dame“ anders - die Premiere war ein Triumph, das Theater war bis auf den letzten Platz gefüllt. Sergej Iwanowitsch Tanejew, der eigens nach Petersburg gekommen war, um die Oper seines Lehrers zu hören, konnte nur eine Aufführung besuchen, obwohl er drei besuchen wollte - einflussreiche Verwandte und Freunde halfen nicht. Nach jeder Aufführung gab es stehende Ovationen, Tschaikowski, Nikolai Figner, der die Rolle des Herman sang, Slawina, die Gräfin, und andere Sänger wurden ohne Ende gerufen. In der ersten Pause wurde Pjotr Iljitsch ein silberner Kranz überreicht, in der zweiten eine riesige aus Lorbeer geflochtene Lyra.

Aber natürlich überwog das „höchste Missfallen“ - nach einiger Zeit wurde die Oper aus dem Repertoire des Mariinski-Theaters gestrichen, sehr zur Empörung von Tschaikowskis Bewunderern und zur Schadenfreude seiner Feinde.

Pjotr Iljitsch litt sehr, selbst der Erfolg der Premiere tröstete ihn nicht und er beschwerte sich bei Sascha:

- Der Zar hat aufgehört, mit meiner Muse zu sympathisieren...

Sascha hatte das Glück, sowohl bei der Premiere als auch bei einer der Proben dabei zu sein, allerdings nicht bei der Generalprobe, da waren nur „einige wenige“ dabei. Sascha war einmal mehr begeistert von Tschaikowskis unermüdlichem Talent und seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten, die ihm immer bewusster wurden, je mehr er sich selbst verbesserte. Man musste die Schönheit der Melodien bewundern, sich nicht von der unheimlichen Spannung der Musik der Szene im Schlafzimmer der Gräfin überwältigen lassen, die polyphone Kunst von Pjotr Iljitsch nicht schätzen!

Umso mehr sympathisierte Sascha mit Pjotr Iljitsch. Der Zar und sein Hof sind verständlicherweise weit von der Musik entfernt, Gott sei mit ihnen, aber die Ablehnung der „Pique Dame“ durch Menschen, deren Meinung Sascha immer respektiert hatte, und vor allem durch Rimski-Korsakow, war sehr erschütternd.

Nikolai Andrejewitsch hatte in Tschaikowskis neuer Oper nichts als Stilisierungen des XVIII. Jahrhunderts bemerkt, außer, wie er es ausdrückte, „Porzellanschmuck zu Tschaikowskis Musik“. Wie ungerecht!

Nikolai Andrejewitsch schätzte „Jolanthe“ ebenfalls nicht, er hielt sie für einen Misserfolg, sehr schwach, sogar für die schwächste von Tschaikowskis Opern, und hielt sie für eine Anleihe bei Rubinstein. Und er verstand nicht einmal, warum es in der Einleitung der Oper nur Blasinstrumente gab:

- Die Orchestrierung, - sagte er, - wurde diesmal von Tschaikowski in gewisser Weise rückwärts und vorwärts gemacht: die Musik, die für Streicher geeignet ist, wird den Blasinstrumenten zugeordnet und umgekehrt, weshalb sie manchmal sogar fantastisch klingt...

Erstaunliche Blindheit, dachte Sascha, (vielleicht wäre es besser zu sagen: Taubheit) verblüfft manchmal sogar scharfsinnige Meister wie Nikolai Andrejewitsch, denn die „schleichenden“ Klänge der Holzbläser in der Einleitung zu „Jolanthe“ formen ein Bild des Leidens und der Angst - das Bild eines blinden Mädchens, das in ewiger Dunkelheit versunken ist, einer farblosen Welt ohne Licht und Farbe. Eine geniale Entdeckung!

Sascha öffnete die Partituren von Pjotr Iljitsch wieder und wieder - wieder bewundernd, auswendig lernend, lernend. Die Faszination von Tschaikowskis Musik wurde immer stärker, auch wenn Sascha sich dessen vielleicht nicht immer bewusst war. Aber die von Tschaikowski bevorzugten Techniken tauchen immer häufiger in seinen Kompositionen auf - hier zum Beispiel der Walzerrhythmus - Sascha schrieb Walzer für Klavier und Orchester, einen nach dem anderen. Den großen Konzertwalzer für Orchester widmete er Jelena Pawlowna, und nun spielte sie das Arrangement fast jeden Tag. Zunehmend fühlte sich Sascha zu allen Arten von Tanzmusik hingezogen und komponierte Episoden für noch unbekannte Ballette. Und seine Musik wurde deutlich herzlicher, offener und wärmer.

Und die Begegnungen mit Tschaikowski brachten zunehmend nicht nur Freude, sondern auch Traurigkeit mit sich - immer öfter hatte Pjotr Iljitsch eine düstere Stimmung, die er nicht immer verbergen konnte und die ihn sogar angesichts der Freundlichkeit Saschas, Elena Pawlownas und der gesamten Familie Glasunow überkam. Pjotr Iljitsch wurde von Ängsten geplagt - er fürchtete sich vor Gespenstern, Dieben und sogar Mäusen. Er dachte oft an den Tod und sprach oft darüber, wo er gerne begraben werden würde. Wahrscheinlich war sein „Anbeten“ in Momenten guter Laune auch ein Ausdruck des Bedauerns über den bevorstehenden Abschied von der schönen Welt des Lebens, den er vorhergesehen zu haben schien...

Sascha verstand diese Gefühle Tschaikowskis natürlich nicht. Pjotr Iljitschs schöpferische Energie sprudelte (man hat noch nie gehört, dass er die „Pique Dame“, eine große dreiaktige Oper, in nur 44 Tagen geschrieben hat!), und seine Inspiration brachte ihm die schönsten Melodien, eine nach der anderen! Und egal, was die Leute in hohen Positionen sagten, Tschaikowskis Anerkennung war total - seine Opern gingen in ganz Russland auf Tournee, er konkurrierte mit Leuten, die ihn einluden, seine Symphonien in allen europäischen Ländern und in Amerika zu dirigieren, die Universitäten in Cambridge und Oxford verliehen ihm (als erstem Russen!) einen Ehrendoktor der Musik (Pjotr Iljitsch schenkte Sascha ein Foto von sich in der alten Arztkutte). Es besteht kein Zweifel daran, dass Pjotr Iljitsch in seinen fünfziger Jahren der berühmteste russische Komponist geworden ist. Aber leider wiederholte er immer wieder:

- Ach, wie gelangweilt ich bin, wie verstimmt ich bin. Ich bin des Lebens überdrüssig...

Und er wurde sehr schnell alt - er war bereits ein sehr alter Mann, ziemlich grau, mit einem faltigen Gesicht und vergilbten Zähnen, mit den müden Augen eines Mannes, der ein sehr langes und sehr schweres Leben hinter sich hatte. Hätte er nicht gewusst, dass er kaum über fünfzig war, hätte er aussehen können, als wäre er siebzig. Seine Stimme war heiser geworden, aber sie hatte, wenn die Stimmung nicht ganz schlecht war, immer noch eine freundliche Ausstrahlung auf seinen Gesprächspartner, und sein Lachen war echt und warm. Wenn er jedoch sehr schlecht gelaunt war, zog es Pjotr Iljitsch vor, sich nicht in der Öffentlichkeit zu zeigen, und blieb zu Hause oder ging dringend ins Ausland, wo er Treffen mit Bekannten sorgfältig vermied.

## TSCHAIKOWSKIS LETZTE SINFONIE

An jenem denkwürdigen Abend des 16. Oktober '93 saß Sascha Glasunow im überfüllten Saal der Petersburger Adelsversammlung und wartete gespannt auf den Auftritt Pjotr Iljitschs: er dirigierte seine neue Sinfonie, die Sechste.

Als Peter Iljitsch die Bühne betrat, begrüßte das Publikum seinen Lieblingskomponisten mit langen Ovationen. Das Orchester spielte plötzlich einen Tusch und wiederholte ihn - anscheinend geschah es unfreiwillig, sie fingen nicht einmal zusammen an. Pjotr Iljitsch, wie immer etwas verlegen, verbeugte sich eilig. Der Beifall verebbte schließlich. Pjotr Iljitsch setzte sich einen Zwicker auf und öffnete, seine Aufregung verbergend, mit einer übertrieben selbstsicheren Bewegung eine große handgeschriebene Partitur, die auf dem Dirigentenpult lag, beugte sich vor, blickte hinein und klopfte mit seinem Taktstock leicht auf das Pult...

... Aus der tiefen Stille, unter dem düsteren Brummen des Kontrabasses, kam eine schwach hörbare Fagottphrase - eine verhaltene, traurige Reflexion, vielleicht ein Zweifel - war die Zeit schon gekommen, seine Seele zu offenbaren? Zweifel werden beiseite geschoben, ein dramatisches Geständnis beginnt - über Herzschmerz, Leid und unerfüllte Träume. Die schöne Melodie ergreift und trägt auf ihren magischen Flügeln... Doch ein furchtbarer Schlag unterbricht die Träume...

Der konvulsivische Rhythmus der Blechbläser jagte Sascha einen Schauer der Erregung über den Rücken. Der Höhepunkt des ersten Satzes nahte, ein grandioser und tragischer Dialog zwischen den Streichern und den Blechbläsern. Die weinerlichen, tränenreichen Bitten der Geigen wurden jedes Mal mit dem gemessenen, erbarmungslos ruhigen „Nein, nein, niemals“ der Posaunen und Tuben beantwortet...

Wie muss man gelitten haben, dachte Sascha, in welche Tiefen des Schmerzes, der Angst und der Hoffnungslosigkeit muss man hineingeschaut haben, um dies mit solch schmerzlicher Kraft sagen zu können? Wie muss man Menschen lieben und ihnen vertrauen, um ihnen so offen seine Seele zu offenbaren?

... Die Melodie eines Walzers - sanft, leicht traurig, im original russischen Rhythmus - glitt leicht über die Saiten der Celli. „Musik über die Träume der Jugend, - erinnerte sich Sascha an die Worte von Pjotr Iljitsch, - über die Illusionen des weltlichen Lebens.“

... Der schnelle Lauf des Scherzos, der harte, durchsetzungsfähige Schritt des Marschthemas - was ist das? Der ewige, freudige Flug des Lebens, der begann, lange bevor man auf die Welt kam, und der gleichgültig weitergeht, wenn ich nicht

mehr bin? Oder handelt es sich um einen dämonischen Wirbelsturm von menschenfeindlichen Kräften, die den Menschen ruiniert haben und nun unbarmherzig auf ein neues böses Ziel hin triumphieren?

Ich werde Pjotr Iljitsch fragen müssen. Sascha wusste noch nicht, dass er keine Zeit mehr haben würde, seinem großen Freund diese Frage zu stellen...

Vor allem das Finale der Sechsten war unerwartet. Statt der triumphalen, majestätischen Klänge, die in vielen Symphonien verwendet werden und hinter denen man leicht den festlichen Jubel der Massen vermuten könnte, seufzt die Melodie traurig, die Dissonanz schmerzt die Seele... Das Finale ist kein Fest, sondern ein Requiem...

Die letzten Seiten des Finales, wenn Schluchzen und Stöhnen aus den Saiten dringen, wenn der Rhythmus unregelmäßig wird, wie das Pochen eines kranken Herzens... Und hier ist der schicksalhafte Moment des Vergessens - der einzige Schlag der Sinfonie, der einzige ihrer Dauer, das nonchalant vibrierende Tamtam. Der schwermütige Choral der Blechbläser, eine sinkende, wie sich langsam auflösende Klangmasse in der Stille und Dunkelheit der langen Pause...

Die Sinfonie war zu Ende, aber im Saal herrschte Stille, und die Zuhörer saßen wie betäubt. Pjotr Iljitsch stand regungslos mit gesenkten Händen da. Schließlich verbeugte er sich vor den Musikern und dankte ihnen. Und dann wurde der Beifall im Saal immer größer.

In der Künstlergarderobe schüttelte Sascha schweigend - es gab keine Worte dafür - die Hände des müden Pjotr Iljitsch, der seinen jungen Kollegen ebenfalls schweigend umarmte.

Nach einem kleinen Festmahl im „Grand Hotel“ mit Freunden aus Petersburg und den traditionellen Trinksprüchen und Glückwünschen begleitete Sascha Pjotr Iljitsch nach Hause in die Malaja-Morskaja-Straße. Während der Taxifahrer gemächlich den späten, menschenleeren Newski-Prospekt entlangrollte, sagte Tschaikowski düster und grüblerisch, dass seiner Meinung nach sowohl das Publikum als auch die Musiker die Sinfonie wenig zu mögen schienen.

- Ich habe dir schon einmal gesagt, Sascha, - fuhr der Komponist fort, - dass ich fast immer enttäuscht war, wenn ich meine Kompositionen zum ersten Mal aufführte. Aber das ist heute nicht der Fall. Egal, was sie sagen, ich bin diesmal mit meinem Werk zufrieden.

Und endete, ohne zu wissen, dass seine Worte prophetisch klangen:

- Und vielleicht werde ich nie etwas Besseres schreiben...

Drei Tage später, gegen fünf Uhr abends, ging Sascha zur Malaja Morskaja. Pjotr Iljitsch stand bleich und konzentriert am Fenster und blickte auf die Villa derjenigen, die Puschkin und er als „Pique Dame“ berühmt gemacht hatten.

- Sascha, Lieber, - sagte der Komponist mit schwacher Stimme, - verzeih mir um Gottes willen, dass ich dir nicht die Hand gebe - man vermutet, dass ich die Cholera habe.

- Herr, Pjotr Iljitsch, wie ist das passiert?

- Vielleicht, weil ich unreines Wasser getrunken habe.

- Was ist mit dem Arzt?

- Basja, so spüre ich, ist sehr besorgt. Ich glaube es selbst nicht - ich hatte schon ähnliche Anfälle.

Basja wurde in einem engen Kreis als Hausarzt und Freund des Komponisten Wassili Bernardowitsch Bertenson bezeichnet.

- Gott bewahre!

- Sascha, Lieber, geh nach Hause. Es könnte die Cholera sein!
- Bis morgen, Pjotr Iljitsch, gute Besserung!

Aber morgen durften sie Pjotr Iljitsch nicht mehr sehen. Seine Befürchtungen wurden bestätigt - Tschaikowski hatte tatsächlich die tödliche Krankheit, die damals in Petersburg grassierte. Nahestehenden zufolge ertrug Pjotr Iljitsch die schweren Qualen standhaft, obwohl er bereits wusste, dass das Ende nahe war - drei Tage vor seinem Tod sagte er es seinem Bruder Modest:

- Das scheint der Tod zu sein... Lebewohl, Modja ...

Und dann begann die Ohnmacht... Im Morgengrauen des 25. Oktober '93 verschied Tschaikowski.

Der Tod Pjotr Iljitschs erschütterte Sascha zutiefst. Sein Kummer schlug in körperliche Schmerzen um, und bei der Trauerfeier in der Wohnung in der Malaja Morskaja am Morgen des 25. Oktober, zu der sich seine Familie, Verwandten und Freunde eingefunden hatten, konnte Sascha sich kaum auf den Beinen halten.

Der Chor des Opernhauses sang. Der Leichnam Pjotr Iljitschs lag im Ecksalon auf einem weißen Bestattungswagen aus Satin inmitten von Blumen. Sein Gesicht, das von den erlittenen Qualen gezeichnet war, drückte eine unheimliche Gelassenheit aus. Nur das mit Karbol getränkte Tuch, das der Pfleger auf die Lippen des Verstorbenen legte, erinnerte an die schreckliche Krankheit, an der Tschaikowski gestorben war.

Der irdische Weg des großen Musikers ist beendet, die Unsterblichkeit hat begonnen...

Bei Tschaikowskis Beerdigung wurde Sascha klar, wie beliebt der Komponist war - sein Abschied war wirklich großartig; kein anderer russischer Komponist hatte jemals eine solche Aufmerksamkeit von den Russen erhalten. Die Kasaner Kathedrale, in der die Trauerfeier für den Verstorbenen stattfand, war voll besetzt, und Tschaikowskis „Liturgie“ wurde mit den Engelsstimmen der Kapelle und des hierarchischen Chors gespielt. Der dicht bedeckte, schlichte Eichensarg war zwischen den vielen Kränzen und Blumen kaum zu erkennen. Auf der gesamten Länge des Newski-Prospekts strömte ein Meer von Menschen heran, und man hörte einen Arbeiter, der am Eckfenster der Öffentlichen Bibliothek stand, seufzend sagen, als sich der Trauerzug näherte:

- Hier kommt der Unvergessliche!

Über dem frischen Grab in der Alexandr -Newski-Klosteranlage wuchs ein Hügel aus frischen Blumen...

„Wie groß muss die Macht des Talents sein, - schrieb die Zeitschrift „Der Künstler“, - die fast halb Petersburg auf die Straße lockte, um dem Verstorbenen die letzte Ehre zu erweisen. Auf der ganzen Strecke der traurigen Prozession musste der Verkehr angehalten werden, und die Menschenmassen standen da... Das Bild war atemberaubend in seiner Größe: ein endloses Band von Deputationen, von denen es fast hundert gab; noch länger schien die Masse der Gesichter, die dem Sarg folgten ...“ Es gab wohl keine Zeitung, die nicht mindestens die Hälfte ihrer Seiten dem Verstorbenen gewidmet hätte, und es wurde keine einzige „falsche Note“ ausgesprochen...

Und Rimski-Korsakow sagte zu Sascha:

- Wissen Sie, Alexandr Konstantinowitsch, wir haben in letzter Zeit oft „Pique Dame“ mit Nadeschda Nikolajewna zu vier Händen gespielt. Jetzt kenne ich sie gut und ich bewundere sie. Das ist die beste Oper von Pjotr Iljitsch! Und die Sechste Symphonie - was für ein schönes Werk!

- Ich stimme mit Ihnen überein, Nikolai Andrejewitsch!

- Es ist schade, - sagte Rimski-Korsakow schmerzlich, - dass ich es nicht geschafft habe, es Tschaikowski zu seinen Lebzeiten zu sagen, meine Meinung wäre für ihn wahrscheinlich angenehm gewesen...

„Ja, wahrscheinlich, - dachte Sascha, - und wie gut ist es, dass ich Pjotr Iljitsch immer offen von meiner Liebe zu ihm und seiner Musik erzählt habe, und jetzt muss ich nicht wie Nikolai Andrejewitsch bereuen...“

## DAS LEBEN GEHT WEITER...

Aber das Leben ging weiter, und Sascha schrieb weiter. Er konnte jetzt nicht aufhören, selbst wenn er es wollte. Ob er krank oder gesund, schlecht gelaunt oder gut gelaunt, beschäftigt oder untätig war - immer wieder tauchten neue musikalische Bilder in seinem Kopf auf, die ungeduldig nach Noten fragten. Pjotr Iljitschs Tod hing lange Zeit wie ein schwarzer Schatten über seiner Seele, doch Saschas Muse blieb dieselbe fröhliche. Und als ob Pjotr Iljitsch, als er die Welt der Lebenden verließ, etwas von seiner Gabe an seinen jungen Freund weitergegeben hätte, spürte Sascha, wie sein melodischer Atem freier wurde und es ihm leichter fiel, das zu überwinden, was Pjotr Iljitsch einmal den „Mangel an Pausen“ genannt hatte - die Unfähigkeit, den Auftritt einer wichtigen Themenmelodie richtig vorzubereiten.

Sascha hatte keine Zeit, Tschaikowski seine Vierte Symphonie zu zeigen. Er stellte die Partitur kurz vor dem Tod Pjotr Iljitschs fertig, hatte bereits ein Treffen mit ihm arrangiert und...

Vieles in Glasunows Vierter ist für ihn ungewöhnlich - wenn auch nur, dass sie drei statt der traditionellen vier Sätze hat und dass es thematische Verbindungen zwischen den Sätzen gibt. Zum ersten Mal fügte Sascha einen Walzer in die Sinfonie ein, und vor allem konnte man das lyrische Element der Seele des Komponisten immer deutlicher spüren.

... In aller Ruhe, wenn auch etwas träge, singt das Englischhorn die Melodie der Einleitung - eine verblüffende Kombination aus russisch (in ihrer Breite und Melodiösität) und östlich (in der Launenhaftigkeit der melodischen Bögen). Im weiteren Verlauf entwickelt sich die Melodie aus orientalischen Mustern, als ob sie weiter und freier fließen würde. Und das Hauptthema des ersten Satzes (die Holzbläser führen es abwechselnd vor dem ängstlichen Hintergrund der Streicher) besticht durch seine Impulsivität und sein traumhaftes Streben. Das einleitende Thema erscheint erneut - bereits in Form eines leichten, anmutigen Tanzes.

Sascha konnte sich nun weitgehend von der „endlosen Wiederholung auf verschiedene Weise“ lösen, die ihm Tschaikowski und Tanejew vorwarfen - die Melodien entwickelten sich nun, lebten und nahmen eine neue Gestalt an.

... Im leichten Lauf des Scherzos, in den luftigen Klängen der Holzbläser liegt etwas zugleich unpräzise Ländliches und Märchenhaft-Phantastisches - man könnte hier sogar eine Prozession von Berendejs „sehen“. Und die Mitte des Scherzos ist ein eleganter Miniaturwalzer, ein Spiel aus Licht und leicht schattierten Farben.

... Der dritte und letzte Satz beginnt mit einer langsamen, „landschaftlichen“ Einleitung, einem nachdenklichen Nocturne zur Melodie der Klarinette und der Bratschen. Doch die Klangqualität nimmt zu, die Melodie wird bruchstückhafter, und die widerhallenden Fanfaren der beiden Trompeten rufen nach Aktion, nach

einem Triumphzug. Das ganze Orchester donnert, malt ein Volksfest, den Lärm der großen Menschenmassen. Und mittendrin der Held der Sinfonie - im Finale tauchen die Melodien des ersten Satzes wieder auf, strahlend verwandelt.

Sascha spielte die Sinfonie Rubinstein vor. Anton Grigorjewitsch verfolgte die Partitur und bewunderte geräuschvoll die Meisterschaft der Orchestrierung und des Kontrapunkts - in der Tat werden die Melodien der Sinfonie ständig in geschickten Verflechtungen kombiniert. Rubinstein war vor allem von Tschaikowskis spürbarem Einfluss begeistert. Rubinstein lehnte Balakirews Dogmen nach wie vor ab und war immer noch misstrauisch gegenüber Glasunow, da er befürchtete, dass der „vorsätzliche Mensch“ Stassow Sascha auf einen falschen Weg führen könnte, der im Gegensatz zu der Lyrik stand, die Anton Grigorjewitsch in Schaschas Musik spürte und schätzte. Natürlich war das Erbe von Borodin-Korsakow auch in der Vierten Symphonie präsent - vor allem im Orientalischen und Märchenhaften, aber es wurde auch deutlich, dass der Vogel, den sie dazu bringen wollten, „dasselbe Lied zu singen“, dabei war, aus seinem Käfig zu fliegen. Sascha widmete die Sinfonie Anton Grigorjewitsch, was dieser dankbar annahm.

Im Januar '94 dirigierte Rimski-Korsakow Saschas Vierte im russischen Sinfoniekonzert, verliebte sich in sie, machte Sascha seine Liebeserklärung und wiederholte sie:

- Wie wundervoll, edel und ausdrucksstark sie klingt!

Mit dem Tod Pjotr Iljitschs kehrte die Beziehung zwischen Sascha und Nikolai Andrejewitsch zu ihrer früheren Herzlichkeit zurück - der Grund für die Eifersucht, die Rimski-Korsakow nicht einmal vor sich selbst zugeben wollte, verschwand. Außerdem kam er langsam aus der Krise heraus, seine frühere Inspiration kehrte zurück, die Arbeit an der neuen Oper schritt erfolgreich voran - und Nikolai Andrejewitsch wurde vor seinen Augen weicher und freundlicher.

Als Kenner, der „Raphael des Orchesters“, wie ihn jemand nannte, konnte Rimski-Korsakow mehr als jeder andere Glazunows wachsendes orchestrales Können schätzen. Und er selbst fragte seinen Schüler oft um Rat. Bei den Proben zur Vierten gab es in der Tat nichts an der Partitur zu korrigieren, alles klang so, wie man es sich vorgestellt hatte. Und Sascha, der seine Faszination für die Exzesse des Wagnerschen Orchesters hinter sich ließ, fand seine eigene Auffassung davon, wie die Orchestrierung sein sollte - unaufdringlich, selbstverständlich für ein bestimmtes musikalisches Bild, volltönend und ausgewogen.

Nikolai Andrejewitsch schrieb einmal nach einem Gespräch mit Sascha in sein Tagebuch: „In diesem Sinne ist er ein Klassiker. Denn wer hat schon zu Zeiten Haydns, Mozarts und Beethovens über deren Orchestrierung geklagt? Sie haben es auch, aber es diente dazu, ihre musikalischen Gedanken zu vermitteln.“

Das flüssige Spiel des Orchesters machte Freude. Sascha hat nun auch bereitwillig die Kompositionen anderer Leute zum Üben orchestriert. Einmal beendete er ein Stück von Konstantin Antipow, einem Schüler von Rimski-Korsakow am Konservatorium, der ebenfalls dem Beljajew-Kreis angehörte. Das Stück sollte in einem Konzert aufgeführt werden, aber Antipow konnte es nie fertig stellen. Sascha schrieb schnell die Partitur, das Stück wurde aufgeführt und klang großartig, und der Autor hatte die angenehme Illusion, dass er es selbst hätte machen können, aber die Zeit reichte nicht!

Ich habe auch mit dem begonnen, worüber ich schon lange nachgedacht hatte. Er wählte vier von Chopins Lieblingsstücken aus - eine Polonaise, ein Nocturne,

eine Mazurka und eine Tarantella - und instrumentierte sie. Er tat dies mit Vergnügen und war froh, dass ihm das Gehörte nun so leicht gehorchte - die Chopinsche-Musik in Glasunows Suite „Chopiniana“ (*Les Sylphides*) blieb chopinsch, obwohl sie auch Glasunows Farben annahm.

Tänzerische Musik war immer noch in Saschas Kopf, Melodien im Rhythmus verschiedener Tänze tauchten immer wieder auf, und nach und nach entstand eine ganze Ballettsuite.

Saschas Autorität wuchs. Rubinstein lud ihn zu den Prüfungen des Konservatoriums ein und hörte sich immer aufmerksam Saschas Meinung zu den Kompositionen seiner Studenten an. Er „bat“ ihn auch darum, IRMO-Dirigent zu werden. Leider nach dem Tod Anton Grigorjewitschs spielte Sascha erfolgreich seine „Stenka Rasin“, und die Einladungen wurden regelmäßig.

Zu Hause blieb Sascha ein Liebling und ein verwöhntes Kind. Es war, als ob Jelena Pawlowna nicht bemerkte, dass ihr Erstgeborener längst erwachsen geworden war und immer noch versuchte, ihn vor allen Sorgen zu schützen. Sascha hörte einmal, wie sie die Wäscherin ermahnte, ihr die Kleidung von Sascha zu geben:

- Waschen Sie die Unterwäsche des Kindes gut!

Konstantin Iljitsch dachte gar nicht daran, dass Sascha in das Verlagswesen einsteigen würde, zumal Mischa nun an die Stelle seines Vaters getreten war; er hatte erfolgreich die Schule absolviert und war Kandidat für das Handelsstudium. Karluscha Fjusno, der ebenfalls seinen Abschluss gemacht hatte, half ebenfalls mit. Es stimmt, manchmal beschwerte sich Mischa bei seinen Eltern - warum teilte Sascha nicht seine harte Arbeit in der Firma? Sascha entschuldigte sich scherzhaft:

- Lass Mischa eine Sinfonie schreiben, dann übernehme ich das Buchgeschäft!

Natürlich beklagte sich Mischa nicht ernsthaft; er liebte seinen Bruder und war sehr stolz auf seinen musikalischen Erfolg, ebenso wie ein anderer Bruder, Dima, der Biologie studiert hatte. Keiner von ihnen hatte eine Vorliebe für Musik, aber seine Schwester Lena war sehr interessiert daran - sie nahm Gesangsunterricht und begann dann, nicht ohne Erfolg, in Amateurkonzerten und sogar in Opernproduktionen aufzutreten.

Manchmal verspürte Sascha ein schlechtes Gewissen - er hätte seinem Vater und seinem Bruder im Familienunternehmen helfen sollen, aber wie konnte er die Musik zurücklassen? Es war beängstigend, auch nur daran zu denken. Also versuchte Sascha, Konstantin Iljitsch oder Mischa zumindest selten um Geld zu bitten. Wozu brauchte er überhaupt Geld? Er war gut genährt, gut gekleidet und, dank Jelena Pawlowna, modisch gekleidet. Mitrofan Petrowitsch zahlte großzügig für alle musikalischen Angelegenheiten, vom Kopieren der Noten bis zur Organisation von Konzerten. Und wenn er auch manchmal kein Geld für kleinere Ausgaben hatte, so konnte Sascha doch auch mit nur einem Zwanzigkopekenstück in der Tasche ganz ruhig umhergehen, ohne sich zu grämen. Und er beneidete Mischa nicht, der immer ein oder zwei „100-Rubel-Scheine“ dabei hatte.

## „MAN MUSS MEHR SPAZIEREN GEHEN!“

Es lief also alles bestens - Sascha Glasunow ist ein talentierter und erfolgreicher Komponist, noch jung, aber bereits anerkannt und berühmt, mit weit mehr Freunden und Bewunderern als Gegnern. Aber leider „gibt es keine dauerhafte Glückseligkeit auf der Welt“... Das Schicksal traf Sascha hart - im Sommer '94 wurde er schwer krank. Dieser Schlag kam jedoch nicht sehr plötzlich, Sascha hatte sich schon seit langem unwohl gefühlt, Krankheiten waren im Anmarsch. Er war erst in den Dreißigern, aber seine Beschwerden waren altmodisch - seine Füße schmerzten, sein Rücken schmerzte und seine Seiten schmerzten. Man erkältete sich leicht, hatte Fieber und Magenschmerzen.

Es war notwendig, die Lebensweise zu ändern, die eindeutig ungesund war. Der Hausarzt der Glasunows und Rimski-Korsakows, der renommierte Mediziner Alexandr Eduardowitsch Spengler, der von Saschas Eltern unterstützt wurde, wiederholte bei jedem Besuch:

- Sie dürfen nicht rauchen, Alexandr Konstantinowitsch. Sie dürfen nicht zu Abend essen. Und Sie müssen mehr spazieren gehen!

- Ich habe dir gesagt, - warf Konstantin Iljitsch ein, - wie man es dir zu unserer Zeit beigebracht hat - gehe spazieren, mähe, hacke, und du wirst bis ins hohe Alter gesund sein!

Sascha verstand dies alles, hatte aber nicht den Mut, etwas Entscheidendes zu ändern. Er ging jedoch gerne spazieren - er schlenderte den Newski-Prospekt entlang, spazierte im Sommer durch die Parks, ging manchmal zu Fuß zu Geschäften, wenn der Weg nicht weit war. Aber er konnte nicht daran denken, seine abendlichen Feste mit Freunden aufzugeben, den lebhaften Kreis freundlicher Gesichter am Tisch, die kunstvollen Trinksprüche, die er so gut auszusprechen wusste. Und so gingen die üppigen Abendessen mit nicht minder üppigen „Trankopfern“ weiter - erst bei Beljajew, dann bei Stassow, manchmal bei Rimski-Korsakow, manchmal zu Hause und auch bei Freunden in Restaurants. Es überrascht nicht, dass Sascha sehr dick wurde und weiter an Gewicht zunahm. Auch die Versuche, mit dem Rauchen aufzuhören, blieben erfolglos. Wenn kein Geld für teure „Regalien Britannica“ oder „Ideal Imperiale“ vorhanden war, rauchte er billige Zigarren, aber fast ununterbrochen.

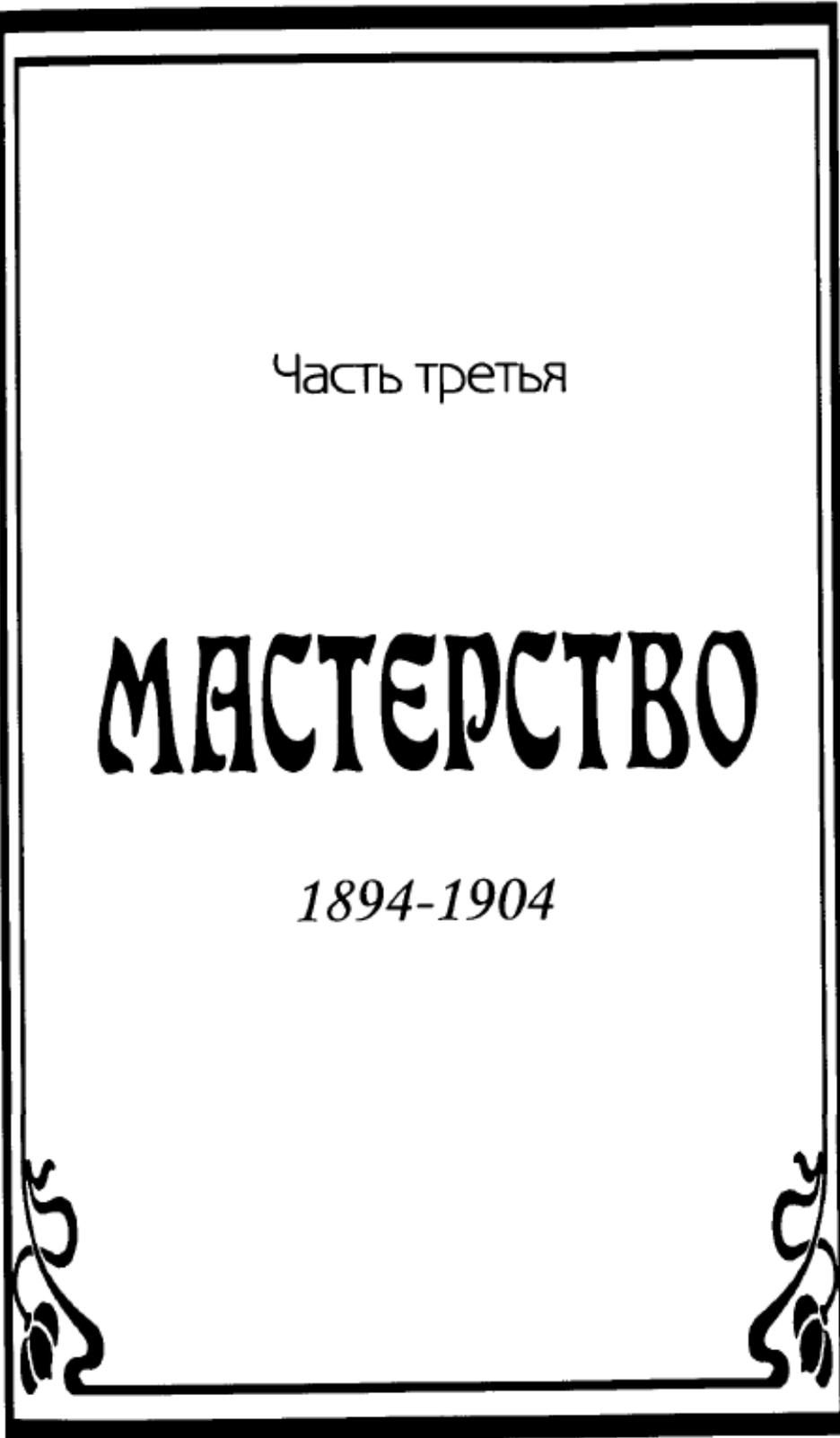
Und so wurde Sascha im Sommer krank, seine Beine schmerzten fürchterlich, er konnte sich kaum bewegen, er hatte Atemnot und sein Herz schmerzte. Er lag fast bis zum Herbst und konnte lange Zeit kaum gehen. Die Eltern erschranken, Jelena Pawlowna wurde anders als sie selbst. Die Stimmung im Haus war düster: Sascha und seine Familie quälte der Gedanke, ob es für immer so bleiben würde.

Doch die Jugend siegte und die Krankheit ging zurück. Im Winter fühlte sich Sascha fast völlig gesund. Und sofort verspürte er den Drang, eine leere Partiturseite zu öffnen.

Часть третья

# МАСТЕРСТВО

1894-1904



MEISTERSCHAFT

1894 - 1904

## VIERTES QUARTETT

Krankheit und Erfahrung haben, wie so oft, viel in Glasunows Seele verändert. Sascha, der unbekümmerte Liebling, wurde durch den geistig gereiften Alexandr Konstantinowitsch ersetzt. Zum ersten Mal dachte er ernsthaft über das Leben mit so viel Leid und Verlust nach.

Er bedauerte den Tod Tschaikowskis mit neuerlichem Schmerz. Er traf sich oft mit dem Bruder des Komponisten, Modest Iljitsch, und führte ein langes und tiefes Gespräch über Pjotr Iljitsch. Und als Modest Iljitsch mit der Arbeit an einem großen Buch - der Biografie seines genialen Bruders - beginnen wollte, übergab ihm Glasunow die sorgfältig aufbewahrten, inzwischen etwas vergilbten Seiten in Tschaikowskis vertrauter, teurer Handschrift - seine Briefe.

Die Veränderungen in Glasunows Seele spiegeln sich in seinem Vierten Streichquartett wider, das Alexandr Konstantinowitsch im Winter vollendet. Trauer und seelische Qualen durchdringen die Musik des ersten Satzes, die Lyrik des zweiten, das ungestüme Scherzo - vielleicht das Bild der russischen Troika mit ihren Glocken, während das Finale den Hörer zu den Bildern des ersten Satzes zurückführt - kein Fest, wie in Glasunows vier Sinfonien und drei Quartetten, sondern Trauer, gemildert durch das lyrische Walzerthema.

Doch Trauer und emotionale Ausbrüche haben Glasunow nicht daran gehindert, ein „Klassiker“ zu bleiben - alles, was er zum Ausdruck gebracht hat, ist in makellos schlanker Form abgefasst.

Mit seinem Quartett war er sehr zufrieden und stellte es dem Beljajew-Wettbewerb vor. Und dann erfuhr er wieder, welche Überraschungen das Leben bereithält - die Jury, diesmal bestehend aus Rimski-Korsakow, Naprawnik und Arenski, lehnte diese Partitur einvernehmlich und entschlossen ab, weil sie sie uninteressant und sogar... schwach geschrieben war. Als der Umschlag mit dem Namen des Komponisten geöffnet wurde, war die Jury etwas verlegen. Offensichtlich haben sie das Quartett nicht ernst genommen - alle Jurymitglieder haben es später ganz anders bewertet. Aber das war später, und vorerst brachte das Quartett-Debakel Alexandr Konstantinowitsch für lange Zeit um sein gewohntes Gleichgewicht. Sogar die Arbeit an der Fünften Symphonie verlangsamte sich...

## REISE NACH KLIN

Sobald Glasunow auf dem Bahnhofsvorplatz in Klin sagte: „Zum Sacharow-Anwesen“, eilten ihm mehrere Kutscher entgegen und schubsten sich gegenseitig. Alexandr Konstantinowitsch nickte einem von ihnen zu, der ihm klug erschien, und setzte sich in den Schlitten, während die anderen sich beeilten, den Spitznamen des Auserwählten - Mörder - zu nennen, vielleicht in der Hoffnung, dass der besuchende Herr sich erschrecken und einen anderen nehmen würde.

Der Mörder erwies sich jedoch als gutmütig und gesprächig. Er vermied es, seinen Spitznamen zu erklären, sprach aber ausführlich über Tschaikowski - mehr als einmal führte er ihn und seine Gäste zu ihm, kannte seine Angewohnheit, „mit einem Buch in der Hand“ durch den Garten zu gehen und ständig etwas darin zu notieren.

- Sie waren freundlich und unterhielten sich gerne mit unserem Bruder.

Alexandr Konstantinowitsch wusste, wie Klins Droschkenkutscher manchmal Pjotr Iljitschs Freundlichkeit ausnutzten: wenn er einen von ihnen anheuerte, folgten die anderen mit leeren Händen - in der Gewissheit, dass Tschaikowski zu Hause nicht nur den Droschkenkutscher bezahlen würde, der ihn mitgenommen hatte, sondern sicher auch die anderen, aus Gemütsschwäche.

Das Anwesen war schon von weitem sichtbar, der kahle Wintergarten verdeckte das Haus nicht. Er war untröstlich, als er an der Tür ein Schild mit der Aufschrift „Nicht zu Hause“ sah - Pjotr Iljitsch pflegte es anzubringen, wenn er verreist war oder wenn er sich vor aufdringlichen, ungebetenen Gästen schützen wollte, wie etwa einem Händler, der dem berühmten Komponisten nachspionieren wollte. Und nun schien die Tafel zu sagen, dass Pjotr Iljitsch nie wieder hierher zurückkommen würde...

Alexej Iwanowitsch Safonow, Diener und treuer Freund Pjotr Iljitschs, kam dem Gast freudig entgegen und erzählte ihm, dass er und Modest Iljitsch beschlossen hätten, in dem Haus ein Museum für den Komponisten einzurichten, aber bisher hätten sie ihren Plan geheim gehalten, da sie befürchteten, dass der Eigentümer des Hauses, Klins Friedensrichter, Staatsrat Sacharow, von dem Tschaikowski das Anwesen gemietet hatte, natürlich einen exorbitanten Preis verlangen würde, wenn er erfuhr, wofür er das Haus benötigte. Deshalb verhandelte Alexej Iwanowitsch in seinem eigenen Namen und kaufte es angeblich für sich selbst - was sollte er jetzt tun, wo sein Sohn Jegoruschka heranwuchs.

Der Besitz Pjotr Iljitschs, den er lange vor seinem Tod seinem Diener, Pfleger und Freund vermacht hatte, wurde sorgfältig aufbewahrt. Alexej Iwanowitsch bewahrte jedes Notenblatt auf. Und ihm wurde viel Geld angeboten - für einen Flügel von Tschaikowski, Porträts, Manuskripte.

Alexandr Konstantinowitsch ging durch die Zimmer und ließ sich Zeit, wie er es jetzt tun musste - sein Herz machte sich bemerkbar -, um nach oben zu gelangen. Im Haus war alles so, wie es unter Pjotr Iljitsch gewesen war. Im Schlafzimmer lag neben dem schmalen Bett ein Morgenmantel und neben dem Spiegel, der seit dem Tag der Beerdigung mit einem Kaschmirtaschentuch bedeckt war, eine Flasche mit Haarelaxier. Unzählige Mundstücke lagen im Haus verstreut, wie Pjotr Iljitsch es gerne tat, indem er eine Zigarette in das steckte, was gerade zur Hand war. Auf dem unbemalten Holztisch vor dem Schlafzimmerfenster lag ein Teil einer Seite, und auf dem Teetisch in der Veranda im zweiten Stock lag eine vergilbte Nummer des „Russischen Anzeigers“, so wie der Komponist sie bei seinem letzten Besuch in Petersburg zurückgelassen hatte. Es schien, als würde Pjotr Iljitsch in seinem eleganten Hausmantel eintreten, ihm die Hand reichen und ihn mit freundlicher, sanfter Stimme nach seiner Gesundheit und der Arbeit an der neuen Sinfonie fragen...

Aber es ist still im Haus, die schwarze Marmoruhr, die Tschaikowski einst aus Prag mitbrachte, das Kabinett „Becker“ schweigt, die Dirigentenstäbe sind regungslos...

In dieser ehrfurchtgebietenden Stille saß Alexandr Konstantinowitsch, ohne die Tasten zu berühren, am Flügel Pjotr Iljitschs und verweilte am Fenster, von dem aus die Felder und der ferne Wald zu sehen waren. Die Seele stellt sich unwillkürlich auf Erinnerungen und Reflexionen ein...

...Lieber Pjotr Iljitsch! Nun, da ein Jahr seit seinem Tod vergangen ist, wird noch deutlicher, wie sehr Glasunow von einem Jahrzehnt der Zusammenarbeit mit dem großen Meister profitiert hat. Wer sonst von allen großen Musikern könnte sich so für das Talent anderer begeistern, so frei von Neid und Missgunst sein? Und so

schwierig es für ihn mit seinem Feingefühl auch war, Pjotr Iljitsch hielt sich immer an die Regel, nicht beleidigend zu werden, wenn er über das Werk eines anderen sprach. Deshalb war jedes seiner Lobeshymnen so erfreulich! Und wenn er sie verurteilte, dann mit Beweisen, mit Wissen und auf eine unangenehme Art und Weise, die er zu tun wusste.

Und ohne Worte überzeugte die Musik Pjotr Iljitschs, überzeugt durch ihren erstaunlichen Charme. Indem er diese schönen Melodien in sich aufnahm, mit dem Komponisten die dramatischen Impulse erlebte, mit ihm litt und trauerte, wandte sich Glasunow, zunächst unbemerkt, nun aber bewusst, in seiner Kunst Tschaikowski zu. Und natürlich kam für Alexandr Konstantinowitsch eine Nachahmung nicht in Frage - die Kritiker würden sofort einen Aufstand machen. Es war leicht, sich die bissigen Bemerkungen von César Antonowitsch Kjuj vorzustellen! Letzterer aber schwieg - Glasunow blieb Glasunow, aber er wurde, er spürte es selbst, herzlicher, melodischer, wenn man so sagen darf. Das waren die Bilder seiner neuen Sinfonie, die in seinem Kopf Gestalt annahm - der Fünften.

Und es muss wohl ein schmerzlicher Gedanke gewesen sein, dass außer seinen Verwandten nur Pjotr Iljitsch seinen im vorletzten Sommer von Krankheit und Ängsten gequälten Freund Sascha voll und ganz verstehen, ihn aufrichtig mitfühlen und unterstützen konnte. Er selbst war krank, litt und wurde durch seine Musik getröstet. In der Kreativität - darin liegt das Heil...

Aber er fand kein Ende. Er verabschiedete sich freundlich von Alexej Iwanowitsch und dankte ihm, dass er das Andenken an ihren gemeinsamen Freund bewahrt hatte. Er schlenderte gemächlich die Lieblingsgasse von Pjotr Iljitsch entlang. Der Mörder wartete geduldig vor dem Tor.

Auf dem Rückweg zum Bahnhof fragte der Mörder:

- Kannten Sie Pjotr Iljitsch selbst, mein Herr?
- Ja, ich kannte ihn gut!
- War es wahr, dass sie...

Der Mörder zögerte.

- Ja, ja, was denn?
- Waren sie Herausgeber gesamtrussischer Musik?

Nun, der Mörder hat recht, auch wenn er nicht weiß, wie er seine Gedanken ausdrücken soll. Pjotr Iljitsch hat in der Tat die Musik geschrieben, die ganz Russland, alle Russen brauchen. Deshalb lebt die Erinnerung an ihn im Volk weiter.

- Ja, das stimmt.

„GOTT ODER GOCKEL?“

Im Frühjahr 94 hörten die Petersburger zum ersten Mal einen jungen Moskauer Komponisten und Pianisten - einen kleinen, zierlichen, blonden Mann mit Schnurrbart und kleinem Bärtchen. Während er spielte, hob er sein hübsches, blasses Gesicht inspiriert nach oben. Sein Name, Alexandr Skrjabin, sagte der Öffentlichkeit nichts, aber die Musiker wussten, dass er sein Studium am Moskauer Konservatorium mit einer Goldmedaille abgeschlossen hatte und dass er an einem Handleiden litt - es „überspielte“ (was bei Pianisten leider oft vorkommt), woran seine Stücke für eine linke Hand und eine Sonate mit Trauermarsch erinnerten, die bei dem Konzert aufgeführt wurden.

Die Presse bewertete Skrjabins Spiel unterschiedlich: „er spielte sehr elegant“, lobte ein Rezensent der „Rus“, während ein Rezensent der „Börsennachrichten“ schimpfte: „Herr Skrjabin ist ein sehr schlechter Pianist: er hat weder Technik, Kraft, Ton noch Rhythmusgefühl.“ Einig waren sich die Organisatoren hingegen in der Beurteilung der Werke - Skrjabin spielte nur seine eigenen Stücke: was akzeptabel war, ähnelte zu sehr Chopin, was nicht, war überhaupt nicht ähnlich – „er legt seine Gedanken in so ungeordnete Formen, dass der Zuhörer den Inhalt der Komposition oft nicht erfassen kann“. Und es gibt noch mehr über „Widersprüchlichkeit und Unlogik“, „Anmaßung und Originalität“, „Nervosität“ und sogar „Morbidity“. Die Begabung des jungen Komponisten wurde jedoch von allen anerkannt, aber nach Meinung des Rezensenten der „Rus“ hat der Autor „alle seine Kräfte eingesetzt, um die hellen Seiten seines natürlichen Talents zu verdunkeln“.

Die Beljajewisten, die zum Konzert gekommen waren, um den Moskauer zu hören, der „freitags“ schon oft erwähnt wurde, natürlich nicht so sehr wie der unglückliche Rezensent, spürten die Ungewöhnlichkeit von Skrjabins Spiel - die seltene Klangschönheit, die von seinen anmutigen Händen erzeugt wurde, die feinste Kunst des Pedals, die erstaunliche Schattierungen und Klänge hervorbrachte, manchmal augenblicklich, aber dennoch die Ohren zu verzaubern vermochte. Und was der Rezensent der „Börsennachrichten“ als „Mangel an Rhythmusgefühl“ bezeichnete, war in Wirklichkeit rhythmische Flexibilität, dieselbe magische Geschmeidigkeit, für die Chopin berühmt sein soll.

Die Meinungen über Skrjabins Musik waren geteilt. Kjuj witzelte:

- Wenn mir jemand verkündet hätte, dass nach all dieser Zeit ein Kästchen mit bisher unbekanntem Chopin-Stücken gefunden wurde, wäre ich nicht überrascht gewesen!

Stassow war über diese Worte empört, er nahm die Skrjabin-Stücke ohne Vorbehalt an. Kjuj korrigierte seine Meinung nach einer Weile und schrieb in der „Woche“: „Er ist vom Geist Chopins durchdrungen. Es ist keine Anleihe, keine Nachahmung Chopins, es ist der Geist Chopins.“ Und er fügte hinzu: „viel feiner Geschmack, Eleganz, Ausdruckskraft, Seelenstärke“.

Rimski-Korsakow, immer bescheiden und ungekünstelt in seinem Auftreten, mochte Skrjabin selbst nicht:

- Talentierte, ohne Zweifel. Aber wie verzerrt, langatmig und eingebildet er ist!

Beljajew und Glasunow, die nebeneinander saßen, waren sich einig - ein seltenes Talent, eine große Zukunft, könnte man meinen. Sie trafen den Komponisten in der Pause. Skrjabin erwies sich als „gesellig“ - er plauderte ungezwungen, sprühte leicht in Französisch, sein hoher Tenor war weich und angenehm. Beljajew lud den neuen Bekannten sofort zu seinen „Freitagen“ ein.

Und als Skrjabin an einem seiner „Freitage“ seine Etüde in dis-Moll spielte, mit ihrer verführerisch anziehenden Melodie, die über ein stürmisches Figurenmeer zu fliegen schien, schmolz Mitrofan Petrowitsch unwiderruflich dahin. Sascha Skrjabin wurde sofort seine „zweite Liebe“. Glasunow empfand sogar so etwas wie Eifersucht, als er sah, wie Beljajew Skrjabin umwarb. Natürlich wollte Mitrofan Petrowitsch Skrjabins Verleger werden (bisher wurden mehrere seiner Stücke leider ohne Tantiemen von dem gerissenen Jürgenson veröffentlicht). Das „Beljajew-Dreigestirn“ - wie die wichtigsten Berater Beljajews, Rimski-Korsakow, Glasunow und Ljadow, nun genannt wurden - war sich nicht einig. Ljadow billigte Beljajews Musik, Glasunow war etwas zögerlich, und Rimski-Korsakow war entschieden gegen die Veröffentlichung von Skrjabins Werken und riet, erst einmal abzuwarten. Beljajew

machte daraufhin von seinem Recht als Meister Gebrauch - alle Werke Skrjamins sollten gedruckt werden. Er ernannte ihn zu einem höheren Honorar, das bisher nur Mitglieder des „Triumvirats“ und Tanejew erhielten. Skrjabin war etwas verlegen und bat sogar um ein geringeres Honorar. Aber Mitrofan Petrowitsch fuhr fort, den jungen Mann zu bevormunden, zumal er wusste, dass er aus einer sehr intelligenten, aber armen Familie stammte, unpraktisch und mittellos war.

Unter Beljajews warmherzigen Fittichen tauchte Skrjabin, befreit von seinen Sorgen, in die Kreativität ein, spielte viel in Konzerten, an „Freitagen“ mit Beljajew, mit den Rimski-Korsakows. Sein Ruhm wuchs.

Es war, als ob in Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin zwei Menschen steckten. Der eine war kontaktfreudig und warmherzig, mit einer sanften Zärtlichkeit, Vertrauenswürdigkeit und Respekt für seinen Gesprächspartner. Für diese Sanftheit und sein gepflegtes Äußeres erhielt er schon in seinen Konservatoriumsjahren den scherzhaften Spitznamen „Kleiner Marquis“. Der andere, der sich von seltsamen egozentrischen Ideen leiten lässt, kann geistesabwesend, unaufmerksam und sogar hochmütig sein. Wenn er gebeten wurde, etwas von einem anderen Komponisten zu spielen, sogar von einem der Großen, antwortete er arrogant:

- Ich spiele nicht nur Skrjabin\*.

Alexandr Konstantinowitsch verstand das alles nicht und es war ihm ziemlich fremd, aber da er das Talent des jungen Musikers respektierte, legte er sich nicht mit ihm an. Doch selbst Ljadow, der ihn sehr liebgewonnen hatte, akzeptierte Skrjamins „messianische“ Bestrebungen nicht. Bei einem Festival ritt Skrjabin auf seinem Lieblingssperd und verkündete pathetisch:

- Ich bin der Schöpfer der neuen Welt, ich bin Gott!

Ljadow, der gutmütig blinzelte, erwiderte:

- Es reicht, mein Lieber. Was bist du nur für ein Gott! Du bist nur ein Gockel!

Skrjabin war verblüfft, wollte beleidigt sein, aber sofort verschwand seine „messianische“ Arroganz, er lachte aufrichtig über das freundliche Lachen der anderen und wurde zu dem einfachen und lebenswerten Sascha Skrjabin, der von allen geliebt wurde.

In der Zwischenzeit dachte Mitrofan Petrowitsch über eine große Konzerttournee durch europäische Städte für seinen neuen Liebling, Saschenka Skrjabin, nach.

## SOMMER IN EUROPA

Am 24. Mai 1895 verließ der berühmte Komponist Alexandr Konstantinowitsch Glasunow Petersburg. Im Sommer zuvor hatten ihm die Ärzte dringend zu einer Behandlung „am Wasser“ geraten. Und nun ging es in die berühmte deutsche Kurstadt Wiesbaden, und auf dem Weg dorthin und danach wollte der Komponist viele europäische Städte besuchen. Er reiste gut gelaunt ab, trotz der bevorstehenden langen (den ganzen Sommer andauernden) Trennung von seinen Lieben. Er glaubte, dass das Unterwegssein und die Begegnungen mit Musikern auch seine eigene Fantasie anregen würden.

Er mochte die Sauberkeit und Ruhe des Schlafwagens, die Aufmerksamkeit der Schaffner, die vielen Restaurants. Im Waggonspiegel erblickte Glasunow einen großen, vielleicht sogar stattlichen, wenn auch nicht übergewichtigen jungen Mann mit einem sanften, aufmerksamen Blick in den dunklen Augen. Er mochte sich

selbst, hatte einen Sinn für Lebendigkeit, vergaß nicht, lauter zu sprechen und die Enden der Sätze nicht zu „verschlucken“.

Er blieb nicht in Berlin, da er Ferruccio Busoni vermisste, den er in Moskau kennengelernt und sich mit ihm angefreundet hatte, wo der berühmte Virtuose damals am Konservatorium Klavier lehrte. Und ohne einen neuen Freund fand Glasunow das prude Berlin langweilig.

In Leipzig besuchte er Röders Druckerei, sah, wie seine, Glasunows, Werke gestochen und gedruckt wurden, die übrigens oft in deutschen Notenläden zu finden waren und nach Aussage der Verkäufer gefragt waren. Mitrofan Petrowitschs Anwalt, der sehr nette Deutsche Franz Schäffer, führte Alexandr Konstantinowitsch durch die Sehenswürdigkeiten Leipzigs - frühstückten in Auerbachs Keller, in dem Mephistopheles das Lied vom Floh sang, besuchte das berühmte Gewandhaus und das Konservatorium.

In Leipzig sah der Komponist erstmals Beethovens Oper „Fidelio“ auf der Bühne, die in Beljajews Kreisen als wenig wertvoll galt. Aber die Leipziger Inszenierung, auch wenn sie nicht makellos zu sein schien, brachte Glasunow dazu, seine gewohnte Sichtweise zu überdenken - sein Blick auf die Welt der Musik wurde bereichert. Das Orchester stellte sogar seine wählerischen Ohren zufrieden - Alexandr Konstantinowitsch genoss einfach das unverwechselbare Spiel der Waldhörner, das man in Russland selten hört.

Glasunow war eine Woche lang in Dresden und hörte sich Wagners „Der Ring des Nibelungen“ an. „Rheingold“ und „Walküre“ hörte er anfangs mit Spannung und einer etwas humorvollen Wahrnehmung der Inszenierungen, „Siegfried“ sofort mit Begeisterung. Er besuchte viele weitere Konzerte, reiste zu deutschen Musikern, bewunderte die architektonische Schönheit Dresdens und fuhr durch die kleineren Städte in der Umgebung. Anfang Juni, noch etwas müde von den vielen Eindrücken, machte er sich zur ärztlichen Behandlung bereit, und vor der Abreise nach Wiesbaden setzte er sich hin, um einen Brief an Rimski-Korsakow zu schreiben.

„Lieber Maestro!“ Vielleicht konnte er nur Nikolai Andrejewitsch mit einer solchen scherzhaften Freiheit ansprechen. Nun, da sich ihre Beziehung wieder beruhigt hatte, war der Altersunterschied von zwanzig Jahren immer weniger zu spüren, zumal Glasunow schnell schwerer wurde als seine Jahre und Rimski-Korsakow seine jugendliche Schlankheit behielt. Aber das Wichtigste, was sie auszugleichen schien, war die Tatsache, dass aus dem Jungen mit den schönen Augen und dem markanten Ohr ein tadelloser Meister wurde, und das schätzte Nikolai Andrejewitsch über alles.

So wird es den „lieben Maestro“ sicher interessieren, dass Wagner, der immer noch der Gott des musikalischen Dresden ist, von Glasunow nicht mehr so uneingeschränkt verehrt wird wie früher. Jetzt, da er selbst so viel gelernt hat, verblüfft ihn Wagners Meisterschaft natürlich noch mehr - wie könnte er nicht begeistert sein vom irisierenden Schimmern der Wellen in der Einleitung zum „Rheingold“, von der bedrohlichen Traurigkeit des Schicksalsthemas, von der gespenstischen und magischen Verflechtung der Klänge in der Szene des Feuerzaubers der „Walküre“? Und das Liebesduett? Und der grandiose Flug der Walküren?

Doch der reife Geist des Meisters bemerkt auch die Schwächen: „Ausgezeichnete Musik wird durch Wiederholung bald unerträglich. Es gibt viele instrumentale Rezitative, die eine schreckliche Leere in die Musik bringen...

unzählige Wiederholungen der gleichen Sache...“ Wirklich, sehr treffend hat Nikolai Andrejewitsch es einmal „die Monotonie des Luxus“ genannt!

Die Aufführung war jedoch sehr gut - der Atem der Posaunenbläser war erstaunlich, die schwierigen Waldhörner klangen bemerkenswert klar, und Wagners Kontrabasstüben waren unvergleichlich! Auch die Sänger sind gut, obwohl Wotan gegen Ende der Walküre heiser war, was kaum verwunderlich ist - die Oper dauert fast vier Stunden! Was noch? Ja, wir haben uns über die Riesen in „Das Rheingold“ amüsiert, die sich bei donnernder Musik heftig darüber streiten, wem der Zauberring gehört. Hier konnte sich Alexandr Konstantinowitsch einen Scherz nicht verkneifen: „Der schwarze Riese war sehr falsch, und es ist schade, dass die Rothaarige ihn nicht dafür umgebracht hat, denn auf der Bühne bringt der Schwarze die Rothaarige um.“

Schließlich fuhr Glasunow mit dem Morgenzug nach Wiesbaden, einer Kurstadt inmitten von Weinbergen, Kastanien- und Eichenwäldern. Wenn man durch die sauberen Straßen ging, konnte man nicht umhin, sich daran zu erinnern, dass sich hier in Wiesbaden die Handlung des berühmten Turgenjew-Romans abspielte. Die Entspannung und die Behandlung durch das heiße Wasser hoben die Laune.

Mit neuem Elan machte er sich an die Arbeit. Er begann mit der „Feierlichen Prozession“ für Orchester - zum zehnjährigen Bestehen der Firma Beljajew - und schickte sie an Karl Fjusno mit der Bitte, sie am 20. Juni um 10 Uhr morgens an Mitrofan Petrowitsch zu liefern. Eine andere dringende Arbeit - eine von „höchster“ Stelle in Auftrag gegebene Kantate für die bevorstehende Krönung des neuen Zaren - verzögerte sich dadurch, dass der Dichter Graf Golenischtschew-Kutusow trotz zahlreicher Mahnungen den Text nicht fertigstellen konnte.

Auch die Fünfte Sinfonie wurde nicht leichtfertig komponiert. Glasunow instrumentierte das Scherzo schnell, in einem Atemzug, obwohl er gegen Ende müde wurde (vierzig Seiten fein geschriebenes Notenpapier). Doch manchmal verlangsamte sich die Arbeit, plötzlich traten die Zweifel des vergangenen Sommers in den Vordergrund, Müdigkeit machte sich breit und die Musik verstummte in seiner Seele.

In einer dieser unruhigen Pausen war Glasunow erfreut, eine donnernde Stimme zu hören:

- Alexandr Konstantinowitsch, Sie sind wie immer bei der Arbeit! Was für ein prima Herr Sie sind!

Es war Stassow, der die Stimmung seines Lieblings sofort erkannte und ihn ins benachbarte Bad Nauheim mitnahm, wo Wladimir Wassiljewitsch einige Sommer lang Urlaub gemacht hatte.

Glasunow blieb den ganzen Tag bei Stassow - sie lasen gemeinsam neue musikalische Feuilletons in deutschen und russischen Zeitungen, sprachen über Musik, machten eine Bootsfahrt auf dem Schwanensee, auf dem tatsächlich viele Schwäne vertrauensvoll nach Leckerbissen schwammen, und die Freunde wurden in ihren Erwartungen nicht getäuscht.

Und natürlich konnte Stassows Treffen mit dem „Adler Konstantinowitsch“ nicht ohne den Klang von Musik auskommen. Sobald sie in Bad Nauheim ankamen, führte Wladimir Wassiljewitsch Glasunow in den Kursaal, wo es einen ausgezeichneten „Bechstein“ gab, und das inspirierte Musizieren des einen und die Verzückerung des anderen begann.

Zunächst wurden die beiden fertigen Sätze der Fünften Sinfonie gespielt - der Komponist hatte Wladimir Wassiljewitsch auf dem Weg nach Bad Nauheim davon

erzählt. Das einleitende Unisono der Sinfonie war kraftvoll. Es ist erstaunlich, dachte Stassow, welch ein Kontrast besteht zwischen der nachdenklichen, phlegmatischen Haltung des Komponisten am Flügel, seinen kargen, ja scheinbar schlaffen Sätzen und dem Willen, der Klarheit des Gedankens, der in jeder Phrase mitschwingt, unabhängig davon, was Glasunow spielte. Er war leider kein Virtuose, aber er war wohl ein großer Pianist - wie alle großen Komponisten -, so wie sie übrigens auch große Sänger waren, auch wenn viele von ihnen sich vielleicht nicht trautes, auch nur eine einfache Melodie zu singen.

Die Sinfonie, so spürte Stassow, handelt von etwas Heroischem in Russland, vielleicht von der Vergangenheit, aber sie enthält auch keine Antike. Aber die Handwerkskunst ist großartig! Saschenka hatte schon vor langer Zeit alles gelernt, aber hier entdeckte er wieder etwas Neues und Wertvolles.

- Mehr, Alexandr Konstantinowitsch, mehr!

Es ist erstaunlich, wie Glasunow mit seinen scheinbar langsamen Fingern den rasanten Lauf des Scherzos, den aufregenden Flug der Töne, vermitteln kann!

- Mehr, mehr!

Plötzlich zuckte Wladimir Wassiljewitsch zusammen - etwas für Glasunow sehr Ungewöhnliches war in dieser Musik zu hören - geistige Scheu, Schmerz und Sehnsucht...

Stassow sprang auf und lief zum Flügel.

- Was war das? Ein Schrei der Verzweiflung? Was ist das?!

- Wladimir Wassiljewitsch, das ist mein Viertes Quartett. Sie haben richtig vermutet. Ich habe es unter dem Eindruck schwerer Gefühle geschrieben...

Da er Glasunows Zurückhaltung kannte, stellte Stassow ihm keine Fragen, sondern fragte nur, warum er immer noch nichts von dem Quartett wisse.

- Letztes Jahr wurde er beim Quartett-Wettbewerb sehr harsch abgelehnt. Sie alle schimpften mit ihm - Rimski Korsakow, Naprawnik und Arenski, so wurde mir gesagt. Und als sie herausfanden, dass es von mir war, fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu, dass er zu viel geschrieben habe, weshalb es schlecht sei, man solle mehr Selbstkritik üben. Deshalb habe ich mich nicht getraut, es Ihnen zu zeigen...

- Tja, Saschenka, sie verstehen es einfach nicht! Glauben Sie mir, sie werden es schon noch herausfinden. Nun, spielen Sie, spielen Sie, ich höre!

Und wieder verschoben sich die Klänge in seelenzerschmetternder Dissonanz, wieder wurde die Seele des sensiblen, empfindsamsten Zuhörers durch den „Schrei der Verzweiflung“ erschüttert. Was war mit seinem Liebling geschehen, überlegte Stassow. Erwachsen geworden und mit der Grausamkeit des Lebens konfrontiert? Hat er die Schwere der Krankheit erkannt? Den unersetzlichen Verlust bemerkt? Jetzt konnte man sicher sein, dass er ein wirklich großer Musiker werden würde.

Der „Bechstein“ klang noch lange Zeit in der großen Leere des Bad Nauheimer Kurhauses. Als sie sich am Abend verabschiedeten, verspürte Glasunow trotz seiner Müdigkeit einen Anflug von kreativer Energie und sagte freudig zu seinem älteren Freund:

- Sie haben mich buchstäblich wiederbelebt! Ich werde diesen Tag nie vergessen. Wir müssen uns diesen Sommer wiedersehen!

Man vereinbarte, sich im August wieder zu treffen und gemeinsam zu einer Aufführung von Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ nach Nürnberg zu fahren.

Der Tag des Gesprächs mit Stassow gab Glasunow den Glauben an sich selbst zurück, und es entstand jene besondere Bereitschaft zur Arbeit, die man Inspiration nennt. Er komponierte mit Vergnügen, ohne zu ermüden, und Alexandr Konstantinowitsch las mit einem warmen Lächeln einen Brief von Jelena Pawlowna:

„Sascha, arbeite nicht zu viel in der Nacht, ermüde deinen Kopf nicht - denke daran, was Pjotr Iljitsch dir geraten hat und dass er selbst nur bis 8 Uhr arbeitet.“ Aber auch bei der Arbeit vergaß Glasunow seine Familie und Freunde nicht, er schrieb oft Briefe. Er schickte sein Fotoporträt im Voraus an Karl Fjusno mit der Bitte, es Jelena Pawlowna und Konstantin Iljitsch am 29. Juli zu schenken, dem Tag, an dem ihr Sohn, der Komponist, seinen dreißigsten Geburtstag feiern würde.

Mehr als die Hälfte der Partitur der Fünften war fertig, als Glasunow das friedliche und gemütliche Wiesbaden verließ. Er besuchte Heidelberg, wo er berühmte Ärzte wegen seiner Gesundheit konsultierte und sich traurig an Borodin erinnerte, der einst wegen seiner wissenschaftlichen Arbeit hierher gekommen war. Die zweite Julihälfte, der August und der frühe September waren randvoll - eine Reise entlang des Rheins, dann Köln, Straßburg, Nürnberg, Aachen (in der „Ach-Stadt“, wie er sie scherzhaft nannte, erhielt er ein Telegramm aus Genua - Beljajew, der einen anderen Sascha, Skrjabin, durch Italien geführt hatte, gratulierte ihm zu seinem Geburtstag), Zürich, Luzern, Engelbert und München. In Briefen an Verwandte, Stassow, Beljajew und Rimski-Korsakow brachte er immer wieder seine Bewunderung für „wunderbare Panoramen der schneebedeckten Berge“ zum Ausdruck, für Städte, „die durch ihre Lage ungewöhnlich anziehend sind“, vor allem aber war er von der antiken Architektur begeistert, insbesondere von der „gefrorenen Musik“ der Gotik. Glasunow verbrachte Stunden damit, durch berühmte Kathedralen zu wandern, ihre scheinbar himmlischen Linien zu bewundern und natürlich über die Ähnlichkeit zwischen Musik und Architektur nachzudenken: „Es schien mir, - schrieb er an Nikolai Andrejewitsch über den Kölner Dom, - als ich alle Details der Konstruktion betrachtete, dass es eine Art von Bewegung in seinen „gefrorenen Klängen“ gibt - es ist eben eine Art architektonisches Gedicht, wenn ich so sagen darf. So sehr ich auch versuchte, den Eindruck in der Musik zu vermitteln oder ihn in der Musikkritik zu finden, es kam nichts dabei heraus.“ Dennoch fand er ein solches Beispiel in seiner Erinnerung - das große Finale von Mozarts „Jupiter“-Sinfonie. Glasunow erinnerte sich an Schumanns „Rheinische Sinfonie“, in deren erstem Satz der Komponist bekanntlich den Kölner Dom darstellen wollte, und entschied, dass Schumann mit seiner Idee gescheitert sei - die Sinfonie habe „wenig Feinheiten“, sie sei schwer, während der Dom leicht in den Himmel rage...

In Nürnberg trafen sich, wie vereinbart, Wladimir Wassiljewitsch. Man war mit der Aufführung zufrieden - die Schlösser, die alten Kirchen, das Rathaus, das ganze mittelalterliche Erscheinungsbild der Stadt halfen, sich auf Wagners Musik einzustimmen.

Als Alexander Konstantinowitsch im September über Berlin nach Hause zurückkehrte, ließ er seine große Reise Revue passieren - viel war gesehen worden, der Vorrat an musikalischen Eindrücken hatte sich merklich aufgefüllt und die Konturen der Fünften waren bereits festgelegt. Als er zusammenfassen wollte, was die Menschen in Europa derzeit von russischer Musik halten, war es schwer, das Chaos der Meinungen und Vorlieben zu durchschauen. Die Begeisterung für Borodin ist zweifellos verständlich und sehr erfreulich, aber warum mögen sie Naprawnik so sehr - in Russland ist er als Komponist nicht so beliebt. Und was ist mit dem Missverständnis von Tschaikowski, ja sogar mit der spöttischen Haltung gegenüber dem großen russischen Musiker?! Vielleicht sollten wir zugeben, dass die derzeitige ausländische Begeisterung für russische Musik eher enttäuscht als erfreut...

## OPERN DER LEHRER

Als Alexander Konstantinowitsch nach Hause zurückkehrte, erinnerte er Graf Golenischtschew-Kutusow mehrmals vergeblich an den Text für die „Krönungskantate“. Das Werk wurde schließlich dem Dramatiker und Übersetzer Viktor Krylow übergeben, auf dessen Libretti Kjuj und Rimski-Korsakow Opern geschrieben hatten. Die siebenteilige Kantate wurde pünktlich fertiggestellt. Es sollte im Mai nächsten Jahres in Moskau bei einem feierlichen Bankett in der Facettenkammer des Kremls am Tag der Krönung aufgeführt werden. Beim Komponieren der Kantate erinnerte sich Glasunow an seine Eindrücke von Moskau - die majestätische Ruhe des Kremls, den goldenen Schimmer der Christ-Erlöser-Kuppel und das festliche Geläut der „Vielzahl an Kirchen“. Und er war mit seinem neuen Werk zufrieden, er war der Meinung, dass die Idee der russischen Staatlichkeit vollständig zum Ausdruck gekommen war.

Er komponierte auch Variationen für Quartett und die „Orientalische Suite“ für Orchester, die er aber nicht vollendete - die Fünfte hat ihn völlig in Beschlag genommen, die Arbeit an der Partitur war nicht einfach, aber das Ergebnis war absolut zufriedenstellend.

Am 17. Oktober '95 führte das Mariinski-Theater die Oper „Oresteia“ von Sergei Iwanowitsch Tanejew auf. Während die Proben noch liefen, gab es viele Spekulationen über die neue Oper. Die erstmals in der russischen Oper vorgenommene Bezugnahme auf die Antike und auf die Tragödie des Aischylos verblüffte. Und die Musiker waren verunsichert durch die ungewöhnliche Arbeitsweise: nachdem er eine Melodie für eine Oper komponiert hatte, schrieb Tanejew alle möglichen polyphonen Übungen dazu - Imitationen, Kanons und sogar Fugen. Nicht umsonst wurde die Oper über zehn Jahre hinweg komponiert. Natürlich dachten alle, dass es etwas Trockenes und Akademisches, zu Gelehrtes werden würde.

Und nun die Premiere. Auf der Bühne die heimtückische und grausame Königin Klytemnestra, ihr feiger Liebhaber Aigisthos und der mutige junge Mann Orestes, der den Mord an seinem Vater, König Agamemnon, rächt. Tanejew entfaltet die Dramen von Gut und Böse, Liebe und Hass, Treue und Verrat - und verließ dabei nie die Menschlichkeit in der Sprache der Musik.

Nach der Premiere waren die Meinungen sehr geteilt. Die Kritiker wiesen auf die Unzeitgemäßheit der Handlung hin und wollten die Ewigkeit der vom Komponisten gewählten Probleme nicht sehen. „Die Handlung macht einen entwürdigenden Eindruck, - schrieben sie im „Sohn des Vaterlandes“, - ist halb historisch, halb mythisch, aus dem Leben der alten griechischen Welt, die für uns tot ist...“. „Die Oper stößt durch ihre falsche klassische Handlung ab“, - so ein anderer Rezensent in derselben Zeitung. „Die Peterburgskaja Gasetta“ schloss sich dem „Sohn des Vaterlandes“ an und stellte fest, dass Tanejew „große Ähnlichkeit mit Aischylos hat - letzterer schrieb in einer toten Sprache und ersterer schrieb eine tote Oper“. Und ein Feuilletonist schimpfte sogar in Versen über die Oper: „Voller Antike, voller Mord und Blut ist die „Oresteia“ in ihren wilden Klängen wieder auferstanden. Was für ein törichtes Unterfangen! Um die Zeitalter der Schatten aus ihrem Schlummer zu wecken, damit sie die Lebenden in die Arme von Morpheus bringen kann!“ Die Zeitungen sprachen über Musik entweder auf der Ebene „wilder Klänge“ oder schwiegen einfach. Leider steht es den Laien frei, allen möglichen Unsinn über ernste Dinge zu erzählen...

Doch wahre Kenner waren von Tanejews Musik gefesselt. „Edel, anmutig, reich an schönen Melodien, - schrieb Laroche in der „Nachrichten- und Börsenzeitung“, -

passt perfekt zum Charakter der von ihm gewählten Poesie und vermittelt deren Nuancen mit bemerkenswerter Wahrhaftigkeit und Wärme.“

Rimski-Korsakow, der Tanejews Kompositionsmethode zunächst etwas skeptisch gegenüberstand, wiederholte nun mit großer Freude:

- Musik von außergewöhnlicher Schönheit und Ausdruckskraft!
- Es ist das Werk eines hervorragenden Musikers, ernsthaft erdacht und hervorragend ausgeführt, - so Kjuj, wie immer treffend.

Auch Glasunow war begeistert und schrieb auf dem Rückweg nach Moskau an Tanejew: „Sie haben mich mit dem Eindruck, den Ihre Oper auf mich gemacht hat, endgültig für sich gewonnen. Selten hat mir etwas in der Musik so gut gefallen wie Ihr 2. Akt aus der „Oresteia“...“. Lange Zeit lebte er unter diesem Eindruck, spielte „Oresteia“ auf dem Flügel, bat Tanejew, ihm das Dirigieren der Ouvertüre zur Oper im Konzert anzuvertrauen, wozu Sergej Iwanowitsch freudig bereit war. Sie pflegten eine sehr freundschaftliche und für beide Seiten vorteilhafte Beziehung - Glasunow stellte Tanejew Fragen zur polyphonen Kunstfertigkeit, während er ihn fragte, wie er diese oder jene Episode in seinen neuen Werken am besten orchestrieren könne.

Eine weitere Opernpremiere in diesem Winter war besonders denkwürdig: Ende November präsentierte das Mariinski-Theater Rimski-Korsakows „Die Nacht vor Weihnachten“.

Etwa anderthalb Jahre zuvor hatte Nikolai Andrejewitsch Freunde aufgefordert, zu ihm zu kommen. Und trotz des starken Regens im Mai waren am Abend alle da. Nach dem Tee kündigte der Gastgeber an, dass er seinen Freunden die Ouvertüre zu seiner neuen Oper vorstellen wolle und wünschte, dass die Gäste selbst erraten, worum es in der Musik geht. Sie spielten es mit Nadeschda Nikolajewna zu vier Händen und auf Wunsch der Zuhörer wiederholten sie es noch zweimal, und dann begannen die Spekulationen und Auseinandersetzungen, aber alle waren sich einig, dass diese Musik von Stille und Ruhe handelte, vielleicht von einer ruhigen Nacht, zumal in der Partitur, die alle gebannt betrachteten, offensichtlich das kalte Timbre der Holzbläser dominierte. Nikolai Andrejewitsch freute sich, dass seine Idee auch ohne verbale Erklärungen verstanden wurde, er sprach über die Handlung und las das Libretto, das er selbst geschrieben hatte.

Der Komponist gab der Oper „Die Nacht vor Weihnachten“ auch eine Titelerläuterung – „vergangene Lieder/Tänze zur Adventszeit“, in Anspielung auf die Vermischung von unpräzisiertem Alltag und Märchen, genau wie in Gogols Geschichte. In der Partitur erblühen Bilder des Winters, Spiele und Tänze von Menschen und Sternen, Sternsinger-Rituale, der magische Flug von Vakula auf dem Rücken des Teufels in allen musikalischen Farben. Gogols gutmütiger Humor spiegelt sich auch in der Musik wider - Glasunow lachte herzlich, als er die Rezitative des betrunkenen Kalenik hörte, der endlos nach seiner Hütte sucht.

Es war eine wunderschöne Oper, aber die Behörden mischten sich in die Inszenierung ein, wie sie es auch bei der „Pskowitjanka“ getan hatten, was die Theaterleitung natürlich klaglos hinnahm. Diesmal war die Intervention geradezu komisch - in der Generalprobe ärgerten sich die Großfürsten Wladimir und Michail, nachdem sie unter den Figuren Katharina II. und sogar neben dem Teufel gesehen hatten. Es folgte die „höchste“ Anweisung, die Zarin durch... Potjomkina (hier Durchlaucht genannt (wie in Tschaikowskis „Pantöffelchen“)). Die Absurdität der Ersetzung hier und dort war offensichtlich.

- Nicht nur, dass es überhaupt nicht so gekommen ist, wie ich es geplant hatte, - empörte sich Nikolai Andrejewitsch, - auch die Zensoren haben sich lächerlich

gemacht - es stellte sich heraus, dass Potjomkina, ohne die Zarin zu fragen, für ihre Garderobe zuständig war!

Natürlich mussten sie einer Umarbeitung zustimmen, um die Produktion nicht zu stören, aber Rimski-Korsakow blieb der Premiere als Zeichen des Protests fern. Der Wechsel änderte nichts an den unfreundlichen Blicken von oben, und die Beziehungen des Komponisten zur Theaterdirektion und zu den „höchsten Mäzenen der Künste“ waren für lange Zeit getrübt. Und die Presse, die sich der Unzufriedenheit des Gerichts wohl bewusst war, stürzte sich auf die Oper mit absurden und lächerlichen Anschuldigungen. Die „Peterburgskaja Gaseta“ war besonders fleißig: „Diese neue Oper von Herrn Rimski-Korsakow trägt immer noch den Titel 'vergangene Lieder/Tänze zur Adventszeit', der sich in keiner Weise erklären lässt. Worauf kann sich „vergangene“ beziehen? Kann sich das nicht auf die Reise des Schmieds Vakula nach Petersburg auf dem Rücken des Teufels beziehen?“ Und dann: „Herr Rimski-Korsakow ist völlig enttäuschend... Alles, was auf die Komik zielt, - ist extrem unhöflich, oder hohl, künstlich und kalt.“ Und schließlich ist es völliger Unsinn: „Der Autor hat keine schöpferische Ader, und sie kann nicht durch irgendwelche kunstvollen Phantasien ersetzt werden... Und auf dem Gebiet der Orchestrierung ist "Die Nacht vor Weihnachten" ein Rückschritt...“. Michail Iwanow, die Giraffe, konnte natürlich nicht beiseite stehen: „Die Nacht vor Weihnachten“, klagte er in „Neue Zeit“, "ist eine misslungene Oper, sie ist arm an Musik, ihr musikalischer Inhalt ist für sich genommen unbedeutend... Die Musik ist farblos und blass. Es gibt keine Melodien...“. Aber alle wurden von Professor Nikolai Feopemptowitsch Solowjow geschlagen (er hatte einen besonderen Grund dafür - er hatte eine Oper über dasselbe Thema komponiert, die von allen einhellig als völlig mittelmäßig angesehen wurde), und er schrieb eine echte Denunziation in der Zeitung „Licht“. Er erklärte, dass die Oper „nicht zu den mehr oder weniger gelungenen gezählt werden kann“ und schrieb entrüstet: „In einer heiligen Nacht, in der die ganze christliche Welt jubelt... tanzen die Sterne Balletttänze - das ist eine Tatsache, und der Komet erscheint in Form einer schönen Dame und schreitet über die Bühne... Bei Gogol gibt es keinen Hinweis auf den Tanz der Sterne.“ Solowjow prangerte „den hässlichen Empfang des Geistlichen während seiner Belästigung von Solocha“ an. Übersetzt in die menschliche Sprache bedeutete dies, dass Nikolaj Andrejewitsch Drehungen im klerikalen Stil der Diakonenpartei verwendete. Und Solowjow schloss seinen „Rückblick“ mit einem Satz, der eindeutig an die Heilige Synode gerichtet war: „Jeder orthodoxe Mensch würde zustimmen, dass die Bühne nicht dazu da ist, das, was ihm lieb und teuer ist, auf die leichtfertigste Art und Weise zu beleidigen.“

Glasunow las die Zeitungen mit schwerem Herzen. Diese „Kritiker“ haben weder Scham noch Gewissen. Anhand der Orchestrierung von „Die Nacht“ könnte man lernen, wie man für Orchester schreibt, und hier versichern sie: „misslungen, ein Rückschritt“. Und Rimski-Korsakow hat kein kreatives Gespür“?! Es war klar, dass das „höchste Missfallen“ die Horden entfesselt hatte, aber dieses Wissen machte die Sache nicht einfacher. Und Alexandr Konstantinowitsch spürte, wie der Wunsch, selbst eine Oper zu komponieren, schwand... Von Zeit zu Zeit kamen Themen auf, und Nikolaj Andrejewitsch, der das Genre der Oper liebte, riet ihm dringend, sie zu übernehmen. Aber nein, dachte Glasunow, es sei besser, die Arbeit an der Sinfonie fortzusetzen, jetzt die Sechste...

## DIE FÜNFTE SIMPHONIE

Am 17. Februar 1896 gab Alexandr Konstantinowitsch Glasunow auf der hell erleuchteten Bühne der Adelsversammlung dem Orchester ein Zeichen. Seine Fünfte Symphonie wurde zum ersten Mal gespielt.

... Das kraftvolle Unisono des Orchesters „meldet“ das einleitende Thema in aller Ruhe und eindrucksvoll. Seine Majestät und Kraft erinnerte an die Einleitung zu Borodins „Heroische“, aber nur erinnert - in dem Borodin-Thema steckt auch Angst: könnten mit langem Schweif die Halbmonde der Polowetzer oder die Türken hinter den Hügeln erscheinen? Glasunows Russland ist von seiner unverwüstlichen Macht überzeugt. Das einleitende Thema entfaltet sich leise, gewinnt an Energie und Beweglichkeit, ohne jedoch seine majestätische Zuversicht zu verlieren. Die zweite Themenmelodie tritt wie in einem tiefen, weiten Atemzug mit ihrem höchsten Ton ein und fließt in breiten, weichen Wellen aus. Das Mutige und Willensstarke und das Lyrische und Kontemplative haben sich hier wie ein liebendes und glückliches Paar zusammengefunden. Das gesamte Gewebe des Orchesters ist von Wohlklang durchdrungen - die melodischen Teile fast aller Instrumente sind gesättigt, sie singen, verweben sich polyphon. In der Mitte des ersten Satzes war eine gewisse Unruhe, Spannung und manchmal sogar ein ängstlicher Impuls spürbar, aber dann beruhigten sich majestätische Ruhe und weise Lyrik wieder und behaupteten den Sinn für Schönheit und Freude am menschlichen Dasein, „ein Eindruck, - wie ein Kritiker später sagen würde, - von Klarheit, Harmonie und gleichmäßig fließendem Licht“.

... Die Flöten und Oboen spielen ihre trockenen, zitternden Klänge, und die Triangel erklingt. Im ununterbrochenen Lauf des Scherzos kann man den gleichgültigen Flug der Schneeflocken an einem grauen Wintertag spüren. Ein Schneetuch bedeckt die Ferne, aus der plötzlich ein seltsames, kantiges Motiv von Kontrabässen und Fagotten auftaucht, das sofort von den Flöten aufgefangen wird - es mag die undeutliche Silhouette eines Menschen im Schneenebel sein oder eine wundersame Idee, geboren an einem düsteren Wintertag. Die Schneeflocken rauschen und tanzen, aber ihr Flug hört auf. Die Farbe der Musik ändert sich abrupt, die Flöten spielen eine unprätentiöse Melodie, die sowohl an ein russisches Lied als auch an eine orientalische Melodie, vielleicht eine tatarische, erinnert. Der Zuhörer kann sich das Bild leicht vorstellen: der Schneesturm hat sich gelegt, die Sonne scheint und ein fahrender Musikant spielt im Hof auf einer Orgel. Aber dann ist die Sonne wieder verschwunden, die „Silberschlangen“ des Schneesturms kriechen wieder durch die Schneewehen, und der Drehorgelspieler, der sich an den gleichgültigen Fenstern umsieht, eilt aus dem Hof...

... Das Scherzo ist verhallt und verrauscht. Farbenfrohe Akkorde leiten den dritten Satz ein - ein wunderschönes russisches lyrisches Andante. Eine Melodie von seltener Schönheit und Plastizität, die aus der Tiefe der Anfangsakkorde aufsteigt, fließt wie ein reißender Fluss. Die Seele, voller Liebe zu Mensch und Natur, entfaltet sich weit und aufrichtig. Sobald sich die Umriss der Melodie, die zuerst von der spitzen Feder eines Meisters und dann von den Saiten der Geigen gezeichnet wurden, in das Gedächtnis des Zuhörers einprägen, kann er nicht glauben, dass er sie einst nicht kannte, mehr noch, dass sie einst nicht existierte - solche Melodien, als ob sie schon immer existiert hätten, sie sind ewig, wie der Himmel über uns, der einladende Sommerwald, unser Land... Wie ein bescheidenes Lied wirkt das zweite Thema des Stücks, in dem Klarinette und Flöte leichtfüßig mit den Streichern zusammenklingen. Doch allmählich wächst die geistige Unruhe, etwas sehr Vertrauliches verlangt beharrlich danach, die Klänge der Saiten zu

verstehen. Und dieser Gedanke, der latent Zittern einflößte, tritt plötzlich schwer in die Akkorde der Blechbläser, in gleichgültig gemessenen Rhythmus, in dumpfes, lebloses Timbre von Posaunen und Tuba undurchsichtige Bedrohung für Licht und Freude. Der Komponist muss für einen Moment in einen düsteren Abgrund geblickt haben. Und wahrlich, „wie ein Hauch aus der Tiefe des Herzens“, aufgewühlt von einem schweren Gedanken, entspringt die dritte Themenmelodie den Saiten als Bekenntnis der Seele. Die bedrohlichen Akkorde erinnern noch einmal an sich selbst, aber die Wolken verziehen sich, der Sturm bricht nicht aus und sanftes Licht erhellt wieder alles...

... Im Finale der Sinfonie hört man den fröhlichen Lärm der heroischen Volksfeste. In rascher Abfolge malen die Themen Bilder von verwegenen, waghalsigen Tänzen, lebhaften Reigentänzen und spielerischen Spielen und Wettbewerben. Die volkstümliche heroische Melodie „Höhe, Höhe“ erklingt mit riesiger Kraft. Alles wird von der Atmosphäre des nationalen Triumphs und der ungezügelter Fröhlichkeit überlagert. Und der Held der Sinfonie muss sich nicht, wie der Held von Tschaikowskis Vierter Sinfonie, selbst überreden: „Wenn du bei dir selbst keine Motive für Freude findest, schau auf andere Menschen... Freue dich über die Freude der anderen.“ Nein, die Freude des Volkes ist auch die Freude von Glasunows Held, denn er selbst ist ein untrennbarer Teil des Volkes...

Die Sinfonie wurde vorbehaltlos angenommen. Sogar eingefleischte Kritiker, wenn auch nicht lobend, waren still. In der „Russischen Musikzeitung“ lobte der renommierte Kritiker Nikolai Fjodorowitsch Findeisen das Werk: „Die Musik und die musikalische Schönheit schreiten in diesem Werk voran. Der erste Satz und das Scherzo sind gut, das Andante noch besser, das Finale - wunderschön. Die Inspiration und der Erfindungsreichtum des Komponisten werden immer wieder auf einem solchen Niveau aufrechterhalten, dass jeder Satz besser zu sein scheint als der andere, man am Ende nicht mehr weiß, welchen man vorzieht und die seltene Integrität der Erfahrung genießt.“ Er schloss mit den Worten: „Die Sinfonie ist großartig.“ Stassow war begeistert, Rimski-Korsakow und Tanejew stimmten zu. Vielleicht hat keiner von Glasunows Zeitgenossen das Lob erhalten, das dieser ausgesprochen hatte:

- Außerordentlich geschickte Kontrapunktarbeit!

Und der lang anhaltende, tosende Applaus des Publikums war erstaunlich. „Es war kaum zu glauben, - erinnerte sich später einer der Konzertbesucher, - dass ein russischer Komponist von dem kalten und schläfrigen Petersburger Konzertpublikum applaudiert wurde. Das Talent hat die Skepsis zerstört, mit der Glasunows Name zuvor rezipiert worden war.“

Ist die volle Anerkennung endlich da?

Die Zukunft ist vor uns verborgen. Und niemand - weder diejenigen, die die Sinfonie lobten, noch der Autor selbst, der mit seinem Werk zufrieden war - wusste, dass Alexandr Konstantinowitsch Glasunow mit der Fünften für immer in die russischen Klassiker eingegangen war...

## OSERKI

Im Jahr 95 kauften die Glasunows, deren Verlag florierte, eine Datscha in Oserki an der Finnischen Eisenbahn, nicht weit von Petersburg entfernt. Der Ort gefiel ihnen allen, vor allem Alexandr Konstantinowitsch, weil Stassow in der Nähe wohnte - in Staroschilowka. Die Glasunowsche Datscha, ein robustes zweistöckiges Haus

mit einer ruhigen breiten Veranda, stand in einem Kiefernwald am Ufer des Ersten Sees (es gab drei davon in Oserki). Alexandr Konstantinowitsch verliebte sich schnell in das Haus - es war wunderschön, vernünftig angelegt, mit Ahornbäumen und dichten Sträuchern, die um die Datscha, die Nebengebäude und die Versorgungseinrichtungen herum wuchsen, und der riesige Schuwalowo-Park war nur einen Katzensprung entfernt. Die Datscha war ein guter Ort, um zu komponieren - sie war weit weg von der Straße und von den benachbarten Datschas, so dass es ruhig war.

Jelena Pawlowna kümmerte sich leidenschaftlich um die Einrichtung ihrer neuen Wohnung, und ihre Sorgen wuchsen. Alexandr Konstantinowitsch schrieb mit einem gutmütigen Grinsen an Karl Fjusno, der verlagstechnisch ins Ausland gegangen war: „Es ist die Rede von einer Haushälterin und einem zweiten Lakaien; beides wäre nützlich, da Mama nicht an die Hausarbeit gewöhnt ist und Ilja bei allem Eifer keine Zeit hat, seine vielfältigen Arbeiten zu erledigen, wie Weißwein auf Eis legen, Türklinken putzen, Karo waschen, usw.“ Eines der besten Zimmer wurde natürlich das Arbeitszimmer des Komponisten. An Sommerabenden pflegte die ganze Familie lange Gespräche auf der Veranda zu führen.

Die saubere Luft der Vorstädte und der klare Sternenhimmel weckten Glasunows Interesse an der Astronomie. Später wurde im Garten ein kleines Teleskop installiert und Alexandr Konstantinowitsch schrieb an Rimski-Korsakow: „tagsüber orchestriere ich... abends beschäftige ich mich mit der Amateurastronomie“. Und wenn jemand von seinem Hobby überrascht war, sagte Alexandr Konstantinowitsch:

- Ist eine gute Partitur nicht wie ein Bild von einem Sternenhimmel? Die gleiche Reihenfolge und Verbindung - von Strahl zu Strahl, von Note zu Note. Es ist wie gespannte Saiten!

Michailo wurde mit der Pflege des Fernrohrs betraut und das Haus amüsierte sich darüber, wie er die Namen der Sterne und Sternbilder auf seine Weise umschrieb. Sie erinnerten sich an eine komische Episode, als Michailo vor den Gästen erschien und feierlich rief:

- Bitte, Alexandr Konstantinowitsch, Lariwon ist aufgestiegen.

In „Lariwon“ taufte er das Sternbild Orion um.

Während der Sommermonate auf der Datscha wurde die Routine der Arbeit an neuen Kompositionen zur Selbstverständlichkeit - die üblichen städtischen Angelegenheiten lenkten nicht ab. Fröhlich schwebte die stattliche Gestalt (leider wurde er immer dicker!) Alexandr Konstantinowitschs, meist in Begleitung seines gutmütigen Hundes Karo, gemächlich über die gemütlichen Parkwege. An einer Zigarre paffend, lauschte der Komponist, wie er sagte, „der Stille“, oder besser gesagt, er lauschte der Musik in seiner Seele. Er setzte sich in der Regel erst dann an die Aufnahme, wenn ein neues Werk in seinem Kopf vollständig geformt war, und schrieb seine Partituren fast ohne Korrekturen.

Er ging morgens allein in Oserki spazieren; es war jedoch Berufsleben, also gab es niemanden, mit dem er reden konnte. Abends jedoch war der erste Sommer bereits voller Gäste. Neben den Stammgästen Stassow und Rimski-Korsakow kamen noch viele andere. Es gab laute Abende, langes Musizieren, und oft zog die ganze Gesellschaft, nachdem sie bei Glasunow begonnen hatte, zu Stassow in Staroschilowka, wo der musikalische Abend fast bis zum Morgen dauerte.

Die Gesundheit des ältesten Sohnes bereitete der Familie weiterhin Sorgen. Jelena Pawlowna dachte auch darüber nach, dass Saschenka in seinen Dreißigern

war und dass es für ihn an der Zeit war, seinen Eltern die Betreuung ihrer Enkelkinder zu überlassen. Immer wieder kam sie auf ein altes Gespräch zurück:

- Wann wirst du heiraten, Saschenka?

- Ach, Mami, - scherzte Alexandr Konstantinowitsch - warum heiraten, wenn es so viele schöne Frauen auf der Welt gibt!

In der Tat hatte er eine Vorliebe für weibliche Schönheit und war oft von jungen Ballerinen oder Studentinnen des Konservatoriums fasziniert, das er nun immer häufiger besuchte. Diese Verliebtheit wurde sofort allen bekannt; die Verehrerinnen des Komponisten machten aus ihrer Nähe zu dem berühmten Mann keinen Hehl. Allerdings beschränkte sich diese Nähe oft darauf, dass Glasunow die Schönheiten in waghalsigen Fahrten um den Newski-Prospekt fuhr, sie verabschiedete, ihnen üppige Blumensträuße schenkte, altmodische Komplimente machte und ihnen galant die Hand küsste, aber er konnte sich nicht entschließen, etwas Ernsthafteres zu tun und sein Leben zu ändern.

Und weder Hobbys, noch häufige Krankheiten, noch andere Geschäfte oder Sorgen hielten seine Kreativität auf. Glasunows kompositorische Begabung war wie eine gut geölte Maschine, die ein schönes Werk nach dem anderen hervorbrachte.

Und so ging es noch zwei Jahrzehnte weiter...

## GLASUNOW UND PETIPA

Im Mai '96 wurde Glasunow von Iwan Alexandrowitsch Wsewoloschski, dem Direktor der Kaiserlichen Theater und obersten Kammerherrn des Hofes, in sein Büro in der Theaterstraße eingeladen. Mit einem freundlichen Blick durch einen seltsamen dreieckigen Kneifer erfreute der Direktor den Komponisten mit dem Vorschlag, ein Ballett zu komponieren.

Alexandr Konstantinowitsch wusste natürlich, dass Wsewoloschski viel Gutes tat. So schaffte er beispielsweise die Stelle eines hauptamtlichen Ballettkomponisten ab, die es früher am Mariinski-Theater gab. Und es wurde Tschaikowski möglich, Musik für die Ballette zu schreiben. Wsewoloschski war mit Pjotr Iljitsch befreundet, sie unterhielten sich „mit dem Vornamen“. Glasunow erinnerte sich an Tschaikowskis freundliche Bemerkungen über den Theaterdirektor. Dennoch lässt sich Wsewoloschskis arrogante Haltung gegenüber vielen einheimischen Komponisten, insbesondere den Kutschkisten, nicht leugnen. Rimski-Korsakow, der unter seinen Launen sehr gelitten hatte, nannte seinen Geschmack einmal „französisch-mythologisch“.

Und nun eine solche Gunst! Die unerwartete Gunst des allmächtigen Direktors lässt sich jedoch einfach erklären: Glasunows „Krönungskantate“, die bei einem Galadinner in der Facettenkammer des Kremls aufgeführt wurde, gefiel dem Zaren sehr. Als er von der „höchsten Anerkennung“ hörte, gab Wsewoloschski, der sein Credo klar definiert hatte: „Wir müssen vor allem der Zarenfamilie gefallen“, gab eine Ballettmusik für Glasunow in Auftrag.

Allerdings kannte Wsewoloschski selbst noch nicht die Einzelheiten des Sujets: - Es ist eine Art Märchen oder eher eine mittelalterliche Legende, aber dazu später mehr.

Das gefiel auch dem Komponisten - schließlich hatte sich ein Teil seiner Phantasie seit seiner Jugend mit Bildern des romantisch ausgeschmückten

Mittelalters beschäftigt - Burgen und Kathedralen, Ritterturniere, Troubadoure und geheimnisvolle Legenden.

Aber Glasunow hatte kein Glück mit dem Libretto von „Raimonda“ (wie das neue Ballett genannt wurde). Balletthandlungen leiden oft nicht unter einem Übermaß an Logik, aber selbst unter ihnen zeichnet sich „Raimonda“ durch eine seltene Reihe von Ungereimtheiten aus. Wsewoloschski hatte es sechs Monate vor seinem Gespräch mit Glasunow von einer „russisch-französischen Schriftstellerin“ (wie sie im Wörterbuch von Brockhaus und Jefron definiert wird), Lidia Alexandrowna Paschkowa, einer talentlosen Literatin, erhalten, druckte sie zunächst im französischen „Le Figaro“ und im russischen „Südlichen Land“ über Ballette und Skandale in der „High Society“, dann schrieb sie recht absurde Romane „aus dem russischen Leben“, und Ende der 80er Jahre verfiel sie dem Komponieren von Ballettlibrettos. Leider konnte sie weder Russisch noch Französisch und sprach eine amüsante Mischung aus „Pariserisch und Nischni Nowgorod“. Deshalb waren ihre Libretti nicht weniger lächerlich als ihre Romane. Doch die Verbindungen am Hof und die Schirmherrschaft von Wsewoloschski taten ihr Übriges: Das Mariinski-Theater führte das Ballett „Aschenputtel“ auf ein Libretto von Lidia Alexandrowna auf, und nur die Autorität von Marius Iwanowitsch Petipa, dem Chefchoreographen, konnte das Theater gegen ihr absurdes Szenario „Halima – Krimräuber“ schützen.

Das Problem war nicht einmal, dass sich Paschkowa in „Raimonda“ Freiheiten in Bezug auf Geschichte und Geografie nahm - sie machte aus dem von den Sarazenen besiegten König Andreas II. einen Sieger und erklärte nicht, wie der König in die Provence kam, der „ungarische Ritter“ trägt aus irgendeinem Grund den französischen Namen Jean de Brienne usw. Und viele weitere Fehler und kleine Kuriositäten. Schlimmer ist jedoch, dass Paschkowas „Damenhandwerk“ (um einen Ausdruck zu gebrauchen) gegen die Gesetze verstößt, nach denen ein Ballettlibretto geschrieben werden muss - man muss versuchen, ohne einen Blick auf den Spielplan zu werfen, zu erkennen, was im wirklichen Leben und was in Raimondas magischem Traum geschieht, welche Neuigkeiten Raimonda durch den Boten ihres Verlobten überbracht werden, was ihre alte Tante, die Gräfin, Raimonda erzählt und so weiter.

Und das, obwohl das Libretto erst nach einer gründlichen Überarbeitung durch den nicht untalentierten und mit den Gesetzen der Ballettbühne vertrauten Wsewoloschski in die Hände von Petipa und Glasunow gelangte. Man kann nur raten, was in Paschkowas „Original“ stand! Lidia Alexandrownas Autorenstolz wurde jedoch schwer verletzt, als sie erfuhr, dass der oberste Ballettmeister mit dem Libretto selbst in der „Transkription“ des Direktors sehr unzufrieden war und stattdessen lieber eine Geschichte aus der „Reise nach Spanien“ des französischen Dichters Theophile Gautier nehmen wollte, in der der mauretanische Kalif Abderachman, derjenige in der „Handarbeit“ der Paschkowa, wiederholt erwähnt wird. Offensichtlich sind Paschkowas Verbindungen zum Hof seit „Halim“ zuverlässiger geworden - Petipa wurde zur Seite geschoben und Paschkowas Drehbuch genehmigt. Lidia Alexandrowna rächte sich an dem Choreographen auf typisch dämonische Weise - als die Programmhefte und Prospekte für „Raimonda“ gedruckt wurden, stellte sich heraus, dass Paschkowa nicht nur das Drehbuch, sondern das gesamte Ballett verfasst hatte („Ballett komponiert von Frau Paschkowa“), während Petipas Name als Drehbuchautor verschwunden war! Natürlich konnte dies nicht ohne das Wissen und die Zustimmung des zwielichtigen Wsewoloschski geschehen.

Marius Iwanowitsch Petipa, der Chefballettmeister der Petersburger Ballettkompanie, war neunundsiebzig Jahre alt, als er mit der Arbeit an „Raimonda“ begann. Er war Franzose, geboren im sonnigen Marseille, Sohn einer Schauspielerin und eines Choreographen, und tanzte bereits mit neun Jahren auf der Bühne. Die Schilderungen seiner Jugend sind wie Seiten eines Abenteuerromans: Frankreich, Spanien, das Königliche Theater von Madrid, brillante Ballettaufführungen, Liebesaffären, Ständchen unter den Balkonen der Schönheiten, Duelle, eine schwere Beinverletzung, die Flucht nach einem Duell aus Spanien. Petipa blieb bereits ein halbes Jahrhundert in Russland, nachdem er die russische Staatsbürgerschaft „mit höchster Zustimmung“ angenommen hatte, und der Name seines Vaters - Jean - wurde in den russischen Vatersnamen Iwanowitsch geändert. Er inszenierte Tänze in fast allen russischen Opern - von Glinka, Dargomyschski, Serow, Rubinstein, Tschaikowski, Rimski-Korsakow, Kjui, Naprawnik und einem Dutzend weiterer ausländischer Opern - aber natürlich waren die Ballette in Europa und Russland seine Lieblingsstücke. Seine Inszenierung von Tschaikowskis unsterblichem „Dornröschen“ war von unvergänglichem Ruhm erfüllt. Im Grunde schuf er das russische Ballett, wurde in der ganzen Welt berühmt und war von der Liebe der Tänzer und des Publikums umgeben; er wurde anstelle von Petipa\* liebevoll „Opa“ genannt.

(\* Wortspiel: Auf Französisch kann „Petipa“ als „kleiner Tanz“ und „Granpa“ als „großer Tanz“ gelesen werden.)

Marius Iwanowitsch trug zu Recht den Beinamen Marius der Prächtige, und niemand widersprach, als Petipa sagte:

- Ich bin das russische Ballett!

Man verzieh ihm auch, dass er während seiner langen Jahre in Russland kein Russisch gelernt hatte und sich manchmal etwas komisch ausdrückte:

- Die Herren werden mit Girlanden geschmückt, die Damen werden aufgesammelt!

Oder:

- Sei, mein Lieber, auf der Öffentlichkeit!

Man musste auf Französisch umschalten, damit die Umstehenden verstehen konnten, was Marius Iwanowitsch zu sagen versuchte.

Doch sein internationaler Ruhm konnte Petipa leider nicht vor den Launen der Machthaber schützen. Und als genieße er „höchste“ Gunst, erhielt Orden, Ränge, Geld und Geschenke - Ringe und Schnupftabakdosen mit Diamanten und Rubinen, konnte aber der Beförderung mittelmäßiger Ballerinen, die mit der Aufmerksamkeit von Würdenträgern „gesegnet“ waren, nicht widerstehen, so wie er sich jetzt nicht gegen das talentlose Gebräu der Paschkowa und ihre Machenschaften wehren konnte. So musste er Wsewoloschski (natürlich auf Französisch) schreiben: „Tausend Dank, Eure Exzellenz. Es ist absolut notwendig, den wertvollen Rat Eurer Exzellenz zu erhalten, nachdem wir das Drehbuch von Lidia Paschkowa überarbeitet haben.“

Was Petipa und Glasunow jedoch mit diesem Szenario versöhnte, war die Tatsache, dass die Handlung des Balletts irgendwo im europäischen Süden stattfand - entweder in der Provence oder in Spanien. Das war der Anlass für den spanischen Tanz, dessen feurige Rhythmen dem Komponisten und Choreographen seit seiner Jugend in der Seele lebten. Und da eine der Hauptfiguren ein Maure war, musste es Szenen mit orientalischem Einschlag geben. Das war sehr verlockend! Von allen Balletten, die Petipa selbst inszeniert hatte, war ihm „Soraja, eine maurische Frau in Spanien“, besonders ans Herz gewachsen. Und kein einziger

russischer Komponist hat das Bild des Ostens in der Musik übergangen. Von Aljabjews „Georgischem Lied“, den feurigen orientalischen Tänzen und dem persischen Chor in Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ bis hin zu Balakirews „Islamej“, Borodins „Polowetzer Tänzen“ in „Fürst Igor“ und Rimski-Korsakows „Scheherezade“ knüpfte Glasunow an das Orientalische an. Und da Jean de Brienne aufgrund einer seltsamen Laune der Paschkowa ein „ungarischer Ritter“ wurde, war ungarischer Tanz notwendig (oder zumindest angemessen). Im Alter von dreizehn Jahren hatte Sascha einen eigenen ungarischen Tanz komponiert, wenn auch in Anlehnung an Brahms, und seine Bekanntschaft mit Liszt machte ihm die ungarische Musik besonders ans Herz.

Nun, wenn man bedenkt, dass die Handlung des Balletts im Mittelalter, in einer Ritterburg, spielt, ist klar, warum Glasunow, nachdem er die Absurdität des Drehbuchs aufgegeben hatte, enthusiastisch ans Werk ging. Und während es Verfeinerungen und Überarbeitungen gab, komponierte er, da er noch nicht über eine vollständige Handlung verfügte, mehr als zehn Nummern des zukünftigen Balletts, während er sich in Deutschland einer Heilbehandlung unterzog.

Der Ballettmeister und der Komponist fanden schnell eine gemeinsame Sprache und wurden dann Freunde. Die Erinnerungen an Tschaikowski, dessen Schatten ihre Verbindung zu segnen schien, und ihre Leidenschaft für die Zukunft des Balletts haben sie einander näher gebracht. Natürlich hatten sie ihre Differenzen und sogar Streitigkeiten - Petipas überschwängliches Temperament brachte manchmal sogar den normalerweise phlegmatischen Glasunow in Wallung. Aber wie es sich für wirklich intelligente Menschen gehört, fanden sie immer eine vernünftige Lösung, die ihnen beiden passte - sie hatten ein gemeinsames Ziel.

Der Tradition folgend schrieb Petipa für Glasunow eine detaillierte „Plan-Ordnung“ - welche Tänze, in welchem Geist und Tempo, wie lang – „Andante für 24 Takte“ - erforderlich waren. Die Musik ist etwas „ernst“ oder „Grand Adagio, 48 Takte. Die Musik drückt Zärtlichkeit aus“. Was Petipa verfasste, gefiel Glasunow ausnahmslos, und oft kam er zu vollem Entzücken. Streitigkeiten gab es nur über die Länge der Musik - in seinem Enthusiasmus ging Alexandr Konstantinowitsch oft über die vom Ballettmeister angegebenen Grenzen hinaus und argumentierte, dass diese Anzahl von Takten notwendig sei, um die musikalische Idee vollständig zu entwickeln. Doch Marius Iwanowitsch, der die Ballettbühne besser als jeder andere kannte, wandte ein, dass die Ballettmeister ermüden würden und die Handlung sich in die Länge ziehen würde. Der Komponist musste zustimmen, auch wenn der Ballettmeister manchmal, von der Musik mitgerissen, den beabsichtigten Tanz anders sah.

Die magische Vorstellungskraft des Ballettmeisters und des Komponisten korrigierte nach und nach die Schwächen des Drehbuchs. Abderachman zum Beispiel wurde von Paschkowa mit dicker schwarzer Farbe „gemalt“ - der Bösewicht, ohne einen Hauch von Menschlichkeit, begehrt Raimonda und will sie in einen Sack stecken, um sie zu entführen. In Petipas „Plan-Ordnung“ schwört der Sarazene dem Mädchen seine Liebe und bittet um ihre Hand, während in der von Glasunow dargestellten Musik der Scheich von Raimondas Schönheit verzaubert ist und sie anbetet.

## SECHSTE SYMPHONIE

Alexandr Konstantinowitsch war von „Raimonda“ ebenso begeistert wie Aderachman von seiner Heldin, aber er fand auch Zeit für andere Partituren. Anfang '97 hatte er seine Sechste Symphonie fertiggestellt und dirigierte sie im Februar selbst.

... Die Melodie der Celli und Kontrabässe erhebt sich allmählich aus der geheimnisvollen Tiefe. Die Bratschen und Geigen greifen es auf und führen es weiter. Und während sich die Melodie entfaltet und sich in die Höhe schraubt, wächst die Spannung, klingen die düsteren Akkorde der Blechbläser wie eine bedrohliche, schicksalhafte Warnung. Mit der Eröffnungsmusik des ersten Satzes stellt der Komponist eine Art bange Frage an sich und die Welt. Das Hauptthema des Satzes bricht impulsiv und rastlos hervor - es ist dieselbe Melodie wie in der Einleitung, aber jetzt offenbaren das rasante Tempo, der ängstliche Hintergrund des Orchesters, die impulsiven Steigerungen der Streicher und Holzbläser die menschliche Seele in Momenten wütender Erregung, das Vorpreschen auf etwas verzweifelt Erwünschtes. Es ist ein leidenschaftlicher Monolog, der von Seufzern unterbrochen wird. Eine Klangwelle nach der anderen kommt, steiler und aufgeregter....

Vielleicht hat noch nie ein Komponist seine Seele mit solcher Aufrichtigkeit offenbart. Stassow, der diese Musik, die Glasunow für ihn auf dem Flügel spielte, immer als erster hörte, wurde unruhig:

- Was für eine furchtbare Musik! Worum geht es dabei?

Alexandr Konstantinowitsch antwortete diskret - über das Leben, über das, was darin ist, im Leben, die Hauptsache ist eine Frage, auf die die Antwort nicht so leicht zu finden ist.

... Die dramatischen Ausbrüche werden durch die leichte Lyrik des zweiten Themas des Stücks ersetzt - die Streicher bewegen sich gemächlich entlang der sanften Kurven der inspirierten Melodie. Vielleicht ist es das Bild eines Traums, warme und herzliche Worte, die die Hoffnung tragen... Und wieder rollen die bedrohlichen Schallwellen heran, wieder wird die Seele durch die Kluft zwischen dem Traum und der Welt der Realität erschüttert, die Verwirrung ist in den dramatischen Anstiegen und hoffnungslosen Abstürzen des Klangs zu hören. Ein steiler, schneller Abfall und abrupte Akkorde brechen den ersten Satz ab...

Nachdem der Komponist die Seele des Zuhörers aufgewühlt hat, beruhigt er sie, indem er sie im zweiten Satz in eine Welt heiterer Lyrik und Jubel eintauchen lässt.

... Die Geigen singen gemächlich eine einfache Melodie im Geiste des russischen Liedes. Es ist wahrscheinlich ein Abbild der russischen Natur, vielleicht unauffällig und diskret, aber für jeden Russen so wichtig. Die Melodie wird zum Thema für Variationen, von denen jede eine magische Verwandlung vorsieht - ein leichtes Gleiten, ein Tanz, der an den Walzer der Glinka-Zeit erinnert, der spielerische Flug des Scherzos, die konzentrierten kriechenden Stimmen des Fugatos, das wunderbar schöne poetische russische Nocturne, das ungestüme Spiel und schließlich das Finale der Variationen - ein feierliches Bild von Volksfesten.

Der dritte Satz ist ein leichtes Intermezzo, ein wenig im Schuman'schen Stil - wieder ein Theaterstück, oder vielleicht eine Tanz-, Ballettszene oder eine märchenhafte Prozession?

Und hier ist das kraftvolle Finale - eines jener malerischen Glasunow-Musikbilder, bei denen man sich den überfüllten Platz einer altrussischen Stadt, die gewaltigen Kathedralen, die Höhe der Glockentürme, das Geläut der Glocken, den mächtigen Klang der Chöre, den festlichen Jubel vorstellen kann - der Feind ist besiegt, die Heimat ist wieder geschützt, der lang ersehnte Frieden ist da!

- Eines seiner größten Werke! - schwärmte Stassow.
- Eine wunderbare Symphonie! - wiederholte Rimski-Korsakow.

Kjui analysierte die Sinfonie in der „Nachrichten- und Börsenzeitung“ sehr detailliert und lobte insbesondere den ersten Satz – „durchdrungen von etwas Traurigem und Beerdigendem, mit spürbarem Kampf, Verzweiflung und einem Gefühl der Tragödie, und nur selten lässt das weiche, lyrische und versöhnliche zweite Thema diese Düsternis durchblicken... Dieser Teil gehört zu den gefühls- und ausdrucksstärksten Seiten Glasunows“. Er kritisierte die Instrumentation – „lästig, die Posaunen arbeiten zu viel“ - und stellte eine Ähnlichkeit mit Wagner fest (womit Glasunow nicht einverstanden war - seine Bewunderung für den großen Deutschen war vergangen), schloss aber mit einer positiven Bemerkung – „ein hochbegabtes Werk“.

## AM DIRIGENTENPULT

Glasunow dirigierte die Sechste Symphonie selbst. Nun dirigierte er selbst die Uraufführungen seiner Sinfonien, beginnend mit der Fünften. Alexandr Konstantinowitsch war bereits in seinem zehnten Jahr als Dirigent, und das Orchester und das Publikum hatten sich an sein Auftreten mit dem Orchester gewöhnt, aber die Vielfalt der Meinungen nahm nicht ab - von der völligen Ablehnung jeglichen Talents zum Dirigieren bis hin zur Bewunderung.

Alle Voraussetzungen für das Dirigieren waren Glasunow von Natur aus gegeben - ein Ohr, das mit seiner Subtilität jeden verblüffte, ein immenses musikalisches Gedächtnis, ein stabiles Gefühl für Rhythmus und Tempo. Er las Partituren jeglicher Komplexität, kannte gründlich alle denkbaren Musiken, kannte das Orchester bis ins kleinste Detail und spielte darüber hinaus Geige, Cello, Klarinette, Trompete, Posaune und Waldhorn auf anständige Weise - er konnte dem Orchester zeigen, wie man etwas spielt. Mit der Zeit erwarb er, obwohl er kein spezielles Dirigierstudium absolviert hatte, eine anständige manuelle Technik - jene Gesten, Handbewegungen, mit denen ein Dirigent dem Orchester seinen Willen mitteilt.

Glasunow war ruhig am Pult und hatte längst aufgehört, sich zu schämen und zu erröten, was der arme Pjotr Iljitsch bis ans Ende seiner Tage nicht mehr loswurde. Er war an hell erleuchtete Bühnen gewöhnt, an das bunte Treiben in den Sälen, an Rufe und Applaus, an die Notwendigkeit, sich zu verbeugen, Blumen entgegenzunehmen und sich die Komplimente der Bewunderer anzuhören.

Es ist bekannt, dass die Orchestermitglieder die strengsten und wählerischsten Beurteiler eines Dirigenten sind. Sie würden ihm nicht einmal den kleinsten Hörfehler verzeihen - eine unbemerkte Falschheit, einen versehentlich falschen Ton oder eine mikroskopisch kleine rhythmische Ungenauigkeit. Hier war Glasunow makellos - er konnte einen Geiger hören, wenn er eine schnelle Passage „verwischte“, er konnte jeden Ton hören, egal wie laut das ganze Orchester war, und er fand leicht und mühelos Druckfehler und Irrtümer in der Partitur und in den Stimmen der Orchestermitglieder. Die Musiker bewunderten ihn und versuchten, so

genau wie möglich zu spielen - sie wussten, dass Glasunows Ohr nichts verbergen konnte. Das Orchester schätzte die Fähigkeit des Dirigenten, die Probenzeit zu schätzen - er war nicht pingelig, nicht in Eile, sondern wusste genau, was erreicht werden musste, verstand es, das Wesentliche zu betonen, quälte die Musiker nicht mit übertriebener Akribie, ließ keine Nervosität zu, war immer ausgeglichen und höflich. Er konnte nicht alles mit den Händen zeigen, bei den Proben musste er sprechen, aber er war nicht wortreich, er war kurz, es war, als würde er jedes Wort abwägen - Alexandr Konstantinowitsch hatte schon vor langer Zeit verstanden, dass die Musiker aufhören würden zuzuhören, wenn ein Dirigent zu viel spricht, und sich in ihre eigenen Gedanken vertiefen würden. Er sprach fließend Deutsch, was in der Zeit, als in russischen Orchestern drei Viertel der Musiker Deutsche oder Tschechen waren, dazu beitrug, eine gemeinsame Sprache zu finden (worunter Balakirew sehr litt, da er keine Fremdsprachen sprach). Glasunows Autorität als Komponist war ebenfalls hilfreich. Nicht alle seine Werke mögen die Orchestermitarbeiter begeistert haben, aber jeder wusste um das große Talent Glasunows. Außerdem war er so gelassen, als ob er sich der Ungewöhnlichkeit seiner Fähigkeiten nicht bewusst wäre. Es ist nicht verwunderlich, dass die Musiker ihn liebten und ihm das Recht zuerkannten, vor sie zu treten und sein Verständnis der Musik mit seinen Händen und Worten zu erklären. Sie verziehen ihm die Unzulänglichkeiten seiner manuellen Technik. Das Ergebnis war ein vollständiges gegenseitiges Verständnis von Dirigent und Orchester, und dann betraten sie und das Publikum das Reich der Musik.

Diejenigen, die Glasunows Dirigierfähigkeiten in Abrede stellten und meinten, er habe den falschen Beruf ergriffen, gingen in der Regel nur von seiner äußeren Erscheinung aus - einfach und zurückhaltend. Keine „Effekte“, nicht die geringste Pose, kein Spiel mit dem Publikum. Ein sehr bescheidener Gesichtsausdruck, und noch öfter ein sehr ruhiges Gesicht. Groß, schwer, stand er äußerlich am Pult, drehte sich langsam um und beugte sich zu den Geigern oder einer anderen Gruppe des Orchesters, die gerade etwas Wichtiges spielte, und zeigte in aller Ruhe mit seinem Dirigentenstab, den er mit drei Fingern hielt - jemand scherzte: „Glasunow segnet das Orchester.“ Dieser „Scherz“ war ganz nach dem Geschmack der Boulevardpresse und ihrer „Kritiker“, obwohl er nicht mehr Witz enthielt als das Sprichwort „Für das Auge bist du neu, für das Ohr bist du wild“, das ebenfalls ständig in den „Boulevard“ - Zeitungen veröffentlicht wurde.

Natürlich verstand Alexandr Konstantinowitsch selbst besser als jeder andere sowohl die Unvollkommenheit seiner Dirigiertechnik als auch sein größtes Unglück - den Mangel an reinem Dirigenten-Temperament, an Energie, ja sogar an körperlicher Gesundheit. Daher wusste er, wie seine großen Lehrer Rimski-Korsakow und Tschaikowski, dass er niemals die Höhen des Orchesterdirigierens erreichen würde, und im Vergleich zu Rubinstein, Balakirew, Suk, ganz zu schweigen von Naprawnik oder Nikisch, wirkte er wie ein Amateur, wenn auch sehr talentiert, über den er zu sagen pflegte: „Die besten Musiker wären Amateure, wenn .... sie spielen könnten.“ Was hat ihn dazu bewogen, diese schwierige Aufgabe zu übernehmen? Sicherlich nicht aus dem Wunsch nach Ruhm - als Komponist war er schon lange in Russland und im Ausland bekannt. Und schon gar nicht der Wunsch, sein Talent vor einem Publikum zur Schau zu stellen und in einem Meer von Beifallsstürmen zu baden! Obwohl es Glasunow gelang, seine natürliche Schüchternheit besser zu beherrschen als Rimski-Korsakow und vor allem Tschaikowski, fiel ihm dennoch nicht jeder Auftritt in der Öffentlichkeit leicht. Und warum?

Dafür gab es viele Gründe. Da war die Überzeugung, dass niemand das Wesen seiner Musik besser enthüllen konnte als er selbst, und das natürliche Bedürfnis

eines jeden Musikers nach „echtem“ Musizieren (nicht zu Hause, nicht nur für sich selbst, für Familie und Freunde), das Bedürfnis, „Musik zu machen“. Es gab noch eine weitere wichtige Sache - das Pflichtgefühl gegenüber der russischen Musik. Alexandr Konstantinowitsch vergaß nie diese gewaltigen Zahlen, die er einmal von Stassow gehört hatte - aus dem „Dienstbuch“ des Dirigenten Rimski-Korsakow. Und Nikolai Andrejewitsch langweilte sich sehr in der Rolle des Dirigenten, blamierte sich oft auf der Bühne, sah seine Schwächen, die er manchmal stark übertrieb, und sagte:

- Als Dirigent halte ich mich nicht für einen Experten auf diesem Gebiet und sehe mich auch nicht als wirklich fähig an, aber als nicht völlig ahnungsloser Mensch, der ein paar Dinge gesehen hat, kann ich...

Schließlich gab er die Tätigkeit auf und tröstete sich selbst damit:

- Dirigieren ist ein dunkles Geschäft.

So führte Rimski-Korsakow innerhalb eines Vierteljahrhunderts fast dreihundert Werke russischer Autoren auf, und fast hundert davon zum ersten Mal! Wie viele Jahre müssten vergehen, bis diese Partituren z. B. von Max Hermansdorfer zur Kenntnis genommen würden, und er würde es mit einem verächtlichen Gähnen tun, denn er respektiert nur deutsche Musik (Tschaikowski hat nicht umsonst gesagt: „Max Karlowitsch hat den Nachteil, zu deutsch zu sein“). Einmal, als er Beethovens „Die Heroische“ probte, ließ er die Waldhornbläser eine schwierige Episode sechzig Mal wiederholen! Aber er probte die russischen Stücke in aller Eile. Hätte er wenigstens Beethoven oder einige andere Größen bevorzugt, so polierte er fleißig an einigen seiner unbekanntesten deutschen Lieblinge, die farblos und einander ähnlich waren wie Zwillinge. Er arbeitete auch hart an seinen eigenen Kompositionen - er war auch ein Komponist, aber seine Musik war grau, konstruiert und gekünstelt, obwohl sie technisch gut gemacht war. So weiß man, wie Ekelorfer (wie Rimski-Korsakow ihn einmal im Zorn genannt hatte) die Ouvertüre von Sergej Iwanowitsch Tanejew bei den Proben kaum spielte, aber lange und gern an einem mittelmäßigen deutschen Stück arbeitete. Dabei war Hermansdorfer kein schlechter Dirigent - er war begabt, gebildet und künstlerisch (auch wenn er sich zu sehr um äußere „Effekte“ kümmerte und dem schlechten Geschmack des Publikums nachgab), und er war temperamentvoll, während es viele Dirigenten, meist aus dem Ausland, gab, die mit ihrer manuellen Technik glänzten, aber die mehr oder weniger alltägliche Musik blieb für sie ein Buch hinter verschlossenen Türen.

Aber das Wichtigste war, dass Glasunow sich in das Dirigieren verliebte, er selbst zum Liebling der Orchester wurde, Einladungen ausnahmslos annahm, sich glücklich in die mittlerweile vertraute Atmosphäre der Proben eintauchte, sich sogar vitaler und gesünder als sonst fühlte, die üblichen Beschwerden gingen trotz der manchmal sehr starken Aufregung irgendwie zurück, bevor man in die Öffentlichkeit ging. Und wahrscheinlich war es deshalb schwierig, kritische Aussagen über ihn als Dirigent zu ertragen. Die Zeitungsschelte über seine Musik nahm er nun gelassen und mit wohlwollender Ironie hin, aber die Zweifel an seinen Dirigierfähigkeiten irritierten ihn, machten ihn wütend und provozierten ihn manchmal sogar.

## NEUE FREUNDE

Der Stern Alexander Skrjabin ging schnell auf. Seine Konzerte in Russland und im Ausland zogen immer mehr Verehrer an. Und obwohl die Kritiker in den Zeitungen nicht weniger wurden, erschienen in den Rezensionen, vor allem im Westen, immer öfter begeisterte Äußerungen, die vielleicht selten einem russischen Musiker zuteil wurden: „Herr Skrjabin ist ein Musiker mit einer feinen Seele, magnetisiert durch den Kontakt mit Chopin und Schumann“ - schrieben sie in Brüssel, „Wir haben eine außergewöhnliche Persönlichkeit kennengelernt, einen hervorragenden Komponisten und Pianisten, einen großen Menschen und einen Philosophen: er ist der ganze Impuls und eine heilige Flamme“ - schwärmten sie in Paris, „Skrjabin - merken Sie sich diesen Namen!“ - hallte es in Köln wider.

Mitrofan Petrowitsch setzte seine Beschäftigung mit Skrjabin fort. Alle seine Werke wurden sofort mit hohen Tantiemen veröffentlicht, obwohl zwei des „Triumvirats“ - Rimski-Korsakow und Glasunow - sie immer weniger mochten. Skrjabin wurde 97 mit dem Glinka-Preis für seinen Zyklus von Klavierstücken ausgezeichnet und erhielt den Preis in der Folgezeit jedes Jahr. Als er Vera Iwanowna Isakowitsch heiratete, eine talentierte Pianistin, die ihr Studium am Moskauer Konservatorium mit einer Goldmedaille abgeschlossen hatte, und mit ihr in Paris auftrat, schickte ihm Stassow tausend Rubel von „einem unbekanntem Wohltäter“, und später richtete Beljajew eine Art „Rente“ für Skrjabin ein - monatlich hundert Rubel als Vorschuss für zukünftige Werke.

Alexandr Konstantinowitsch und sein Namensvetter Skrjabin pflegten ein freundliches, fast freundschaftliches Verhältnis - sie trafen sich oft und sprachen viel über Musik und kannten sich mit Vornamen, auch wenn ihre Beziehung oft unterkühlt war, wenn Skrjabin spürte, dass sein Kollege sich nicht zu seiner Musik hingezogen fühlte. Glasunow verstand Skrjamins Begabung und die seltene Feinheit seines Gehörs sehr wohl. Apropos, Skrjamins Ohr war wie das von Rimski-Korsakow „farbig“, aber auch hier war es das Gegenteil - das grüne F-Dur von Rimski-Korsakow beispielsweise, die Farbe der Frühlingsbirken, erschien Skrjabin ganz anders - hellrot. Nikolai Andrejewitsch akzeptierte seine Musik nicht, aber da er weise war, versuchte er, objektiv zu sein und dirigierte sogar Skrjamins symphonisches Präludium „Träume“.

Abgesehen von ihrer Abneigung gegen die Musik Beljajews neuen Lieblings, waren sie, Rimski-Korsakow und Glasunow, von Skrjamins ungleichmäßigem Temperament, seiner zunehmenden Launenhaftigkeit - nicht umsonst trug er von Jugend an den Spitznamen „Mimosenjunge“ - und vor allem von Skrjamins widerspenstigem, zerstreutem und unordentlichem Wesen abgestoßen - was Beljajew wütend nannte:

- Rassistische Promiskuität!!!

Und nach einem weiteren Fehltritt Skrjamins schrieb er an ihn: „Wollen Sie ein Kind bleiben, dem man den Hals wäscht, während es sein Leben lang Klavier spielt?“

Die Manuskripte, die Skrjabin dem „Triumvirat“ vorlegte, waren deprimierend schlampig - viele Tippfehler, Fehler gegenüber der „musikalischen Notation“, Unklarheiten und Auslassungen. Und all das hat Beljajew geduldig ertragen, obwohl er immer gesagt hat:

- Wir haben dafür gesorgt, dass schlampige Manuskripte kaum Beachtung finden. Sie sind die letzten, die wir uns ansehen.

Die Skrjabin-Stücke waren jedoch die ersten, die berücksichtigt wurden. Mitrofan Petrowitsch schimpfte über den Autor: „Ich sehe, dass Sie immer noch unvorsichtig sind.“ Und er drohte: „Ich habe Ihnen mehrmals geschrieben, dass ich nicht beabsichtige, Ihre Nachlässigkeit zu dulden.“ Doch es blieb alles beim Alten - Skrjabin war mit der Fertigstellung seiner Kompositionen im Verzug, was Beljajews Veröffentlichungsabsichten vereitelte und ihm geheimnisvolle Notenbilder schickte. Was war es, das den akribisch genauen Beljajew dazu brachte, Skrjamins „russische Zügellosigkeit“ zu tolerieren? Wahrscheinlich sein Verständnis für das immense Ausmaß seines Talents (auch wenn Skrjamins Musik selbst keineswegs immer nach seinem Geschmack war) und sein Respekt vor seiner Schöpferkraft und seiner Strenge gegenüber sich selbst - schließlich war Skrjamins Verspätung oft nicht durch seine Nachlässigkeit, sondern durch sein Streben nach Perfektion und seine Unaufmerksamkeit gegenüber dem äußeren Erscheinungsbild seiner Noten zu erklären - durch seine Unfähigkeit, seine kostbare schöpferische Zeit mit „Schreibkunst“ zu verbringen.

Rimski-Korsakow hatte leider nicht die Geduld Beljajews. Als Skrjabin Ljadow als Vermittler nahm und ihn bat, die Orchestrierung seines neuen Werks - des Konzerts für Klavier und Orchester - zu überprüfen, war der ordentliche und pünktliche Nikolai Andrejewitsch entsetzt über das Manuskript, als sei es „mit einer Hühnerpfote gekritzelt“ worden. Auch die Musik gefiel ihm nicht, und nach Rimski-Korsakows Meinung war die Orchestrierung eindeutig schwach. Nikolai schickte das Manuskript an Ljadow und schrieb auf das Titelblatt: „Mein lieber Anatoli, sieh dir diesen Unsinn an; ich habe ihn mir angesehen. Ich verstehe nichts, und im Allgemeinen ist es mir unbegreiflich. Ich bin nicht in der Lage, mich mit diesem schwachsinnigen Genie anzulegen. Es wäre besser, wenn der Komponist dieses Konzert für zwei Klaviere veröffentlichen würde und dann jemand es für ihn orchestrieren würde.“ Ljadow behielt diese Nachricht bei sich und ging nicht das Risiko ein, sie dem Autor zu zeigen. In einem Brief an Skrjabin warf Rimski-Korsakow Skrjabin die Unordnung des Manuskripts vor und führte dies als Grund für seine Weigerung an, die Partitur zu schreiben. Skrjabin antwortete mit einer Entschuldigung, und in einem Brief an Ljadow drückte er seine Empörung über Rimski-Korsakow aus, wobei er auch vor starken Worten nicht zurückschreckte. Aber in seiner üblichen Zerstretheit steckte er den Brief in einen Umschlag mit der Adresse Rimski-Korsakows. Muss man noch erwähnen, wie unangenehm die Beziehung zwischen den beiden Komponisten wurde? Als Mitrofan Petrowitsch von diesem Vorfall erfuhr, schimpfte er wütend mit seinem Liebling: „Mein lieber Sascha, du bist ja völlig geistesabwesend! Putzst du dir nicht manchmal aus Versehen mit dem Fuß die Nase? Wo ist dein Kopf?“

Aber natürlich verzieh er Saschenka wieder und schenkte ihm bald einen „Becker“, einen wunderbaren Flügel einer russischen Firma.

Und Glasunow war unvergleichlich mehr von einem anderen jungen Komponisten angetan, der ebenfalls aus Moskau stammte und sein Studium am Konservatorium der alten Hauptstadt absolviert hatte - Sergej Rachmaninow. Sie lernten sich auf ungewöhnliche Weise kennen. Einmal besuchte Alexandr Konstantinowitsch Tanejew in Moskau und spielte ihm den ersten Satz seiner kürzlich komponierten Sechsten Symphonie vor. Sergej Iwanowitsch reagierte wie immer zurückhaltend, aber man spürte, dass ihm die Sinfonie gefiel, insbesondere ihre polyphonen Kniffe. Am nächsten Tag brachte Tanejew mit einem ungewöhnlichen, verschmitzten Lächeln einen großen, schlanken, sehr ernsten und etwas stirnrunzelnden jungen Mann zu Glasunow und stellte ihn ihm vor:

- Das ist unser talentierter Komponist, Serjoscha Rachmaninow. Er wird nun seine Sinfonie spielen.

Er setzte sich an den Flügel, legte seine kräftigen und ungewöhnlich langen Finger auf die Tastatur und spielte mit einem tiefen, melodösen Ton. Und er spielte... Glasunows Sechste Symphonie, die gestern zum ersten Mal in Moskau gespielt wurde, und zwar nur für Tanejew. Beim Anblick des verwirrten und sogar verängstigten Gesichts Alexandr Konstantinowitschs brach Sergej Iwanowitsch in Gelächter aus, und auch der junge Mann lächelte. Es stellte sich heraus, dass er sich gestern in Tanejews Schlafzimmer versteckt hatte und dort ebenfalls Glasunow spielen hörte. Sergej Iwanowitsch hat sich das ausgedacht, um Glasunow mit Sergejs außergewöhnlichem musikalischen Gedächtnis zu beeindrucken.

Glasunow hatte schon lange von Rachmaninow gehört, sogar von Tschaikowski, der die Oper „Aleko“ bewundert hatte, die Sergej bei seinem Abschluss am Konservatorium präsentierte. Einige seiner Kompositionen erklangen auch in Petersburg - der Tanz aus „Aleko“, die symphonische Fantasie „Der Fels“, Klavierstücke und Romanzen. Es war bekannt, dass der junge Komponist auch ein brillanter Pianist war, und nachdem er sich davon überzeugt hatte, gab Glasunow dem begabten jungen Mann gerne die Hand.

## UNGLÜCKSELIGE SYMPHONIE...

Etwa ein Jahr später empfahl Tanejew, Rachmaninows Erste Sinfonie im Russischen Sinfoniekonzert zu spielen - ein Hauptwerk, das Sergej lange, mühsam und zuweilen sogar quälend geschrieben hatte, auf der Suche nach neuen Wegen für sich selbst, und nun glaubte er wirklich, sie gefunden zu haben.

In Petersburg wurde Rachmaninow im Allgemeinen noch mit einer gewissen Skepsis betrachtet - er galt als Epigone Tschaikowskis. Kjuj äußerte sich recht unverblümt über den „Fels“: „Der Komponist sparte nicht mit allerlei orchestralen Mitteln: hier hören wir die geschlossenen Klänge der Hörner\*, das Tremolo der Becken und die wagnerische Beschleunigung der Klänge, die zu einem wilden Getöse gebracht werden... (\* *Kjuj bezog sich auf die Waldhörner.*) All dies ist äußerst wirksam, aber oft übertrieben. Als musikalische Komposition besteht die „Fantasia“ aus Fragmenten ohne organische Verbindung zwischen ihnen, der Komponist führt alles zu etwas und führt nirgendwohin, im gesamten Werk wird deutlich, dass er sich mehr um den Klang als um die Musik kümmerte.“ Und ein anderer: „Rachmaninow ist zweifellos ein begabter Mann, er hat Geschmack und eine beachtliche Technik, aber er hat keinen Sinn für Proportionen, kein Zentrum des Denkens und seiner natürlichen Entwicklung.“

Leider hat sich die Geschichte wiederholt - genau so, wie César Antonowitsch das Ziel verfehlt hat, als er Tschaikowskis erste Werke beurteilte. Kjuis Meinung war in Petersburg immer noch maßgebend, und das Schicksal der Ersten Symphonie war besiegelt, lange bevor sie uraufgeführt wurde...

Auf dem Treffen mit Beljajew wurde beschlossen, dass Glasunow die Sinfonie dirigieren sollte, und es wurden drei Proben angesetzt. Nachdem er die gewichtige Partitur aufgeschlagen und gelesen hatte, hatte Alexandr Konstantinowitsch das Gefühl, dass ihm Sergejs Sinfonie überhaupt nicht gefiel. Bei der Probe wurde klar, dass das Orchester es auch nicht mochte - es war nicht sehr klar, aber es war sehr schwierig. Auch in der Inszenierung ist nicht alles gut. Am niedergeschlagenen Blick

Sergejs, der für die erste Probe aus Moskau angereist war, erkannte Glasunow, dass er nicht weiterkam. Aber was hätte er tun sollen? Die Premiere absagen? Die Sinfonie an einen anderen Dirigenten weitergeben? Es war schwer, beides zu wagen. Natürlich hätte er oder sie noch ein oder zwei Dutzend Mal proben müssen, aber das kam nicht in Frage, da man sich auf den berühmten russischen „Zufall“ verlassen musste. Die nicht gründlich erarbeitete Sinfonie trat vor die strengen, wählerischen und leider auch voreingenommenen Richter.

Am 15. März 97 war im Saal der Adelsversammlung „das ganze musikalische Petersburg“ anwesend, und alle waren neugierig auf die Sinfonie, über die es bereits im Vorfeld missbilligende Gerüchte gab. Leider hat der „Zufall“ wie immer versagt - die Aufführung war eindeutig roh und bis zum Ende schlecht durchdacht. Glasunow dirigierte schleppend, ohne Enthusiasmus und ohne auf einen Erfolg zu hoffen. Der arme Serjoscha Rachmaninow rannte bei den ersten Klängen zur Treppe, die zur Galerie führt, setzte sich auf die Treppe, hielt sich die Ohren zu und blieb so bis zum qualvollen Ende sitzen und verschwand dann - lange Zeit danach hat ihn niemand mehr gesehen. Im Saal waren in den Pausen zwischen den Teilen verärgerte Äußerungen zu hören, Kjuj schüttelte verärgert den Kopf, zuckte trotzig mit den Schultern und murmelte:

- Orgie und Anarchie der Klänge!

Stassow und Beljajew runzelten die Stirn. Am Ende spendete das Publikum einen flüssigen Applaus, offensichtlich als Geste der Höflichkeit. Kurz gesagt, ein Fehlschlag, ein totaler Fehlschlag!

Die Meinungen gingen weit auseinander. Rachmaninows Kritiker machten den Autor für alles verantwortlich. Am Tag nach der Aufführung brach Kjuj für ihn einen harschen Artikel in der „Nachrichten- und Börsenzeitung“: „Wenn es in der Hölle ein Konservatorium gäbe, - quietschte seine Feder wütend, - wenn einer seiner begabten Schüler den Auftrag bekäme, eine Programmsinfonie über das Thema 'Sieben ägyptische Plagen' zu schreiben, und wenn er eine Sinfonie wie die von Rachmaninow schreiben würde, hätte er seine Aufgabe glänzend erfüllt und die Bewohner der Hölle begeistert“. César Antonowitsch entdeckte in der Sinfonie „gebrochene Rhythmen, Vagheit und Unbestimmtheit der Form“, „einen völligen Mangel an Einfachheit und Natürlichkeit“, „morbid Perversität der Harmonisierung“ und weiß Gott was noch alles. In dem Artikel räumt er Sergejs Talent als Komponist ein, allerdings mit einem Vorbehalt: „Rachmaninows musikalische Natur ist unausgeglichen, kränklich und pervers, und sein Streben nach dem noch nie Dagewesenen hat zu einer Musik geführt, die wahrhaft 'höllisch' ist, dazu sehr monoton und manchmal einfach langweilig.“ Der Komponist und Kritiker Alexandr Petrowitsch Koptjajew folgte Kjuj, als er in der „Rus“ schrieb: „Es wäre kaum zu stark zu sagen, dass es keine Fehler hat, denn es ist völlig mangelhaft.“ Aber die „Neue Zeit“ meldete sich am wütendsten von allen zu Wort, jemand, der sich ohne Unterschrift zu Wort meldete, war der erste, der Rachmaninow mit dem damals modischen Schimpfwort der „Dekadenz“ belegte. Der namenlose Kritiker bezeichnete den Autor der Sinfonie als „mittelmäßig“, erklärte die Sinfonie für „hoffnungslos“ und stellte etwas völlig Lächerliches fest: „Rachmaninow kann durch seine Sinfonie mit jedem zeitgenössischen Deutschen verwechselt werden, aber keineswegs mit einem Russen.“ Anhand einiger der für die Leser üblichen Ausdrücke war es leicht zu erraten, dass der Artikel von demselben Michail Iwanow, der Giraffe, geschrieben wurde, der keine Gelegenheit auslässt, jemanden zu beschimpfen.

In der „Russischen Musikzeitung“ sprach vielleicht nur Nikolai Fjodorowitsch Findeisen intelligent und ausgewogen. Er schrieb, dass die Aufführung bei weitem

nicht die beste war und dass dies das Verständnis für das neue Werk erschwerte, und er ermahnte, nicht vorschnell zu urteilen. Er erinnerte daran, wie Tschaikowskis Fünfte Symphonie als Misserfolg angesehen wurde (sogar vom Komponisten selbst), bis sie von Arthur Nikisch dirigiert wurde. Er äußerte sich abfällig über Kjuis voreilige Schlussfolgerungen. Dieser Name wurde nicht genannt, aber er schimmerte durch in der Erwähnung „eines sehr klugen Kritikers“, der im Finale von Rachmaninows Sinfonie „fast ein Bild des Krieges oder weiß der Teufel was“ sah. Er fügte hinzu, dass derselbe Kritiker das Finale von Beethovens Fünfter Sinfonie, diese brillante Musik, einmal „einen Parademarsch“ genannt hatte, womit absolut klar war, dass der Bezug zu César Antonowitsch bestand. Und Findeisen schloss seinen Artikel mit dem Hinweis, dass die neue Sinfonie „das Werk eines noch nicht etablierten Musikers“ sei, und mahnte erneut, keine voreiligen Schlüsse zu ziehen.

Rachmaninows Anhänger schoben alles allein auf Glasunow. Er hat die neue Sinfonie überhaupt nicht verstanden, er hat sie nicht zu Ende gespielt, er war zu phlegmatisch. Außerdem war die Rede davon, dass das Orchester falsch klang, die Musiker auseinanderdrifteten, sie mit dem falschen Fuß aufstiegen und so weiter. Das war zu viel. Als Glasunow am Pult stand, gab es keine falschen Töne und keine verfrühten Einleitungen.

Der Dirigent Alexandr Borisowitsch Chessin war besonders streng:  
- Eine absolut alptraumhafte Aufführung eines talentierten Werks!

Und Sergej Rachmaninow selbst war zunächst geneigt, Glasunow die Schuld an allem zu geben und bedauerte sehr, dass er die Sinfonie nicht selbst dirigierte. „Ich frage mich, - schrieb er an einen Freund, - wie ein so hochbegabter Mann wie Glasunow so schlecht dirigieren konnte. Ich spreche nicht von seiner Dirigiertechnik (die steht außer Frage), ich spreche von seiner Musikalität. Er spürt nichts, wenn er dirigiert. Es ist, als ob er nichts versteht!“ Doch für den jungen Komponisten war nicht nur die misslungene Uraufführung ein Schlag - Sergej spürte, dass er in der Sinfonie in allen Bereichen versagt hatte und dass insbesondere die Orchestrierung schwach zu sein schien, er erkannte, dass seine eigene enthusiastische Meinung über sein Geistesprodukt übertrieben war. Die Erkenntnis darüber erwies sich als unvergleichlich schmerzhafter als das Missverstehen seiner Musik und die Zeitungsschelte. Die Belastung für seine Nerven war groß; Sergej verfiel in eine Depression, konnte das Klavier und die Noten nicht mehr sehen, konnte nicht einmal mehr ans Komponieren denken. Sein nervöser Zustand forderte seinen Tribut, sein Nierenleiden verschlimmerte sich, der junge Mann wurde schwach und lag stundenlang im Bett, unfähig, etwas zu tun.

Alexandr Konstantinowitsch konnte natürlich nicht umhin, sein Scheitern zu verstehen, besorgt, war sogar einmal geneigt, das Dirigieren aufzugeben, bemitleidete den armen Sergej, für den er sehr empfänglich war. Und dieses Gefühl der Schuld gegenüber dem jungen Autor lebte lange Zeit in Glasunows Seele...

## BESUCH BEI EINEM LEHRER

Glasunow besuchte Rimski-Korsakow sehr oft in seiner Wohnung am Sagorodnoje-Prospekt, wo der Komponist jetzt lebte. Es war offensichtlich, dass die gut gepflegte Wohnung von ihren Besitzern geliebt wurde, so dass sich die Gäste dort wohl und entspannt fühlten. Die Vorfahren der Familie Rimski-Korsakow -

darunter der berühmte Urgroßvater von Nikolai Andrejewitsch, einem Admiral aus der Zeit Peters des Großen - schienen von ihren Porträts aus einladend zu schauen. Es gibt auch die Lieblingskomponisten des Gastgebers und der Gastgeberin - Wagner mit mittelalterlicher Baskenmütze und der romantisch nachdenkliche Schumann. Glasunow konnte sich auch noch im Alter von 20 Jahren bewundern - und für dieses Foto gab es einen Platz an der Wand des Arbeitszimmers des Lehrers. Sauber aufgeräumt stehen zwei Schreibtische - die Schreibtische von Nikolai Andrejewitsch und Nadeschda Nikolajewna, die ebenfalls Musik komponierte, die Werke ihres Mannes Korrektur las und Klavierarrangements erstellte. Auf dem Schreibtisch Nikolai Andrejewitschs glänzt eine Feder mit goldener Feder - wie viele wunderbare Werke hat sie geschrieben! Kürzlich schenkte Nikolai Andrejewitsch seiner Frau zur Silberhochzeit eine Romanze über Puschkins Worte „Der schattige Tag ist erloschen“, ein wahrhaft unbezahlbares Geschenk. Und wie schön war es, die Musik zu hören und darüber zu sprechen!

Aber jetzt ging es vor allem um die Oper „Sadko“, die Nikolai Andrejewitsch ein Jahr zuvor fertiggestellt hatte, die aber noch nicht aufgeführt wurde. Nikolaus II., der den Komponisten offenbar an die Geschichte vom Heiligen Abend erinnert hatte, wollte „Sadko“ nicht im Mariinski-Theater sehen. Als Wsewoloschski dem Zaren das Repertoire für die kommende Saison zur Genehmigung vorlegte, erkundigte sich Nikolaus II. nach „Sadko“ auf der Liste:

- Wie ist diese Oper musikalisch beschaffen?

- Es erinnert ein wenig an „Mlada“ und „Die Nacht vor Weihnachten“, berichtete der Oberhofmeister. Und er sagte nichts zur Verteidigung der Oper. Als ob zwei Opern desselben Komponisten, der so begabt ist, dass er seinen eigenen Stil hat, sich nicht ähneln könnten!

Doch der Kaiser, der sich im Allgemeinen wenig für Musik interessierte, kam zu dem Schluss:

- In diesem Fall macht es keinen Sinn, „Sadko“ zu inszenieren, und die Direktion sollte statt dieser Oper etwas Fröhlicheres finden.

Und mit seiner „augusteischen“ Hand strich er „Sadko“ durch. „Theaterbeamte“, wie Nikolai Andrejewitsch die Beamten der Theaterdirektion nannte, prüften die Oper angeblich und hielten sie sofort für ungeeignet für eine Aufführung.

Als er vom Unglück Nikolai Andrejewitschs und seiner Oper hörte, wandte sich sein alter Freund und Bewunderer, der Kritiker Semjon Nikolajewitsch Kruglikow, an Sawwa Iwanowitsch Mamontow, den Besitzer der Moskauer Privaten Russischen Oper, der an Kruglikows kritischen Instinkt glaubte und ihn oft konsultierte. Sawwa Iwanowitsch war selbst ein Kenner des Operngesangs - er hatte in Italien bei dem berühmten Maestro Farriani studiert. Er hatte ein enormes Gedächtnis, kannte sich gut mit Musik aus, und seine Musikbibliothek soll die reichste in Russland gewesen sein. Er war auch ein Bewunderer von Rimski-Korsakows Talent, hatte „Pskowitjanka“ und „Snegurotschka“ („Schneeflöckchen“, *Schneewittchen*) fest in seinem Repertoire und träumte, wie sich herausstellte, schon lange von einer neuen Oper von Nikolai Andrejewitsch. Da kam Kruglikows Idee sehr gelegen, und Semjon Nikolajewitsch schrieb nach Petersburg: „Warum versucht ihr es nicht mit „Sadko“ hier?“ Zwar hatte Nikolai Andrejewitsch anfangs seine Zweifel - schließlich waren die Möglichkeiten der Privatoper nicht dieselben wie am Mariinski-Theater. Aber es gibt enthusiastische, begeisterte, stimmungsgewaltige junge Leute in der Truppe, ganz zu schweigen von Schaljapin, und, was am wichtigsten ist, man kümmert sich um die Kunst und die Kreativität - es gibt weder die Notwendigkeit noch den Wunsch, irgendwelchen Vorgesetzten zu gefallen. Die Zustimmung des Komponisten freute und erregte Sawwa Iwanowitsch, er hatte nichts dagegen, das Orchester um die

notwendigen Instrumente zu erweitern (die Partitur von „Sadko“ ist für ein ziemlich großes Orchester gedacht), mehr Proben als üblich durchzuführen - kurzum, die neue Oper gut und gründlich zu studieren. Und er bat Kruglikow inständig, es Rimski-Korsakow zu sagen: „Ich bin sein unermüdlicher Bewunderer! Wenn „Sadko“ zu uns kommt, dann werde ich, wenn ich nur noch lebe und bei vollem Verstand bin, alle meine Kräfte einsetzen, um dafür zu sorgen, dass die musikalische und künstlerische Seite der Produktion ihres Autors würdig ist.“

Und nun ging es an die Produktion. Alexandr Konstantinowitsch freute sich für seinen Lehrer, dessen Talent ihn mit neuer Kraft erfreute, als Glasunow die Partitur des „Sadko“ kennenlernte - wie wunderbar war das epische Rezitativ, wie mächtig der Chor, wie erstaunlich anschaulich das Bild des „ozeanblauen Meeres“, unermüdlich rührend, Farben und Schattierungen wechselnd, welche frische und unerwartete Technik in den phantastischen Szenen, wie schillernd das Orchester, wenn Sadko den „Goldfederfisch“ fängt! Und wie viel mehr musikalische Magie steckt in dieser wirklich fabelhaften Partitur!

Es gab noch etwas, das Glasunow insgeheim besonders gefiel - in „Sadko“, im Duett von Wolchowa und Sadko, wiederholte Rimski-Korsakow eindeutig die Melodie aus dem Scherzo von Glasunows Zweiter Symphonie! Es ist unwahrscheinlich, dass er dies absichtlich tat, aber es war umso wertvoller - es bedeutet, dass die Melodie des Schülers so tief in den Lehrer eingedrungen war, dass er sie als seine eigene betrachtete. Wie könnte er nicht glücklich sein!

Laut Kruglikow verliefen die Proben gut, die Darsteller liebten die neue Oper, und die Bühnenbilder waren hervorragend - die Entwürfe stammten von den berühmten Künstlern Korowin, Serow und Wrubel.

Rimski-Korsakow war bei der Uraufführung von „Sadko“ nicht anwesend. Und Gott sei Dank, denn die Sängerin war eine gewisse Emilia Negrin-Schmidt, eine sehr mittelmäßige Sängerin, und eine Schauspielerin war sie, wie man sagt, auch nicht. Am dritten, dem 30. Dezember 97, als Rimski-Korsakow und Glasunow in der Ehrenloge saßen, kam die auffallende, wahrhaft fabelhafte Meeresprinzessin Wolchowa - Nadeschda Iwanowna Sabela-Wrubel auf die Bühne, nein, schwebte heraus. Glasunow sah, wie freudig überrascht und gerührt Nikolai Andrejewitsch war - konnte es sein, dass er jenen „lyrisch-melodieverzierten-dramatischen“ Sopran gefunden hatte, von dem er geträumt hatte, als er die Rolle der Wolchowa komponierte? Das Ohr wurde von einer unvergleichlichen Stimme verzaubert, leicht und gleichmäßig, als würde sie flöten, überfüllt mit zarten Farben. Herr, dachte Glasunow, wie schön sie war! Magische Augen leuchteten mit einem überraschend weiblichen Lächeln, sie bewegte sich leicht, als ob sie fließend wäre, mit einem flexiblen, dünnen Körper. Es schien, als käme auf der Bühne die Prinzessin aus einem Märchen, verkörpert in der Realität...

In der Pause ging ein aufgeregter und verlegener Nikolai Andrejewitsch zu der Sängerin, an die er sich als Student des Konservatoriums nicht erinnern konnte. Er sagte etwas, aber auch ohne Worte war klar, wie sehr er sich freute. Auch die Sängerin war begeistert.

- Ich hänge so sehr an dieser Rolle, - sagte sie, - dass ich manchmal das Gefühl habe, ich hätte die Musik selbst komponiert!

Nach der Rückkehr nach Petersburg sprach Nikolai Andrejewitsch nur noch über Sabela-Wrubel, über eine wunderbare, unerhörte Verschmelzung der Sängerin mit der Rolle. Er freute sich, dass es ihm gelungen war, wie er sagte, „die Nase zu rümpfen über wen er wollte“.

Und Glasunow, der seinen ungewöhnlich temperamentvollen Reden lauschte, erinnerte sich mit Wehmut an die Zeit vor etwa einem Jahrzehnt, als die Sängerin, die Rimski-Korsakow bewunderte, noch Nadja Sabela war, eine Schülerin des Konservatoriums...

Er war damals sehr in sie verliebt, machte ihr den Hof und komponierte für sie einen Klavierwalzer - zu einer Melodie, deren Klänge sich in dem Wort „Sabela“ zusammenfassen lassen, um die erstaunlichen Reize des Mädchens in die Musik zu übertragen. Und er war nicht der Einzige, der von ihr bezaubert war, aber Nadja wies die Verehrer zurück. Der Walzer wurde wohlwollend aufgenommen, aber mehr auch nicht. Und sie beschwerte sich scherzhaft:

- Gerade aus dem Wintergarten heraus, sehe ich - Ljadow geht und stößt wie zufällig mit mir zusammen. Er spricht mit mir, ich verabschiede mich, und an der anderen Ecke wartet offensichtlich Glasunow auf mich...

Die Begegnung mit ihm in Moskau weckte Erinnerungen, aber keine Träume - vor zwei Jahren wurde Nadja Sabela die Frau des Künstlers Michail Alexandrowitsch Wrubel...

## „RAIMONDA“

Am Abend des 7. Januar '98 war der blaue Saal des Mariinski-Theaters voll besetzt. Die bevorstehende Premiere hatte lange Zeit für lebhaftes Spekulationen gesorgt. Zu diesem Zeitpunkt hatte Mitrofan Petrowitsch die Klavierfassung bereits gedruckt und jeder konnte die Absurditäten im Libretto beurteilen. Nikolai Fjodorowitsch Findeisen erkundigte sich sarkastisch, warum das Fest in der mittelalterlichen Burg auf russische Art „Namenstag“ genannt wurde und der sarazenische Scheich Abderachman zum „Ritter“ wurde. Aber das Hauptinteresse von „ganz Petersburg“ galt der Musik und dem Ballett - welche Musik hatte der „Symphoniker“ Glasunow für das Ballett komponiert? Die breite Öffentlichkeit hatte Angst vor „ernster Musik“. Die Boulevardpresse goss noch mehr Öl ins Feuer, indem sie scheinbar augenzwinkernd mit dem Publikum sympathisierte, „das sich von der Ballettmusik Glasunows bedroht fühlt, der in seinem Leben kaum eine Polka komponieren konnte, sich aber mit Symphonie Musik beschäftigte, bei der er sich längst den Ruf erworben hatte, dass seine Musik „neu für das Auge und wild für das Ohr“ sei“.

Als die Proben begannen, wurde Glasunow zu einem unentbehrlichen Teil von ihnen und ging auf alles ein. Der alte Brauch, Tänze zu den Klängen von zwei Geigen einzustudieren, war noch nicht vergessen. Er arrangierte sie selbst, und wenn die gesamte Fülle seiner Musik in einem solchen Ensemble verarmt klang, setzte er sich ans Klavier und klopfte sich die Finger ab. Und er ließ sich so sehr mitreißen, dass er sogar die „Freitage“ von Beljajew verpasste, was noch nie vorgekommen war. Mitrofan Petrowitsch machte ihm wütende Vorwürfe:

- Ich muss sagen, ist es möglich, so viel Zeit zu verschwenden?!

- Meine Anwesenheit ist unverzichtbar, - entschuldigt sich Alexandr Konstantinowitsch - ich weise auf den Rhythmus hin und erinnere Petipa an das, was er zu sagen pflegte, aber in seinem hohen Alter vergessen hat. Die Premiere ist bereits angesetzt, man beeilt sich, ihn zu engagieren. Wenn ich nicht gewesen wäre, hätte er so viele Kürzungen vorgenommen, dass mir alles unangenehm gewesen wäre!

In der Tat gingen die Streitigkeiten mit Petipa weiter, und die Ballerinen sahen Glasunow manchmal mit Erstaunen an - es schien, dass dieser plumpe und phlegmatische Mann wütend werden, heftig argumentieren und manchmal sogar in einem Wutanfall schreien konnte! Aber so oder so, das Stück war zum vorgesehenen Termin fertig.

Der Vorhang öffnet sich, der Saal wird still, der Dirigent Riccardo Drigo (selbst ein berühmter Ballettkomponist) gibt dem Orchester ein Zeichen und Wellen von Musik erfüllen den Saal. Die Handlung entführt die Zuschauer ins Mittelalter, in das alte Schloss der Gräfin Sibylla de Doris, um den Geburtstag ihrer Nichte, der jungen Schönheit Raimonda, zu feiern. Am nächsten Tag wird ihr Verlobter, der ungarische Ritter Jean de Brienne, von seinem Triumphzug zurückkehren und einen Pagen mit einem Brief schicken. In der Zwischenzeit vergnügen sich Gastgeber und Gäste beim Tanzen, Lauten- und Violaspielen und Fechten.

... Die Klarinettenmelodie taucht aus der Stille auf - leicht, zitternd, zurückhaltend und sanft. Ihre Phrasen, die in mittlerer Lage beginnen, eilen nach oben und verklingen dann, was ein Gefühl von nachklingendem Impuls, von vager Erwartung hervorruft. Dies ist das Bild von Raimonda, die auf ihren Bräutigam wartet. Die Musik von Jean de Brienne taucht auch in der Einleitung auf - eine Reihe von strengen, „ritterlichen“ Akkorden, die von den Streichern liebevoll umspielt werden und in denen man Anklänge an das Thema von Raimonda hören kann - zwei musikalische Bilder scheinen in einer Umarmung vereint zu sein...

Die berühmte Pierina Legnani, die blonde Primaballerina des Petersburger Balletts, die zuvor an der Scala und vielen anderen Theatern in Europa getanzt hatte, wurde mit begeistertem Beifall begrüßt. Es war bekannt, dass sie darauf bedacht war, ihre virtuoson Fähigkeiten bestmöglich zur Geltung zu bringen. Sie konnte zum Beispiel den Dirigenten bitten, das Orchester während einer Aufführung anzuhalten, und sich die Zeit nehmen, um zu prüfen, ob ihre Socke fest auf dem Boden stand. Nachdem sie dem Dirigenten das Zeichen gegeben hatte, begann sie, die schillernden 32 Fouettés zu drehen, die sie zum ersten Mal nach Petersburg „mitgebracht“ hatte. Von was für Bildern könnte man hier sprechen? Aber heute, so scheint es, tanzt Pierina Legnani, begeistert von Glasunows Musik, temperamentvoll. Sergei Legat als Jean de Brienne und Pawel Gerdt als Abderachman sind ebenfalls großartig, ebenso wie alle anderen Darsteller. Als Mitrofan Petrowitsch die Partitur von „Raimonda“ veröffentlichte, widmete der Komponist sie nicht umsonst den „Künstlern des Petersburger Balletts“.

Die Aktion geht weiter. Die alte Gräfin, unglücklich über die frivole Jugend, erzählt von der Weißen Dame, der Patronin des Hauses de Doris. „Sie erscheint, - sagt die Gräfin, - um vor drohenden Gefahren zu warnen, aber sie bestraft auch die Unvorsichtigen und Leichtsinigen.“ Die Jugendlichen wollen sich jedoch nicht niederlassen und wieder herumtanzen. Die leicht abgedunkelte Farbe der Musik hellt sich wieder auf, das strahlende Glasunow-Dur breitet sich wieder aus. Nachdem der Seneschall die Geschenke der Vasallen und Bauern entgegengenommen hat („sie bringen Fässer, Kuchen und Blumen“, schrieb Marius Iwanowitsch in seinem „Ordnungsplan“), gibt er das Signal zum Beginn des Großen Walzers.

... Der große Walzer in „Raimonda“! Die Ballerinas und Tänzer scheinen zu fliegen, getragen von der magischen Melodie! Mit großem Geschick steigert der Komponist das Vergnügen des Publikums, indem er in einer kurzen Einleitung die Konturen der Melodie skizziert und sie mit Harfenklängen durchsetzt. Und auf den federnden Wellen des Walzerrhythmus entsteht die plastische, gleichsam greifbare

und zugleich verblüffend fliegende Hauptmelodie des Großen Walzers. Mädchen und Jungen scheinen sich damit zu beschäftigen. Mit seiner unerschöpflichen Phantasie präsentiert der Komponist seinen Zuhörern immer mehr Melodien. Und in der lakonischen Variation von Raimonda verwandelt er die Hauptmelodie des Walzers mit magischer Leichtigkeit in eine anmutige Pizzicato-Polka. Und wieder, diesmal kraftvoll, im dichten Klang des gesamten Orchesters, triumphiert die Hauptthemenmelodie, die den Großen Walzer beschließt.

Der Ballettmeister und der Komponist haben versucht, dem Charakter der Titelfigur mehr Facetten zu geben - mal ist sie heiter, mal ernst und nachdenklich. Nachdem sie getanzt und sich amüsiert hat, nimmt sie eine Laute in die Hand und spielt eine melancholische Melodie (der Harfensolist im Orchester). Bei diesem von Glasunow im antiken Geist der Romanik exquisit stilisierten Bildnis kann man sich leicht ein Frauenporträt in einem Gemälde eines Renaissancemeisters vorstellen.

Raimonda, müde vom Tanzen und von der Unterhaltung, legt sich zur Ruhe und in einem magischen Traum erscheint ihr der Geist der Weißen Dame. Die Traumszene ist eine großartige symphonische Nocturne. Die Streicher singen ein konsonantes Duett, das sanft in einen ruhigen, einlullenden Rhythmus übergeht. Die geheimnisvolle Musik der Weißen Dame ist erstaunlich farbenfroh - die Töne der Streicher zittern ängstlich, der Glanz der Akkorde fällt zittrig, das Timbre des Orchesters phosphoresziert gespenstisch.

Die Weiße Dame führt eine verwirrte Raimonda in einen magischen Traum, während im Schlosshof eine Vision von Jean de Brienne in einem magischen Nebel erscheint. Eine glückliche Raimonda wirft sich in die Arme ihres Verlobten. Das Liebesduett des Mädchens und des Ritters ist ein wunderschönes Grand Adagio, das dazu bestimmt ist, eine der beliebtesten Konzertnummern der russischen Musik zu werden.

... Vor dem Hintergrund der sanften Wellen der Orchesterfiguren, im samtigen Timbre der Basssaite der Solovioline, entfaltet die schönste Blume des Gartens der russischen klassischen Melodie langsam ihre Blütenblätter.

Doch ein bedrohlicher Akkord unterbricht Raimondas Träumerei. „Sieh, was dich erwartet“, - sagt die Weiße Dame. Das verblüffte Mädchen sieht sich statt des Bräutigams dem sarazenischen Scheich Abderachman gegenüber. Grimmig und eindringlich „sprechen“ die Blechbläser eine Phrase aus seiner Themenmelodie aus - den Celli gegeben, klingt sie angespannt, mit mürrischer Leidenschaft. Das Bild Raimondas erhält hier neue Züge - das Mädchen weist den Scheich scharf zurück und ist bereit, für sich selbst einzustehen. Dramatisch ist der Zusammenprall zweier „musikalischer Welten“ - wilde Leidenschaft und geistige Stärke. Raimonda fällt in Ohnmacht, die Vision verblasst, die Morgendämmerung bricht an...

Der erste Akt ist zu Ende, das Publikum applaudiert laut, die Tänzer, der Ballettmeister, der Dirigent, der Komponist - Glasunow, der sich unbeholfen verbeugt, wirkt noch sperriger und unbeholfener neben den anmutigen Figuren der Ballerinen.

Der zweite Akt beginnt mit einem Triumphmarsch - man erwartet Jean de Brienne im Schloss, doch stattdessen erscheint - nun nicht mehr im Traum, sondern in der Wirklichkeit - Abderachman und wendet sich mit Liebesworten an Raimonda. Nein, er ist keineswegs ein Bösewicht - seine leidenschaftliche Melodie drückt echtes Gefühl aus, „verdreht“ und verfeinert im orientalischen Sinne, mit einem kapriziösen, betörenden Rhythmus. Aber Raimonda ist Jean treu, und Abderachmans Erklärungen erschrecken und stoßen sie ab. Und dann versucht der Scheich, das Mädchen mit seinem Reichtum zu verführen („ein Leben in Luxus und Vergnügen erwartet dich bei mir“). Eine lange Reihe von Tänzen beginnt, Sklaven,

Diener und Sarazenenkrieger tanzen, und dann scheint der feurige und temperamentvolle Große Spanische Tanz mit seiner fesselnden Melodie, dem mitreißenden Ausdruck des Rhythmus und den knackig gepunkteten Kastagnetten das Publikum zu „überfallen“. Abderachman, wütend über den Widerstand des Mädchens, beschließt, sie zu entführen, und befiehlt, die Kelche mit berauschendem Alkohol zu füllen. Die Bacchanalien beginnen, die Melodien der bereits gehörten Tänze werden in ihre wilde und schwindelerregende Bewegung eingewoben, alles rast in einem ungestümen Fluss dahin und „kracht“ plötzlich zu einem feierlichen und kraftvollen Blechbläserakkord, als Jean de Brienne und König Andreas II. von Ungarn mit seinem Gefolge das Schloss betreten. Sofort bricht ein Kampf aus, den der König jedoch mit einer Handbewegung beendet und dem Ritter und dem Scheich einen Zweikampf anbietet.

Die musikalischen Themen von Jean de Brienne und Abderachman kollidieren in der kurzen Episode des Duells, die Posaunenkonsonanzen sind unheilvoll disharmonisch. Das Thema der Weißen Dame taucht für einen Moment als geisterhafter Schatten auf - ihr Geist erscheint und rettet den Ritter, indem er das Schwert des Sarazenen zurückzieht. Jean fügt Abderachman einen tödlichen Schlag zu.

Die Pauken murmeln unruhig, in den dissonanten Bläserakkorden ist ein Stöhnen zu hören, der Rhythmus wird krampfhaft unterbrochen - der Scheich liegt im Sterben... Wahrscheinlich, so denkt das Publikum, hatte Glasunow Mitleid mit Abderachman - schließlich ist er allein schuld an seiner verrückten Leidenschaft für Raimonda. Und zum ersten Mal schrieb Alexandr Konstantinowitsch eine Musik, die den bedrohlichen Atem des Todes atmet, etwas erinnerte hier an die tragischen Seiten von Tschaikowskis Musik - vielleicht die „Pique Dame“, vielleicht das Finale der Sechsten Symphonie...

Der zweite Akt gefiel dem Publikum noch besser. Der Spanische Tanz wurde als Zugabe gegeben, aber das Publikum verlangte nach mehr und zeterte, bis Drigo das Signal für den Orientalischen Tanz gab. Das Stück endete mit einem lang anhaltenden Beifall, und als der Vorhang fiel, gab es einen langen Applaus von der Bühne - die Darsteller dankten dem Ballettmeister und dem Komponisten.

Im dritten Akt des Librettos gab es nicht viel Handlung, außer dass der König Raimonda und dem Ritter die Hand reichte und sich neben sie auf ein Podest im Garten des Schlosses von Brienne setzte und die frisch Vermählten die Glückwünsche entgegennahm. Es gab jedoch auch Gelegenheit zur Unterhaltung - eine ganze Reihe von Tänzen, meist ungarische (ein ungarischer Ritter hätte die Gelegenheit nutzen sollen, seine Hochzeit in Anwesenheit des ungarischen Königs zu feiern!) Die herrlichen Tänze, die von zwei großen Meistern - Glasunow und Petipa - geschaffen wurden, lösen einander ab. Und hier kommt die abschließende Apotheose, ein kraftvoller „Chor“ des Orchesters, der Raimonda und Jean de Brienne, ihre Treue und Beständigkeit, die Stärke und Schönheit ihrer Gefühle feiert.

Man hätte meinen können, dass die Wände des Theaters einstürzen würden - so groß war der Jubel, als der letzte Akkord erklang. Eine weitere „Vorstellung“ begann, bei der das Publikum unablässig applaudierte. Ein Kranz nach dem anderen wurde auf die Bühne gebracht - für Pierina Legnani, für Petipa, für den Dirigenten. Ein riesiger Lorbeerkranz wurde Glasunow überreicht, und die Tänzer verlasen feierlich eine Dankesrede für die schöne und angenehme Musik und für seine unermüdliche Hilfe bei den Studien. Ein strahlender Marius Iwanowitsch umarmte den Komponisten herzlich und flüsterte:

-Erfolg, totaler Erfolg! Bei Gott, nicht weniger als bei „Dornröschen“ von dem unvergesslichen Pjotr Iljitsch!

Und in der Tat war es lange her, dass eine Ballettproduktion in Petersburg eine solche Resonanz gefunden hatte; in Musikkreisen wurde nur über Raimonda gesprochen. Alle Zeitungen brachten endlose Rezensionen und Interviews. In der „Petersburger Zeitung“ wurde unterstrichen, dass „die Tochter Petipas und Glasunows „Tochter des Mikado“ überlebt hat - eine Anspielung auf eine frühere Neuheit, die zusammen mit „Blaubart“ und „Aschenbrödel“, die in letzter Zeit in Mode waren, bald „in Vergessenheit geriet“, da sie mit Raimonda nicht konkurrieren konnte. Doch diesmal fanden auch ernsthafte Kritiker das Ballett ihrer Aufmerksamkeit würdig. Kjuj schrieb seinen einzigen - ersten und letzten - Artikel über das Ballett, in dem er über die Inszenierung von Raimonda in der „Nachrichten- und Börsenzeitung“ berichtete. Ironische Nacherzählung der Handlung, resümiert er: „nicht aus einer besonders wohlhabenden Familie. Aber da die Handlung im Ballett offenbar nur als Vorwand für den Tanz dienen soll und keinesfalls eine eigenständige Bedeutung beansprucht, ist alles zum Besten, und wir können zu Glasunows Musik übergehen“. Und die Musik gefiel dem ehrwürdigen Kritiker offensichtlich sehr gut, gefolgt von Lob: „er hat ein großartiges Werk geschaffen“, „man hört ihm mit großer Aufmerksamkeit zu“, „ein wahres Meisterwerk“. Und er fasste zusammen: „Dank Herrn Glasunow ist es zu verdanken, dass sich das Ballett als die musikalischste Neuheit dieser Saison entpuppt hat.“ Der Musikkritiker Alexandr Wjatscheslawowitsch Ossowsky, unter dem Pseudonym „O. W-w“, stellte fest, dass „bei der brillanten und überfüllten Aufführung der Komponist einer der ersten und prominentesten Protagonisten war“. Seriöse Artikel wurden von Laroche, Kaschkin und Petrowski gedruckt. Letzterer mochte den Großen Ungarischen Tanz besonders und schien seine eigene tänzerische Lösung vorzuschlagen: „Es ist eine ganze Geschichte in Klängen“, schrieb er in der „Russischen Musikzeitung“. - Für den ersten, langsameren Satz wählte der Komponist ein Motiv von seltener Schönheit, plastisch, hochmütig und fast arrogant, - im zweiten Satz wird die Rüstung abgelegt und es bleiben nur die Sporen. Das Blut kocht immer heftiger, die Füße vergessen den Boden, die Augen sprühen Funken, die Welt steht auf dem Kopf.“ Und Stassow hat in seinem, vielleicht auch einzigen, Artikel über das Ballett den Nagel auf den Kopf getroffen: „Raimonda ist die begabteste und originellste Musik aller bisherigen Ballette.“

Diesmal mussten Gegner und Kritiker mit den Zähnen knirschen und schweigen oder „anerkennen“ - was sollten sie sonst tun? Mit „Raimonda“ zu schimpfen, hieße, sich lächerlich zu machen. Und selbst Skalkowski, der nie mit seinen üblichen Angriffen auf die russische Musik aufhörte, schrieb über „Raimonda“: „sein enormer Erfolg ist zu einem großen Teil auf Herrn Glasunows Partitur zurückzuführen. Die Musik hat sich entgegen den Vorhersagen - Skalkowski verschwiegen bescheiden, dass er der eifrigste aller „Vorhersager“ war - als melodios und schön erwiesen; sie glänzt durch den Reichtum der Orchestrierung und eine ungewöhnliche Fülle. Die Musik ist auch sehr tanzbar. Es ist erstaunlich, dass es von einem 'Kutschkisten' geschrieben wurde!“

Jede Woche gab es Aufführungen, und jedes Mal war der Saal voll, und der Beifall wollte nicht enden. Alle Freunde gingen ins Theater, und das mehr als einmal. Nikolai Andrejewitsch riet seinen Studenten am Konservatorium, „Raimonda“ zu sehen und mindestens zweimal zu hören! Tanejew, der bis dahin nur die Ballette Tschaikowskis kannte, schrieb in seinem Tagebuch mit seiner üblichen Lakonie: „Glasunows Ballett: sehr gut!“

„Raimonda“ machte Glasunow zum vielleicht populärsten russischen Komponisten aller Zeiten, auf jeden Fall aber nach Tschaikowski. Das Theater empfing ihn nun wie zu Hause und die hübschen Tänzerinnen machten ihm viele Komplimente, besonders nachdem Alexandr Konstantinowitsch seine Musik den Darstellern gewidmet hatte.

In den Notenläden wurde nach „Raimonda“ gefragt, nach dem Klavierauszug, den Partituren des gesamten Balletts, und der Suite daraus veröffentlichte Mitrofan Petrowitsch eine vierhändige Bearbeitung für Musikliebhaber und eine Reihe von Stücken in einer sehr leichten Bearbeitung für das Klavier. Überall in Petersburg und dann im ganzen Land erklangen Glasunows Melodien!

Es war eine festliche Zeit zu Hause. Jelena Pawlowna legte sorgfältig Zeitungsartikel zusammen. Und ihr Sohn, inspiriert von seinem Erfolg, schrieb eifrig Romanzen zu Puschkins Gedichten und dachte natürlich über neue Kompositionen nach.

## PREMIERE IM EREMITAGE-THEATER

Genau ein Jahr nach der Uraufführung von „Raimonda“ unterzeichnete Glasunow im Büro von Wsewoloschski, der den Komponisten, dessen Talent nun von allen anerkannt wurde, wohlwollend betrachtete, einen Vertrag, in dem er sich verpflichtete, für die kaiserlichen Theater das einaktige Ballett „Die Prüfung des Damis“ nach einem Libretto von Marius Iwanowitsch Petipa zu komponieren. Die Premiere sollte im Höfischen Eremitage-Theater stattfinden.

Oberhofmeister Wsewoloschski war wie immer vor allem darauf bedacht, den Hof zufrieden zu stellen, der es vorzog, sich von den Problemen des russischen Lebens in Balletten mit märchenhaften und legendären Themen zu erholen. Diesmal wählte Wsewoloschski für die Aufführung im Hoftheater eine populäre romantische Geschichte über ein adeliges Mädchen, das nicht wegen ihres Titels und ihres Reichtums, sondern wegen ihrer Schönheit und ihres guten Benehmens geliebt werden wollte und deshalb eine Prüfung für ihren Bräutigam arrangierte. Der „französisch-mythologische“ Geschmack des Hofes und seines Oberhofmeisters entsprach der Zeit und dem Ort der Handlung (Frankreich des XVIII. Jahrhunderts) und der Absicht, die Inszenierung als „Pastorale im Stil Watteaus“ zu präsentieren.

Petipa, der damit betraut war, das Libretto auf diese Handlung zu „sticken“, hatte nichts dagegen - schließlich waren die unschuldigen Abenteuer der jungen Isabella und Damis für ihn nur ein Vorwand, die Figuren aus den „galanten Pastoralen“ des französischen Malers Antoine Watteau aus dem XVIII. Jahrhundert zu inszenieren - kapriziöse und launische Schönheiten und ihre eleganten und sarkastischen Verehrer, die vor dem Hintergrund nachdenklicher Wälder und romantischer Täler „die Wissenschaft der zarten Leidenschaft“ erlernen. Es gab mehrere Titel – „Heirat aus Liebe“, „Geliebt wie man es verdient“, und schließlich entschied man sich für „Die List der Liebe oder die Prüfungen des Damis. Im Genre Watteaus“.

Als Marius Iwanowitsch die Handlung des Balletts entwickelte, fügte er dieses Detail hinzu - zu den Tugenden der jungen Herzogin Isabella gehört in den Augen ihres Verlobten, des Marquis Damis, nicht zuletzt ihre Fähigkeit zu tanzen. Daraus ist etwas Einfaches geworden - Isabella tauscht mit ihrer Zofe Marinetta die Kleider und Rollen, um die Gefühle von Damis zu prüfen, den sie heiraten soll, den sie aber noch nicht gesehen hat.

Die Naivität der Handlung war offensichtlich und ihre offensichtlichen Fehler, wie z. B. die Teilnahme des „Dienstmädchens“ am Tanz mit ihren Gastgebern und vornehmen Gästen, haben sie auch nicht verschönert. Es überrascht nicht, dass der Rezensent der „Russischen Musikzeitung“ später ironisch feststellte: „Da das Dienstmädchen tanzen kann und die Gräfin nicht, beschließt Damis, mit dem Dienstmädchen durchzubrennen, und wird so als bewährter und vertrauenswürdiger Bräutigam anerkannt... Was für eine Selbstgefälligkeit von unserem talentierten Komponisten! Danach kann man getrost anfangen, Musik für Bonbonschachteln zu komponieren...“

Alles war wahr, aber gleichzeitig hatte die Handlung, wenn man darüber nachdenkt, auch ihre Vorzüge - zum Beispiel die Einfachheit, die der Phantasie des symphonisch denkenden Komponisten Raum gab, die logische Entwicklung der unprätentiösen Handlung und das fast völlige Fehlen von allem, was nicht in einem Tanz dargestellt werden konnte. Der Gedanke, eine Art musikalisches Gemälde nach Watteau zu komponieren, ließ Glasunow nicht mehr los, zumal sein Lieblingsbeispiel dafür das äußerst raffinierte und farbenfrohe französische Cembalostück „Glockenspiel“ war. Der Legende nach ließ sich François Couperin bei der Komposition von Watteaus Gemälde „Pilgerfahrt zur Insel Cythera“ inspirieren. Das „galante“ Thema hat Alexandr Konstantinowitsch jedoch nicht dazu verleitet, es „à la Rokoko“ zu stilisieren. Weiblichkeit und Verwöhnung wichen in seiner Musik Gesundheit und Lebendigkeit, und das unstete Spiel der für Watteaus Pinsel typischen Palette von raffinierten goldenen, rosafarbenen, olivfarbenen Untertönen und Schattierungen wurde durch den Reichtum der vollmundigen musikalischen Farbe ersetzt, die die rhythmischen Konturen der Gavotte, Sarabande und Farandole des XVIII. Jahrhunderts erfüllte.

Marius Iwanowitsch verfasste natürlich eine andere „Plan-Ordnung“, manchmal mit komischen Details wie „Damis schickt seinen Diener weg und stellt fest, dass Marinetta feine Manieren hat“ (in Wirklichkeit steht Isabella vor ihm). Doch nun, im Vertrauen auf den musikalischen Geschmack seines jungen Mitarbeiters und Freundes, äußerte sich Petipa zuweilen recht ungewöhnlich für eine traditionelle „Plan-Ordnung“: „die Señores und Damen schlagen vor, einen Walzer aufzuführen, einen brillanten und leidenschaftlichen Walzer, den der große Meister Glasunow zu komponieren vermag.“

Das Eremitage-Theater am Newa-Ufer, ein Meisterwerk von Giacomo Quarenghi, war ein Hoftheater für „Auserwählte“ - die königliche Familie und ihren inneren Kreis. Das Theater war Teil des Palastes, und sein Besuch gehörte zum höfischen Ritual. Es schien, dass die Hauptsache für den Hof nicht die Oper oder das Ballett selbst war, sondern das, was ihr vorausging - die edlen Zuschauer, die blitzenden Juwelen, Epauletten und die Goldstickerei der Hofuniformen, das Klirren der Orden, das Rascheln der Straußenfedern und Spitzen, sie traten auf flauschigen Teppichen in das hell erleuchtete, mit rotem Samt und cremefarbenem Marmor geschmückte Amphitheater ein, das von dem Geruch eines besonderen „Hofparfüms“ erfüllt war (es wurde gerade von Lakaien in roter Livree aus großen Phiolen auf glühende Schöpfkellen gegossen); sie traten ein und nahmen in strenger Reihenfolge, entsprechend ihren Titeln und Rängen, Platz. Die Musiker des Orchesters mussten rot-goldene Anzüge tragen, die stark an die Tracht der Lakaien erinnerten. Die mit Rokokozeichnungen und Vignetten reich verzierten Programmhefte wurden nur in französischer Sprache gedruckt.

Es ist klar, dass es für die Nichtadligen keinen Weg in diesen „Olymp“ gab, nicht einmal für so berühmte wie den Ballettmeister Petipa und den Komponisten Glasunow. Sie - die Macher der Aufführung - betraten das Theater mit speziellen Polizeiausweisen für den einmaligen Besuch und bewunderten ihre Schöpfung leider nur hinter den Kulissen. Doch Marius Iwanowitsch hatte sich längst an die Hofordnung gewöhnt, während Alexandr Konstantinowitsch nur gutmütig mit der Hand winkte - Gott sei Dank, dass er wenigstens nicht gezwungen war, eine rote Livree zu tragen!

... Die sanfte und bedächtige Stimme des Waldhorns singt eine verspielte Melodie des alten französischen Liedes „Guter Tabak in meiner Schnupftabakdose“, dem Intro des Balletts. Das Waldhorn singt ein Solo wie ein Chorsänger, und dann wird die Melodie zu einem spitzenartigen Geflecht von Stimmen, eine nach der anderen.

Der Vorhang öffnet sich. Die elegante Rokoko-Kulisse, die ein altes Schloss im Park zeigt, ist die Kulisse für die verspielten Damen und zierlichen Kavaliere auf dem grünen Rasen zur ruhigen, „pastoralen“ Melodie der Flöten - die sorglose, halb märchenhafte Welt der Herzoginnen und Marquisen. Die Tänze von „pikant, in Gold und Spitze“ aus dem XVIII. Jahrhundert wechseln sich in aller Ruhe ab: die nachdenkliche und melancholische Gavotte, die feierliche und ernste Sarabande und die schlicht-fröhliche Farandole. Amüsante, wie „aus dem Ärmel geschüttelte“ Musik - die pfeifende Melodie der Piccoloflöte, die schillernden Klänge der Laute, das Bimmeln der Glocken, die schimmernden Akkorde der Harfe (es ist das erste Mal, dass Glasunow so kompliziert orchestriert!) - wird von schlendernden Schauspielern in einem Puppenspiel aufgeführt.

Nachdem Isabella einen Brief erhalten hat, in dem sie über Damis' bevorstehende Ankunft informiert wird, setzt sie ihren Plan in die Tat um - sie verkleidet sich als Dienstmädchen. Hier ist „der junge und schöne Marquis Damis“ (wie Petipa ihn in seiner „Plan-Ordnung“ beschreibt). Damis „schaut sich um, um den Eingang zum Schloss zu finden“. Beim Anblick des „Dienstmädchens“ verliebt sich Damis sofort in sie, während ihn die schlichten Umgangsformen der „Herzogin“ (das verkleidete Dienstmädchen Marinetta) erschrecken. Der Komponist hat Damis' plötzliche Leidenschaft für das „Dienstmädchen“ mit einer Melodie dargestellt, die der von Tatjana in Tschaikowskis „Onegin“ sehr ähnlich ist – „Oh, Amme, Amme, ich leide...“.

In der Zwischenzeit schlagen die unbekümmerten Damen und Herren, die sich über Damis' Sorgen lustig machen, vor, „einen Walzer zu tanzen“. Und der Walzer erklingt, genau der „brillante und leidenschaftliche Walzer“, den Petipa von Glasunow erwartete. Und der Komponist hat die Erwartungen des Ballettmeisters nicht enttäuscht - die raffinierte Klarinettenmelodie ist wunderschön und Glasunow variiert unermüdlich die rhythmische Formel des Walzers. Für Damis ist der Walzer ein weiterer Grund zur Besorgnis, denn die Pseudoherzogin tanzt „ziemlich unbeholfen“, während das imaginäre Dienstmädchen „mit Anmut glänzt“. Der „junge und schöne Marquis“ fasst einen Entschluss: „Lauf!“, sagt er dem „Dienstmädchen“. Aber hier erklärt die Herzogin Damis, dass sein Kummer umsonst war. Isabella und Damis sind glücklich. Die Bauern kommen und gratulieren dem jungen Paar.

Der Raffinesse und den etwas verwöhnten musikalischen Eigenschaften der Aristokraten stehen die heiteren Bauerntänze gegenüber - der einfachherzige Balabile\* und der federnd-energetische Fricasse\*\*.

\* Balabile (aus dem Italienischen) - wörtlich „Tanz“ - ein ausgedehnter Tanz eines Corps de ballet (*Ballettruppe*), einschließlich Auftritten von Solisten.

\*\* Fricasse (aus dem fr.) - wörtlich „Mischung“, „Haufen“ - ein Fleischgericht, aber auch ein Tanz, bei dem alle Akteure zusammenkommen.

Ein Teil der freundlichen Ironie, die manchmal in den lyrischen Liebesszenen zu spüren war, weicht im Tanz des Brautpaares einem aufrichtigen Gefühl.

Im Schlusstanz werden die Melodie der „unterhaltsamen Gäste“ und das Lied „Guter Tabak...“ miteinander verwoben. Der Blechbläser-„Chor“ führt ihn kraftvoll an und vollendet das Ballett...

Das Publikum applaudierte diskret-nachsichtig, die Zeremonie des Hofballetts war vorbei.

Journalisten durften das Eremitage-Theater nicht betreten; offiziell genehmigte Berichte über Aufführungen wurden vom Palastdienst an die Zeitungen weitergeleitet. So enthielten die „Rezensionen“ ausführliche Berichte über „die höchste Erscheinung aus den inneren Gemächern ihrer kaiserlichen Majestäten“, kommentierten eifrig, wer zur Rechten und wer zur Linken des Zaren saß usw. Sie beschrieben sogar „die fein gedruckten Programme, die mit einer Vignette im Stil Ludwigs XVI. geschmückt sind, die ein wunderschönes, mit weißen Rosen bedecktes Spalier darstellt“. Der Bühnenmeister und der Komponist wurden hingegen nur erwähnt. Danke, dass Sie wenigstens das nicht vergessen haben!

Eine Woche später wurde die Aufführung im Mariinski-Theater gezeigt. Aber auch hier wurde Glasunows Musik wenig beachtet. Das „Duell“ zwischen Pierina Legnani, die gerade ihre Bühnenkarriere beendet, und dem aufstrebenden „Star“ und Liebling der kaiserlichen Familie, Matilda Kschessinskaja, hat die Ballettfreunde mehr unterhalten. Es war, als hätten alle vergessen, dass der berühmte Komponist von „Raimonda“ seine Musik dem Publikum vorstellte.

Wahrscheinlich waren die „höfische“ Handlung und die Tänze, die Petipa auf Wunsch von Wsewoloschski in der „Porzellan“-Manier des XVIII. Jahrhunderts inszenierte, ein Hindernis, ebenso wie die Kostüme, deren Entwürfe vom Oberhofmeister selbst gezeichnet wurden - lange Röcke für die Frauen, schwere Umhänge und breitkrempige, mit Federn geschmückte Hüte für die Männer. Die junge Herzogin Isabella war wie die berühmte französische Ballerina Camargo gekleidet, die auf einem Porträt von Nicolas Lancret abgebildet ist. Übrigens machte es Wsewoloschski mit seinen unbequemen Tanzkostümen dem Choreographen sehr schwer, der genervt murrte:

- Vielleicht bereiten wir uns auf ein Festessen in Versailles vor?

So stellte sich heraus, dass die stilisierten „antiken“ Tänze, die raffinierten Salon-Pas und die Verbeugungen der „Ballettbauern“ das Wesentliche der Musik verdeckten, und viele schlossen sich der Meinung des Ballettkritikers Koptjajew im „Jahrbuch der kaiserlichen Theater“ an, der in Glasunows Musik nur „eine Nachahmung des Stils von Watteau“ sah. Die Gavotte, die Sarabande und die Farandole zeigen hier die Hingabe des Autors an die alten Altarbilder“.

Der Kritiker Jewgeni Maximowitsch Petrowski war der scharfsinnigste von allen - er spürte sofort die Hauptsache - die russische Basis aller Tänze, egal wie sie im Ballett genannt werden. Er hielt dies jedoch nicht für eine Tugend und beklagte in seinem Artikel in der „Russischen Musikzeitung“, dass der Komponist nicht vorgeben könne, Franzose zu sein, und dass es seiner Musik an „warmer und sanfter Sinnlichkeit, einschmeichelnder Zärtlichkeit und katzenhafter Gewandtheit“ fehle. Außerdem warf er dem Komponisten eine Vorliebe für polyphone Methoden

vor: „Glasunow verbirgt auch in seinen Walzern nie die Tendenz, Beispiele für einen fast dreifachen Kontrapunkt zu geben.“ Petrowski hat sich natürlich geirrt. Der springende Punkt, so Alexandr Konstantinowitsch, liegt nicht in der Technik, sondern in ihrer Ausdruckskraft. Wenn der Trick nur um des Tricks willen gemacht wird, um sich mit seinem Können zu brüsten, ist das schlecht. Erinnern wir uns aber daran, wie passend das Mittel mit dem akademischen Namen „Imitation“ im Duett von Braut und Bräutigam ist, wenn das Cello und die Violine ein inniges „Gespräch“ führen, indem sie melodische Phrasen nacheinander wiederholen, als ob die Braut zärtlich die Worte des Bräutigams wiedergibt. Was für ein „Technizismus“ steckt dahinter!

Alexandr Konstantinowitsch hatte sich jedoch schon lange nicht mehr für die Meinung der Kritiker interessiert, solange es nicht um sein Dirigat ging. Lasst sie schreiben, was sie wollen. Er selbst war von der Musik des neuen Balletts und seinem russischen Stil begeistert. Und als er den Klavierauszug vorbereitete, verzichtete er auf den raffinierten Titel „Die Prüfung des Damis“, strich das freche „List der Liebe“ und setzte einen einfachen, klaren und vor allem russischen Titel - „Das Dienstmädchen“.

## ERNEUT DAS EREMITAGE THEATER

Weniger als einen Monat später, am 7. Februar 1900, begegnete das prüde, aristokratische Publikum des Eremitage-Theaters Glasunows zweitem Einakterballett – „Die Jahreszeiten“ - mit der üblichen achtlosen Zurückhaltung. Der Komponist und der Ballettmeister schufen es fast gleichzeitig mit dem „Dienstmädchen“.

- Monsieur Glasunow, - teilte Marius Iwanowitsch seine Idee mit, - ich stelle mir ein neues und interessantes Schauspiel vor! Stellen Sie sich vor, ein Pratikable taucht unter der Bühne auf... Wie sagt man das auf Russisch? Ja, ja, ein Hügel! Und so, wenn dieses Pratikable aufgestellt ist, kommt der Winter auf ihn herab.

- Eine Tänzerin?

- Nein, nein, Männer! Und dann der erste Tänzer. Und lehnt sich an eine kleine Tanne an! Wie fühlt es sich an? Was meinen Sie dazu? Hat der alte Petipa noch eine Fantasie? Ha-ha!

Aus Glasunows weiteren Ausführungen ging hervor, dass Marius Iwanowitsch ein Ballett aus vier Gemälden konzipiert hatte, die allegorisch die Jahreszeiten darstellen (so wollte Petipa das Ballett übrigens ursprünglich auch nennen – „Die vier Jahreszeiten“). Es gab keine Handlung, aber - und das faszinierte den Komponisten - verschiedene Naturbilder, zu denen er sich schon immer hingezogen fühlte. Er dachte dabei an „Der Wald“ und „Das Meer“, aber auch an den „Frühling“, der von allen bejubelt wurde, aber von allen vergessen worden war, obwohl er dem Komponisten sehr am Herzen lag. Er hatte die Neigung, und zwar eine beträchtliche Neigung, ein „musikalischer Maler“ zu sein. Und nun war es an der Zeit, sie in vollem Umfang zu enthüllen.

... Verstreut auf den „Böden“ des Orchesters erklingen Holz- und Blechbläser, Streicher, die in der Höhe kaum hörbar pfeifen, und bilden eine verblüffende visuelle Musik der winterlichen Nachtstille - das Bild des Wanderns in der Dunkelheit der eisigen Winternacht in unbesetzten, den Menschen gleichgültigen Räumen. Nachdenklich und distanziert klingt die lakonische Melodie - der Gesang des Winters, der Winterstumpfheit wird in scharfen, stacheligen Intonationen der

Streicher ausgedrückt. Die Streicher- und Holzbläserpassagen klingen wie Winterwindböen...

Die Einleitung wird durch das erste Bild – „Winter“ - ersetzt. Auf einem schneebedeckten Hügel tanzen der Winter und seine vier Begleiter abwechselnd - die leichten, schwerelosen Klänge des Tanzes des Frosts, der transparente, klangvolle Glanz des Eises, das rhythmische Rasseln des Hagels und der zitternde, flüchtige Walzer des Schnees. Die zaubernden Zwerge sammeln Holz und machen ein Feuer - die Flammen erschrecken Winter und sie und ihre Gefährten verschwinden.

Bei der Probe des Balletts sagte Rimski-Korsakow, selbst ein großer Meister der „Wintermusik“, nachdem er die Einleitung und das erste Bild gehört hatte:

- Das ist einer der besten Winter in der russischen Musik!

Einer der Zuhörer erhob Einspruch:

- Nein, ich finde den Winter in „Snegurotschka“ („Schneeflöckchen“, Schneewittchen) viel intimer.

Doch Nikolai Andrejewitsch war damit nicht einverstanden:

- Nein, ich werde „Snegurotschka“ („Schneeflöckchen“, Schneewittchen) neu instrumentieren, also werde ich diesen Winter Unterricht nehmen...

...Der Schnee und das Eis schmelzen und verblassen, als ob der Klang von Waldhörnern und Harfengeräuschen und frühlingshaften Bächen noch lange in der Luft hängt. Der Hügel wird allmählich mit Blumen bedeckt, die leichten, luftigen Passagen der Geigen und Flöten stellen den warmen Frühlingwind dar, der weht. Der Frühling hält Einzug auf dem Hügel, flankiert von einem Gefolge aus Vögeln und Blumen. Die Musik des Frühlings ist voll von frühlingshafter Frische, Wärme und Licht.

- Monsieur Glasunow, - Petipa spricht auf Russisch, - Frühling und Blumen laufen, die Luft wird zu heiß!

Der Hügel verwandelt sich in eine blühende Wiese, auf der der Sommer in einer Krone aus Blumen und Ähren spazieren geht. Der gemächliche Walzer der Mohn- und Kornblumen ist durchdrungen von dem Gefühl der Erschöpfung, das die weiten Felder an einem heißen Tag überzieht. Und der Zuhörer empfindet das langsame Tempo, die nachdenkliche Melodie und den gemessenen, wiegenden Rhythmus der Barkarole als erfrischende Kühle des Flusses – „Die Tänzer werfen ihre Oberröcke ab, - schrieb Marius Iwanowitsch in der „Plan-Ordnung“, - und gehen baden...“.

Plötzlich ertönt bizarre Musik - pfeifende Flöten und monoton „stampfende“ Streicher. Es sind die Satyrn und Faune, die den Koloss stehlen wollen, und es kommt zu einem Kampf, den die Blumen gewinnen.

Der Herbst kommt, die Bacchantinnen tanzen zum Erntedankfest in den Weinbergen. In Glasunows Herbst gibt es keine traditionellen Bilder - gefallene Blätter, verlassene Wege, keine Traurigkeit des Vergehens. Aber auch in der Musik gibt es keine erotische Ekstase, obwohl dem vierten Gemälde der Untertitel „Bacchanal“ vorangestellt ist.

Nein, es ist eine freudige Hymne auf die Fruchtbarkeit der Erde, eine Bewunderung für das reichliche Fließen der Gaben der Erde - die breite, energische Melodie des Herbstes, angetrieben von einem durchsetzungsfähigen Rhythmus, wird als solche wahrgenommen.

Der Herbst ist der Höhepunkt des Zyklus der Natur, die Zusammenfassung aller anderen Jahreszeiten, so dass die Themen und Melodien des schneereichen

Winters, des strahlenden Frühlings und des schwülen, sonnigen, goldenen Sommers in neuem Gewand wieder erklingen. Die Bacchantinnen eilen herbei, begleitet von Satyrn und Faunen. Doch der Lauf der Zeit ist unausweichlich - der freudige Satz endet abrupt, und in der daraus resultierenden Dunkelheit und Stille findet Winters Musik einen klangvollen, traurigen und bedrohlichen Widerhall.

Das Ballett schließt mit der triumphalen und jubelnden Apotheose, in der der Komponist mit erstaunlichem Geschick die Themen aller Jahreszeiten zu einem einzigen Ganzen verbindet und das ewige Erblühen und die Erneuerung von Natur und Leben verherrlicht.

Leider war die Inszenierung der „Jahreszeiten“ einer der wenigen Misserfolge Petipas, und das wurde von allen anerkannt - von Freunden und Feinden gleichermaßen. Vielleicht lag es am Alter des Ballettmeisters, an Kschessinskaja, die sich seinen Plänen nicht fügte, und an der unfreundlichen Haltung des neuen Direktors der kaiserlichen Theater, Fürst Wolkonski, der die Hofintrigen gewann und Wsewoloschski verdrängte. Wolkonski selbst konnte nicht auf dem Regiestuhl bleiben und wurde durch den brachialen Soldaten Teljakowski ersetzt, der Petipa nicht mochte und Marius Iwanowitsch öffentlich zu einem „senilen alten Mann, der den Verstand verloren hat, altersschwach ist und durch seinen Aufenthalt am Theater der Sache schadet“, erklärte, den betagten Ballettmeister entlassen ließ und ihm sogar den Besuch des Theaters verbot - des Theaters, dem Petipa mehr als ein halbes Jahrhundert gegeben hatte. Wahre Kenner, die verstanden, dass Petipas Ballette die Spitze der russischen Choreografie waren, konnten ihm nicht helfen. Viele, die zuvor als Freunde gegolten hatten, wandten sich von ihm ab, doch Glasunow kommunizierte weiterhin freundschaftlich mit Marius Iwanowitsch und brachte seinen Respekt für den großen Meister zum Ausdruck, indem er ihm die Musik aus den „Jahreszeiten“ widmete.

Fast drei Jahre Arbeit im Ballettbereich haben dem Komponisten geholfen, seine Fähigkeiten bis zum Äußersten zu verbessern und ihn gelehrt, verschiedene kreative Probleme zu lösen.

- Nach den Balletten fiel mir alles leicht, - erzählt er Freunden, - die Notwendigkeit, mit den Bedingungen der Choreographie zu rechnen, fesselte mich, aber sie härtete mich auch für die Schwierigkeiten der Symphonik. Ich musste die Absichten des Ballettmeisters berücksichtigen, aber in diesen eisernen Fesseln lauerte die beste Schule für die Entwicklung und Ausbildung eines Formgefühls. Ist es nicht notwendig, die Freiheit in Fesseln zu lernen?

Seine Orchestrierungsfähigkeiten wurden perfekt. Die Winterstarre, die Helligkeit des Frühlings, die Erschöpfung des Sommers und die überschwängliche Fröhlichkeit der Herbstfeste wurden vom Orchester mit erstaunlicher Farbigkeit gezeichnet. Nicht umsonst wiederholte Rimski-Korsakow nun:

- Wir alle müssen von Alexandr Konstantinowitsch lernen. Und vor allem in der Instrumentierung.

Und im Kreise der Beljajews kam nach der Uraufführung der „Jahreszeiten“ zu den zahlreichen liebevollen und scherzhaften Spitznamen Glasunows ein weiterer hinzu - Joseph Haydn der Jüngere (denn Haydn hat ein Oratorium mit demselben Titel).

„ICH WARTE AUF IHRE OPER!“

Nach seiner Einführung in das Theater dachten immer mehr Menschen an die Oper, vor allem nachdem Alexandr Konstantinowitsch Mamontows Theater besucht hatte, um eine weitere neue Oper seines Lehrers, „Die Zarenbraut“, zu sehen. Das Theater wurde aus Gewohnheit „Mamontows“ genannt - die Geschäfte des „Eisenbahnkönigs“ Sawwa Iwanowitsch gerieten ins Wanken, er konnte sein Geisteskind nicht mehr so großzügig fördern und zog sich bald ganz aus dem Theatergeschäft zurück. Das Ensemble wurde gegründet, und die Truppe überlebte fast, wenn auch nicht ohne große Verluste - Schaljapin ging zum Bolschoi-Theater, obwohl er weiterhin die Einbuße „zurückzahlte“.

Aber die unvergleichliche Nadeschda Iwanowna Sabela-Wrubel blieb in der Truppe. Die Einladung, Glasunows alten Bekannten Michail Michailowitsch Iwanow, jetzt Ippolitow-Iwanow, zu dirigieren, war ebenfalls ein Glücksfall - er fügte absichtlich den Nachnamen seiner Verwandten hinzu, um Verwechslungen mit Iwanow der Giraffe zu vermeiden. Er war noch sehr jung und von schlichtem Äußeren (er trug ein Männerhaar, mit Topfschnitt) und erwies sich als sehr begabter Dirigent, und als Komponist war er sehr vielversprechend, was er bald mit der Komposition der Oper „Asja“ nach einer Erzählung von Turgenjew unter Beweis stellte.

Und hier auf der Bühne ist Moskau Russland zur Zeit Iwans des Schrecklichen, ein Drama der Liebesleidenschaften. Wie man sieht, hatte Nikolai Andrejewitsch eine Vorliebe für Geschichten mit zwei sehr unterschiedlichen Frauenfiguren. Die eine ist vollblütig, warm, aber zu erdig, flügellos. Das ist Ganna, Ljubawa, Ljubascha. Und die andere ist eher ein Symbol der Poesie, der „ewigen Weiblichkeit“, die den Helden mit einem geisterhaften Traum entführt - Pannotschka, Wolchowa, Marfa... Marfa ist zwar ein scheinbar irdischer Charakter, aber die Musik sagt manchmal etwas anderes. Und in der irdischen, ganz alltäglichen Handlung der „Zarenbraut“ zeigt das Bild Marfas Züge einer märchenhaften Unwirklichkeit. Der Garten, an den sie sich erinnert, hat eine genaue „Adresse“ – „Wir wohnten in Nowgorod neben Wanja“, aber als Sabela-Wrubels Stimme über die chromatischen Bögen des Rezitativs glitt, konnte man nicht umhin, sich für einen Moment zu fragen - war dieser Garten real? Hatte Marfa sich das eingebildet?

Marfa Sabela-Wrubel, als ob sie nicht lebte, sondern in Wirklichkeit träumte, ihr sanftes Lächeln, war manchmal irgendwo weit weg an denen vorbei gerichtet, die vor ihr standen. Und umso tragischer waren die Szenen des Finales - Marfa, die sich vor Schmerzen windet, ihren Körper von dem bösen „Trank“ losreißt und dann in die Vergessenheit fällt... Die wackeligen Bewegungen, das schmerzhaft erleuchtete Lächeln... Und hier kommt die finale Arienträumerei - leicht und weiträumig, die entrückten Zuhörer atmen im gleichen Rhythmus wie die Sängerin, und die Stimme steigt schwerelos in die schwindelerregende Höhe der oberen Töne, wie ins Himmelsblau: „Schau, da ist eine Wolke hoch über deinem Kopf, die goldene Krone...“ Ja, dachte Glasunow, es gibt solche Wunder in der Kunst...

- Ich bin furchtbar zufrieden mit meiner Oper, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - es ist alles raus, es ist alles Ton, es gibt keine langen Zeilen. Es ist wahrscheinlich die virtuoseste meiner Opern.

Und wieder fragte er Glasunow:

- Und Sie, lieber Maestro, wann werden Sie eine Oper schreiben?

Als man Alexandr Konstantinowitsch zu seinem nächsten Geburtstag gratulierte, vergaß man nicht, ihn daran zu erinnern: „Und ich wiederhole auch, was ich schon oft wiederholt habe: Ich warte auf Ihre Oper.“

Aber die Opernpläne blieben Pläne - er konnte nie ein Thema finden, das ihn wirklich fesseln würde, bis zum Ende, ohne jeden Zweifel. Er schrieb viel für Gesang und Orchester, was nach Meinung von Rimski-Korsakow eine gute Vorbereitung auf die Oper war. Nach der „Krönungskantate“ komponierte er eine „Feierliche Kantate“ zum 100-jährigen Bestehen des Pawlowsker Fraueninstituts und dann, als er sich mit dem Puschkin-Jubiläum zu beschäftigen begann, komponierte er neben Romanzen zu Versen seines immer noch bevorzugten Dichters und einer Chorhymne eine fünfstimmige „Feierliche Kantate zum Gedenken an den 100. Geburtstag A. Puschkins“ zu Worten von K. R. - das war ein durchsichtiges Pseudonym des Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch Romanow, einem Onkel des Zaren. Seine Hoheit machte aus dem Komponieren kein Geheimnis, aber da die Sitte des Großherzogs darin bestand, wichtige Staatsangelegenheiten zu verwalten, zu denen die Poesie nicht zählt, musste er sich hinter den Buchstaben K. R. „verstecken“. Die Gedichte waren jedoch nicht schlecht (nicht ohne Grund hat Tschaikowski oft über K. R.'s Worte komponiert), schaffte Glasunow die Musik - sowohl das nachdenkliche Wiegenlied, das „Ewig Glorreiche“ des Tenors, als auch die wuchtigen, volltönenden Chöre - wären in einer Oper über ein Thema, etwa aus dem russischen Leben zur Zeit Puschkins, durchaus angebracht gewesen. Die Kantate wurde anlässlich der Puschkin-Feierlichkeiten in der Akademie der Wissenschaften aufgeführt und fand großen Anklang. Aber es kam nie zu einer Oper.

Und in der Zwischenzeit begannen nach und nach Bilder der Siebten Sinfonie im Bewusstsein zu entstehen.

## KONSERVATORIUM

Als Alexandr Konstantinowitsch und Marius Iwanowitsch Petipa von den Kulissen des Eremitage-Theaters aus die „blumengeschmückten“ Bacchantinnen bewunderten, die zu seiner Musik tanzten, war er bereits seit zwei Monaten Professor am Petersburger Konservatorium.

August Rudolfowitsch Bernhard, der im Jahr zuvor Direktor des Konservatoriums geworden war, hatte Glasunow wiederholt überredet und wollte einen weiteren berühmten Namen für seine Institution gewinnen. Die beiden waren alte Bekannte; sie kannten sich mit Vornamen, seit letzterer in der Klasse von Rimski-Korsakow studiert und die Opernlibretti von Nikolai Andrejewitsch ins Deutsche übersetzt hatte. August Rudolfowitschs Aussehen war typisch deutsch, und er wurde als Brahms-ähnlich angesehen - er war klein, von kräftiger Statur und hatte einen großen Kopf. Er stieg schnell auf und wurde Professor am Konservatorium seiner Heimatstadt, Inspektor und jetzt Direktor. Aber nachdem er sich ein würdevolles Äußeres zugelegt und üppige Koteletten wachsen lassen hatte, war Bernhard derselbe Typ - einfach und gutmütig, fähig, sich bei einem Schüler zu entschuldigen, den er in einem Moment der Hitzigkeit beleidigt hatte (ich erinnere mich an einen solchen Fall). Er war ein durchschnittlicher Musiker, hatte aber auch eine Heldentat vollbracht, von der er der neuen Generation von Schülern sicher erzählen würde. Und so war es auch - bei einem Konzert der Freien Schule spielte er den Orgelpart auf einem Harmonium (es gab keine Orgel im Saal der Stadtduma). Das Stück wurde aus dem Oratorium „Christus“ von Liszt aufgeführt, und an einer schwierigen Stelle, an der die Orgel „innehielt“, geriet der Chor unaufhaltsam „in die Irre“ - er

begann seine Intonation zu senken. Rimski-Korsakow, der dieses Konzert dirigierte, war beunruhigt - das Harmonium würde gleich einsetzen und die Falschheit wäre unerträglich! Doch Bernhard ließ sich nicht beirren, transponierte seinen Part kurzerhand und stieg so tief ein, wie der Chor Zeit hatte, „nach unten zu gehen“. Am Ende ist alles gut ausgegangen. Noch zwei Jahrzehnte später sprach Nikolai Andrejewitsch mit echtem Entsetzen über den Vorfall und lobte Bernhard.

Rimski-Korsakow riet auch Alexandr Konstantinowitsch, den schwierigen, aber dankbaren Weg des Unterrichtens einzuschlagen, weil er glaubte, dass dies seinem Schüler helfen würde, so wie es ihm einst geholfen hatte, seine Fähigkeiten zu perfektionieren und zu verfeinern. Nikolai Andrejewitsch erinnerte sich mit Verachtung an die Meinung der Kutschkisten in den 60er Jahren, dass das Talent angeblich keine professionelle Ausbildung brauche, sondern bereits durch den Instinkt, oder wie man damals sagte, „aus dem Bauch heraus“, vorhanden sei.

- Dieses notorische Bauchgefühl, - wiederholte Nikolai Andrejewitsch, - ist nichts anderes als Dilettantismus. Je mehr man in der Kunst weiß und beherrscht, desto mehr kann man in der Musik ausdrücken. In der Tat, Sascha, - fuhr er vertraulich fort, - Saremba, den Modest in „Raik“ so verhöhnt hat, hatte Recht - natürlich waren wir erfolglos, wir mussten lernen und lernen. Gott sei Dank habe ich das rechtzeitig erkannt und gelernt, und jetzt lerne ich weiter und lehre andere.

Und als Bernhard erneut das Konservatorium ansprach, stimmte Alexandr Konstantinowitsch zu. Am 28. Oktober '99 billigte der künstlerische Rat des Konservatoriums einstimmig den Vorschlag des Direktors, den Komponisten Glasunow einzuladen. Eigentlich war er schon lange am Konservatorium, seit der Zeit Anton Rubinsteins, und nahm an den Kompositionsprüfungen teil. Knapp die Hälfte der Professoren hatte Glasunow zumindest gelegentlich in Kasanskaja und Oserki besucht, während er mit den übrigen auf die eine oder andere Weise in musikalischen Angelegenheiten kommunizierte - bei den „Freitagen“ mit Beljajew, in seinem Verlag, im Direktorium des IRMO, wo er „in Anbetracht seiner künstlerischen Tätigkeit“ (wie es in der Entscheidung des Direktoriums hieß) zum Kandidaten gewählt wurde. Und niemand hatte etwas dagegen, als Alexandr Konstantinowitsch unter Umgehung des Lehrerberufs direkt zum Professor ernannt wurde. Es folgte ein Appell an das IRMO-Direktorium (dem das Konservatorium unterstellt war), der ebenfalls einstimmige Beschluss des Direktoriums, „den Komponisten A. K. Glasunow zum ordentlichen Professor 2. Klasse für Studenten in speziellen Theorieklassen zu ernennen“, und schließlich erließ Großfürst Konstantinowitsch (derselbe K. R.), stellvertretender Vorsitzender des IRMO, einen kurzen Beschluss: „Ich bin einverstanden, Konstantin.“

Von nun an rollte Glasunows Kalesche fast täglich (in der Regel gegen Mittag) gemächlich (Jelena Pawlowna mahnte noch immer, vorsichtig zu fahren!) ihren gewohnten Weg entlang - durch die enge Schlucht der Kasanskaja, dann den Katharinenkanal entlang und fuhr auf den Teatralnaja-Platz hinaus. Alexandr Konstantinowitsch betrat gemächlich die Eingangshalle, stieg die Treppe hinauf, ging durch die Gänge, verbeugte sich immer wieder höflich und hielt inne, um jemandem freundlich die Hand zu geben. Er wurde von alten Bekannten - Pianisten, Geigern, Sängern, Komponisten - herzlich begrüßt. Sogar sein ewiger Feind, Professor Nikolai Feopemptowitsch Solowjow, wandelte sich nun, da Glasunow sich dem Clan der gelehrten Musiker angeschlossen hatte, von Zorn zu Mitleid und verbeugte sich recht freundlich. Und am herzlichsten war natürlich das Treffen mit Rimski-Korsakow - als hätte man sich weiß Gott wie lange nicht mehr gesehen,

obwohl sie erst gestern, wie üblich, entweder bei Glasunow oder bei Rimski-Korsakow lange aufgeblieben sind.

## PROFESSOR RIMSKI-KORSAKOW

Nachdem er Nikolai Andrejewitsch am Konservatorium kennengelernt hatte, lernte Glasunow nun von ihm die Wissenschaft des Unterrichtens und entdeckte diesen außergewöhnlichen Mann gleichsam neu. In der neuen Umgebung fiel auf, dass der Lehrer gealtert war - er fügte etwas „Silber“ in seinem Haar hinzu, seine Figur - er trug immer noch dieselbe klobige Jacke - wurde noch trockener und schien länger zu sein, die Angewohnheit eines alten Mannes, seinen langen Bart würdevoll zu streichen, trat auf. Über seiner alten runden blauen Brille trug er jetzt eine andere, vor allem, wenn er sich an den Flügel setzte. Am Konservatorium war er nach außen hin zurückhaltend, ja sogar verschlossen. Glasunow spürte, dass er auf viele seiner Schüler - die Rimski-Korsakow nicht gut kannten - etwas trocken und sogar zornig wirkte, eine Art „trockener Gelehrter“, aber er verstand, dass die Zurückhaltung seines Lehrers aus einem gewissen Mangel an Selbstvertrauen und manchmal sogar Schüchternheit resultierte.

Und während sie sich mit Nikolai Andrejewitsch unterhielten, spürten die Studenten die herzliche Freundlichkeit, die sich hinter der äußeren Trockenheit des Professors verbarg. Aber Rimski-Korsakow hatte eine Menge Energie, mehr als jeder andere junge Mann (einschließlich - das musste man zugeben - Glasunow).

Bei erster Gelegenheit versuchte Alexandr Konstantinowitsch, in die Klasse von Rimski-Korsakow zu kommen. Nikolai Andrejewitsch leitete den Unterricht in Polyphonie, Orchestrierung und Komposition (oder, wie man damals sagte, freier Komposition) und war der Inbegriff von Genauigkeit; er versäumte nie eine Unterrichtsstunde oder kam zu spät. Auch seine Studenten trauten sich nicht, zu spät zu kommen, denn es war besser, abwesend zu sein, als einen vorwurfsvollen Blick des Professors zu ernten. Tatsächlich gab es einmal die seltene Gelegenheit, dass er zu spät kam - er kam zu spät zu einer Probe seiner neuen Oper, entschuldigte sich lange bei seinen Schülern und machte dann einen Scherz:

- Ich bin wie Borodin, der sagte: ich trinke nicht, also kann ich ein Glas Wodka trinken. Ich bin also auch nicht zu spät, also habe ich das Recht, einmal zu spät zu kommen.

Nikolai Andrejewitsch versammelte die Studenten um den Flügel, setzte sich hin, setzte seine zweite Brille auf und studierte, dicht an die Notenblätter gelehnt, sorgfältig und aufmerksam die Arbeiten der Studenten und machte sich mit seinen dicken Bleistiften Notizen. Selbst mit einer Doppelbrille konnte er schlecht sehen, schaute sich die Noten von verschiedenen Seiten an, machte beim Spielen oft Fehler, brummte gutmütig, zupfte aus Gewohnheit an seinem Bart:

- Ah, verdammt! Schon wieder falsch!

Deshalb habe er sich manchmal geweigert, das zu lesen, was mit blassem Bleistift geschrieben war:

- Das werde ich nicht, ich will nicht, dass ich durch deine Unachtsamkeit völlig blind werde!

Aber das wurde nicht wütend gesagt. Ein Geschäft in der Sadowaja-Straße, das besonders gute Tinte verkauft, wurde uns empfohlen:

- Ich verwende sie immer, sie trocknet schnell und lässt sich bei Bedarf leicht mit einem Messer abkratzen.

Nikolai Andrejewitschs freundliche und besonnene Haltung gegenüber seinen Studenten war in allem zu spüren. Misslungene Werke betrübten ihn, aber mit Geduld akzeptierte er alle Arten von Naivität und Absurdität, die von Studenten auf den musikalischen Linien dargestellt wurden, indem er sie harmlos auf die Schippe nahm. Er ärgerte sich nur über Geschmacklosigkeiten oder eine vulgäre Mode, aber selbst dann milderte er seine Kritik mit Humor. Aber er konnte es nicht ertragen, sich etwas auszuleihen, und als ihm jemand ein „Opus“ aus einer wenig bekannten (was sich der schlaue Schüler erhofft hatte) Mendelssohn-Kantate brachte, war Nikolai Andrejewitsch wütend:

- Was für ein Komponist stiehlt die Werke eines anderen? - ärgerte er sich. - Denn für den Künstler ist Kreativität die höchste Freude!

Da Nikolai Andrejewitsch selbst in Kreativität versunken war, duldete er auch keine Müßiggänger. Sie blieben jedoch nicht lange bei ihm und gingen in die Klasse von Professor Solowjow. Es ist nicht bekannt, wie Nikolai Feopemptowitsch seine Klassen leitete, aber es ist sicher, dass die Solowjow-Klasse keinen einzigen ordentlichen Komponisten hervorbrachte.

Aber von der erfolgreichen Arbeit eines Studenten. Rimski-Korsakow stand in voller Blüte. Wieder und wieder spielte er das Stück mit sichtlichem Vergnügen. Man spürte, dass das Talent und der Erfolg seines Studenten die größte Freude für Nikolai Andrejewitsch waren. Allerdings geizte er im Unterricht mit Lob, und wenn er dann doch einmal anerkennende Worte fand, waren sie wertvoll und blieben dem Studenten lange Zeit, wenn nicht für immer, in Erinnerung. Die Zurückhaltung des Professors war natürlich auf pädagogisches Fingerspitzengefühl zurückzuführen, und die Studenten wussten nicht, dass ihr Lehrer manchmal mit der Arbeit eines Studenten zu Glasunow oder Ljadow laufen konnte, um mit ihnen zu feiern und seiner Freude Luft zu machen.

Rimski-Korsakow war ein hervorragender Lehrer, dessen Fähigkeit zu erklären, Glasunow einprägsam war, er brachte es zu äußerster Klarheit und Einfachheit - der Student musste nur arbeiten. Er nahm meisterhaft die Werke der Großen auseinander und lehrte Harmonie anhand von Beispielen von Mozart, Beethoven und Glinka, Polyphonie von Bach, Orchestrierung von Tschaikowski, Wagner und... Glasunow (Alexandr Konstantinowitsch war hocheifrig und stolz auf diese Anerkennung durch seinen Lehrer). Nikolai spielte nur selten eigene Kompositionen, und wenn er etwas singen oder spielen musste, vor allem etwas Lyrisches, tat er dies in betont zurückhaltender Weise, wahrscheinlich weil er glaubte, dass es sich für ihn - einen graubärtigen Mann mit Doppelbrille - nicht geziemte, einen „inspirierten“ Blick zu haben. Im Allgemeinen war Nikolai Andrejewitsch die geringste Körperhaltung fremd, er war immer einfach und aufrichtig. Seine Studenten liebten ihn auch für seine unerwarteten „lyrischen Abschweifungen“ - er konnte plötzlich über Literatur, über die Natur, über Wälder, Kuckucke und andere Vögel sprechen, was den dunklen, sogar düsteren Unterricht im Konservatorium aufzuhellen schien.

Glasunow war der Meinung, dass Nikolai Andrejewitsch seine Studenten nicht nur gelehrt, sondern auch erzogen hat, obwohl er nie moralische Vorschriften machte, sondern sie durch sein Beispiel, seine Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit, seine Hingabe zur Kunst erzogen hat. Und die Studenten vertrauten dem Lehrer uneingeschränkt.

Bei ihren Treffen sprachen Rimski-Korsakow und Glasunow ebenso viel über die Kunst des Lehrens wie über das Komponieren. Nikolai Andrejewitsch wiederholte immer wieder, dass man die Persönlichkeit des Studenten nicht einschränken, sondern ihm erlauben müsse, sich frei zu öffnen. Und er erinnerte sich an Balakirews „eisernen Fehdehandschuh“ - wie viel Schaden konnte er, bei allem

guten Willen von Mili Alexejewitsch, einem Schüler zufügen, der talentiert, aber nicht willensstark genug war! Ein echter Professor, ein echter Lehrer, argumentierte Nikolai Andrejewitsch, der verstehen kann, was genau der begabte Schüler braucht, und nicht pauken, kann in diesem Fall Übungen nutzlos sein. Trotzdem würde ein begabter Schüler von einem Lehrer nur das nehmen, was für seine eigene Natur notwendig ist. Natürlich betraf das Gespräch in erster Linie Schüler-Komponisten. Alexandr Konstantinowitsch sah selbst, wie unterschiedlich Rimski-Korsakow mit verschiedenen Schülern umging - der eine half ihm, Takt für Takt zu komponieren, während der andere nur vorsichtige Ratschläge erhielt und den Wunsch des Schülers nach Unabhängigkeit respektierte. Und das wiederholt er oft:

- Ein Lehrer sollte der Vater eines Schülers sein, und ein Freund, und ein Kindermädchen, und wenn nötig, ein Diener!

## PROFESSOR LJADOW

Ljadow war anders. Glasunow erkannte manchmal nicht den Anatoli Konstantinowitsch, den er gewohnt war. Es war, als ob der eine Ljadow - ein charmanter, geistreicher, feinsinniger Gesprächspartner - an der Schwelle des Wintergartens zurückblieb und der andere Ljadow eintrat - müde, düster, bereit zum Einschlafen, wie es schien. Ljadows seltene musikalische Begabung war leider nicht mit dem Wunsch verbunden, sein Wissen mit seinen Schülern zu teilen. Er kam ständig zu spät oder gar nicht zum Unterricht. Man erzählte sich einen Witz über seine Versammlungen am Konservatorium - morgens brauchte er lange, um sich zu entscheiden, ob er hingehen sollte oder nicht. Als er sich endlich entschließt zu gehen, nimmt er eine Kutsche, aber auf halbem Weg befiehlt er: „Zurück!“, ruft das Konservatorium unter Berufung auf Krankheit an, setzt sich in seinen Lieblingssessel und vertieft sich in eines seiner Lieblingsbücher. Und wenn er doch käme, würde er lange Zeit nicht mit dem Unterricht beginnen können, schläfrig aus dem Fenster blickend, auf den Zehenspitzen wippend, mit dem Rücken zu den Schülern, die Hände tief in die Taschen gestopft. Schließlich setzte er sich an den Flügel und improvisierte etwas mit seinem schönen, „samtenen“ Klang. Dann, als ob er seine Kräfte gesammelt hätte, murmelte er mit schmerzverzerrtem Gesicht in einem tiefen, heiseren Bariton:

- Also, her mit Ihrer Arbeit...

Professor Ljadow unterrichtete eine Harmonieklasse und hätte vielleicht ein hervorragender Lehrer sein können - er präsentierte das Thema kurz, präzise und mit äußerster Klarheit, fand sofort Fehler und korrigierte sie meisterhaft. Aber er tat das alles gleichgültig, gelangweilt, sogar zimperlich, und schaute seinen Schüler an, als würde er darauf warten, dass er weggeht und ihn in Ruhe lässt. Er könnte z. B. eine harmonische Aufgabe an die Tafel zeichnen, seine Arbeit plötzlich unterbrechen, eine Schere aus der Tasche holen und etwas mit seinen Nägeln anstellen. Die Schüler waren natürlich beleidigt über diese Haltung und seine häufigen Abwesenheiten. Es gab jedoch die tröstliche Meinung, dass „Ljadow heute nicht mehr derselbe ist“, und davor war er sehr streng, sogar unhöflich, er warf ein Heft mit einer misslungenen Arbeit in die Ecke oder zerriss es sogar, scherzte am Rande des Spottes - er nannte die unfähige Schülerin mit dem Namen Gnilyosyrowa nicht anders als „Mademoiselle Roquefort“. Es war kein Zufall, dass einer der beleidigten Schüler auf die Idee kam, eine Fuge zum Thema „Hüte dich vor Ljadow!“

- be (b-moll) - re - gis (gis-moll) - la - do - fa! Stimmt, niemand hat es je auf die Reihe bekommen.

Nachdem er seine Fehler markiert hatte, gab Ljadow dem Schüler das Heft mit einem gelangweilten Blick zurück. Nur gelegentlich, wenn der Schüler etwas wirklich Absurdes verfasste, wurde Ljadows Sarkasmus sichtbar:

- Was ist das?

- Ich wollte, - rechtfertigte sich der Schüler -, auf eine neue Art und Weise.

- Neu? - Ljadows Gesicht verzog sich vor Mitleid. - Ah, ich verstehe, ich bin es leid, durch die Tür zu kommen, ich werde durch das Fenster kommen... Ich bin es leid, die Stiefel an den Füßen anzuziehen, also ziehe ich sie an den Händen an... Und was ist das?

- Und ich wollte hier beide Regeln anwenden.

- Ah, ich verstehe, Tee mit Milch und Zitrone...

Und das alles gleichgültig, ohne Herz, im Flüsterton. Ljadow machte keinen Hehl aus seiner Abneigung gegen das Unterrichten, nannte sich selbst den „Märtyrer des Konservatoriums Anatoli“ und beschwerte sich bei seinen Freunden:

- Ich bin des Konservatoriums so müde, ich bin so müde wie ein Karrenpferd! Seit zwanzig Jahren wiederhole ich, dass es vier Kreuze in E-Dur gibt. Herr, wird es ein Ende haben?

Und er fügte müde und wehmütig hinzu:

- Nein, es wird ein Leben lang halten...

Was konnte er tun, er musste das Joch ziehen - Ljadow, seine Frau und seine beiden Söhne lebten nur vom Gehalt des Konservatoriums. Er schrieb wenig, und obwohl Beljajew ihm immer den höchsten Satz zahlte, war es unmöglich, mit diesem Geld auszukommen.

Glasunow sympathisierte aufrichtig mit Ljadow, obwohl er nicht wirklich verstand, wie jemand nicht etwas von seinem Wissen an die Jugend weitergeben wollte, insbesondere an die Begabten? Und wenn er selbst lange zögerte, bevor er Bernhards Bitten zustimmte, so geschah dies nur aus gewöhnlichen Zweifeln, aus der Angst - würde es ihm gelingen? Und keineswegs sofort gewöhnte sich Alexandr Konstantinowitsch daran, vor einer Klasse von Schülern zu sprechen, fand relative Ruhe und ein gewisses Selbstvertrauen.

## PROFESSOR GLASUNOW

Der berühmte Komponist, Professor Alexandr Konstantinowitsch Glasunow, ist in seiner Instrumentationsklasse (sein Lieblingsfach wurde auch in den Kurs für symphonisches Notenlesen aufgenommen).

Alexandr Konstantinowitsch blickte nachdenklich in den Raum und sprach langsam und leise über die Instrumentierung eines Sinfonieorchesters. Zunächst in allen Einzelheiten, wie er es seinen angehenden Schülern hätte sagen sollen, doch dann ließ er sich hinreißen. Äußerlich hat sich der Professor nicht verändert, er war immer noch langsam, aber er hat offensichtlich übersehen, dass die Kenntnisse seiner Schüler noch sehr gering sind. Und er schlug vor:

- Und jetzt können Sie mit der Orchestrierung beginnen...

Nicht mehr und nicht weniger, wie man es bereits orchestriert. Die Schüler kennen weder die Tonlagen der Orchesterinstrumente noch die Spieltechniken - Glasunow hat das irgendwie vergessen und sie beraten:

- Nehmen Sie etwas Einfaches, z. B. den langsamen Satz einer Beethoven-Sonate, wo die vierstimmige Ergänzung völlig klar ist.

Man muss davon ausgehen, dass ihm alles klar ist!

- Die vier Stimmen, - fuhr der Professor fort, - sind die erste und zweite Geige, die Bratschen und die Celli. Und die Celli werden von den Kontrabässen verdoppelt. Verwechseln Sie nur nicht Verdoppelung mit parallelen Oktaven.

Er stützte sich auf das Orchester, das in seiner Vorstellung erklang, und machte weiter:

- Manchmal kann eine Melodie nicht von den ersten Geigen vorgetragen werden, sondern in einem günstigeren Register, z. B. den Celli, aber dann muss man damit rechnen, dass die ersten Geigen nicht die ersten Stimmen sind. Wissen Sie, - sagte der Professor, - manchmal ist es so schön: Bratschen, die von Celli und Geigen verdoppelt werden!

Er hat nicht bemerkt, dass die Schüler schon längst den Faden seiner Argumentation verloren haben.

- Wissen Sie, warum die Verdoppelung? Allerdings könnte man nur die Bratschen und an manchen Orten auch nur die Celli behalten...

Er zögerte:

- Nein, wissen Sie, da muss man vorsichtig sein, Bratschen spielen meist schlecht, das hört man immer.

Am Ende waren die Köpfe der Schüler „aufgebläht“ und sie wussten nicht, wo sie anfangen sollten, während Alexandr Konstantinowitsch, der sich dessen nicht bewusst war, verträumt weitermachte:

- Die Celli spielen ein Thema, damit muss man rechnen. Vielleicht sollten wir den Kontrabässen eine Stimme geben, ohne dass die Celli verdoppelt werden...

Manchmal zeigte der Professor eine Orchesterstimme, indem er mit den Fingern über die Weste glitt:

- Wenn, sagen wir, zwei Stimmenpaare in Terzen aufeinander zugehen...

Und die Finger sind gespreizt, als ob der Professor seinen Schülern „eine gehörnte Ziege“ zeigen würde. Das war klar, selbst für den unintelligentesten Menschen verständlich!

Die Partitur eines anderen Schülers, die für die Orchestrierung angefertigt wurde, steht auf dem Pult des Flügels im Klassenzimmer. Er ist mehrzeilig und außerdem in nicht sehr deutlicher Handschrift geschrieben. Und vor den Augen der Schüler geschah ein Wunder - Glasunow spielte die Partitur ruhig und gleichgültig mit seinen scheinbar ungeschickten Fingern, wobei er unverständlicherweise alle Details, alle Wendungen der Instrumentalteile erfasste.

- Nein, bei Gott, Alexandr Konstantinowitsch muss sieben Finger an seinen Händen haben, - flüsterte einer der Schüler begeistert.

Außerdem spielte er manchmal genauso brillant, ohne seine Zigarre aus der Hand zu legen. Natürlich hatte er nicht die Absicht, den Schülern den Trick zu zeigen; er hatte einfach vergessen, ihn aufzuschreiben, und hatte es nicht bemerkt.

Seine Schüler waren erstaunt über sein immenses musikalisches Gedächtnis - er kannte und erinnerte sich an alles! Egal, ob es sich um ein altes oder neues Werk, ein deutsches oder russisches, eine Sinfonie oder eine Oper handelte, Glasunow konnte jedes Stück sofort auswendig spielen. Sein Feingefühl verblüfft auch durch sein Gehör. Seine Schüler konnten sehen, dass Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow selbst mehr als einmal mit Erstaunen und Respekt auf seinen jüngeren Kollegen blickte - dieser hatte wieder einmal einen mikroskopisch kleinen Fehler im Spiel des Orchesters oder des Pianisten entdeckt, den selbst Rimski-Korsakow nicht

bemerkt hatte. Und so war es für niemanden eine Überraschung, wenn ein Schüler Nikolai Andrejewitsch fragte:

- Zeigen Sie es Alexandr Konstantinowitsch!

Es ging um ein Werk oder eine Übung. Und in der nächsten Lektion sollten Sie unbedingt fragen:

- Haben Sie es Alexandr Konstantinowitsch gezeigt?

-Ja.

- Haben Sie parallele Quinten gefunden?

Und oft war die Antwort:

- Ja, das habe ich.

Kurz gesagt, Professor Glasunow hatte alles - phänomenale Musikalität, die Autorität des berühmten Komponisten, unerschöpfliche theoretische und praktische Kenntnisse, den aufrichtigen Wunsch zu lehren, war aber noch nicht in der Lage, dies zu tun. Individuell arbeitete er mit einem bestimmten Schüler zusammen; er konnte eine gemeinsame Sprache finden, aber in der Klasse hatte er noch nicht die goldene Mitte der Erklärungen gefunden, die für alle sinnvoll waren. Er verstand dies und war nicht beleidigt, wenn seine Schüler ihn immer wieder nach etwas fragten oder Nikolai Andrejewitsch um Erklärungen baten. Er wusste nicht, wie er sich über seine Schüler ärgern sollte. Wenn etwas nicht gut gemacht war, erklärte er es freundlich und geduldig noch einmal, korrigierte es mit seinem goldenen Bleistift und setzte sich sogar hin, um es zu ändern. Und gleichzeitig würde er den Schüler selbst trösten:

-Und Balakirew? Er hat ganze Seiten meiner ersten Symphonie neu instrumentiert. Und, nun ja, es musste getan werden.

Seine Schüler verliebten sich bald in ihn - und zwar nicht nur wegen seines Wissens, sondern auch wegen seiner Hilfsbereitschaft, seiner Freundlichkeit, seiner Sanftmut und Aufrichtigkeit. Ein renommierter Komponist - und kein einziger Schatten von Selbstgefälligkeit in ihm! Glasunow stach mit seiner Kontaktfreudigkeit neben dem zurückhaltenden Rimski-Korsakow und erst recht neben dem gelangweilten und sarkastischen Ljadow hervor - ganz zu schweigen von den schmollenden Musikfunktionären, von denen es im Konservatorium leider viele gab.

Er wurde auch für seine untadelige Pünktlichkeit geschätzt - er kam nie zu spät und sagte den Unterricht nur ab, wenn er sich unwohl fühlte. Leider häuften sich seine Beschwerden, vor allem bei matschigem Wetter, was in Petersburg häufiger vorkam als bei schönem Wetter - nicht umsonst scherzten die Bewohner der Stadt, dass Moskau auf sieben Hügeln und Petersburg auf sieben Sümpfen gebaut sei. Früher konnte Alexandr Konstantinowitsch bei schlechtem Wetter zu Hause bleiben, aber jetzt musste er, wenn es sein Gesundheitszustand zuließ, im Konservatorium sein. Und er machte sich auf den Weg, begleitet von einer Klage Jelena Pawlownas: „Du wirst dich erkälten!“ Und wenn er nicht husten konnte, der Rücken schmerzte, die Füße weh taten, konnte er sich nur beruhigen, indem er Rimski-Korsakow eine Nachricht schickte: „Lieber Maestro! Ich habe mich erkältet und der Arzt hat mir geraten, morgen nicht auszugehen. Ich weiß nicht, was ich morgen mit meinem Unterricht anfangen soll. Wenn Sie nicht eine sehr dringende Aufgabe hätten, würden Sie nicht in das Konservatorium kommen (ab eineinhalb Stunden), um sich die Aufgaben anzusehen. Schreibaufgaben für Streichquartett und einzelne Bläserchöre.“ Wenn es nötig war, übernahm er natürlich gerne die Aufgaben von Nikolai Andrejewitsch im Unterricht.

## AM „MITTWOCH“ BEI RIMSKI-KORSAKOWS

Die Mittwochabende bei den Rimski-Korsakows wurden immer interessanter und standen vielleicht in Konkurrenz zu den „Freitagen“ bei den Beljajews. Natürlich war es nicht so voll, und es gab keine reichhaltigen Erfrischungen, außer einem weiteren „Paket von Jelissejewa“, das Jelena Pawlowna Glasunowa sorgfältig geschickt hatte und das sehr nützlich war. Ein Quartett spielte nicht, aber Nadeschda Nikolajewna Rimskaja-Korsakowa und Felix Blumenfeld glänzten am Flügel. Die „Mittwoche“ wurden von einem bestimmten, alles andere als großen Freundes- und Bekanntenkreis besucht; dort hinzugehen, ohne eingeladen zu sein, wäre unhöflich gewesen. Die Atmosphäre war freundlich, die Kommunikation war einfach und frei, aber ohne das „offene Herz“ des Kaufmanns und sicherlich ohne Frivolitäten wie die Scherze, die während der Feste bei Beljajew erzählt wurden, nachdem Maria Andrianowna und Valentina gegangen waren. Bei Nikolai Andrejewitsch hätte sich selbst der mutigste Geschichtenerzähler nicht getraut, etwas Derartiges zu tun.

Das Zentrum der „Mittwoche“ war natürlich Nikolai Andrejewitsch selbst - von ihm gingen alle freundschaftlichen Fäden zu allen Anwesenden aus, er vereinte und führte alle zusammen, wie durch eine unsichtbare Hand, die den Verlauf des Treffens lenkte. Die Gespräche über Musik waren ernst und tiefgründig, und das ist nicht überraschend - es sprachen Menschen, die den Fall kannten, weise und große Meister. Oft kam es zu heftigen Auseinandersetzungen, die meist von Stassow und seinem „angriffslustigen“ Temperament angezettelt wurden. Er neckte die Musiker und sagte plötzlich etwas wie:

- Warum gibt es in der Musik Formen? Warum werden Sinfonien notwendigerweise in Form einer Sinfonie, Sonaten in Form einer Sonate usw. geschrieben? Beethoven war natürlich ein genialer Komponist, aber er ruinierte alles, indem er sich an die traditionellen Formen hielt. Es lebe das Formlose!

Oder noch schlimmer:

- Wozu dient der Rhythmus in der Musik? Warum Takte? Lasst die Musik frei fließen!!! Dann brauchen Sie auch keinen Dirigenten!

- Wladimir Wassiljewitsch, mein Lieber, - fragte ein verwirrter Nikolai Andrejewitsch (vielleicht ein wenig mit Stassow spielend), - was in aller Welt wird das sein?

- Woher soll ich das wissen! - rief Stassow unter allgemeinem Gelächter aus. Sein Paradoxon, das natürlich gewollt war, hat den Funken überspringen lassen, die „Temperatur“ des Abends erhöht und immer komplexere Fragen aufgeworfen.

Besonders heftige Wortgefechte gab es um Skrjabins Musik. In der Familie Rimski-Korsakow gab es darüber einen regelrechten Zwiespalt - Nikolai Andrejewitsch selbst, der Skrjabins Talent immer noch schätzte, mochte ihn nicht, da er sowohl seine Musik als auch seine Spielweise für präventiös, weit hergeholt und übertrieben hielt. Er konnte seine vage Philosophie überhaupt nicht leiden, nannte sie „ungereimtes Zeug“ und sprach giftig:

- Wie kann ich, ein schwacher Mensch, hier etwas verstehen! Schließlich hat er „Welten durchdacht“!

Einst hatte Serow über seinen geliebten Wagner bewundernd gesagt – „Er hat Welten durchdacht“, nun wandte Nikolai Andrejewitsch diese maßlos begeisterten Worte ironisch auf Skrjabin an.

Aber Nadeschda Nikolajewna und die Söhne Rimski-Korsakows, vor allem der mittlere, Andrej Nikolajewitsch, verehrten Skrjabin, bewunderten jede neue

Komposition, die er schrieb, und „schmolzen“ bei seinem exquisiten, „fliegenden“ Spiel dahin. Kein Wunder, dass sie sich leidenschaftlich über Skrjabins Musik stritten.

Aufgrund dieser tragikomischen Geschichte mit den verwechselten Buchstaben tauchte Skrjabin eine Zeit lang nicht bei den Rimski-Korsakows auf, aber nach den eindringlichen Einladungen von Nadeschda Nikolajewna überwand er das natürliche Unbehagen an der Situation und sorgte dafür, dass Nikolai Andrejewitsch sich „an nichts Böses erinnerte“, und kehrte zum Sagorodnoje-Prospekt zurück, um seine neuen und alten Werke sowie Fragmente der Sinfonie zu spielen, die er begonnen hatte zu komponieren. Nadeschda Nikolajewna und die Jugend waren begeistert, während Nikolai Andrejewitsch und Alexandr Konstantinowitsch respektvoll, aufmerksam, aber kalt zuhörten - jedes neue Werk von Skrjabin gefiel ihnen immer weniger. Und die Kommunikation mit Skrjabin ging über lauwarmer Höflichkeit nicht hinaus. Vielleicht war es Skrjabins Maßlosigkeit und Übertreibung von allem, die Art, wie er komponierte, spielte, sprach und sich kleidete, manchmal mit einem Hauch von Affektiertheit. Stassow hingegen nahm alles von Skrjabin vorbehaltlos an und lobte es in allen möglichen Formen:

- Eleganz, Raffinesse! - murmelte er. - Außergewöhnlich frisch und frei! Wo ist Ihr Gehör?!

Ljadow gewann Skrjabin wegen seiner seltenen Musikalität, seiner äußeren Eleganz, seines „Tons“, der Anatoli Konstantinowitsch selbst manchmal fehlte, immer mehr lieb, lachte freundlich über sein philosophisches „ungereimtes Zeug“, aber Skrjabins Musik rief bei ihm im Gegensatz zu Ljadow immer mehr Abneigung und sogar Irritation hervor.

Kurzum, die „heilige Dreifaltigkeit“ (wie das „Beljajew-Triumvirat“ jetzt genannt wurde) gehörte keineswegs zu Skrjabins Bewunderern, aber sie zollten seinem Talent Anerkennung.

Beljajew begehrte immer noch Saschenkas Werke - sie wurden alle sofort veröffentlicht und gut bezahlt, und ein „Wohltäter“ verlieh Skrjabin 1899 den Glinka-Preis für einen Zyklus von Klaviervorspielen im Wert von 500 Rubel.

Glasunow konnte nicht mehr sagen, ob er sich am „Freitag“ mehr zu Mitrofan Petrowitsch oder am „Mittwoch“ zu Nikolai Andrejewitsch hingezogen fühlte (obwohl er immer zu beiden ging, außer natürlich, wenn er krank war).

Bei Beljajew war es lustig, laut und festlich, aber manchmal ermüdete ihn dieser Lärm. Darüber hinaus waren viele der Besucher in Beljajews Kreis nicht besonders angetan von Glasunow, und die Treffen mit ihnen brachten keine Freude. Auch die berühmte Arroganz von Mitrofan Petrowitsch und seine unpopulären Urteile über Musik irritierten ihn zuweilen.

Bei Rimski-Korsakow war es, als wäre Glasunow in einem anderen Haus - er konnte nicht umhin zu sehen, wie Nikolai Andrejewitschs Augen vor unendlicher Liebe zu seinem Schüler leuchten, wie seine Stimme weich wird, wenn er über etwas Glasunowsches spricht - über das Komponieren, Spielen oder Dirigieren (und jetzt auch über das Unterrichten):

- Das ist gut! Wie wunderbar!

Von all seinen Schülern war Ljadow vielleicht der einzige, den er so sehr liebte. Er nannte ihn liebevoll „Ljadinka“, und einmal, als Anatoli Konstantinowitsch etwas von ihm spielte, umarmte er ihn und küsste ihn auf den Kopf.

Glasunow hatte freundschaftliche Beziehungen zu Ljadow, aber er konnte Ljadow nicht ganz verstehen - ob er ihn liebte oder ihm gleichgültig war oder ob er ihn vielleicht überhaupt nicht mochte - Ljadow war mit zunehmendem Alter immer zurückhaltender und verschlossener. Außerhalb des Konservatoriums war er manchmal derselbe - witzig und umgänglich, aber eine gewisse Kälte, der Wunsch, von den anderen weg zu sein, war immer mehr zu spüren. Die Seltsamkeit blieb - noch immer kannte keiner seiner Musikerfreunde seine Frau und seine Söhne, noch immer wurde eine Bitte, etwas Eigenes zu spielen, abgelehnt - er setzte sich nur an das Instrument, wenn er es selbst wollte. Und verzaubert mit seinem erstaunlichen Klang und seiner juwelengleichen Subtilität. Nikolai Andrejewitsch war begeistert:

- Vielen Dank, lieber Ljadinka!

Bei den Veranstaltungen am „Mittwoch“ gab es viel Musik - sowohl altbekannte als auch zu Unrecht vergessene, aber auch Neuheiten. Die Autoren, mit Ausnahme von Ljadow, spielten bereitwillig nicht nur die fertigen Stücke, sondern auch Skizzen künftiger Werke. Für Stassow wurde viel gespielt - seine Favoriten waren Chopin, Schumann, Mussorgsky und Beethoven. Auch Glasunow setzte sich oft an den Flügel - die Zuhörer fragten beharrlich nach Stücken aus Balletten, Konzertwalzern und Romanzen. Alexandr Konstantinowitsch half immer aus, wenn es darum ging, Sänger zu begleiten, und es gab keine Noten, und Nadeschda Nikolajewna oder Blumenfeld konnten sich die Begleitung nicht merken - in Glasunows Gedächtnis war alles bis zur letzten Note festgehalten.

Der gesamte Ablauf des Abends änderte sich, wenn Fjodor Schaljapin eingeladen war, und das geschah nun immer häufiger. Er war groß, groß und gutaussehend, mit mattweißer Haut und hellgoldenem Haar, und er zog überall die Aufmerksamkeit auf sich, nicht nur die der Frauen. Er hatte eine außergewöhnliche Bedeutung und Größe - in seinen Bewegungen, in der Art, wie er den Kopf drehte, und sogar in der Art, wie sein Anzug locker in weichen Falten saß.

Vor seinen älteren Musikerfreunden, die alle berühmt sind, war Schaljapin ehrfürchtig, sogar schüchtern und verlegen. Es gab jedoch die Meinung, dass er, der große Schauspieler, seine Verlegenheit auch mit Talent spielte. Er begann fast sofort zu singen, sobald er ankam, nachdem er sich vorher eingestimmt hatte. Und er hatte immer eine Überraschung auf Lager. Einmal sang er zum Beispiel beide Rollen in Nikolai Andrejewitschs Oper „Mozart und Salieri“. Und wie er gesungen hat! Ohne Schminke und Kostüm gelang es, sowohl den von quälender Eifersucht zerfressenen düsteren Salieri als auch den fröhlichen, unbekümmerten, die Menschen mit seiner Kunst beschenkenden Mozart zu zeigen. Auch Blumenfeld am Flügel war großartig - Sänger und Pianist waren ein und dieselbe Person! Ein anderes Mal sang Schaljapin - allein, für alle Stimmen, auch die der Damen! - Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ in seiner Gesamtheit, wobei er den jovialen Don Giovanni, den feigen Skeptiker Leporello, die traurige Donna Anna, die frivole Laura und die Statue des finsternen, eifersüchtigen Kommandanten eindrucksvoll darstellte. Fjodor Schaljapins Talent war immer fesselnd, aber manchmal fühlte sich der Sänger absolut magisch inspiriert - so sang er Puschkins zwei Bass-Romanzen „Antar“ und „Der Prophet“, er sang so, dass fassungsloses Schweigen herrschte. Der erste, der sie durchbrach und zu einer selbst für ihn beispiellosen Ekstase kam, war Wladimir Wassiljewitsch Stassow:

- Genial! Ein Ass! - murmelte er, und als er sich an Rimski-Korsakow wandte, platzte er heraus: - „Der Prophet“ steht über allem, was du geschaffen hast!

Stimmt, wandte Nikolai Andrejewitsch ein:

- Ich glaube, ich habe eine ganze Reihe von Dingen, die gedanklich tiefer und musikalisch wertvoller sind.

Glasunow stimmte beiden zu - es war wohl wahr, dass Rimski-Korsakow in der Musik als Philosoph und als Lyriker gleichermaßen brillant war. Und man fühlte sich an die zauberhaften „Auf den Hügeln Georgiens“ und „Spärlich werdende Woke...“ erinnert... - Schaljapin hat sie auch wunderbar gesungen.

Die „Mittwoche“ endeten meist fröhlich - mit Scherzen, witzigen Eskapaden und improvisierten Auftritten. Nikolai Andrejewitsch selbst parodierte Schaljapin in „Pskowitjanka“ - seinem Auftritt als Zar Iwan der Schreckliche - auf amüsante Weise, indem er die Feierlichkeit seines Gangs und die boshafte Wachsamkeit seines Blicks überspitzte. Oder er spielte bissige Parodien auf die Musik von Rebikow, einem „dekadenten“ Komponisten, der gerade in Mode kam, eine geheimnisvolle „psychografische“ Musik erfand und eindringlich erklärte: „Mein Kompass ist die Musik - die Sprache der Gefühle, und unsere Gefühle haben keine vorher festgelegten Formen, Kadenzen, Tonalitäten oder Rhythmen.“ Kurz gesagt, nieder mit allem! Wir wollen totale Freiheit!

Nikolai Andrejewitsch verkündete feierlich etwas wie:

- „Alpha und Omega!“

Dies war die anmaßende Art und Weise, wie Rebikow seine Stücke zu nennen pflegte, mit dem Anspruch auf eine außergewöhnliche Tiefe des Denkens. Und Nikolai Andrejewitsch begann, unter dem Gelächter des Publikums schreckliche Dissonanzen zusammenzuschustern, die Rebikows Werke treffend parodierten.

Auch Rimski-Korsakow drückte sich gerne im Geiste von Kosma Prutkow aus. Einmal führten sie sogar Prutkows Komödie „Der unbesonnene Türke“ auf, „mit Hilfe der Truppe vom Sagorodnoje-Prospekt“ - die ganze Familie -, und später, wenn sie sich hinreißen ließen, spielten sie oft kleine Stücke. Nikolai Andrejewitsch schrieb auch geistreiche, humorvolle Gedichte.

Einmal, als er zu Konzerten in Brüssel weilte, schickte er einen stilisierten, „altmodischen“ Brief, der dann zur Freude aller oft vorgelesen wurde, auch den Gästen: „nachdem ich sehr lange in diesem gottlosen Land Belgien war, vermisse ich euch sehr... Die Leute hier sind alle boshaft und fahren auf den Straßen und jeder Fußgänger sollte sich in Acht nehmen, denn er will nicht erdrückt werden... ...sie betreten die Hallen, ohne ihre Kleidung oder gar ihre Hüte abzulegen. Und die Karren hier werden von Hunden gefahren, und die Hunde bellen, und im Allgemeinen ist es ein großes Durcheinander... Und die Musiker hier komponieren sehr schlecht und imitieren verschiedene Strauße und Dandys, wofür sie von mir eine Menge Tadel erhalten...“.

Alexandr Konstantinowitsch blieb nicht fern - er parodierte Phrasen aus der italienischen Oper und erzählte lustige Geschichten. Kurzum, es wurde nie langweilig.

## DIE NEUE OPER DES LEHRERS

Rimski-Korsakow hatte besondere musikalische „Mittwoche“, zu denen er nur einen engen Kreis seiner engsten Freunde einlud - er wollte etwas zeigen, das er gerade komponiert hatte, und die Meinung von Leuten hören, denen er vertraute. Im Winter 1900 erhielt Glasunow eine Einladung zur „Uraufführung“ von „Das Märchen vom Zaren Saltan“, seiner zehnten Oper - wie viel schreibt der Lehrer! Die Arbeit an

„Saltan“ zog sich jedoch lange hin; lange Zeit korrespondierte der Komponist mit dem Librettisten Belski und bat ihn, „alles zu verwenden, was Puschkin hatte“. Die Oper wurde für das Puschkin-Jubiläum konzipiert, aber der Termin wurde nicht eingehalten.

Und so spielte Nikolai Andrejewitsch es seinen Freunden vor. Die Partitur wurde natürlich von Glasunow übernommen - als der wichtigsten Autorität in Sachen Orchestrierung. Nikolai Andrejewitsch sagte einmal:

- Glasunow hat mich vernichtet! Er hat mich übertroffen! Ich habe ihm beigebracht, einen Dreiklang sehr zart und bescheiden zu instrumentieren, mit drei Flöten oder drei Klarinetten, ein Instrument für jede Note. Und er nahm denselben kleinen Dreiklang und gab ihn dem ganzen Orchester! Mit so einem kolossalen Klang!

Hinter dem spielerischen Tonfall verbarg sich Stolz - was für einen Zögling hatte er da großgezogen! Alexandr Konstantinowitsch überflog die vielen Zeilen der Partitur und bewunderte die wahrhaft magische Klangwelt - die Schönheit des Orchesters, die skurrilen Klangbilder und die märchenhaften Obertöne der Farben zogen ihn in seinen Bann. Die Figuren der Oper erwachten wie in einer Fantasie zum Leben - der komisch wichtige und naive Zar Saltan, der gutherzige Fürst Gwidon, die bezaubernde Schwanenprinzessin und die traurige Zarin Militrissa. Und was für wunderbare Bilder vom Meer! Das Meer zeigt sich mal in majestätischer Gelassenheit, mal in nervösem Auf und Ab, mal in sanftem Wiegen. Ein wahrer Meister der Klänge, Nikolai Andrejewitsch, oder wie es jemand treffend formulierte: „Rafael des Orchesters“! Nein, so schmeichelhaft die Worte von Nikolai Andrejewitsch auch sind, aber es ist unmöglich, den Lehrer zu übertreffen! Obwohl er in der Partitur von „Saltan“ einiges anders gemacht hätte als Nikolai Andrejewitsch.

„Saltan“ wurde in jenem Herbst in Moskau im Privattheater des millionenschweren Kaufmanns Solodownikow uraufgeführt, in dem heute fast die gesamte ehemalige Mamontow-Truppe untergebracht ist. Nikolai Andrejewitsch besuchte mit seiner Frau und seiner ältesten Tochter die Uraufführung, kehrte zufrieden zurück und fuhr bald wieder in die alte Hauptstadt - Moskauer Musikliebhaber wollten ihn die Suite aus „Saltan“ spielen hören.

Ebenfalls im November reiste Alexandr Konstantinowitsch nach Moskau. Der Dirigent Wassili Iljitsch Safonow, der Glasunow bei der Begrüßung umarmte, erzählte lachend, wie er und Rimski-Korsakow das Publikum am Bahnhof erschreckt hatten - sobald die hochgewachsene Gestalt von Nikolai Andrejewitsch an der Wagentür auftauchte, rief Safonow, der dem Komponisten entgegenkam und sich Sorgen machte, ob er seine Partitur vergessen hatte, in die Menge und über den gesamten Bahnsteig: „Ist der Zar bei Ihnen?“ Nikolai Andrejewitsch antwortete fröhlich: „Bei mir, bei mir! Hier ist er, im Koffer!“ Die Menge lichtete sich sofort.

- Von Interesse wäre, - lachte Safonow, - für wen sie uns hielten, für Gauner oder Verrückte?

Bei den Aufführungen überzeugte sich Glasunow davon, dass die lobenden Kritiken in den Zeitungen die Vorzüge der Inszenierung nicht übertrieben hatten - Wrubels Bühnenbild war großartig und Ippolitow-Iwanow führte perfekt Regie. Und es war unmöglich, nicht vom Gesang Nadjeschda Sabela-Wrubels begeistert zu sein. Es war ein Wunder - es war, als stünde keine Sängerin auf der Bühne, sondern eine echte Schwanenprinzessin. Selbst eingefleischte Musikliebhaber dachten nicht darüber nach, wie dieser oder jener hohe Ton erreicht wurde, oder wie irgendeine

melodische Phrase gesungen wurde, die durch ihre Schwierigkeit offensichtlich war - man vergaß alles, wenn diese fesselnde Frau sich auf der Bühne bewegte, wenn ihre magischen Augen leuchteten, wenn ihre einzige Stimme der Welt erklang! Und was für eine Musikalität! Glasunow wusste, dass Nadeschda Iwanowna sehr kurzsichtig war und den Dirigenten überhaupt nicht sehen konnte, aber es gab keinen Moment, in dem sie nicht pünktlich einsetzte. Und was für ein Atem, Herr! Aber da war auch Traurigkeit, denn das erfahrene Ohr Alexandr Konstantinowitschs spürte die Müdigkeit in Nadeschda Iwanownas Stimme...

Ihr Leben war schwierig - ihr berühmter Ehemann, der Maler Wrubel, erkrankte, und die Besitzer des Unternehmens, die es eilig hatten, ihre Taschen zu füllen, verschonten die Sängerin nicht - ihr Name zog das Publikum im riesigen Saal des Solodownikow-Theaters wie ein Magnet an. Und niemand wusste, dass die Rolle der Schwanenprinzessin leider zu Sabelas „Schwanengesang“ werden würde...

Einen Monat später hörte Alexandr Konstantinowitsch seine Lieblingsängerin wieder - Sabela kam nach Petersburg, um in einem IRMO-Konzert zu singen. Nadeschda Iwanowna betrat die Bühne des Adelsaals in einem bemerkenswerten Kleid aus rosaroter Seide und schwarzem Tüll, das Gerüchten zufolge von Wrubel selbst „komponiert“ worden war. Eine wunderbare Stimme erfüllte den Saal...

Anschließend gab es eine Feier und eine Kranzübergabe, bei der einer der Kränze die Namen der „heiligen Dreifaltigkeit“ - Rimski-Korsakow, Ljadow und Glasunow - trug. Beim Galadinner sprach Michail Alexandrowitsch Wrubel, der mit seiner Frau kam, einen geistreichen Trinkspruch, Nikolai Andrejewitsch wünschte der Sängerin, dass sie „immer in A-Dur sein möge“, und Alexandr Konstantinowitsch hielt eine blumige Rede. Aber es war offensichtlich, dass Nadeschda Iwanowna überhaupt nicht glücklich war, sie fühlte sich kühl in ihrem Pelzumhang und die Angst zeigte sich in den geschärften Zügen ihres lieben Gesichts.

Nadeschda Iwanowna reiste ab, und die übliche Abfolge der Tage begann von neuem.

An einem anderen „Mittwoch“ wurde viel über „Saltan“ und Nadeschda Iwanowna gesprochen:

- Eine besondere, durch ein göttliches Zeichen gekennzeichnete, Gott schicke ihr Freude für die Verzückerung, die sie uns wieder geschenkt hat!

Glasunow fühlte sich in diesem Kreis von freundlichen, talentierten und sachkundigen Menschen wohl. Er bedauerte nur eines - dass es keinen anderen Lehrer unter ihnen gab - Balakirew. Mili Alexejewitsch hat ihm seinen „Verrat“ nie verziehen, brach alle Beziehungen zu seinen früheren Freunden ab und sprach - so wurde gemunkelt - sehr böse. Und als ihm eines Tages Glasunow und Rimski-Korsakow, wie es heißt, bei einem Konzert Nase an Nase begegneten und sich verbeugen wollten, „bemerkte“ Mili Alexejewitsch sie nicht, zog eine verächtliche Grimasse und wandte sich ab. Glasunow sah Tränen in den Augen eines verwirrten Nikolai Andrejewitsch und war selbst bereit, aus unverdienter Verärgerung zu weinen...

### „VON GLASUNOW LERNEN WÜRDE...“

Am 11. November 1900 wurde Skrjabins Erste Symphonie zum ersten Mal gespielt. Er hatte sie sechs Monate zuvor dem Beljajew-Ausschuss übergeben, und das „Triumvirat“ studierte die Partitur mit der üblichen Gründlichkeit. Die Aufgabe

war nicht einfach - wie üblich wimmelte Skrjabins Manuskript von Irrtümern, unklaren Korrekturen und unleserlichen Passagen. Die Sinfonie war in ihrer Form ungewöhnlich - sechssätzig und mit einer Chorhymne und einer Chorfuge im Finale und zu einem unbedeutenden Vers, den der Komponist selbst geschrieben hatte: „Kommt, alle Völker der Welt, lasst uns die Kunst preisen! Ehre sei der Kunst, Ehre für immer und ewig!“

Nikolai Andrejewitsch gefiel die Sinfonie überhaupt nicht:

- Es ist natürlich gut, - sagte er und zupfte verärgert an seinem Bart, - dass er aus dem verwunschenen Kreis der Etüde und der Klaviermusik ausgebrochen ist, aber die Sinfonie ist völlig unreif. Er hat viel Talent, aber... - Nikolai Andrejewitsch winkte frustriert mit der Hand - am Anfang, sagen wir mal, war es schön, aber dann wurde alles immer verschnörkelter und banaler. Das Scherzo ist gar nichts. Das Finale mit dem Chor ist wertlos, die Fuge ist trocken und ungeschickt...

Auch Glasunow und Ljadow waren von der neuen Sinfonie nicht begeistert, fanden aber immer noch mehr Vorzüge und weniger Fehler als Rimski-Korsakow, und Anatoli Konstantinowitsch beschloss aus Sympathie für den Autor, die Sinfonie zu dirigieren. In einem Punkt waren sich alle drei einig - der Gesangsbereich ist unbrauchbar. Skrjabin, der nur eine einzige Romanze geschrieben hatte, verfügte nicht über die nötige Erfahrung und schrieb die Rollen der Solisten und des Chors im Finale so, dass es unmöglich war, sie zu singen. So wurde Mitrofan Petrowitsch gemeldet.

Ljadow musste an der Partitur herumbasteln und all die zahllosen Fehler korrigieren, die durch Skrjabins Zerstretheit verursacht worden waren, und die Orchesterstimmen mussten überprüft werden - eine weitere große Aufgabe, zu der Skrjabin angesichts seiner nervösen Ungeduld völlig unfähig war. Ljadow musste auch vorsichtig, das pathologische Selbstwertgefühl Alexandr Nikolajewitschs schonend, auf einige Lücken in der Orchestrierung hinweisen. Es zog sich nur bis zum Finale hin, das beim ersten Mal nicht aufgeführt wurde.

Der Saal der Adelsversammlung war voll besetzt - obwohl das Publikum in Petersburg Skrjabin nicht sonderlich mochte, fragte es sich immer, was sich der „Moskauer Dekadent“ sonst noch so ausdachte.

Anatoli Konstantinowitsch dirigierte wie immer auswendig, seine Kurzsichtigkeit nahm zu, er konnte die Noten aus der Ferne nicht mehr sehen, aber er hielt die Partitur vor sich auf dem Pult - für mehr, wie er sagte, „moralische Kraft“, für Gelassenheit. An diesem Abend war er sehr erfolgreich, fröhlich und ohne die übliche Lethargie. Und die Sinfonie klang beeindruckend, das Publikum applaudierte begeistert und rief den Komponisten. Skrjabin, aufgeregter und blässer als je zuvor, verbeugte sich anmutig.

Glasunow gefiel die Sinfonie besser als bei seiner ersten Begegnung mit der Partitur. Er war fasziniert von den dramatischen Impulsen, den sanften, fast schmelzenden Harmonien und sogar von der Orchestrierung (die von Ljadow überarbeitet worden zu sein scheint). Und von der farbenfrohen Transparenz der Episoden im ersten Satz, in dem Skrjabin die Streicher in elf statt der üblichen fünf und dann in siebzehn Teile aufteilte! Magische Klangfülle!

- Schön, sehr, sehr schön, obwohl einiges davon auch naiv ist, - sagte Nadeschda Nikolajewna Rimskaja-Korsakowa. - Zwar kann man hier und da Tschaikowski hören, aber im Großen und Ganzen ist es eine aufrichtige und talentierte Musik. Wie attraktiv sie ist!

Diejenigen, die Nadeschda Nikolajewnas Strenge und ihre Vorliebe für „schöne“ Worte kannten, verstanden, dass dieses „sehr, sehr schön“ ein sehr hohes Maß an Lob bedeutete. Aber Nikolai Andrejewitsch änderte seine Meinung nicht:

- Und doch ist dies keine Sinfonie - die Gedanken sind für eine Sinfonie oberflächlich, und die Formen sind nicht entwickelt. Der Maßstab der Formen wird durch eine übermäßige Fülle von Teilen ersetzt. Stellen Sie sich vor - die ganzen sechs! Wozu sind sie da, was sind ihre Gründe? Es ist gut, dass Ljadinka nur einen aufgenommen hat. Es ist eine überflüssige und untaugliche Hymne an die Kunst. Er hätte, - fuhr er fort und legte Alexander Konstantinowitsch die Hand auf die Schulter, - von Glasunow lernen können, wie man Symphonien schreibt!

Die Zeitungen waren freundlicher zu Skrjabin, obwohl sie meinten, dass er „eher eine Suite mit symphonischem Charakter“ gegeben habe und dass die Symphonie „noch sehr von Wagner und Tschaikowski durchdrungen ist“, aber sie dankten dem Autor auch für seinen „guten, leichten und äußerst sympathischen Eindruck“ und fanden, dass „man in seiner Inspiration Poesie, einen Funken künstlerischen Charme spürt“.

Mitrofan Petrowitsch verehrte, pflegte und förderte Skrjabin weiterhin. Das Gerede der Moskauer Verehrer des Komponisten, Beljajew habe an Sängern und Chor gespart und deshalb sei die Sinfonie ohne Finale aufgeführt worden, war natürlich nur Gerede. Skrjabin erhielt immer noch eine „Rente“, jetzt in Höhe von zweihundert Rubeln, und ein „Wohltäter“ war sicher, ihm Glinka-Preise zukommen zu lassen.

## KOMPONISTEN- UND DIRIGENTENSORGEN

Mitrofan Petrowitsch mochte einen anderen Saschenka nicht. Und empfing ihn mit einem unbedingten:

- Was hast du Neues mitgebracht, Sascha?

Aber Glasunow hatte in der letzten Zeit wenig komponiert, und um Beljajew nicht zu verärgern, versuchte er, wenigstens einige seiner Arrangements in die „Freitage“ einzubringen. Er schrieb die „Feierliche Ouvertüre“ (mit der die Russischen Symphoniekonzerte im Herbst 1900 eröffnet wurden), mehrere Klavierstücke - allesamt nicht seine besten Werke, wie er meinte. Wohl nur das „Lied des Spielmanns“ für Cello und Klavier war erfolgreich (er orchestrierte es später) - eine pathetische Melodie und eine neue Hommage an seine Faszination für das Mittelalter. Er widmete das Stück Alexander Walerianowitsch Werschbilowitsch, einem Professorenkollegen und anerkannten ersten Cellisten von Petersburg, einem Freund und leider auch einem Weggefährten, was Glasunows Familie und Freunde zunehmend beunruhigte.

Werschbilowitsch war lange Zeit wegen seines unangemessenen Auftretens in der Öffentlichkeit „in aller Munde“. Aber sein Cello klang trotzdem „göttlich“, und das wurde Alexandr Walerianowitsch weitgehend verziehen. Er bat Glasunow nachdrücklich, für ihn selbst und durch Mitrofan Petrowitsch ein Cellokonzert zu komponieren, aber Alexandr Konstantinowitsch war damit nicht einverstanden und erklärte dies gegenüber Beljajew:

- Ich habe keine Lust, ein Cellokonzert zu komponieren. Generell verstehe ich nicht, warum ein Virtuose einen Komponisten braucht, um etwas für ihn zu schreiben. Kann er nicht andere Stücke spielen, die nicht für ihn komponiert wurden?

Werschbilowitsch ließ sich nicht beirren und spielte sowohl „Lied des Spielmanns“ als auch alte Glasunowsche Stücke – „Spanische Serenade“ und „Melodie“ - zur großen Freude seiner Zuhörer, die er mit Begeisterung und Brillanz spielte.

Glasunow erfüllte seine Aufgaben im Kreis von Beljajew weiterhin ohne Unterbrechung. Er spielte und begleitete an den „Freitagen“, dirigierte russische Konzerte, redigierte Glinkas Partituren zusammen mit Nikolai Andrejewitsch, bereitete sie für die Veröffentlichung durch Beljajew vor und las sorgfältig die Manuskriptpartituren, die dem Komitee vorgelegt wurden. Er riet Mitrofan Petrowitsch, eine unnachgiebige Regel für junge Komponisten einzuführen - sie sollten ihre Kompositionen mehrere Monate vor dem Konzert einreichen. Darauf bestand er nach der Peinlichkeit des Scherzos von Fjodor Akimenko, das Glasunow durchgesehen und zur Korrespondenz freigegeben hatte, und bei der ersten Probe entdeckte er, dass Akimenko, der nicht sehr gut orchestrieren konnte, so schwierige Passagen für die Violinen geschrieben hatte, die nicht jeder virtuose Solist hätte spielen können, und die Schwierigkeit war völlig unnötig und hatte keinerlei Wirkung, die man auf einfachere Weise hätte darstellen können.

Glasunow dirigierte immer noch gern, hatte längst seine Ruhe am Pult gefunden, war von seiner Berufung überzeugt und mochte keine kritischen Kommentare zu seinen Aufführungen.

In den Sommermonaten dirigierte Alexandr Konstantinowitsch besonders gern in Pawlowsk. Schon zu Glinkas Zeiten fanden dort am Bahnhof Konzerte statt, und später wurde ein Konzertsaal gebaut. Viele berühmte Dirigenten sind dort aufgetreten, darunter auch Johann Strauß, wie man sich oft erinnert. Jetzt wurde das Pawlowsker-Orchester vom Professor des Konservatoriums Nikolai Wladimirowitsch Galkin geleitet. Er verfolgte die Beljajew-Konzerte, spielte die Kutschkisten und Tschaikowski, und vergaß auch Glasunow nicht. Beethoven, Liszt und Wagner waren in Pawlowsk zu hören. Galkin lud Schaljapin, Sobinow, Jerschow, Werschbilowitsch und begabte junge Leute zu seinen Konzerten ein. Das Orchester klang recht gut, der Saal war oft voll. Glasunow dirigierte sich selbst, half Galkin bei den Proben und reiste, um einige Neuheiten zu hören.

Er kam früh zu den morgendlichen Proben und genoss es, durch den berühmten Pawlowsker-Park zu spazieren, entlang seiner Lieblingsstrecke, vorbei an Camerons Meisterwerken - dem Tempel der Freundschaft und dem Pavillon der drei Grazien. Das Pawlowsker Orchester verliebte sich bald in Glasunow, man hörte ihm aufmerksam zu, und das Orchester verbesserte sich rasch.

Galkin hatte den Ruf eines guten Musikers, aber sein Dirigat war etwas präventiös, sogar gestisch, und noch schlimmer war, dass seine Aufführungen sehr uneinheitlich waren - manchmal recht gut, manchmal erbärmlich. Alexandr Konstantinowitsch entdeckte den Grund dafür, als er Galkin einmal nach einer Suite seines Konservatoriumsschülers Sascha Michailow fragte. Galkin antwortete, dass er diese Partitur noch nicht studiert habe und sie erst bei einer Probe zum ersten Mal aufführen werde. Kein Wunder, dachte der erstaunte Glasunow, dass Nikolai Wladimirowitsch manchmal einen solchen Schlamassel anrichten kann. Galkin nahm die Bemerkungen Glasunows jedoch ohne Beleidigung und mit Dankbarkeit auf. Alexandr Konstantinowitsch selbst las noch immer akribisch jede Partitur, und schon bei der ersten Probe konnte er sie auswendig, obwohl er normalerweise vom Notenblatt aus dirigierte - zur Beruhigung.

## KONZERT IN STAROSCHILOWKA

Seine Freundschaft mit Schaljapin wurde immer enger. Er war nun ständig beschäftigt, reiste häufig ins Ausland und wurde an das berühmte Mailänder Theater, die Scala, eingeladen, wo er in der Oper von Arrigo Boito triumphierend den Mephistopheles sang. Der Erfolg an der Scala bedeutete weltweiten Ruhm. Aber Schaljapin vergaß seine Freunde nicht und ging, sobald er konnte, mit Glasunow zu Stassow nach Staroschilowka.

Wladimir Wassiljewitsch bereitete sich auf ihre Ankunft wie auf ein Fest vor - er versammelte zahlreiche Gäste und schmückte die Datscha mit bunten Laternen. Die Ankunft der Freunde wurde mit einem lauten „Hurra“ des Gastgebers und der Gäste begrüßt, am Tor stand ein großes Sperrholzschild, auf dem die Hand von Repin in goldener slawischer Schrift schrieb: „Hallo, russische Helden Fjodor der Große und Adler Konstantinowitsch!“ Die lärmende Prozession, angeführt von Stassow in seinem karmesinroten Seidenhemd, das in der Abenddämmerung zu leuchten schien, zog in das Haus ein, und sofort begann das Konzert. Was Schaljapin gesungen hat! Er sang Volkslieder, Romanzen und ganze Opernszenen - Fjodor Iwanowitsch schaffte es immer, für alle Figuren zu singen, auch für die weiblichen. Und manchmal schien es, als ob selbst ein sehr talentierter Sänger nicht in der Lage wäre, so ausdrucksstark zu singen. Alexandr Konstantinowitsch saß am Flügel, und Schaljapin zog seine Begleitung der vieler virtuoser Pianisten vor. Niemand - außer natürlich Sergej Rachmaninow - konnte die Intentionen des Sängers so feinfühlig nachempfinden, all die subtilen (und jedes Mal neuen!) Nuancen verfolgen, und Glasunow kannte auswendig alles, was Schaljapin singen wollte. Sie ließen sich mitreißen, inspirierten sich gegenseitig und vergaßen alles.

Eines Tages weigerte sich Schaljapin zum Entsetzen aller, zu singen - morgen sollte er bei Galkins Konzert in Pawlowsk auftreten, und der Sänger hatte Halsschmerzen und musste seine Stimmbänder schonen.

- Der Arzt verbot ihm sogar, viel zu sprechen, - erklärte Fjodor Iwanowitsch und verwöhnte alle mit speziellen grünen Lutschern, die ihm ein Arzt verschrieben hatte, um seine Kehle zu beruhigen.

Aber nach langen intimen Gesprächen war der Durst nach Musizieren, das Eintauchen in die Musik, so groß, dass Schaljapin das Eis brach und Glasunow zum Flügel führte.

- Lasst uns gehen und singen, wir müssen Musik haben!

- Was wird der Arzt sagen? - Der Meister machte sich Sorgen. - Hat er es nicht befohlen und streng verboten?

- Lass ihn, lass ihn! - Schaljapin winkte breit mit der Hand. - Jetzt müssen wir Musik haben! „Bacchantisch“, Alexandr Konstantinowitsch!

Und Glasunow nahm die ersten Akkorde der Einleitung zu seinem „Bacchantischen Lied“ - Schaljapin mochte es sehr und sang es immer in seinen Konzerten.

- Was hat die Stimme der Fröhlichkeit zum Schweigen gebracht? - schallte durch die offenen Fenster über den abendlichen Garten. Die Gäste applaudierten begeistert und Stassow murmelte bewundernd:

- Prächtig! Wunderbar!!! Ein Ass!!!

- Ich wollte, - erklärte Glasunow nachdenklich, - meine Bewunderung für Puschkins Kult der Sonne, der Musen und des Geistes zum Ausdruck bringen...

- Und das ist Ihnen großartig gelungen, Alexandr Konstantinowitsch, - sprach Schaljapin inbrünstig.

- Und ich möchte auch, - fuhr der Komponist fort, - in meiner Musik, zumindest am Rande meiner Ohren, die gleiche Dimensionalität und Klarheit erreichen wie in Puschkins Gedichten...

Das musikalische Fest dauerte sehr lange. Und am Morgen setzte sich Stassow, nachdem er seine Gäste verabschiedet hatte, hin, um einem seiner Freunde zu schreiben: „Und dann begann die Musik, und wie herrlich sie war! Prächtig! Bis drei Uhr nachts. Glasunow begleitete ihn die ganze Zeit, und zwar brillant! Diese Musik, es gibt keine Worte für sie! Ich habe in meinem ganzen Leben noch nie jemanden so etwas spielen hören! Das kann man nicht sagen!“

Und Glasunow, der in seiner Kalesche auf dem Weg durch den Schuwalowo-Park im Morgengrauen schaukelte, dachte: „Was für ein prächtiger alter Mann! Immer die Musik rausholen. Er weiß, wie man zuhört! Manchmal will man nicht spielen, man will überhaupt nicht spielen, aber man wird spielen. Das Herz freut sich, wenn er zuhört. Ein wunderbarer alter Mann!“

„MEIN LIEBLING!“

Als Alexandr Konstantinowitsch schließlich Bernhards Bitten nachkam und in den Lehrerberuf eintrat, war seine Zustimmung zum Teil darauf zurückzuführen, dass er sich in seinem Schaffen in einer Art Sackgasse befand. Nach drei Balletten, sechs Sinfonien, mehreren Kantaten und einer Vielzahl kleinerer Werke ist seine Phantasie plötzlich, wie es ihm schien, „verkümmert“ - wie er selbst in Briefen und Gesprächen mit Freunden beschreibt. Die Melodien, die in seinem Kopf entstanden, die Skizzen und Entwürfe, die zu Papier gebracht wurden, erinnerten ihn ärgerlicherweise an etwas, das er schon einmal komponiert hatte, und ein seltsames Gefühl der Arbeitsmüdigkeit überkam ihn. Die besorgten Fragen Nikolai Andrejewitschs beantwortete er mit seinem eigenen Ausdruck:

- Der Laden ist geschlossen!

Das Unterrichten und die Betreuung seiner Schüler füllte bald diese Leere in seiner Seele. Es gab immer mehr interessante Leute - am Konservatorium, im Beljajew-Kreis und bei Rimski-Korsakow.

Der junge, aber bereits maßgebliche Musikkritiker Alexandr Wjatscheslawowitsch Ossowski, der zuvor bei Rimski-Korsakow studiert hatte, mochte Glasunow, weil er ein guter Musiker war, und er mochte die so genannten „trockenen Theoretiker“ nicht - jene Musikwissenschaftler, die nur über Musik redeten, aber nicht musizieren konnten, zumindest nicht sehr gut, und glaubte nicht, dass sie zum Wesen der Musik vordringen könnten, und nannte sie „tote Musiker“. Ossowski hingegen spielte perfekt Klavier und sang sogar, was unter Musikwissenschaftlern eine Seltenheit war.

Ein anderer Schüler von Nikolai Andrejewitsch, Alexandr Spendiarow, ein Krim-Armenier, der zum Abschluss des Konservatoriums eine symphonische Ouvertüre vorlegte, wurde von Glasunow wegen der orientalischen Farbigkeit seiner Musik und der Ernsthaftigkeit, mit der er an dem Werk arbeitete, in Erinnerung behalten und geschätzt.

Sergej Iwanowitsch Tanejew schickte Beljajew einmal einen Brief, in dem er ihm empfahl, sich mit den Kammermusikwerken von Reinhold Glière zu beschäftigen,

der gerade sein Kompositionsstudium am Moskauer Konservatorium abgeschlossen hatte. Mitrofan Petrowitsch erkundigte sich nach dem Autor, der ihm bald darauf sorgfältig transkribierte Noten für ein Streichsextett schickte. Sie spielten es an einem anderen „Freitag“, genehmigten es und entschieden, dass das Sextett würdig sei, vom Quartett aufgeführt zu werden. Glière kam zu den Proben, wurde herzlich empfangen, blieb bei Beljajew und besuchte Ljadow und Glasunow. Alexandr Konstantinowitsch verliebte sich sofort in seine Begabung, Bescheidenheit und etwas Schüchternheit. Sein Sextett wurde in der Versammlung gut aufgenommen, und bald schickte Glière ihm ein Quartett und dann einige Romanzen, klangvoll in einer Art und Weise, die an Tschaikowski erinnerte. Es war klar - die russische Musik war um einen sehr talentierten Komponisten reicher geworden.

Ein weiterer Moskauer Absolvent und Tanejew-Schüler, Sergej Wassilenko, begeisterte das Publikum mit seiner Opernkantate „Die Geschichte der großen Stadt Kitesch und des stillen Sees Swetojar“. Der ebenfalls aus Moskau stammende Pianist und Komponist Nikolai Metner, der kürzlich beim Rubinstein-Wettbewerb in Wien ausgezeichnet wurde, trat erstmals in Petersburg auf. Die Pianistin Maria Barinowa, die noch am Konservatorium studierte, war sehr vielversprechend. Der junge Leonid Sobinow glänzte mit seinem schönen Tenor und seinem brillanten Schauspiel auf der Bühne. Und zahlreiche junge Komponisten, Pianisten und Sänger.

In dieser jungen, talentierten, geistreichen, gebildeten und ideenreichen Umgebung fühlte sich Glasunow selbst jünger, energiegeladener und erlebte den Rausch der schöpferischen Phantasie und den Wunsch, schnell ein leeres Notenblatt auf seinem Schreibtisch aufzuschlagen.

Nach so vielen Ballett- und Symphoniepartituren hat es ihn wohl zur Klaviermusik, zu seinem Lieblingsinstrument, gezogen. Zunächst komponierte er ein Präludium und eine Fuge, und im Frühjahr 1901 schüttete er zwei große Sonaten auf musikalischen Linien aus, eine nach der anderen, leicht und mit Inspiration. Er fühlte sich glücklich, weil er gespürt hatte, dass die frühere „Melodienflut“ nicht im Geringsten versiegt war. Ihm gelang alles - der leidenschaftliche, rebellische Impuls, die leichte Poesie der langsamen Episoden und das majestätische Pathos des Finales. Er selbst spielte seine Sonaten bei allen Musiktreffen.

Sie wurden mit Begeisterung aufgenommen. „Ich bin furchtbar glücklich“, schrieb Nadeschda Nikolajewna Rimski-Korsakowa, der Alexandr Konstantinowitsch die erste Sonate widmete. Für Nikolai Andrejewitsch mischte sich in die Freude und Bewunderung über die Zweite Sonate auch Traurigkeit: „Ich verließ Ihr Haus, - beklagte er sich in einem Brief an Glasunow - mit einem solchen Eindruck von Ihrer Sonate, dass ich mehrere Tage lang nichts Eigenes anfangen konnte und wollte. Es ist ein hervorragendes Werk, sowohl was den Inhalt als auch die virtuose Ausführung in Form und Technik betrifft. Sie werden nicht glauben, welcher Neid und welcher Kummer mich packt, dass ich zu so etwas nicht fähig bin...“

Sergej Iwanowitsch Tanejew, der die schnell veröffentlichten Noten von Beljajew erhielt, argumentierte mit seiner gewohnten Weisheit und einem Blick in die Zukunft: „Ich kann mich nur freuen, - berichtete er aus Moskau, - dass Sie sich so energisch für die Wiederherstellung der Klaviersonate einsetzen, die vorübergehend von kleineren Klavierformen verdrängt wurde. Die großen Formen des Klaviers haben ihre Nützlichkeit noch lange nicht verloren, und wahrscheinlich werden auch unsere Enkelkinder das inhaltliche Potenzial nicht ausschöpfen, das in sie investiert werden kann. Ich habe Ihre Sonate mit großem Vergnügen gespielt...“

Wladimir Wassiljewitsch Stassow verliebte sich beim Hören in die Zweite Sonate und sparte nicht mit begeisterten Worten:

- Glasun hat eine wunderbare und erstaunliche Sonate geschrieben! Es ist einfach genial! Die Sonate hat mich gestern wieder bis ins Innerste meiner Seele erschüttert!

Und ich habe Glasunow gesagt:

- Ich glaube nicht, dass Sie, Sascha, in Ihrem ganzen Leben jemals etwas Höheres oder Tieferes komponiert haben!

Und obwohl Wladimir Wassiljewitschs Hang zur Übertreibung in seinen Beurteilungen bekannt war, gefielen Glasunow diese Worte sehr. Sobald Alexandr Konstantinowitsch sich in Stassows Gegenwart an sein Instrument setzte, forderte Wladimir Wassiljewitsch ihn nachdrücklich auf:

- Mein Favorit!

Und es war allen klar, was damit gemeint war - die Zweite Sonate. Stassow hörte ängstlich und besorgt zu. Angestachelt von seinem wunderbaren Zuhörer spielte Glasunow - er spürte es selbst - inspiriert, die beträchtlichen technischen Schwierigkeiten wurden problemlos gemeistert. Und immer wieder rief Stassow aus:

- Ein kolossales und wunderbares Meisterwerk!!!

Und wieder fragte er:

- Was haben Sie, lieber Alexandr Konstantinowitsch, gedacht, als Sie diese wunderbare Musik komponierten?

Aber Glasunow wollte immer noch nicht den Inhalt seiner Musik wiedergeben, hatte Angst vor „schönen“ Worten und antwortete ausweichend:

- Als ich komponierte, ging mir eine Menge durch den Kopf...

Stassow war beunruhigt, aber Glasunow war zurückhaltend:

- Ich habe zum Beispiel darüber nachgedacht, wie ich mit meinen ungeschickten Fingern ohne äußere Virtuosität die richtige Form für die Aufnahme finden könnte... Dann über die Schwierigkeiten der Logik der Stimmführung, speziell der pianistischen, die nicht dieselbe ist wie in einem Orchester... Und so weiter. Und, wie ist die Musik?

- Hervorragend! - donnerte Stassow.

- Ihr Lob ist mir das Liebste, - gab der Komponist zu. - Musik ist auch ein Gedanke, aber nicht alle Gedanken lassen sich mit Worten visuell darstellen.

Stassow war nicht beleidigt über die ausweichende Haltung seines jüngeren Freundes - ihre Freundschaft wurde im Laufe der Jahre immer stärker. Und wieder einmal, als er Glasunow traf, forderte Wladimir Wassiljewitsch:

- Mein Liebling!

Als die Zweite Sonate von Beljajew gedruckt wurde, fügte Glasunow eine Widmung hinzu: „Meinem Lehrer und Freund Narziss Jelenkowski“. Narziss Narzissowitsch war bereits im fortgeschrittenen Alter und erkrankte häufig und schwer, und die Glasunows kümmerten sich, als er nach Petersburg zurückkehrte, um den Lehrer ihres Sohnes. Jelenkowski besuchte sie ständig und lebte sogar für längere Zeit, vor allem im Sommer in Oserki.

Aber alle um sie herum hatten Schmerzen. Konstantin Iljitsch war völlig taub und bewegungsunfähig, und Jelena Pawlowna klagte über Unwohlsein. Nikolai Andrejewitschs Herz klopfte wie wild. Aus Moskau kam die Nachricht, dass Tanejew beim Fahren mit seinem Lieblingsfahrrad gestürzt war, sich schwer am Bein verletzt hatte und lange Zeit im Bett lag. Herman Awgustowitsch Laroche war ein Trunkenbold und litt deshalb unter Atemnot. Und selbst die anerkannten Helden - Stassow und Beljajew - gaben auf. Mitrofan Petrowitsch bekam Bauchschmerzen. Beljajew hielt sich jedoch bedeckt, über den Schmerz wussten nur seine Familie und

engste Freunde Bescheid. Als Wladimir Wassiljewitsch über fünfundsiebzig war, wurde er furchtbar misstrauisch - mit Herzschmerzen, Panik und fast unter Tränen beklagte er sich bei anderen über deren Angst vor dem „Kurnoska“ (*курносая* - *Gevatter Hein, Sensenmann*) - wie er den Tod nannte. Wenn er jedoch morgens Schmerzen verspürte, sammelte er oft am Nachmittag seine Kräfte und ging in die Bibliothek.

Unter seinen älteren Verwandten und Freunden schien Alexandr Konstantinowitschs Krankheit nicht so schwer zu sein - er war oft erkältet, hatte Fieber, Schmerzen in den Beinen und im Rücken - aber es wurde immer schwieriger, mit diesen Krankheiten zu leben - nach einer Erkältung und der Einnahme von Medikamenten legte ihn die Schwäche für lange Zeit ins Bett, er stand nur langsam auf, seine Gelenke „knarrten“, er litt unter Atemnot, aber besonders beängstigend war, dass er zu würgen begann - allerdings nicht lange, dieser schmerzhaft Zustand verschwand, aber seine Ängste blieben. Und er war erst sechsunddreißig Jahre alt! Wie sollte es weitergehen?

## SERGEJ RACHMANINOWS ERFOLGE

Aber wer sich freute war Sergej Rachmaninow. Nach der Tragödie der Sinfonie und einer langen Krankheit kam er schließlich wieder zur Vernunft, dirigierte privat, gab brillante Konzerte und gewann vor allem allmählich die Lust am Komponieren zurück. Er schrieb Stücke für sein Lieblingsinstrument und spielte im Herbst 1901 in Moskau sein Zweites Klavierkonzert, das er Nikolai Wladimirowitsch Dal widmete - einem Neuropathologen, der den Komponisten von seinem schweren geistigen Unwohlsein geheilt hatte. Es heißt, dass Tanejew beim Anhören des Konzerts weinte und Worte sagte, die er selten gehört hatte:

- Genial!

Es war unmöglich, nicht interessiert zu sein. Und als Siloti dieses Konzert in Petersburg spielte, waren sich sowohl die Bewunderer von Rachmaninows Musik als auch diejenigen, die einen anderen Komponisten bevorzugten, einig - Sergej Iwanowitsch hatte Recht.

Der Beginn des Konzerts war auffallend ungewöhnlich - das Orchester wartete, während der Solist weite Akkorde spielte, lauter und lauter, als würde er eine große Glocke schwingen, die in der ganzen Heimat erklang. Und dann setzen die Geigen mit einer Melodie von ungewöhnlicher Schönheit ein, die sich auf den Wellen der nacheinander aufsteigenden Klavierfiguren breitflächig entfaltet. Die Melodie wächst und dehnt sich mit einem mächtigen Rauschen aus und macht dann einer anderen Melodie Platz, leuchtend und verträumt, nicht weniger schön als die erste. Doch die melodischen Wunder nehmen kein Ende - die Flöte singt im zweiten Teil eine noch schönere Melodie, und im Finale wird der Zuhörer von den magischen Flügeln der Melodie getragen - eine Hymne an die Herrlichkeit des Lebens. Vielleicht, so dachte Glasunow, hatte nur Pjotr Iljitsch solchen Reichtum. Und was für ein Geschick, was für eine eiserne Logik! Wie farbig und volltönend ist die Stimme des Solisten! Was für ein fabelhaftes Geflecht von Klängen sich da zusammenfügt!

Und schon bald hatte Alexandr Konstantinowitsch die Gelegenheit, Rachmaninow bei der Aufführung seines eigenen Konzerts zu hören. Er kam mit einem strengen, ja düsteren Gesichtsausdruck heraus, verbeugte sich, ohne zu lächeln, und setzte sich still und fast regungslos an den Flügel, nur gelegentlich lehnte er sich tief an die Tastatur. Irgendwie hörte Glasunow von der ersten Reihe aus, wie Sergej mit einer gedämpften Bassstimme leise vor sich hin sang. Und es

war, als würde auch der Flügel singen, und die Melodien strömten in einem endlosen Strom von Atem aus. Der Klang war außergewöhnlich, und die Technik war atemberaubend.

Nach Rachmaninow wirkte das gleiche Stück in einer anderen Aufführung oft wie eine blasse Kopie. Nicht umsonst, so dachte man, sei die Legende entstanden, Rachmaninow sei gar kein Komponist, sondern nur ein Pianist gewesen, und die Begeisterung für seine Musik lasse sich durch die „Magie des Klavierspielens“ erklären, als ob all dies nicht in den Noten vorhanden wäre. Unsinn, natürlich, nicht mehr.

Seine Beziehung zu Sergej festigte sich und er besuchte die Glasunows immer öfter. Er sprach nicht über seine unglückliche erste Symphonie, außer um einmal zu sagen, dass er vielleicht zu voreingenommen, wie jeder andere Komponist, zu seinem Geistesprodukt, und jetzt fand er selbst viele Fehler in ihr. Und es war offensichtlich, dass er keinen Groll gegen Alexandr Konstantinowitsch hegt. Rachmaninow zog es vor, über seine Pläne zu schweigen, und er war generell zurückhaltend. Er wurde ein regelmäßiger Teilnehmer an den „Mittwochs“-Konzerten bei Rimski-Korsakow. Er spielte sowohl seine eigenen Kompositionen als auch das, was man von ihm verlangte - Liszt-Rhapsodien, Episoden aus Wagners Tetralogie oder aus einer modischen Operette - sein Gedächtnis war so gut wie das Glasunows.

## DIESE DEKADENTEN!

Als Alexandr Konstantinowitsch die Musik Sergej Rachmaninows hörte, fragte er sich einmal mehr, wer ihn für einen „Dekadenten“ gehalten hatte. Nichts in Rachmaninows Musik ist fiktiv, präntiös - alles kommt von Herzen, ist herzlich und offen. Etwas von Tschaikowski, aber überhaupt nicht imitiert, sondern auf seine eigene Weise fortgeführt. Und Sergej leugnete eine absichtliche „Innovation“: - Ich verstehe und schätze diejenigen nicht, - sagte er inbrünstig, - die eine Orgie von Lärm und Dissonanzen schätzen. Es ist alles weit hergeholt und gestelzt. Die Melodie ist die Musik, ihre wichtigste Grundlage.

Und er fand die volle Zustimmung von Rimski-Korsakow. Nikolai Andrejewitsch hegte eine wachsende Abneigung gegen modernistische und dekadente Musik. Aber auch er ließ sich nicht zu einer undifferenzierten Kritik hinreißen - mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit las er die „Werke“ der Modernisten und beurteilte sie:

- Ich studiere und schimpfe absichtlich!

Russische dekadente Modernisten (diese Begriffe wurden in Gesprächen irgendwie vermischt und verflochten) wie Rebikow, Akimenko oder Tscherepnin, Nikolai Andrejewitsch nahmen sie nicht allzu ernst und betrachteten ihn als Nachahmer modischer französischer Neuerungen oder, wie sie an den „Mittwochen“ zu sagen pflegten, als „französisch“.

Er mochte diese neue französische Musik nicht und sprach gereizt von Claude Debussy, nachdem er dessen Stücke gespielt hatte:

- Der unverschämte Dekadent! Er hat all die Musik verpasst, die vor ihm komponiert wurde. Er erträgt einen einzigen Gleichklang auf drei Seiten und glaubt, er habe Amerika entdeckt! Und die frechen und unverschämten Veranstalter der Abende Moderner Musik applaudieren ihm und stellen ihm die angeblich überholten Glasunow und Rimski-Korsakow gegenüber!

Es geht darum, dass in Petersburg ein Zirkel mit dem Namen "Abende der modernen Musik" eröffnet wurde, der von Iwan Iwanowitsch Krischanowski, einem

Arzt und Komponisten (übrigens ein Schüler von Nikolai Andrejewitsch) und Wjatscheslaw Gawrilowitsch Karatygin, einem Musikkritiker und zweifellos begabten und kenntnisreichen, aber sehr umstrittenen Mann, geleitet wurde. In seinen fast täglich erscheinenden Artikeln in der Zeitung „Sprache“ schien er, so Rimski-Korsakow, Debussy, Reger, Richard Strauss richtig zu beurteilen, ihre Schwächen zu erkennen, aber gleichzeitig pries er ihre Werke als „die bemerkenswertesten kulturellen und künstlerischen Tatsachen“. Schlimmer noch, er verurteilte seine Faszination für Tschaikowski als eine Manifestation für... „schlechten, rückständigen Geschmack“! Und natürlich gab es bei seinen „Abenden“ den Franzosen und Richard Strauss, während bei den Russen Skrjabin eindeutig im Vordergrund stand. Natürlich war im Programm kein Platz für die „veralteten“ Rimski-Korsakow und Glasunow, ganz zu schweigen von Tschaikowski. Nikolai Andrejewitsch und Alexandr Konstantinowitsch waren darüber nicht allzu beleidigt - ihre Musik wurde schon oft genug gespielt, und sie wollten keineswegs neben den Modernisten stehen, aber sie waren empört über die Missachtung der russischen Musik und ihrer glorreichen Traditionen:

-Ja, ich bin zutiefst irritiert, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - aber irritiert auf eine faire und vernünftige Art und Weise, gegen die Behauptung, dass nur der Westen Fortschritte in der Kunst macht. Ich ärgere mich über diejenigen, die nicht bemerken, dass es in Russland einen echten musikalischen Fortschritt gibt, und die ihn nicht sehen, weil sie die russische Musik für rückständig und Seifenblasen für eine fortschrittliche Bewegung halten.

Glasunow und Rimski-Korsakow besuchten die „Abende“ und schimpften freundschaftlich über die „modernen Abartlinge“.

- Jeder, der ein reines Ohr hat, - wiederholte Nikolai Andrejewitsch, - wird sich von dieser „modernen“ Kakophonie, der Formlosigkeit, diesen 24-stöckigen Dissonanzen und dem Unsinn der sogenannten unendlichen Melodie mit Abscheu abwenden!

Als er einmal ein Konzert mit den neuesten französischen Klavierstücken hörte, war er so entrüstet, dass er sanft, aber bestimmt mit sich selbst schimpfte und das gedruckte Programm des Konzerts in Stücke riss.

Wie man sieht, war Nikolai Andrejewitschs „Klangbetrachtung“ (er prägte dieses Wort) in keiner Weise auf das Neue, das die neue Zeit brachte, eingestellt. Es war, als hätte er erkannt, dass „neue Vögel neue Lieder sind“ (seine Worte!), aber er konnte die neue Musik nicht akzeptieren. Und das Wort „Debussyst“ wurde für ihn zu einem Schimpfwort. Glasunow stimmte seinem Lehrer voll und ganz zu, obwohl er, der von Natur aus ruhiger ist, keine Programme zerreißt. Ljadow hingegen war kategorischer und bezeichnete die moderne Art der Komposition als „Dreck“.

- Sie schludern überall herum - nicht eine Feder, sondern ein Besen!

Und er ist einfach nicht zu den „Abenden“ gegangen. Kurzum, die „Klangbetrachtung“ der drei Freunde war gemeinsam, und so wurde ihre Freundschaft immer stärker.

Anatoli Konstantinowitsch Ljadow hatte es vielleicht am schwersten von allen - obwohl er Skrjabin freundlich gesinnt war, empfand er Skrjabins neue Kompositionen als immer fremder und „dekadenter“.

Und als Ljadow sich als Freund bereit erklärte, Skrjabins gerade vollendete Zweite Symphonie zu dirigieren, die Partitur in die Hand nahm und die beiden Sätze studierte, schrieb er an Beljajew mit komischem Entsetzen: „Lieber Mitrofan! Was für eine Sinfonie! Es ist der Teufel weiß, was es ist! Skrjabin kann seine Hand getrost

an Richard Strauss geben. Mein Gott, wo ist die Musik geblieben? Von allen Seiten, aus allen Ritzen kriechen die Dekadenten heran. Helft mir, Heilige! Ich werde wie Don Quijote von Hirten geschlagen. Und dann gibt es noch Teil III, IV, V - hilf mir! Nach Skrjabin wurde Wagner ein Säugling mit süßem Gebrabbel. Ich glaube, ich werde den Verstand verlieren. Wohin soll man vor solcher Musik fliehen? Hilfe! A. K. Ljadow.“

Wieder musste Anatoli Konstantinowitsch lange Abende über dem Manuskript sitzen, um Skrjamins endlose Fehler zu korrigieren. Beljajew riet Skrjabin, einen Bleistift zu benutzen, denn wenn er mit Tinte schrieb, war es schwierig, zwischen den Noten und den Tintenklecksen zu unterscheiden. Aber der Bleistift trug nicht zu seiner Ordentlichkeit bei. In seinem Brief entschuldigte sich Skrjabin für die „große Anzahl fehlender Zeichen“ und entschuldigte sich mit dem Hinweis auf die Ermüdung - die Sinfonie sei groß und noch größer als die Erste, aber seine Entschuldigungen machten Ljadows kurzsichtige Augen nicht besser. Aber er beendete die Arbeit an der Partitur, studierte die Symphonie sorgfältig und führte sie am 12. Januar 1901 auf.

Alexandr Konstantinowitsch besuchte Ljadow vor dem Konzert und las die Partitur. Ihm gefiel vieles an der Instrumentation - die Flöte, die im langsamen Teil wie ein Vogel zwitschert, das zauberhafte Tremolo der Streicher, die kraftvollen Klanglawinen, die dichten Klänge des Hymnenmarsches im Finale. Aber das Ganze war leider nicht zu genießen. Ich wollte Skrjabin nicht beleidigen, ich wollte auch nicht beleidigt werden. Und nach langem Zögern bin ich einfach nicht zum Konzert gegangen und habe mich mit Unwohlsein entschuldigt, zumal ich eine weitere Wintererkältung spürte.

Das Konzert war ein Erfolg und das Publikum applaudierte, insbesondere beim feierlichen Finale. Skrjamins Bewunderer riefen ihm lautstark zu. Mitrofan Petrowitsch umarmte seinen Liebling freudig und veranstaltete ein feierliches Abendessen, bei dem sie ihn ausgiebig lobten. Und nur Rimski-Korsakow führte einen „Wermutstropfen“ ein, indem er einen Toast auf die Konsonanz aussprach, was Skrjamins Glaubensbrüder verärgerte.

Einige Tage später war Nikolai Andrejewitsch empört, als er das Machwerk eines namenlosen Rezensenten (höchstwahrscheinlich derselbe Iwanow die Giraffe) in der „Neuen Zeit“ las. Nicht nur, dass der Rezensent einen Haufen Unsinn verzapft hat: „monoton bis zur Verzweiflung, keine Kontraste, der allgemeine Geschmack des Grauens von Anfang bis Ende“ (das könnte man Skrjabin vorwerfen, aber nicht Monotonie!) Er stellte auch fest, dass es „zu viele Anleihen“ bei den Symphonien von... Rimski-Korsakow gab! Was für ein Blödsinn! In der Tat war Nikolai Andrejewitsch alles in der Sinfonie, abgesehen von einigen kurzen Momenten, so fremd, dass er sogar mit Nadeschda Nikolajewna, die Skrjamins Musik mehr und mehr liebte, etwas barsch sprach, was er selten tat.

- Ich verstehe nicht, - sagte Nikolai Andrejewitsch wütend, - wie man Konsonanz so abwerten kann, wie Skrjabin es tut!

Nun begannen Musiker und Laien gleichermaßen, bei der bloßen Erwähnung von Skrjamins Musik über Konsonanzen (Wohlklang) und Dissonanzen (harte Akkorde) zu schimpfen und warfen Skrjabin gewöhnlich alle Sünden vor: „Der Komponist stellt Dissonanzen zur Schau und füllt seine Sinfonie leider so sehr mit ihnen, dass sie das Ohr zu stören beginnen.“ Derselbe Rezensent der „Russischen Musikzeitung“ hatte auch einige weise Worte, die damals nicht viele Leute hörten: „kann man es einem jungen Künstler verübeln, dass seine Inspiration nicht in die bisherigen Formen passt, sondern Raum verlangt?“

In Moskau wurde Skrjabins Musik nicht minder hart behandelt, obwohl er vom Idol des Moskauer Publikums, dem Dirigenten Wassili Iljitsch Safonow, der den Spitznamen „Apostel Skrjabins“ erhielt, nachdem er bei der Probe der Ersten Symphonie mit der Partitur in der erhobenen Hand ausgerufen hatte, voll unterstützt wurde:

- Hier ist eine neue Bibel für Sie!

In Moskau spaltete die Zweite Symphonie das Publikum in zwei sehr feindliche Lager. Am Ende gab es einen furchtbaren Aufruhr im Saal. Die Hälfte des um die Bühne versammelten Publikums applaudierte laut, die andere Hälfte zeigte sich entrüstet, schrie, und als Skrjabin und Safonow sich verbeugten, rief jemand „Runter von der Bühne!“ Skrjabin war blass, aber ruhig und lächelte sogar.

Skrjabins und Glasunows kreativer Weg trennte sich immer weiter.

## DIE SIEBTE SYMPHONIE

Im Sommer 1902 vollendete Glasunow schließlich seine Siebte Symphonie. Fast ein Jahr lang zog sich seine Arbeit hin, er beklagte sich bei seinen Freunden, dass „die Symphonie schildkrötenartige Schritte macht“ und „ich die Komposition der siebten Symphonie wieder einmal aufgeschoben habe“ - schließlich nahm das Konservatorium zu viel Zeit in Anspruch, und der Unterricht mit Schülern im zweiten Jahr begann ihn leider allmählich zu ermüden. Manchmal trat die frühere Inspiration in den Vordergrund, er schrieb Dutzende von Partiturseiten in wenigen Tagen, dann lenkten ihn wieder Sorgen und Bedenken ab und er begann, „im Schneckentempo zu arbeiten“. In einer traumlosen Nacht komponierte er eine große Szene bis ins kleinste Detail und brauchte sie nur noch auf Noten zu übertragen, aber wieder konnte er sich nicht sammeln und musste sich auf sein Gedächtnis verlassen, das seine Kompositionen immer treu bewahrte. Manchmal war er sogar wütend auf sich selbst, weil er sich nicht daran gewöhnen konnte, regelmäßig zu arbeiten. Es gab ein großartiges Beispiel - Rimski-Korsakow!

Kaum war er für den Sommer nach Oserki umgezogen, verspürte er einen Energieschub und machte sich trotz der Befürchtungen und Warnungen Jelena Pawlownas an die Arbeit - er beendete und vollendete die Symphonie und komponierte gleichzeitig die Suite „Aus dem Mittelalter“, die er seit langem geplant hatte und in die er erfolgreich die zuvor geschriebene „Serenade des Troubadours“ integrierte. Nikolai Andrejewitsch, dem Glasunow seine neuen Werke vorspielte, war hochofrenet und schrieb seinem Schüler zum Geburtstag: „Mein lieber, liebster Maestro, herrlicher, großartiger Maestro! Ich gratuliere Ihnen zu Ihrem Geburtstag, ich gratuliere Konstantin Iljitsch und Jelena Pawlowna zu diesem Tag und vor allem gratuliere ich mir selbst zu der Tatsache, dass an diesem Tag, dem 29. Juli, ein hervorragender, ausgezeichnete und für mich der liebste Maestro geboren wurde. Und was wäre passiert, wenn es keinen Maestro gegeben hätte? Es hätte keine „Raimonda“ gegeben, keine Symphonien und vieles mehr, keine Dinge, die noch kommen werden. Es gäbe keinen Musiker, der alles weiß, der alles versteht und alles kann, der ein Vorbild für alle ist. Ich umarme Sie. N. R. Korsakow.“

Alexandr Konstantinowitsch war von der Botschaft seines Lehrers begeistert und antwortete: „Ihr Brief hat mich tief bewegt, und ich danke Ihnen von ganzem Herzen dafür. Was ich darin lese, gefällt mir sehr gut, und selbst wenn meine neue Symphonie einen großen Erfolg hätte, würde ich sie meinem jetzigen Erfolg mit

Ihnen vorziehen. Ich wiederhole, was ich bereits gesagt habe, nämlich dass ich die Vielfalt der Methoden meiner Bekanntschaft mit Ihren Werken verdanke, die ich aufmerksam studiert und bewundert habe; nun erwarte ich weiterhin neue Beispiele von Meisterschaft und Kreativität von Ihnen...“

Glasunow dirigierte alle neuen Partituren (zu denen auch die schnell komponierte Orchester-„Ballade“ gehörte) im Dezember beim nächsten Russischen Konzert. Es war ein Erfolg, wenn auch kein besonders ausgelassener, und er erhielt positive Kritiken in den Zeitungen. César Antonowitsch Kjuj, der Glasunow gegenüber zunehmend misstrauisch und bisweilen unfreundlich geworden war, beschuldigte den Komponisten,... „das ist alles sehr interessant, wohlklingend, ein brillanter Triumph der Technik und der Farben, aber nichts von der charmanten, tief empfundenen und inspirierten musikalischen Idee.“ Je trockener und uninteressanter César Antonowitsch selbst schrieb, desto mehr fand er diese Fehler bei anderen. Ein Brief von Sergej Iwanowitsch Tanejew war ein Trost: „Seit einigen Tagen ist mein Leben mit einem Geist belebt, der lange Zeit fehlte. Der Grund ist Ihre neue Symphonie. Ich habe es mit meinen Schülern sowohl am Konservatorium als auch außerhalb des Konservatoriums gespielt. Ich halte Ihre Symphonie für ein sehr bemerkenswertes Werk...“ Er, der große Meister der Polyphonie, war besonders von den polyphonen Elementen des zweiten Satzes begeistert. Tanejew komponierte zu dieser Zeit seine eigene große Studie über Kontrapunkt und schrieb, wie er Glasunow später erzählte, mehrere Episoden aus der Partitur der Siebten Symphonie - als Probe für seine Beherrschung des anspruchsvollen polyphonen Stils. Eine solche Anerkennung durch den Maestro war viel wert!

Die siebte Symphonie wurde von jemandem als "Pastorale" bezeichnet, der in ihr Bilder des ländlichen Lebens sah oder eine Ähnlichkeit mit einer anderen „Pastorale“ - Beethovens sechster Symphonie - fand. In der Tat gab es Anlass für eine solche Interpretation, besonders im ersten Satz mit seinem Reigen aus Volksweisen und Sprüchen, mit den „Wald“-Rufen der Waldhörner und dem beschwingten Lauf der Streicher. Das Scherzo könnte als ein Bild von Volksfesten, Tänzen und Spielen gesehen werden, mit Glocken und Klarinetten und schalkhaftem Treiben. Und schließlich das Finale - ein traditioneller, überfüllter russischer Feiertag. Der zweite Teil - ein schwermütiges, hart fokussiertes Andante im Rhythmus der alten Passacaglia - war schwieriger als „pastoral“ zu erklären, aber auch hier wurde es irgendwie interpretiert - vielleicht ist es ein Bild eines verlassenen ländlichen Friedhofs? Obwohl Glasunow nie auf dem Lande lebte, wurde ihm eine Liebe für die bescheidene, aber jedem Russen ans Herz gewachsene Schönheit der Natur im Norden Russlands nachgesagt.

Alexandr Konstantinowitsch selbst diskutierte nicht mit denen, die Musik gerne in Worten erklären und antwortete ausweichend. Jemand aus dem Publikum fragte ganz unverblümt:

- Sie dachten wahrscheinlich daran, die Tradition der Pastoralität und insbesondere Beethovens wiederherzustellen?

- Vielleicht, - stimmte der Komponist höflich zu, fuhr dann aber fort, - nur habe ich gerade eine Themenmelodie komponiert, die mir gefiel, und wenn Sie darin eine Pastorale hören, ländlich, bin ich zufrieden.

Seine Kunst verblüffte alle. Glière, der aus Moskau zurückkehrte, wiederholte immer wieder die Worte Tanejews: „Außerordentliche kontrapunktische Meisterschaft! Solche virtuosen Meister waren einst mittelalterliche Meister des Kontrapunkts. Die modernen Komponisten wissen leider nicht, wie sie diesen

Reichtum nutzen können. Nur Glasunow. Außergewöhnliche Fähigkeiten! Der zweite Satz ist wie eine Art gotische Kathedrale!“ Und Glière fügte hinzu:

- Mit einer solchen Technik kann man die Welt erobern! Sie können Glück und Freude in die Seelen der Menschen bringen!

Glasunows Konservatoriumsschüler konnten sich nicht von der Partitur der Siebten losreißen und stellten endlose Fragen, und seine Antworten waren in kaum einem Instrumentationslehrbuch zu finden. Jemand fragte zum Beispiel, warum Alexandr Konstantinowitsch im Scherzo eine komplizierte Passage einer Flöte zugewiesen hat, wo es doch viel einfacher gewesen wäre, sie auf zwei Flötisten aufzuteilen und sie abwechselnd spielen zu lassen.

- Ja, es war eine schwierige Stelle, - sagte Glasunow nachdenklich, aber ich habe die Stelle nicht geteilt, wie es auf den ersten Blick notwendig schien, erstens, damit die Phrase ganzheitlicher sein konnte, und zweitens, und das ist das Wichtigste, damit der Flötist, erschrocken über die Schwierigkeit, seinen Part besser lernte, ihn als Solonummer spielte und ihn mit mehr Sinn spielte.

Eine solche „psychologische“ Instrumentierung kann natürlich nur von echten Orchestermeistern gelehrt werden!

Die Suite „Aus dem Mittelalter“, die am selben Abend wie die Siebte Symphonie aufgeführt wurde, erinnerte alle daran, wie sehr sich Glasunow für die Bilder des Mittelalters interessiert und sogar begeistert. Zehn Jahre lang hatte er kein verbales Programm für seine Musik geschrieben, während er hier ein Programm bis ins Detail ausarbeitete - das Meer, das Straßentheater, den Troubadour und die Ritter. Doch vergeblich haben manche in der neuen Komposition des anerkannten Meisters, die „Schatten der Vergangenheit heraufbeschwört“, eine selbstgefällige Verehrung des Mittelalters gesehen, da diese dunkle und blutige Epoche der Geschichte nur in Legenden und Romanen dargestellt wurde. Nicht umsonst lobte Rimski-Korsakow die Suite als „ein äußerst modernes Werk“. Und er bezog sich nicht auf die neumodischen Techniken der Harmonie und der Orchestrierung, die er nicht ausstehen konnte („französisieren“!). „Modern“ bedeutete hier „in der Zeit erschienen“ und spiegelte auf seine Weise, wenn auch in allegorischer Form, das Bedürfnis der russischen Gesellschaft nach Rittern wider, wenn man unter diesem Wort Menschen versteht, die edel im Geiste sind, die ihrem Wort treu sind und hohe und humane Ziele verfolgen.

Im ersten Teil der Suite, dem „Präludium“, das laut Programmheft vom Glück eines jungen verliebten Paares erzählt, das das Rauschen des Meeres in seinem Schloss nicht bemerkt (ursprünglich wollte Glasunow diesen Teil „Das Schloss am Meer“ oder „Die Insel der Liebe“ nennen), malte Alexandr Konstantinowitsch ein lebendiges Klangbild.

- Ich hatte es nicht leicht, das Meer darzustellen, - so der Komponist. - Sie wurde teilweise von meinem Lehrer Rimski-Korsakow mit seinen wunderbaren Meeresfarben, aber auch von Tschaikowski mit „Der Sturm“ beeinflusst.

Und er erzählte, wie schwierig es war, unter dem Zauber von Rimski-Korsakows Meereslandschaften - „Ozean - blaues Meer“ in „Sadko“ oder das südliche Meer in „Scheherazade“, sowie das weite Meer in Tschaikowskis Fantasie „Der Sturm“ - bei sich zu bleiben. Aber es ist ihm gelungen - das Meer im „Präludium“ ist sein eigenes, sein eigenes Auge. Die strenge Bewegung der Streicherbässe, der gleichbleibend gemessene Rhythmus und die bedrohliche Feierlichkeit hinterlassen den Eindruck einer schicksalhaften, dem Menschen gleichgültigen Kraft. So ist die schöne und zarte Melodie vom „Glück der stillen Liebe“, die im zweiten Abschnitt des „Präludiums“ vor dem schimmernden Hintergrund der verwobenen Untertöne erscheint, von Traurigkeit durchzogen - nein, es ist nicht nur ein Bild in der Musik, es

ist auch ein Bild für die Vergeblichkeit des Traums, den Stürmen des Lebens zu entkommen...

In seinem „Scherzo“ (das ursprünglich den Titel Totentanz trug) stellt der Komponist einen „Totentanz“ dar, eine Art musikalische Illustration traditioneller mittelalterlicher Zeichnungen - der Tod, in der schrecklichen Stunde der Pest, der Geißel der mittelalterlichen Städte, spielt die Geige und zieht seine Opfer in einen letzten „Reigen“. Ein Xylophon mit Streichern, die mit ihren Bogensaitentönen die Saiten anschlagen, eine Harfe und ein Klavier imitieren das ferne Läuten einer Glocke, und eine Oboe singt mit tiefer Stimme die mittelalterliche Melodie „Dies irae“. (Tag des Zorns), seit Jahrhunderten ein Symbol für den Tod - ein düsteres und keineswegs „humorvolles“ Stück, wie der Komponist ursprünglich beabsichtigt hatte.

Die „Serenade des Troubadours“, die bereits zuvor komponiert und aufgeführt wurde, war der dritte Teil der Suite. Es handelt sich um eine subtile Stilisierung der Alten Musik („ein schönes, virtuosos (im Sinne der Komposition) Stück“, lobte Nikolai Andrejewitsch) - die melancholische Melodie der Bläser erinnert ein wenig an Adam de la Halles berühmte Canzone des französischen Komponisten aus dem XIII. Jahrhundert „Ach! Es gibt niemanden, der so liebt, wie man lieben sollte“, begleitet vom Rasseln einer uralten Laute - ein Troubadour in der Morgendämmerung, der in der Stille des Morgens ein Liebeslied an seine schöne Frau singt.

Die triumphale Marschphrase des vollen Orchesters und die fröhlichen Fanfaren der Trompeten eröffnen das Finale der Suite (Glasunow gab ihr den Untertitel „Kreuzritter“), dann wird der Zuhörer vom Rhythmus des Galopps, dem Lärm einer schicksalhaften Schlacht, ergriffen. Und die mittlere Episode erinnert an einen Gebetschor - die Streicher klingen transparent und scheinbar „blutleer“ („Ich habe versucht, der Musik den Charakter von Werken aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert zu geben, - schrieb der Komponist an Tanejew, - und in meiner Darstellung des katholischen Gesangs habe ich einen möglichst strengen Stil beibehalten“). Die Musik der „Kreuzritter“ ist imposant und theatralisch, und obwohl sie nicht allzu tiefgründig ist, konnte man nicht umhin, hinter dem äußeren Bild den Traum des Komponisten von einem starken und integren Volk zu spüren.

Die Suite wurde gut aufgenommen, auch wenn ihr regelmäßig der Vorwurf des „Akademismus“ gemacht wurde. Sie wurde bald zu einem der Publikumsliebblinge. Und Glasunow hatte neue Pläne.

## NIKISCHS LEKTIONEN

Während der Konzertsaison 1902/03 in Petersburg sprachen die Musikliebhaber über den ungarischen Dirigenten Arthur Nikisch, „der geniale Nikisch“, „der unvergleichliche Arthur“ war überall zu hören. Es war nicht das erste Mal, dass Nikisch nach Russland kam, er hatte es bereits geschafft, alle mit seiner Aufführung von Tschaikowskis Fünfter Symphonie zu schockieren, die er bewundernd nannte: „Das ist der russische Beethoven!“ Der Schock über die Fünfte war umso größer, als sie von Pjotr Iljitsch selbst als ein misslungenes Werk angesehen wurde. Und plötzlich erstrahlte die „misslungene“ Symphonie in ungewöhnlicher Schönheit.

- Ist es wirklich Tschaikowskis Fünfte Symphonie? - Die Menschen in Petersburg staunten in ihrer Unschuld.

Alexandr Konstantinowitsch, der Nikisch zuhörte, gab zu, dass er in seinem Leben noch nie einen besseren Dirigenten gehört habe. Alles an ihm klang außerordentlich hell, gewölbt, in erstaunlichen Farben. Der imposante, gut

aussehende Dirigent mit dem buschigen Bart und dem üppigen Schnurrbart hatte ein einfaches, äußerlich zurückhaltendes Auftreten. Seine Technik verblüffte, seine virtuos geschliffene und plastische Gestik war karg und sparsam, aber überraschend deutlich und klar. Keine äußerlichen „Effekte“, kein Getue. Doch hinter der Zurückhaltung spürte man enormes, majestätisches Temperament, Inspirationskraft und eine geradezu hypnotische Wirkung auf das Orchester. Alexandr Konstantinowitsch spürte dies besonders, als er an einer Probe in der Adelsversammlung teilnahm. Nikisch arbeitete ohne Aufregung, ärgerte sich nicht über Fehler, im Gegenteil, er meldete sich sogar oft zu Wort:  
- Angereinet...\*

\* Ausgezeichnet [Отлично (dt.)]

Und Glasunow besuchte das Konzert am Abend nicht ohne Befürchtungen. Die Aufführung war jedoch fabelhaft brillant, das Orchester verstand die Absichten des Dirigenten und griff sie begeistert auf. „Er spielt mit uns wie auf einer Tastatur!“ - sagte einer der Orchestermusiker erfreut. Kein Wunder also, dass es so aussah, als ob vertraute Dinge wiederentdeckt würden. Mit neuer Kraft, bis zum Schmerz im Herzen, erschütterte Tschaikowskis Sechste Symphonie - jene leidenschaftlichen, unerfüllten Träume vom Glück... Die letzten Töne verhallten in einem kaum hörbaren Pianissimo, und der Saal schwieg für einige Augenblicke, bevor die Decke unter frenetischem Beifall fast zusammenbrach. Das bedeutet es - zwei Genies haben sich getroffen!

Glasunows Bekanntschaft mit Nikisch war angenehm, ihre Liebe zu Tschaikowski hatte sie sofort zusammengeführt. Nikisch schätzte russische Musik eigentlich nicht sehr, und seine Aufführung von „Die Nacht auf dem Kahlen Berg“ war irgendwie ungeschickt, aber er war Glasunow zugeneigt und orchestrierte die Einleitung zu „Das Dienstmädchen“. Er sprach bereitwillig mit Alexandr Konstantinowitsch über das „Europäische“, wo er sich aufhielt. Und er teilte großzügig sein immenses Wissen über das Dirigieren und gab Ratschläge, oft auf paradoxe und ungewohnte Weise.

Glasunow nahm an allen seinen Konzerten und Proben teil und wurde von seinen Konservatoriumsstudenten begleitet - auf seine Bitte hin erlaubte Nikisch ihnen die Anwesenheit.

Nun, er konnte sich nicht das Temperament und die Technik von Nikisch aneignen, aber in Glasunows Dirigieren kam etwas Neues zum Vorschein, und die Lektionen des genialen Arthur waren nicht umsonst.

„MAN MUSS, MAN MUSS SICH BEWEGEN, SASCHA!“

Am 6. März 1903 wurde der Geburtstag von Rimski-Korsakow wie immer festlich und fröhlich gefeiert. Man trug ernste und humorvolle Grußworte vor, präsentierte bunt gemalte Ansprachen, sangen im Chor die Berendej-Hymne aus „Snegurotschka“ („Schneeflöckchen“, *Schneewittchen*) und ersetzten dabei einen Namen im Text durch einen anderen:

- Prophetisch klingende Saiten murmeln lauten Ruhm für Zar Nikolaus!
- Nikolai Andrejewitsch wedelte erschrocken mit den Händen:
- Hört auf, sonst denken die Nachbarn, dass wir eine Versammlung von Monarchisten sind!

Alexandr Konstantinowitsch setzte sich an den Flügel und improvisierte etwas Ausgelassenes, während Stepan Mitussow, ein begabter Musiker und regelmäßiger „Mittwochs“-Teilnehmer, den „rasenden Tanz des wilden Mannes“ schwungvoll tanzte und sich damit den Dank des Geburtstagskindes verdiente.

Schaljapin, begleitet von Glasunow, sang einige Romanzen von Nikolai Andrejewitsch und begann dann, Witze zu erzählen, die er ebenfalls meisterhaft beherrschte - über den Geistlichen, der sich die Oper „Dämon“ anhörte, und über den Diakon, der zum ersten Mal mit dem Zug fuhr, und über den Armenier, der ein Pferd stahl - und alles in Gesichtern, mit einer großartigen Übertragung jeder Stimme und Sprechweise. Und dann, als er seine Stimme mit gespielter Besorgnis senkte und sich umschaute, erzählte er, dass der Zar den Sänger kürzlich mit einer goldenen Uhr belohnt hatte:

- Ich dachte mir, dass diese goldene Uhr mit den Rosen darauf, - so seine üppige, vollmundige Stimme, - dem verehrten Pförtner eines wohlhabenden Hauses große Freude bereiten würde. Und ich brauche so eine Uhr nicht, ich habe eine bessere, und ich behalte sie, um sie Ausländern zu zeigen - das hier hat mir der Zar von Russland geschenkt! - es machte keinen Sinn, es war einfach unmöglich, mit ihr zu prahlen. Also steckte ich sie in ein Etui und schickte sie ihm zurück, - fuhr Fjodor Iwanowitsch fort, begleitet von einem vorsichtigen Aufschrei (man hat noch nie ein Zarengeschenk abgelehnt!), - natürlich ein Skandal, aber Teljakowski hat die Sache in Ordnung gebracht, und dann schickte man mir eine andere Uhr, diesmal eine anständige! Genau so ist es!

Und er sang, ohne daran zu zweifeln, dass Glasunow, der am Flügel saß, mit einstimmen würde:

- Warum schweigt die Stimme der Fröhlichkeit?

Der Abend endete mit dem Gesang von Borodins „Ständchen der vier Kavaliere an eine Dame“, und das Geburtstagskind selbst sang für einen der unglücklichen Kavaliere, und die jungen Leute lachten respektlos, als sie Nikolai Andrejewitsch hörten, der fleißig seinen dumpfen Bass sang:

- Oh, wie ich dich liebe!

Einige Zeit später, als er in Moskau war, erzählte Rimski-Korsakow Glasunow von seinem neuen Opernplan:

- Ich wollte eine große Oper schreiben, die auf der Legende der Stadt Kitesch basiert. Ich war durch einen Zufall beunruhigt - Sergej Wassilenko schrieb eine Oper über denselben Stoff. Aber jetzt habe ich sie in Moskau kennengelernt und mich beruhigt - es ist gut geschrieben, perfekt instrumentiert, aber die Handlung ist anders interpretiert, als ich es mir vorgestellt hatte. Ich werde noch eine ganze große Liebesepisode über die Jungfrau Fewronija schreiben. Und es wird eine Szene im Paradies geben, in der Grischka Kuterma einen Brief schreibt...

Und er hat etwas Inspirierendes gesungen. Was für eine Idee der Lehrer hat! Du bist zu beneiden!

- Was schreiben Sie jetzt, Saschenka?

- Nicht viel. Ich bin dieses Jahr nicht in kompositorischer Stimmung. Ich habe Gedanken für die Achte Symphonie und das Violinkonzert, aber irgendwie bleiben sie in meinem Kopf, ohne sich zu entwickeln.

- Man muss, man muss sich bewegen! - Die Augen von Nikolai Andrejewitsch blickten aufmerksam und liebevoll durch seine blaue Brille.

## SOMMEREINDRÜCKE

Im Juni 1903 ging Alexandr Konstantinowitsch nach London. Er war nun häufig im Ausland unterwegs und kannte viele europäische Städte gut. In Paris gelang es ihm, nicht so sehr wie ein Pariser auszusehen, sondern vielmehr nicht aufzufallen. In London las er gewöhnlich nur die „Times“, wie ein echter Engländer. Er hatte viele ausländische Freunde und gute Bekannte - Komponisten, Dirigenten, Sänger. Er wurde überall gebührend respektiert. Und ganz nebenbei fühlte er sich im nomadischen Leben in der Fremde vitaler als in der Behaglichkeit seiner Heimat und vergaß manchmal sogar seine Krankheiten.

In diesem Sommer war er auf einer besonders langen Auslandsreise - zwei Wochen in London, eine Woche in Hamburg, dann weiter nach Kopenhagen und Stockholm. In London dirigierte er seine Siebte Symphonie und seine Suite „Aus dem Mittelalter“. Er war sehr zufrieden mit dem Orchester, es war ein Erfolg und die Kritiken in den Zeitungen waren, wenn auch nicht begeistert, so doch recht positiv.

Es gab viele Eindrücke von der Reise, aber die zwei wichtigsten. Ein gutes Beispiel war die Verbreitung russischer Musik außerhalb des Vaterlandes - ich hörte Romanzen von Rimski-Korsakow in Londoner Salons, und als ich den schwedischen Komponisten Johan Svendsen besuchte, fand ich ihn beim Studium der Partitur von Tanejews Sinfonie (die ich Sergej Iwanowitsch sofort mit Freude schrieb). Ich war auch von der großen Popularität seiner eigenen Werke überzeugt. Der schlechte Eindruck war, dass die Konzertsäle Europas nach und nach mit dem gefüllt wurden, was er und Nikolai Andrejewitsch „Nicht-Musik“ nannten. Ich habe mir in London Auszüge aus Richard Strauss' Oper „Guntram“ und der symphonischen Dichtung „Leben eines Helden“ angehört und empfand diese Musik als „ekelhaft“ und den Komponisten selbst als „schrecklich“.

- Das Publikum, so scheint es, ist von dieser schamlosen Kakophonie eingenommen, - sagte ich Nikolai Andrejewitsch danach, - die Musiker, so wie ich es verstehe, haben Angst oder schämen sich, ihre Meinung zu äußern.

Davon überzeugte sich Glasunow bei einem Frühstück mit Charles Parry, dem Direktor der Königlichen Hochschule für Musik (London Konservatorium), und dem Dirigenten Stanford, ebenfalls einem Charles Anhänger. Die pruden Londoner Maestros schwiegen lange, als der russische Besucher Richard Strauss erwähnte, aber schließlich konnten sie es nicht mehr ertragen und gaben sich große Mühe, das „große, illustre moderne Genie“ zu verspotten.

Nein, Glasunow konnte seine Abneigung gegen diese Musik nicht überwinden, und er hat es auch gar nicht versucht, denn er blieb aufrichtig und ehrlich in seinem Festhalten an der klassischen Musiksprache. Er sah in Strauss einen bewussten Unterwanderer aller Traditionen, einen „schamlosen Kakophoniker“. Und er schrieb Nikolai Andrejewitsch voller Freude: „Und Svendsen anerkennt Richard nicht!“, weil er in dem schwedischen Komponisten einen weiteren Vertreter seiner Zunft sieht.

Seine Ohren, die die „Kakophonie“ von Strauss nicht ertragen konnten, nahmen noch immer die feinsten Nuancen von allem auf, was um sie herum zu hören war - die Art und Weise der ausländischen Musiker und Sänger, die besondere Instrumentierung in einigen für ihn neuen Werken, er erinnerte sich sogar daran: „In Kopenhagen, - erzählte er Rimski-Korsakow mit kindlicher Freude, - pfeifen die Dampfer nicht in Dreiklängen, wie in Russland, sondern in reiner Oktave.“

„ICH WILL NEUES, UNBEKANNTES!“

Die Abneigung gegen allzu kühne musikalische Neuerungen belastete nach und nach Glasunows Beziehung zu Alexander Nikolajewitsch Skrjabin.

Zu dieser Zeit war Skrjabin wahrscheinlich der populärste russische Komponist (natürlich abgesehen von den Komponisten der Kaffeehaus-Tingeltangelmusik) - es war sowohl populär, ihn zu bewundern, als auch populär, ihn zu schelten. Und meistens konnten diese beiden weder die Musik Skrjabins noch seine Spielweise verstehen. Diejenigen, die es gewohnt waren, sich an den donnernden Passagen anderer Pianisten zu erfreuen, die über die Tastatur rollten, sprachen ironisch über Skrjabins Spiel:

- Es war gar nicht das Spiel des Pianisten, sondern das Zwitschern der Vögel oder sogar das Miauen der Kätzchen!

Aber wahre Kenner, zu denen natürlich auch Glasunow gehörte, verstanden die Außergewöhnlichkeit und Einzigartigkeit von Skrjabins Spiel - seine fabelhafte Schönheit des Anschlags, die subtile Kunst des Pedals, den erstaunlichen Flug des Rhythmus und vor allem etwas völlig Individuelles, das sich von allen anderen unterscheidet und mit Worten nicht zu definieren ist - etwas Skrjabinisches. Und wenn Alexandr Nikolajewitsch, zurückgelehnt und den Kopf geneigt, am Flügel saß und seine Finger sanft über die Klaviatur flatterten, als würden sie ihr Töne entlocken, verwandelte sich Alexandr Konstantinowitsch vollständig ins Hören. Selbst bei den Stücken, die auf den Notenseiten verstörend und sogar empörend wirken, überzeugte das inspirierte Spiel des Autors.

Er spielte immer noch nur sich selbst, seine eigenen Stücke, die Musik anderer mochte er immer weniger und langweilte sich beim Zuhören zusehends, auch wenn er höflich versuchte, das zu verbergen. Auch wenn Skrjabin die Vorzüge der Musik eines anderen anerkennen konnte, so blieb er doch gleichgültig gegenüber ihr. Natürlich häuften sich die Beschwerden seiner Komponistenkollegen. Übrigens mochte Skrjabin auch die Klassiker nicht - er mochte Beethoven und Tschaikowski nicht und sprach verächtlich über Schubert:

- Musik für Mädchen!

Glasunow, der die Musik Schuberts liebte, war von solchen Urteilen bisweilen schlichtweg genervt. Skrjabins Narzissmus, sein Glaube an seinen eigenen „Messianismus“ und seine abstrusen Theorien und Pläne stießen auch andere ab. Nun sprach er immer öfter von einer Art „Gesamtkunst“, die Musik, Poesie, Schauspiel und Tanz vereinen sollte:

- Ich will das Neue, das Unbekannte, - wiederholte er, - ich will frei schaffen!

Nach und nach verlor Skrjabin alte Freunde, legte seine früheren Bindungen ab. Sogar seine treue Freundin und Frau, Vera Iwanowna, übrigens nach Skrjabin selbst die beste Interpretin seiner Musik, begann ihm fremd zu erscheinen, da ihre familiären Sorgen die Verwirklichung seiner grandiosen Pläne störten, sein Wunsch zu gehen „auf Geheiß des Schicksals“. Tatjana Fjodorowna Schljoger, eine ehemalige Schülerin Skrjabins, sehr gebildet, musikalisch begabt und von Skrjabin, seiner Musik und seinen Ideen völlig fasziniert, wurde immer mehr in sein Leben einbezogen.

Wie sich herausstellte, stand von den alten Freunden nur Mitrofan Petrowitsch Beljajew Skrjabin weiterhin nahe. Er verwöhnte und pflegte „Saschenka“ weiterhin. Aber da er wusste, wie intolerant Skrjabin gegenüber Vorwürfen war, er schreibe langsam und unzureichend, spielte Beljajew die Rolle eines besorgten Geschäftsmannes und erinnerte den Komponisten streng daran, dass zweihundert Rubel im Monat ein Vorschuss seien, der in Werken zu zahlen sei. Zu Beginn des Sommers erhielt der Komponist eine Rechnung aus dem Büro von Beljajew, und seine Schulden beim Verlag überstiegen viertausend Rubel - eine enorme Summe, zumal Skrjabin seine Stelle am Konservatorium aufgegeben hatte. Erzürnt und verärgert schwor Alexandr, dass er innerhalb eines Sommers bis zu dreißig Stücke komponieren würde, um die Schulden zu begleichen. Nachdem er sich überwunden hatte, schrieb er in der Tat fast vierzig Stücke, darunter eine ganze Sonate. Und später gab es die Legende, dass Skrjabin ein solches Kunststück vollbrachte, um eine Wette mit Beljajew zu gewinnen - als ob er auf eine Kiste Champagner gewettet hätte. Es gab wirklich eine Kiste, aber Mitrofan Petrowitsch hat sie einfach voller Freude an Skrjabin geschickt. Er erklärte den ihm Nahestehenden seine Strenge gegenüber seinem Liebling:

- Sonst könnte Saschenka nicht arbeiten, wie ee sich gehört!

Aber zu Skrjabin sagte er und wiederholte es danach vor anderen:

- Ich kann es nicht verbergen, Sascha, du überraschst mich. Du öffnest solche Tiefen! Was für ein Musiker du bist! Ich habe mich nicht nur nicht in dich geirrt, als ich dich entdeckt habe, sondern ich habe dich auch nicht genug geschätzt. Und jetzt weiß ich nicht, wie ich dich würdigen soll, Sascha. Nein, ich schätze, du hast deinen Preis.

Unter den vierzig Stücken, die in einem Sommer erschienen, war auch die vierte Sonate. Skrjabin hatte dafür kein Programm gedruckt, aber im Kreis seiner Musikerfreunde, unter anderem am „Mittwoch“ von Nikolai Andrejewitsch, las er es mit Begeisterung:

- Im Nebel hell und klar, in der Ferne schimmert ein verlorener, aber klarer Stern in zartem Licht. Oh, wie schön es ist! Wiegt mich, streichelt mich, winkt mir mit seinen Strahlen des schönen blauen Geheimnisses zu... Um dir nahe zu kommen, entfernter Stern! In seinen zitternden Strahlen zu ertrinken - ein wundersamer Glanz!...! In einem freudigen Höhenflug steige ich auf... Ein Wahnsinnstanz! Der Rausch der Glückseligkeit!!!

Und mit zurückgezogenem Kopf schlug er den ersten Akkord der Sonate an. Nadeschda Nikolajewna und die Rimski-Korsakow-Kinder erstarrten vor Entzücken, während Nikolai Andrejewitsch höflich schwieg, aber sich ironisch räusperte. Glasunow nahm Anstoß an der symbolistischen Ausdruckskraft des Programms, aber überraschenderweise gefiel ihm die Musik - der erste, langsame Teil vermittelt auf wunderbare Weise ein Gefühl des sehnsüchtigen Wartens auf etwas Geheimnisvolles, und im zweiten Teil - wilde Freude, die die ganze Menschheit ergreift! Sobald er die Noten für die Sonate von Beljajew bekommen hatte, die noch nach Druckerschwärze rochen, setzte er sich hin, um sie zu studieren, und spielte, wobei er immer mehr von ihr mitgerissen wurde. Und später, als Skrjabin bei einem Konzert in Petersburg auftreten sollte, schrieb er ihm in aller Aufrichtigkeit: „Ich habe deine 4. Sonate oft gespielt und sie sehr bewundert. Wirst du es in das Programm aufnehmen? Ich bin für die 4., die originell und von berauscher Schönheit ist, und deren Gedanken mit außerordentlicher Klarheit und Prägnanz ausgedrückt werden.“

Diesmal trafen sie sich in Petersburg fast freundschaftlich, beim Abendessen nach einem „Freitag“, saßen nebeneinander und schenkten Champagner ein, der, wie immer bei Beljajew, in Strömen floss.

Doch vieles von dem, was Skrjabin im Sommer komponierte, konnte Glasunow nie anerkennen, und als die Frage der Veröffentlichung entschieden wurde, lehnte er sie ab. Seine begeisterten Worte über die vierte Sonate waren die letzten, die er über Skrjamins Klaviermusik sagte.

Skrjabin war unterdessen voll und ganz mit der Komposition seines „Göttlichen Gedichts“ - der dritten Symphonie - beschäftigt und spielte überall große Ausschnitte daraus.

## NEUE FREUNDE

Glasunows Freundschaft mit einem anderen seiner Namensvettern, Alexandr Afanasjewitsch Spendiarow, wurde von Tag zu Tag enger. Nachdem er das Konservatorium in der Klasse von Rimski-Korsakow absolviert und eine symphonische Ouvertüre zu dessen Zufriedenheit komponiert hatte, ließ er sich in Jalta nieder, reiste aber häufig mit neuen Partituren nach Petersburg. Und jede einzelne erfreute Glasunow mit ihren frischen orientalischen Farben. Und als die „Krimskizzen“ von Spendiarow in Petersburg erfolgreich aufgeführt wurden, verliebte sich Alexandr Konstantinowitsch völlig in das Talent seines Namensvetters und in sich selbst. Bei einem Abendessen, mit dem der Erfolg des Komponisten von der Krim aus gefeiert wurde, schlug er Spendiarow vor, mit seinem Namensvetter etwas zu trinken. Seitdem waren Spendiarow und Glasunow bei jedem Besuch in Petersburg unzertrennlich, und später verbrachte er fast jeden Sommer auf der Krim - in Jalta und Sudak, wo sich die Spendiarows eine Sommerresidenz gebaut hatten. Alexandr Afanasjewitsch wiederum besuchte regelmäßig das Haus in Kasanskaja und seine Datscha in Oserki, war immer hilfsbereit und kümmerte sich rührend um Glasunow, als dieser krank wurde. Zusammen sahen sie ein wenig komisch aus - neben dem großen und pummeligen Glasunow wirkte der kleine und mickrige Spendiarow recht zierlich. Ihre geselligen Gespräche bei Festen, in Konzertpausen und auf langen Spaziergängen waren endlos. Der schüchterne Spendiarow, der sich an Glasunow gewöhnt hatte und voller Vertrauen war, wurde ungewöhnlich gesprächig und offenbarte seinem älteren Freund oft seine ganze Seele. Glasunow, der sich an seine Gespräche mit Nikolai Andrejewitsch erinnerte und diese Erinnerungen mit einem freundlichen Lächeln quittierte, drängte Spendiarow dazu, eine Oper zu komponieren - er habe alle Zutaten dafür. Alexandr Afanasjewitsch dachte selbst darüber nach, fand aber kein passendes Libretto und komponierte in der Zwischenzeit eine Fortsetzung der „Krimskizzen“.

Einige von Spendiarows Vokalwerken sind bereits bei Bessel gedruckt worden, und Ossowski sparte in seiner Rezension nicht mit freundlichen Worten: „A. Spendiarow sucht die Schönheit, und weil er sie liebt, beleidigt er sie nirgendwo. Die südliche Herkunft des Komponisten prägte seine künstlerische Persönlichkeit durch seine Neigung zu orientalischer Färbung der Musik. Das orientalische Kolorit kommt gekonnt und gewissermaßen direkt zum Vorschein.“ Er lobte auch seinen Geschmack, sein technisches Können, seine „unterhaltsame“ Harmonisierung und sein „charmantestes“ Melodiemuster.

Glasunow las es mit Vergnügen, und er vertraute Ossowski mehr und mehr, vor allem nachdem bei den „geschlossenen Mittwochen“ bei denen Rimski-Korsakows,

als Nikolai Andrejewitsch sein „Kitesch“ zeigte, das alle mit seiner wunderbaren, wahrhaft überirdischen Schönheit in seinen Bann gezogen hatte, Ossowski alle Frauen- und Tenorpartien vom Blatt sang (die Bariton- und Basspartien sang Nikolai Andrejewitsch selbst, indem er die Partitur spielte) und von der in dieser Partitur so geizigen Nadeschda Nikolajewna gelobt wurde:

- Die Prüfung wurde mit einer 5+ bestanden!

Glasunow schätzte Ossowski sehr und war erfreut, dass seine Meinung über Spendiariow mit seiner eigenen übereinstimmte.

## BELJAJEWS TESTAMENT

Im Herbst 1903 kehrte Glasunow an das Konservatorium zurück, in die Klasse für Partiturlesen und Instrumentierung, und fühlte sich bald ermüdet von der Notwendigkeit, Dinge zu erklären und zu sagen, wenn er nicht in Stimmung dafür war. Aber er nahm seine Aufgaben sehr ernst, verlor nie die Geduld und versuchte immer, einen unsteten Schüler zu ermutigen und ihm Vertrauen in den Erfolg zu geben.

Die Musiksaison wurde wie üblich fortgesetzt - Konzerte und Aufführungen, Beljajews „Freitage“, Musikabende in den Häusern von Stassow, Rimski-Korsakow und Glasunow. Für kurze Zeit reiste Alexandr Konstantinowitsch nach Hamburg, wo er sich mit Vergnügen Mozarts „Don Giovanni“ anhörte und seine Suite „Aus dem Mittelalter“ erfolgreich dirigierte. Und schon nach kurzer Zeit war er wieder einmal froh zu spüren, dass die Aufmerksamkeit und der Respekt für russische Musik im Ausland wächst. Und wieder einmal dachte er, was für eine großartige Arbeit Mitrofan Petrowitsch Beljajew leistet. Dank ihm hört die russische Musik, wie ein Kritiker bitter bemerkte, auf, „die Rolle des Aschenputtels zu spielen, das von der bösen Stiefmutter (in der Verkleidung von Herrn Iwanow) in die Küche geschickt wird“.

Derweil verschlechterte sich Mitrofans Gesundheitszustand von Tag zu Tag. Es ging ihm sehr gut, aber wer ihm nahe stand, konnte sehen, wie oft er mit der Handfläche über seinen Bauch strich und sich dabei schmerzhaft krümmte.

- Was, Mitrofan Petrowitsch, bedrückt Sie?

- Verflucht seien sie, meine Eingeweide und dieses verdammte Geschwür, mein Bauch schmerzt und schmerzt...

Besuche bei Professoren in Dresden, Kissingen, Karlsbad und anderen therapeutischen Gewässern brachten etwas Erleichterung, aber leider nicht für lange. Im Spätherbst wurde Beljajews Zustand nicht nur von Verwandten und Freunden bemerkt - seine frühere „Ziegelstein“-Röte verblasste, etwas Neues und Seniles erschien in der Drehung seines ergrauten Kopfes. An „Freitagen“ war er ungewöhnlich leise, und manchmal stand er mitten in der Musik auf, was für ihn früher undenkbar war, und ging mit einem entschuldigenden Lächeln in sein Arbeitszimmer, kam zurück und ging dann wieder weg, um keinen Lärm zu machen. Manchmal tauchte er gar nicht auf, und sein leerer Stuhl machte einen traurig; der „Freitag“ ging ohne den herzlichen und energischen Gastgeber weiter, ohne die üblichen Witze und lebhaften Diskussionen über Neuigkeiten.

Auch Beljajews Geburtstag ist traurig verstrichen. Glasunow nahm mit trauriger Dankbarkeit die Nachricht entgegen, dass „ein unbekannter Wohltäter“ ihm den Glinka-Preis verliehen hatte - für sein Ballett „Raimonda“.

In der zweiten Dezemberhälfte verschlechterte sich Beljajews Gesundheitszustand drastisch, so dass sich die Notwendigkeit einer Operation abzeichnete, die am 25. Dezember sicher durchgeführt wurde. Zunächst ging es Mitrofan Petrowitsch etwas besser, er nahm an den Verlagsgeschäften und Konzerten teil, aber nach zwei Tagen litt er unter Herzschwäche und Blutverlust während der Operation, und Mitrofan Petrowitsch starb drei Tage vor dem Jahreswechsel 1904.

Glasunow empfand den Tod Beljajews als großes Unglück, als einen unwiederbringlichen Verlust. Bei der Trauerfeier im Haus des Verstorbenen weinte er, ohne sich der Tränen zu schämen. Er wurde nicht nur von seinen Verwandten und Freunden, nicht nur von den Musikern in seinem Umfeld aufrichtig betrauert. Alle, die verstanden, dass Beljajew „die Säule der russischen Musik“ war, trauerten tief um ihn. Glasunow fand diese Worte in sich selbst und schrieb sie auf das Band des Kranzes, der neben vielen anderen Kränzen am Tag der Beerdigung in der Alexander-Newski-Klosteranlage auf Beljajews Grab gelegt wurde: „Dem unvergesslichen Freund, der Säule der russischen Musik, Mitrofan Petrowitsch Beljajew - N. A. Rimski-Korsakow, A. K. Glasunow, A. K. Ljadow.“

Stassow drückte denselben Gedanken auf seine Weise in einem Nachruf aus, der am 30. Dezember in der „Nachrichten- und Börsenzeitung“ abgedruckt wurde: „... Mitrofan Petrowitsch Beljajew, der sich seit mehr als 20 Jahren große und unvergleichliche Verdienste um unsere neue nationale Musik erworben hat ... ist gestorben. Russische neue talentierte und originelle Musik beginnt, eine enorme Oberhand zu gewinnen. Vorbei sind die Zeiten des Spottes, des Misstrauens, des Zauderns und des pharisäerhaften Bedauerns. Es gibt, es gibt, es gibt eine neue russische Schule der Musik... Und dabei ertönte ein starker, kraftvoller Ton von M. P. Beljajew, der gewaltig war. Sein Name ist untrennbar mit der Geschichte der neuen russischen Musik verbunden. Dort hat er eine brillante, großartige Seite...“

- Ich kann immer noch nicht verstehen, dass es keinen Beljajew gibt und auch nicht geben wird... - wiederholte Ljadow und hielt die Tränen zurück, - ist etwas Unmögliches... Die Sehnsucht ist nagend. Oh, wie ich Beljajew vermisse! Ich erinnere mich jeden Tag an ihn, an seine Herzlichkeit und Freundlichkeit...

Diese Worte könnten von Glasunow wiederholt worden sein...

Beljajews Testament, das bereits 1901 verfasst wurde, sah ein „Kuratorium zur Förderung russischer Komponisten und Musiker“ vor. Und niemand war überrascht zu erfahren, dass Beljajew Rimski-Korsakow zum Vorsitzenden des Rates und Glasunow und Ljadow zu Mitgliedern ernannt hatte; das „Beljajew-Triumvirat“ wurde beibehalten.

Kurz vor seinem Tod verfasste Mitrofan Petrowitsch einen Brief für sie: „Meine Liebsten, Nikolai Andrejewitsch, Alexandr Konstantinowitsch, Anatoli Konstantinowitsch! Ich bitte Sie, die Aufgaben der ersten Mitglieder des Kuratoriums überzeugend zu übernehmen und in dieser Institution die Richtung der musikalischen Kunst einzuschlagen, für die ich Sie für die besten Vertreter halte. Das Ziel meiner Institution ist es, russische Komponisten auf ihrem beschwerlichen Weg des Dienstes an der Musikkunst zu ermutigen, durch Preise, die Veröffentlichung und Aufführung ihrer Werke und die Organisation von Wettbewerben zu unterstützen.“

Im Wissen um das Wohlwollen seiner Freunde, der Anhänger seiner Sache, erinnerte Beljajew: „Es ist wünschenswert, dass all diese Maßnahmen nicht karitativer Natur sind, für die ein Hilfskapital bereitgestellt wird, sondern die künstlerische Aufwertung musikalischer Werke verfolgen. Meiner Meinung nach ist er noch kein Musiker, der sich der Musik verschrieben hat, aber die Technik noch

nicht beherrscht; aber er ist auch kein Komponist, der zwar die Technik beherrscht, aber nicht von der Natur mit einem göttlichen Funken der Inspiration begabt ist... Da Sie die besten Vertreter für die Verwirklichung meiner Idee sind, bitte ich Sie, nachdem Sie dem Rat beigetreten sind, Ihre Nachfolger zu wählen, die dann die Institution in Ihrem Sinne leiten werden.“

Beljajew, der seine Verwandten testamentarisch abgesichert hatte, vertraute dem Stiftungsrat eine unerhörte Summe an - fast eineinhalb Millionen Rubel! Dieses Kapital war so groß, dass allein die Zinsen für die Veröffentlichung, die Konzerte und die Preise ausreichten, und das Kapital selbst musste im Laufe der Zeit wachsen.

Alexandr Konstantinowitsch schrieb an Tanejew, der krank war und nicht zur Beerdigung von Beljajew kam: „Ein Unglück ist über uns gekommen, und vor allem zu einem Zeitpunkt, an dem wir es am wenigsten erwartet haben... Mitrofan Petrowitsch hinterließ ein geistiges Testament, in dem er den Löwenanteil seines Vermögens für die Fortführung seines Werks stiftete, so dass seine Tätigkeit mit seinem Tod nicht aufhört, sondern fortgesetzt wird und zwar für immer.“

Unterstrich das Wort „für immer“ und fuhr fort: „Vorläufig ist die Sache von Mitrofan Petrowitsch Rimski-Korsakow, Ljadow und mir anvertraut worden; wir haben außerordentlich kluge und genaue Anweisungen erhalten, so dass es kaum Missverständnisse geben kann - alles ist im Testament vorgesehen.“

Mitrofan Petrowitsch vergaß nicht die Bruderschaft der Musiker, deren zahlreiche Namen in den gewichtigen Ordnern mit der Aufschrift „Unterstützung“ auftauchten - er kaufte Instrumente für jemanden, half Kranken und Alten, zahlte Stipendien für Studenten - und das alles ohne jegliche Werbung, ohne den Lärm, den andere „Wohltäter“ oft machten. Beljajew vermachte über hunderttausend Euro einem Hilfsfonds für alle Musiker russischer Nationalität, insbesondere für diejenigen, die musikalisches Talent zeigten und aufgrund der Umstände Hilfe benötigten.

Repins bemerkenswerte Porträts russischer Musiker, darunter ein Porträt von Beljajew selbst, schenkte er dem Russischen Museum – „zur ewigen Aufbewahrung“.

Ist es da ein Wunder, dass Mitrofan Petrowitsch und sein Testament überall mit Ehrfurcht betrachtet wurden? Im Ausland gab man in Kommentaren zu seinem Tod bedauernd zu, dass man keine solchen Kunstmäzene habe. Die russische Presse verglich ihn mit P. M. Tretjakow und S. I. Mamontow, der Nachruf in der „Russischen Musikzeitung“ beschrieb ihn als „eine zweifellos bemerkenswerte Persönlichkeit in der Geschichte des russischen Selbstbewusstseins und der russischen sozialen Aktivität“. Und überall wurde das Wort „Verlagskünstler“ wiederholt - so wurde Beljajew von einem französischen Kritiker während der Tage der russischen Konzerte in Paris bezeichnet.

Alle bedauerten auch die „Freitage“, die mit Mitrofan Petrowitschs Tod weggefallen waren. Eine Zeit lang trafen sie sich bei Glasunow, dann bei Vitol und versuchten sogar, eine „Gesellschaft der musikalischen Freitage nach M. P. Beljajew“ zu organisieren, aber jedes Mal stellte sich heraus, dass die aufregende und inspirierende Atmosphäre der Beljajew-„Freitage“ ohne Mitrofan Petrowitsch nicht wiederhergestellt werden kann, leider...

Und nur Mili Aleksejewitsch Balakirew, der durch seinen Stolz nicht gedemütigt wurde, konnte kein freundliches Wort finden, sondern knirschte nur:

- Wenn Beljajew uns vorführte - er meinte offensichtlich sich selbst und seinen Favoriten Ljapunow -, dann nur, um zu scheitern...

Ende Januar 1904 brach in Russland die Nachricht vom Krieg aus. Er „brach aus“, wie die Zeitungen sagten, unerwartet - niemand, weit entfernt von der Politik,

konnte sich vorstellen, dass die japanische Flotte plötzlich das russische Geschwader auf der Straße von Port Arthur angreifen würde. In Glasunows Umfeld standen die meisten Menschen dem Krieg gleichgültig gegenüber - er ist irgendwo weit im Osten und geht uns nichts an. Ebenso verächtlich waren die „defätistischen“ Gefühle und der „gesäuerte“ Patriotismus, mit dem die Boulevardpresse die Feinde verächtlich „Japsen“ und „Makaken“ nannte. Erst die heldenhafte Versenkung des Kreuzers „Warjag“ hat viele zum Nachdenken gebracht. Glasunow nahm sich die Äußerungen Rimski-Korsakows zu Herzen - Nikolai Andrejewitsch, selbst ehemaliger Seemann, verstand den Wert der Leistung der russischen Offiziere und Matrosen, die Tragik des Geschehens, zumal er sich um das Schicksal seines Neffen Fedja, des Kommandanten des Zerstörers „Erbarmungslos“, Sorgen machte. Und er sagte:

- Dieser verdammte Krieg! Was für ein Grauen im Osten herrscht! Es wird noch viele Opfer dieses verfluchten Krieges geben!

Die Aufregung des Lehrers übertrug sich nach und nach auf seinen Schüler. Glasunow beschäftigte sich zunehmend mit den Problemen des russischen Lebens und schrieb an Nikolai Andrejewitsch: „Ich möchte überall Frieden schaffen durch die Kraft der Kunst (wie mit dem Westen und sogar mit Japan) oder durch Zugeständnisse (wie unsere Regierung innerhalb des Staates handeln sollte).“ Leider war die Kunst, selbst die höchste Kunst, nicht in der Lage, etwas in der Welt zu verändern.

Glasunow hatte auch noch andere Zweifel:

- In jedem Regiment gibt es einen Priester, der mit dem Regiment in den Angriff geht oder sogar an der Spitze reitet. Wie ist das möglich? Christentum und Krieg... Ich verstehe das nicht...

Das Russische Sinfoniekonzert im Februar war dem Gedenken an Beljajew gewidmet, mit seiner Lieblingsmusik - Borodins „Heroische“ und natürlich Glasunows Erster Sinfonie. Er selbst stand am Pult, und Rimski-Korsakow dirigierte sein neu komponiertes Stück „Über dem Grab“ - zum Gedenken an Beljajew, ein kleines symphonisches Bild, in Klängen, die die Trauer über den kürzlichen Verlust ausdrücken. Nach dem Konzert wurde bei den Glasunows zu Abend gegessen, ohne den üblichen Champagner, mit Gedenkworten. Ein leicht beschwipster Nikolai Andrejewitsch flüsterte plötzlich mit tragischem Gesicht zu Stassow (Glasunow hörte es mit halbem Ohr):

- Wissen Sie, was mich inmitten all dieser Feste und Unterhaltungen heimlich, in der Abgeschlossenheit meiner Seele, unablässig erregt und quält? Kennen Sie das? Ich sage Ihnen heute, - er deutete auf Glasunow und fuhr fort -, er ist der letzte unter uns, mit ihm endet die gegenwärtige russische Musik, die russische neue Periode! Das ist ja furchtbar!

Ein verzweifelter Wladimir Wassiljewitsch brauchte lange, um seinen Freund zu trösten und zu beruhigen:

- Das habe ich auch manchmal gedacht, aber diese Worte hätte ich von Ihnen nicht erwartet! Und vergessen wir nicht, dass im Leben, in der Geschichte und in der Kunst alles in Perioden verläuft! Hoffen wir das Beste!

Die Zeit hat gezeigt, dass Mitrofan leider nicht alles vorausgesehen hat - er konnte den Ausbruch des Krieges nicht vorhersehen. Und aus Anlass der Kriegsausgaben wurde vom Kuratorium eine hohe Gebühr für die Genehmigung des Erbrechts verlangt. Normalerweise wurden auf Vermächtnisse für wohltätige Zwecke keine Abgaben erhoben, aber diesmal erklärte Finanzminister Kokowzow, dass die Regierung jede Kopeke brauche. Appelle an die Reichskanzlei blieben erfolglos. Sie hofften auf die Unterstützung des Oberhofmeisters Alexander Sergejewitsch

Tanejew, der ein entfernter Verwandter von Sergej Iwanowitsch Tanejew war und selbst den Wunsch hatte, Komponist zu werden - er hatte Unterricht bei Rimski-Korsakow und Balakirew genommen. Seine Oper „Die Rache des Amors“ wurde im Eremitage-Theater aufgeführt, und man schrieb über die Musik nichts anderes als dies: „Eine Romanze des Oberbefehlshabers der Kanzlei Seiner Kaiserlichen Majestät, des Geheimen Rates Tanejew, wurde von der ehrenwerten Madame Muchanowa im Saal der Adelsversammlung aufgeführt.“ Doch der scheinbar allmächtige Komponist konnte nur Verständnis aufbringen und riet ihm, erst einmal zu zahlen und sich dann über die Rückzahlung des Honorars zu beschweren, da solche Fälle nicht ungewöhnlich seien. Nikolai Andrejewitsch war verärgert:

- Der blutige Krieg hat den Willen Beljajews ein für alle Mal zunichte gemacht. Es ist unvorstellbar, dass die einmal eingekommene Gebühr jemals zurückgegeben wird. In den Augen unserer Machthaber ist Kunst nur Verwöhnung. Oh, ich mag sie nicht und ich verachte sie. Ach, Mitrofan, ruhe in Frieden, er hat gezählt und gezählt, aber das hat er aus den Augen verloren!

Es traten auch Probleme anderer Art auf. Die finanziellen Angelegenheiten des Verlags wurden von einem Fjodor Iwanowitsch Grus, einem Angestellten von Beljajews Holzkontor, erledigt. Solange Mitrofan Petrowitsch mit seinem Wissen und seiner Einsicht am Leben war, befolgte Grus seine Anweisungen genau. Doch nun, da er sich offenbar frei fühlte, begann er, seine eigenen Ziele zu verfolgen, die, wie sich später herausstellte, offenkundig betrügerisch waren. Er nutzte die völlige Unerfahrenheit des „Triumvirats“ im Geschäfts- und Finanzwesen aus und begann, das Kuratorium mit der Androhung von Strafen für übermäßige Ausgaben des Geldes der Beljajews einzuschüchtern. Er zwang sie, Skrjabin eine monatliche „Rente“ von 200 Rubel zu verweigern. Die Komponisten, verängstigt und verwirrt, gingen nicht einmal taktvoll vor und erklärten Alexander Nikolajewitsch nicht die Schwierigkeiten der Situation im Verlag. Grus hingegen schickte Skrjabin eine unverschämte offizielle Mitteilung, die den Komponisten beleidigte und kränkte, da er kurz vor seiner Reise in die Schweiz seine Unterstützung verloren hatte (die übrigens von Beljajew testamentarisch zugesichert worden war). Ljadow gelang es, Rimski-Korsakow und Glasunow zu überreden, die Entscheidung von Grus rückgängig zu machen, was auch geschah, aber die Beziehungen zu Skrjabin wurden noch gespannter.

Wenig später stellte sich heraus, dass Grus, der den Rat so eifrig vor vermeintlich illegalen Finanzaktivitäten geschützt hatte, das Geld Beljajews für einen Betrug verwendet hatte, in Konkurs gegangen war und eine große Unterschlagung begangen hatte. Dem geliebten Fjodor Iwanowitsch drohte die Hinrichtung, aber das „Triumvirat“ war gnädig mit dem Betrüger - der Fall wurde nicht an das Strafgericht weitergeleitet, sondern es wurde ihm erlaubt, die Unterschlagung allmählich zu vertuschen. Er wurde natürlich seines Amtes enthoben.

## KLASSIKER UND MODERNISTEN

Alexandr Konstantinowitsch, wie auch die anderen Mitglieder des Kuratoriums, verbrachte nun noch mehr Zeit mit den Manuskripten anderer, um zu entscheiden, ob sie das Prädikat „Kann man drucken“ oder „Kann man aufführen“ verdienen würden. Aber Geschäft ist Geschäft, Probleme sind Probleme, und irgendwo in den

Tiefen seiner Seele, wenn auch langsam und wie widerwillig, nahm seine Musik Gestalt an.

Er war immer noch dagegen, für einen Virtuosen zu komponieren, und er schrieb kein Cellokonzert für Werschbilowitsch, obwohl ihre Freundschaft (und leider auch ihre gemeinsamen „Trinkgelage“) blühte. Aber als Professor Auer ihn ansprach, konnte er nicht ablehnen.

Leopold Semjonowitsch Auer hatte in 35 Jahren Russland kein Russisch gelernt, jedenfalls nicht genug, um ihn zum Lächeln zu bringen. Er ging wegen seiner kranken Beine mit einem seltsamen, unsicheren Gang - äußerlich eine komische Figur, aber als Geiger war er lange das, was man in Petersburg „Publikumsliebling“ nennt. In jedem Theater, in jedem Orchester waren fast die Hälfte der Geiger seine Schüler. Seine Konzerte und sein Violinsolo im Mariinski-Theater (er betrat den Orchestergraben nur für das Solo, spielte im Stehen und verließ ihn dann) wurden stets mit lang anhaltendem Beifall bedacht. In den Zeitungen, selbst in den miesesten, haben sie sich nie eine respektlose Bemerkung über ihn erlaubt. Und wenn sie scherzten, dann höflich, dem Goldstein schmeichelnd: „Der Russe, und zwar in der Einzahl, - berichtete die „Neue Zeit“ auf einer Tour von Auer in Amsterdam, - gewann die Schlacht und machte nicht weniger als 2000 Gefangene. Noch auffälliger ist das Fehlen von Verwundeten und Toten. Die Waffen waren Stradivari, der Ort der Schlacht war der „Palast der Künste und Wissenschaften“ und die Gefangenen waren meist Frauen. Der Sieger war Herr Auer.“

Und obwohl Leopold Semjonowitsch weder über die phänomenale Technik eines Pablo Sarasate noch über die feurige Energie eines Henryk Wieniawski verfügte (sie sind den russischen Geigenexperten noch gut in Erinnerung), war die erstaunliche Poesie jeder von Auer gespielten Phrase, die Schönheit jedes Klangs beeindruckend. Und wenn Kritiker schrieben „die Geige singt in seinen Händen“ und „ein bezaubernder Ton“, dann waren das keine Klischees - Auers kostbare Stradivari sang tatsächlich - sang weich, warm und sanft.

Allerdings war der 59-jährige Auer zu Beginn des neuen Jahrhunderts nicht mehr derselbe. Wenig später schrieb Ossowski mit seiner charakteristischen Einsicht: „Der Ton des Geigers, von Natur aus klein, aber reizvoll in seinem sanften Wohlklang, ist mit den Jahren noch kleiner geworden, seine Finger haben etwas von ihrer früheren Elastizität und kühnen Geläufigkeit verloren. Auf der rechten Hand fehlt ihm manchmal das volle Vertrauen... Aber was für ein Vergnügen, diese wunderbare Vollständigkeit des künstlerischen Ausdrucks zu bewundern... Jede Phrase mit Anmut und Ausdruck gesungen... Wie viel direktes Leben in seinem Spiel und wie warm es durchdrungen ist...“

Gern hörte er Glasunow und Auer zu, obwohl er deren für viele Virtuosen typische Angewohnheit missbilligte, manchmal zweitklassige Musik zu spielen, bei der man außer technischer Brillanz nichts hört, aber als Leopold Semjonowitsch, der den Komponisten, wie es seine Gewohnheit war, „Geliebter“ nannte, vorsichtig und fürsorglich andeutete, er wolle etwas geigerisch Glasunow-ähnliches spielen, beschloss Alexandr Konstantinowitsch, ein Konzert zu komponieren.

Das Konzert war nur schwer zu bekommen. Glasunow nahm seinen Geigenunterricht wieder auf, „fiedelte“ manchmal stundenlang und studierte alte und neue Geigenstücke, um ein besseres Gefühl für die Möglichkeiten des Instruments zu bekommen. Und er beschwerte sich bei Nikolai Andrejewitsch: „Es quält mich sehr, manchmal scheint es, dass die Musik Mist ist und die Geige nichts zu spielen hat, manchmal ist es irgendwie tröstlich. Jedenfalls habe ich beschlossen, es zu

beenden“. Ja, von der früheren Leichtigkeit in der Komposition blieb wenig übrig, jeder Takt war schwer zu spielen, Zweifel quälten ihn - hatte er das Richtige gefunden oder sollte er nach etwas anderem suchen. Doch im Juli konnte er Nikolai Andrejewitsch davon berichten: „Das Konzert ist in der Skizze fertiggestellt“. Im August fuhr ich nach Terioki, wo Auer Urlaub machte, und erhielt die Genehmigung - Leopold Semjonowitsch riet nur, einige Stellen in der Violinstimme zu korrigieren:  
- Das ist bequemer, Geliebter!

Am 1. Juni 1904 feierte ganz Russland den 100. Jahrestag der Geburt Michail Iwanowitsch Glinkas, des Begründers der russischen Musik. Die Vorbereitungen für den Jahrestag waren schon lange im Gange. Das „Triumvirat“ sah nicht tatenlos zu - es redigierte Glinkas Partituren für die Veröffentlichung, unterstützte die Idee, „Ruslan“ endlich ohne die Kürzungen zu setzen und dirigierte die Musik von Michail Iwanowitsch.

Glasunow nahm nicht an der Gedenkfeier in der Alexander-Newskij-Lawra teil, um ein Treffen mit Balakirew und die Gefahr zu vermeiden, erneut „verkannt“ zu werden. Glasunows Kantate „Zur Enthüllung des Denkmals für Michail Glinka“ wurde in der Lawra gesungen (das Denkmal wurde jedoch noch nicht errichtet - wegen des Krieges wurde beschlossen, seinen Bau zu verschieben). Glasunow studierte die Partitur der Kantate und fand sie blass, nicht feierlich genug und etwas seltsam - sie wurde für einen Chor geschrieben, und der Chor schweigt mehr als dass er singt, und die Zitate aus Glinkas Opern passen nicht wirklich zum Ganzen. In einem Brief an Nikolai Andrejewitsch erlaubte er sich, die Form der Kantate ironisch als „schwanzlos“ zu bezeichnen - das Finale sei nicht ausreichend „berichtenswert“, womit Rimski-Korsakow voll einverstanden war.

Bei einem Treffen mit Nikolai Andrejewitsch schimpften sie ausgiebig über die modernen „Kakofoniker“. Kürzlich hatte Glasunow einige französische Partituren – „L'Après midi d'un faune“ (*Nachmittag eines Fauns*) von Debussy und „Ištar“ von d'Indy - zur Begutachtung erhalten (um sie in einem Konzert zu spielen).

- Trotz der präventösen Schärfe des Ersteren, teilte er seinem Lehrer seinen Eindruck mit, - steckt in dem Letzteren ein gewisses Talent, während das Letztere geschmacklos und mittelmäßig ist.

- Ja, - stimmte Nikolai Andrejewitsch zu, - Disharmonie, Kakophonie, Stimmlosigkeit, Rhythmuslosigkeit erfüllen die westliche Musik nach und nach. Aber beide sind mit viel Geschmack und Wissen inszeniert! Haben wir nicht bereits den Charakter der Instrumentierung dieser modernen Missgeburten beeinflusst? Wenn ja, dann ist das sehr traurig!

- Ja, es scheint, dass es von den akzeptablen Mitteln nur eine Besetzung gibt, und die ist oft von verdächtigem Charakter.

Richard Strauss wurde freundschaftlich für seine „Kakophonie“ gescholten, und man war sich einig, dass jeder, angefangen bei Bach selbst, einige „kakofonische Flecken“ - scharfe Klänge - hat, aber der „große und geniale“ Strauss besteht aus lauter Flecken.

- Die meisten seiner Werke sind anti-künstlerisch! - stimmte Nikolai Andrejewitsch, Alexandr Konstantinowitsch bereitwillig zu:

- Sie sind musikalische Missgeburten! Die Musik - wie eine Katze, die auf den Tasten läuft!

Sie nannten die Harmonie von Strauss „vertikalen Unsinn“ und die Polyphonie von Reger „horizontalen Unsinn“.

- Sascha Skrijabin hat noch etwas anderes für uns auf Lager - wie ihr hören könnt, schreibt er gerade an seiner Dritten Symphonie!

Nein, die moderne Musik konnte sich nicht in die Seelen von Rimski-Korsakow und Glasunow durchschlagen, konnte nicht in die Welt ihrer „Klangkontemplation“ eindringen!

## ALTE UND NEUE BEKANNTE

Im nächsten Herbst, als es an der Zeit war, das Konservatorium zu besuchen, spürte Alexandr Konstantinowitsch, dass ihm jetzt schon der Gedanke an den Unterricht schwer fiel. Er wurde schnell müde und erkältete sich, obwohl das Wetter im Herbst 1904 „italienisch“ war - sonnig und trocken. Aber er beschwerte sich bei seinen Eltern:

- Ich bin so müde, mir wird schwindelig und ich verliere meinen Appetit...

Und alle um ihn herum waren schlecht gelaunt - die Misserfolge der russischen Armee und die Niederlage bei Liaoyang im August lasteten auf ihm. Nikolai Andrejewitsch, der sich den ganzen Sommer über in seinem geliebten Vechasha inmitten der Wälder und Kamillenwiesen ausgeruht hatte, sah müde aus und nahm niedergeschlagen das Gespräch wieder auf:

- So viel zu den Makaken! Und du hast gesagt, wir würden Hüte nach ihnen werfen, wir würden ihnen die Ohren einschlagen! Also taten sie es...

Ljadow war ein Schwerstarbeiter, im Konservatorium hatte er die Art eines Sträflings, der eine gusseiserne Kugel an seinem Bein schleppte..

Viele der Professoren waren krank, Direktor Bernhard war krank. Sobald er im Konservatorium auftauchte, verschwand er und wies die Fragen gereizt zurück (dies wurde in einer Karikatur von Konservatoriumsmitarbeitern dargestellt):

- Lasst mich in Ruhe, wissen Sie nicht, dass ich nichts weiß!!!

Die Dinge standen still, und es war nicht das erste Mal, dass Stanislaw Iwanowitsch Tabel, der Inspektor des Konservatoriums, ein Gespräch mit Glasunow anfang - würde er die Leitung übernehmen? Im Übrigen gab es schon lange Gerüchte, dass unter dem unpersönlichen Bernhard Glasunow de facto der Direktor war. Das war natürlich übertrieben, aber der Einfluss Alexandr Konstantinowitschs wurde immer stärker und seine Autorität immer größer. Glasunow scherzte wieder einmal über Tabels Bitte, aber er dachte schon nach, und in der Tat war es eine Überlegung wert, da das Unterrichten so mühsam war, vielleicht wäre es als Direktor einfacher?

Mehrmals reiste er nach Staroschilowka, um Stassow zu trösten - sein älterer Bruder war im August gestorben, und Wladimir Wassiljewitsch selbst befand sich mehr als einmal in einem ernsten Zustand, vergoss Tränen und hatte Angst zu sterben. Glasunow spielte ihm lange Zeit seine und andere Kompositionen vor und freute sich, dass der stattliche alte Mann sich allmählich beruhigte. Und Stassow küsste das „Adlerchen“ unter Tränen.

Mit dem Tod Beljajews erlebte Glasunow alte Verluste mit neuer Kraft und fürchtete sich vor neuen Verlusten. Er erinnerte sich oft an Tschaikowski und Rubinstein, wurde fürsorglicher und aufmerksamer gegenüber seiner Familie und seinen Freunden, traf sich häufiger mit Rimski-Korsakow, Ljadow, Spendirow und Werschbilowitsch, schrieb ständig Briefe an viele, oft an Tanejew. Er berichtete, dass die Beziehungen zwischen Sergej Iwanowitsch und der Firma Beljajew

unverändert seien und dass er auf seine neuen Kompositionen warte. Er war bereit, sich um jeden Preis mit Balakirew zu versöhnen, verstand aber, dass dies leider nicht möglich war - nach den Rückmeldungen, die ihn regelmäßig über gemeinsame Bekannte erreichten (Balakirew machte aus seiner Meinung keinen Hehl und machte sie bei jeder Gelegenheit öffentlich) über Glasunows Werke (einschließlich derer, die er zuvor gelobt hatte) – „Quatsch, Unsinn, Abscheulichkeit, Lärm“ und versicherte ihm, dass Stassow mit ihm völlig übereinstimmte. Er lobte jedoch Ljapunow in den höchsten Tönen und hielt ihn für „größer als Glasunow, ganz zu schweigen von Rimski-Korsakow“, und sogar noch mehr; er erklärte Ljapunow zum „König des Klaviers“ und seine Klavieretüden für „brillant“ und sogar „höher als die von Liszt“, und auf die verblüfften Fragen derer, die beide kannten, gab er eine unumwundene Antwort:

- Alle denken so, aber sie haben nicht den Mut, es zu sagen!

Und als er am Klavier sitzend fotografiert wurde, legte er die Noten des Klavierkonzerts von Ljapunow auf das Notenpult.

Es hatte keinen Sinn, sich mit dem alten Lehrer zu versöhnen - er würde ihm ins Gesicht sagen, dass er „ein Mistkerl und widerwärtig“ sei, oder ihn gar nicht ins Haus lassen, weil er ihn „nicht anerkenne“...

Stassow versuchte einmal, die alte Beziehung wiederherzustellen, und schrieb einen freundlichen, aufrichtigen und herzlichen Brief an Mili Alexejewitsch, aber er antwortete kurz, trocken und sarkastisch und warf ihm aus irgendeinem Grund „die Sucht nach den Freuden des Lebens“ vor.

Und so blieb er ein Übeltäter, fast ein Feind für alle seine früheren vertrauten Freunde... Wo sind seine christliche Sanftmut und Demut, dachte Glasunow, die Mili Alexejewitsch predigte?

In der Zwischenzeit wurde Glasunows intimer Bekanntenkreis durch neue und interessante Persönlichkeiten bereichert.

Eine solche Figur, die in Rimski-Korsakows Gefolge auftauchte, war der zwanzigjährige Igor Strawinsky, Sohn des berühmten Basssängers Fjodor Ignatjewitsch Strawinsky. Igor studierte an der Universität und kam zweimal wöchentlich zum Kompositionsunterricht zu Nikolai Andrejewitsch auf den Sagorodnoje-Prospekt. Hübsch, kurzsichtig, neugierig und untersetzt - er war sehr begabt, hatte eine herausragende Musikalität, Intelligenz, bissigen Witz und konnte gut Landschaften und Porträts zeichnen. Nikolai Andrejewitsch mochte nicht alles in Igor Strawinskys Schülerwerken, aber der junge Mann hatte Fähigkeiten, und es war notwendig, ihm zu helfen, seinen Weg in der Musik zu finden, und Rimski-Korsakow verstand es wie kein anderer, dies zu tun.

#### „AN MEINEN LIEBEN GEFÄHRTEN SERJOSCHA PROKOFJEW“

Am 9. September 1904 wurden die Studenten, die an den speziellen Musiktheorieprüfungen teilnahmen, aufgefordert, Komposition zu studieren. In diesem Herbst waren es zwanzig, und zwei stachen hervor: ein ordentlich gekämmter blonder Junge im Anzug mit umgeschlagenem Kragen, schlank und beweglich, und ein kleiner, blonder junger Mann in einer bescheidenen Studentenjacke. Es waren Serjoscha Prokofjew und Boris Assafjew.

Alexandr Konstantinowitsch kannte Serjoscha seit dem Frühjahr, als die Mutter des Jungen, Maria Grigorjewna, ihn nach Petersburg brachte, um ihn der

Musikprominenz der Hauptstadt vorzustellen. Sie brachte ihn auf Anraten von Reinhold Moritzewitsch Glière dorthin, der zwei Jahre lang bei Serjoscha in der ukrainischen Stadt Sonzowka studiert hatte, wo der Vater des Jungen Gutsverwalter war. Sergej Iwanowitsch Tanejew hatte Serjoscha bereits kennengelernt, der das Gehör des Jungen lobte und seine Kompositionen billigte. Es war klar, dass Serjoscha musikalisch begabt war, aber seine Eltern zögerten trotzdem, seine Zukunft als Ingenieur oder Landwirt schien sicherer als seine Karriere als Komponist. Also beschlossen sie, Glasunow um Rat zu fragen, da sie ihn für den kompetentesten Experten hielten.

Nachdem wir alle Vorkehrungen getroffen hatten, kamen wir in Kasanskaja an. Serjoscha spielte und sang seine Oper „Ein Fest in der Zeit der Pest“. Glasunow lobte den Jungen und führte ein langes Gespräch mit Maria Grigorjewna, die ihm ihre Zweifel und Sorgen über die Zukunft ihres Sohnes mitteilte. Der Komponist wirkte auf Serjoscha und seine Mutter trocken, im Gegensatz zu Tanejew, der liebevoll und fürsorglich war und Serjoscha großzügig mit Schokolade bedachte.

Ihre Meinung änderte sich jedoch, als Glasunow plötzlich in der Wohnung am Newskij auftauchte, in der Maria Grigorjewna vorübergehend Zimmer gemietet hatte, und sofort verkündete:

- Ich bin gekommen, um Sie zu überreden, Ihren Sohn an das Konservatorium zu geben.

Alexandr Konstantinowitsch hatte mit Rimski-Korsakow gesprochen, dem Glière bereits einige sehr schmeichelhafte Dinge über Serjoscha Prokofjew gesagt hatte - sein Gehör ist absolut, seine pianistischen Fähigkeiten sind offensichtlich, und er hat eine Leidenschaft fürs Komponieren. Nikolai Andrejewitsch war zunächst dagegen - er war zu jung, erst 13 Jahre alt, er sollte erwachsen werden, aber er hörte auf Glasunows Meinung. Und Alexander Konstantinowitsch versuchte nun, Maria Grigorjewnas Zweifel zu zerstreuen.

- Wenn ein Kind mit seinen Fähigkeiten nicht auf ein Konservatorium geschickt werden kann, wer kann es dann?

Natürlich ist er noch ein Junge, dachte Glasunow, und auf dem Klavier neben den Notenblättern liegt eine Spielzeugpistole. Nun, man muss an die Zukunft glauben! Und er blieb hartnäckig:

- Am Konservatorium wird sich Serjoschas Talent voll entfalten, und es besteht die Chance, dass ein echter Künstler aus ihm wird. Und wenn Sie Ihren Sohn darauf vorbereiten, Ingenieur zu werden, dann wird Serjoscha sich nur dilettantisch mit Musik beschäftigen und nie in der Lage sein, sich voll auszudrücken. Schließlich muss man, um ein guter Ingenieur zu sein, die Musik zurückstellen. Und wenn er sich, wie jetzt, mit Musik beschäftigt, wird er kaum in der Lage sein, anderen Wissenschaften genug Aufmerksamkeit zu widmen, um eine gute Karriere zu machen.

Maria Grigorjewna hatte weiterhin Zweifel - würde er trotzdem angenommen werden, würde er nicht durch die Prüfung fallen? Aber Glasunow sagte, es sei eine beschlossene Sache:

- Wir werden die Klasse für Kompositionslehre besuchen. Denken Sie darüber nach!

Vor der Abreise nach Sonzowka erhielten sie Glasunows Noten - er schickte ihnen die Partitur von Glinkas „Walzerfantasie“, die er kürzlich bearbeitet und im Beljajew-Verlag herausgegeben hatte, mit der Widmung: „Für meinen lieben Gefährten Serjoscha Prokofjew von A. Glasunow.“ Serjoschas Vater riss überrascht die Hände hoch:

- Sagen mir bitte, ein Professor am Konservatorium, ein berühmter Komponist - und er schreibt „an einen lieben Gefährten“! Was bist du nur für ein Gefährt!

Und dann ließen die Zweifel endlich nach - wenn Glasunow selbst Serjoscha für einen „Gefährten“ hält, dann muss wohl etwas Wertvolles aus dem Musiker-Sohn herauskommen!

Im Herbst legt Serjoscha die Hauptprüfung - die Spezialtheorie - ab (die anderen - Geografie, Arithmetik, Sprachen, Religion - hat er bereits erfolgreich bestanden). Im geräumigen Büro des Direktors (hier wurden traditionell die Prüfungen für Komponisten abgelegt) saß Rimski-Korsakow am Tisch des Direktors, daneben Glasunow und ein paar andere Professoren an dem langen Tisch in der Ecke. Als eine klassische Same, die einen glänzenden Zwicker trug, Serjoscha in den Raum brachte, ging Glasunow auf ihn zu, schüttelte ihm freundlich die Hand und stellte ihn Rimski-Korsakow vor:

- Hier, Nikolai Andrejewitsch, das ist der Junge, der kleine Komponist.

Serjoscha konnte kaum zwei große Mappen mit seinen Kompositionen tragen - vier Opern, eine Sinfonie, zwei Sonaten, viele Klavierstücke, die er selbst als „Liedchen“ oder „Hündchen“ (die harmonisch schärferen) bezeichnete. Und die Noten zeigten, wie viel Serjoscha komponiert hat - er hatte schon seine eigene Handschrift, nicht diese krummen Notenbilder, die normalerweise von Kindern geschrieben werden. Es gab auch eine Liste, die Maria Grigorjewna zusammengestellt hatte, eine Liste mit Dingen, die einfach nicht in die Mappen passten. Eine solche Fülle war beeindruckend, umso mehr, als Serjoscha von einem bärtigen jungen Mann untersucht wurde, der nur eine Romanze mitgebracht hatte, und zwar ... ohne musikalische Begleitung.

- Das gefällt mir! - Nikolai Andrejewitsch stimmte zu und setzte Serjoscha an eines der beiden Flügel im Arbeitszimmer. Er spielte eine Mozart-Sonate vom Blatt und beantwortete ein paar Fragen. Sie überprüften sein Gehör und wurden beruhigt. Er war ein absoluter Könnner! Man begann, die Kompositionen anzuschauen. Sie interessierten sich besonders für die Oper „Undine“. Glasunow war überrascht:

- Die kannte ich noch nicht. Hast du es im Sommer geschrieben?

- Ja.

- Soll er doch „Undine“ spielen, - sagte Rimski-Korsakow.

- Und singen, - fügte jemand hinzu.

Er sang und spielte die Oper, dann das Stück im Schnelldurchlauf. Die Professoren nickten zustimmend. Ljadow, der seine angenehme Beschäftigung - Tee zu trinken mit Brötchen (der Diener hatte gerade einen kochenden Samowar gebracht) - verlassen hatte, ging zum Flügel und blätterte wohlwollend in den Notenblättern.

Der Eindruck, den man von Serjoscha bekam, war der erfreulichste. Die Prüfungsarbeit wurde mit „sehr gut“ bewertet und er wurde der Klasse von Professor Ljadow zugeteilt. Glasunow und Rimski-Korsakow kamen mit Serjoscha heraus und verkündeten der ängstlich wartenden Maria Grigorjewna:

- Ihr Sohn ist zugelassen!

Sie reichten dem „Gefährten“ die Hand und verbeugten sich. Maria Grigorjewna seufzte erleichtert - Gott sei Dank behandelten sie Serjoscha sehr aufmerksam. Was für wunderbare Menschen sie sind - Alexandr Konstantinowitsch und Nikolai Andrejewitsch!

## BORIS ASSAFJEW

Der andere, der sich an diesem Tag von den Prüfern abhob, war in den Zwanzigern und studierte Geschichte und Philologie an der Universität. Glasunow kannte ihn. Letzten Sommer bei Stassows in Staroschilowka stellte der Gastgeber den Gästen - Glasunow, Repin, Ginsburg - einen blonden jungen Mann vor und setzte ihn sofort ans Klavier:

- Unser junger Gast wird uns die Ouvertüre zu „Ruslan“ vorspielen.

Der aufgeregte junge Mann begann, verwirrt zu werden, verhedderte sich und verschwand verlegen irgendwo in einer Ecke. Die berühmten Musiker, Künstler und Schriftsteller unterhielten sich wie üblich und bemerkten die Verlegenheit des Neuankömmlings offenbar nicht, der sich allmählich zurecht fand. Wladimir Wassiljewitsch bemerkte dies und rief erneut aus:

- Und jetzt wird unser junger Gast „Ruslan“ für uns spielen!

Dieses Mal spielte der junge Mann - es war Boris Assafjew - brillant. Und er wurde ein häufiger Gast bei Stassow und spielte ihm viel Musik vor: ganze Akte aus den Lieblingsopern Wladimir Wassiljewitschs – „Ruslan“, „Snegurotschka“ („Schneeflöckchen“ *Schneewittchen*), „Sadko“, ganze Sinfonien, zahllose Stücke und Romanzen - alles, was ihm einfiel.

- Er sieht aus, - freute sich Stassow, - wie ein zukünftiger bedeutender Musiker!  
Und er fuhr fort:

- Wie sehr ich die neue „Rekrutenauswahl“ liebe! Wie sehr ich mich nach ihnen sehne, wie sehr ich sie brauche! Wie sie mich fast nie täuschen!

Später machte Stassow den jungen Mann mit Rimski-Korsakow bekannt. Dieser prüfte wie immer, bevor er die Kompositionen der Kandidaten unter die Lupe nahm, sorgfältig sein Gehör und war zufrieden:

- Sein Gehör ist sehr gut und absolut.

Assafjew brachte eine ganze Reihe von Kompositionen zur Prüfung mit, die zwar kleiner waren als die von Sergej Prokofjew, aber es gab eine Menge zu zeigen - Romanzen und Klavierstücke. Die Romanze „Das Lied der Nachtigall“ gefiel allen besonders gut, Rimski-Korsakow sang sie sogar selbst, zumal der Prüfling zu seinem Verdruss „keine“ Stimme hatte. Er lobte Assafjew und Ljadow, was er selten tat. Die Prüfer haben sich auch Gedanken über die materiellen Schwierigkeiten des zukünftigen Komponisten gemacht.

- Ich gratuliere, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - Sie sind angenommen worden. Nachdem ich mit dem Direktor gesprochen habe und Sie als Stipendiat angenommen wurden, brauchen Sie keine Studiengebühren zu zahlen. Viel Erfolg für Ihr Studium! Sie werden in der Klasse von Professor Ljadow sein.

- Und nicht bei Ihnen? - fragte der frischgebackene Schüler peinlich berührt.

- Bei Ljadow bedeutet, dass ich Sie danach nehmen werde. Alle unsere Komponisten nehmen Harmonie und Kontrapunkt bei Ljadow und dann die freie Komposition bei mir.

## SCHÜLER UND KOLLEGEN

Der Unterricht am Konservatorium ging weiter, Glasunow wurde immer müder und müder, aber er erfüllte seine Pflichten immer noch pünktlich und übernahm viele andere Aufgaben - er verweigerte niemandem seine Hilfe und sah sich bereitwillig

Partituren junger Komponisten an, auch von Schülern. Irgendwann gefiel Alexandr Konstantinowitsch die Partitur von Max Steinberg, einem Schüler im dritten Jahr in der Klasse von Rimski-Korsakow. Er erklärte sich bereit, das Stück in der Hofkapelle vorzutragen, musste aber einige Retuschen vornehmen. Glasunow lud den Schüler zu sich nach Hause ein und saß mit ihm vom frühen Morgen bis tief in die Nacht zusammen, um ihm bei Überarbeitungen und Klarstellungen zu helfen. Das Stück wurde bei einer der Proben gespielt und Max wurde für viele Jahre der Freund und Assistent des Komponisten.

- Es scheint, dass in letzter Zeit das Zentrum des Musiklebens bei Glasunow liegt, - sagte Rimski-Korsakow mit leichtem Kummer, - die jungen Komponisten zieht es zu ihm... Das ist jedoch durchaus verständlich und natürlich...

Tatsächlich trafen sie sich oft im Haus an der Kasanskaja - im Arbeitszimmer sahen sie sich in Tabakrauchwolken alte und neue Partituren an, sie musizierten auf den beiden Flügeln im großen Saal, und nach fast jeder russischen Sinfonie lud Glasunow zum Abendessen ein - natürlich nicht so üppig wie bei Beljajew, aber reichlich genug.

Glasunow fand zunehmend Gehör in der Russischen Musikgesellschaft, wo er nun Mitglied des Direktoriums wurde und zum IRMO-Kommissar für die Kischinjower Abteilung ernannt wurde.

Aber egal, wie ablenkend der Unterricht, die Freunde und die Arbeit waren, das Komponieren ging weiter - langsam, viel langsamer als zuvor, aber es ging weiter. Allmählich neigte sich die Partitur des Violinkonzerts dem Ende zu - jetzt war die Arbeit leichter, denn sie war fast mechanisch, alles war in seinem Kopf schon längst zusammengestellt und musste nur noch auf die Notenseiten übertragen werden. Die Nähe der Fertigstellung des Konzerts war eine Freude - schließlich hatte es schon geheißen, Glasunow habe sich verausgabt, er könne nur noch das alte Zeug spielen.

Nikolai Andrejewitsch sprach immer seltener über Glasunows Oper, da er offenbar zu dem Schluss kam, dass er seinen Favoriten nicht überreden konnte. Er selbst vollendete „Kitesch“ und verblüffte von Zeit zu Zeit Verwandte und Freunde, indem er diese Musik von außergewöhnlicher Schönheit vorführte.

Skrjabin war bereits seit fast einem Jahr im Ausland unterwegs. Es gab Gerüchte, dass seine Dritte Symphonie in Paris gespielt werden sollte. Der Musikkritiker Juli Dmitrijewitsch Engel, der den Komponisten in Genf kennenlernte, erzählte von Skrjabins Plänen in seiner Heimat, die ihm überhaupt nicht in den Sinn kamen - er sollte eine Art „Mysterium“ komponieren, für dessen Aufführung er einen speziellen Tempel in Indien (?) bauen müsste. „Aber, - sagte Alexandr Nikolajewitsch mit Bedauern, - die Menschheit ist noch nicht bereit dafür. Wir müssen sie belehren, wir müssen sie auf neue Wege führen. Ich predige gerade. Sogar vom Boot aus - wie Christus es tat.“ Das war's, nicht mehr und nicht weniger! Sieh an, sieh an...

Es wurde immer noch über Ljadows neues Werk gesprochen. Endlich, so Stassow, war es geboren. Und zwar nicht nur ein kleines Klavierstück, sondern ein kleines Orchesterstück - ein Bild zum russischen Märchen „Baba-Jaga“. Anatoli Konstantinowitsch schrieb auch das Programm - aus dem berühmten Märchenbuch von Afanassjew: „Baba-Jaga kam auf den Hof, pfiff - ein Mörser mit Stößel und ein Besenstiel erschienen vor ihr...“ Und so weiter, der magische Flug der Baba-Jaga. Ljadow war nicht gleichgültig gegenüber allen russischen Märchen - er zeichnete

sogar den mageren Kikimora und Feen mit grünen Bärten. Und ehrlich gesagt, er hat in seiner Musik sowohl den düsteren Märchenwald als auch die groteske Gestalt der Baba-Jaga und ihre ungestüme Flucht brillant dargestellt, begleitet von unheilvollem Lärm, Knacken, Knirschen von Ästen und Stimmen verängstigter Vögel.

Alexandr Konstantinowitsch schätzte wie immer besonders die Orchestrierung - Ljadows Instrumentierung war einfallsreich, erfinderisch, und er wiederholte sich nicht, sondern fand neue Kombinationen von Instrumenten.

Ljadow selbst dirigierte „Baba-Jaga“ in einem der Konzerte zum Gedenken an Beljajew und erhielt dafür sogar von seinen Feinden Lob. Und Stassow war wie immer absolut begeistert, nannte das Stück „eine kostbare Neuheit“ und donnerte: - Wunderschöne Orchestrierung! Ljadow hatte dies noch nie zuvor versucht und erzielte sofort außergewöhnliche Ergebnisse! So viel Plastizität, Farbigkeit und Schönheit, dass Berlioz' „Fee Mab“ keine Konkurrenz hätte! Ein wundervoller kleiner Diamant! Man sollte sich wünschen, dass er ein paar mehr Edelsteine dabei hat. Ljadow hat eine außergewöhnliche Fähigkeit zum russischen Geschichtenerzählen in der Musik!

Und beklagte sich:

- Leider schreibt er nicht viel und selten...

Wladimir Wassiljewitsch Ljadow war durch diese Vorwürfe nicht beleidigt, aber als Ossowski in der „Iswestija“ dasselbe schrieb und dem Komponisten sogar „mangelnde Arbeitsdisziplin, eine eher herrische als professionelle Einstellung zur Kunst“ vorwarf, nahm Ljadow Anstoß und schickte dem Kritiker einen Brief, in dem er verlangte, „dass ich, Ljadow, aus Ihrer Liste der Bekannten gestrichen werde“. Ossowski war verzweifelt und flehte Rimski-Korsakow an, sich für ihn einzusetzen. Nikolai Andrejewitsch sagte mahnend:

- Im Wesentlichen haben Sie natürlich Recht, die fehlende Disziplin, die barbarische Haltung - natürlich ist das so. Aber das hätten Sie nicht schreiben sollen. Sie sollten unseren Feinden keine Waffen in die Hand geben!

Ebenso setzte er sich für Kjuj ein, als Ossowski in einer Zeitung schrieb, dass der berühmte Komponist „nur von den Zinsen des Kapitals lebt, das er in seiner Jugend verdient hat“. Der Kritiker musste erneut belehrt werden:

- Richtig, aber so kann man nicht schreiben, man darf seinen Feinden keine Waffe in die Hand geben!

Alexandr Konstantinowitsch stimmte seinem Lehrer zu. Doch genug der Schelte von den ewigen Verächtern der neuen russischen Musik, wie Herr Iwanow, die Giraffe. Schließlich werden sie jedes kritische Wort aufgreifen, es aufblähen und sich dann darauf berufen, dass sie es ja selbst gesagt haben!

Am 18. Oktober 1904 kam die Nachricht vom Tod Laroche's. Es kam nicht unerwartet - die Existenz dieses höchst intelligenten und gebildeten Mannes, der musikalisch und literarisch begabt war, war lange Zeit miserabel gewesen. Er war runtergekommen, trank viel, wurde von seiner Frau aus dem Haus getrieben, lebte zur Untermiete bei Beljajew oder Ljadow, und manchmal, wenn seine Kinder ihm Geld gaben, mietete er eine billige möblierte Wohnung. Er wurde durch ein ungeordnetes Leben und eine Herzkrankheit ungemein dick. Er lebte auf Gedeih und Verderb bei Fremden und verhielt sich launisch und unangemessen - manchmal redete er dummes Zeug und unterbrach alle, und dann schlief er plötzlich am Tisch ein und verursachte Ärger mit den Besitzern.

Glusunow hatte Mitleid mit seinem alten Freund, besuchte ihn oft in seinen möblierten Zimmern, hörte sich geduldig sein betrunkenes Geschwätz an und gab ihm Geld. Leider war es unmöglich, den Verfall des einst brillanten Kritikers aufzuhalten.

Nikolai Andrejewitsch hat Laroche seine scharfen und böartigen Angriffe auf die russische Schule nie verzeihen und konnte die Sympathie von Glasunow und Ljadow für Herman Awgustowitsch gar nicht verstehen.

- Im Grunde genommen, - sagte er, - ist er eine blasse Kopie des Wiener Originals.

Rimski-Korsakow bezog sich dabei auf den österreichischen Musikkritiker Eduard Hanslick, dessen Buch „Über das musikalisch Schöne“ Laroche übersetzte und mit einem sehr sympathischen Vorwort versah. Nikolai Andrejewitsch empörte sich über Hanslicks Einwände gegen „die weit verbreitete Ansicht, dass Musik dazu bestimmt ist, Gefühle darzustellen“. „Die Schönheit eines Musikwerkes, - zitierte Rimski-Korsakow irritiert, - ist etwas rein Musikalisches, das heißt, sie besteht in den Kombinationen der Töne.“ Und die Tatsache, dass Laroche die Idee der „abstrakten Schönheit“ der Musik predigte, trug sicher nicht dazu bei, dass Rimski-Korsakow ihn sympathisch fand.

Andrejewitsch konnte Laroches Kritik an den angeblichen „eklatanten Mängeln“ der Oper „Pskowitjanka“ weder vergessen noch verzeihen. - Sein Werk bestand aus Verrenkungen, Lügen und Paradoxien, ebenso wie das Werk seines Wiener Originals.

Das einzige, was Rimski-Korsakow und Laroche gemeinsam hatten, war ihre Einschätzung der modernen westlichen Musik - Herman Awgustowitsch hielt sie für eine „systematische Beleidigung des Ohrs“.

- Und seine Artikel über Glinka? - Stassow war damit nicht einverstanden. - Es gibt jetzt so viele Leute, sei es im Ausland oder sogar in Russland, die nach Möglichkeiten suchen, Glinka herabzusetzen und ihn von seinem Sockel zu stoßen. Hier sind die Artikel von Laroche gefragt. Diese Leute versuchen, Glinka in die Ferse zu beißen, aber die Artikel von Herman Awgustowitsch werden sie in den Hals beißen!

Die Unnachgiebigkeit Rimski-Korsakows gegenüber Laroche wurde von Wladimir Wassiljewitsch als Despotismus „ganz à la Balakirew“ empfunden und sagte über Laroche:

- Während der langen Jahre, in denen ich schrieb, kämpfte und stritt, hatte ich einen Feind. Ich habe ihn geentert, wie sie es nennen, und auf ihn eingestochen, gehackt und geschossen. Ja, aber ich habe nie aufgehört, ihn zu respektieren und zu schätzen, wenn auch heimlich und insgeheim. Wofür? Und für die Intelligenz und das Wissen und das Talent und für Glinka!

Er fragte Rimski-Korsakow:

- Ich hoffe, Sie werden mir nicht böse sein, wenn ich das sage?

- Nein, - antwortete Nikolai Andrejewitsch trocken, aber es war offensichtlich, dass er wütend war.

Kurz nach Laroches Tod trat Modest Iljitsch Tschaikowski an das „Triumvirat“ mit der Bitte heran, das kompositorische Werk von Herman Awgustowitsch zu veröffentlichen. Glasunow sah sich die Manuskripte, die er bereits kannte, noch einmal genau an und antwortete Tschaikowski: „Laroche hatte sicherlich Talent, aber da er wenig oder fast nie komponierte, hatte er nie die Zeit, sich die Technik eines Komponisten anzueignen.“ In diesem Punkt schmeichelte er dem

verstorbenen Komponisten - Laroche's kompositorische Fähigkeiten waren unbedeutend, und alle besten Passagen in der Ouvertüre zu der nie vollendeten Oper „Karmosina“, dem symphonischen Marsch und anderen Stücken wurden von Pjotr Iljitsch Tschaikowski oder von Glasunow selbst geschrieben. Am Ende fand das „Triumvirat“ einen Ausweg aus der Situation - sie sagten Modest Iljitsch, dass sie nichts dagegen hätten, aber dass die finanzielle Situation des Verlags so sei, dass „sie wohl oder übel auf Sparsamkeit achten müssten“. Der Laroche-Marsch mit Glasunows Instrumentierung wurde jedoch später veröffentlicht.

## „BORIS GODUNOW“ IM MARIINSKI

Am 9. November 1904 war das Mariinski-Theater überfüllt mit Liebhabern russischer Musik – „Boris Godunow“ wurde endlich in der russischen Hauptstadt aufgeführt, und zwar die gesamte Oper ohne störende Kürzungen (obwohl nach mehreren Aufführungen die „Szene beim Kreml“ weggelassen wurde - das Bild der Volksunruhen war zu aufschlussreich für die revolutionären Stimmungen in Russland). Rimski-Korsakow sah aus wie ein Geburtstagskind - die Oper wurde in seiner Fassung aufgeführt, in der Nikolai Andrejewitsch das Werk seines verstorbenen Freundes mit so viel Mühe vollendet hatte.

Und hier auf der Bühne steht Fjodor Iwanowitsch Schaljapin..... Der Raum ist erfüllt vom festlichen Geläut der Glocken, den goldenen Kuppeln, den leuchtenden Kreuzen und Bannern, und die Chöre singen zum Lob des Zaren, aber schon der Blick der müden Augen, noch bevor der tragische Satz „Meine Seele klagt...“ erklingt, verrät die leidende Seele des Zaren Boris Godunow... Er hat sein goldenes Zarengewand durch ein knielanges weißes Seidenhemd und einen mit silbernen Blumen bestickten Kaftan ersetzt, sein Gesicht erstrahlt in einem zärtlichen Lächeln, er spricht väterlich zu seinen Kindern, tröstet die „arme Täubchen“ Xenija ... Hier ist die Szene, in der der Zar, allein gelassen, die geheime Qual seines Herzens nicht zurückhalten kann und sein leidendes Gewissen schreckliche Visionen gebiert... Und schließlich die Szene, in der der verbrecherische Zar stirbt, sein quälender Abstieg in die Vergessenheit... Und es scheint, als ob ein kaum hörbares Flüstern, ein kaum wahrnehmbares Pianissimo durch den gefrorenen Saal dröhnt, den Zuhörern den Atem stocken lässt und ihnen einen Schauer über den Rücken jagt...

Glasunow war der Meinung, dass sich wirklich vier Genies zusammengefunden hatten - Puschkin schrieb wunderschöne Gedichte, Mussorgsky - wenn auch manchmal seltsam und „grob“ - berührte die Seele der Musik, Rimski-Korsakow polierte sie und Schaljapin verkörperte sie auf eine Weise, von der Modest Petrowitsch wahrscheinlich nicht einmal träumte.

Die Zeitungen lobten den Sänger in den höchsten Tönen: „Die Kontemplation Schaljapins, - schrieb ein Rezensent der „Sankt-Petersburger Zeitung“, - ist immer wie ein Traum, im Kopf ist kein Platz für irgendwelche fremden Gedanken und das Bewusstsein gehört nicht der Umgebung... alle Sinne sind angespannt, Gehör, Sehvermögen, die ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, kein einziges Wort zu verpassen, keine einzige Bewegung, nicht die kleinste Geste... Ein Werk von beispielloser Schönheit und großer tragischer Kraft... Jedes Mal nach einer solchen Aufführung fühle ich die größte Erschöpfung ...“.

Glasunow fühlte sich müde, sogar krank. Wie war es für den Sänger selbst, wenn seine Zuhörer so besorgt waren? Er war nicht überrascht, als Schaljapin am

nächsten Tag auf die freudigen Glückwünsche hin geräuschvoll in den Telefonhörer schnüffelte:

- Eine schreckliche Erkältung, Kopfschmerzen bis zum Zähneknirschen... Ich bin von der verfluchten Grippe erwürgt worden!

Nun, nach all der Anstrengung ist es nicht unvernünftig, sich eine Grippe einzufangen!

Leider brachte die Inszenierung Rimski-Korsakow nicht nur Freude und Befriedigung, sondern auch erhebliche Enttäuschung. Hatte die Mehrheit der Opernliebhaber Mussorgsky zuvor wegen seines angeblichen Mangels an Opern, seiner Fremdartigkeit oder gar seiner völligen „musikalischen Unsinnigkeit“ verachtet, so gab es nun viele glühende Verehrer seines Werks. Das wäre in Ordnung, wenn sie nicht behaupten würden, Rimski-Korsakow habe Mussorgsky „meyerbeerisiert“ und seine Ideen „barbarisch entstellt“. Sie lasen mit Wohlwollen ein französisches Buch, in dem der Autor Nikolai Andrejewitsch als „einen gereizten, neidischen, pedantischen Richter“ darstellte, „der eine sadistische Freude daran empfand, Musorgskys Fehler hervorzuheben, eine Art Beckmesser, der auf seiner Schiefertafel geräuschvoll alle Ungenauigkeiten des Ritters Walter markierte“. Rimski-Korsakow war natürlich wütend:

- Wissen Sie, Sascha, ich persönlich bewundere und hasse diese Arbeit zugleich. Ich bewundere ihn für seine Originalität, seine Kraft, seinen Mut, seine Originalität und seine Schönheit, und ich hasse ihn für seine Unvollständigkeit, seine harmonische Rauheit...

Glasunow sympathisierte mit dem Lehrer - schließlich ist die Orchestrierung in Mussorgskys Original eindeutig schwach und vieles davon ungerechtfertigt schwer ausführbar. Nicht umsonst klang es auf dem Klavier viel besser als im Orchester. Und natürlich würde das Manuskript von „Boris Godunow“ ohne die titanische, selbstlose Arbeit von Rimski-Korsakow immer noch in der Bibliothek des Theaters verstauben. Im Übrigen wäre auch nicht von einer Originalfassung die Rede gewesen. Nun, sollen sie doch versuchen, es besser zu machen.

- Letztendlich, - wiederholte Nikolai Andrejewitsch müde, - habe ich mit der Bearbeitung von „Boris“ die ursprüngliche Partitur nicht zerstört, sozusagen, ich habe die alten Fresken nicht für immer übermalt. Wenn das Original wertvoller ist als meine Bearbeitung, dann sollen sie „Boris“ damit ausstatten...

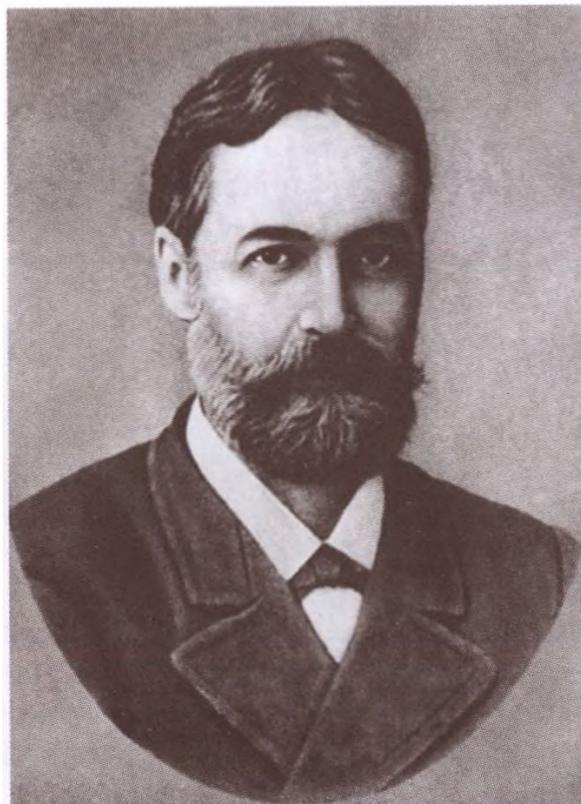
Anfang November beriet das „Triumvirat“ besonders lange - der Tag der Verleihung der Glinka-Preise rückte näher (der Name war von Beljajew testamentarisch festgelegt worden). Dem Willen des Erblässers folgend, ließen sie ihre persönlichen Vorlieben beiseite und vergaben 500 Rubel an Skrjabin für zwei Klaviersonaten (Dritte und Vierte) und die gleiche Summe an Ljapunow für sein Klavierkonzert. Sie vergaben einstimmig 1.000 Rubel an Tanejew für die Symphonie in c-Moll und 500 an Arenski für das Trio. Nur in einem Fall erfüllten sie nicht die Wünsche Mitrofan Petrowitschs - alle drei weigerten sich, für immer an dem Wettbewerb teilzunehmen, was sie in der Zeitung „Rus“ bekannt gaben. Dort wurde schließlich der bekannte Name des „Wohltäters“, Mitrofan Petrowitsch Beljajew, offiziell bekannt gegeben.



J. P. Glasunowa – Mutter des Komponisten



K. I. Glasunow – der Vater des Komponisten



N. N. Jelenkowski



M. A. Balakirew



N. A. Rimski-Korsakow



M. P. Beljajew



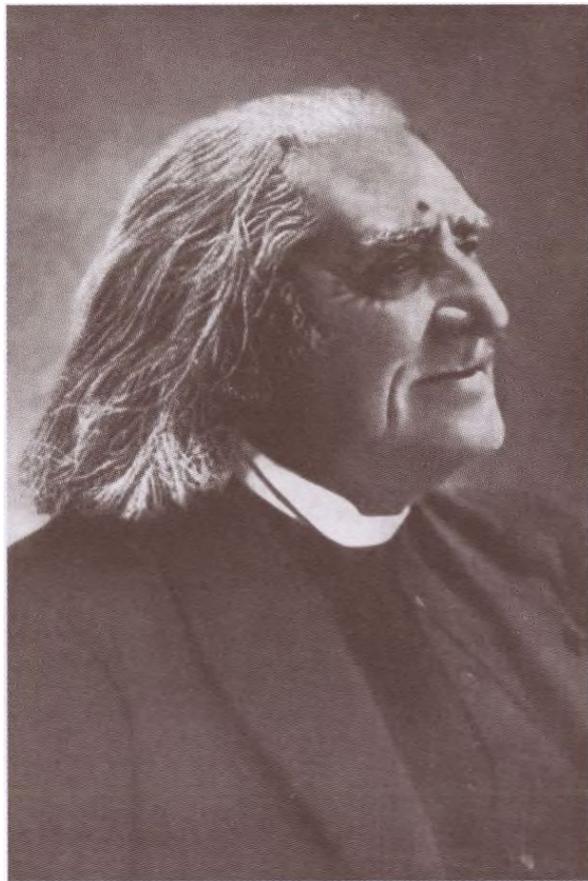
W. W. Stassow



A. K. Ljadow



A. P. Borodin



F. Liszt



P. I. Tchaikowski



A. K. Glasunow. 1887



A. K. Glasunow 1896



M. Petipa



N. Sabela-Wrubel



A. K. Glasunow. 1905



A. K. Glasunow – Direktor des  
Sankt-Petersburger Konservatoriums



A. K. Glasunow und Spendiarrow



A. K. Glasunow in Oxford



A. K. Glasunow. 1915



A. K. Glasunow und N. A. Rimski-Korsakow



A. K. Glasunow und Jessipowa



S. S. Prokofjew



A. K. Glasunow mit einer Gruppe Musiker



A. K. Glasunow und Steinberg



A. K. Glasunow. 1925



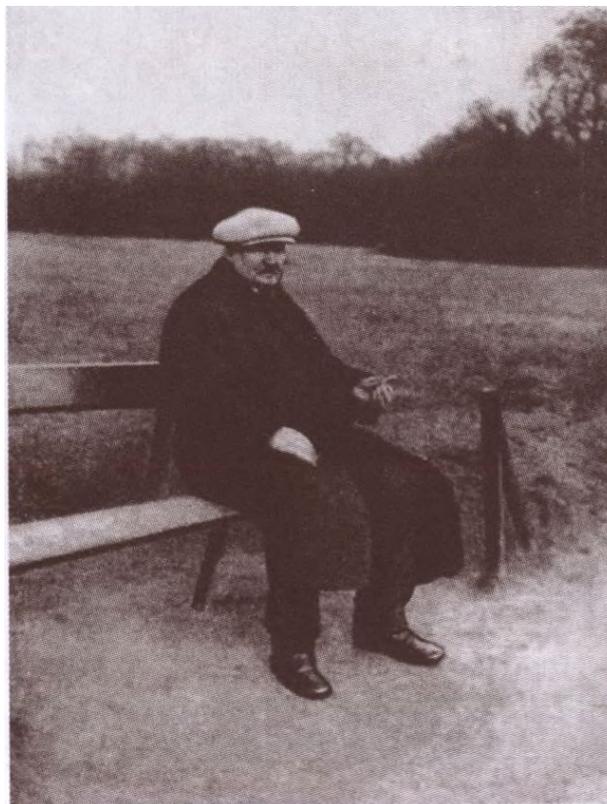
A. K. Glasunow als Mitglied der Jury des Musikwettbewerbs



D. D. Schostakowitsch



A. K. Glasunow in Paris



A. K. Glasunow in Bois de Boulogne



A. K. Glasunow. 1934



Grabstein A. K. Glasunows auf dem Friedhof der Meister der Kunst in der Alexander-Newski-Klosteranlage in Sankt-Petersburg

Часть четвертая

**ДИРЕКТОР  
КОНСЕРВАТОРИИ**

*1905-1917*



Teil vier

**DIREKTOR DES  
KONSERVATORIUMS**

1905 - 1917

## STURM IM KONSERVATORIUM

Boris Assafjew, der von der Universität an das Konservatorium kam, hielt das dunkle, kalte Gebäude des Konservatoriums entweder für ein Kloster oder für ein Frauengymnasium. Nach lauten Universitätsfluren, hitzigen Diskussionen, temperamentvollem Meinungs-austausch, Stille und Ruhe, Isolation in seinem Handwerk, wenn auch schön - mit einem Wort, das Grau des Alltags war auffällig. Durch die Gänge schritten würdevoll die illustren Professoren, die schlanken Schüler, die frommen Schülerinnen mit ihren Notenmappen. Strenge Schulmeister sorgten für Ordnung, vor allem um sicherzustellen, dass sich keine Pärchen auf den Fluren herumtrieben. Es wurde sogar gesagt, dass jemand die Idee hatte, das Gebäude in zwei Abschnitte mit eigenen Eingängen zu unterteilen, einen für Mädchen und einen für Jungen, aber dieses Projekt wurde Gott sei Dank nicht verwirklicht.

Die meisten Professoren und Studenten waren unpolitisch; sie interessierten sich wenig für das, was außerhalb der Mauern des Konservatoriums geschah. Aber die Ereignisse vom Januar 1905, das Blut auf dem Schlossplatz, die Düsternis, die abends über Petersburg hereinbrach, als die Kraftwerke streikten - all diese Dinge ließen selbst den trügsten Menschen nachdenklich werden. Aber es ist schwer zu sagen, wie sich die Dinge entwickelt hätten, wenn es nicht ein Ereignis gegeben hätte, das im Februar das „verschlafene Königreich“ des Konservatoriums in einen Bienenstock verwandelte.

Vor einer Vorlesung über Ästhetik von Professor Liweri Antonowitsch Sakketti begann der Posaunist Aljoschka Manez, ein studentischer Soldat, plötzlich damit zu prahlen, dass er selbst am 9. Januar auf dem Palastplatz geschossen habe und mit ekelhaften Grimassen den Eindruck erweckte, als würden die Arbeiter von seinen präzisen Schüssen fallen. Höchstwahrscheinlich stimmte das nicht - Manez gehörte zu den Musikern, die nicht im Kampfeinsatz waren, und er war als großer Liebhaber von Lügen bekannt. Wahrscheinlich rechnete er aufgrund seiner Dummheit mit Bewunderung und Lob für sein „Heldentum“ und seine Loyalität gegenüber dem Zarenfürsten. Doch der Zynismus von Manez verärgerte selbst die Gleichgültigsten - Schreie wurden laut:

- Unmensch! Raus aus dem Klassenzimmer!!

Manez antwortete mit einem trotzigem Lächeln. Die Aufregung wurde immer größer. Professor Sakketti, der nicht ohne Besorgnis das Klassenzimmer betrat und sich über den Grund des Aufruhrs informierte, ermutigte die Schüler:

- Entschuldigen Sie, meine Herren, aber einen Vortrag über Ästhetik, - er unterstrich das Wort mit einer Geste, - in Gegenwart eines solchen Zuhörers zu halten, ist nicht möglich.

Manez musste raus und die Schüler machten weiter Lärm:

- Wir fordern die sofortige Ausweisung des Unmenschen!

Nachdem Liweri Antonowitsch die Schüler irgendwie beruhigt hatte, berichtete er seinem ehemaligen Lehrer Rimski-Korsakow am nächsten Tag von dem Vorfall.

- Ich werde die Frage des Ausschlusses im Rat ansprechen, - sagte Nikolai Andrejewitsch.

- Aber das ist nicht das, was der Direktor will, - warnte Sakketti vorsichtig.

- Vielleicht habe ich das nicht gewusst, - erwiderte Nikolai Andrejewitsch. Er bestand sogar darauf, dass der Kunstrat den Antrag der Schüler prüfen sollte. Aber die ehrwürdigen Professoren und berühmten Künstler, die die Stimmung des

Direktors sahen, ertränkten das Wesentliche der Angelegenheit in langen Argumenten - Manez war bereits ein freier Zuhörer, wie konnte er ausgeschlossen werden? Außerdem konnte er nicht ohne die Erlaubnis der Petersburger Direktion der IRMO ausgewiesen werden, und wie sollte er ihnen erklären, dass Manez wegen einer bloßen Loyalitätsbekundung gegenüber der Zarenfamilie ausgewiesen wurde?

Alle Schüler erfuhren von dem Vorfall, und das Konservatorium war in heller Aufregung. Die Stimmung wurde durch die Zeitung "Unsere Tage" angeheizt, die mit einem Brief von Moskauer Musikern, die über die Ereignisse in Petersburg im Januar empört waren, den Besitzer wechselte: „Nur freie Kunst ist lebendig, nur freie Kreativität ist freudig.“ Diesen schönen Worten von Künstlerkollegen schließen wir Musiker uns von ganzem Herzen an. Nichts in der Welt, außer der inneren Selbstbestimmung des Künstlers und den Grundbedürfnissen der Gemeinschaft, darf die Freiheit der Kunst einschränken, wenn sie nur wahrhaftig kraftvoll, wahrhaftig heilig, wahrhaftig fähig sein will, auf die tiefsten Forderungen des menschlichen Geistes zu antworten. Aber wenn das Leben mit Händen und Füßen gefesselt ist, kann auch die Kunst nicht frei sein, denn die Kunst ist nur ein Teil des Lebens. Wenn es keine Gedanken- und Gewissensfreiheit, keine Rede- und Pressefreiheit gibt, wenn alle vitalen und schöpferischen Bestrebungen des Volkes behindert werden, verkümmert auch die künstlerische Kreativität. Der Titel des freien Künstlers klingt dann wie ein bitterer Hohn... Russland sollte den Weg grundlegender Reformen einschlagen“. Der Brief trug 28 Unterschriften, darunter die Namen von Tanejew, Rachmaninow, Schaljapin und Gretschaninow. Es war bekannt, dass auch einige Professoren des Petersburger Konservatoriums ihre Unterschrift unter diesen Aufruf setzten.

Der verängstigte Direktor Bernhard, der am meisten über die Verurteilung durch die IRMO-Direktion besorgt war - unfähig, den Aufruhr zu bewältigen! - fand nichts Besseres zu tun, als das traditionelle russische „Lasst sie nicht rein!“ anzuwenden. Und wenn die Schüler des gesamten Konservatoriums in den kleinen Saal strömten, um wie üblich bei der Orchesterprobe dabei zu sein, wurden sie von den Pfortnern an den fest verschlossenen Türen des Saals empfangen - Bernhard hatte Angst, dass sich dort zu viele Menschen versammeln und, Gott bewahre, eine Versammlung beginnen würde. Er machte alles noch schlimmer - die Menge wuchs und bedrängte die Pfortner. Vergeblich forderte Bernhard die Schüler auf, sich zu zerstreuen, vergeblich versprach er, die Sache zu klären, vergeblich drohte er mit allen möglichen Strafen, die Schüler drängten weiter, empört darüber, dass man ihnen ihr Recht, der Probe zuzuhören, vorenthalten hatte. Schließlich ordnete der wütende Direktor an, die Namen der auffälligsten „Störenfriede“ aufzuschreiben, und es waren 98. Bernhard erklärte, dass alle 98 der IRMO-Direktion bekannt gegeben werden würden.

Nachdem er von all dem erfahren hatte und sich um das Schicksal seiner Schüler sorgte, setzte sich Glasunow über einen Brief an Bernhard. Für übermorgen war eine Sitzung des Direktoriums angesetzt, und Alexandr Konstantinowitsch hoffte, dass sein alter Freund, der „gute Kerl“, seine Worte beherzigen und zur Vernunft kommen würde. „Lieber Awgust Rudolfowitsch! - schrieb der Komponist eilig. - Zunächst bitte ich Sie um Verzeihung, dass ich mich einmische, vielleicht nicht in meine eigene Angelegenheit: ich überlasse es Ihnen, mich zu schelten, und bin bereit, mir alles ohne Fragen anzuhören, denn es geht nicht um meine Person,

sondern um eine Institution, die eng mit der Kunst verbunden ist, die mir am Herzen liegt.

Ich bitte dich, die Namen der aufgeschriebenen Schüler bei der morgigen Sitzung nicht preiszugeben. Im Heiligtum der Künste sollte man meiner Meinung nach niemals zu solchen Polzeitricks greifen, - erinnerte sich Alexandr Konstantinowitsch an die aufgeblasenen Bürokraten, Mitglieder des IRMO-Direktoriums, und fuhr fort. - Was erreicht man, wenn man die Liste den Herren Generälen mit Orden und Bändern an der Brust übergibt: sie, als Menschen von höherem Rang, sind durch eine schreckliche Kluft von der Zusammensetzung der Schüler unseres Konservatoriums unterschiedlicher Herkunft und halbarm, aber durch die Kunst vereint, getrennt. Bis in die letzten Tage herrschten hier Frieden und Harmonie, die Reichen freundeten sich mit den Armen an, Nationalität und Religion standen der Annäherung nicht im Wege... Du wirst, um dich als Direktor von jeglicher Verantwortung im Falle von Unruhen am Konservatorium zu befreien, einzelne, von denen einige zweifellos begabt sind, vernichten, - fuhr Glasunow in Erinnerung an die Verfolgung der Juden fort, - und die des christlichen Glaubens weniger, und die des jüdischen Glaubens weit mehr, da letztere eine unendlich schwerere Strafe verdienen; dann ruinierst du die ganze Einrichtung, die entweder geschlossen wird oder unter die Vormundschaft einer höheren Verwaltung kommt, und im letzteren Fall wird sie wahrscheinlich viele gute Lehrer verlieren... .“

Der Brief war lang, beunruhigend und offen. Er endete wie folgt: „Der Direktor, wie ein Vater, kann immer zu seinen Kindern wie zu ihren Mentoren sprechen, er kennt ihre Bedürfnisse, weil er mit ihnen durch eine gemeinsame Sache verbunden ist; im Gegensatz dazu sollten Personen, die nur in der Verwaltung sind, oft gar keine Musiker, nicht in die Details des internen Lebens des Konservatoriums eindringen.

Noch einmal, es tut mir leid. Ich habe mich lange nicht getraut, dir zu schreiben, ich wollte sogar vorbeikommen, aber meine Aufregung über das heutige Ereignis machte es mir unmöglich, leise zu sprechen, und so musste ich zum Papier greifen.“

Aber er hat trotzdem die Kraft gefunden, zu Berggard zu gehen. Nach diesem Gespräch lenkte Awgust Rudolfowitsch ein und versprach, den Vorfall zunächst im Konservatorium, im Künstlerischen Rat, zu besprechen und nur die Zahl der Schuldigen zu nennen, nicht aber deren Namen. Der Rat der Künste stimmte schließlich einem Kompromiss zu und fasste folgenden Beschluss: „Der Rat der Künste war der Ansicht, dass die allgemeine Verwirrung der Schüler nicht ohne Auswirkungen auf die erwachsenen Schüler des Sankt Petersburger Konservatoriums bleiben konnte und dass es daher besser wäre, ihr Fehlverhalten mit Wohlwollen zu betrachten“, und beschloss, „ein Komitee zu wählen, das die Unangemessenheit ihres verwerflichen Verhaltens aufzeigt und die Schuldigen einlädt, am Donnerstag, den 10. Februar, um 12 Uhr ihre Meinung zu den Problemen, mit denen sie konfrontiert sind, zu äußern und ihre Anliegen zu diskutieren“. Fünf Professoren - die Komponisten Glasunow, Rimski-Korsakow, Solowjow, der Dirigent Galkin und der Sänger Paljetschek - wurden in geheimer Abstimmung gewählt.

Der Rat kam mit seinem salomonischen Beschluss jedoch zu spät - das Konservatorium war in vollem Gange und eine Proklamation machte die Runde: „In einem Land, in dem ungebremsste Regierungswillkür herrscht, in einem Land, das allen Schrecken des militärisch-politischen Terrors ausgesetzt ist, ist keine kulturelle, friedliche Tätigkeit denkbar... Wir, die Schülerinnen und Schüler des Petersburger Konservatoriums, lehnen die falsche und unwürdige Auffassung von der Kunst als

einem dem Leben entfremdeten Bereich ab und halten es aus Solidarität mit allen Hochschulen und unseren Moskauer Brüdern nicht für möglich, unsere Arbeit fortzusetzen, ohne unsere bürgerliche und menschliche Würde zu verlieren, bis die Forderungen des Volkes Befriedigung gefunden haben und das ganze Land frei atmen und sich entwickeln kann.“

Vergeblich wartete das Komitee, das hoffte, die Gemüter zu beruhigen, auf die Schüler, die sich um 12 Uhr zu einer Sitzung versammelten. Erst um 19 Uhr erschien die Schülerdeputation vor dem erschöpften Komitee und verkündete ihren Entschluss - ein Streik beginnt, 650 Schüler und Schülerinnen werden dem Unterricht fernbleiben. Auch unter den Professoren und Lehrern kam es zu einem Aufstand. Bernhard, der durch die Anweisungen der IRMO-Direktion ermutigt wurde, war nicht bereit, nachzugeben:

- Der Unterricht wird in allen Klassen fortgesetzt, auch wenn nur noch ein Student im Konservatorium verbleibt, - sagte er einem Reporter der „Petersburger Zeitung“.

Professor Galkin, von dem die Versammlung forderte, dass er wegen seines zynischen Verhaltens im Unterricht gegenüber den Schülern und insbesondere gegenüber den weiblichen Schülern aus dem Konservatorium ausgeschlossen wird, sprach verächtlich:

- Dieser ganze Streik findet nur statt, weil man nicht bereit ist, zu studieren. Lasst sie streiken! Wer hat schon Angst vor einem Musikerstreik?!

Der freundlichste Tscheche, Osip Ossipowitsch Paljetschek, überzeugte:

- Ich stimme zu, dass die soziale Bewegung auch Künstler einbeziehen sollte. Aber warum die Musik aufgeben? Im Gegenteil, wir sollten mit verdoppelter Energie studieren, denn nichts besänftigt die Leidenschaften so wie die Musik...

Doch weder Überredung noch Drohungen halfen. Am 18. Februar bestätigten die Schüler auf der zweiten großen Versammlung ihre Forderungen, und das Konservatorium sollte bis zum 1. September geschlossen werden.

Die meisten Professoren, die durchaus Verständnis für die Sympathie des IRMO-Vorstands gegenüber den Schülern aufbringen konnten, nahmen bestenfalls eine abwartende Haltung ein, aber viele argumentierten nach dem alten Muster:

- In die Ketten die Schurken! Rebellen!

Die „Schwarzhundertschaftler“ des Konservatoriums, wie Rimski-Korsakow sie nannte, waren besonders wütend - die Pianistin Malosjomowa, die Sängerin Irezkaja und der Dirigent Galkin.

Nur Rimski-Korsakow unterstützte seine Schüler und gestand:

- In letzter Zeit bin ich knallrot geworden!

Glasunow teilte diese revolutionäre Gesinnung nicht, aber das Schicksal seiner Schüler beunruhigte ihn sehr. Als er sich an die „Generäle“ der IRMO-Direktion erinnerte, wurde ihm klar, dass dies keine leere Drohung war, und Bernhard tönte bedrohlich:

- Gott bewahre uns davor, dass diese Geschichte gut ausgeht, sonst könnte es sehr schlimm werden!

Und er deutete ganz offen an, dass die Regierung das Konservatorium ganz auflösen und dort beispielsweise eine Zweigstelle der Polizei unterbringen könnte.

## INSELCHEN DER MUSIK

Doch für Alexandr Konstantinowitsch gab es auch eine ruhige Insel in diesem stürmischen Meer von Menschen, als am 19. Februar auf der Achten Tagung der Russischen Symphoniegesellschaft sein Violinkonzert zum ersten Mal aufgeführt wurde. Der Solist war Auer, dem das Konzert gewidmet war, und wurde von Glasunow selbst dirigiert. Entgegen der Tradition spielte Leonid im Sitzen - er hatte nicht mehr die Kraft, so lange zu stehen. Sein Gedächtnis ließ ihn manchmal im Stich - er spielte nach Noten. Aber er hat trotzdem göttlich gespielt.

... Zum leichten Rauschen der Saiten sang Auers Zaubergeige eine wunderbare Melodie - in ihr verschmolzen Aufregung, Trauer, nachdenkliche Traurigkeit und Hoffnung zu einem das Seelengefühl durchdringenden Ganzen. Nach leichten Auf- und Abschwüngen der Violine setzte das zweite Thema ein - erhellt, aber nach und nach auch in nachdenkliche Töne gekleidet. Die dritte Themenmelodie schließlich ist von majestätischer Schönheit. Die Durchführung und die Solokadenz mit ihren scharfen Konsonanzen, die das Herz mehr und mehr durchbohren, offenbaren dem Zuhörer die Seele des Komponisten - es gibt Schmerz, rücksichtslosen Impuls und erhabenen Kummer.

... Doch dann erklangen die Trompetenfanfaren, und der zweite, letzte Teil des Konzerts begann - eine Welt der ungetrübten Freude, der glücklichen Fülle des Seins. Zu den Trompeten erklingen Solovioline und, wie in einem Kaleidoskop, wechseln sich lebhaftige Muster von Tanzrhythmen ab - hier anmutiger Gesellschaftstanz, schneidiger Dorftanz und unbeschwerter Kindertanz. Die überbordende Heiterkeit des zweiten Teils wird nach dem Kummer, der Trauer und den Zweifeln des ersten Teils als besonders sonnig empfunden - es ist die Freude eines weisen Menschen, der sich der Komplexität des Lebens und seiner unruhigen Schönheit bewusst ist...

Kenner schätzten das Konzert sofort - seinen melodischen Reichtum, die tadellose Perfektion der Form und die Brillanz des Violinparts. Glasunow erreichte - darin waren sich alle Kenner einig - eine vollkommene Beherrschung. In der Probe sitzend, sprach Rimski-Korsakow mit Freude zu seinen Schülern:

- Und wie geigenhaft es ist! Und wissen Sie, Glasunow hat sich mit diesem Konzert nicht nur mit fast der gesamten Violinliteratur auseinandergesetzt, sondern auch in Dutzenden von Etüden gespielt und, man könnte sagen, die verschiedensten Etüden für Violine studiert!

Umso überraschender ist es, dass das Publikum die neue Partitur Alexandr Konstantinowitschs nicht sofort mit Beifall bedachte - es applaudierte Auer und Glasunow, dem Dirigenten, wie immer, aber die Kritiken in der Presse waren lauwarm. Sie schimpften nicht, aber sie hatten Verständnis: „Der Autor von „Raimonda“, - schrieb ein anonymer Rezensent der „Russischen Musikzeitung“, - entgeht nicht dem Schicksal aller begabten Künstler: er schreibt manchmal erfolglose Werke.“ Erst später, als das Konzert in Moskau gespielt wurde, äußerte sich der Kritiker Juli Dmitrijewitsch Engel in der „Moskowskije Wedomosti“ (*Moskauer Anzeiger*) einfühlsam: „das Konzert enthält eine Menge schöner, üppiger Melodien. Überhaupt gibt es nur wenige Violinkonzerte in der Literatur, die alle zeitgenössischen Möglichkeiten der Violinvirtuosität und Ausdruckskraft so vielseitig nutzen“.

Alexandr Konstantinowitsch kümmerte sich jedoch weder um Lob noch um Tadel - die Kommentare über seine Dirigierfähigkeiten waren ihm immer noch gleichgültig, aber jetzt wurde er nur noch freundschaftlich gelobt.

## DER STURM NIMMT AN GEWALT ZU

Unterdessen wurde die Stimmung am Konservatorium immer aufgeheizter. Der Unterricht wurde durch das Verlesen von Proklamationen und das Lärmen bei Versammlungen gestört. Die Polizei durchsuchte die Wohnungen einiger Studenten - offenbar waren Namen von der „98er-Liste“ an die Machthaber durchgesickert. Am Vorabend der Sitzung des Kunstrates am 24. Februar verteilte der Schülerausschuss eine Erklärung an die Professoren: „Die Ereignisse der letzten Zeit sind so, dass wir nicht das Gefühl hatten, ein Recht zu haben, zu schweigen. Wir haben erwartet, dass Sie sich von Ihrer Seite aus dem Protest der Gesellschaft anschließen und damit unsere Aufgabe erleichtern. Aber unsere Erwartungen wurden nicht erfüllt; wir haben beschlossen, den Unterricht einzustellen, und Sie widersetzen sich unserer Entscheidung. Daher möchten wir folgende Erklärung abgeben: diejenigen, die beschlossen haben, in den Streik zu treten, werden ihre Entscheidung mit aller Kraft unterstützen und nicht am Unterricht teilnehmen. Sie wissen, dass Bildung, insbesondere künstlerische Bildung, nur dann erfolgreich sein kann, wenn es eine moralische Bindung zwischen Schülern und Lehrern gibt. Wenn Sie sich gegen unsere Entscheidung stellen, brechen Sie sie auf. Außerdem säen Sie durch die Fortsetzung des Unterrichts Zwietracht unter den Schülern, rechtfertigen moralischen Druck auf schwache und willensschwache Kameraden und schaffen eine unerwünschte Verschärfung zwischen der Mehrheit und der Minderheit. All dies führt unweigerlich zu einem völligen moralischen Verfall des Konservatoriums.“

Zu den Forderungen der Schüler gehörten ganz harmlose, ganz unpolitische: mehr Schülerkonzerte, ein Selbsthilfefonds, ein Kameradschaftsgericht und ein Ältestenrat, die Abschaffung der allzu aufdringlichen Aufsicht der Inspektoren und der strengen Ermahnungen selbst für ein bescheidenes Gespräch zwischen einem Schüler und einer Schülerin auf dem Gang des Konservatoriums.

Doch Bernhard lehnte jegliche Zugeständnisse strikt ab. Der Kunstrat war in ungleiche Teile geteilt - die meisten zögerten, weil sie nicht wussten, wen sie unterstützen sollten.

- Nun, - sagte Rimski-Korsakow, - morgen ist der Rat, und was sollen wir tun? Die Streikenden werden uns auspfeifen oder sogar anfangen, Professoren aus den Klassenzimmern zu holen. Nicht besonders verlockend!

Am nächsten Tag erklärte Nikolai Andrejewitsch vor dem Kunstrat mit Nachdruck:

- Natürlich liegen die Gründe für die Vorgänge am Konservatorium außerhalb des Konservatoriums, aber wir müssen zugeben, dass die Art und Weise, wie der Direktor und die Inspektion vorgehen, dafür verantwortlich ist, dass der Protest der Studenten so heftige Formen angenommen hat.

- Ich habe nach den Statuten des Konservatoriums gehandelt, - wandte Bernhard scharf ein.

- Unsere Vorschriften sind veraltet, sie sind nicht an den Stand der Kunst angepasst, sie sind nicht flexibel und sie müssen geändert werden, wie Sie sehen können!

- Das liegt nicht in unserer Zuständigkeit!  
- Wir brauchen schon längst die vollständige Unabhängigkeit! Kurzum, ich stimme dafür, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - die Forderungen der Schüler zu unterstützen und den Unterricht zum 1. September zu beenden, und ich fordere alle auf, dies zu tun!

Für Rimski-Korsakow sprachen sich 29 Professoren aus, die übrigen 22 waren dagegen. Es scheint ein Sieg derer zu sein, die mit den Schülern sympathisierten, aber gemäß der Satzung konnte die Entscheidung des Rates von Bernhard und dem IRMO-Direktorium genehmigt werden oder auch nicht. Und sie haben eine Anordnung erlassen: ab dem 16. März, wenn der Unterricht wieder aufgenommen wird, wird das Konservatorium von der Polizei bewacht, und die Schüler, die nicht an den Unruhen beteiligt sind, werden das Gebäude mit speziellen Ausweisen betreten. Der Schülerausschuss wandte sich an seine Professoren mit der Bitte, die Situation nicht zu verschlimmern: „Der Beschluss der Direktion ist sinnlos und grausam; er hat die allgemeine Wut verstärkt, die unweigerlich zu den gewaltsamsten Obstruktionsmaßnahmen führen wird; Zusammenstöße von Schülern mit Angestellten des Konservatoriums und der Polizei sind unvermeidlich; es könnte zu Schlägereien und Verletzungen kommen. Wir möchten eine solche Katastrophe abwenden und bestehen darauf, dass die Professoren und Lehrer eine Sitzung des Kunstrates einberufen und den Vorstand auffordern, das Konservatorium sofort und dauerhaft vor dem 1. September zu schließen.“ Und man wurde daran erinnert, dass selbst der Ministerrat die Wiederaufnahme des Unterrichts an allen Hochschulen in Petersburg bis zum Herbst - nach den Studentenunruhen - für unmöglich erklärt hatte.

Professor Galkin, dessen Rauswurf aus dem Konservatorium von seinen Schülern so eindringlich gefordert wurde, brachte alle zum Lachen. In einem Zeitungsinterview erklärte er: „Musik ist keine Frage der Notwendigkeit, und deshalb können Musiker, wenn nötig, aus dem Ausland ausgewiesen werden.“ Weder mehr noch weniger! Eine andere Zeitung rügte den Professor: „Bekanntlich haben die Schüler genau darum gebeten, dass Herr Galkin aus dem Konservatorium entfernt wird, daher ist seine Aussage ebenso hässlich und lächerlich; lächerlich zumindest, weil der Dirigierprofessor derjenige ist, der ins Ausland geschickt werden kann, von wo es ziemlich schwierig ist, Schüler für unser Konservatorium zu schicken.“ Man könnte nur hinzufügen „so ein Dirigierprofessor“ - leider war Galkin weit von Rubinstein oder Naprawnik entfernt und konnte nicht mit Glasunow konkurrieren.

In der Zwischenzeit griffen die Ereignisse am Konservatorium auf andere Bereiche über und die Öffentlichkeit war zunehmend empört. Eine der „linken“ Zeitungen griff Bernhard an: „ein Professor ohne Wissen, ein Lehrer ohne Schüler, ein Musiker ohne Interesse an der Musik, ein Verwalter ohne Liebe zum Geschäft, faul, beschränkt und apathisch, er ist die typischste Verkörperung der runden Nichtigkeit; ein Dummkopf und ein musikalischer Schwachkopf, er wurde nur deshalb zum Direktor gewählt, weil er „von allen Menschen ein Nichts, vielleicht das größte Nichts ist.“

Das stimmte nicht ganz - Bernhard war kein schlechter Musiker, und er war keineswegs dumm oder wertlos. Er war ein schwacher und feiger Mann, der mehr Angst vor dem Zorn der „Generäle“ in der IRMO-Direktion hatte als vor den Beschwerden seiner Schüler und dachte, dass die Schüler schon irgendwie zurechtkommen würden, aber die Direktion würde ihm nicht verzeihen, wenn er ihnen nicht gehorchte.

Kein Wunder, schließlich wurde die Petersburger Direktion von Großfürst Konstantin Romanow (Dichter K. R.), dem Onkel des Zaren, geleitet. Er galt auf Wunsch als „Mäzen der Künste und Wissenschaften“ (er war Vizepräsident der IRMO, der Akademie der Russischen Akademie der Künste und Wissenschaften). (er war Vizepräsident des IRMO und Präsident der Russischen Akademie der Wissenschaften). Der Vorsitzende der Direktion (K. R. gab nur „höchste“ Anweisungen) war ein gewisser Tscheremissinow, ein Beamter des Finanzministeriums, und sein Assistent war ein gewisser Klimtschenko, ein Beamter des „Kabinetts Seiner Kaiserlichen Majestät“. Zu den Mitgliedern des Direktoriums gehörten Adlige wie die Zarin, Prinzessin Obolenskaja, der Kämmerer Graf Bobrinskij, der Hofrat Philosophow und so weiter. Der einzige Berufsmusiker unter ihnen war Bernhard, ein Mitglied des Direktoriums in seiner Eigenschaft als Direktor des Konservatoriums, während der einzige Amateur der Hofkämmerer war, der „Chefverwalter der Kanzlei Seiner Kaiserlichen Majestät“ Alexander Sergejewitsch Tanejew, ein dilettierender Salonkomponist, den sein Verwandter Sergej Iwanowitsch Tanejew immer gemieden hatte. Daraufhin prahlte Klimtschenko süffisant gegenüber dem Reporter der „Petersburger Zeitung“: „Was das derzeitige Direktorium betrifft, so sind seine Mitglieder als Beamte alle auf die eine oder andere Weise von der Musik berührt, jeder nach seinen Fähigkeiten als Komponist oder als Spieler eines Instruments.“ „Ja, - spottete das Satiremagazin „Libelle“, - sie sind 'Musikliebhaber'. Einige von ihnen waren, wie ihr Apologet in den Zeitungen erklärte, selbst noch Amateurmusiker. Sie spielten auf Blechpfeifen, auf Blechharmonikas, auf in Zigarettenpapier eingewickelten Kämmen und auf Schnupftabakdosen.“

Konnte der verängstigte Bernhard diesen „Musikliebhabern“ nicht gehorchen? Ganz im Sinne der Polizei verschickte er Vorladungen an die Professoren und forderte sie auf, sich am 16. März zum Unterricht zu melden. Daraufhin kündigten Rimski-Korsakow, Ljadow, Glasunow und fünf weitere Professoren ihren Streik an: „wir erklären hiermit, dass wir nach wie vor an unserer Meinung festhalten und es für unmöglich halten, den Unterricht angesichts der Umstände, die bei einer vorzeitigen Eröffnung des Konservatoriums unvermeidlich sind, wieder aufzunehmen“. Bernhard ignorierte auch diese Nachricht.

Der 16. März rückte näher...

Am Morgen des 16. tobte auf dem Theaterplatz am Eingang des Konservatoriums eine Menge von Schülern, die versuchten, die „Musikstreikbrecher“, die den Befehl des Direktors ausgeführt hatten, am Betreten des Gebäudes zu hindern. Um die Menge herum, die allmählich zusammengedrängt wurde, erhoben sich berittene Polizei- und Kosakengestalten.

Eine Kalesche rollte auf den Platz und zwei bekannte Gesichter, Rimski-Korsakow und Glasunow, stiegen aus. Natürlich konnten sie an einem solchen Tag nicht zu Hause bleiben und kamen den Schülern zu Hilfe, die ihre Lieblingsprofessoren freudig begrüßten und ihnen den Weg ins Gebäude bahnten. Doch bald kehrten Nikolai Andrejewitsch und Alexandr Konstantinowitsch verwirrt und mit gespreizten Händen zurück - Bernhard begrüßte sie kalt und gereizt, und auf die Drohung, das Konservatorium zu verlassen, wenn die Polizei nicht abgezogen würde, antwortete er arrogant:

- Machen Sie, was Sie wollen!

Professoren und Schüler begannen, sich gegenseitig zum Verlassen des Platzes zu überreden - die Situation spitzte sich zu, die Kosaken fuchtelten deutlich mit den Lederpeitschen, und man musste auseinandergehen.

Am selben Tag schickte Nikolai Andrejewitsch einen scharfen Brief an Bernhard, in dem er das Direktorium als „einen Kreis von dilettierenden Amateuren“ bezeichnete und sein Vorgehen als „kunstfeindlich und moralisch verwerflich“ bezeichnete. Und er schloss mit einem energischen „ich halte es für meine Pflicht, einen moralischen Protest zu äußern“. Er schickte eine Kopie an die Zeitung „Russkije Wedomosti“ (*Russischer Anzeiger*). Dieser Schritt erzürnte schließlich die hochrangigen „Musikliebhaber“ - wie konnte man den Müll aus der Hütte kriegen!  
(*umgangssprachlich: Streitereien offenlegen*)

Die Schüler waren keineswegs beruhigt und versammelten sich am nächsten Morgen erneut vor dem Konservatorium. Diesmal standen sie nicht mit leeren Händen da, sondern bewaffneten sich mit Steinen und Flaschen mit einer schrecklichen chemischen „Mixtur“, den der Bruder eines der unerbittlichsten Streikenden, des späteren berühmten Komponisten Michail Gnessin, zubereitet hatte. Fenster schallten auf, und ein freundlicher Ansturm von hundert Schülern trat die Türen ein. In der Zwischenzeit hatten sich einige Schüler heimlich durch die Hintertür in das Gebäude geschlichen und begannen zunächst, die Professoren zu überreden, ihr Studium einzustellen und das Gebäude zu verlassen. Aber sie hörten nicht auf sie, und Malosjomowa schloss sich in ihrem Klassenzimmer ein und kündigte an, dass sie „bis zum Ende durchhalten“ würde. Dann gingen die „chemischen Bomben“ hoch. Ein unerträglicher Gestank strömte durch die Gänge und Klassenräume, die „Streikbrecher“, die sich vor Schreck die Nasen zuhielten, rannten hinaus. Die verängstigte Malosjomowa wurde an den Händen der Schüler hinausgeführt, mit Trillerpfeife und zum „Katzenkonzert“.

Schließlich nahm eine verstärkte Polizeieinheit einige der Streikenden fest, und die noch auf freiem Fuß befindlichen Personen schlossen sich den Verhafteten an. Hundert Jungen und Mädchen (die genaue Zahl wurde später mit 101 angegeben) wurden an diesem Tag in die „Gewahrsamszellen“ gebracht. Aber auch dort verloren die Streikenden ihren Kampfgeist nicht - sie hatten Spaß, sangen Lieder und ärgerten die Wärter mit ihrer Forderung, sofort ein Klavier in ihre Zelle zu bringen.

Jetzt musste natürlich die strafende Hand der Direktion erhoben werden, aber auch da zögerte man - zu viele Menschen mussten ausgeschlossen werden, hundert und eine! Das ist eine ganze Menge! Und Klimtschenko appellierte an den künstlerischen Rat des Konservatoriums - die Professoren sollten sagen, wer mehr und wer weniger schuldig sei und wer aufgrund von Rücksichtslosigkeit in die Nummer 101 aufgenommen wurde. Diese Frage wurde von Professor Sakketti mit Nachdruck beantwortet:

- Ich finde diese Frage beleidigend! Es ist nicht die Aufgabe von Professoren, zu spionieren!

Die Ereignisse entwickelten sich rasch. Am 19. März wurden zwei Schreiben verschickt. In einem an Bernhard gerichteten Schreiben schlugen 19 Professoren dem „liebenswürdigen Awgust Rudolfowitsch“ vor, von seinem Amt als Direktor zurückzutreten, da seine „Handlungsweise zu schändlichen Konsequenzen geführt hat“. Ein zweiter Brief wurde von Tschereisenko an Rimski-Korsakow geschickt. „Der Musikliebhaber“ bot dem Komponisten einen Deal an - für eine gute Rente und den Posten des Direktors des Konservatoriums sollte Nikolai Andrejewitsch das Lager der „Aufwiegler und Aufrührer“ verlassen. Natürlich lehnte Rimski-Korsakow diese Bestechung entrüstet ab. Und Bernhard eröffnete noch am selben Tag den Kunstrat und tat so, als ob er den Brief nicht erhalten hätte, und begann, darauf zu bestehen, dass die Schüler, die sich am 17. März schuldig gemacht hatten, von der Schule verwiesen würden, und zeigte die Liste. Rimski-Korsakow wiederholte dann:

- Mein lieber Awgust Rudolfowitsch, es ist in letzter Zeit deutlich geworden, dass es zwischen Ihnen und dem Lehrkörper des Konservatoriums eine totale Uneinigkeit

gibt. Sie ignorieren völlig die Meinung des Kunstrates und stellen sich damit gegen die Mehrheit. Wir sind zu dem Schluss gekommen, dass es Ihre moralische Pflicht ist, als Direktor des Konservatoriums zurückzutreten!

Und schlug Glasunow als Direktor vor:

- Ich kann mich dafür verbürgen, dass die meisten Lehrer ihn gerne in dieser Position hätten. Seine Beliebtheit bei den Schülern des Konservatoriums steht ebenfalls außer Frage...

Doch Bernhard unterbrach ihn und erklärte, die Empörung der Professoren ignorierend, den Rat für geschlossen.

Am selben Tag tagte die Petersburger Direktion des IRMO. Nach der Besprechung des offenen Briefes von Rimski-Korsakow beschlossen die unzufriedenen „Musikliebhaber“ ohne Rücksprache mit dem Rat der Künste, der ihre Hoffnungen nicht gerechtfertigt hatte: „Die in der von der Polizei vorgelegten Liste genannten Schüler sind als aus dem Konservatorium entlassen zu betrachten.“ Nachdem sie sich der Schüler entledigt hatten, kamen sie zu dem Hauptrebell unter den Professoren - Rimski-Korsakow.

- Wird er also drei Theorieschüler und einen Komponisten pro Jahr ausbilden? Warum war das so wichtig? - ergriff Tscheremissinow das Wort.

Es wurde beschlossen: „In Anbetracht der Tatsache, dass Professor N. A. Rimski-Korsakow öffentlich und unverblümt gegen die Bemühungen des Vorstands um die Wiederaufnahme des ausgesetzten Unterrichts am Konservatorium protestiert hat, was die Bemühungen des Vorstands um die Wiederherstellung eines ruhigen und ordnungsgemäßen Studienablaufs am Konservatorium eindeutig behindert, hält der Vorstand eine weitere Professur von N. A. Rimski-Korsakow für unmöglich.“ Weiter wurde auf die Paragraphen der Statuten des Konservatoriums und der IRMO verwiesen.

Die Direktion sah sich gezwungen, Bernhard zu entlassen und begründete dies wohlwollend mit dem „Gesundheitszustand“ von Awgust Rudolfowitsch. Inspektor Stanislaw Iwanowitsch Tabel wurde vorübergehend zum Direktor ernannt, Glasunows Kandidatur wurde nicht berücksichtigt. Drei Tage später schrieb der Großfürst K. R. „Mäzen der Künste und Wissenschaften“ mit erhabener Hand auf den Beschluss des Direktoriums: „Ich sanktioniere. Konstantin. 21. März 1905.“

Glasunow und Ljadow reagierten natürlich als Erste und übermittelten dem Direktorium eine lakonische Erklärung: „Nachdem wir von der Entlassung Rimski-Korsakows erfahren haben, haben wir die Ehre, dem Direktorium mitzuteilen, dass wir zu unserem größten Bedauern nicht in der Lage sind, unsere Lehrtätigkeit am Konservatorium nach den vollendeten Tatsachen fortzusetzen. Professoren: A. Glasunow, A. Ljadow.“ Dann schlossen sich Werschbilowitsch, Blumenfeld und andere ihnen an.

In den folgenden Tagen brach ein regelrechter Sturm los! Die Wohnung der Rimski-Korsakows wurde mit Briefen und Telegrammen überschwemmt, das Telefon klingelte unaufhörlich. Freunde, Kollegen, Bekannte und sogar Fremde ermutigten Nikolai Andrejewitsch, sympathisierten mit ihm und schimpften über die Geschäftsführung, manchmal in sehr „unparlamentarischer“ Form. Protokolle und Beschlüsse aller Arten von Sitzungen, offene Briefe und Erklärungen wurden in den Zeitungen gedruckt und nachgedruckt. Alle Kritiker haben aufgeregte Artikel veröffentlicht. „Der Ruhm der ganzen Musikwelt, der Stolz Russlands, die Ehre des Konservatoriums“, empörte sich Ossowski in „Das Wort“, „die unwürdige Hand von unbekanntem, unbegabtem Beamten-Dilettanten, Mitgliedern der Petersburger

Direktion der Gesellschaft, hat es gewagt, sich daran zu vergreifen. Aber durch ihr Handeln haben sie selbst in den Augen des aufgeklärten Russlands ein unbarmherziges, schwärzendes Urteil über ihre Intoleranz und Ignoranz unterschrieben. Die Schande ihrer Entscheidung wird auf ihr eigenes Haupt fallen...“. Diese unbegreifliche 'Strafe', so Kolomizew in der „Rus“, - war eine grausame Beleidigung für uns alle, die wir unsere heimische Kunst schätzen und die in Rimski-Korsakow einen ihrer würdigsten Vertreter zu sehen gewohnt sind.“ „Alle sind empört, alle schauen mit Abscheu auf das, was das Direktorium der Russischen Musikgesellschaft Rimski-Korsakow angetan hat“, donnerte Stassow in der „Nachrichten- und Börsenzeitung“, - Dieser Fall ist abscheulich, monströs! Was für ein Ekel! Was für eine Schande! Was ist das für ein Erlass des Verwaltungsrats? Es ist ein Schrei: „Schweigen Sie! Kein einziges Wort!“. Ein ätzendes Feuilleton wurde von der Zeitschrift „Libelle“ veröffentlicht: „In irgendeiner Ecke der Akademie sitzen einige Musikfunktionäre und schreien. Sie führen die Geschäfte des Konservatoriums. Sie konnten die Geschäfte eines Pelztierzuchtunternehmens, eines Zuckersyndikats, eines Sägewerks oder einer Mobiliarhypothek führen. Aber die Verhöhnung des Felsen über die russische Musik hat ihnen die Verantwortung für die russische Musik übertragen. Sie leiten und führen die Büroarbeit des Konservatoriums. Sie schreiben Journale, Entschließungen, Protokolle, Aufenthaltsgenehmigungen und alle Arten von Papieren, die sie herausgeben... von russischer Musik und über russische Musik. Sie erhalten Geld und geben es aus, beaufsichtigen die Reinigungskräfte und Schornsteinfeger, streichen die Wände und erhalten Dauerkarten für Sinfonieabende im Konservatorium. Das einzige, was man über sie weiß, ist, dass sie allen unbekannt sind. Und nun haben diese Musikfunktionäre, wie inzwischen ganz Petersburg und die Musikwelt weiß, Rimski-Korsakow kürzlich („ohne Petition“) aus dem Konservatorium entlassen. Sie empfanden den Autor von „Snegurotschka“ als zu wenig respektvoll und „verweigerten ihm einen Platz“. Rimski-Korsakow ist kein Professor mehr. Er ist jetzt einfach „Rimski-Korsakow“. Die Musikfunktionäre haben sehr vernünftig gehandelt. Sie verdienen ein uneingeschränktes Lob. Sie haben eindeutig eine Erleuchtung gehabt. Nachdem sie sich als Schauspieler mit der riesigen Gestalt des berühmten Musikers verglichen hatten, zeigten sie einstimmig, dass Rimski-Korsakow keinen Platz in ihrer Mitte hatte, und forderten ihn auf, ihr Ensemble zu verlassen. Der Schwan ist kein Freund von Maulwürfen.“

Die Zeitungen und Zeitschriften waren voll von Karikaturen. Eines davon mit der Überschrift „Sie sind entlassen“ zeigte Rimski-Korsakow, wie er das Gebäude des Konservatoriums unter dem Arm trug, während die Direktion wie ein Haufen spazierender Leierkastenmänner aussah. Ein anderes zeigt ein Konservatorium in der nahen Zukunft - ein Polizist trommelt auf dem Klavier und ein Feuerwehrmann „spielt“ den Kontrabass mit dem Ende eines Feuerwehrschauchs. Diese „Musik“ ließ Beethoven die Haare zu Berge stehen, und Rimski-Korsakow steht mit verschränkten Armen und gerunzelter Stirn da. Auf einem anderen sind die leicht erkennbaren Figuren des abreisenden Rimski-Korsakow (mit einem Brief in der Hand), Glasunow und Ljadow zu sehen, und im Vordergrund tanzen zwischen den Akkordeons und Trommeln der Kinder die kleinen Leute - Mitglieder der Direktion. Und die Unterschrift: „Die Direktion tritt zurück... vom gesunden Menschenverstand.“ Die berühmte humoristische Zeitschrift „Oskolki“ (*Scherbe, Splitter,...*) stellte Rimski-Korsakow als Geschoss dar, das aus einer Kanone mit der Aufschrift „Konservatorium“ fliegt und Bernhard in die Brust trifft: „Die Leitung des St.-Petersburger Konservatoriums wird durch unvorsichtigen Umgang mit ihren eigenen Waffen verletzt. Die Zeitungen geben jeden Tag Senfpflaster auf die wunde Stelle.“

Noch ärgerlicher waren die Anekdoten und Epigramme, die mündlich kursierten. Sogar über Großfürst Konstantin, der die Entlassung von Rimski-Korsakow gegengezeichnet hatte, schrieb jemand ein nicht sehr gut formuliertes, aber vernichtendes Gedicht:

„K. R., der R.-K. entlassen hat  
Er bewies der Welt mit eigenen Augen,  
Was für ein kleiner Dichter er ist  
Und für ein kolossaler Flegel.“

Sergej Iwanowitsch Tanejew blieb auch in dieser Situation ein Weiser, ein Philosoph und ein Gelehrter. Er ließ seine Emotionen beiseite und druckte in der „Rus“ ein Schreiben ab, in dem er nach einer Analyse des Statuts nachwies, wie „zwei mal zwei vier ist“, - dass das Direktorium mit der Entlassung von Nikolai Andrejewitsch gegen sein eigenes Statut verstoßen und seine Befugnisse überschritten hatte.

### GLASUNOW DIRIGIERT „KASCHTSCHEI“

Im Februar, als die Unruhen am Konservatorium gerade begonnen hatten, fragte die „Union der Ingenieure“ den Schülerausschuss, ob sie ein Konzert zugunsten der Arbeiterfamilien geben würden, die am 9. Januar ohne Ernährer dastanden. Natürlich stimmten sie zu und begannen, Kompositionen auszuwählen, allen voran natürlich von Rimski-Korsakow - alles, was mit seinem Namen zu tun hatte, war „der Höhepunkt des Tages“. Und dann hatte jemand die Idee, „Kaschtschei der Unsterbliche“ aufzuführen. Buri-Bogatyr's Aufruf „Zur Freiheit!“ wurde von allen als zeitgemäß empfunden, das ominöse „Kaschtschei-Reich“ als direkte Anspielung auf Russland unter der Herrschaft des Polizeiapparats der Autokratie. Es gab Sänger für alle Rollen, nur der Bass - Buri-Bogatyr - fehlte. Dann begann als Bariton Iwan Pawlow zu singen und schaffte es, die für ihn schwierige Rolle zu meistern. Rimski-Korsakow, der von den Plänen seiner Schüler erfuhr, begann ihnen zu helfen, auch andere Professoren und Konzertpianisten halfen mit, und Glasunow erklärte sich bereit zu dirigieren. Die Polizei hatte sofort den Verdacht, dass es sich nicht nur um die „Aufrechterhaltung seiner beruflichen Fähigkeiten“ handelte, wie die Behörden erklärten, und sie untersagte die Aufführungen, unterbrach die Proben und musste einen anderen geeigneten Raum finden. Es war nicht ungewöhnlich, zwei Professoren umgeben von einer Gruppe von Schülern (der Chor und das Orchester zählten 80 Personen) durch die Straßen laufen zu sehen, um einen Saal oder zumindest einen ausreichend großen Raum zu finden. Schließlich erklärte sich die berühmte Schauspielerinnen Vera Fjodorowna Komissaschewskaja, die mit den revolutionären Bestrebungen sympathisierte, bereit, einen Saal in der Passage zur Verfügung zu stellen, in dem das von ihr gegründete „Komissaschewskaja-Theater“ aufgeführt wurde.

„Kaschtschei“ wurde bereits vor zwei Jahren in Moskau am Solodownikow-Theater aufgeführt, aber die Petersburger Schülerpremiere war ein Ereignis, das eindeutig Geschichte geschrieben hat.

Am Nachmittag des 27. März wimmelte es in der „Passage“ von revolutionär gesinnten künstlerischen Intellektuellen. Es gab auch viele unauffällige Personen, die leicht als verkleidete Polizisten zu erkennen waren. Sowohl die bedrohlich-unheimliche Musik von Kaschtschei, als auch der ungestüme Gesang von Buri

Bogatyr und die leidenschaftlich-anmutigen Melodien von Kaschtschejewna - alle wurden mit donnerndem Applaus bedacht, und als endlich der Schrei von Buri Bogatyr erklang: „Zur Freiheit! Zur Freiheit! Der Sturm hat die Tore für euch geöffnet!“ und die Worte des Schlussduetts: „O rote Sonne, Freiheit, Frühling und Liebe“ - erschütterte ein Beifallssturm das Theatergebäude.

Die Feier für Rimski-Korsakow und die Mitwirkenden der Aufführung begann, Blumensträuße ergossen sich auf die Bühne, Kränze wurden ohne Unterlass hereingetragen, begeisterte Ansprachen wurden verlesen und aufgeregte Reden gehalten, denen jeweils eine lange stehende Ovation folgte. Auch Stassow sprach ein tief empfundenes Wort:

- Ich kenne Sie, sehe Sie und freue mich seit vielen Jahren über Sie, schon seit Ihrer Jugendzeit. - Er wandte sich an Nikolai Andrejewitsch. - Ich hatte das Glück, Ihre rasche künstlerische Entwicklung mitzuerleben. Und können wir oft auf ein Leben verweisen, in dem ein großer schöpferischer Geist nach vielen, vielen Jahren weiterhin große Dinge tut, große Schöpfungen, voller Kraft, Energie, Phantasie, Wahrheit? Und es steht Ihnen zur Verfügung, es ist für Sie möglich, und Sie geben der Welt weiterhin solche Geschöpfe wie den heutigen „Kaschtschei“! Ist es nicht ein Wunder?!

Er sprach über die politische Bedeutung der Aufführung. Nach und nach verwandelte sich die Feier in eine Versammlung, ein Treffen von Revolutionären; Abordnungen der Gewerkschaften traten mit Transparenten auf, und es wurden krawallige Reden gehalten. Die Polizei versuchte vergeblich, die Versammlung zu beruhigen, und griff zu erheblichen Polizeimaßnahmen. Jemand schrie plötzlich erschrocken auf:

- Vorhang geht runter! Achtung!

Und alle sahen, wie sich der riesige eiserne Vorhang langsam senkte. Es war unmöglich, ihn mit den Händen zurückzuhalten; er war im Begriff, die Redner vom Publikum zu trennen. Doch den Schülern um Rimski-Korsakow gelang es, den Professor unter dem Vorhang hindurch auf die vordere Bühne zu führen. Und die Kundgebung setzte sich fort und gewann an Schwung. Die Polizei begann daraufhin, den Saal zu räumen. Der zweite Teil wurde abgesagt, angeblich weil der Saal für die Abendvorstellung vorbereitet werden musste, aber der wahre Grund war allen klar. Nicht umsonst wurde am nächsten Tag auf polizeiliche Anordnung ein weiteres russisches Sinfoniekonzert abgesagt, bei dem auch Rimski-Korsakow auf dem Programm stand, und anschließend wurden alle seine Werke von der Aufführung ausgeschlossen.

Am nächsten Tag lobten die Zeitungen die Inszenierung und Rimski-Korsakow: „Der Punkt aller Reden war derselbe: Ruhm, jetzt und für immer, dem großen Künstler und Bürger, Schande über diejenigen, die sich gegen ihn erhoben!“ „Einmal mehr und ganz deutlich zeigte sich, wie das Beste, was es in unserer Gesellschaft gibt, diesen wunderbaren Komponisten liebt, respektiert und hoch schätzt.“ Eine sehr populäre Karikatur - Buri Bogatyr mit der Aufschrift „Öffentliche Meinung“ auf seinem Schild hält Kaschtschei am Kragen und schüttelt ihn gnadenlos durch, der „Direktion“ auf den Saum seines Mantels geschrieben hat, und daneben - Rimski-Korsakow mit einem Schwert im Wehrgehänge und in einem Kavalleriemantel (als Prinz). Außerdem wurden bissige Gedichte vorgetragen, die dem „Unsterblichen Kaschtschei“ gewidmet waren, d. h. allen Beamten aus der Musik. Aber auch die Feinde waren nicht untätig und stellten allerlei Unsinn an. Der berühmt-berüchtigte Literat Burenin dachte sich daraufhin eine Komödie mit dem Titel „Wehe der Torheit“

aus, in der er Rimski-Korsakow als kleinen Dieb und Veruntreuer darstellte. Tscheremissinow „rechtfertigte“ ernsthaft seine Handlungen:

- Kann ein Konservatorium nicht existieren, ohne dass Professoren Komposition unterrichten? - sagte er den Reportern. - Ich bestreite nicht, dass sie großartige Musiker sind, aber als Professoren braucht das Konservatorium sie weniger als alle anderen.

- Was für eine dumme Weiberlogik in seinen Worten! - ärgerte sich Glasunow, als er dieses Interview im „Petersburger Blatt“ las. - Er hat sein ganzes Leben lang alles falsch gemacht. Wenn man ihm zuhört, kann das Konservatorium ohne alles existieren, aber nicht ohne Tscheremissinow, verstehen Sie!

Die „Russische Musikzeitung“ antwortete auf das Interview: „Mit dem Namen eines Rimski-Korsakow ist es sogar lächerlich, mindestens 1.000 Namen der Herren Tscheremissinow, Klimtschenko, Turow und mehr zu vergleichen.“

Klimtschenko versuchte offenbar, mit Tscheremissinow mitzuhalten und erklärte einfach: „Dieses ganze Geschrei ist ein Echo der einst mächtigen „Kutschkisten“ . Aber es war schwer, Tscheremissinow zu übertreffen; er zögerte nicht, darauf hinzuweisen, dass die ganze Sache angeblich finanziell motiviert war:

- Ist es nicht klar, warum sich diese drei Namen ständig solidarisch verhalten? Alle drei sind die Erben von Beljajew, der ihnen Kapital vermacht und sie angewiesen hat, gemeinsam zu handeln, heißt es im gleichen „Petersburger Blatt“.

Glasunow nahm die Dinge am Konservatorium sehr ernst. Jelena Pawlowna beschwerte sich:

- Es ist unmöglich, Sascha zu fragen. Sobald man vom Konservatorium spricht, wird er rot, macht sich Sorgen, wedelt mit den Händen und knurrt...

Aber wie sollte er nicht knurren, wenn die „Musikliebhaber“ schon anfangen, gemein zu sein, schmutzige Anspielungen zu machen. Und man konnte den Rat Nikolai Andrejewitschs kaum befolgen:

- Spuckt ihnen ins Gesicht und denkt weniger!

- Ich hoffe, - so Glasunow gegenüber einem Reporter der „Börsennachrichten“, - dass die Besonnenheit siegt und der grobe Fehler und die Willkür korrigiert werden...

Der Regen von Telegrammen, Adressen und Grüßen ging weiter; Rimski-Korsakows Schreibtisch war voll davon. 130 Professoren der Institute der Hauptstadt schickten ein Grußwort, Schüler des Konservatoriums sammelten Geld und überreichten Rimski-Korsakow und Glasunow Lorbeerkränze, Telegramme wurden von Tanejew, Ippolitow Iwanow, dem Regisseur Nemirowitsch-Dantschenko, dem Dichter Briusow, den Volkskundlern Listopadow und Linjowa geschickt. In der Zeitung „Rus“ druckte er einen offenen Brief an Nikolai Andrejewitsch Spendiarow ab: „ich kann in mir das Gefühl tiefer Empörung über Ihre Entlassung aus dem Konservatorium nicht unterdrücken - eine Tatsache, die für diejenigen, die Sie entlassen haben, beschämend, unglaublich und beispiellos ist!“ Und stolz unterzeichnet: „Ihr Schüler A. Spendiarow.“ Die Bauern einer der Siedlungen in der Provinz Wladimir sammelten... 2 Rubel 17 Kopeken für „den Professor, der für das Volk gelitten hat“. Und in Woronesch, als der berühmte Sänger Kastorski eine Romanze von Rimski-Korsakow sang, rief jemand: „Steht auf!“ Sie hörten stehend zu, applaudierten ohne Ende, hoben den Sänger hoch, trugen ihn durch den Saal und riefen „Es lebe Rimski-Korsakow!“

Nikolai Andrejewitsch schickte einen Brief an die Redaktion der „Rus“: „Da ich nicht in der Lage bin, allen, die mir ihr Mitgefühl bekundet haben, einzeln zu danken,

greife ich auf das Medium der Presse zurück, um allen meine tiefe und herzliche Dankbarkeit auszudrücken.“ Aber er selbst war peinlich berührt und sogar beleidigt darüber, dass sein Ruhm als Künstler durch seine öffentlichen Auftritte aufgebläht worden war:

- Hat einer dieser Metallarbeiter und Textilarbeiter jemals etwas von meiner Arbeit gehört?

Er war auch nicht dazu geneigt, seine öffentlichen Angelegenheiten hoch zu schätzen:

- Wie ärgerlich, Sacha, für etwas Unverdientes gelobt zu werden! Hätte ich nur voraussehen können, was wegen meines Briefes an Bernhard passieren würde!

Und nur zwei seiner ehemaligen engen Freunde und Mitstreiter haben ihn nicht unterstützt - Balakirew und Kjuj. Mili Alexejewitsch äußerte sich zu Rimski-Korsakows offenem Brief mit der für ihn typischen Schärfe:

- Ein unhöflicher und alberner Artikel!

César Antonowitsch, der bei der Aufführung von „Kaschtschei“ „durch Abwesenheit glänzte“, schickte vor dem Konzert, ohne von der Absage zu wissen, einen Brief an den Dirigenten Tscherepnin: „Es ist eine Schande, dass ich anstelle von Ihnen dem Chor und dem Orchester der Kadettenschule der Ingenieurakademie Nikolajew zuhören muss. Aber es ist fast eine Dienstleistung, fast ein Fachwissen, und ich bin sehr diszipliniert bei der Erfüllung meiner offiziellen Pflichten.“ Die Dienstkarriere Kjuis ging gut, er war Professor an der Akademie für Ingenieurwesen, leitete eine Abteilung an der Generalstabsakademie, wurde zum Generalleutnant befördert und prangte in einer prächtigen dunkelgrünen Uniform, dekoriert an feierlichen Tagen des Ordens von Anna, Stanislaus und Wladimir fast alle Grade und noch einen französischen Orden der Ehrenlegion und den Orden der Krone von Siam I. Grades. Kjuj unterrichtete die Großfürsten im Festungsbau und war, wie es heißt, mit dem Herrscher eng befreundet. Es ist logisch, dass seine Ansichten mehr und mehr, wenn nicht reaktionär, so doch, gelinde gesagt, ziemlich konservativ wurden. Und seine Abwesenheit in dem Stück und sein Schweigen in den Zeitungen war so, als ob er seinen ehemaligen Freunden sagen würde: Ich gehöre nicht zu euch! Sicherlich hätten der General und Professor Kjuj seinen „Ehrendienst“ auf einen anderen Tag verschieben können!

Als Stassow von Tscherepnins Brief erfuhr, wettete er gegen Kjuj: „Ganz Russland überhäuft Rimski-Korsakow mit Lorbeeren und triumphierenden Rufen, jeder strebt und fliegt ihm mit Herz und Dankbarkeit zu, während die einzigen Feinde zwei Personen sind - Balakirew und Sie. Nun, Balakirew ist schon lange verrostet und vertrocknet. Und Sie, Sie? Wie sieht es aus? Sie stehen im Abseits, wenden sich ab und schließen sich der Partei der Bürokraten und Dummköpfe des Konservatoriums an!!! Ganz Petersburg kam zu R. Korsakows Feier im Komissaschewskaja-Theater mit Kränzen, Ansprachen, feierlichen, leidenschaftlichen, mitreißenden Reden, alle Zeitungen sind von der gleichen Inbrunst der Dankbarkeit, Freude, Sympathie erfüllt, und man geht hin, um (per Dienst!!!!) einige „Ingenieurhöre“ zu hören. Sie schreiben einen Brief an Tscherepnin und fügen Dokumente bei, die beweisen, dass dies „keine Lüge“ ist. Was ist das, was ist das, Scham und Schande, was!!!!. Nur aus alter Erinnerung drucke ich nichts in der Zeitung“. Als hätte er das empörte „Was ist das?“ nicht bemerkt, antwortete Kjuj kurz und knapp mit einer Karte: „Lieber Wladimir Wassiljewitsch, von allen Menschenrechten ist das Recht auf Arbeit das heiligste. Sie muss um jeden Preis gesichert werden.“ Und in den Zeitungen wurde weiterhin

geschwiegen. Dafür war ihm jedoch zu danken - in privaten Gesprächen äußerte er sich wie folgt:

- Korsakow erlangte in der Tat enorme Popularität. Aber wenn man bedenkt, dass er sie mit der Unterstützung konservativer Rüpel erworben hat, die Türen und Fenster einschlugen, um diejenigen seiner Genossen, die weiterarbeiten wollten, daran zu hindern, dann stellt sich seine Popularität leider als sehr zweifelhaft und unattraktiv heraus ...

Zum Glück hat er so etwas nicht gedruckt. Das hätte die „Musikliebhaber“ glücklich gemacht!

## SCHWERER SOMMER

Die Zeit für den Sommer wurde knapp. Das Konservatorium war untätig. Rimski-Korsakow, Glasunow, Ljadow und einige der anderen Professoren studierten zu Hause. Es gab die Idee, höhere Musikkurse zu organisieren - eine Art privates Konservatorium als Gegengewicht zu demjenigen, das jetzt von „einer Handvoll Drückeberger und Rüpel“ (wie Nikolai Andrejewitsch wütend wiederholte) geleitet wurde. Diese Idee wurde von Professor Alexander Iljitsch Siloti, einem Pianisten und Dirigenten, einem Cousin von Sergej Rachmaninow, mit Nachdruck verfolgt. Diese Idee stieß jedoch auf den Widerstand der Behörden. Später wurde berichtet, dass das Büro des Generalgouverneurs von Petersburg die Befürchtung äußerte, dass „Professor Rimski-Korsakow, der vom kaiserlichen Konservatorium entlassen wurde, die neue Musikschule leiten wird und die Schule Schüler in einer Weise zusammenführen wird, die im Interesse der Ordnung unerwünscht ist“. Letztendlich waren alle Bemühungen von Siloti und dem „Triumvirat“ umsonst.

Das Direktorium „warf eine Angel aus“ - würden Glasunow und Ljadow an das Konservatorium zurückkehren und würde Glasunow zustimmen, dessen Direktor zu werden? Alexander Konstantinowitsch antwortete mit einem Brief, in dem er seine Forderungen formulierte - man solle sich zunächst bei Rimski-Korsakow entschuldigen, alle vertriebenen Schüler wieder aufnehmen und dem Konservatorium die Autonomierechte zugestehen.

Nachdem Nadeschda Andrejewitsch und ihr ältester Sohn nach Deutschland abgereist waren, gingen er und seine Tochter nach Vechasha, wo sie an einem Instrumentenbuch arbeiteten und Pläne für eine Oper namens „Stenka Rasin“ entwarfen, über die er mit dem Librettisten Belski korrespondierte.

Und Glasunow, der spürte, wie müde er von all diesen Ereignissen war, ging nach Oserki, wohin die ganze Familie bereits für den Sommer gezogen war. Er hatte die Absicht, ernsthaft an seiner Achten Symphonie zu arbeiten, er hatte schon lange darüber nachgedacht, ein Großteil der zukünftigen Partitur war bereits in seinem Gedächtnis gespeichert.

Leider verlief alles nicht wie geplant. Die seelische Belastung ließ nicht nach, schwere Gedanken quälten ihn, und schließlich versuchte er erneut, wie er selbst sagte, „Trost in der Betäubung zu suchen“ - im Wein. Endlose „Trinkgelage“, mal bei Beljajew, mal bei Stassow, mal bei Rimski-Korsakow, geselliges Beisammensein mit Werschbilowitsch, Bankette und Abendessen nach Konzerten führten nach und nach dazu, dass die Unterhaltung zu einem Laster wurde. Die Leute scherzten zunächst - es hieß zum Beispiel, dass „Glasunow nach Riga abgereist“ sei, als er keinen seiner Gäste empfangen konnte, und es ging der Witz um, dass sich

Alexandr Konstantinowitsch in der astronomischen Kabine im Garten von Oserki weniger für die Sterne am Himmel interessierte als für die Sterne auf einer Cognacflasche, die er dort vor Jelena Pawlowna versteckte. Aber dann war keine Zeit mehr für Scherze, die Verwandten hatten Angst. Alexandr Konstantinowitsch versprach mehrmals, damit aufzuhören, aber er konnte es leider nicht. Der berühmte Komponist, der nicht der erste unter den Söhnen der Menschen war, war davon überzeugt, dass es unvergleichlich leichter ist, sich eine schlechte Angewohnheit anzueignen, als sie wieder loszuwerden.

In diesem Sommer war der Anfall von Alkoholsucht besonders hart und lang. Er war schon lange auf einem Trinkgelage, und kaum war es vorbei, wurde der geschwächte Körper von Krankheit befallen. Es begann mit starken Halsschmerzen, dann breitete sich die Entzündung auf die Gelenke und Blutgefäße in den Beinen aus, und er konnte kaum noch gehen. Vor allem aber eine Entzündung des Ohrs, die zu einer gewissen Taubheit und einem Tinnitus führte. Doktor Alexandr Eduardowitsch Spengler kam jeden Tag nach Oserki, verschrieb Medikamente und Salben und versicherte den weinenden Familienmitgliedern, dass alles in Ordnung sei und die Behandlung gut verlaufen würde. Aber anscheinend dachte er selbst nicht so, denn in Petersburg machten Gerüchte die Runde, dass Glasunow dem Tode nahe sei. Das dachten seine Verwandten in einer der Nächte Mitte Juni, als seine Temperatur gefährlich zu steigen begann. „Konstantin Iljitsch weint vor Kummer, - schrieb Jelena Pawlowna später an Rimski-Korsakow, - wir dachten, er würde es nicht bis zum Morgen schaffen.“ Erst einen Monat später kam Alexandr Konstantinowitsch zu sich. Spengler sprach nun mit mehr Zuversicht über die baldige Genesung und warnte den Patienten - seinen von Natur aus starken Organismus, der durch „Trinkgelage“ untergraben wurde. Nikolai Andrejewitsch, besorgt um seinen geliebten Schüler, schrieb nach Oserki aus Vechasha: „Um Gottes willen, wage es nicht, dich mit Wein zu begnügen, möge Gott und alle seine Heiligen dich davor bewahren!“

Diesmal ging die Krankheit zurück, das Gehör kehrte zurück, aber lange Zeit musste er, bevor er sich an den Flügel setzte, den Lautstärkemedulator einschalten - laute Geräusche verursachten Schmerzen in seinem Ohr. Die Schwäche hielt den ganzen Sommer über an, manchmal lag er tagelang im Bett, weil er große Angst vor Zugluft und Feuchtigkeit hatte, aber die Erkältung kehrte trotzdem von Zeit zu Zeit zurück. Im August erlaubte der Arzt endlich, dass er seine Freunde für eine kurze Zeit sehen konnte.

Nachdem er Schwäche und Apathie überwunden hatte, begann er, die Achte Symphonie zu notieren, langsam schritt die Arbeit jedoch voran. Fast drei Jahre trennten den Komponisten von seiner Siebten Symphonie, und er spürte, wie viel schwieriger es geworden war, zu komponieren - die Phantasie war nicht vermindert, es gab viele musikalische Gedanken, aber die Auswahl wurde viel strenger und irgendwie vernünftiger.

Erst im September konnte Glasunow endlich seine lästige Datscha im Sommer verlassen und nach Petersburg zurückkehren.

## DIE ZEITEN ÄNDERN SICH ALLMÄHLICH

Im September kam aus Moskau die Nachricht vom Ausscheiden Sergej Iwanowitsch Tanejew aus dem Konservatorium. Sein Konflikt mit Wassili Iljitsch Safonow schwelte schon lange - der Direktor war unhöflich, „generalistisch“ und

wollte das Konservatorium im Alleingang regieren, ohne Rücksicht auf die Meinung des Künstlerischen Rates. Im Herbst kündigte Safonow, der sich durch die Unzufriedenheit seiner Professoren verunsichert fühlte, an, dass er für ein Jahr nach Amerika reisen und selbst einen Stellvertreter ernennen würde.

- Aber es gibt eine Satzung, - protestierte Tanejew, - und niemand darf die Rechte des Rates verletzen.

Safonow war wütend und schimpfte mit dem starrköpfigen Professor.

- Wenn Sie mich überraschen wollen, - sagte Sergej Iwanowitsch, ohne die Beherrschung zu verlieren, - sollten Sie das nicht tun. Ich habe ähnliche Gespräche von Droschkenkutschern schon mehr als einmal gehört.

Safonow wütete weiter. Dann sammelte Tanejew leise seine Papiere ein und verließ das Büro des Direktors. Er hinterließ eine Notiz in seinem Büro: „Aufgrund des völlig ungebührlichen Verhaltens Safonows, des Direktors des Moskauer Konservatoriums, verlasse ich den Lehrkörper dieses Konservatoriums. S. Tanejew.“ Er schrieb darüber auch im „Russischen Anzeiger“. Der Kunstrat unterstützte Tanejew, Safonow musste zurücktreten und Ippolitow-Iwanow wurde zum Direktor gewählt. In Moskau und in ganz Russland wurde dieser Akt als ein Akt des bürgerlichen Protests angesehen, ganz im Sinne von Rimski-Korsakow, Glasunow, Ljadow und anderen Musikprofessoren in Petersburg.

Alexandr Konstantinowitsch schickte sofort ein Telegramm nach Moskau, das in der Zeitung „Rus“ abgedruckt wurde: „Ich spreche dem Moskauer Konservatorium, das seinen großen Lehrer Sergej Iwanowitsch Tanejew verloren hat, mein herzliches Beileid aus und bin gleichzeitig stolz darauf, dass unsere Liste der Professoren, die gegen die bestehende Ordnung an den Konservatorien protestieren, um einen so würdigen Namen bereichert wird. A. Glasunow.“ Diese Worte – „großer Lehrer“ - wurden in den Zeitungen wiederholt und begannen, Tanejews Namen zu begleiten. Und Rimski-Korsakow nannte Tanejew in seinem offenen Brief an die „Rus“ „einen unerbittlichen Feind der Willkürherrschaft und einen unermüdlichen Kämpfer für die Wahrheit“. Sergej Iwanowitsch blieb in der Tat unversöhnlich; er lehnte die Aufforderung des Kunstrats zur Rückkehr ab und verließ das Konservatorium, an dem er 27 Jahre lang gearbeitet hatte, für immer und lehnte sogar die ihm zustehende Pension ab.

Tanejews entschlossenes Handeln rüttelte die Schüler des Petersburger Konservatoriums auf, und auf einer neuen Versammlung beschlossen sie, - „den Professoren unsere Empörung und unsere Vorwürfe wegen ihrer Feigheit und ihres gleichgültigen Verhaltens bei dem Zwischenfall mit Rimski-Korskow und wegen der Missachtung der Beschlüsse der Versammlung zu unterbreiten“. Sie verlangten die Rückführung der ausgewiesenen Personen und die Entlassung von Inspektor Tur wegen seiner Grobheit - andernfalls drohten sie mit einem Boykott.

Die Zeiten waren schon anders. Nach dem schändlichen Frieden mit Japan und den zahlreichen Aufständen und Streiks war die Regierung gezwungen, zumindest nach außen hin Zugeständnisse zu machen. Auch die Direktion der IRMO hatte sich verlangsamt. Repressionen kamen nicht in Frage, und der Vorstand nahm die Gespräche mit Glasunow wieder auf, um herauszufinden, ob er die Bürde des Direktorenpostens noch akzeptieren würde, aber Alexandr Konstantinowitsch blieb bei seinen früheren Forderungen. Er schrieb an Nikolai Andrejewitsch: „Die Luft riecht nach Herbstfäule! Die für heute angesetzte Sitzung der Hauptdirektion wurde verschoben, offenbar aus einem bestimmten Grund. Verschlagene und heimtückische, verdammte Parasiten! Ich komme zu dem Schluss, dass man auf

diese Herren nicht mit Bitten und sanften Worten einwirken darf, sondern wie Sie, lieber Maestro, und sogar wie die Schüler handeln muss - sich mit Waffen wie stinkender Flüssigkeit oder „persischem Pulver“ eindecken.“

Am 17. Oktober wurde das zaristische Manifest verkündet. Es erklärte die Gewissensfreiheit, die Vereinigungsfreiheit, die Unverletzlichkeit der Person, die Pressefreiheit und die Abschaffung der Zensur.

Am nächsten Tag waren Gäste in Oserki zu Gast, und beim Mittagessen wurde viel über das Manifest gesprochen. Die meisten glaubten, dass man sich freuen könne, dass gute Zeiten bevorstünden, aber Nikolai Andrejewitsch dämpfte den Enthusiasmus der Menschen um ihn herum:

- Das sind alles Lügen und Erfindungen!

Nach dem Mittagessen spielte Alexandr Konstantinowitsch den Gästen den vollendeten Satz der Achten Symphonie - ein Scherzo. Es gab lauten Beifall und die allgemeine Meinung wurde von Rimski-Korsakow zum Ausdruck gebracht:

- Hervorragendes Stück. Wundervolle Handwerkskunst! Und merken Sie, wie neu und frisch es ist! Und wann werden wir den Rest hören, Sacha?

- Bald ist die Skizze fertig.

Der Gedanke an die Freiheit lag in der Luft. In der Presse wurde wiederholt das Bedürfnis nach einer revolutionären Hymne geäußert. Die „Russische Musikzeitung“ beklagte: „Wenn wir die Erfahrung von unserem eigenen musikalischen Standpunkt aus betrachten, sehen wir, dass unsere Kunst weiterhin ihr eigenes abstraktes Leben führt. Für die Befreiungsbewegung schuf weder die Anspannung der Gefühle noch der glühende Impuls eine eigene Melodie. Die Jugend und die arbeitenden Massen benutzten die vorgefertigte ausländische Melodie der „Marseillaise“ und die Melodie des Trauermarsches „Die Trommel schlug nicht“. Ihr eigener kreativer Nerv erwies sich als machtlos, die russische Bewegung wurde vom französischen Nationallied und einer alten tristen internationalen Melodie begleitet. Weder die Deutschen noch die Italiener nutzten in ähnlichen Fällen das Gut der anderen.“ Allerdings wurden damals viele „revolutionäre Hymnen“ komponiert, aber sie waren meist krachend, mittelmäßig und fachlich hilflos, so dass niemand sie singen wollte.

Am Tag nach der Veröffentlichung des Manifests kam Stassow zu Rimski-Korsakow und begann ihn mit seiner gewohnt donnernden Stimme zu überreden, dringend einen „Volkschor“ zu komponieren:

- So etwas ist notwendig, es ist jetzt notwendig, jetzt ist nicht die Zeit, nicht für Gott, Held, noch Zar! Komponieren Sie, komponieren Sie, denn Sie sind jetzt der erste aller Schöpfer in Europa!

Nikolai Andrejewitsch dachte darüber nach und kam auf die Idee, „Dubinuschka“ zu bearbeiten - eine Volksmelodie, triumphierend und ganz im Sinne der Zeit, sang Schaljapin „Dubinuschka“ nun bei fast jedem Konzert.

Alexandr Iljitsch Siloti besuchte Glasunow. Da er noch nichts von Stassows Anfrage an Rimski-Korsakow wusste, begann er, Alexandr Konstantinowitsch zu fragen:

- Ich muss eine Reihe von Konzerten mit einer Hymne beginnen, und das will ich nicht. Ich muss, ich möchte wirklich mit etwas anderem anfangen. Tu mir eine große Gefälligkeit, Sascha. Schreiben Sie jetzt ein treidlerisches „Hey, uchnem!“ (etwa: „Ej, hau ruck!“) für das Orchester!

Die beiden Meister machten sich sofort an die Arbeit. Die Satirezeitschrift „Maschinengewehr“ schrieb einen Wettbewerb für eine neue revolutionäre Hymne aus. Der Herausgeber Nikolai Schebujew lud in die Jury Rimski-Korsakow (nicht umsonst sagte der Generalgouverneur Trjopow über Nikolai Andrejewitsch – „ein gefährlicher Revolutionär“!), Glasunow und Ljadow ein, und von den Schriftstellern -

Maxim Gorki, der gerade in den Vordergrund rückte. Glasunow selbst beschloss, für den Wettbewerb eine Hymne zu komponieren; eine feierliche Melodie, etwas im Geiste russischer Opernchöre, kam ihm sofort in den Sinn. Leider fand der Wettbewerb nicht statt - der Herausgeber wurde bald darauf verhaftet und die Zeitschrift verboten. Doch selbst Rimski-Korsakow glaubte noch an den Wandel. Und beim Lesen der Zeitung, die nicht den üblichen Vermerk „Von der Zensur genehmigt“ trug, wiederholte er:

- Eine tolle Zeit! Was für eine tolle Zeit!

Anfang November gab Siloti ein Konzert mit „Dubinuschka“ und „Hey, uchnem!“ Beide Lieder wurden schon lange als „revolutionär“ empfunden, und das Publikum nahm die beiden neuen Kompositionen entsprechend auf - lautstark und mit viel Applaus. „Wir vermuten, - schrieb ein Rezensent der „Russischen Musikzeitung“, - dass unsere beiden hervorragenden Meister auf die Stimmung reagiert haben, die die russische Gesellschaft in diesen Tagen ergriffen hat. „Hey, uchnem!“ Glasunows Werk ist ein starkes, tiefgründiges Stück, eher feierlich düster in der Farbe, eine Art Prozession starker, aber niedergeschlagener Naturen. Gut gemacht, das Bild von Glasunow meisterhaft gestaltet. Es ist ein Lied mit schweren Stimmungen. So Gott will, könnte sich Korsakows „Dubinuschka“ als seine prophetische Apotheose erweisen. Saltanow hat dieses zweite Volkslied von Rimski-Korsakow hell, brillant und schön instrumentiert. Von dem Beifall, der den beiden Maestri zuteil wurde, kann keine Rede sein. Der Schlusstakt von „Hey, uchnem!“ ging über in das gewaltige Donnern der Rufe und den Applaus des Publikums, das dieses kleine Meisterwerk begrüßte.“

- Wunderbar, wunderbar, - lobte Stassow, - aber traurig. Mehr Jugendlichkeit, Kraft, Mut und Sieg sollten zum Schluss hinzukommen!

Nikolai Andrejewitsch stimmte dem zu und riet, einige wichtige Schlussfolgerungen hinzuzufügen. Aber er billigte auch diese Variante und sprach ironisch über seine „Dubinuschka“:

- Soweit Ihr Stück, Sascha, großartig ist, erwies sich meines zwar als laut, aber kurz und mickrig ...

Glasunow hingegen mochte „Dubinuschka“ sehr und hielt diese Kritik für die übliche Bescheidenheit des Lehrers.

## DIREKTOR DES KONSERVATORIUMS

Mitte November kommen die Geschäfte des Konservatoriums endlich in Gang - der der Großfürst K. R. gibt bekannt, dass im Einvernehmen mit dem Innenministerium die Satzung des Konservatoriums geändert wurde und das Konservatorium „vorübergehend autonome Rechte“ erhält - der Direktor kann nun den künstlerischen Vorstand wählen, er kann auch über das Schicksal von Schülern entscheiden, die sich etwas zuschulden kommen lassen, und er kann den Unterricht aus beliebigen Gründen aussetzen und wieder aufnehmen. Die Autonomie war eher dürftig - der Rat konnte den Direktor wählen, musste aber um seine Zustimmung durch den IRMO-Vorsitzenden bitten, aber das Gute war, dass das Konservatorium von der Kontrolle der Petersburger Direktion befreit war. Ein verärgerter Tscheremissinow trat bald zurück. Auf seiner ersten Sitzung beschloss der Kunstrat,

Rimski-Korsakow, Glasunow, Ljadow und alle anderen Professoren, die aus Protest zurückgetreten waren, zurückzuholen. Das Verbot der Werke von Rimski-Korsakow geriet irgendwie von selbst in Vergessenheit, und sie wurden überall frei aufgeführt. Aber Nikolai Andrejewitsch hatte es nicht eilig, zum Konservatorium zu gehen, er wollte nicht viele von ihnen sehen und konnte die Kränkungen nicht vergessen.

Am 5. Dezember wählte der Rat der Künste einstimmig Alexandr Konstantinowitsch Glasunow zum Direktor des Konservatoriums, und drei Tage später bestätigte K. R. diese Entscheidung. Und natürlich war das erste, was der neue Direktor tat, die Rückkehr aller vertriebenen Schüler und Schülerinnen ins Konservatorium und die Wiederaufnahme des Unterrichts. Im Saal des Konservatoriums hielt Rektor Glasunow eine Rede vor den Schülern:

- Meine Herren! Ich spreche euch als meine jüngsten Kommilitonen in der Kunst an, in der Annahme, dass ihr sie genauso liebt wie ich!

Die Bewegung in den Reihen, das einladende Lächeln, die leichten Rufe zeigten deutlich, dass die Schüler ihren Professor, jetzt den Direktor, liebten, dass sie den berühmten Komponisten liebten, der seine Schüler in schwierigen Zeiten nicht verraten hatte.

- Ich habe Sie heute eingeladen - fuhr der Direktor fort - um Sie in den Mauern des Konservatoriums willkommen zu heißen, nachdem Sie und der Rat der Künste mich mit der Wahl zu Ihrem Direktor geehrt haben...

Es stimmt, offiziell schien zwar niemand die Schüler nach ihrer Meinung gefragt zu haben, aber jeder wusste um ihre Sympathie für Glasunow, weshalb der Rat einstimmig abstimmte, selbst die konservativen „Schwarzhundertschaftler“ stimmten nicht dagegen.

- Wenn ich Ihnen meinen Dank ausspreche, - fuhr der Direktor fort, nachdem er den Applaus abgewartet hatte, - muss ich Sie zunächst dazu beglückwünschen, dass das Konservatorium als Hochschuleinrichtung anerkannt wurde. Die Ausdehnung der provisorischen Autonomieregelung auch auf das Konservatorium wurde nach mühsamen Bemühungen erreicht, und ich bin es Ihnen schuldig, anzuerkennen, dass Sie einen großen Anteil an diesem Kampf hatten.

Ja, die „Vorläufigen Autonomierechte“ bedeuteten, dass das Konservatorium endlich als eine den Universitäten und Instituten gleichgestellte Hochschuleinrichtung anerkannt wurde und die Schüler das Recht erhielten, sich Studenten zu nennen. Dies hat sich jedoch nicht so schnell durchgesetzt; es war eher üblich, von „Schülern und Schülerinnen“ oder sogar von „Konservatorist und Konservatoristin“ zu sprechen.

- Jetzt liegt es an Ihnen, - sagte der Direktor, - den Streik fortzusetzen oder abubrechen. Ich bezweifle nicht, dass Sie als echte Musiker arbeiten wollen. Ich schlage vor, dass Sie untereinander besprechen, ob Sie es für möglich halten, zum jetzigen Zeitpunkt Klassen im Konservatorium zu eröffnen oder ob Sie dies im Frühjahr vor Ihren Prüfungen tun wollen. Ich muss sagen, dass eine längere Schließung des Konservatoriums ihm finanziell schaden würde, und andererseits hat der Unterricht in einigen Einrichtungen bereits begonnen.

Der Direktor sprach leise und nicht sehr deutlich, aber es herrschte Stille im Saal, und alle hörten aufmerksam jedem Wort zu.

- Ich bin weit davon entfernt, - lächelte Glasunow gutmütig, - Ihnen meine Meinung aufzuzwingen und von Ihnen zu verlangen, dass Sie sich nur von den Motiven Ihres Gewissens leiten lassen. Ich schlage Ihnen vor, einen Vorsitzenden

für die Sitzung zu wählen, und ich gehe jetzt. Wenn Sie mich brauchen, rufen Sie mich bitte.

Er wurde mit Beifall begleitet, die Liebe der Studenten zu ihm wuchs, „wir verehren Alexandr Konstantinowitsch“ war oft im Konservatorium zu hören. Nach reiflicher Überlegung wurde jedoch beschlossen, den Unterricht nicht aufzunehmen - aus Solidarität mit der sozialen Bewegung. Der neue Direktor übte keinen „Druck“ auf die Schüler aus, sondern respektierte die Stimme des Schülersausschusses und unterzeichnete einen gemeinsamen Appell an die im März ausgeschlossenen Schüler – „wir laden diejenigen, die entlassen wurden, und diejenigen, die wegen der Entlassung von Professor Rimski-Korsakow gegangen sind, ein, ihre Arbeiten wieder am Konservatorium einzureichen“. In der Zwischenzeit brachte die Weigerung der Schüler, den Unterricht zu beginnen, den Direktor in eine schwierige Lage - es traten ernsthafte finanzielle Probleme auf. Er musste ständig die Rolle des Beschwichtigers spielen - auf der einen Seite wurde er immer mehr von denjenigen bedrängt, die gegen die Autonomie und jegliche Veränderungen waren - sie wollten sich rächen, weil sie verloren hatten, und auf der anderen Seite wurde er von Rimski-Korsakow getadelt, der mit der seiner Meinung nach zu weichen Haltung Glasunows unzufrieden war. Nikolai Andrejewitsch sagte zu den Heimischen:

- Im Allgemeinen ist Glasunows gesamte Tätigkeit als Verwalter wertlos. Er ist zu schwach, um ein Direktor zu sein, und gerät daher unwissentlich unter den Einfluss aller Arten von Irezkis und ähnlichen konservativen Schwarzhundertschaftler, was zur Folge hat, dass all seine guten Taten vergeblich sind. Und das ist eine Schande, - ärgerte er sich und vergaß dabei, dass er selbst immer Glasunow auf dem Regiestuhl sehen wollte, - und die Sache leidet!

Aber natürlich irrte sich Nikolai Andrejewitsch - Glasunow war ganz und gar nicht so schwach, seine wirklich vorsichtige Politik war nicht die der Duldung. Und in dieser Situation, vor allem als nach dem Dezemberaufstand in Moskau eine brutale Verfolgung von Revolutionären und ihren Sympathisanten begann, war es das einzig Vernünftige, was zu tun war. Einschneidende Maßnahmen hätten nur dazu geführt, dass Glasunow seinen Posten als Direktor nicht behalten hätte. Aber dann hätten die „konservativen Schwarzhundertschaftler“ sicher gewonnen. Der neue Direktor tat alles in seiner Macht Stehende, um das Leben des Konservatoriums wieder in Gang zu bringen, wobei er sorgfältig manövrierte.

Und aus verschiedenen Städten Russlands und aus dem Ausland kamen Briefe und Glückwunschtelegramme - von Tanejew in Moskau, von Spendiarow in Jalta und sogar von unbekanntem Bewunderern Glasunows. Der Pianist und Dirigent Max Fiedler (Glasunow traf ihn mehr als einmal in Hamburg) schrieb – „Mein lieber Freund! Ich habe gerade zu meiner großen Freude gelesen, dass Du zum Direktor des Konservatoriums gewählt wurdest - bravo, bravo, endlich wird Licht in diese schreckliche Dunkelheit kommen! Jetzt wird alles wieder gut - ich gratuliere Dir und ganz Russland von Herzen!“ Sogar Kjui schickte eine Gratulation - diskret, geschäftsmäßig, aber dennoch Glückwünsche. Und nur Mili Aleksejewitsch Balakirew schwieg. Außerdem ist bekannt, dass Balakirew, nachdem er gehört hatte, dass der französische Dirigent Camille Chevillard das Klavierkonzert von Rimski-Korsakow zusammen mit dem Pianisten Ricardo Vignes anstelle des von Balakirew empfohlenen Ljapunow-Konzerts aufführen wollte, in Paris auch das Violinkonzert von Glasunow spielen wollte, in einem Brief an seinen alten Bekannten, den Komponisten Louis Bourgo-Ducourdet, machte er seinem Ärger über seine ehemaligen Schüler Luft, indem er das Konzert von Rimski-Korsakow als schwach und unpianistisch bezeichnete (er hatte vergessen oder wollte sich nicht

daran erinnern, dass er es zwanzig Jahre zuvor selbst gelobt und sich gefragt hatte, wie ein „Nicht-Pianist“ wie Rimski-Korsakow überhaupt etwas Klavierähnliches komponieren könne). In Glasunows Violinkonzert fand er nichts als „Virtuosität“. Und er spielte empört auf die freundschaftlichen Beziehungen Chevillards zu Rimski-Korsakow und Glasunow an: „Die Weigerung, ein erstklassiges Werk eines Autors aufzuführen, der nicht zu ihrem Kreis gehört, kann nur als Parteiboykott von Ljapunow verstanden werden, oder als Boykott von Vignes, den er dazu bringen will, ein mittelmäßiges und unscheinbares Werk zu spielen. In diesem Fall, in Anbetracht einiger persönlicher Beziehungen zwischen den Musikern, - schämte er sich nicht zu schreiben, - ist es wahrscheinlicher, einen unwürdigen Boykott des hochbegabten Ljapunow anzudeuten.“ Nun erkannte er den Komponisten Glasunow überhaupt nicht wieder, und nachdem er einige Werke von Skrjabin gehört hatte, brachte er es auf den Punkt:

- Unvorstellbare Abscheulichkeit!

Im November tagte das Kuratorium eine ganze Weile in Rimski-Korsakows Haus - es war an der Zeit zu entscheiden, wer dieses Mal die Glinka-Preise erhalten würde. Zwei Opernouvertüren - Arenskis „Nala und Damayanti“ und Tanejews „Oresteja“, Vitols Orchestervariationen, zwei Chöre von Sokolow und Glières Sextett wurden ohne allzu große Bedenken akzeptiert, aber an Skrjabins Zweiter Symphonie gab es viele Zweifel - unter anderem von Ljadow, der immer noch eine Schwäche für Skrjabin hatte. Es war klar, dass er außergewöhnlich begabt war, das Werk war anspruchsvoll und meisterhaft, aber die Musik... Es wurde jedoch beschlossen, das Andenken von Mitrofan Petrowitsch zu ehren und den größten Preis für die Sinfonie auszusetzen - 1000 Rubel.

Die Konservatoriumsprobleme waren ständige, sich häufende Konflikte zwischen fortschrittlichen Professoren und „Schwarzhundertschaftler“, finanzielle Turbulenzen - lasteten schwer auf der Seele Alexandr Konstantinowitschs, und er wandte sich oft wieder der verderblichen „Medizin“ zu. Er rechtfertigte sich für Rimski-Korsakows harschen Tadel: „Für andere drückt sich Leidenschaft in Profitgier aus, aber für mich ist es Selbstvergessenheit. Ich denke, Sie werden mir nie glauben und mir immer versichern, dass mein Laster eine Laune ist. Würde ich mir nicht wünschen, lieber Maestro, die Unannehmlichkeiten loszuwerden, die durch die Anfälle meiner Leidenschaft verursacht werden? Ich liebe die Musik und das Musikgeschäft genauso wie Sie, aber etwas Abscheuliches hat mich gezwungen, vor allem in den letzten Jahren, Trost in der Narkose zu suchen. Ich wäre der glücklichste Mensch, wenn Sie oder jemand anders (der Arzt kann es nicht) mich von dieser verderblichen Leidenschaft befreien würden, die mich selbst so sehr belastet...“

Leider wuchs das Laster, mischte sich in alles ein - manchmal kam er deswegen nicht ans Konservatorium, fuhr wieder „nach Riga“, und einmal im November verpatzte er sogar eine Aufführung seiner Sechsten Symphonie - sie wurde kalt aufgenommen, ein paar Klatscher klangen verwaist in der Stille. Danach war er krank, litt unter den Tränen von Jelena Pawlowna und den Sorgen von Konstantin Iljitsch, aber er konnte nichts für sich tun. Ende Dezember verfiel er erneut in einen mehrtägigen Rausch, die Angelegenheiten am Konservatorium wurden von Inspektor Tabel geleitet, niemand fragte ihn nach irgendetwas, Glasunow wurde respektiert und bemitleidet. Nikolai Andrejewitsch verbrachte die Nacht nicht in der Kasanskaja, um seinen Schüler geduldig zu überreden - er war der einzige, dem es irgendwie gelang, Glasunows Rückkehr aus dem Abgrund der „Narkose“ zu beschleunigen. Zu Weihnachten kam Alexandr Konstantinowitsch zur Vernunft und schrieb reumütig an seinen Lehrer: „Lieber, lieber Maestro! Sie scheinen dazu

bestimmt zu sein, mit berauschten Musikern zusammenzuarbeiten: zuerst haben Sie sich mit Modest angelegt, der Sie, wie ich zu sagen wage, nicht so liebte wie ich; jetzt bedauern Sie mich. Wenn Sie mich nach den Taten der letzten Tage noch nicht völlig gehasst haben, seien Sie nicht faul, die Noten des Musikers, der vor Ihnen Buße tut, durchzusehen.“ Und schrieb einige ausgeklügelte harmonische Bewegungen...

Die „Reformen“ im Konservatorium gingen stumpf vor sich, aber sie gingen weiter - der neue Direktor erhöhte die Gehälter der unteren Bediensteten (vom Platzanweiser bis zur Bardame), senkte die Studiengebühren und brachte die IRMO-Direktion dazu, das Defizit zu decken, trotz des Unmuts von K. R.: „Es klingt seltsam, auf der Notwendigkeit zu bestehen, den Unterhalt einer Einrichtung zu decken, die geschlossen ist und ihren Zweck nicht erfüllt.“ Aber Glasunow verstand es, leise, ohne Druck, ohne „Pathos“ und laute Worte zu überzeugen, zu überreden, Streit und Konflikte zu verhindern. Er organisierte Konzerte und scheute sich nicht, verschiedene Wohltätigkeitsvereine und Privatpersonen - auch reiche - um Hilfe zu bitten. Er spendete seine Professoren- und Direktorengelöhne ein für alle Mal an die studentische Hilfskasse und meldete sich nur mit einer Gehaltsabrechnung ab. Der von Konstantin Iljitsch und seinem Bruder Mischa geleitete Glasunow-Verlag florierte, da er über beträchtliche Mittel aus dem Dirigat und den vom Beljajew-Verlag erworbenen Werken verfügte.

Der Direktor überprüfte die Lehrpläne, ordnete die Stundentafel und überlegte, wie er die Orchester-, Dirigenten- und Quartettklassen sowie die spezielle Musiktheorieklasse am besten unterrichten könnte. Er hatte die Unzulänglichkeiten ihrer Arbeit schon lange erkannt, und nun hatte er die Gelegenheit, alles so umzustrukturieren, wie es sein sollte. Er erlaubte den Schülern, Noten und Bücher aus der Bibliothek auszuleihen - bisher war dies nur Professoren und Lehrern gestattet. Er plante, einen Schülerchor zu organisieren, eine sehr nützliche Aktivität, die den Schülern ein gutes Gehör verschafft. Und er dachte über ein eigenes Opernhaus nach - ein Opernstudio am Konservatorium. Nun galt es nur noch, die Schüler zu überzeugen, zum Unterricht zurückzukehren. Viele Professoren praktizierten bereits - einige am Konservatorium, andere zu Hause -, darunter auch Rimski-Korsakow, dessen zukünftige Komponisten und Theoretiker ihn am Sagorodnoje Prospekt besuchten. Glasunow appellierte immer wieder an den Schülerausschuss, aber die Mitglieder des Ausschusses, die den Direktor respektierten und liebten, gaben seinen Bitten dennoch nicht nach.

Der Direktor kümmerte sich auch um geschäftliche Angelegenheiten, und davon gab es viele, denn das alte Gebäude war renovierungsbedürftig. Er organisierte einen neuen Wirtschaftsausschuss, nahm an dessen Sitzungen teil und feilschte selbst mit Unternehmern und Kaufleuten. Nikolai Andrejewitsch wurde immer scherzhaft wütend:

- Er kam immer zu Alexandr Konstantinowitsch und sprach über Pfeifen, Fagotte und andere Dinge. Jetzt interessiert er sich mehr für Wasserpfeifen als für Orchesterpfeifen!

Doch die konservativen „Schwarzhundertschaftler“, angeführt von der Pianistin Malosjomowa und der Sängerin Irezkaja, kamen ihnen in die Quere, und zu ihnen gesellte sich Professor Sakketti, der Manz ein Jahr zuvor aus der Klasse geworfen hatte, und - darüber war Glasunow besonders verärgert - Leopold Auer äußerte seine Gedanken zu den „Schwarzhundertschaftlern“. Er war ein brillanter Musiker,

aber kindlich naiv in der Politik. Statt einer Anekdote gab es eine Geschichte über die Fragen, die der ehrwürdige Professor einem seiner Schüler in den Tagen der Unruhen stellte:

- Und sagen Sie, Goljubschik, (*Rang eines Geistlichen im alten Russland*) Was genau wollen diese Leute, die auf der Straße Lärm machen?

Der Schüler erklärte, so gut er konnte.

- Und, Goljubschik, hat er seinen Willen bekommen?

Und er stürzte sich wieder in die Welt der Musik. Professor Auer war über die Streikenden des Konservatoriums empört und forderte Glasunow auf, strenge Maßnahmen zu ergreifen. Die Empörung des Professors wurde auch dadurch genährt, dass die „verdammten Revolutionäre“ sein Konzert störten, als der ältere Geiger auf dem Höhepunkt der Unruhen plötzlich als Dirigent auftrat und das Publikum den neuen Dirigenten wegen seiner „politischen Gleichgültigkeit“ zum Schweigen brachte“.

Die Angriffe der „Schwarzhundertschaftler“, ihre Forderungen, die „Revolution“ im Konservatorium zu „entwurzeln“, das Schülerkomitee zu verbieten, den Direktor des Konservatoriums des „Liberalismus“ zu bezichtigen und den Vorwurf der „Anbiederung an die Krawallmacher“ zu erheben, führten schließlich zu einer Sitzung des Kunstrats, in der Rimski-Korsakow nicht mehr zu halten war:

- Ich kann nicht länger am Konservatorium bleiben! Ich gebe die Professur wieder auf, und diesmal endgültig!

Und er verließ die Sitzung, ohne auf die Bitten und verängstigten Ausrufe zu hören. Drei Tage später entschuldigte er sich in einem Brief an den Stadtrat für seine Hitzköpfigkeit, aber er blieb standhaft - man kann junge Menschen nicht wegen ihrer Meinung bedrohen, man kann die Meinung des Schülersausschusses nicht ignorieren, man kann nicht allen möglichen Gerüchten und Lügen über junge Menschen Glauben schenken.

Glasunow war verzweifelt. Schließlich hätte der Unterricht vielleicht gerade jetzt, wo sich die Lage beruhigt, wieder aufgenommen werden können. Doch mit dem Weggang von Nikolai Andrejewitsch, der mehr als hundert Schüler, und zwar die begabtesten, mitbrachte, verwandelten die Unruhen das Konservatorium erneut in eine stürmische See, und es dauerte nicht lange, bis es endgültig geschlossen wurde, woran der Direktor nicht einmal ohne Angst denken konnte - sein Konservatorium war ihm so lieb geworden. Und er konnte Nikolaj Andrejewitsch nicht zustimmen, der ihm vorschlug, das Konservatorium zu verlassen:

- Sehen Sie, Sascha, die Direktion war auf Null geschrumpft, und jetzt macht sie sich wieder lautstark bemerkbar. Viele von denen, die mit uns sympathisiert haben, haben sich jetzt von uns abgewandt. Und Sie sind unter deren Einfluss geraten!

Glasunow fühlte sich krank, erkrankte und diktierte Jelena Pawlowna einen Brief an Nikolai Andrejewitsch: „Lieber Lehrer, Schöpfer von „Sadko“, „Mainacht“ und „Kitesch“! Ich war immer der Meinung, dass man in Russland eine musikalische Erziehung einführen sollte. Als Sie entlassen wurden, gingen 300 Schüler mit Ihnen - auf dieser Grundlage. Und nachdem die Schüler wegen Ihnen das Konservatorium verlassen haben, wie kann ich es zulassen, dass Sie gehen, und wie kann ich selbst das Amt des Direktors verlassen, zumal Sie mich selbst gewählt haben. Lassen Sie nicht zu, dass das Konservatorium gedemütigt wird, damit Sakketti, Irezkaja und andere triumphieren können!“

Jelena Pawlowna schrieb selbst an Rimski-Korsakow: „Ich kann mir ein Konservatorium ohne Nikolai Andrejewitsch nicht vorstellen. Es ist, als ob Sascha seine rechte Hand nicht mehr hätte. Sie, Nikolai Andrejewitsch, scheinen mir die

Sonne zu sein, die die Talente wärmte und sie vor dem Untergang bewahrte, sie werden Sie vermissen...“

Und Rimski-Korsakow hatte Mitleid mit seinem Schüler und willigte ein, bis zum Herbst zu warten. Es waren nicht mehr nur die „Schwarzhundertschaftler“ des Konservatoriums; der 63-jährige Nikolai Andrejewitsch war der Lehre überdrüssig, mehr als dreißig Jahre Professur lagen hinter ihm. Außerdem konnte er unter seinen Kompositionsschülern kein Talent erkennen, das Glasunow oder Ljadow gleichkam. Jetzt war er froh über jeden Tag, den er außerhalb des Konservatoriums verbrachte. Und er war erstaunt, dass sein Schüler, der so sanftmütig und scheinbar willensschwach war, plötzlich so viel Energie, Ausdauer und Durchhaltevermögen hatte. Möge Gott ihm die Kraft geben, sich in Zukunft für die nationale Musik einzusetzen! Es ist schade, dass er seine eigene Musik leichtfertig vergisst...

Aber Alexandr Konstantinowitsch hatte das Komponieren noch nicht ganz vergessen - irgendwo in den Tiefen seines Geistes formten sich neue Bilder, langsam, sehr langsam, aber die Achte Symphonie wurde komponiert.

César Antonowitsch Kjuj, der eine weitere Medaille erhalten hatte und auf die Beförderung zum Generalingenieur (was einem General gleichkam) wartete, komponierte immer noch viel, aber, wie es scheint, kam die Inspiration immer seltener zu ihm - seine Musik hatte einen Salonstil, alles war glatt, flach und langweilig. Bei den russischen Sinfoniekonzerten und Quartettmächtchen tauchte sein Name immer seltener auf, allerdings auch in Moskau. César Antonowitsch sah den Grund dafür nicht im Niedergang seines Talents, sondern in den Intrigen seiner Kritiker. Er schrieb an die Pianistin Maria Kersina: „Haben Sie sich jemals gefragt, warum die Petersburger Komponisten und Konzertveranstalter (Korsakow und Glasunow) und die Moskauer Komponisten und Interpreten (Rachmaninow und Tanejew) meine Musik so eifrig boykottieren?“ Er begründete den „Boycott“ mit der Kälte in den Beziehungen zu seinen ehemaligen Freunden und deren „rücksichtsloser Parteidiktatur“. „Man schätzt mich wenig als Komponist, - mahnte der General, - denn man findet, dass ich die falsche Vokalisation habe, und als Mensch mag man mich nicht, weil ich die „Servilia“ und die „Wojewoda“ nicht bewundere und mich nicht den bürgerlichen Heldentaten Korsakows beuge, der in der ehrenvollen Rolle des Verteidigers der konservativen Rowdys auftrat.“ Und er ging sogar so weit, Nikolai Andrejewitsch als eine Art musikalischen Schreiberling darzustellen: „mein Hauptunterschied zu Korsakow ist folgender: was mir wichtiger ist und was ihm wichtiger ist; für mich ist es die Idee, für ihn ist es die Tatsache.“ So kam er auf die Idee, seinen ehemaligen guten Freunden einen „Streich zu spielen“ - er schrieb ein Quartett und beschloss, es beim Beljajew-Quartett-Wettbewerb einzureichen, bei dem die Partituren gemäß den Regeln anonym unter dem Motto eingereicht wurden. „Der Preis an sich hat keine Bedeutung für mich, - erklärte der Generalkomponist - aber wenn ich ihn bekomme (es sei denn, sie merken, dass ich es war), kann ich mir ihre Gesichter nicht vorstellen, ohne zu lachen.“ Leider ist der Scherz nicht von Erfolg gekrönt - das Quartett wurde von der Jury abgelehnt, die keine Ahnung hatte, dass es von Kjuj geschrieben worden war. Das Quartett mit dem Motto „Errare humanum est“ („Irren ist menschlich“) begeisterte dagegen sowohl durch seine tiefgründigen musikalischen Gedanken als auch durch seine brillante Entwicklung. Man war sehr erfreut, als man den Umschlag öffnete, auf dem der Name des Autors stand: „Sergej Iwanowitsch Tanejew“.

Auch die Politik kam nicht zu kurz: Das „Triumvirat“ war Zeuge im Prozess gegen den Herausgeber des „Maschinengewehrs“, der wegen Verleumdung des konservativen Inspektors Tur angeklagt war. Sie zeigten, dass der Redakteur die

Wahrheit sagte, als er Tur als Tyrannen darstellte. Schebujew wurde schließlich freigesprochen. Gemeinsam mit Siloti traten alle drei Männer dem Vorstand der Petersburger Union der Orchesterkünstler bei und unterzeichneten einen Aufruf: „Wir sind keine freien Diener einer freien Kunst, sondern Sklaven eines armen Stücks Brot! Wir sind die „Leibeigenen“ unserer „Leibeigenen“ - der Auftragnehmer und Unternehmer. Erinnern wir uns, Kameraden, wie wir während des Dienstes erkrankten und rücksichtslos auf die Straße geworfen wurden. Wir leben in einer schwierigen, aber glücklichen Zeit. Jetzt, da ganz Russland von der Angst vor der Gegenwart und dem Kampf um eine glückliche Zukunft ergriffen ist, werden viele von uns bereits auf die Straße geworfen und hungern. Wir brauchen sofortige organisierte Hilfe! Wir rufen euch, Kameraden, zur Einheit auf!“

Die Antwort des neuen Direktors auf die Frage von Premierminister Stolypin, „wie viele Juden am Konservatorium studieren“, grenzte eindeutig an Unverschämtheit: „Wir haben nicht gezählt.“

- Die Religion ist uns egal, - wiederholte er, - Hauptsache, der Schüler ist begabt.

Glasunow setzte sich schließlich dafür ein, dass die prozentuale Norm für jüdische Bewerber am Konservatorium abgeschafft wurde.

## KOMPONISTEN UND KONZERTE

Bei den „Mittwochen“ der Rimski-Korsakows hörten sie sich „Kitesch“ erneut an und bewunderten es.

Sie bedauerten den Tod von Anton Stepanowitsch Arenski. In den letzten Jahren schrieb er nur noch wenig - er trank viel, spielte und dieses ausschweifende Leben führte zu seiner gefährlichen Schwindsucht und damit zu seinem vorzeitigen Ende.

- Der Mann ist ausgebrannt, - sagte Nikolai Andrejewitsch traurig, - aber er war nicht ohne Talent, er war sehr produktiv. Aber ich glaube, man wird ihn bald vergessen...

Und er sah Alexandr Konstantinowitsch vorwurfsvoll an. Letzterer verstand den Blick:

- Aber ich habe keine Leidenschaft für Profit, für Glücksspiele!?

- Gott sei Dank, dass es so ist!

Es war viel von Wagner die Rede. Seine Orchestrierung wurde zunehmend geschätzt:

- Eine wunderbare Klanglandschaft! - wiederholte Nikolai Andrejewitsch. - Das Rauschen des Waldes, der Flug der Walküren, der Sturm, die Wellen des Rheins. Diese Bilder sind voll von Kunstfertigkeit. Geistreich, anschaulich und wahrnehmbar!

Und als am Ende des Abends Sigismund Blumenfeld, begleitet von Nadeschda Nikolajewna, das ihr gewidmete wunderbare „Schlaf, mein Kind“ von Tschaikowsky sang, sagte Nikolaj Andrejewitsch traurig und nachdenklich:

- Das Traurigste dabei ist, dass sie solche Musik nicht mehr schreiben können, sie haben vergessen, wie man das macht - und das war doch schön, oder?

Alexandr Konstantinowitsch widersprach seinem Lehrer nicht, war aber der Meinung, dass es noch viel schöne Musik zu hören geben würde - schließlich gab es einige begabte Schüler!

Von den musikalischen Eindrücken jenes Frühjahrs sind besonders das Glinka-Konzert (endlich, wenn auch verspätet, wurde in der Nähe des Konservatoriums ein

Denkmal für Michail Iwanowitsch errichtet) und der kraftvolle Klang von „Ehre!“ in Erinnerung geblieben; der Beginn der Proben von „Kitesch“ im Mariinski-Theater und eine neue Freude an dieser außergewöhnlichen Musik; Schaljapin - ein Verbannter des Himmels, ein verstoßener Engel - der Dämon! Anastasia Wjalzewa, die daran gewöhnt war, als „Café-Diva“ zu gelten, nachdem sie mehrere Opernarien und Romanzen gesungen und die „Zigeunerart“ vergessen hatte, entdeckte eine Stimme von seltener Schönheit, so klangvoll wie ein altes Cello. Und schließlich die beiden Uraufführungen von Skrjabins Dritter Symphonie, seinem „Göttlichen Gedicht“ und Spendiariows „Drei Palmen“.

Skrjabins Dritte Symphonie war bereits von Arthur Nikisch selbst in Paris gespielt worden, und die Kritiken in französischen Zeitungen und Zeitschriften reichten von „die Musik ist äußerst interessant und originell“ bis hin zu „zu den Werken, die man nicht unbedingt kennen muss“.

Glasunow stimmte mit denen überein, die ihn lobten. Er kannte die Symphonie aus dem Manuskript und schrieb an seinen Namensvetter: „Ich studiere die ganze Zeit Ihre 3. Symphonie, die mir außerordentlich gefällt. Ich bin von vielen der Episoden begeistert. Ich würde es gerne hören, aber ich würde es gerne gut gespielt hören.“ Und er brachte die Hoffnung zum Ausdruck, dass Nikisch diese Symphonie spielen wird, wenn er wieder nach Russland kommt.

In der Zwischenzeit studierte Felix Blumenfeld, kein Nikisch, aber ein ausgezeichneter Dirigent, das Stück ein. Viele Leute waren bei den Proben dabei. Nikolai Andrejewitsch ärgerte sich über das seiner Meinung nach übermäßig große Orchester in der Partitur des „Göttlichen Gedichts“:

- Warum acht Waldhörner? Die gleiche Wirkung, oder vielleicht sogar mehr, könnte man mit den üblichen vier erreichen?

Und auf die Frage eines anderen: „Wie bewerten Sie die Musik selbst?“, antwortete er sarkastisch:

- Was soll ich sagen - die Musik ist an der Grenze zum Genialen.

Bei dem Konzert war natürlich „ganz Petersburg“ anwesend und nicht nur die Musiker - das Interesse an Skrjabin, vor allem unter jungen Leuten, wuchs von Jahr zu Jahr. Und dann kam Blumenfeld auf die Bühne und wurde mit Applaus begrüßt - elegant und gepflegt wie immer, den Lockenkopf inspiriert nach oben geworfen.

Skrjabin gab jedem der drei Sätze der Sinfonie einen eigenen Titel – „Kampf“, „Vergnügen“ und „Göttliches Spiel“. Seinen Freunden und Bewunderern erklärte er, dass es um den „schöpferischen menschlichen Geist“ gehe, der, befreit von irdischen Bindungen, sich als eins mit dem gesamten Universum erkenne und sich frei dem „göttlichen Spiel“ hingeebe - das Schöpfertum, das Schaffen neuer Welten.

Glasunow störte sich jedoch nur an diesen Erklärungen, er war von der Musik selbst fasziniert.

Die Symphonie war in der Tat grandios, schwindelerregend in der Kraft des Klangflusses, von überschwänglicher Lockerheit, wie schwebend, magisch im Flug. Und die Inseln der Lyrik waren so intensiv, dass die Geiger nicht auf den Saiten ihrer Instrumente, sondern auf den Nerven ihrer Zuhörer zu spielen schienen.

Der fassungslose Saal bebte, Skrjabin wurde gerufen - nicht jeder wusste, dass er noch im Ausland war. Von überall her konnte man hören: „Genial! Eine neue Ära der Kunst!“ Rimski-Korsakow schwieg, aber man konnte sehen, dass er aufgeregt war. Und Stassow, umringt von jungen Leuten, dröhnte:

- Welche Macht! Wie viel Leidenschaft! So etwas hat hier noch nie jemand geschrieben!

Und noch am selben Abend informierte er Skrjabin in Genf: „Mit großer Bewunderung habe ich an der Feier zu Ihrer III. Symphonie teilgenommen. Sie sind mit dieser Symphonie gewaltig gewachsen! Sie sind schon ein ziemlich großer Musiker geworden. Niemand hat den Stil, die Komposition, die Form und den Inhalt dieser Sinfonie geschrieben! - Wladimir Wassiljewitsch unterstrich den letzten Satz energisch. - Natürlich gibt es hier noch viel Richard Wagner, aber es gibt auch viel, sehr viel von Alexander Skrjabin selbst! Was für ein großartiges Orchester, mächtig, stark, manchmal zart und charmant, manchmal brilliant! Ja, Sie haben jetzt viele russische Unterstützer und Bewunderer.“

Unterstützer gab es in der Tat viele. Die Kritiken in den Petersburger Zeitungen waren durchweg lobend. Die jungen Leute aus dem Kreis Rimski-Korsakows, die zuvor Skrjabin bewundert hatten, waren nun völlig begeistert. Ossowski wiederholte, für ihn ungewöhnlich ereifernd:

- Mit seiner Symphonie läutete Skrjabin eine neue Ära der Musikkunst ein! Diese Symphonie weist wie ein helles Leuchtfeuer den Weg, den die Entwicklung der Weltmusik von nun an nehmen wird! Skrjabin ist ein Genie und ein Führer!

Nikolai Andrejewitsch rümpfte bei all diesen Schwärmereien die Nase und missbilligte die Übertreibungen:

- Wie, wie hatte er doch die Welten durchdacht!  
Alexandr Konstantinowitsch nickte zustimmend.

Glasunow schätzte zwar Skrjabins Meisterschaft und seine Fähigkeit, etwas Großartiges auszudrücken, und respektierte seine Entdeckungen im Bereich der Orchestrierung (und bemerkte seine Fehler!), war aber der Meinung, dass ihm noch vieles fremd war und dass die Musik seines Namensvetters Alexandr Spendiariow, der in Petersburg seine Symphonie „Drei Palmen“ nach einem berühmten Gedicht von Lermontow vorstellte, näher und lieber war, vielleicht unpräzise, ohne „Höhen und Tiefen“, aber frisch und farbenfroh. Der Komponist dirigierte das Stück selbst und war sehr begeistert.

... Die Palmen rauschen fröhlich, der Bach plätschert - ein Bild der friedlichen, ruhigen Natur. Aber die Palmen sind mit ihrer Einsamkeit nicht zufrieden. Und dann wird die Melodie der Karawane, die anfangs kaum zu hören ist, nach und nach stärker und näher. Die Freude der Palmen ist nur von kurzer Dauer - die harten Schläge des Orchesters, die die Hiebe einer unbarmherzigen Axt darstellen, klingen tragisch. Die Karawane entfernt sich, es herrscht eine unheilvolle Stille, die letzten Geräusche verklingen, sterben...

Direkt von der Bühne fiel Spendiariow seinen Freunden in die Arme, alle drückten ihren Beifall aus, das Publikum applaudierte, ein verlegener Alexandr Afanasjewitsch verbeugte sich stürmisch und gab jemandem die Hand. Nach dem Konzert gibt es ein Galadinner bei den Glasunows.

- Die „Drei Palmen“ sind ein beeindruckendes Werk, - sagte Glasunow leise, aber wie immer eindrucksvoll - ich glaube, es wird unserem lieben Alexandr Afanasjewitsch Ruhm bringen!

- Sie sind ein gebürtiger Orientale, - sagte Rimski-Korsakow und hob sein Glas in der Hand, - Sie haben den Osten im Blut, wie man sagt, und deshalb können Sie auch in der Musik auf diesem Gebiet etwas wirklich Wertvolles geben. Das passt nicht zu mir, mein Osten ist ein bisschen verkopft, spekulativ.

Und er schob einen freundlichen Chor von Stimmen beiseite, die an „Scheherazade“ und „Antara“ erinnerten.

- Ja, - stimmte Ljadow zu, - sein Osten ist neu, von Komponisten unbenutzt.  
- Sehr gut inszeniert war die Episode der Ankunft und Abfahrt einer Karawane, - fügte Rimski-Korsakow hinzu und schloss mit gegenseitigem Gelächter, - das ist eine Art „Spendiarophon“! (*Alexandr Spendiarian, armenischer Komponist*)

In der freundschaftlichen Atmosphäre taute Spendiarian auf, fühlte sich nicht mehr peinlich berührt und erzählte von seiner Leidenschaft für Lermontow.

- Ich betrachte mich selbst als Vertreter der russischen Schule, - sagte er stolz, - ihre Musik entspricht meinem Geschmack am meisten! Danke, liebe Freunde!

Welch ein Kontrast zu Skrjabin! Einfachheit, schüchterne Bescheidenheit, Aufmerksamkeit für andere. Und gleichzeitig ein subtiler, sogar raffinierter Musiker! Alexandr Konstantinowitsch fühlte in seinem Namensvetter nicht nur einen Freund, sondern einen sehr engen, fast familiären Menschen.

Am nächsten Tag waren sich die Zeitungen einig: „Die drei Palmen“ ist ein erstaunliches musikalisches Bild, das so sehr mit Lermontows poetischem Text verschmilzt, der es inspiriert hat. Der Komponist hat „die Seele der Wüste“ eingefangen; „die Schönheit, Reinheit und Noblesse der Inspiration, die Eleganz und meisterhafte Farbigkeit der reinen 'Korsakow'-Instrumentierung“; „das echte orientalische Aroma“; „die wunderbar malerischen Landschaften“; „das Werk erfreut die Zuhörer mit seiner Frische und Melodiösität, seiner feinen Harmonie und Orchestrierung“.

Bei den Glasunows feierten sie dieses Lob erneut und saßen fast einen ganzen Tag lang zusammen.

## DIE ACHTE SYMPHONIE

Als am 1. März die Wahlen zur Duma stattfanden, brachte Professor Sokolow Glasunow den Text einer Hymne für die Abgeordneten mit (Sokolow „versuchte“ sich oft in Versen). Alexandr Konstantinowitsch erinnerte sich an seine Melodie, die für eine „Revolutionshymne“ gedacht war, und entwarf in Windeseile die „Hymne des freien Russlands“ für Chor und Orchester - feierlich, im russischen Geist. Und am 27. April, dem Tag, an dem die Thronrede des Herrschers die erste Staatsduma eröffnete, druckte die Zeitung „Zwanzigstes Jahrhundert“ die Noten für die Hymne ab und betitelte sie mit „An die Auserwählten des russischen Volkes“. Sie wurde einmal bei einem der russischen Konzerte gesungen, aber ohne großen Erfolg; die Hymne wurde nicht populär.

- Offenbar ist es unmöglich, eine echte Volkshymne zu komponieren, - beklagte Nikolai Andrejewitsch, - denn selbst ein Talent wie Alexandr Konstantinowitsch konnte nichts Besonderes schreiben!

Im Mai kümmerte sich Glasunow um alle Angelegenheiten des Konservatoriums - Prüfungen für diejenigen, die den Unterricht nicht verlassen hatten, Probleme mit Reparaturen am Gebäude und mit der Verpachtung des Großen Saals - dies brachte beträchtliche Einnahmen - und ging schließlich in Urlaub. Er fuhr nach Oserki, wo alle seine Verwandten seit einiger Zeit lebten, und vertiefte sich in die Partitur der Achten Symphonie. Zwar musste er durch einige Geschäfte unterbrochen werden, die eine Reise in die Stadt erforderten, aber dennoch hatte er bis Mitte des Sommers den ersten und zweiten Satz vollständig fertiggestellt, und

der dritte - das Scherzo - war schon lange fertig, aber es gab noch etwas zu orchestrieren.

Freunde schenkten Glasunow ein neues kleines Fernrohr, aber das Wetter im Juni war oft bewölkt und der Sommer im Allgemeinen feucht, und man konnte Nikolai Andrejewitsch nur beneiden, der aus Italien schrieb, aus dem Badeort Riva, wo er mit seiner Familie Urlaub machte: „Lieber Maestro! Ich bewundere den roten Antares und die blaue Spica, der hell leuchtende Arktur ist hoch oben und der Große Wagen ist auch irgendwie über meinem Kopf. In einem Monat werde ich wohl Fomalhaut sehen.“ Vertraute, magische Namen von hellen Sternen! Wie man nicht neidisch wird! Außerdem erkältete er sich, nachdem er bis spät in die Nacht im Garten gesessen hatte, und bekam eine Erkältung. Er hatte Angst vor dem Geräusch in seinen Ohren - dem Klingeln oder Brummen des „E“ -, aber im Juli, als es wärmer wurde und die Sonne häufiger schien, verschwand es.

Er fuhr nach Pargolowo, um Stassow zu besuchen. Wladimir Wassiljewitsch war kräftig im Geiste, lehnte sich aber beim Gehen manchmal unwillkürlich an Glasunows Arm. Er lobte Ljadow für sein neues Werk – „Acht russische Lieder für Orchester“:

- Gott sei Dank, Ljadow wacht auf! Nun, was gibt es Neues bei Ihnen, Saschenka?

- Beendigung der Achten.

- Also setzen Sie sich, Samsonowitsch, zögern Sie nicht, spielen Sie!

Und der alte Stassow-Flügel rumpelte die Melodie des ersten Satzes, melodios und triumphierend.

- Zuerst die Waldhörner und Fagotte, - erklärte Glasunow ohne Unterbrechung -, dann die Klarinetten... Und jetzt die Geigen...

- Genial, originell! - rief Stassow mit der üblichen Begeisterung aus, als die letzten Töne des ersten Satzes verstumten. Aber der Beginn des zweiten - langsamen - machte den alten Kritiker unruhig. Unheilvoll gleitende kurze Phrasen, schwermütige Akkorde, als ob sie seufzen und stöhnen - was ist das? Es scheint, dass die tragischen Ereignisse des vergangenen Jahres für den Komponisten Glasunow nicht umsonst waren. Und Stassow, der mit dem Zuhören fertig war, war ungewöhnlich ruhig, hielt Glasunows Hand in seinen alten und trockenen Handflächen und wiederholte:

- Das ist eine Tragödie... Saschenka, mein Lieber, was für ein großartiger Musiker Sie sind!

Am Abend, nachdem er sich von Stassow verabschiedet hatte, fuhr Glasunow gemächlich durch den feuchten, schnell dunkel werdenden Park und dachte - jetzt hatte Wladimir Wassiljewitsch einen Stapel Papier vor sich liegen und war in Eile, seinen musikalischen Eindruck in Worte zu fassen.

Stassow schrieb an seinen Bruder: „Das hat mich völlig umgehauen, hat mich einfach umgehauen. Es ist das Andante aus der 8. Symphonie, die noch nicht fertig ist. Das Andante ist etwas, das Glasunow nie zuvor komponiert hat. Es ist eine schreckliche Tragödie, kolossal deprimierend und erdrückend! Neu - originell - bis zur Unendlichkeit. Ein großartiges Stück! Ja, so etwas hat Glasunow noch nie komponiert. Das ist ein Ding - einfach toll!“

Die Begeisterung, mit der Stassow die Symphonie anhörte, hatte eine inspirierende Wirkung, und am Ende des Sommers waren die drei Sätze in der Partitur fertig. Der Beginn der Schwierigkeiten des Konservatoriums lenkt ihn natürlich ab, aber dennoch vollendet er das Finale und schreibt auf die letzte Seite

der Partitur: „Vollendet am 31. Oktober 1906, nach vier Monaten Arbeit mit langen Unterbrechungen.“

Im Sommer und Herbst beklagte sich Wladimir Wassiljewitsch Stassow immer mehr über seine Herzschmerzen und sprach immer öfter von seinen Ängsten vor „Gevatter Hein“ (*курносая*):

- Und was für eine Ordnung ist es, dass Menschen sterben?

Aber er war in der Öffentlichkeit fröhlich und sprach immer noch mit lauter Stimme. Nach einem weiteren Angriff würde er sich schnell erheben. Einmal, nach einem halben Tag voller Schmerzen, ging er abends in die Bibliothek. Hier, wo er 34 Jahre lang gearbeitet hatte, in seiner Ecke mit dem vertrauten Rascheln von handgeschriebenen und gedruckten Seiten, fühlte er sich manchmal wacher und bereit, viele Fragen zu beantworten.

Er sprach oft über junge talentierte Musiker und Künstler und setzte seine „Anwerbeaktionen“ fort. Und er hat seinen kritischen Eifer nicht verloren. Die gesamte Petersburger Musikszene lachte, als sie Stassows Artikel „Ein freundliches Erwachen“ in der Zeitung „Land“ las, in dem Wladimir Wassiljewitsch wie immer unbarmherzig über unglückliche Musikkritiker herfiel, darunter auch Iwanow, die Giraffe, der einen Artikel voller Fehler und Unsinn über Schumann geschrieben hatte.

Daher kam der Tod Wladimir Wassiljewitschs für viele überraschend. Man konnte nicht glauben, dass ein so mächtiger und lebendiger Mann, so jung an Geist und Herz, trotz seiner 82 Jahre verstorben ist. Auch Glasunow konnte dies nicht sofort erkennen. Stassows vor der Brust verschränkte Arme wirkten unnatürlich - so verwendet, um sie reckenhaft zu schwingen oder bereit, jemanden herzlich umarmen zu sehen. Wie in einem Traum hörte er die Worte von Naprawnik:

- Hier wird ein Stück Geschichte geschrieben...

Der Regen beschlug die Kuppeln der Alexander-Newski-Lawra, Stassows Freunde und Schüler unterhielten sich vertraulich, Tränen traten ihnen in die Augen. Am nächsten Tag im Konservatorium beschwerte sich Ljadow:

- Ich lese seine Briefe an mich wieder. Es wurde so langweilig. Das mit Stassow tut mir sehr leid! Ich werde nie wieder in meinem Leben einen solchen Mann treffen! Er hat immer alle ermutigt, - er wischte sich die Tränen ab und fuhr fort, - wie sehr er uns alle liebte, wie sehr er uns beschützte! Ich kann mir ein Musikleben ohne Stassow nur schwer vorstellen...

Er könnte von vielen Menschen wiederholt werden. Zu Hause erinnerte sich Jelena Pawlowna unter Tränen an ihren „wertvollen Großvater“. Schaljapin, der zum ersten Mal den Warjascher-Gast in „Sadko“ sang, sang großartig, klagte:

- Ach, es gibt keinen unvergleichlichen Wladimir Wassiljewitsch! Er hätte mir gesagt, was ich getan hatte, er hätte mir gesagt, wie er es geschafft hatte!

Alexandr Konstantinowitschs Trauer über den erneuten Verlust begann langsam, in seinem Kopf schwermütige Klänge zu erzeugen, und es entstand ein kleines Orchesterstück - Präludium zum Gedenken an Stassow. Es enthielt ein Thema aus dem Vierten Quartett, das für Glasunow aus dem denkwürdigen Sommer 95 in Nauheim mit dem Bild des lieben Wladimir Wassiljewitsch verbunden war. Aber es gibt eine neue Nuance in dem Thema - etwas, das an die „Musik des Winters“ aus „Die Jahreszeiten“ erinnert, die Traurigkeit der Einsamkeit, die winterliche Kälte. Und dann spielen die Blech- und Holzbläser eine feierliche Chormelodie, dieselbe, die vor zwanzig Jahren Sascha Glasunow, der Mussorgsky in Wort und Musik nachahmte, komponierte, sang und zum Namenstag Stassows spielte: „Ruhm dem

Wolodimer Wassiljewitsch!“ Doch als sich die Prozession entfernt und verklingt, beschließt eine schwermütige Coda das Stück.

Die Proben für die Achte Symphonie begannen im Dezember. Alexandr Konstantinowitsch war der Meinung, dass sein neues Werk ein Erfolg war, und auch die strengen Richter - Rimski-Korsakow und Ljadow - waren dieser Meinung. Bei der Probe eröffnete er die Partitur nicht ohne heimlichen Stolz, aber leider spürte er schon im ersten Satz die Unzufriedenheit der Musiker - einige drehten missbilligend den Kopf, andere brachen plötzlich aus, weil der Dirigent eine Pause einlegte, um seine Absichten zu verdeutlichen. Und dann kamen, wenn auch kaum hörbar, doch deutliche Vorwürfe und schiefes Grinsen. Nach dem Finale gab es eine Runde Applaus, aber es war klar, dass dies nur aus Gewohnheit geschah, also war es notwendig. Diesmal haben die Orchesteratoren ihren Favoriten nicht verstanden oder wollten ihn nicht verstehen, und die Verärgerung über das Unverständnis wandte sich an den Autor.

Mit undurchdringlicher Miene verneigte sich Glasunow vor diesem kalten Beifall. Ja, Fachleute sind bei weitem nicht immer objektive Richter, und manchmal kann ihr berufliches Selbstvertrauen gefährlich werden, wenn das Schicksal eines neuen Werkes von ihrer Meinung abhängt. Bei den folgenden Proben lief es zwar besser, aber leider sollte die Achte Symphonie für lange Zeit für viele unverständlich bleiben.

Am 9. Dezember 1906 dirigierte Glasunow seine Achte. Gefeierte russische Meister verwöhnen ihr Publikum nicht oft mit neuen Symphonien, daher war das Interesse an diesem Konzert sehr groß. Am nächsten Tag schrieb ein Rezensent: „Die erlesene musikalische Gesellschaft von Petersburg war zu dieser Feier vollständig versammelt und jubelte dem Komponisten und Dirigenten bei seiner Ankunft auf der Bühne zu.“ Der Komponist dirigierte ruhig und überlegt, das Orchester unterstützte ihn bereitwillig und tatkräftig. Der Beifall war in der Tat reichlich, und das Orchester versuchte, wenn es die Symphonie nicht vollständig akzeptierte, vielleicht sein Verhalten bei der ersten Probe wiedergutzumachen.

... Aus dem kraftvollen Akkord des gesamten Orchesters wurde das sanfte Schwingen der Streicher geboren. Die Waldhörner und Fagotte spielten eine weite, schwungvolle Melodie, die über den Streichern zu schweben schien und frei auf und ab ging. Die Melodie wurde von den Klarinetten aufgegriffen und dann frei dem vollen Klang der „Orgel“-streicher und Holzbläser überlassen. Aber es gab auch Inseln des Nachdenkens, des Zweifels und der Angst in diesem majestätischen, ruhigen und kraftvollen Bild. Nach und nach wurde diese Dualität immer deutlicher, mit einem Gefühl der Verwirrung und schließlich etwas Dunklem und sogar Bedrohlichem in der sich beschleunigenden Bewegung und den zackigen Wendungen der Melodie. Aber die zweite Themenmelodie bringt eine leichte und herzliche Wärme mit sich, die von den Holzbläsern und Streichern in hoher Lage vorgetragen wird. Die erste Melodie in ihrer beunruhigenden Version verschwand jedoch nicht - sie rief sich in den Tiefen des Orchesters wieder ins Gedächtnis zurück, und das neue Bild war daher von Traurigkeit durchdrungen. Die plötzliche Klangexplosion löschte die Hoffnung aus, die Dunkelheit verdichtete sich, und ein Sturm brach los - die Streicher und Holzbläser tobten, die Blechbläser dröhnten und die Pauken donnerten. Zum Abschluss des ersten Satzes kehrten beide Hauptthemen zurück - das erste verwandelte sich in einen langsam-majestätischen Bläserchoral, das zweite blühte auf, frei von Zweifeln und Kummer. Die letzte Seite brachte einen beruhigenden, gemächlichen Abschied in die Stille...

... Das kurze - nur vier Töne umfassende - Motiv (entweder ein Seufzer oder ein Stöhnen), das den langsamen zweiten Satz eröffnete, den der Komponist Mesto nannte, was so viel wie „traurig“ bedeutet, hatte etwas Unheilvolles an sich. Die absteigenden Klänge der Streicher sprachen zu den Zuhörern von Trauer und geistigem Zusammenbruch. Das viertönige Motiv wurde mit bedrohlicher Eindringlichkeit wiederholt, und die kraftvollen Akkorde des Orchesters antworteten darauf, indem sie inmitten eines bebenden Rhythmus stark abfielen. Aus den gebrochenen Rufen wuchs das Hauptthema des Stücks, es klang schwermütig und männlich in einem strengen, gemessenen Rhythmus - als ob sich die Menschenmasse langsam und schwer bewegte, vielleicht war es ein Trauerzug? Das zweite Bild war eine leichte und zarte Flöten- und Oboenmelodie, aber der hektisch pulsierende akkordische Hintergrund der Streicher und das gelegentliche Viertelmotiv erinnerten uns daran, dass Kummer und Angst nicht verschwunden waren, sondern sich nur kurz abgemildert hatten. Strenger und düsterer kam, mit schwerem Schritt zurück, das erste Thema. Für einen Moment erinnerte die zweite Melodie an sich selbst, nun schon in traurigen Tönen gemalt (ihr leichtes Dur wurde durch ein schwermütiges Moll ersetzt). Eine Explosion von Kummer und Verzweiflung beendete den zweiten Teil...

Jeder, der Stassows Worte kannte, muss sie im Gedächtnis behalten haben – „Was für eine schreckliche Tragödie!“ Und es war schade, unendlich schade, dass Wladimir Wassiljewitsch diese Musik nie in ihren düsteren Orchesterfarben gehört hat.

... Das vertraute Vierer-Motiv eröffnete den dritten Satz, aber hier löste es sich in eine schnelle Bewegung auf, in flüchtig gleitende Klangarabesken...

Als Alexandr Konstantinowitsch den dritten Satz seinen Freunden vorspielte, nannte er ihn ein „Scherzo“, verzichtete dann aber in der Partitur auf diese Definition - es war nicht wie Glasunows frühere Scherzi, es gab keine Bilder des Volkslebens, keinen Tanz und keinen Humor. Der Titel „Bacchanal“ wäre angemessener gewesen, der ihm auch irgendwie in den Sinn gekommen war.

... Der unheimliche Wirbelwind aus kichernden, rätselhaften Kreaturen bewegte sich unaufhörlich, schlangentartige, chromatisch verschlungene Linien, bizarre Bilder blitzten unruhig auf und ab. Manchmal gab es eine Andeutung einer Melodie, aber die sich schlängelnde Chromatik umgab sie, verdeckte sie, verwandelte sie in ein Gespenst. Das wirbelnde Element setzte sich mit rasender Kraft fort und setzte sich schließlich in den scharfen Akkorden durch, die den dritten Satz abschlossen...

... Der feierliche, nach Orgel klingende Choral der Blechbläser leitete das Finale ein. Das vierklingende Motiv war noch nicht zur Ruhe gekommen, es versuchte, sich in die majestätische Akkordkolonnade einzufügen, aber sie entfalteten unbeirrt weiter ihre Reihen. Das erste Thema ist energiegeladen, das zweite romantisch melodios. Je weiter sie fortschritten, desto mehr wurde die Musik voller Licht, Freude und zuversichtlicher guter Kraft. Das unheilvolle viertönige Motiv trat erneut in den Vordergrund, aber jedes Mal war es hilflos gegen den kraftvollen Klang der leichteren Themen-Melodien, die in der Coda des Finales einen maskulinen, hymnischen Charakter erhielten. Das Gute, das Licht, der Wille und die Vernunft triumphieren...

Beim traditionellen Galadinner der Glasunows gab es Beifall und viele gute Worte. Auch Max Steinberg wurde beglückwünscht - in demselben Konzert wurde sein Thema mit Variationen gespielt. Dennoch war in der neuen Symphonie eine gewisse Ratlosigkeit spürbar, sie schien Glasunow sehr fremd zu sein. Die Kritiker in den Zeitungen waren bescheiden und lobten eher den Dirigenten Glasunow als den Komponisten Glasunow. Nur Ossowski führte in „Das Wort“ aus, was er bereits

gesagt hatte, als er die Symphonie zum ersten Mal in Rimski-Korsakows „Mittwochen“ hörte - Glasunow und Steinberg spielten sie damals zu vier Händen: „Die Achte Symphonie ist das ganze Drama. Aber es ist kein Drama der äußeren Handlung, mit spektakulären Posen und dem Wüten der Leidenschaften, es ist eine zutiefst persönliche Erfahrung, ein Drama, das sich in einer einsamen Seele abspielt, unsichtbar für die Welt.“ Und er sprach auch von der Vollkommenheit der Architektur der Symphonie, von der „königlichen Pracht“ der Orchestrierung und von der Kunst des Kontrapunkts, die „hier den höchsten Punkt erreicht hat, den wir in der russischen Musik bisher kennen“. Und er schloss mit einem heiteren „Dur-Akkord“: „Und diejenigen, die jetzt sagen, dass das russische Volk verfällt und stirbt, antwortet Glasunows Musik: nein, dass die schöpferischen Kräfte noch in unseren Seelen leben und dass wir furchtlos in die geheimnisvollen Augen der Zukunft schauen können.“ Alexandr Konstantinowitsch schätzte Ossowski, aber offen gesagt hatte er sich lange Zeit weder mit Lob noch mit Schmähungen für seine Musik befasst.

Viele Leute fragten ihn, worum es in seiner Symphonie ging. Alexandr Konstantinowitsch antwortete ausweichend - schließlich sei es nicht die Aufgabe von Komponisten, ihre Musik in Worten zu erklären. Seinem Kompositionsschüler Mischa Gnessin sagte er nur, dass die Musik Eindrücke aus dem damals sehr populären Roman „Auferstandene Götter“ von Dmitri Mereschkowski widerspiegele - er hatte einen faszinierenden Bericht über das Leben des großen Leonardo da Vinci gelesen und vieles war ihm im Gedächtnis geblieben. Er erklärte Ossowski, dass das Scherzo den heidnischen Geist des russischen Altertums widerspiegele, während das Finale sozusagen dessen Gegenpol sei und das Christentum verherrliche. Ossowski hat überall davon gesprochen, und sogar im Programmheft des Konzerts war dies abgedruckt. Aber war das die Wahrheit? Es wäre wahrscheinlich schwierig, den Ursprung der Symphonie-Tragödie bis zum Ende zu erklären - vielleicht spiegelt sich in ihr alles Schwierige wider, das wir erlebt haben, das unbarmherzige Tempo unseres einzigen Lebens, die Last eines kranken Körpers, das quälend beschämende Laster, das Hinübergehen geliebter Menschen in die Ewigkeit, die akute Enttäuschung über die Weltordnung... Aber das Leben ging weiter, der Glaube an die Zukunft blieb - das verkündeten die hymnischen Klänge des Finales.

Er war mit seiner Symphonie zufrieden. Er habe die Partitur so unvoreingenommen wie möglich angehört und fand die Orchestrierung tadellos - alle Instrumentenkombinationen waren gelungen, alles war volltönend, gut hörbar und in der richtigen Balance. Einmal schien es, als hätte die Bassblechbläserstimme nicht genug Gewicht, er wollte eine weitere Tuba hinzufügen, aber er entschied sich dagegen, und dann war er überzeugt, dass alle seine Zweifel unbegründet waren - es klang, wie es sein sollte. Gefallen hat ihm der etwas ungewohnte Beginn des Mesto - in reinen Klangfarben statt der üblichen gemischten. Der Kontrast war stärker, und es klang auch gut.

Und sofort begannen sich die Konturen der neuen Neunten Symphonie in seinem Kopf abzuzeichnen.

## SCHÜLER

Im Herbst brachen die endlosen Geschäfte des Direktors herein - der Unterricht war endlich wieder aufgenommen worden, ein Rhythmus musste gefunden werden, Konzerte mussten arrangiert werden, künftige Aufführungen im Opernstudio mussten angedacht werden, Kostüme und Requisiten mussten bei der Theaterleitung angefordert werden, der Unternehmer musste aufpassen, wenn er den Großen Saal mietete, oder er könnte einen Cancan-Abend einrichten. Tatsächlich hatte jemand daran gedacht, Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ zu inszenieren. Glasunow hatte nichts gegen Operetten, er liebte sie sogar, aber es war nicht das Konservatorium, das sie aufführte!

Es ging nicht nur um die Angelegenheiten des Direktors selbst. Es scheint, dass Glasunow die wichtigste musikalische Autorität in Russland wurde: es gab eine Menge Papierkram aus allen Ecken des Landes - Anfragen für Konsultationen, für Referenzen, alle Arten von Anfragen. Der Direktor nahm seinen eigenen Briefkopf und schrieb eine Antwort - immer klar, gedankenscharf und erschöpfend in der Essenz. Aufgrund des Arbeitsanfalls musste er den Unterricht mit seinen Schülern reduzieren und vertraute Max Steinberg oft die Schüler des ersten Jahres an. Er befand sich bereits im vorletzten Jahr und lernte schnell, und Alexandr Konstantinowitsch hatte volles Vertrauen in seinen jüngeren Kollegen.

Er erinnerte sich ständig an seine Schüler, vor allem an die begabten, und behielt ihre Studien im Auge. Er erinnerte sich auch an Serjoscha Prokofjew. Prokofjew wuchs schnell heran, wurde größer und komponierte immer interessanter, aber er wurde auch immer unabhängiger und eigenwilliger. Er hatte sich schon lange mit Ljadow zerstritten. Wenn Serjoscha ihm ein harmonisches Problem mit einigen Freiheiten im Sinne der „Hündchen“ brachte, wurde Anatoli Konstantinowitsch wütend:

- Ich verstehe nicht, warum Sie von mir lernen wollen? Gehen Sie zu Richard Strauss, gehen Sie zu Debussy!

Es hörte sich an, als würde er sagen: „Verschwinde zum Teufel!“ Aber bei den Gesprächen mit dem Direktor winkte er ab:

- Geben Sie es ihm! Er wird sich danach selbst überprüfen!

Als er zum Kontrapunkt übergang, wurde die Beziehung zwischen Ljadow und Prokofjew etwas milder - Serjoscha konnte seine „Hündchen“ nirgends einfügen.

Rimski-Korsakow, bei dem Serjoscha Instrumentation studierte, wählte den eigensinnigen Schüler aus und verzieh ihm seine Freiheiten und unerwarteten „Entdeckungen“, die er jedoch oft wiederholte:

- Hören Sie öfters Glinkas Musik!

Die Schüler mochten Serjoscha nicht, denn er beurteilte die Arbeit anderer streng und verletzte oft Mitschüler und sogar ältere Schüler. Er freundete sich nur mit Boris Assafjew und Nikolai Mjaskowski an, der ein Studienjahr niedriger war.

Mjaskowski war bereits 25 Jahre alt, hatte eine Ingenieurschule absolviert, hatte in einem Bombenentschärfungsbataillon gedient und kam im Oberleutnantgehrrock zum Konservatorium, trug Bart und Schnurrbart und war zurückhaltend und wortkarg. Seine Freundschaft mit Prokofjew war überraschend - immerhin bestand ein Altersunterschied von zehn Jahren. Ihre Leidenschaft für alles Ungewöhnliche in der Musik hatte sie zusammengeführt und begann mit der Ankunft des berühmten Max Reger in Petersburg - er dirigierte seine Serenade und spielte seine Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven mit Siloti.

Reger selbst war bei allen beliebt - lächelnd, gutmütig, dick, er dirigierte einfach, ohne Pose, hielt sich sogar häuslich, als ob er nicht im Smoking auf der Bühne, sondern im dicken Morgenmantel zu Hause wäre. Aber seine Musik erreichte leider nur sehr wenige Menschen. Rimski-Korsakow blieb bei seiner Meinung:

- Horizontaler Blödsinn!

Glasunow und Ljadow stimmten dem zu, ebenso wie der Großteil der Klasse, und einige waren schlichtweg entsetzt über Regers Musik - konnte man so in fernen Tonalitäten herumhüpfen? Am nächsten Tag holte Mjaskowski, als er zum Unterricht kam, aus seiner großen gelben Aktentasche, mit der er immer ins Konservatorium ging, eine vierhändige Bearbeitung von Regers Serenade und legte die Noten auf das Pult des Flügels. Serjoscha Prokofjew setzte sich sofort neben ihn. Das Stück wurde durch die Ankunft Ljadows und den Beginn einer Kontrapunktstunde unterbrochen. Und dann gab es einen Streit - ein anderer Schüler wollte Serjoschas Platz am Flügel einnehmen, er wurde wütend, schnappte sich die Noten und rannte damit davon. Dann brachte er sie zurück und entschuldigte sich. Mjaskowski verzieh Serjoscha mit der Herablassung eines älteren Mannes seine jugenhafte Eskapade. Sie kamen ins Gespräch und fanden viele Gemeinsamkeiten in ihren Gedanken zur Musik. Mjaskowski nahm Serjoschas Notizbuch mit den „Hündchen“ an sich, und als er es zurückgab, lobte er ihn im Scherz:

- Das ist die Art von Schlange, die das Konservatorium in seinem Kauderwelschnisten lässt!

Es war offensichtlich, dass er die „Hündchen“ sehr mochte. Von da an haben sie ständig zusammen Musik gemacht. Dann gesellte sich Assafjew zu ihnen.

## JUBILÄUMSMÜHSAL

Im vergangenen Herbst wurde beschlossen, den Jahrestag Glasunows zu feiern: im März 1907 war der - bereits! - im März 1907 jährte sich die Uraufführung 25 Jahre seit der Aufführung seiner ersten Symphonie. Die Proteste Alexandr Konstantinowitschs, dem solche offiziellen Feiern missfielen und der immer wieder sagte: „Es ist besser, im Stillen geschätzt zu werden“, blieben erfolglos. Es wurde ein Jubiläumskomitee gebildet, zu dessen Vorsitzendem Rimski-Korsakow gewählt wurde; dem Komitee gehörten Ljadow, Ossowski, Blumenfeld, Witol, Repin, Siloti, Tscherepnin, der Direktor des Theaters Teljakowski und viele andere an, insgesamt 15 Mitglieder - nicht wenige Möglichkeiten. Es wurden Theaterstücke, Symphonie- und Kammerkonzerte konzipiert, und es wurde Willkommensmusik „für den Anlass“ komponiert. In allen Städten wurden Einladungen verschickt, in denen Glasunow als „Ruhm und Stolz Russlands, als Erbe der gesamten gebildeten Menschheit“ und als „Leiter der russischen Schule der Instrumentalmusik“ bezeichnet wurde. Es wurde vorgeschlagen, Grüße nach „Petersburg. Jürgensons Laden. Itolis“ zu schicken (aus irgendeinem Grund verschlüsselte Siloti seinen Nachnamen als solchen). Für den 27. Januar wurde ein außergewöhnliches Symphoniekonzert anberaumt - ein Jubiläumskonzert, nur mit Werken des Jubiläumskomponisten. Am 17. März, dem Tag des Jubiläums, sollten im Konservatorium große Feierlichkeiten stattfinden.

Ein Vierteljahrhundert später wurde Glasunows erste Sinfonie erneut in dem mit weißen Säulen versehenen, hell erleuchteten und überfüllten Saal der Adelsversammlung gespielt. Rimski-Korsakow, der im Frack noch größer und schlanker wirkte, führte das Orchester mit scharfen Bewegungen. Der lange Beifall verebte, und unter den feierlichen Klängen des eigens für ihn komponierten Stücks

„Begegnung“ von Ljadow trat der Jubilar unter allgemeinem Beifall auf das Podium und verbeugte sich schüchtern und unbeholfen. Durch den ganzen Saal zog sich eine lange Reihe von Deputationen, mehr als hundert - vom Vorstand des IRMO, vom Moskauer Konservatorium, von Theatern, Instituten und allen Arten von Musikgesellschaften aus Petersburg und anderen Städten. Die Abordnungen bewegten sich langsam auf die Bühne zu und trugen große Lorbeerkränze, Geschenke und Blumenkörbe. Rimski-Korsakow ging voran und gratulierte im Namen des Jubiläumsausschusses. Sie verlasen Grußadressen und Telegramme, von denen zweieinhalbhundert eintrafen, und alle wünschten „der Schönheit und dem Stolz der russischen Kunst“ von Herzen ein langes Leben und ein langes Wirken. Endlich endeten die Deputationen und Telegramme, und zu den Klängen von Rimski-Korsakows „Toast“ verbeugte sich Glasunow noch einmal und verließ mit großer Erleichterung die hell erleuchtete Bühne. Siloti trat zum Orchester hinzu, und der Saal war vom kraftvollen ersten Akkord der Achten Symphonie erfüllt. Und am Ende des Jubiläumsabends sang Schaljapin dem Orchester inspiriert das „Bacchantische Lied“ des Jubiläums vor.

Das Bankett im Klub der Freien Wirtschaftlichen Gesellschaft dauerte bis zum Morgen - die Reden waren kurz, aber zahlreich und die „Trankopfer“ reichlich. Sie gingen nach Hause, als es bereits hell war.

Am Abend gab der Jubiläumsdirigent im Mariinski-Theater eine ungewöhnliche Aufführung von „Das Dienstmädchen“ und „Die Jahreszeiten“, wobei der dritte Akt von „Raimonda“ die Aufführung abrundete. Wieder gab es Grüße, Umarmungen und Küsse von den schönen Ballerinen. Im Zuschauerraum befand sich Marius Iwanowitsch Petipa, den Glasunow selbst eingeladen hatte, ihn am Eingang empfing und ihm einen Ehrenplatz im Parkett zuwies. Und trotz des offensichtlichen Missfallens von Teljakowski, der Petipa nicht nur aus dem Theater vertrieb, sondern ihm sogar verbot, sein Heimattheater zu betreten, nannte Glasunow auf die Begrüßung hin den Tanzlehrer und Mitarbeiter, trat nach vorne auf die Bühne und reichte Petipa die applaudierenden Hände, das Publikum erhob sich, der Beifall des Choreographen wurde breiter, Rufe wurden laut: „Petipa!“

Am nächsten Tag fand ebenfalls ein Kammerkonzert statt - im Kleinen Saal des Konservatoriums wurden Quartette und Sonaten gespielt und Romanzen gesungen. Die Zeitungen druckten Jubiläumsartikel, Telegramme und Fotos.

Am 17. März feierte das Konservatorium den ganzen Tag - morgens ein feierlicher Gottesdienst, nachmittags spielte das Schülerorchester die „Festliche Ouvertüre“ des Jubiläums, abends spielten und sangen die Professoren und fortgeschrittenen Schüler seine Kompositionen.

Am nächsten Tag druckte die „Russische Musikzeitung“ einen Dankesbrief von Glasunow ab: „Die Gefühle, die ich in diesen für mich so wichtigen Tagen erlebt habe, werden nie aus meinem Gedächtnis verblassen. Ich kann sie nur mit dem tiefen moralischen Schock vergleichen, den ich in meiner Jugend erlebte, als ich vor 25 Jahren im Saal der Adelsversammlung zum ersten Mal meine Erste Symphonie in den Farben des Orchesters hörte. Und die Sympathie, die ich nun von der Gesellschaft erhalten habe, und ihre Anerkennung meiner künstlerischen Arbeit ist die größte Belohnung für meine Bemühungen im Dienste der Kunst.“

Und Nikolai Andrejewitsch gestand er:

- Wenn ich meinen 50. Geburtstag erlebe, werde ich mich diesen schmeichelhaften, süßen, aber sehr schmerzhaften Prügeln kein zweites Mal unterziehen! Nein, wirklich, ich würde lieber im Stillen gewürdigt werden!

## DAS TALENT EINES LEHRERS NIMMT NICHT AB

Im Februar fand endlich die lang erwartete Premiere von Rimski-Korsakows „Kitesch“ statt. Nikolai Andrejewitsch hatte die Partitur fast drei Jahre zuvor fertig gestellt, und er und der Librettist Wladimir Iwanowitsch Belski hatten die Idee und den Plan sogar noch früher entwickelt. Er wurde von einer alten Legende über eine russische Stadt angezogen, die unsichtbar geworden war und so vor Plünderung und Zerstörung bewahrt wurde, als das russische Land von den Horden des Batu Khan verwüstet wurde. Der Plan wurde lange Zeit ausgearbeitet, Varianten der Legende wurden studiert. Wenn Nikolai Andrejewitsch von seiner Oper erzählte, nannte er immer den vollständigen Titel – „Die Geschichte von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronija“ - und wiederholte:

- Der zweite Teil ist in der Oper sehr wichtig!

Nicht nur die wundersame Rettung von Kitesch, sondern auch die Heldentaten von Fewronija und die moralische Stärke dieses einfachen russischen Mädchens sowie der in der Legende enthaltene patriotische Gedanke - der Gegensatz zwischen zwei Prinzipien, nämlich der Hingabe an das Vaterland und dem Verrat an ihm - zogen ihn an, wenn auch nicht in hohem Maße. Und hier hatte die Musik natürlich ihre Wurzeln in alten russischen Liedern, nicht in Heldenepen wie bei „Sadko“, sondern in russischen geistlichen Versen und alten religiösen Gesängen. Wenn jemand die russische Färbung der Musik von Kitesch bewunderte, würde Nikolai Andrejewitsch sagen:

- Ich muss sehr lachen, wenn Leute sagen, ich hätte Volkslieder studiert.

Glauben Sie mir, mein Lieber, dieses imaginäre Studium bestand nur darin, dass ich einfach zuhörte, mir die typischsten Melodien aus meiner Kindheit einprägte und verinnerlichte.

Die Handlung der Oper mit ihren religiösen Besonderheiten, die Melodien der geistlichen Verse, das Rezitativ im Geiste der alten Krjuki-Noten-Gesänge, die Glocken - all dies gab Anlass zu Spekulationen, dass Rimski-Korsakow eine Art musikalische „Hagiographie eines Heiligen“ komponiert habe oder den Strömungen der „Gottsuche“ oder des „Gottesbaus“ oder etwas anderem in dieser Richtung Tribut zollte. Nikolai Andrejewitsch, der nicht gläubig war, wurde wütend und wiederholte:

- All das ist nicht wahr - es sind nur Volksmärchen! Und ihre Schönheit hat meine Aufmerksamkeit geweckt! Und Nesterows Gemälde suggerierten eine Menge. Was soll man sagen - in erster Linie die russische Natur selbst, und nicht diese von Gott inspirierten Fiktionen!

Aber die Verfälschungen gingen weiter, die Zeitungen, die über die bevorstehende Premiere berichteten, verdrehten den Inhalt von „Kitesch“ auf verschiedene Weise. Nikolai Andrejewitsch schrieb verzweifelt an Ossowski: „Lieber Alexander Wjatscheslawowitsch, legen Sie Fürsprache ein! In der heutigen Ausgabe des „Wortes“ hat jemand die Handlung meiner Oper völlig verzerrt dargestellt. War es notwendig, dass mir in einer Zeitung, die der oberste Musikkritiker ist, jemand solch einen Quatsch auftischt, wo es doch so wünschenswert ist, dass jeder die Handlung richtig kennt und versteht!“

Auch die Proben waren sehr frustrierend. Neben Rimski-Korsakow sitzend, konnte Glasunow den falschen Klang der Glocken kaum ertragen. Die Balalaikas, die Nikolai Andrejewitsch in der Hochzeitsszene ins Opernorchester eingeführt hatte, klangen schlecht, kaum hörbar - er wollte mehr Nähe zur Volksmusik. Auf die Balalaikas musste verzichtet werden, was Wassili Wassiljewitsch Andrejew, dessen

Balalaikaspieler zum Orchester gehörten, sehr ärgerte. Und offenbar glaubte auch der Intendant, der erst kürzlich aus Moskau eingetroffene Sänger-Tenor Wassili Petrowitsch Schkafer, dass das „unsichtbare Schloss“ nichts anderes sei als ein Symbol für den „Sieg der christlichen Träume“ (wie es ein Zeitungsmensch formulierte) - die Kulissen waren antiken Ikonen nachempfunden, und die Sänger und Chorsänger bewegten sich, als seien sie von Ikonen abstammend.

Sie bedauerten zutiefst, dass die Fewronija nicht von Sabela-Wrubel gesungen wurde - Nikolai Andrejewitsch gab zu, dass er die Rolle nur für sie konzipiert hatte. Sie hat es einmal an einem „Mittwoch“ wunderbar gesungen, aber leider hat Nadeschda Iwanowna im Laufe der Inszenierung an Kraft verloren, und es blieb nicht genug Zeit, um die Fewronija aufzuführen, die sie fast ständig sang. Sie beschränkte sich auf den bescheidenen Teil des Paradiesvogels Sirin. Sie musste zustimmen, von Kusnezowa-Benois gesungen zu werden. Maria Nikolajewna hatte alles - ihr schönes Aussehen und ihre kräftige Stimme, aber das Problem war, dass ihre Aussprache schlecht war, man konnte nicht erkennen, worüber sie sang, und ein Spötter versicherte, dass sie in einem „unverstehbaren Dialekt“ sang.

Und nun, endlich, die Premiere. Langsam und feierlich öffnete sich der blaue, mit goldenen Reichsadlern geschmückte Vorhang des Mariinski-Theaters, Felix Blumenfeld gab dem Orchester ein Zeichen und die Einleitung „Lob der Wüste“ - eine poetische Hymne an die russische Natur - begann zu spielen. Der Anfangsakkord der Blasinstrumente vibrierte düster und die Harfe begann leicht empor zu spritzen. Die Streicher raschelten wie die Äste urzeitlicher Bäume, Flöte und Klarinette begannen wie Kuckucke zu hallen und ein kleines Vögelchen, die Pikkoloflöte, begann zu singen. Eine jubelnde Melodie schwillt an, der einladende russische Wald rauscht endlos weiter...

Die ruhige und sanfte Melodie Fewronijas, während sie im Wald Heilkräuter sammelt. Die Vögel sind ihrem Ruf gefolgt, die Tiere des Waldes haben sich versammelt, das Mädchen hat für jeden ein freundliches Wort gefunden - die schönen Melodien sind vom guten russischen Licht erfüllt. Ach, wenn nur nicht die ungeschickte Kusnezowa-Benois singen würde, sondern die unvergleichliche Nadeschda Iwanowna...

Aber die Aufführung verlief gut, Blumenfeld leitete sie stetig, und vieles von dem, was bei den Proben auffiel, wurde geglättet. Schon nach dem ersten Akt gab es Beifall und Rufe nach dem Autor.

Und hier ist Klein-Kitesch, lebendige Bilder der russischen Stadt - der Lärm der Handelsreihen, die Scherze der Gaukler, der Tanz eines gelehrten Bären, die Helden-Melodie der Gusla-Spieler. Plötzlich taucht ein neues Thema auf, als ob es tanzt und zappelt, in scharfen Sprüngen und unerwarteten Akzenten - es zeichnet die betrunkene Grischka Kuterma, der wieder einmal aus der Taverne geworfen wurde. Grischka ist nicht einfach - er prahlt und blödeln, aber er leidet auch aufrichtig - ein wahrhaft musikalisches Bild, das Mussorgskys Pinsel würdig ist, geschaffen von Rimski-Korsakow! Und wie großartig ist Iwan Wassiljewitsch Jerschow in dieser Rolle!

Die Melodie des Hochzeitsliedes begann in einem farbenfrohen Muster zu schwingen, aber etwas Beunruhigendes und Feindseliges begann durch die Stimmen des festlichen Chors zu schimmern - langsam und immer lauter schlich sich aus den Tiefen des Orchesters das unheilvolle Thema der „bösen Feinde“: eine tatarische Horde nähert sich und stürmt in die Stadt, Menschen sterben. Fewronija lässt sich nicht entmutigen - sie wird den Tataren nicht den Weg nach Groß-Kitesch zeigen. Aber Kuterma, der Angst hat, gefoltet zu werden („Angst vor Qualen!“), ergibt sich und führt den Feind in die geheime Stadt.

Die Nachricht von der Invasion wurde von einem von den Tataren geblendeten Gefolge des Fürsten nach Groß-Kitesch gebracht. Der majestätische und traurige Monolog des Fürsten. Der Chor der russischen Krieger, die in die Schlacht ziehen, hallt in den Herzen der Zuhörer, in jedem russischen Herzen wider, denn sie wissen, dass keiner von ihnen zurückkehren wird und dass die tatarische Armee hoffnungslos übermächtig ist, aber ihre militärische Ehre und die Pflicht gegenüber dem Vaterland rufen sie auf, sich dem Feind zu stellen. Ihr Gesang wuchs und wuchs, verstummte dann und verklang allmählich hinter den Festungsmauern: „Der Tod steht uns im Kampf geschrieben, aber keine Schande für die Toten!“

Rimski-Korsakow zeigt die Tragödie des ungleichen Kampfes in seinem symphonischen Werk „Die Schlacht von Kerschenez“. Der Wahnsinn von Grischka Kuterma ist tragisch. Die Musik der Schlusszenen ist voll von transzendentelem Frieden, überirdischem Licht und strahlender Freude - die Paradiesvögel mit ihren weiblichen Gesichtern - Sirin und Alkonost - blühen auf, wunderbare Paradiesvögel singen, das Glockenspiel des Himmels ist zu hören. Fewronija, wiedervereint mit ihrem geliebten Fürsten Wsewolod, der in einem ungleichen Kampf gefallen ist, wird in ewigem Frieden und Glückseligkeit jenseits der Grenzen des irdischen Daseins ruhen...

Plötzlich gesellten sich zum Chor Stimmen aus den Logen - die Altgläubigen begannen mitzusingen, da sie die vertraute Melodie eines alten geistlichen Verses erkannten: „Wunderbare, himmlische Zarin!“

Ovationen erschütterten den Theatersaal, immer wieder erschien Nikolai Andrejewitsch auf den Rufen, Kränze wurden auf die Bühne getragen. Es waren begeisterte Stimmen zu hören:

- Wunderbare Musik!

- Und was für ein Rauschen des Waldes! Man denkt sofort an Wagner, aber dort war der Wald düster, trostlos, ja bedrohlich, wie das Bild des dekadenten Böcklin. Und hier - russisch, von Herzen, voller Leben!

- Und das Läuten der Glocken! Magie, in der Tat! Das Mariinski-Theater hat einen defekten Glockenturm, der eine ist heiser und der andere nicht funktionstüchtig!

- Und „Die Schlacht von Kerschenez“! Vielleicht hat die russische Musik noch nie ein so starkes Schlachtengemälde in der Musik gehabt!

- Und die wunderbare Harmonie der Verwandlung Fewronijas, wenn sie einen Kranz aus himmlischen Blumen trägt!

Alexandr Konstantinowitsch hörte all diesen Gesprächen mit Vergnügen zu und freute sich für den Lehrer.

Die Zeitungen äußerten sich lauwarm über die Handlung: „einige leblose, langweilige, fast logisch unzusammenhängende Szenen“, aber sie lobten die Musik: „durchsichtig wie Bergkristall, sehr schön, fast vollständig aus reizvollen Details und feinen Mustern zusammengesetzt, manchmal wunderbar gefärbt durch die Klangfarben“, „die schillernde Opulenz der Orchesterfarben, der Abgrund von reizvollen harmonischen Details und feinen Klangmustern“. Und nur die „Russische Musikzeitung“ würdigte das Ganze: „Die neue Oper ist ein herausragendes Werk der russischen Opernliteratur.“ Und im Kreis der Musiker verglichen viele ihren Eindruck von der Oper mit dem Eindruck, etwas aus der russischen Literatur zu lesen - Tolstois Romane zum Beispiel. Selbst César Antonowitsch Kjuj gab in einem Brief an Nikolai Andrejewitsch zu: „Ich habe es weitgehend herausgefunden, und das natürlich zu meiner großen Freude. Ein originelles und wundervoll integriertes Werk. Gelobt seien Sie!“ Die Schüler schienen noch mehr in Nikolai Andrejewitsch verliebt

zu sein, und Serjoscha Prokofjew, der normalerweise nur seine eigenen Kompositionen - na ja, vielleicht die von Mjaskowski - kannte, erzählte es nun allen:

- Ich habe bei der Premiere in die Hände geklatscht - so begeistert war ich von dem Komponisten!

Aber er konnte es sich auch nicht verkneifen, die Geschichte von der Peinlichkeit zu erzählen, die sich bei einer der nächsten Aufführungen mit dem Pferd ereignete, das vor Fewronijas Kutsche geschirrt war, und lachte respektlos.

Für Glasunow war der Erfolg der Uraufführung von Kitesch nicht nur eine Freude für seinen Lehrer, sondern auch ein Grund zum Umdenken - warum nicht doch eine Oper komponieren? Er bedauerte es - leider ist es unmöglich, mit dem Lehrer Schritt zu halten, und wieder bewunderte er die Kraft von Nikolai Andrejewitschs Talent, das in keiner Weise altert. Wir alle haben einige große oder kleine Schwächen, um derentwillen wir manchmal geneigt sind, unsere Hauptarbeit aufzugeben, aber Nikolai Andrejewitsch hat keine solchen Schwächen, und deshalb hat er so viel erreicht und wird, so Gott will, noch viel mehr erreichen.

## DOKTOR VON CAMBRIDGE UND OXFORD

Im Frühjahr 1907 wurde Alexandr Konstantinowitsch von dem bekannten Unternehmer Sergej Pawlowitsch Djagilew besucht und ihm angeboten, in Paris aufzutreten - Djagilew plante dort „Russische Historische Konzerte“ zu veranstalten, um den Parisern die russische Musik im Detail vorzustellen.

Djagilew hatte einst ein Jurastudium absolviert, aber er fühlte sich mehr zur Kunst als zu Gesetzen und Prozessen hingezogen. Er wollte Komponist werden (er studierte bei Rimski-Korsakow), Sänger, Schauspieler, Künstler, aber leider scheiterte er überall. Aber er entdeckte ein Organisationstalent - er konnte überreden und bezaubern, war wagemutig und abenteuerlustig, ihm gelang das Schwierigste - Geld für das unternommene Unternehmen zu beschaffen. Er gründete die Gesellschaft und die Zeitschrift „Welt der Kunst“, organisierte Ausstellungen russischer Künstler in Paris, Berlin, Monte Carlo und Venedig und wurde erst im Ausland und dann in Russland berühmt.

Glasunow sah einen intelligenten, umfassend gebildeten, energischen und einfallsreichen Mann vor sich. Ein Geschäftsmann mit einem rein europäischen Flair.

Er stimmte zu, nach Paris zu gehen, obwohl Djagilew anbot, nur ein Gedicht, den „Frühling“, zu dirigieren - er wollte sich also den Parisern zeigen. Aber eigentlich wollte er eine Pause vom Konservatorium, oder besser gesagt, von den „Konservatoriumsschurken“ - wie er und Nikolai Andrejewitsch jetzt diejenigen nannten, die man früher „Konservatoriums-Schwarzhundertschaftler“ nannte. Er nahm Urlaub, kaufte eine Fahrkarte für den „Nordexpress“ und verließ Petersburg am 12. Mai für längere Zeit.

Viele Russen kamen nach Paris - Rimski-Korsakow und seine gesamte Familie, Felix Blumenfeld, Fjodor Schaljapin, Sergej Rachmaninow, Max Steinberg. Die fünf Symphoniekonzerte enthielten die Namen von Glinka, allen fünf Kutschkisten, Tschaikowsky und allen großen zeitgenössischen russischen Komponisten. Djagilew lud auch ausländische Berühmtheiten ein - Nikit dirigierte Werke von Tschaikowsky und Chevillard dirigierte Glasunows Suite „Aus dem Mittelalter“. Es war ein Erfolg, ein volles Haus in der Grand Opera und hochgelobte Kritiken - ja, Djagilew wusste,

wie man „sein Gesicht zeigt“. Schaljapins Auftritte mit Ausschnitten aus russischen Opern waren ein Triumph. Es wurde auch viel Aufhebens gemacht - Treffen mit Prominenten, Bankette mit feierlichen Reden.

In Paris traf er Skrjabin, der gerade aus Amerika zurückgekehrt war. Alexandr Nikolajewitsch trennte sich schließlich von Vera Iwanowna und kam mit Tatjana Fjodorowna Schljocer, seiner ehemaligen Schülerin, nach New York, aber die Zeitungen eines Landes, in dem Bordelle und unverhüllte Pornographie blühten, waren „empört“ über das Auftreten des russischen Komponisten mit einer Frau, mit der er nicht verheiratet war - Vera Iwanowna weigerte sich hartnäckig, Skrjabin die Scheidung zu gewähren. Skrjabin forderte per Telegramm Geld vom „Triumvirat“ an, das ihm auch prompt zugesandt wurde, und verließ eilig das Land der „Moralapostel“.

Alexandr Nikolajewitsch war rege und sprach viel über den Erfolg seiner Auftritte in verschiedenen Ländern. Es war offensichtlich, dass er Tatjana Fjodorowna sehr liebte und mit ihr glücklich war. Er lud russische Musiker in sein Hotel „Mirabeau“ ein, spielte sein neues „Poem der Ekstase“ und las das Programm dazu vor. Dann erzählte er von seinen Plänen, ein „Mysterium“ zu komponieren, in dem nicht nur Klänge, sondern auch Farben und geheimnisvolle „fließende Architektur“, Gerüche (Skrjabin sagte „Weihrauch“) und sogar Geschmacksempfindungen zusammenkommen sollten. Er war so begeistert von sich selbst, dass er die Verblüffung der Menschen um sich herum nicht bemerkte. Nikolaj Andrejewitsch, der es nicht mehr aushielt, fragte Skrjabin, wie es wäre, wenn alle am „Mysterium“ teilnehmen würden?

Aber Skrjabin und Rimski-Korsakow hatten eines gemeinsam - die Überzeugung, dass Klang und Farbe miteinander verbunden sind. Einmal saßen sie an einem Tisch im berühmten Café de la Paix neben der Grand Opéra und sprachen eine leidenschaftliche Stunde lang über die „Farbvision des Klangs“. Sie waren nicht in vielen Punkten einer Meinung, aber in der Hauptsache waren sie sich einig - jeder Ton ist in irgendeiner Farbe „gemalt“. Glasunow und Rachmaninow hörten skeptisch zu, solche Gedanken waren ihnen fremd. Dann sagte Nikolaj Andrejewitsch zu Rachmaninow:

- Wie kommt es aber, dass in „Der geizige Ritter“ in der Kellerszene D-Dur, die Farbe des Goldes, vorherrscht? Sie empfinden also genauso!

Sergej zuckte mit den Schultern und stimmte nicht zu.

Rimski-Korsakow sprach später über das „Poem der Ekstase“:

- Es gibt schöne Musik, viel davon ist stark, aber es ist immer noch „die Wurzel aus Minus eins“! Und der Plan für das Mysterium! Es ist eine grandiose Idee in einem Umfang, der wahrscheinlich unmöglich zu realisieren ist. Im Allgemeinen hat er sich jetzt tief in die Philosophie vertieft und ist in solche Labyrinth vorgedrungen, dass einige Leute ihn nicht ohne Grund für verrückt hielten. Wird er nicht aufgrund von religiös-erotischem Wahnsinn verrückt?!

Man begegnete Richard Strauss in Paris, aber man redete nicht viel, man fand keine gemeinsame Sprache, zumal der „große Richard“, nachdem er Auszüge aus „Ruslan“, „Fürst Igor“ und „Nächte vor Weihnachten“ gehört hatte, arrogant abtat:

- Obwohl all dies gut ist, sind wir doch keine Kinder mehr.

Angeblich sei es zu einfach und zu wohlklingend.

Doch bei der Aufführung von Strauss' „Salome“ verstummte Nikolaj Andrejewitsch lautstark, was er wahrscheinlich noch nie in seinem Leben getan hatte. Glasunow war mit ihm einer Meinung:

- Keine Musik, sondern eine Art neugieriger Vogelhof!

Aber auch in Frankreich gab es Liebhaber der „Kindermusik“ - bei den Proben zu „Schneewittchen“ in Vorbereitung auf die von Djalilew erdachten „Russischen Jahreszeiten“ genossen die Orchestermitglieder den Urlaub im geschützten Wald so sehr, dass sie, als sie ihre Instrumente ablegten, plötzlich die liebgewonnene Melodie sangen. Wie könnte der Autor da nicht eine Träne vergießen!

Auch Glasunow war ein Erfolg - sowohl das Poem als auch die Suite wurden ausgiebig applaudiert, aber die Presse lobte zwar seine Musik, bedauerte aber, dass er „kein ausreichend volksrussischer Künstler“ sei. Vielleicht, schmunzelte Alexandr Konstantinowitsch, hätten sie sich gewünscht, dass in seiner Suite „Kamarinskaja“ im „Totentanz“ auftritt? Irgendwann kam ihm der Gedanke: „Diese Franzosen haben doch keine Ahnung von Musik!“

Nachdem er Rimski-Korsakow und die anderen Russen von Paris nach Hause begleitet hatte, reiste Glasunow nach London. Noch im vergangenen Herbst hatte der Rat der Universität Cambridge gefragt, „ob Herr Glasunow bereit wäre, nach Cambridge zu kommen und die ihm vom Rat verliehene Ehrendoktorwürde für Musik entgegenzunehmen?“ Und im Frühjahr, als das Konservatorium sein Jubiläum feierte, kam auch eine Einladung aus Oxford. Und nun, nicht ohne Vorfreude auf die bevorstehenden Feierlichkeiten, war Glasunow auf dem Weg nach London.

Zunächst wurde Alexandr Konstantinowitsch in London geehrt - Konzerte mit seinen Kompositionen fanden am Königlichen Musikcollege, der Gesellschaft britischer Komponisten, dem Klub für musikalische Künste und der Königlichen Musikakademie statt. Und überall waren die Orchester und Chöre hervorragend, auffallend war die Fülle von Mädchen unter den Musikern, nicht nur an den Streichern, sondern auch an den Blasinstrumenten - das sieht man in Russland noch nicht. Und es scheint, dass die weit verbreitete Meinung, die Engländer seien angeblich unmusikalisch, hätte überdacht werden müssen.

Mitte Juni traf der Komponist in Cambridge ein, einer alten englischen Stadt, die ihr mittelalterliches Aussehen seit fast einem Jahrtausend bewahrt hat - gotische Türme, Glockentürme und Kuppeln inmitten grüner Parks.

Wie es die Tradition eines jeden engagierten Doktors der Musik vorsieht, trat Glasunow im Konzert auf und dirigierte seine Sechste Symphonie. Er war mit dem Konzert zufrieden - das Orchester, das größtenteils aus Londoner Musikern bestand, klang trotz nur einer Probe großartig, das Publikum applaudierte enthusiastisch und es waren Beifallsrufe zu hören.

Die Promotionsfeier selbst fand im Universitätsgebäude statt. Die elf Eingeweihten (Glasunow war der einzige Ausländer unter ihnen und der einzige Musiker, die anderen waren englische Gelehrte), gekleidet in weiße Seidengewänder mit Revers und Manschetten aus karmesinrotem Samt und schwarzen Samtbaretten, sowie die Universitätsprofessoren, auch sie schritten, in Roben gekleidet, triumphierend durch eine Schar von Zuschauern über den weitläufigen grünen Universitätshof zum Senat der Universität, wo sie auf einem Podest Platz nahmen. Der „öffentliche Redner“ (eine besondere Position) hielt eine lateinische Ansprache über jeden der Eingeweihten und zählte seine Verdienste auf. Er nannte Glasunow „vir in arte musica insignis“ („ein in der Kunst der Musik bemerkenswerter Mann“) und verglich Glasunow, dessen Musik er lobte, sehr farbenfroh mit Tschaikowsky, der als erster russischer Komponist in Cambridge promoviert hatte:

- Tschaikowskys „Dornröschen“ gleicht einer Reihe feinsten Marmorstatuen, während Glasunows „Raimonda“ eher mit riesigen, in Bronze gegossenen Figuren verglichen werden kann - ganz im Sinne der Künstlerpersönlichkeit des Komponisten, der in seiner Musik in ihrer Strenge und Nüchternheit die schönste Art der Kunst repräsentiert...

Dann führte er Alexandr Konstantinowitsch an der Hand zum Kanzler der Universität. Er schüttelte ihm die Hand, überreichte ihm die Schriftrolle seines Diploms und verkündete feierlich, ebenfalls auf Latein:

- Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes erkläre ich dich zum Doktor!

Während der Zeremonie machten die Schüler, die die Chöre füllten, so viel Lärm wie möglich, sangen und piffen sogar, was ebenfalls Tradition war, und dann wurde eine Glasfigur einer Ballerina an einer Schnur herabgelassen - sie symbolisierte „Raimonda“, das berühmteste Werk des Widmungsträgers.

Die frisch gebackenen Doktoren zogen wieder in einer Prozession durch den grünen Innenhof, es gab ein feierliches Frühstück mit abschließender Becherrunde (wie die Engländer alte Bräuche lieben!) und einen Empfang für die Frau des Kanzlers. All dies erschien Glasunow nicht zu mühsam - vor allem musste er nicht selbst Reden halten!

Einfacher war es in Oxford, wo Alexandr Konstantinowitsch der Dokortitel im Universitätsrat überreicht wurde - die Zeremonie sollte einige Tage später stattfinden, aber Glasunow verwies auf Konzerte in verschiedenen europäischen Städten.

Glasunow wurde vom Senat der Universität gefragt, ob Rimski-Korsakow bereit wäre, nach Cambridge und Oxford zu kommen und den Dokortitel anzunehmen, was Glasunow sofort an Nikolai Andrejewitsch von Bristol aus schrieb, dem Landgut am Meer, wohin der wohlhabende Musikliebhaber Baron Knop Glasunow zu einem Urlaub eingeladen hatte. Doch Rimski-Korsakow blieb sich treu und lehnte entschlossen ab:

- Ich halte keine Ehrentitel für Komponisten im Allgemeinen und für mich im Besonderen für angemessen...

Aus Gesprächen mit europäischen Musikern, aus Triumphen bei Konzerten und aus den vielen Artikeln in englischen Zeitungen musste man die Schlussfolgerung ziehen, eine schmeichelhafte, wenn auch für Alexandr Konstantinowitsch etwas peinliche: Glasunow ist heute der berühmteste russische Komponist im Westen, nach Tschaikowsky und Rimski-Korsakow natürlich.

Auf London folgten eine Reihe von europäischen Städten - Brüssel, Mannheim, Heidelberg, Ostende, Straßburg. In Ostende erkältete er sich während eines Konzerts, kam völlig krank in Straßburg an und schickte ein Telegramm nach Heidelberg, wo sich seine Freunde bei Max Steinberg aufhielten: „Kommen Sie und helfen Sie Ihrem kranken Lehrer.“ Steinberg kam sofort, kümmerte sich rührend um Alexandr Konstantinowitsch, dann fuhren sie gemeinsam nach Heidelberg - sie spazierten durch die malerische Umgebung, musizierten. Gestärkt fuhr Glasunow über den Rhein in den Schwarzwald, besuchte Leipzig und Berlin. Die Kuriosität im Berliner Hotel ist ihm noch lange in Erinnerung geblieben - im Gästebuch sah er sich zufällig als „Baron Glasunow“ eingetragen. Daneben standen Fürst Schmidt und Graf Schulz. Offenbar war gerade Glasunow - obwohl ein berühmter Komponist - für ein solches Unternehmen nicht geeignet.

Ende Juli, nach fast dreimonatiger Abwesenheit, kehrte er in seine Heimatstadt Petersburg zurück.

## DIREKTORSORGEN

Im August, als die Angelegenheiten und Probleme im Konservatorium wieder begannen, verblassten die Eindrücke eines weiteren „Wandersommers“ schnell, und die Müdigkeit kehrte zurück, als hätte es nie einen Sommerurlaub gegeben. Und die großen und kleinen Ausbesserungen mussten fortgesetzt werden, das Bildungswesen musste eingerichtet und verbessert werden, und die „Konservatoriumsschurken“, die nicht aufhörten, sich gegen jede Veränderung zu wehren, mussten bekämpft werden.

Rimski-Korsakow, besorgt über Glasunows schöpferische Stagnation, begann schon im Frühjahr mit neuem Elan, seinen Schüler zur Aufgabe der Leitung zu bewegen: „Es gibt Wahrheit auf der Erde, - schrieb Nikolai Andrejewitsch, - aber nur in der Wissenschaft und in der Kunst. Die Wissenschaft ist nicht für dich und mich, sondern die Kunst - sie ist für uns. Mein Lieber! Kehren Sie zurück zur reinen Kunst, nur in ihr werden Sie die Wahrheit finden und selbst nach der Wahrheit handeln!“ Natürlich hatte der Lehrer nicht die modische Theorie der „Kunst um der Kunst willen“ im Sinn - nein, er forderte Glasunow auf, Verwaltung und Lehre aufzugeben, um sich ganz dem Komponieren zu widmen und sich nicht im Dialog mit den „Konservatoriumsschurken“ die Seele zu verrenken.“ Und er erzählte seinen Freunden traurig davon:

- Er ist furchtbar beschäftigt mit diesem Konservatorium, er ist geradezu verliebt in es. Es ist eine Schande, dass er wegen dieses Konservatoriums keine Zeit für das eigentliche Geschäft hat!

Alexandr Konstantinowitsch antwortete seinem Lehrer auf seine englischen Eindrücke: „Der Erfolg der Londoner Gesellschaft beim Musizieren ist zweifellos darauf zurückzuführen, dass die Institutionen von den bedeutendsten Musikern und Komponisten geleitet werden. Außerdem ist das Vertrauen in die Autorität solcher Personen seitens des Professorenkollegiums auch fest, was ich bei unseren vielen untalentierten Dilettanten nicht habe. Das Konservatorium aufzugeben bedeutet für mich, es seinem Schicksal zu überlassen und den Musikbetrieb in Russland zu ruinieren, denn ich bin zu der Überzeugung gelangt, dass die Leitung einer künstlerischen Einrichtung weniger Verwaltungstalent als vielmehr die Kunstkenntnisse erfordert, die ich besitze, - fuhr er nicht ohne Stolz fort. - Unsere Schülerinnen und Schüler wissen das zu schätzen, und ich betrachte das als die beste Belohnung für mich.“

Und Nikolai Andrejewitsch, der bereits beschlossen hatte, das Konservatorium zu verlassen, blieb und schrieb an seinen Schüler: „Ich bitte Sie, in diesem Jahr mit meiner Teilnahme zu rechnen, soweit Sie sie zu Ihrem eigenen Nutzen benötigen. Ich denke daran, das Konservatorium zu verlassen (zumindest vorläufig). Ich möchte nur eines sagen, ich möchte das Recht auf Abreise und Ausreise in etwas größerem Umfang genießen und im Allgemeinen mehr oder weniger auf einer künstlerischen Basis stehen und nicht auf einer offiziellen.“

Der glückliche Schüler aus Oserki antwortete: „Lieber Maestro! Ein Gefühl echter Freude überkam mich, als ich Ihren Brief las. Danke, dass Sie das Konservatorium nicht verlassen haben und mir Ihre Unterstützung nicht vorenthalten haben!“

Jeden Morgen stieg Alexandr Konstantinowitsch am Eingang des Konservatoriums aus der Kalesche und schritt gemächlich die Treppe hinauf. Er schüttelte fast jedem die Hand, auch seinen Schülern. Er kannte jeden - sowohl die Schüler als auch die Angestellten, ganz zu schweigen von den Professoren und Dozenten - mit Namen und Vatersnamen. Einige der Schüler, die sich durch die Aufmerksamkeit des berühmten Komponisten und Regisseurs sehr geschmeichelt fühlten, waren unschuldig schlau - sie stellten sich mehrmals absichtlich in den Weg, und jedes Mal streckte der Direktor, gutmütig lächelnd, seine dicke Handfläche aus.

Im Büro des Direktors setzte er sich gewohnheitsmäßig an seinen Schreibtisch unter dem Porträt von Anton Grigorjewitsch Rubinstein und der Tafel mit dem Stundenplan. Auf dem Tisch lagen Mappen, Briefe und Geschäftspapiere aus. Es gab auch einen großen Aschenbecher - Alexandr Konstantinowitsch rauchte immer noch unaufhörlich und nahm seine teure Zigarre nicht aus dem Mund. Auf dem Korridor hörte man, wie einer der Schüler die Luft schnupperte und etwas verkündete:

- Der Direktor kam gerade hier durch!

Er setzte sich an seinen Schreibtisch, knöpfte die Knöpfe seines ohnehin schon dicken Mantels auf, öffnete Ordner, las unzählige Papiere, schrieb Antworten, nahm das Telefon ab, das an der Wand über seinem Ohr bimmelte. Nachdenklich betrachtete er das Porträt von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Dieses Porträt hatte längst zu verblassen begonnen, das Gesicht des großen Komponisten verschwand allmählich hinter einem Netz aus weißen Falten. Möglicherweise weil das Porträt direkt an den Fenstern hing, wurde es von der Sonne verblichen, aber im Konservatorium kursierte eine Legende über die geheimnisvolle Bedeutung des Verblassens des Porträts - angeblich wäre das Konservatorium „fertig“, wenn Tschaikowskis Gesicht ganz verschwände. Hoffen wir, dachte der Direktor, dass sich die düstere Prophezeiung nicht bewahrheitet, dass die „Konservatoriumsschurken“ nicht in der Lage sein werden, die Zukunft der russischen Musik zu ruinieren.

Der Direktor verbrachte fast den ganzen Tag am Konservatorium - er verbrachte seine Tage mit Geschäften und Korrespondenz, besuchte Kurse, Proben und Prüfungen, seine eigenen Kurse und Sitzungen aller möglichen Gremien - vom Kunstrat bis zum Wirtschaftsrat. Er ging auf alles ein, wusste und kümmerte sich um alles. In der Tat hatte er keine Zeit zu komponieren; er schrieb seine musikalischen Gedanken eilig auf und legte sie beiseite in der Hoffnung, dass er eines Tages zu ihnen zurückkehren würde. Nun setzte er sich nur noch bei seltenen Anlässen ernsthaft ans Komponieren, wenn er es nicht aufschieben konnte - so schrieb er zum Beispiel ein Stück für vier Hände (das er später orchestrierte) mit dem Titel: „Eine Prozession, komponiert zum Geburtstag des glorreichen russischen Volksmusiksängers N. A. Rimski-Korsakow“ und auch den Chor „Liebe“ auf die dringende Bitte eines deutschen Bekannten, der heiraten wollte.

Es war gut, dass das Konservatorium Stanislaw Iwanowitsch Tabel an seiner Seite hatte, und er wurde, wie man sagt, die rechte Hand des Direktors. Tabel war ein Basssänger, der bei den berühmten Lablasch und Everardi studiert hatte, und unterrichtete selbst Jerschow, Bonatschtsich und Sekar-Rodschanski, die ebenfalls berühmt wurden. Als junger Mann sang er in der Oper und widmete sich dann dem Unterrichten. Er war älter als Glasunow, hatte zehn Jahre lang als Inspektor gearbeitet, kannte alle administrativen Details genau und half Alexandr Konstantinowitsch oft, einige „Fallstricke“ zu umgehen.

Die neue Satzung verursachte viel Ärger, und es wurden neue Varianten ausgearbeitet, die wiederum von den „Schwarzhundertschaftler-Schurken“ abgelehnt wurden, die nicht wollten, dass das Konservatorium nach der neuen Satzung unter die Zuständigkeit des Bildungsministeriums fiel, da sie zu Recht davon überzeugt waren, dass sie unter den Fittichen des Innenministeriums (wie zuvor) viel friedlicher leben würden. Infolgedessen verzögerte sich die Annahme der Satzung um mehr als ein Jahr.

Der Direktor kümmerte sich auch um den Zustrom neuer Professoren und lud talentierte Musiker aus der ganzen Welt ein. Als die bereits betagte Malosjomowa schwer erkrankte, lud Glasunow die junge Pianistin Maria Nikolajewna Barinowa, die bereits erfolgreich im Ausland aufgetreten war und Komplimente von Hoffmann und Busoni erhalten hatte, an das Konservatorium ein. Er beobachtete die jungen Lehrer immer sehr genau, und wenn er Ratschläge gab, war er sehr taktvoll, sanft und freundlich. Kein Wunder, dass sie alle, mit wenigen Ausnahmen, die Hand nach ihm ausstreckten, ihm, wie man so schön sagt, in den Mund schauten. Wenn es um die Beförderung vom Lehrer zum Professor ging, dachte Glasunow am wenigsten an das Dienstalter (das immer das Hauptkriterium war), sondern schätzte Talent, Können und die Gabe des Lehrens.

Wie zuvor beobachtete er jeden Schüler genau, machte sich Notizen und fügte Jahr für Jahr Charakterisierungen hinzu: „Die Technik entwickelt sich, die Passagen werden deutlicher. Einige Steifheiten sind geblieben“; „Vor meinen Augen hat sie erstaunliche Fortschritte gemacht“; „Die Phrasierung ist natürlich“; „Die Art und Weise, wie sie Geige und Bogen hält, zieht durch ihre Anmut die Aufmerksamkeit auf sich“; „In der Übertragung von viel Stimmung, malerischem und aufrichtigem Gefühl“; „Die Darbietung ist voller künstlerischem Interesse“; - war froh, zu loben, aber nie, nie milderte er die Kommentare, war kompromisslos: „Die Erfolge während des gesamten Aufenthalts am Konservatorium sind mittelmäßig“; „Die Komposition ist von unbedeutenden Gedanken geprägt“; „Komponist ohne kompositorisches Talent“; „Alte Sünden des Konservatoriums - prähistorischer Schüler“ - letzteres bedeutete, dass er überhaupt nicht spielen konnte, und es ist unbekannt, wie er im Konservatorium bleibt, wahrscheinlich weil die Eltern rigoros die Studiengebühren zahlen. Diese Schüler wurden bis zur letzten Gelegenheit behalten.

Was war zu tun? Immerhin hatte fast die Hälfte der Schüler nicht die Mittel, um zu bezahlen, und sie hatten nicht einmal einen Lebensunterhalt. Für solche Schüler wurde unter Rubinstein die Schülerhilfsgesellschaft gegründet, die Stipendien zahlte, ein Schülerinternat und eine billige Kantine betrieb und gegen Gebühr auch Unterricht für Schüler vermittelte. Glasunow hatte der Gesellschaft seit Beginn seiner Professur geholfen, wurde Direktor, leitete ihren Ausschuss und schickte Briefe mit Bitten um Unterstützung in alle Welt. Für nur 6 Rubel pro Jahr oder 100 Rubel als Einmalzahlung konnten „aufgeklärte Wohltäter“ nicht nur Ehrenmitglieder der Gesellschaft werden, sondern auch alle Konzerte und öffentlichen Prüfungen des Konservatoriums kostenlos besuchen, aber leider gab es nur wenige „Wohltäter“. Allein die Kantine und das Internat kosten die Gesellschaft 9 Tausend Rubel pro Jahr, ganz zu schweigen von den Stipendien und Pauschalbeträgen für besonders bedürftige Empfänger. Die Kassen der Gesellschaft wurden von Tag zu Tag knapper. Es hatte keinen Sinn, „prähistorische“ Schüler und Schülerinnen abzulehnen! Der Direktor beobachtete auch die materielle Situation der Schüler, indem er schrieb: „Bei der Verteilung von Stipendien oder privaten Geldern ist zu bedenken ...“; „Die Schülerin ist in großer Not. Sie sollte im Herbst bei den Studiengebühren um die Hälfte oder ganz entlastet werden“; „Versetzen Sie sie unbedingt in ein Stipendium“. Er konnte einen Schüler in sein Büro rufen und ihn

väterlich über sein Leben ausfragen. Eines Tages sah er ein sehr ärmlich gekleidetes, dünnes und blasses Mädchen auf dem Flur. Natürlich fiel ihm sofort ein, dass sie im Gesangsstudio studiert, eine sonore Stimme mit silbrigem Timbre hat und sehr musikalisch singt. Aber warum so blass? Er ging ins Büro und erkundigte sich nach dem Befinden der Schülerin. Am nächsten Tag erfuhr er, dass sie sehr arm war und wie ein Hund aß. Alexandr Konstantinowitsch lud sie sofort in sein Büro ein und fragte sie vorwurfsvoll, warum haben sie nicht um Hilfe gebeten?

- Sie sind am Verhungern, nicht wahr?

- Nein, - antwortete sie und errötete vor Verlegenheit, - ich esse jeden Tag zu Mittag, ganz ehrlich, Alexandr Konstantinowitsch!

Sie leugnen es vergeblich, Rosalija Grigorjewna, - merkte sich Glasunow den Namen und den Vatersnamen eines jeden Schülers und sprach sie nur mit diesem an. - Wir haben Ihre Freundinnen befragt und wissen, - die Stimme des Direktors war herzlich ruhig, - dass Sie für vier Kopeken am Tag essen, und man gibt Ihnen so viel Brot, wie Sie wollen. Es dauert also nicht lange, krank zu werden!

Die Schülerin schwieg, ihr Stolz hinderte sie daran, ihre Notlage einzugestehen, aber ihre finanzielle Situation war in der Tat äußerst schlecht, und sie musste nicht nur existieren, sondern auch singen!

Glasunow dachte eine Weile nach, trommelte mit den Fingern auf dem Direktorentisch, dann sprach er:

- Wir haben Ihnen ein Stipendium gegeben, Sie bekommen 25 Rubel pro Monat.

Meistens stammten diese „Stipendien“ aus Glasunows persönlichen Mitteln, aber alles wurde über das Büro und die Kasse abgewickelt, um die armen, aber stolzen Schüler und Schülerinnen nicht in Verlegenheit zu bringen. Als er Rosa jetzt auf dem Flur traf, stellte er erfreut fest, wie rosig ihr Gesicht und ihre runden Wangen geworden waren. Gerade noch rechtzeitig, denn in der winterlichen Nässe Petersburgs ist die Unterernährung junger Sängerinnen und Sänger tödlich - nicht weit zur Schwindsucht ...

Es überrascht nicht, dass sich die Schüler mehr und mehr in ihren Schulleiter verliebten; der alte Spitzname von Stassow „Glubschäugiger“ nahm unter den Schülern eine neue Form an - „Äuglein“. Jeder Schüler wusste, dass er bei „Äuglein“ Hilfe, Schutz und eine faire Lösung für ein Problem finden würde.

Und es besteht kein Zweifel daran, dass Glasunows Konservatoriumspflege und -arbeit schon bald spürbare Ergebnisse zeitigte. Dies wirkte sich vor allem auf die Dirigierklasse und das Schülerorchester aus, das nun von Nikolai Nikolajewitsch Tscherepnin geleitet wurde, der auch am Mariinski-Theater dirigiert hatte, wo kürzlich sein Ballett „Der Pavillon der Armida“ mit großem Erfolg aufgeführt worden war. Das Schülerorchester wurde vergrößert, ausgeglichener und begann, eine anständige Klarheit der Formation zu zeigen. Und Arthur Nikisch hat das Orchester nicht nur gelobt, sondern auch den Wunsch geäußert, bei seinem nächsten Besuch mit den Schülern in einem öffentlichen Konzert aufzutreten - gibt es eine bessere Empfehlung für das Orchester des Konservatoriums? Auch die Dirigenschüler haben sich weiterentwickelt, wobei Nikolaj Malko hervorstach - sehr musikalisch und mit einer solchen Gelassenheit mit seinen 24 Jahren, um die ihn selbst erfahrene Dirigenten hätten beneiden können.

Der Direktor kümmerte sich um alle Schüler gleichermaßen, aber natürlich waren die zukünftigen Komponisten interessanter und spannender als die anderen.

Serjoscha Prokofjew wuchs noch immer heran - man konnte sehen, dass er dazu bestimmt war, ein großer Mann zu werden. Er trug eine graue Uniformjacke und an seinem Gürtel ein selbst angefertigtes Messingabzeichen mit den großen

Buchstaben „S. P. K.“. Wenn jemand nachfragte, antwortete er, dass es auch als „Sankt Petersburger Konservatorium“ oder „Sergej Prokofjew, Komponist“ verstanden werden könne. Er wurde noch unabhängiger in seinem Urteil, und er komponierte noch mehr Musik! Während er noch in der „Fugenklasse“ war - er studierte Kontrapunkt bei Ljadow - war es noch ein weiter Weg zu seiner freien Kompositionsklasse, aber er komponierte ständig Stücke und Romanzen und zeigte sie Glasunow und Rimski-Korsakow. Keinem von ihnen gefielen seine Kompositionen, aber was sollte er tun? Wenn er talentiert ist, könnte er es schaffen! Prokofjew vereinbarte einmal mit Nikolai Mjaskowskij, ein Stück zu schreiben, das Schnee darstellt. Mjaskowskis Schnee war stachelig und schneereich, während Prokofjews „Frischer Schnee“ nach den Vorstellungen des Komponisten weich war und langsam in großen Flocken fiel. Aber Serjoscha stellte es mit ziemlich scharfen Konsonanzen dar, was Ljadow herausfand. Anatoli Konstantinowitsch fragte entrüstet:

- Wie kommt es, dass Sie ein Stück geschrieben zu haben scheinen, in dem sich die Stimmen in Sekundenschnelle bewegen... Sekunden, Sekunden?!

Und er wackelte mit den Fingern in der Luft und spielte diese gequälten Sekunden. Es war ihm sogar peinlich, was nicht typisch für ihn war.

- Ich hatte den Eindruck, dass man das sehr wohlwollend tun kann.

Ljadow verzog schmerzlich das Gesicht und wandte sich ab – was für ein Wohlklang!

Die „Gesellschaft der angehenden Komponisten“ trat am Konservatorium auf, aber nicht für lange. Sie luden auch Serjoscha ein, und er spielte einige seiner Stücke. Der Beifall war lebhaft, aber dann sagte ein Mädchen, das bereits ein Kompositionsstudium absolviert, sich aber in keiner Weise bewährt hatte, etwas Abfälliges:

- Wissen Sie, dass es bereits eine Legende über Sie gibt, dass Prokofjew keine zwei unveränderte Noten hintereinander hören kann? Und das liegt daran, dass er zu Hause ein verstimmtes Klavier hat und so daran gewöhnt ist.

Prokofjew reagierte mit Unverschämtheit und kam nie wieder in die Gesellschaft. Mjaskowski wollte auch nicht nach dem Kanon komponieren, und es gab Nachahmer von ihm und Prokofjew. Ljadow brummte:

- Sie alle wollen Skrjabins oder Debussys sein!

Auch für Glasunow war die Musik von Prokofjew und Mjaskowski eine Qual für die Ohren, aber er reagierte auf jedes Gespräch mit guter Laune:

- Gott sei mit ihnen! Sie werden entlassen! Sie werden darüber hinwegkommen! Die Hauptsache ist, dass sie talentiert sind und Gehör haben! Wir werden warten!

## RINGSUM MUSIK

Die Musikszene in Petersburg war in vollem Gange. Das Mariinski-Theater kündigte Abonnements für Wagners „Der Ring des Nibelungen“ an, damit die Bewunderer des deutschen Musikgenies alle vier Opern hintereinander genießen können. Naprawnik trat oft mit dem Theaterorchester auf, Tschaikowsky klang unter seiner „anziehenden“ Leitung großartig, einschließlich der Fünften Symphonie, die nach Nikischews denkwürdiger Ausführung niemand auch nur als „mislungen“ bezeichnen konnte, während ein Rezensent in der „Rus“ schrieb: „Es ist unmöglich

zu entscheiden, welche der drei letzten Sinfonien von Tschaikowsky schöner ist: die Vierte, Fünfte oder Sechste.“ Ja, die Zeit bringt alles an seinen richtigen Platz!

Der große Sangeskünstler Nikolai Figner wählte Gounods „Romeo und Julia“, um sich mit lautem Beifall und großem Bedauern von seinen zahlreichen Bewunderern zu verabschieden. Schade nur, dass es nicht Meyerbeers „Hugenotten“ waren, in denen er jahrelang die Hauptrolle des Raoul spielte.

Sergej Iwanowitsch Tanejew kam aus Moskau und zeigte, dass er derselbe erstklassige Pianist geblieben war - tadellose Technik, satter, sonorer Ton (der an Anton Rubinstein erinnerte) und Ausdruckskraft.

- Warum treten Sie nur so selten auf, Sergej Iwanowitsch? - fragte Glasunow ihn.  
- Schließlich geht ein großer Pianist in Ihnen verloren!

- Ach, wer braucht das schon, - scherzte Tanejew, - ich habe keinen Bedarf an Lorbeeren. Abgesehen von einem Lorbeerblatt in meiner Suppe?

Und er lachte jugendlich auf.

Sergej Rachmaninow, Tanejews Schüler und Namensvetter, glänzte mehr und mehr in seinen drei „göttlichen Wesen“ als Pianist, Dirigent und Komponist. Seine poetischen Romanzen waren überall zu hören, er dirigierte seine Zweite Symphonie, die eine ausgezeichnete Symphonie war und die Glasunow liebte. Es gab zwar immer noch die Auffassung, dass Sergejs Werke zu traditionell seien, dass sie viel „Tschaikowsky“-Charakter hätten, aber echte Bewunderer hörten in seiner Musik zunehmend die unnachahmliche, rachmaninowsche Qualität.

Skrjabin verbrachte immer mehr Zeit im Ausland, komponierte viel und schickte oft Manuskripte an das Beljajew-„Triumvirat“, wo sie leider mit zunehmender Verwirrung und Irritation aufgenommen wurden. Die scheinbar präntiösen Titel der Stücke waren abstoßend – „Zerbrechlichkeit“, „Ironie“, „Nuancen“, „Das verzauberte Gedicht“, das Gedicht „An die Flamme“ und andere in der gleichen Art. Ljadow las sarkastisch schief die Inschrift der Fünften Sonate: „Ihr, die ihr in den dunklen Tiefen des schöpferischen Geistes ertrunken seid, ihr ängstlichen Keime des Lebens, euch Tollkühnen bringe ich...“ Was bedeutet das nun alles?!

Die fünfte Sonate Skrjabins mit ihrem geheimnisvollen dumpfen Murmeln, dem kristallinen Klirren ihrer Triller, ihren fliegenden Passagen und ihrer ungewöhnlichen Klangfülle blieb für das „Triumvirat“ ein Rätsel, und sie verloren Skrjabin völlig aus den Augen. Die Werke wurden erworben und Glinka-Preise verliehen, darunter auch die Fünfte Sonate, aber dies geschah nur unter Berücksichtigung des Willens von Mitrofan Petrowitsch Beljajew.

Die Kompositionen von Spendiarow fanden jedoch einhellige Zustimmung. Alexandr Afanasjewitsch blieb ein häufiger Besucher in Petersburg, dirigierte seine Werke und führte bei einem seiner Konzerte seine mit viel Gefühl geschriebene Kantate „Zum Gedenken an W. W. Stassow“ auf.

Igor Strawinsky zeigte seine Erste Symphonie sowie die Suite für Sopran und Orchester „Die Hirtin und der Faun“ zu Gedichten von Puschkin und einen Zyklus von Romanzen zu Gedichten von Sergej Gorodezki. Es war klar, dass der Schüler Rimski-Korsakows begabt war und die notwendigen kompositorischen Fähigkeiten erworben hatte, aber er ahmte in seinen Sinfonien auch stark seinen Lehrer und Glasunow nach. Man war der Meinung, dass Strawinskys Talent noch nicht ausreichend ausgeprägt war, und er wurde für seinen „Modernismus“ in seinen Romanzen gescholten, und über „Die Hirtin“ sagte Rimski-Korsakow: „es ist etwas Debussy“, was Nikolai Andrejewitsch nicht gerade zu loben wusste. Alexandr Konstantinowitsch fand die Sinfonie nach seinem Geschmack, und er hielt die

Nachahmung seiner selbst nicht für einen großen Nachteil für den jungen Komponisten und lobte ihn:

- Sehr, sehr schön!

Aber Strawinskys Gesicht zeigte, dass er über dieses Lob eher traurig war - er muss Glasunow für sehr veraltet gehalten haben! Es wurde jedoch immer deutlicher, dass niemand eine Autorität für Igor Strawinsky war, nicht einmal Rimski-Korsakow selbst!

Von den aufstrebenden jungen russischen Musikern war Glasunow besonders von Irena Eneri angetan, einem zehnjährigen Mädchen, das schon bald einige recht komplizierte Stücke in der Öffentlichkeit spielte. Ihr Nachname war eigentlich Gorjainowa-Tschegodajewa, aber ihr Name, auf Französisch geschrieben (Irene) und vom Ende her gelesen, ergab ein klangvolles künstlerisches Pseudonym für das Mädchen - Eneri (das russische Publikum ist bekannt für seine Vorliebe für ausländische Namen!). Ira komponierte auch Musik, wenn auch recht naiv. Nikolai Andrejewitsch war lange Zeit amüsiert, als er ihre Variationen „über ein Thema von Rimski-Korsakow“ kennenlernte - es stellte sich heraus, dass das Mädchen die „theoretische“ Melodie ohne großes Nachdenken aus seinem Harmonielehrbuch übernommen hatte. Alles, was sie komponierte, wurde sofort von ihren wohlhabenden Eltern veröffentlicht, und diese unprätentiösen Stücke wurden überall verkauft. Glasunow hatte großes Vertrauen in Irina Eneri, arrangierte ihre Konzerte in Petersburg, Moskau und anderen Städten, nahm selbst an ihren Konzerten teil, ließ sich mit ihr am Requisitenklavier sitzend auf einem Bild am Newski-Prospekt fotografieren und wiederholte dies überall:

- Dies ist sicherlich ein geniales Kind!

Die russischen Musikliebhaber wurden auch von ausländischen Tournee-Musikern unterhalten. Der Held der Saison auf dem Gebiet des Klaviers war natürlich Joseph Hoffmann, der aus Amerika kam, wo er jetzt lebte. Als Schüler Anton Rubinsteins hat er seine ungestüme Kraft nicht von seinem großen Lehrer geerbt, aber er spielt mit perfekter Präzision, exquisiter Farbigkeit, perlenartiger Subtilität und Anmut. Es überrascht nicht, dass bei der Ankündigung seiner Klavierabende das Publikum an der Abendkasse belagert wurde und die Säle nicht alle fassen konnten, es wurden sogar Reihen auf dem Podium aufgestellt, so dass nur ein schmaler Gang für den Pianisten blieb. Wanda Landowska, ein „wunderschönes polnisches Mädchen“, kam aus Paris und war von den zart vibrierenden Klängen ihres Cembalos absolut fasziniert (sie nahm es mit um die Welt). Der Italiener Ferruccio Busoni verblüffte mit seiner fantastischen Virtuosität und seinem rasenden Temperament.

Die alten Dirigentenbekanntschaften glänzten - Arthur Nikit, immer noch unwiderstehlich charmant, Gustav Mahler, der Magier und Zauberer, Eduard Kolonn, der freundliche und gut aussehende alte Mann. Der Dirigent seiner Dritten Symphonie war Jan Sibelius, rosig und blauäugig - ein typischer Finne. Glasunow gefiel nicht alles an seiner Sinfonie, irgendetwas schien unklar und er schickte je eine Postkarte an Ljadow und Rimski-Korsakow mit einer Notenzeile daraus und der spöttischen Frage „Was ist das?“ Einig waren sie sich jedoch in Bezug auf die moderne Musik, die Sibelius in russischer Sprache wie folgt beschrieb

- Manche schreiben Musik mit dem Herzen, manche mit dem Kopf und manche mit den Füßen.

Generell gab es immer mehr Musik in der Stadt. Das Grammophon ersetzte die Leierkastenmänner und Wanderzigeuner. Zeitungen berichteten, dass 1907 in Russland mehr als eine halbe Million davon verkauft worden waren. Anfangs war es ein sehr teures Vergnügen, aber als die französische Firma „Gebrüder Pathé“ ihre Produktion in Moskau aufnahm, wurden sie merklich billiger, und nun zischten ihre „Wasserrohre“ aus fast jedem Fenster. Und wenn auch nur verzerrte, aber erkennbare Stimmen von Schaljapin, Caruso oder Kastorski zu hören waren, wurde weiß Gott was aufgenommen, alle möglichen „Coupletsautoren“, die zu ihrer quietschenden Harmonika entweder sangen oder unbeholfene, humoristische Lieder murmelten. Die Firma „Georg Bormann“ nutzte die Gelegenheit, um Platten zu produzieren... aus Schokolade - erst zuhören und dann die Musik essen. Auch bei den Glasunows erschienen Grammophone - sowohl in Kasanskaja als auch in Oserki. Konstantin Iljitsch, der seine Orgel längst aufgegeben hatte, spielte nun Schallplatten. Die ganze Familie hörte zu, und Alexandr Konstantinowitsch ärgerte sich zwar über die quietschende Musik, widersprach aber nicht, da er im Winter mehr am Konservatorium als zu Hause war. Mit einem Wort, ohne Musik wurde einem nicht langweilig!

## LETZTE OPER DES LEHRERS

An einem Augustmorgen verkündete Nikolai Andrejewitsch den ihm Nahestehenden, dass er die letzten Noten der Partitur des „Goldenen Hahns“ geschrieben habe, und alle applaudierten. Der Musikkritiker Wassili Wassiljewitsch Jastrebzow, der inzwischen so etwas wie ein Hausbiograph geworden war - er schrieb jedes Wort Nikolai Andrejewitschs auf - und der beim Familienfrühstück anwesend war, sagte enthusiastisch:

- Nun, Sie sind wahrlich ein Meister der Harmonie!

In der Tat schrieb Rimski-Korsakow in weniger als einem Jahr eine große Oper. Und er hat sich auch beklagt:

- In seinem hohen Alter ist das Schreiben langsam...

Igor Strawinsky schmunzelte, als er das hörte:

- Oh, wenn ich in meiner Jugend so schnell arbeiten könnte wie Sie jetzt - das wäre toll!

Der Komponist und Librettist Wolski hatte die Oper von Anfang an als eine Satire auf die Oberschicht konzipiert:

- Ich will Dodon endgültig in Ungnade fallen lassen, - lachte Nikolai Andrejewitsch, komponierte eine weitere Szene und erinnerte sich an „Saltan“, wo der Zar auch nicht so schlau war. Aber dort war es gutmütiger Humor, hier ist es bösariger Spott. Es war kein Zufall, dass Nikolai Andrejewitsch seiner Oper ein Epigramm geben wollte, die Worte aus dem Libretto „Mainacht“ – „Glorreicher Gesang, Brautwerber! Schade, dass der Kopf darin mit nicht ganz anständigen Worten bedacht wird!“ Als dann aber ein Zensurverbot einsetzte, machte er die Epigraphik unkenntlich, um die hochrangigen Gänse nicht unnötig zu reizen. Es genügte, dass Zar Dodon „auf der Seite liegend“ regierte, das Wort „Recht“ noch nie gehört hatte und der Zarin von Schemachanskaja ein „Liebeslied“ sang, in dem er nach der Melodie eines Straßenliedes tanzte: „Zeisig, Zeisig, wo bist du gewesen?“

Im Herbst verschlechterte sich Nikolai Andrejewitschs Gesundheitszustand zusehends, sein Herz begann zu schmerzen und das Atmen fiel ihm schwer. Die Diagnose war schon lange bekannt - Angina pectoris -, aber jetzt kamen häufige Erkältungen und Bronchitis hinzu, er hatte oft Schüttelfrost und Atemnot beim Gehen. Mehr als einmal musste er sich im Unterricht vom Flügel auf das Sofa setzen. Die Schüler waren erschrocken und eilten zum Fenster, um es zu öffnen.

- Was ist mit Ihnen los, Nikolai Andrejewitsch, die Nerven?

- Nerven, Nerven, - der Komponist war fast wütend, - was sind Nerven? Nur - die erste Warnung...

Und diese „ersten Warnungen“ kamen immer häufiger. Nikolai Andrejewitsch versäumte immer öfter den Unterricht am Konservatorium, vor allem als sich seine Bronchitis verschlimmerte. Er verließ das Kuratorium bereits im Sommer und übergab seine Aufgaben an den Komponisten Nikolai Wassiljewitsch Arzybuschew. Nach der Fertigstellung der Partitur des „Goldenen Hahns“ schrieb er fast nichts mehr, und was er tat, gefiel ihm selbst nicht, was ihn zum Nachdenken über sein hohes Alter als Komponist veranlasste. Das erzählte er Glasunow nach einer Probe, bei der Siloti sein orchestrales „Neapolitanisches Lied“ spielte, dessen Klang ihn sehr verärgerte:

- Es ist traurig. Wahrscheinlich werde ich das Stück vernichten, aber ich frage mich, ob es sich lohnt, es in meinem Alter zu schreiben. Wäre es nicht besser, etwas anderes zu tun, etwas Fruchtbareres? Ich kann mich nicht allein mit dem Lesen beschäftigen, ich könnte vor Langeweile sterben. Aber es ist auch eine Sünde, aus Langeweile zu komponieren...

Und wieder lobte er Glasunows Vierte Sinfonie, die kürzlich wieder von Siloti gespielt wurde:

- Wie wunderbar, edel und ausdrucksstark das klingt!

Als Autor von fünfzehn Opern und zahlreichen anderen Werken ist es dem 64-jährigen Maestro gelungen, in seiner Einstellung zur Kompositionskunst nicht zu erstarren und im Allgemeinen, wie in seiner Jugend, eine lebendige Wahrnehmung des Lebens und all seiner Phänomene zu bewahren. Und trotz seiner aufrichtigen Abneigung gegen „Debussyismus“, „französisieren“ und anderen „Dekadenzen“, hat er in seinen neuen Werken, darunter „Der goldene Hahn“, die Sprache seiner Musik deutlich geschärft und verkompliziert. In den Fantasieszenen der Oper brachte er die Harmonie bis zur äußersten Spannung. Stimmt, hat er gesagt:

- Nehmt es, ihr Dekadenten, beißt rein! Und ich werde mich nicht zur Dekadenz herablassen!

Aber es schien Glasunow, dass der Lehrer dennoch nachgab, Alexander Konstantinowitsch hörte im „Hahn“ viel, wie es ihm zu raffiniert schien, eine Hommage an die Zeit. Der Schüler war, wie es schien, „mehr Royalist als der König selbst“, mehr den Traditionen seines Lehrers verhaftet als der Lehrer selbst. Und doch konnte er bis zum Schluss nicht beantworten, warum seine Seele mehr zitterte, als Nadeschda Iwanowna Sabela-Wrubel im Konzert die Arie der Königin von Schemachanskaja sang - wegen des Wunders des Gesangs oder wegen des Wunders der Musik von Rimski-Korsakow?

Nadeschda Iwanowna sang nicht mehr in der Oper, nur noch in Konzerten, sie hatte keine Kraft mehr. Ihr Mann, der Maler Wrubel, der völlig erblindet war, verbrachte seinen Lebensabend in einer Anstalt und tauchte nur gelegentlich aus wahnhaften Visionen auf. Sie selbst litt zunehmend unter Nervenattacken und begann dann langsam eine Schwindsucht zu entwickeln. Auf der Konzertbühne war sie immer noch dieselbe inspirierte Künstlerin, wie zuvor in der Oper, und körperliche Schwäche machte sie anfangs zu einer besonderen Finesse. Doch ihre

Stimme wurde schwächer und schwächer, und ihr früher so charmantes Lächeln verwandelte sich manchmal in eine schmerzhaft Fratze.

Von einem ihrer Konzerte kam Nikolai Andrejewitsch völlig verstört zurück. Als er die Zerstörung des schönen Bildes der „Schwanenprinzessin“ sah, dachte er unwillkürlich an seinen eigenen Tod und sagte zu seinen Lieben:

- Bedient euch nicht an meiner Beerdigung, räuchert nicht um meinen Sarg herum, und kommt besser zusammen und spielt und singt meine Musik - es wird die beste Totenwache sein, die ich will ...

Natürlich konnten solche Gespräche die Verwandten von Nikolai Andrejewitsch oder seinen Schüler nicht aufheitern.

Im Januar 1908 ereigneten sich mehrere heftige Anfälle hintereinander, und das Herz des Komponisten wurde von Tag zu Tag schwächer. Kurz vor Weihnachten installierten die Rimski-Korsakows ein Telefon in der Wohnung, und nun riefen Freunde und Bekannte morgens nicht ohne Sorge an, um sich zu erkundigen, wie es Nikolai Andrejewitsch gehe.

Die Frustrationen, die die Zensoren verursachten, taten seiner Gesundheit natürlich nicht gut. Denn selbst in Puschkins Erzählung wurden einige Zeilen auf Wunsch der Zensur umgeschrieben oder einfach gestrichen. Die Machthaber wussten sehr wohl, auf wen der große Dichter anspielte. Und nun, da der Zarenthron durch die revolutionären Ereignisse erschüttert wurde, sah die Zensur in jedem Wort „Zar“, „Duma“ und „Wojewode“ eine Anspielung, und selbst „die Armee kommt aus dem Osten“ wurde nicht nur von der Zensur als prophetische Anspielung auf den berüchtigt verlorenen Krieg mit den Japanern interpretiert. Nikolai Andrejewitsch war besorgt über die Verbote und schimpfte die Zensoren aufs Äußerste:

- Weiß Gott, was für Idioten!

Doch die Zensur konnte nicht durchbrochen werden. Es kam die Nachricht, dass der Generalgouverneur in Moskau die Inszenierung des „Goldenen Hahns“ verboten hatte, und Teljakowski fügte in seinem Bericht hinzu: „Ich denke, sie werden auch in Petersburg dagegen sein.“ Und so geschah es. Kein Wunder, dass sich Nikolai Andrejewitschs Zustand nach Bekanntwerden des endgültigen Verbots vom „Hahn“ rapide verschlechterte und er mehrere Tage lang erschöpft war. Glasunow fragte seinen Lehrer nicht mehr nach dem Konservatorium, zumal Nikolai Andrejewitsch oft wiederholte, dass er überhaupt nicht ans Konservatorium zurückkehren, sondern einige Privatstunden bei sehr talentierten Komponistenschülern wie Igor Strawinsky geben würde. Erneut beklagte er, dass Glasunow den „konservativen Schurken“ zu sehr unterlegen sei. Als Rimski-Korsakow nicht mehr ans Konservatorium kam, wurden sie tatsächlich fröhlicher. Es scheint, dass die Polizei den Raum des Rates nicht ohne ihre Hilfe durchsucht hat. Es wurde nichts gefunden, was zu Verhaftungen geführt hätte, aber auf Anordnung des Innenministers wurde der Rat geschlossen, angeblich für den „ordnungsgemäßen Verlauf des Studiums“. Es wurde erlaubt, einen Rat der Musikabteilungen mit sehr wenigen Rechten einzuführen. Die IRMO-Direktion ließ nicht lange auf sich warten und warf dem Direktor vor, dass nach Meinung der „Generäle“ zu viele freie Schüler aufgenommen wurden. Die Talente all derer, die für die Direktion der IRMO unentgeltlich waren, spielte anscheinend keine Rolle.

Der März war der Geburtstag von Rimski-Korsakow und gleichzeitig die Uraufführung der Symphonie von Max Steinberg, der im Frühjahr sein Studium am Konservatorium abschloss. Nikolai Andrejewitsch fühlte sich ein wenig wacher, wurde allmählich munterer, hörte sich mit Vergnügen Igor Strawinskys komische Geschichte an, die aus den Namen von Künstlern, Komponisten und Dirigenten

bestand, und erfand sogar selbst eine Fortsetzung dieses urkomischen Unsinns. Und saß mit allen anderen bis fünf Uhr morgens. Er lobte Steinbergs Symphonie, bemängelte jedoch, dass sie an einigen Stellen an Skrjabin erinnere.

Glasunow freute sich für seinen Lehrer, aber am nächsten Tag rief er im Sagorodnoje Prospekt an und erfuhr, dass es Nikolai Andrejewitsch plötzlich schlechter ging; er keuchte wegen Kleinigkeiten, „flache Atmung“, wie er selbst sagte, er konnte nicht richtig durchatmen und musste Medikamente nehmen, die er nicht wirklich kannte. Sobald es ihm jedoch besser ging, machte er sich daran, „Snegurotschka“ und „Boris Godunow“ Korrektur zu lesen - ihre Aufführung wurde in Paris vorbereitet. Er setzte sich ans Klavier und improvisierte, warf es weg, wenn er Schwierigkeiten beim Atmen hatte.

Nikolaj Nikolajewitsch Tscherepnin, der die Proben zu „Snegurotschka“ besuchte, schrieb aus Paris über alle möglichen Absurditäten, die die Franzosen - Chorsänger, Tänzer und Statisten - aufführten, wie den Tanz der Possenreißer mit Tamburinen, den Tanz der „Schlangenfrau“, die sich vorbeugte und ihre Fersen streckte - und das alles fand nicht irgendwo statt, sondern im Palast des Zaren Berendej. Die Musik war, wie Tscherepnin schrieb, „mehr oder weniger auf Schienen“.

Anfang Mai wurden an den Pariser Theatern – „Snegurotschka“ an der Opéra Comique, und „Boris“ an der Grand Opéra uraufgeführt. „Boris“ wurde von Felix Blumenfeld inszeniert und die Titelrolle wurde natürlich von Schaljapin gesungen - es war eine Fortsetzung von Djagilews „Russischen Jahreszeiten“. Es war ein großartiger Erfolg! An Nikolai Andrejewitsch, den „Urheber“ für den Erfolg, den Autor einer Oper und den Herausgeber einer anderen, schrieb Blumenfeld erfreut: „Das ist Geschichte, was wir da erleben! In zwei Theatern in Paris zwei russische Opern in einer Woche!!! Schade, dass Stassow nicht dabei ist! Ich wünschte, jemand hätte das alles gespürt. Der alte Mann hat das nicht mehr erlebt, aber er hat viele Steine in das Fundament dieses Denkmals der russischen Musik gelegt!“ Und er hat sein Lob in französischen Zeitungen veröffentlicht,

Nikolai Andrejewitsch war jedoch skeptisch:

- Ich lege keinen Wert auf meinen Erfolg, - sagte er, - wer weiß schon, wie das alles da draußen funktioniert? Die Presse ist wahrscheinlich bestechlich, und die Öffentlichkeit ist völlig verunsichert. Glauben Sie, dass diese Herren aufrichtig an etwas interessiert sind? Die einzige Freude ist, - Nikolai Andrejewitsch lachte ironisch -, dass jeder einzelne von ihnen, wie Gogol schrieb, Französisch spricht. Ich hätte mich mehr für den Erfolg beim deutschen Publikum interessieren können, das im Allgemeinen musikalischer ist. Und ein französischer Rezensent war enttäuscht, weil er zu viele klassische Elemente in „Snegurotschka“ fand. In dieser Hinsicht lobte er nur den „Tanz der Gaukler“, der als einziger Moment der Oper einem Sonatenschema ähnelt!

Dennoch erholte sich Nikolai Andrejewitsch zusehends, sein Husten verschwand fast und die Schwellungen in seinen Beinen gingen zurück. Da die Inszenierung des „Goldenen Hahns“ scheiterte, beschloss er, aus der Oper eine Orchestersuite zu machen, um dem Publikum seine neue Musik zumindest in den Konzerten näher zu bringen. Er ging durch das Haus und schickte einen Brief an Glasunow: „Lieber und ausgezeichnete Maestro. Heute Abend möchte ich zu Ihnen kommen. N. R.-K.“ Allerdings kam er nicht, Nadeschda Nikolajewna ließ ihn nicht aus dem Haus gehen. Als Nikolai Andrejewitsch ihr zuhörte, komponierte er nicht, gab das Rauchen auf, aß kein Fleisch und trank keinen Kaffee.

## „ER WAR EIN GROSSES GENIE...“

Mitte Mai fuhren die Rimski-Korsakows nach Ljubensk, ins Grüne und an die frische Luft. Glasunow verabschiedete sich von ihm und war erstaunt über die blutleere Blässe seines Lehrers. Sie tranken Tee und sprachen über Musik. Brachte ein weiteres großes „Paket von Jelissejewa“, das von Jelena Pawlowna Glasunow für die Fahrt geschickt wurde. Sie verabschiedeten sich herzlich, natürlich nicht wissend, dass es ihr letztes Treffen war.

Trotz aller Vorsichtsmaßnahmen erschütterte die Ankunft in Lubensk die Familie mit einem neuen Anfall auf Nikolai Andrejewitsch, der allerdings geringer war als in Petersburg. Dann trat Besserung ein, Nikolai Andrejewitsch begann, in den Garten zu gehen, zwischen blühenden Apfelbäumen, Akazien und Flieder spazieren zu gehen. Er fühlte sich so fit und erfrischt, dass er weder auf den Rat des Arztes noch auf die Bitten des Hauses hörte, sondern immer mehr spazieren ging und begann, sich mit seinem Lehrbuch für Instrumentation zu beschäftigen.

Anfang Juni gab es ein freudiges Ereignis - die Hochzeit von Nikolai Andrejewitschs Tochter Nadja und Max Steinberg. Man wagte nicht, in die Kirche zu gehen, aber man begegnete dem jungen Paar fröhlich, überschüttete sie nach altem Brauch mit Hafer, gratulierte ihnen herzlich und war in bester Stimmung, die dann durch zwei Briefe etwas getrübt wurde - aus Petersburg von Teljakowski über das endgültige Zensurverbot von „Der goldene Hahn“ und über die Absage von „Saltan“ aus denselben Gründen, und aus Paris - die Gesellschaft der Musikschriftsteller weigerte sich, Rimski-Korsakow zuzulassen, was bedeutete, dass sie kein Honorar für die Pariser Inszenierung von „Snegurotschka“ zahlen wollte. Eine Zeit lang war Nikolai Andrejewitsch schlecht gelaunt, doch dann winkte er mit der Hand:

- Lass sie doch!

Am 7. Juni war er munter, spazierte durch den Garten und bewunderte die Apfelblüten, und am Abend rief er Max Steinberg, um den Sonnenuntergang zu bewundern - sie saßen lange auf einer Bank am Tor. Nikolai Andrejewitsch erzählte von ungewöhnlichen Farben des Sonnenuntergangs auf den Meeren und Ozeanen, die er auf seinen Reisen gesehen hatte. Sie kehrten in das Haus zurück. Nikolai Andrejewitsch schlug, ohne sich zu setzen, ein paar Akkorde auf dem Flügel an. Nichts deutete auf sein baldiges Ableben hin.

Bei Einbruch der Dunkelheit zog ein Gewitter auf, und eine schwere Schwüle machte sich in ihm breit. Trotz der weit geöffneten Fenster begann Nikolai Andrejewitsch zu keuchen, die Angst überkam ihn, und das Morphium, das ihm normalerweise Linderung verschaffte, half diesmal nicht. Ein kurzes Gewitter mit Regengüssen setzte dem Ganzen die Krone auf - das Herz des großen Komponisten versagte... Der Arzt kam am Morgen und musste nur noch einen Totenschein ausstellen.

Glasunow erfuhr vom Tod seines Lehrers am nächsten Morgen durch ein Telegramm von Steinberg. Noch am selben Tag trat das Petersburger Direktorium des IRMO zusammen - es ehrte das Andenken des Komponisten, beauftragte das Konservatorium mit der Übernahme aller Beerdigungskosten, beschloss, ein Porträt von Rimski-Korsakow in der Halle des Konservatoriums aufzustellen und ein nach ihm benanntes Stipendium einzurichten - alles auf Vorschlag von Glasunow. Der Direktor sagte dem Reporter des „Russischen Wortes“ kurz und bündig: „Es ist schwierig, das Werk des Verstorbenen in zwei Worten erschöpfend zu beschreiben. Ich kann Ihnen nur sagen, dass ihm gelungen ist, wovon Glinka träumte - den

Kontrapunkt des russischen Liedes zu verstehen.“ Er wollte sagen, dass Rimski-Korsakow das Werk Glinkas fortsetzte und über ihn hinausging und ein wahrer russischer Musiker war.

An einem sonnigen Tag, dem 11. Juni, wurde der Leichnam von Nikolai Andrejewitsch in der Konservatoriumskirche beigesetzt und auf dem Friedhof des Nowodewitschi-Klosters\* beigesetzt. Am Grab des Lehrers sagte Alexandr Konstantinowitsch, der seine Tränen nicht verbergen konnte:

- Wir haben einen Menschen verloren, wie wir ihn nie hatten und vielleicht nie wieder haben werden. Nikolai Andrejewitsch war ein großes Genie, mit einem wissbegierigen Geist und einer hohen Seele. Er strebte immer nach einem hohen Ideal...

Es war schwer, das erstarrte Gesicht von Nadeschda Nikolajewna zu sehen, die Augen rot vor Tränen, die Lippen vor Kummer gepresst. Der Tod ihres Mannes schien ihren normalerweise klaren Verstand etwas zu trüben - als ein weinender Igor Strawinsky ihr sein Beileid aussprach und sagte: „Wenn Sie nur wüssten, wie sehr ich Ihren furchtbaren Kummer teile, wie sehr ich den Verlust meines geliebten Nikolai Andrejewitsch empfinde“, sagte Nadeschda Nikolajewna mit seltsamem Blick:

- Warum trauern Sie so sehr? Wir haben immer noch Glasunow!

Und sie ließ Strawinsky mit vor Staunen offenem Mund zurück.

Auf Wunsch der Familie Rimski-Korsakow fertigte Nikolai Konstantinowitsch Rerich eine Skizze des künftigen Denkmals an - in Form eines Hügels mit einem alten Nowgoroder Kreuz und einer Inschrift in slawischer Schrift. In der Zwischenzeit wurde ein einfaches weißes Kreuz auf das Grab gestellt.

In allen Zeitungen wurden Nachrufe abgedruckt, die mit den herzlichsten Worten überschüttet wurden. „Man hat keine Kraft, seine Gedanken direkt zu sammeln, - klagte Ossowski in „Das Wort“, - dieser Tod ist so schockierend, so grausam ist der Wille des Schicksals...“, „Mit diesem frühen Tod hat ein großer Künstler, der uns allen lieb ist, das untröstliche Gefühl des endlosen Waisendaseins schwer unterdrückt ...“, „Starke, tiefgründige Talente, - reflektierte Kaschkin in der „Moskauer Wochenzeitung“, - haben ein Leben für die Nachwelt und einen Einfluss, der manchmal Jahrhunderte andauert.“ Briefe und Telegramme wurden an die Wohnung am Sagorodnoje Prospekt geschickt. „Es wird nie einen Zweiten wie Rimski-Korsakow geben, - schrieb Spendiarow aus Jalta, - sein Name wird immer lebendig, nah und teuer bleiben...“ „Der plötzliche Tod von Nikolai Andrejewitsch betrübt mich zutiefst, - schrieb Kjuj, - ein großer Künstler, ein wunderbarer Mensch und ein alter und bewährter Freund von mir.“

Am neunten Tag nach dem Tod Nikolai Andrejewitschs fand in der Karamsin-Kirche des Nowodewitschi-Klosters ein Begräbnisgottesdienst statt. Direkt vom Friedhof ging Glasunow zusammen mit den Verwandten Nikolai Andrejewitschs nach Sagorodnoje. Nadeschda Nikolajewna zeigte Alexandr Konstantinowitsch die Manuskripte des Verstorbenen - die bereits fertiggestellten und noch zu überarbeitenden Notizbücher des Komponisten. Ein Instrumentalhandbuch war fast fertig, und es gab Memoiren mit dem Titel „Eine Chronik meines musikalischen Lebens“, die der Komponist nach seinem Tod zur Veröffentlichung vermachte. Nadeschda Nikolajewna wollte sie zunächst selbst lesen, während Glasunow gebeten wurde, die von Nikolai Andrejewitsch an ihn gerichteten Briefe zu sammeln. Nachdem er Rimski-Korsakows Pläne gesehen hatte, beschloss er, die von ihm erdachte Orchestersuite aus „Der goldene Hahn“ zu vollenden - um die edle Tradition des Meisters fortzusetzen...

Und zu Hause, während er die Briefe Nikolai Andrejewitschs sammelte und wieder las, begann eine breite, endlose Melodie in seinem Kopf zu fließen, die sehr an die Melodien des Meisters erinnerte, und ein Orchesterstück - „Präludium zum Gedenken an Rimski-Korsakow“ - begann Gestalt anzunehmen. Als Trauerseufzer erklangen kurze Gesänge von Streicherbässen und ängstliche Schreie von Streichern. Dann begannen die Bilder zu wechseln und erinnerten zuerst an die Szene eines Waldsturms in „Pskowitjanka“, dann an das Bild eines Unterwasserreichs in „Sadko“, dann an die erhabene und schwermütige Musik des „Heiligen Stadtgangs“ in „Kitesch“, und dann sang das Orchester weiter und klangvoller die Melodie, die zuerst kam - vielleicht das Bild von Nikolai Andrejewitsch selbst, einem weisen und gütigen Mann, einem großen Künstler...

Und viele andere drückten ihre Trauer um ihren verstorbenen Lehrer in der Musik aus - Steinberg schrieb ein Präludium „Zum Gedenken an N. A. Rimski-Korsakow“, Strawinsky - „Trauerlied“ nur für Blasinstrumente. Auch Serjoscha Prokofjew setzte sich hin, um ein Orchesterstück zum Gedenken an Nikolai Andrejewitsch zu komponieren, vollendete es aber aus irgendeinem Grund nicht, was er später bedauerte - die Stimmung, mit der er damals arbeitete, kehrte danach nicht mehr zurück.

Die Zeitungen veröffentlichten weiterhin Telegramme aus dem ganzen Land und aus dem Ausland - der Tod Rimski-Korsakows wurde von allen als eine Tragödie empfunden.

- Der Tod Rimski-Korsakows erschüttert mich zutiefst, - sagte Spendiarow bei seiner Ankunft in Petersburg, - ich glaube, die russischen Musiker und alle seine Verehrer, vor allem wir, seine Schüler, fühlen jetzt eine große Leere! Mit großer Trauer denke ich an die traurige Tatsache, dass der liebe Nikolai Andrejewitsch nicht mehr unter uns weilt. Ich bin es so gewohnt, ihn um Rat zu fragen... Und wie groß war die Freude über jeden seiner zustimmenden Kommentare!

Nur Balakirew drückte sich, als er vom Tod seines einst geliebten Schülers erfuhr (Mili Alexejewitsch war nicht zur Beerdigung gekommen, da er sich in Gatschina aufhielt), in einem Brief an Ljapunow fast ironisch aus: „Nachdem ich die Nachricht vom vorzeitigen Tod von Nik. Andr. Rimski-Korsakow las, war ich sehr beeindruckt, zumal ich ihn heute Nacht in einem Waschbärenmantel schlafwandelnd sah. Da kommen wir alle mal hin!“

Der Sommer war mühevoll - Alexandr Konstantinowitsch war oft krank, und zum Glück entkam er dem „Vergessen in der Narkose“ nicht, aber nicht für lange. Er konnte nicht komponieren, sondern arrangierte nur Chopins berühmten Trauermarsch für das Orchester um, der das Herbstkonzert zum Gedenken an Rimski-Korsakow eröffnete. Das Arrangement wurde dann häufig gespielt, wobei allmählich vergessen wurde, wer es verwirklicht hatte.

## KONSERVATORIUM, KONZERTE, KURATORIUM

Im Herbst 1908, mitten in den Problemen des Konservatoriums, spürte Glasunow seinen Verlust mit neuer Kraft - alles ähnelte hier Nikolai Andrejewitsch, es gab niemanden, an den er sich mit Rat und Tat wenden konnte. Seine wachsende Freundschaft mit Max - Maximilian Ossejewitsch Steinberg - war ein Trost. Auf Empfehlung des Direktors des Konservatoriums wurde er als Lehrer eingestellt, und Glasunow vertraute ihm im Stillen einige seiner Schüler an - das Wissen, die

Fähigkeiten und das Talent des jungen Komponisten als Lehrer standen außer Zweifel. Glasunow und Steinberg korrespondierten häufig miteinander, vor allem an den Tagen, an denen einer von ihnen nicht in Petersburg war, und tauschten sich sowohl über kreative Probleme als auch über Alltagsorgen aus.

Das erste Symphoniekonzert der IRMO in der neuen Saison war dem Andenken an Rimski-Korsakow gewidmet. Der Marsch aus der Sonate von Chopin wurde auf Anweisung von Glasunow mit feierlicher Traurigkeit vorgetragen, gefolgt von der verträumten und skurrilen Musik aus dem „Goldenen Hahn“, und Arien aus den Opern und Romanzen Nikolai Andrejewitschs wurden von Leonid Sobinow wundervoll gesungen.

Und im November kam ein weiterer großer Verlust hinzu - anderthalb Jahrzehnte waren seit dem Tod von Tschaikowsky vergangen. Der liebe Pjotr Iljitsch! Und es war möglich, eine Bilanz zu ziehen. Offensichtlich gibt es in Russland niemanden, der beliebter ist als Tschaikowsky. Nehmen wir zum Beispiel „Eugen Onegin“ - keine andere russische Oper wird so sehr geliebt. Und sie hat bereits die „Großmutter“ der russischen Oper - Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ - überflügelt, die unvergleichlich häufiger aufgeführt wird. Letzteres hat jedoch einen gewissen halboffiziellen Charakter, und in einigen Fällen wird seine Durchführung fast als obligatorisch angesehen. Aber „Eugen Onegin“ ist nur deshalb lebendig, weil er das Herz anspricht. Glasunow fand es nicht zum Lachen, an die „Prophezeiung“ César Antonowitsch Kjuis zu erinnern!

Im Herbst ging Glasunow mehrmals aus, um zu dirigieren - er trat nun sowohl in den Russischen Symphoniekonzerten als auch in den Symphonieversammlungen der IRMO auf und wurde eingeladen, dem Scheremetjew-Orchester beizutreten (organisiert von einem berühmten Musiker und Kunstmäzen). Im November spielte er seine Fünfte Symphonie, die dem Publikum und dem Komponisten selbst immer besser gefiel, spielte Spendiarows „Drei Palmen“ und begleitete Antonina Neschanowa, eine Solistin des Moskauer Bolschoi-Theaters, die häufig in Petersburg zu Gast war und Arien aus „Der goldene Hahn“ großartig sang.

Im November trat das Kuratorium zum ersten Mal ohne Rimski-Korsakow zusammen. Ohne Debatte wurden die Preise an Rachmaninow für seine Zweite Symphonie, an Spendiarow für seine „Drei Palmen“, an Tanejew für sein Trio und an Sokolow für seinen Romanzen-Zyklus vergeben, während über Skrjabin „Poem der Ekstase“ heftig diskutiert wurde.

Skrjabin und Tatjana Fjodorowna Schljoger waren noch im Ausland unterwegs, aber seine Musik erinnerte ihn ständig an sich selbst in Russland. Vera Iwanowna Skrjabin, die sich immer noch weigerte, sich von ihrem untreuen Ehemann scheiden zu lassen, spielte dennoch regelmäßig seine Werke, darunter, wie ein Kritiker es ausdrückte, „geheimnisvolle Träume“ - Stücke namens „Rätsel“ und „Zartheit“. Sie spielte mit Liebe und Enthusiasmus und verstand es wie keine andere, Skrjamins eigene Art eines Pianisten zu vermitteln - darin waren sich alle einig - man merkte ihr an, dass sie ihm schon lange nahe stand. Und der junge Moskauer Pianist Mark Meitschik, ein begeisterter Verehrer der Musik Skrjamins, wagte sich in Moskau an die Fünfte Sonate, die er unter Skrjabin perfektioniert hatte und für die er im letzten Sommer eigens nach Lausanne gekommen war. Wider Erwarten applaudierte das Publikum eifrig und die Kritiker lobten, wenn auch mit Vorbehalten: „Diese ungewöhnliche Musik auf Anhieb zu verstehen, ist sehr schwierig... Man nimmt es eher als eine Art rhythmisch spontanen Wechsel von klanglichen Höhen und Tiefen wahr...“. Sergei Iwanowitsch Tanejew spöttische Worte:

- Diese Sonate endet nicht, sie hält an.

Glasunow war von der Sonate abgestoßen - er akzeptierte keine Musik, bei der unklar ist, in welcher Tonart sie beginnt und endet, und er verstand Skrjabin immer weniger. Und als das Kuratorium zusammenkam, um über die Verleihung des Preises für sein „Poem der Ekstase“ zu entscheiden, sprach er sich dagegen aus. Ljadow zögerte, sprach sich dann aber aufgrund seiner früheren Zuneigung zu Skrjabin für die Vergabe aus, während Arzybuschew, der nun Mitglied des Beirats war, Skrjabin bewunderte, so dass Alexandr Konstantinowitsch in der Minderheit war.

Der Preis wurde verliehen und tausend Rubel wurden nach Brüssel geschickt. Bald kam die Nachricht, dass das „Poem der Ekstase“ in New York mit großem Erfolg aufgeführt worden war.

„ZIEMLICH VIELE DISSONANZEN...“

Glasunow ließ Sergej Prokofjew nie aus den Augen und behielt ihn im Theorie- und Klavierunterricht. Und leider enttäuschte der siebzehnjährige Musiker den Meister zunehmend. Sein Talent war unbestritten, seine Kompositions- und Spieltechnik verbesserte sich sprunghaft. Aber über die Richtung, die der junge Mann einschlug, war Alexandr Konstantinowitsch nicht nur frustriert, sondern manchmal auch irritiert.

Sergej entwickelte sich zu einem exzellenten Pianisten, der eindeutig ein zukünftiger Virtuose war, aber Glasunows Spielweise war wegen der übermäßigen Trockenheit des Klangs, der Härte des Anschlags und sogar der absichtlichen Unhöflichkeit verhasst. Nicht umsonst hat jemand diese Art des Spiels von Prokofjew als „Schlag-Geräusch-Flügel“ bezeichnet. Und natürlich war Sergejs verächtliche Haltung gegenüber allgemein akzeptierten Werten irritierend - er sprach zum Beispiel verächtlich über Mozart:

- Was für eine Art von Harmonie ist das?

Die Schrift des Österreichers sei schwach, sagt man! Sergejs Haltung gegenüber Chopin, Glasunows Liebling, war nicht besser:

- Ich werde beweisen, dass wir auch ohne ihn auskommen können!

Es ist auch in Ordnung, dass es nur darum ging, dass Prokofjew selbst Chopin nicht spielen werde, und nicht über die völlige Untauglichkeit von Chopins Musik. Natürlich waren viele von Sergejs Äußerungen einfach das Ergebnis jugendlichen Übermuts, aber es war dennoch erschütternd.

Sergej spielte die Musik berühmter Komponisten und „korrigierte“ sie gnadenlos - strich rücksichtslos etwas durch, fügte dreist alle möglichen Spielereien ein. Tschaikowskys „Russisches Scherzo“ zum Beispiel wurde durch seine „Ergänzungen und Änderungen“ völlig verstümmelt. Glasunow sagte ihm mehr als einmal irritiert:

- Warum gibt es so viele zusätzliche Noten in den Harmonien?

Aber es gab keinen Zweifel daran, dass trotz all dieser irritierenden Macken eine Bandbreite in Sergejs Spiel vorhanden war, ein Talent, das überwältigend war. Nicht umsonst lächelte und nickte Anna Nikolajewna Jessipowa, die berühmte Pianistin und anerkannte Professorin für Klavierspiel, bei einem seiner Konzerte freundlich,

ihre Klasse wurde „die Garde des Konservatoriums“ genannt. Einige seiner Kommilitonen haben Sergej beraten:

- Ich denke, Jessipowa wird Sie aufnehmen, obwohl es verdammt schwer ist, in ihre Klasse zu kommen!

Das hat Mjaskowski auch gesagt, aber schärfer und eindeutiger:

- Was wird Winkler Ihnen beibringen? Er ist eher für diejenigen geeignet, die ihre Finger nicht krümmen können.

Alexandr Adolfovitsch Winkler, bei dem Prokofjew studierte, war ein freundlicher Mann, aber ein schwacher Pianist, eher ein „Klaviertheoretiker“. Doch Sergej war trotz seiner schroffen und unnachgiebigen Art nicht böswillig und wollte Winkler nicht vor den Kopf stoßen, und so verzögerte sich der Wechsel in die Klasse von Jessipowa, dessen Notwendigkeit immer deutlicher wurde.

Die Kompositionen Sergej Prokofjews, all die „Obsessionen“ und „Verzweiflungen“, die Glasunow mit großer Nervenanspannung anhörte und Ljadow auch, wurden nicht erwähnt. Und als Sergej anfang, sich für seinen kostenlosen Kompositionsunterricht anzumelden, sagte Anatoli Konstantinowitsch:

- Aber was soll ich Ihnen beibringen? Sie schreiben solche Dinge, dass, wenn ich Ihnen etwas rate, es sowieso zu nichts führt...

Aber der junge Mann bat darum, und Ljadow stimmte schließlich zu, aber nach kurzer Zeit hörte der Unterricht von selbst auf - Lehrer und Schüler verstanden sich nicht. Sergej wurde von Professor Iossif Iwanowitsch Witol in seine Klasse gebracht. Er war schon recht mollig und kahlköpfig und hatte immer gute Laune. Er ignorierte Prokofjews „musikalische Dreistigkeit“ einfach. Wenn ihn etwas besonders verwirrte, rieb er sich schweigend die große Stirn, und wenn sein Schüler fragte, ob er es noch einmal spielen könne. - antwortete er hastig:

- Oh nein, ich danke Ihnen. Das wird nicht nötig sein!

Und Prokofjew komponierte jeden Tag mehr und mehr.

Eines Tages brachte er eine große Partitur mit, um sie Glasunow zu zeigen - er schrieb eine Symphonie. Er brachte sie, wie Alexandr Konstantinowitsch meinte, nicht so sehr mit, um Ratschläge vom Meister zu erhalten, sondern eher in der Hoffnung, dass Glasunow mit seiner Autorität und seinen Verbindungen der Aufführung der Symphonie zustimmen würde. Als Glasunow die Partitur öffnete, stolperte er sofort über den ohrenbetäubenden dissonanten Akkord.

- Ziemlich schroff, - bemerkte er, doch der Autor widersprach:

- Ich finde es angenehm dramatisch!

Glasunow beobachtete das Restliche aufmerksam, aber ohne Interesse. Und nachdem Prokofjew etwas herumdruckste, äußerte er seine innersten Gedanken:

- Alexandr Konstantinowitsch, aber wie wäre es, so etwas zu arrangieren ... nun, eine Symphonie zu versuchen? .. Sie verstehen, wie wichtig das für einen unerfahrenen Komponisten ist ...

Glasunow hat das natürlich verstanden:

- Ich denke selbst darüber nach, aber wer kann das tun? Scheremetews Orchester? Das Hoforchester? Alle sind mit ihrer Arbeit beschäftigt. Es ist schwer, ihre Aufmerksamkeit mit etwas Unwichtigem zu erregen...

Alexandr Konstantinowitsch ermutigte den jungen Autor nicht sonderlich, nahm aber bald Verhandlungen mit Hugo Iwanowitsch Warlich, dem Dirigenten des Hoforchesters, auf.

Etwas später, in der Pause eines Konzerts, kam Maria Grigorjewna Prokofjewa auf ihn zu und fragte nach der Symphonie ihres Sohnes. Glasunow antwortete ausweichend und verbarg seine Irritation:

- Wie kann ich Ihnen sagen... Es wurde, wie man so schön sagt, mit viel Elan komponiert, aber stellenweise gibt es viele Dissonanzen und die Instrumentierung ist etwas bläss...

Glasunow überredete Warlich, und die Symphonie wurde bei einer der Proben der Hoforchester gespielt. Alle Verwandten, Freunde und Bekannten von Prokofjew waren anwesend und gratulierten ihm, aber er selbst war enttäuscht - seine eigene Symphonie erschien ihm naiv. Aber aus irgendeinem Grund wurde er wütend auf Glasunow, und seine skeptische Haltung gegenüber dessen Musik vertiefte sich - sie begann ihm ziemlich langweilig und veraltet zu erscheinen. Er sprach arrogant in seinem Bekanntenkreis und sogar am Konservatorium:

- Glasunows Ruhm ist bereits verblasst, und wenn es in einigen Häusern noch Lärm gibt, dann hauptsächlich aus Trägheit, aus Gewohnheit.

Alexandr Konstantinowitsch war sich dieser Äußerungen bewusst, reagierte aber in keiner Weise und änderte seine Meinung über Prokofjews Talent nicht.

Der Ruhm des Konservatoriums als „modernistischer Prokofjew“ erregte die Aufmerksamkeit des bibliophilen Alfred Pawlowitsch Nurok und des Musikkritikers Wjatscheslaw Gawrilowitsch Karatygin, der die Abende für moderne Musik leitete. Seit der Jahrhundertwende gab es diese Abende, an denen Mahler, Richard Strauss, Debussy, Schönberg, Strawinsky und Skrjabin gespielt wurden. Glasunow galt dort als „konservativ“, und er nahm eine entspannte Haltung dazu ein, aber er besuchte die Abende schon seit langem nicht mehr. Und als Sergej Prokofjew kam und um Erlaubnis bat, dort aufzutreten (für öffentliche Aufführungen mussten die Schüler die Erlaubnis des Direktors einholen), wollte der Direktor den jungen Komponisten natürlich nicht stören und gab die Erlaubnis. Weder Witol noch Winkler erhoben Einwände. Prokofjew, der seine Stücke brillant vorgetragen hatte, erhielt tosenden Applaus, Glückwünsche und Zeitungsartikel (Marija Grigorjewna begann nun, sorgfältig Zeitungsausschnitte zu sammeln) - es gab zwar auch Kritik („eher chaotische Schriften“), aber sie lobten mehr, und im „Wort“ prägte gewisser N. Sem. (es wurde angenommen, dass sich Karatygin selbst hinter diesem Pseudonym versteckte): „Ein großes und unbestrittenes Talent schimmert in all den Eigenheiten dieser reichen schöpferischen Phantasie durch.“ Ja, natürlich, ein großes Talent, aber hier „Macken“, dachte Glasunow, es wäre besser, weniger zu sein. Alexandr Konstantinowitsch wusste also nicht, ob er sich über den Erfolg seines Schülers freuen oder trauern sollte? Es gab immer weniger Hoffnung, dass er mit der Zeit „seine Meinung ändern“ und anfangen würde, intelligent zu schreiben...

## DENNOCH WIRD ETWAS GESCHRIEBEN...

Alexandr Konstantinowitsch selbst komponierte immer weniger; die Neunte Symphonie kam kaum voran. Kein Wunder, sein Kopf war mit dem Konservatorium beschäftigt, mit den endlosen Angelegenheiten - Reparaturen, Finanzen, Gesuche für Schüler - entweder wurde einem talentierten Schüler die Aufenthaltsgenehmigung verweigert, weil er Jude war, oder jemand wurde aus Petersburg ausgewiesen, weil er Verbindungen zu Revolutionären hatte. Einmal gab es eine ziemliche Peinlichkeit. Eine Gesangsschülerin bat in einem Brief aus dem Gefängnis um ihre Freilassung. Glasunow ging sofort zum Staatsanwalt, erfuhr,

dass sie wegen revolutionärer Aktivitäten inhaftiert worden war, und begann, die Schülerin in den höchsten Tönen zu loben:

- Ein wunderschönes Mädchen! So talentiert, intelligent und fleißig! Das ist nur ein Missverständnis!

Das Lob des Mädchens stimmte, als sie jedoch auf Ersuchen des Direktors des Konservatoriums aus der Haft entlassen wurde, erschoss sie am nächsten Tag auf offener Straße den Generalstaatsanwalt. Niemand tadelte Glasunow für seine schmeichelhafte Empfehlung der Terroristin, aber er selbst litt lange Zeit und hörte dennoch nicht auf, sich für seine Schüler einzusetzen. Er spendete sein Gehalt immer noch an die Schülerekasse, und als er beim Rat um eine Gehaltserhöhung bat, wurde ihm diese nie verweigert, da er wusste, wohin das Geld gehen würde.

Dennoch vollendete er ein Werk - die Musik zu Oscar Wildes Drama „Salome“, dessen Inszenierung von der berühmten Ballerina Ida Rubinstein am Michailowski-Theater erdacht und finanziert wurde. Groß, wegen ihrer Magerkeit scheinbar sehr lang, vielleicht unschön, aber attraktiv, immer exquisit gekleidet, gelang es Ida Lwowna, den Komponisten mit ihren Ideen zu fesseln, und Glasunow schrieb mehrere farbenfrohe Nummern, insbesondere den „Tanz der Salome“, die den jungen, aber bereits berühmten Choreografen Michail Fokin begeisterten und er begann sogar, Alexandr Konstantinowitsch zu überreden, ein ganzes Ballett zu schreiben.

Die Aufführung im Michailowski-Theater sollte nicht stattfinden - die Behörden verboten „Salome“, da sie die Handlung als „unmoralisch“ betrachteten. Und die Musik wurde im Saal des Konservatoriums bei einem Abend für Ida Rubinstein uraufgeführt - in märchenhaften orientalischen Kostümen und vor dem raffinierten Hintergrund der Bühnenbilder von Léon Bakst tanzte sie brillant den „Tanz der Salome“ (der vorsichtshalber in „Der Tanz der sieben Schleier“ umbenannt worden war). Glasunow selbst dirigierte, aber das Publikum schenkte der Musik wenig Aufmerksamkeit, sondern interessierte sich mehr für die Ballerina, die besonders berühmt wurde, nachdem der Künstler Serow sie nackt dargestellt hatte.

Ida Rubinstein und Fokin tourten mit „Der Tanz der sieben Schleier“ durch fast alle europäischen Hauptstädte, überall mit großem Erfolg, und in der Presse wurde viel Gutes über die Musik geschrieben. Glasunow hatte schon seit einiger Zeit über ein Ballett für Fokin nachgedacht, da er den Ruhm von Fokins „Chopiniana“ kannte.

Eine Zeit lang inspirierte ihn die Neuinszenierung von „Raimonda“ am Moskauer Bolschoi-Theater – „impressionistisch“, wie der Choreograf Alexander Alexejewitsch Gorski es nannte. Glasunow kannte ihn noch von seinen Aufführungen des „Dienstmädchens“. Später, als er Choreograph wurde, versuchte er lange Zeit vergeblich, Alexandr Konstantinowitsch von der Idee zu überzeugen, ein Ballett nach Hugos „Notre Dame de Paris“ zu komponieren. Gorski war auch ein hervorragender Musiker, und Glasunow vertraute ihm sogar das Dirigat bei den Proben für seine Ballette an. Er inszenierte „Raimonda“ nun sehr ungewöhnlich, die Musik wurde in einer komplexen Symbolik interpretiert und er gab einigen der Tänze sogar einen besonderen Namen – „in der Farbe von Mohnblumen“, „in der Farbe von Granatäpfeln“ und „in Blau“. Zwar waren Kenner der Meinung, dass die exquisiten symbolischen Tänze nicht immer perfekt mit Glasunows Musik harmonierten. Er selbst hatte sich noch nicht ganz entschieden, welche Inszenierung besser war, aber es war wohl das Werk des alten Petipa!

Was das neue Ballett anbelangt, so gab es leider immer weniger Hoffnung auf sein Erscheinen - der Gedanke daran war von Geschäften und Sorgen verdrängt worden.

## EKSTASE UM „EKSTASE“

Im Januar 1910 kehrte Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin nach fast fünfjähriger Abwesenheit endlich nach Russland zurück. Nach seinem Erfolg im Ausland (kürzlich wurde sein „Poem der Ekstase“ auch in Berlin aufgeführt, und die deutschen Zeitungen schrieben: „Dieser russische Komponist ist ungewöhnlich mutig!“) vervielfachte sich sein Ruhm in Russland, wie üblich, und er wurde überall begeistert aufgenommen. Auf Einladung des Dirigenten Sergej Alexandrowitsch Kussewizki wohnten Skrjabin und Tatjana Fjodorowna im luxuriösen Haus seiner Millionärgattin und fühlten sich dort eher schüchtern. In Musikerkreisen wurde endlos über Skrjabin, seine Musik und seine Philosophie gesprochen, vor allem über die „Ekstase“, wie „Das Poem der Ekstase“ überall genannt wurde.

In Petersburg schließlich spielten Hugo Iwanowitsch Warlich und sein Hoforchester zum ersten Mal in Russland die „Ekstase“. Die Zuhörer erhielten einen „philosophischen Kommentar“, der von Tatjana Fjodorownas Bruder Boris Schljozer verfasst worden war - sehr komplex und rätselhaft. Nachdem er ihn gelesen hatte, warf Ljadow das Blatt entnervt weg:

- Ein wunderbarer Blödsinn!

Das Publikum applaudierte, obwohl die Leistung besser hätte sein können. Die russischen Zeitungen hielten mit den ausländischen Zeitungen mit: „Das Poem besticht“, schrieb die „Sprache“, - durch seinen Mut und seine Originalität...“. Aber es gab auch viele, die verwirrt waren. Sergej Prokofjew gestand:

- Ich habe Kopfschmerzen... ich kann mir keinen Reim auf „Ekstase“ machen.

Gegen Ende Januar, als das „Poem der Ekstase“ für das Russische Symphoniekonzert vorgesehen war, trafen Skrjabin und Tatjana Fjodorowna in Petersburg ein. Felix Blumenfeld begann sich zu beschweren, als Skrjabin den Proben des Poems beiwohnte:

- Er benimmt sich höflich, er macht keine Bemerkungen vor dem Orchester, ich danke ihm, aber er bringt mich damit in Verlegenheit, dass er jedes Mal etwas anderes will, seine Wünsche ändern sich ständig. Er scheint nicht selbst zu entscheiden, welches Tempo zum Beispiel vorgegeben werden soll...

Skrjabin und Tatjana Fjodorowna besuchten alle Musikhäuser, die Rimski-Korsakow- und die Glasunow-Häuser. Alexandr Nikolajewitsch setzte sich bereitwillig an den Flügel.

Er wurde noch exaltierter als zuvor - er warf den Kopf noch weiter zurück, warf die Arme hoch, sein Gesicht zuckte nervös. Aber er hat großartig gespielt - spirituell und poetisch. Es stimmt, wie es Glasunow schien, gab es mehr Flüchtigkeit, mehr rhythmisches Element als Tiefe in seinem Spiel. Vielleicht war Wera Iwanowna Skrjabin gründlicher und schien die Musik Skrjabins überraschenderweise besser zu spielen als der Autor selbst!

Und noch eifriger sprach Skrjabin über seine Musik, spielte Auszüge aus seinen zukünftigen Kompositionen, erklärte den Sinn der Themen-Melodien, ihre philosophische Bedeutung und zeichnete mit seinen blassen, dünnen Händen einige Zeichen in die Luft. Seine neuen Kompositionen sollten, wie jeder bereits wusste, mehr als nur Klänge enthalten:

- Die Themen werden vielfarbig sein, - erklärte er, - und sich zu einem wunderbaren Muster verflechten! Es ist nicht für das Klavier geeignet, es gehört ins Orchester, - leuchtete Skrjabin's Blick auf, - welche wunderbare Farben! Was für eine Farbkombination in diesen Zickzacklinien! Wie Flammenzungen! Es wird fantastisch werden!

Und Skrjabin sprach über das „Farbklavier“, das er erfand. Besonders überraschend waren jedoch die Geschichten über das zukünftige „Mysterium“, für das Skrjabin sogar eine neue Sprache erfinden wollte - keine Worte, sondern ... Ausrufe, Zwischenrufe, Seufzer!

Am letzten Januartag trat Skrjabin selbst im Russischen Symphoniekonzert auf und spielte neue Stücke – „Sehnsucht“, „Eine Liebkosung im Tanz“ und dann die Fünfte Sonate. Diese Musik kam nicht gut an, der Beifall war trocken und man konnte sogar das Schweigen hören. Im zweiten Teil jedoch, als unter Blumenfelds Leitung das „Poem der Ekstase“ prächtig erklang, revanchierte sich Skrjabin - das Publikum applaudierte heftig, der Komponist wurde ohne Ende gefordert. Ein großer Erfolg, eine Sensation!

Alexandr Konstantinowitsch saß nicht weit von der Bühne entfernt.

... Ein bebender Streicherakkord hing in der Luft, die Harfe und die Celesta erklangen geheimnisvoll, und die Flöte spielte eine herrlich nachdenkliche Melodie - es war, wie der Kommentar erklärt, „das Thema der Sehnsucht“. Sie wurde von der männlichen Stimme der Trompete beantwortet, dem „Thema des Willens“. Eine Klangwelle nach der anderen rollte heran, und schließlich erhob sich auf dem Scheitelpunkt der höchsten dieser Wellen in der schillernden Brillanz des hohen Registers des Trompetensolos das „Thema der Selbstbehauptung“. Die Klangfülle wuchs, und heftige Impulse wechselten sich mit Inseln der Ruhe und müden Kontemplation ab. Das Wichtigste behielt Skrjabin für das Finale vor - zum Orchester gesellte sich die Orgel, und Skrjabin hatte ein solches Register vorgeschrieben, bei dem alle der tausenden Orgelpfeifen gleichzeitig erklingen, wodurch das Instrument die Kraft eines ganzen Orchesters, ja zweier Orchester übertreffen konnte! Die Glocken erklangen und acht (!) Waldhörner mit hochgezogenen Flöten (die dadurch eine besondere Klanggewalt erreichten) durchbrachen den tobenden Klang-Orkan - das „Thema der Selbstbehauptung“ triumphierte mit unerhörter Kraft!

Gott, diese Musik war überwältigend und deprimierend! Alexandr Konstantinowitsch hatte den Eindruck, dass die Bögen nicht auf den Saiten, sondern auf den Nerven liefen. Was für ein Meister der Form, wie alles von Skrjabin berechnet, perfekt instrumentiert wurde. Aber die Themen, aber die Harmonie... Und warum diese drängende Kraft! Was für eine Art von Natur ist dieser zerbrechliche Skrjabin? Glasunow sah Alexandr Nikolajewitsch, der in der Nähe saß und seine Musik genoss - sein Gesicht erstarrte seltsam, er schloss die Augen in Glückseligkeit, blickte zur Decke, als wolle er nach oben fliegen, atmete impulsiv und nervös und hielt sich manchmal an den Armlehnen seines Stuhls fest.

Als das Orchester aufhörte, herrschte für einige Augenblicke Stille im Saal, als ob das Publikum die Fähigkeit verloren hätte, sich zu bewegen, und dann brach ein weiterer Beifallssturm los, diesmal so laut, als ob das Publikum den Donner der Musik übertreffen wollte. Skrjabin betrat die Bühne und verneigte sich anmutig, ruhig und blass wie immer.

Nach dem Konzert gab es ein Bankett - feierliche Trinksprüche, Lobreden und exquisite Antworten des Helden des Tages. Es war nicht ohne Peinlichkeit. Ein entfernter Verwandter Alexandr Nikolajewitschs, ein älterer ziviler General Skrjabin's,

hatte sich ein wenig betrunken und hielt eine unbeabsichtigte Rede. Der General deutete mit dem Finger auf Tatjana Fjodorowna, die neben dem Komponisten saß, schön und fröhlich, in einem modischen Kleid in Orangetönen, und rief:

- Da ist sie, die Ekstase, neben ihr in Gelb!

Der General wurde besänftigt und das Bankett nahm seine feierliche Wendung, aber es war unmöglich, nicht darüber nachzudenken, worauf die vagen Erklärungen Skrjabins hinausliefen - einem Publikum, das weit davon entfernt war, zu philosophieren, gaben sie Nahrung für alle möglichen, manchmal recht absurden Interpretationen.

Auch Glasunow hielt eine kurze Ansprache, in der er die Form und die Orchestrierung lobte, aber über den Rest schwieg - es war weder die Zeit noch der Ort dafür.

Als Alexandr Konstantinowitsch am nächsten Tag die Zeitungen aufschlug, stellte er fest, dass Skrjabin und sein „Poem der Ekstase“ zu einem wichtigen Thema für Musikkritiker und Reporter geworden waren. Und das ging dann einen knappen Monat lang so weiter. In den höchsten Tönen wurde gelobt: „Die kühnste Konzeption und komplexe Orchestrierung der gesamten zeitgenössischen Musik“; „In Skrjabin haben wir eines der bemerkenswertesten Talente der zeitgenössischen Kunst vor uns“, aber es gab auch Kritiken, denen sich Glasunow angeschlossen hätte: „Der Eindruck, den das „Poem der Ekstase“ hervorrief, war quälend und beklemmend, denn man kann dieses chaotische Klangspiel, das zuweilen den höchsten Grad an Intensität erreicht, nicht als Musik bezeichnen“; „20 Minuten lang werden die Ohren einer wahren Folter ausgesetzt, wie ich sie noch nie erlebt habe. .. eine sehr starke nervliche Irritation durch die Musik, wenn man dieses wilde Klangchaos, das vom Orchester wiedergegeben wurde, so nennen darf“. In einem Punkt waren sich alle einig - das Programm, dieser sehr „philosophische Kommentar“ zum Poem, wurde einhellig als „pompöse Ansammlung von Worten“ bezeichnet. Selbst Skrjabins Förderer Kaschkin fragte im „Russischen Wort“: „Können diese Bruchstücke und Phrasen, die auf eine bekannte philosophische Lehre anspielen, als eine Art Erklärung für die lebendige, ungewöhnlich ausdrucksstarke Musik dienen?“

Für Glasunow war es klar - seine und Skrjabins Ansichten darüber, wie Musik sein sollte, hatten sich endgültig auseinanderentwickelt...

## VIEL NEUE MUSIK

Generell gab es eine Menge neuer Musik. Sergej Wassilenko komponierte zwei symphonische Werke – „Der Garten des Todes“ und „Der Flug der Hexen“. Das erste, das durch den Tod seines kleinen Sohnes Aljoscha inspiriert worden sein soll, war sehr düster, mit unheilvollen „Stimmen des Todes“ und der Nachtigall, die über dem Grab singt, während das zweite abwechselnd alptraumhafte „Nachtvisionen“ enthielt. Beide Stücke waren ein Publikumserfolg, zumal ein Kritiker unfreiwillig Werbung für den „Hexenflug“ machte, indem er schrieb, es sei ein blasphemisches Bild des Satans „mit unglaublichem Zynismus, der Nachtziege, die in wollüstigen weiblichen Liebkosungen schwelgt“. Wie könnte man mit solchen Leidenschaften nicht in ein Konzert gehen! Ljadow, der selbst eine Vorliebe für alle Arten von „Teufeleien“ hatte, bezeichnete Wassilenko nun als „Teufelskundigen“ schlechthin.

Reinhold Glière, der von Jahr zu Jahr stärker wurde, begeisterte mit seiner symphonischen Dichtung „Die Sirenen“ - ein sehr frisches und visuelles Bild des Meeres. Diese Musik hat etwas von Debussy und auch von Rimski-Korsakow, aber

alles auf seine eigene Weise, und die Instrumentierung, die Glasunow immer besonders schätzte, ist robust und farbig.

Im Frühjahr 1909 schloss Sergej Prokofjew sein Studium der Komposition am Konservatorium ab. Eigentlich hätte er noch ein oder zwei Jahre in der freien Kompositionsklasse studieren können, aber Ljadow weigerte sich kategorisch, ihn zu unterrichten, Mjaskowski wurde angenommen, Prokofjew jedoch nicht. Für sein Examen reichte Prokofjew eine Klaviersonate und Szenen aus der Oper „Ein Fest während der Pest“ ein - eine neue, zu demselben Thema, über das er in seiner Kindheit eine Oper geschrieben hatte. Diesmal empörten Sergejs „Neuerungen“ sogar Witol; er wollte die Sonate nicht einmal mehr hören, nachdem er sie zum ersten Mal im Unterricht gehört hatte:

- Ein Innovator der schärfsten Extreme!

Und in den Operszenen stellte Prokofjew den Priester dar, der die feiernden Sünder „mit knirschenden Zähnen“ erschlägt, wozu er viele wilde Dissonanzen schrieb. Die Prüfer, so prahlte Prokofjew später, hätten „geschrien und gebrüllt“. Der Schüler wurde aufgefordert, nach draußen zu gehen und zu warten. Durch die fest verschlossene Tür konnte er Ljadows Empörung hören, die sich wiederholte:

- Was bringen sie zur Prüfung mit? Richtig, sie wollen alle Skrjabin sein!

„Sie“ - das waren Prokofjew, Mjaskowski und ihre Nachahmer. Nach einigem Hin und Her beschloss das Komitee, allen - sowohl den Schülern in Witols Klasse, die bereits Meister geworden waren, als auch denen in Solowjows Klasse, die zwar mittelmäßig, aber gutwillig komponierten, eine „vier“ zu geben – „ausgeführt durch Gleichschaltung“, wie Prokofjew später sagte - und allen ein Diplom als „freie Künstler“ zu verleihen.

Bei der Klavierprüfung spielte Prokofjew exzellent. Glasunow schrieb in das Buch des Direktors: „Die technische Vorbereitung ist ziemlich brilliant. Der Vortrag ist eigenartig, originell, aber nicht immer von künstlerischem Geschmack durchdrungen“. Es war offensichtlich, dass Winkler, bei allem Respekt des Direktors vor ihm, Sergej nichts mehr zu lehren hatte. Auf Bitten des Direktors erklärte sich Anna Nikolajewna Jessipowa bereit, Sergej in ihrer Klasse aufzunehmen, während er gleichzeitig in der Klasse von Nikolai Nikolajewitsch Tscherepnin Dirigieren lernen sollte. In der Zwischenzeit nahm der frischgebackene „freie Künstler“ bei seiner Abreise im Sommer nach Sonziwka eine Menge Noten mit, darunter eine Sonate von Glasunow. Und an Mjaskowski schrieb er in seiner üblichen sarkastischen Art: „Ich spiele Glasunows Sonate mit Vergnügen. Sagen Sie, in welche glückselige Stimmung ist er auf Seite siebenunddreißig geraten?“

Prokofjews musikalische „Grimassen“ irritierten nur noch Glasunow, während die Musik von Wassilenko und Glière, wenn auch nicht ohne zu „französisieren“, erträglicher war.

Aber die gerade vollendete Zweite Symphonie Balakirews schien viel näher zu sein. Mili Alexejewitsch wandte sich erneut den gleichen Bildern zu, die dem „Häuflein“ lieb waren - im ersten Satz kontrastierte er ein willensstarkes und pathetisches Thema mit einem lyrischen Thema mit raffiniertem orientalischem Geschmack - die Melodie der Oboe mit dem Dröhnen der kleinen Trommel und den transparenten Akkorden der Harfe. Das Scherzo enthielt natürlich ein schneidiges „im Geiste des Kosaken“, im langsamen dritten Satz gab es eine nachdenkliche und lyrische Melodie, und im Finale donnerte die brillante Polonaise. Die Partitur enthält auch Volksmelodien – „Der Schnee schmilzt“ und „In meinem Garten“. Alles war nicht ohne Glanz ausgearbeitet, die Instrumentierung war tadellos. Aber leider spürt man in dieser Musik immer noch etwas Altmodisches, eine gewisse Müdigkeit, eine

gewisse Kälte. Und man dachte unwillkürlich, dass vielleicht auch in Glasunows Musik etwas Unzeitgemäßes steckt? Ist es nicht an der Zeit, „neue Wege“ zu beschreiten? Oder ist es bereits zu spät?

## DAS BUCH DES „GROSSEN LEHRERS“

Anfang Mai traf ein gewichtiges Paket aus Moskau ein - Sergej Iwanowitsch Tanejew schickte seinen Freunden ein kürzlich veröffentlichtes Buch – „Der bewegliche Kontrapunkt der strengen Schrift“. Beim Durchblättern der Seiten mit den komplizierten Berechnungen und Tabellen bewunderte Alexandr Konstantinowitsch die Weisheit des Gelehrten. Ein Telegramm ging nach Moskau: „Der große Lehrer des Kontrapunkts wird von seinen Anhängern begrüßt. Glasunow, Gliér, Nikolajew.“ Das Ereignis war in der Tat außergewöhnlich, auch wenn nur wenigen bewusst war, dass die Veröffentlichung von Tanejews langjährigem Werk eine neue Ära in der Erforschung der äußerst komplexen Wissenschaft der Polyphonie einläutete. Früher wurden die Geheimnisse der Disziplin von einem reifen Meister an einen künftigen Meister weitergegeben und durch Beispiele erklärt, und vieles wurde nur intuitiv im Rahmen der Fähigkeiten des Schülers verstanden. Nun hat Sergej Iwanowitsch jedem Schüler einen roten Faden von Formeln mit auf den Weg gegeben, mit dem jeder, der geistesgegenwärtig war, solche Weisheiten lernen konnte, die selbst der große Bach nicht kannte. Zwar konnte Klugheit das kompositorische Talent nicht ersetzen, aber das Studium der Polyphonie, das auf einer soliden wissenschaftlichen Grundlage beruhte, wurde viel einfacher. Und als er das Buch las, wiederholte Glasunow: „Der große Lehrer!“

## SOMMERRUHE

Der Sommer kam, und Glasunow, der die Last der Konservatoriumsarbeit endlich abgeschüttelt hatte, gönnte sich einen Urlaub. Zuerst in Oserki, dann ging er nach Finnland, in ein kleines Dorf. Ein paar Tage Ruhe, Spaziergänge im Wald und auf den Feldern genügten, um sich in die richtige Stimmung zum Komponieren zu bringen. In kürzester Zeit komponierte er ein Orchesterstück, inspiriert von der Natur dieser Orte, den Liedern der finnischen Bauern und den Erinnerungen an die Begegnung mit Sibelius und seiner Musik. Zuerst hieß das Stück „Finnland“, aber dann erinnerte er sich daran, dass Sibelius bereits einen solchen Titel hatte und änderte es in „Finnische Fantasie“.

Nach der Erholung fühlte er sich gesünder, das Rauschen im Kopf, das ihn im Frühjahr oft geplagt hatte, war verschwunden. Aber die zunehmende Fettleibigkeit machte ihm zu schaffen - sie war, wie die Ärzte gewarnt hatten, eine schreckliche Gefahr für sein Herz. Glasunow spürte es selbst, als er die Treppe hinaufstieg. Auch seine äußere Erscheinung war nicht erfreulich - nicht umsonst haben Zeitungskarikaturisten den berühmten Komponisten als unglaublich fett dargestellt - sie trafen, wie man sagt, seinen wunden Punkt. Er war sich auch bewusst, dass seine Schüler sein Erscheinen im Saal in Begleitung seiner Professoren als „eine Prozession von Zwergen“ bezeichneten - so klein und mickrig erschienen die anderen neben dem massigen Glasunow. Und im Juli reiste Alexandr Konstantinowitsch nach einem kurzen Aufenthalt in Petersburg nach Kislowodsk. Er

genoss es, Narsan (*Mineralwasser*) zu trinken, Bäder zu nehmen und lange Spaziergänge auf den steilen Wegen des therapeutischen Parks zu unternehmen. Er hat in der Tat etwas abgenommen.

Er hat sich für die Fahrt mit einem großen Stapel Noten eingedeckt, kam aber nie dazu, die „Finnische Fantasie“ zu instrumentieren, die Stimmung war weg.

Anfang August reiste Glasunow nach Abschluss seiner Behandlung nach Jalta, wohin er seit langem von Spendiarrow eingeladen worden war. In seinem Haus in Jalta wurde Alexandr Konstantinowitsch als der liebste Gast empfangen. Sowohl der Hausherr als auch die Hausangestellten waren nur darauf bedacht, dem Gast zu gefallen. Am frühen Morgen spähte der Hausherr vorsichtig durch das Fenster des Glasunow zugewiesenen Zimmers.

- Bist du wach, mein Lieber? - fragte er mit einem herzhaften Lächeln. - Steh auf, lass uns den Sonnenaufgang sehen!

Und sie gingen den steilen Hang hinauf. Vor ihm stand Spendiarrow, leicht und ungestüm, in einem weißen Anzug und mit einem runden Canotier-Hut. Dahinter folgte Glasunow in seinem gewohnten grauen Mantel, schwer geschwollen. Und bettelte:

- Um Gottes willen, mach langsam, Alexandr Afanasjewitsch...

Vom Gipfel aus bewunderten sie den Sonnenaufgang. Spendiarrow gab Erklärungen mit dem Blick des Meisters des „Schauspiels“, das die Sonne zeigte. Als sie zurückkamen, gab es ein reichhaltiges und abwechslungsreiches südländisches Essen, und als die Hitze einsetzte, versteckten sie sich in Spendiarrow's Büro und führten, am Flügel sitzend, endlose Gespräche über alte und neue Kompositionen, über Pläne für die Zukunft. Und am Abend, wenn die Hitze nachließ, wurden die Gespräche auf der Veranda und bei Spaziergängen im Garten fortgesetzt.

Im Sommer hatte Glasunow Zeit, in Pawlowsk aufzutreten, wo er weiterhin mit besonderer Begeisterung dirigierte - das Orchester war gut, das Publikum aufmerksam und aufgeschlossen, und es war ein schöner Ort, um sich vom Lärm Petersburgs zu erholen.

Auch Reinhold Glière dirigierte in diesem Sommer in Pawlowsk. Drei Wochen zuvor hatte er erfolgreich in Kiew debütiert und wurde nach Pawlowsk eingeladen, wo er seine Erste Symphonie, sein Poem „Die Sirenen“ spielte und seine Romanzen begleitete. Glasunow mochte Glières Art zu dirigieren - am Pult war er einfach und zurückhaltend, seine Gestik war sanft und klar umrissen und ähnelte in gewisser Weise Glasunow selbst.

## EMERITIERTER PROFESSOR

Im August 1909 begann Glasunow mit der Arbeit an einer Instrumentation der „Finnischen Fantasie“, doch schon bald begann die Konservatoriumszeit und die Partitur wurde erneut verschoben. Es hatte keinen Sinn, das Ballett zu komponieren, an das Fokin ihn eindringlich erinnert hatte. Es war klar, dass er die Hoffnung noch nicht aufgegeben hatte, wie er in einem Interview mit der „Petersburger Zeitung“ erklärte:

- Die Musik für die Ballette wird wahrscheinlich von Glasunow und Ljadow geschrieben.

Leider sollten sich diese Pläne, wie viele andere auch, nicht verwirklichen lassen. Hätte Marius Iwanowitsch Petipa das Ballett inszeniert, hätte Glasunow

wahrscheinlich sowohl Kraft als auch Zeit gefunden, aber Theaterdirektor Teljakowski hielt den alten Choreographen vom Theater fern, und so verbrachte er seinen Lebensabend in Gursuf. Und seine „Nachfolger“ am Mariinski-Theater, wie z. B. Sergejew, hatten seine Schöpfungen in einen solchen Scherbenhaufen gebracht, dass die Neulinge überrascht waren:

- Von Petipa so enthusiastisch gelobt und doch sind die Aufführungen so blass?

Und jemand, der sich an die Aufführungen unter Petipa erinnerte, erklärte:

- Das liegt daran, dass Iwanow tot zu sein scheint und Petipa von der Bildfläche verschwunden ist, und ihre Kreationen in den Händen eines talentlosen Regisseurs liegen. Was Sie hier sehen, ist den Aufführungen von Petipa und Iwanow so ähnlich wie ein Skelett einem lebenden Menschen!

Am Konservatorium zog Sergej Prokofjew die Aufmerksamkeit aller auf sich. Im Laufe des Sommers wurde er noch erwachsener, und da er nun ein „freier Künstler“ war, trennte er sich von seiner Uniformjacke und dem Gürtel mit dem selbstgemachten Riemen und trug einen neuen grauen Anzug, ein farbiges Hemd mit roter Krawatte und elegante Schuhe. Mjaskowski scherzte freundlich:

- Ah, Sersch in gelben Stiefeln!

Und er riet zum Kauf ausgefallener Manschettenknöpfe mit echten Spinnen, die in Alkohol schwimmen. Aber Sergej fand sie zu „zoologisch“, also kaufte er ein paar bescheidenere Exemplare.

In Jessipowas Klasse spürte Prokofjew von der ersten Stunde an die autoritative Hand Anna Nikolajewnas. Die Medtner-Stücke, die Sergej den Sommer über akribisch studiert hatte, wurden sofort vom Pult des Flügels genommen:

- Bringen Sie so etwas nie wieder in meine Klasse!

Und sie setzte Sergej hin, um die Klavierklassiker zu studieren. Jegliche Eigenmächtigkeiten wurde rigoros unterdrückt, und Anna Nikolajewna konnte einen Schüler sogar aus dem Unterricht werfen, wenn er schlampig und unfertig spielte, was Winkler manchmal einfach nicht bemerkte. Anfangs mochte sie Sergejs eigene Kompositionen, sie prahlte sogar scherzhaft damit:

- Das ist die Art von Schülern, die ich habe - Sonaten schreiben!

Doch schon bald ließ sie seine Kompositionen kalt, sah sich seine neuen „Opera“ nur widerwillig an, begann dann, sie ganz zu meiden und stimmte in ihrer Einschätzung mit Glasunow überein. Aber sie schätzte Prokofjews Talent als Pianist. Sie selbst wiederholte:

- Um ein guter Pianist zu werden, braucht man Liebe zur Musik, Willenskraft, dann einen Kopf und viel Geduld!

Sergej hatte all diese Eigenschaften in Überfluss. Auch wenn er sich darüber beschwerte, dass Jessipowa „versuchte, alle gleich aussehen zu lassen“, ging die Arbeit weiter, und nach und nach erhielt Prokofjews pianistische Begabung den richtigen Schliff.

Und aus dem Unterricht bei Ljadow, den Sergej gebeten hatte, wurde nichts. Was der Schüler mitbrachte, irritierte Anatoli Konstantinowitsch so sehr, dass der Professor bald nicht mehr zum Unterricht kam, weil er „krank“ war, so dass der Unterricht einen Monat später von selbst ausfiel. Stattdessen nahm Prokofjew mit wachsender Begeisterung Dirigierunterricht bei Tscherepnin, vor allem als er merkte, dass das Lernen der Partituren mit dem Orchester ihm half, seine Instrumentierung zu verbessern.

Der Speisesaal des Konservatoriums, die sich im Nachbargebäude befand, war ein echtes Ärgernis für den Direktor. Hier konnte jeder Schüler ein herzhaftes, schmackhaftes und vor allem preiswertes Mittagessen einnehmen. Es liegt auf der

Hand, dass ein solcher Speisesaal immer mit Verlust arbeitete und die Hälfte des Defizits vom Direktor getragen wurde, während die andere Hälfte durch die Einnahmen aus den Konzerten gedeckt wurde. Der Direktor kam oft in den Speisesaal, vergewisserte sich, dass die Schüler gut gepflegt wurden und beriet sich mit den Mitgliedern des Speisesaalausschusses, die dort ihren Dienst versahen.

Auch hier kaufte er Wintermäntel für jemanden, gab jemandem ein Taschengeld, schenkte jemandem Karten für ein interessantes Konzert oder Theater und verschaffte jemandem einen Job - meist in den Ensembles, die in den städtischen Kinos spielten und Stummfilme begleiteten. Und da er sich für die, die er arrangierte, verantwortlich fühlte, war es nicht ungewöhnlich, dass er abends, nach einem vollen Arbeitstag, mit einigen Professoren durch die Kinosäle ging, um zu überprüfen, ob ihre Schützlinge gut spielten?

Im Allgemeinen war der Direktor allgegenwärtig - bei allen Konzerten des Konservatoriums, ganz zu schweigen von den Prüfungen; nahm ausnahmslos, wenn nicht sogar krank, an Sitzungen verschiedener Kommissionen und Komitees teil, nahm nicht nur teil, sondern beteiligte sich aktiv an den Angelegenheiten. Er kannte noch immer jeden Schüler vom Sehen, und in diesem Herbst hatte ihre Zahl bereits die Tausend überschritten!

Jeder in der Stadt wusste natürlich, wie sehr sich der Direktor um seine Schüler kümmerte. Und eines Tages kam Baron Ginsburg, einer der reichsten Bankiers Russlands, ein Amateurmusiker und großer Bewunderer von Glasunows Musik, um Glasunow zu sehen.

- Alexandr Konstantinowitsch, - fragte er besorgt, - was wird mit Ihnen geschehen? Sie können nicht ewig Unterricht erteilen, Sie erhalten kein Urheberrecht, obwohl Ihre Musik in der ganzen Welt aufgeführt wird. Und Sie geben die ganze Zeit Geld an junge Musiker!

- Ich habe genug Geld, - protestierte der Komponist, - ich habe keine Kinder und muss mich nur um meine Mami kümmern.

- Nein, nein! - winkte der Baron mit den Händen, - Sie müssen sparen! Ich werde heute hunderttausend auf Ihr Konto einzahlen, aber geben Sie es nicht aus, sondern fügen Sie es jeden Monat aus Ihrem Einkommen hinzu. Sie verstehen, dass dies der einzige Weg ist, um im Alter etwas zum Leben zu haben!

Glasunow stimmte dankend zu und versprach zu sparen. Doch als der Bankier ein Jahr später sein Konto überprüfte, stellte sich heraus, dass der Komponist nicht nur nichts hinzugefügt hatte, sondern die Hälfte des Geldes bereits verschenkt worden war.

- Und was meinen Sie? - ärgerte sich der Baron, - ist das möglich, Alexandr Konstantinowitsch? Schüler sind Schüler, aber man muss auch an sich selbst denken!

Der Komponist versprach, „sich zu bessern“, und Ginsburg zahlte weitere 50.000 auf sein Konto ein, aber auch dieses Geld begann schnell zu schmelzen...

Glasunows Autorität stand außer Frage, und selbst die „konservativen Schwarzhundertschaftler“ wurden weniger und blieben in der klaren Minderheit. Sein Ruhm als Komponist, Pädagoge und Organisator des konservatorischen Lebens vervielfältigte sich und weitete sich aus.

Und der Kunstrat beschloss, Glasunow in den Rang eines emeritierten Professors zu erheben, und wenig später folgte der Rat „mit einhelliger Sympathie“ dem Vorschlag von Inspektor Tabel, Glasunow ein Diplom als „freier Künstler“ zu

verleihen, wie es einst für den ersten Direktor des Konservatoriums Anton Grigorjewitsch Rubinstein geschehen war. Außerdem wurde beschlossen, die Form des Diploms zu besprechen und es im Dezember anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der IRMO zu überreichen, was auch geschah. Das Diplom lautete: „In Anerkennung der herausragenden musikalischen Kenntnisse, die er als Komponist an den Tag gelegt hat, der die Prüfungsanforderungen in allen Fächern des Studiengangs Kompositionstheorie im Rahmen des für das Diplom festgelegten Programms erfüllt hat.“ Es war natürlich amüsant, dass der weltberühmte Komponist Alexandr Konstantinowitsch Glasunow sein Wissen als „Erfüllung der Prüfungsanforderungen“ definierte, aber Glasunow nahm sein Diplom mit aufrichtiger Dankbarkeit entgegen, war sehr stolz darauf und hängte es in einem schönen Rahmen an einem repräsentativen Platz in seinem Arbeitszimmer auf.

## KOLLEGEN

Professor Anatoli Konstantinowitsch Ljadow, so scheint es, begann seine zweite schöpferische Jugend, selbst am Konservatorium wirkte er munterer als sonst. Im Gespräch mit ihm konnte Glasunow spüren, wie intensiv die Gedanken seines Freundes pochten. Er war schon immer ein großer Witzbold und leidenschaftlicher Debattierer, der sich nun besonders für Paradoxien interessierte und sich gerne auf verbale Duelle einließ. Er las viel, auch die neueste Literatur der Moderne, und parodierte sarkastisch dekadente Eskapaden. Als Innokenti Annenski in der Zeitschrift „Apollo“ einen Artikel „Über die moderne Lyrik“ veröffentlichte, in dem er die Poesie von Fjodor Sologub lobte, parodierte Ljadow auf bissige Weise Sologubs Gedicht „Jelisaweta, Jelisaweta, komm zu mir...“ und ersetzte den feierlichen Namen durch das einfache „Agafja“. Die Parodie wurde aufgegriffen, und lange Zeit wurde „Apollo“ in Kreisen, die der Dekadenz nicht zugeneigt waren, „Agafja“ genannt.

Aber das waren natürlich Kleinigkeiten, und die Hauptsache war, dass Ljadows Kreativität wirklich zu wachsen begann, und obwohl er, wie Karatygin sagte, bereits als Komponist von „kleinen Klangmedaillons, Schmuckstücken, Puppen und Schnupftabakdosen“ geführt wurde, begann er, zwar nicht sehr große, aber doch schon recht umfangreiche Werke zu komponieren - er vollendete die Partituren für „Zaubersee“ und „Kikimora“. In der ersten schilderte Ljadow in seinen eigenen Worten einen kleinen See im nächtlichen Wald, und er sprach nachdenklich:

- Mein „See“... Wie ich es liebe! Wie malerisch, rein, mit Sternen und Geheimnissen in der Tiefe...

Als Glasunow die Partitur des „Zaubersees“ studierte, bewunderte er die Weichheit des Klangs und die subtilen Obertöne der Farben. Zwar war er zunächst überrascht von der unbedeutenden Rolle der Melodie, sie ist fast nicht vorhanden, es gibt einzelne Intonationen, die sich nicht zu einer Melodie zusammenfügen. Und was eigentlich im Hintergrund stehen sollte, wurde zur Hauptsache. Nicht ohne Grund scherzte Ljadow, wenn er sich nicht an den Flügel setzen wollte, als er aufgefordert wurde, „Zaubersee“ zu spielen:

- Was gibt es da zu spielen - nur Figurationen!

Aber wenn er spielte, war es, als würde das Orchester erklingen. Und je öfter Glasunow die Partitur hörte, desto mehr schien es ihm, dass diese endlosen Ausschmückungen der Figuren - dank ihnen entwickelte er jenes Gefühl der völligen Ruhe und trägen Stille, das in „Der See“ so beeindruckend war.

Und als Alexandr Konstantinowitsch die Partitur von „Kikimora“ aufschlug, kam es ihm jedes Mal in den Sinn - was für ein einfallsreicher Instrumentalist Ljadow ist! Wie magisch klingt das Wiegenlied, das der Kater Bajun Kikimora vorsingt! Und was für eine Darstellung von Kikimora selbst, die „einen Groll gegen die gesamte menschliche Rasse hegt“! - das Orchester piepst, rauscht und pfeift geheimnisvoll-komisch. Wunderschöne Klangkunst!

Auch Kompositionen kleiner Klavierstücke hat Ljadow nicht aufgegeben. Es war unerwartet, in der Musik von Anatoli Konstantinowitsch plötzlich eine deutliche Nachahmung Skrjabins zu hören, als ob er dessen musikalische Sprache nicht erkennen würde. Ja, und die Namen der neuen Stücke waren ganz im „dekadenten“ Geist – „Grimasse“, „Dämmerung“ und „Versuchung“. Aber nachdem er es gehört hatte, verstand Glasunow Ljadows Idee und erinnerte sich vor allem an seinen Hinweis auf eines von Skrjabins Stücken – „15 Takte Grimassen“. Offensichtlich war es eine Parodie auf Skrjabin!

Nun, man konnte nicht anders, als sich zu freuen, dass „Ljadow aufgewacht ist“. Vielleicht fängt er mit Ballett an, vielleicht sogar mit einer Symphonie?

Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin, der in Petersburg eingetroffen war, sprach nun mit Eifer über seine neue symphonische Dichtung:

- Wissen Sie, Alexandr Konstantinowitsch, - sagte er und gestikulierte temperamentvoll, - ich werde Licht in „Prometheus“ finden. Ich möchte, dass es eine Symphonie der Lichter wird. Es wird ein Poem des Feuers sein!

Er spielte Auszüge aus der Partitur und sprach:

- Der gesamte Saal wird in wechselndem Licht erstrahlen. Hier sind sie, - spielte er, - leuchtet auf... Hier sind die Lichter in der Musik!

Tatjana Fjodorowna war erstaunt:

- Alexandr Nikolajewitsch arbeitet wie der Teufel. Weder Kälte noch Hitze können ihn aufhalten. Es wird magisch sein!

Skrjabin erfand für seinen „Prometheus“ einen noch nie dagewesenen - sechstönigen - Akkord, den er auf dem Klavier vorführte und damit die Ohren derjenigen quälte, die seine Neuerungen nicht verstanden und erklärten:

- Das ist mein Gleichklang! So beginnt „Prometheus“.

Er hatte eine wachsende Zahl von bewundernden Anhängern und wütenden Gegnern. In der Wochenzeitung „Theater und Kunst“ erklärte Karatygin unmissverständlich: „Unter den Komponisten der letzten Generation gibt es in Russland nur einen Künstler, der groß und stark ist. Es ist Skrjabin. Skrjabins „Ekstase“ ist unbestreitbar das herausragendste Phänomen der zeitgenössischen russischen Musik.“ Sergej Prokofjew bewunderte Skrjabin mehr und mehr und spielte dessen Vierte Sonate, allerdings nicht in der Klasse von Jessipowa - er spielte sie für seine Freunde. Und im Allgemeinen betrachteten es fast alle Dirigenten und Pianisten bereits als eine Ehre, etwas von Skrjabin in ihr Programm aufzunehmen.

Glasunow lehnte Skrjabins Musik mehr und mehr ab, war aber zunehmend in der Minderheit. Im November verlieh das Kuratorium nach einem weiteren Streit den Glinka-Preis dennoch an Skrjabin - für die Fünfte Sonate. Glasunow war kategorisch dagegen, aber Arzybuschew und Ljadow stimmten mit „dafür“. Die übrigen Preise gingen an Blumenfeld, Tscherepnin, Steinberg (alle waren umstritten) und Strawinsky für sein „Fantastisches Scherzo“ für Orchester (auch hier gab es Streit).

Die Feierlichkeiten zu Ehren von César Antonowitsch Kjuj begannen im Dezember - sein 75. Geburtstag und ein halbes Jahrhundert seit der ersten öffentlichen Aufführung seiner Musik fielen zusammen. Die Feierlichkeiten dauerten dann bis in den Frühling hinein und waren wahrlich grandios - Konzerte, Opernaufführungen, Zeremonien und Abendessen. Hunderte von Telegrammen wurden aus ganz Russland und dem Ausland verschickt, und es wurden Gedichte zum Jahrestag verlesen: „Schönheit lebt in deinen Kreationen, feindselig begegnet von unterwürfiger Routine.“

Glasunow hatte mit Kjuj lange Zeit nur offiziell kommuniziert, nur anlässlich einiger Jubiläumsdaten. Nachdem er sich viel Musik des Komponisten angehört hatte, war er der Meinung, dass Kjujs Werke - einige Episoden aus der Oper „William Ratcliffe“, ein Streichquartett in c-Moll und natürlich Romanzen und Klavierminiaturen - keinen echten Wert hatten. Seine neuen Kompositionen sind meist blasse Versionen älterer Werke. Vielleicht sind es also gar nicht die „feindlichen Gegner von Neuerungen“, die für das Scheitern einiger Werke von Kjuj verantwortlich sind, trotz der Unterstützung von „höherer Stelle“.

Ja, die frühere Bewunderung für die Musik von Kjuj ist längst verflogen, aber ich habe, wie üblich, an César Antonowitsch geschrieben: „Erlauben Sie mir, als einer der glühenden Verehrer Ihres hohen musikalischen Talents, Ihnen zu gratulieren und Ihnen von Herzen Gesundheit und Schaffenskraft für viele weitere Jahre zu wünschen. Ich bedaure zutiefst, dass ich Ihnen nicht persönlich gratulieren kann, da ich morgens eine Probe und nachmittags eine Instrumentationsstunde am Konservatorium habe...“

Im Mai zeigte Michail Fokin im Rahmen der Djagilewschen „Russische Jahreszeiten“ in Paris eine Inszenierung von „Der Feuervogel“, einem Ballett, das kürzlich von Igor Strawinsky geschrieben wurde. Fokin hatte Glasunow und Ljadow schon lange dazu überredet, ein Ballett zu einem russischen Märchentema zu komponieren, aber vergeblich. Und er erzählte mit Humor, wie Ljadow auf eine weitere Frage nach dem Fortgang der Arbeiten melancholisch antwortete:

- Ich habe bereits einige Noten gekauft...

Djagilew und Fokin waren zunehmend von Strawinskys Talent überzeugt und mochten seine Musik - einfallsreich, unerwartet und zuweilen kühn. Fokin selbst schrieb das Drehbuch für das Ballett, aber auch andere hatten ihre Finger im Spiel - Strawinsky, Djagilew und der Maler Bakst. Die traditionellen russischen Märchenfiguren - der Feuervogel, Iwan Zarewitsch, Kaschtschej der Unsterbliche und natürlich Zarewna die unsichtbare Schöne - wurden in die Handlung einbezogen. Ljadow schien das Drehbuch zu gefallen, aber das war's dann auch schon. Djagilew nahm ihm das Manuskript ab und gab es Strawinsky, der die Partitur ziemlich schnell schrieb.

Zu dieser Zeit stand Strawinsky der Familie Rimski-Korsakow noch nahe, und Glasunow traf Igor, als er dort war, hörte Auszüge aus dem Ballett und machte sich dann mit der Partitur vertraut. Er war überzeugt, dass Strawinskys musikalisches Gehör nicht ausreichend entwickelt war, aber die Musik des „Feuervogels“ hatte es ihm plötzlich angetan, vielleicht weil sie viele „gute Freunde“ enthielt - aus „Kaschtschej der Unsterbliche“, aus „Snegurotschka“, obwohl Strawinsky selbst jede Verbindung zur Musik von Rimski-Korsakow entschieden bestritten hatte. Aber das Ballett war, das konnte der Meister Glasunow nicht übersehen, wunderschön - man erinnere sich wenigstens an die zauberhaften Farben des „Reigens“ oder des „Goldenen Apfelspiels der Zarewna“. Und es war schade, dass ein Schüler von Nikolai Andrejewitsch seinen Lehrer verleugnete. Was den Rest

der Kutschkisten und sogar Tschaikowsky betrifft, so war Strawinsky ihnen gegenüber bestenfalls herablassend.

## MOSKAUER EINDRUECKE

Ab dem Winter 1909-1910 besuchte Glasunow Moskau immer häufiger - sowohl um zu dirigieren als auch um sich einfach zu entspannen und dem üblichen Konservatorium und dem häuslichen Trubel zu entfliehen. Er wurde ein sehr guter Freund von Sergej Wassilenko. Er hat es geliebt, sein Haus zu besuchen, seinen endlosen Geschichten über seine Schüler zu lauschen (er war bereits Professor am Konservatorium) und zu lachen, als einer von ihnen, nachdem er seine Symphonie vollendet hatte, den letzten Satz als „Finalio“ bezeichnete. Und ein anderer, ziemlich jung, sagte auf die Frage, was der Chor singt: „Ja, einen „Haufen“ irgendwas!“ Das ist das, was er auf Russisch rezitierte, das lateinische "Kyrie". Alexandr Konstantinowitsch zollte der alten Moskauer Küche Tribut und brachte die Gastgeber zum Lachen, als er beim Anblick eines gebratenen Ferkels feierlich verkündete, als würde er einen Kaufmann begrüßen:

- Hallo, Gast aus Moskau!

Und Wassilenko war nun sicher, dass er bei den Glasunows zu Gast sein würde, wann immer er nach Petersburg kam.

In Moskau hörte er noch einmal Sergej Iwanowitsch Tanejews Symphonie in c-Moll, die ihm der Autor gewidmet hatte, und bewunderte einmal mehr die Meisterschaft seines Lehrers. Welch weise Musik! Seine majestätische Strenge und Eleganz hat etwas Beethovenhaftes! Und mit großer Freude las er in der Rezension des Kritikers Engel: „Die Hauptkraft der Symphonie liegt im Spiel der Formen, im Interesse der rein musikalischen Idee. Es ist kein Zufall, dass es Glasunow gewidmet ist - einem Priester der Form, einem Priester der materiellen Schönheit in der Kunst der Klänge.“ Im selben Konzert wurden Debussys „Nocturnes“ aufgeführt. Neben diesem Werk empfand Glasunow vor allem die Beständigkeit von Tanejews Komposition und stimmte durchaus mit Engel überein, der Debussys Komposition als „launische Formlosigkeit“ bezeichnete.

Es war eine wahre Freude, dem Dirigenten Emil Albertowitsch Cooper zuzuhören. Klein, stämmig, vielleicht nicht schön, aber anziehend mit seinem Elan, seiner kraftvollen Geistesarbeit, die ihm deutlich ins Gesicht geschrieben steht, und natürlich seiner tiefen Musikalität - mit einem Wort, eine beachtliche, nicht alltägliche Persönlichkeit. Die Gesten seiner kurzen Hände waren präzise und beherrschend, und sein Dirigierstab, ebenfalls kürzer als gewöhnlich und an beiden Enden gleich dick, besaß eine außergewöhnliche Kraft. In Moskau wurde er, nachdem er von Kiew ins Simin-Theater eingeladen worden war, sofort zum Publikumsliebling und stellte alle anderen Dirigenten deutlich in den Schatten.

Cooper führte Glasunows Werke - die Siebte Symphonie, die Suite „Aus dem Mittelalter“, das Gemälde „Das Meer“ - gerne auf, er mochte ihre dichte, kraftvolle Instrumentierung. Der Komponist und der Dirigent wurden bald gute Freunde.

Doch in Moskau herrschte Trauer - der frühe Tod von Semjon Nikolajewitsch Kruglikow, zu dem die Beziehungen nach dem Tod von Rimski-Korsakow besonders freundschaftlich waren.

## VERLUST UND KRANKHEIT

An einem Frühlingstag im Mai 1910 starb Mili Alexejewitsch Balakirew. Sein Herz hatte schon seit langem versagt; er war seit dem Herbst krank und hatte sich im November bei seinen Mitmenschen beklagt: „ich werde sterben“, er hatte keine Hoffnung, bis Weihnachten zu leben. Dann wurde es besser, aber im Frühjahr bekam der alte Komponist eine schwere Erkältung und verstarb nach einem Monat Krankheit.

Glasunow hatte lange Zeit nicht mehr mit Balakirew gesprochen; bei zufälligen Begegnungen „erkannte“ Mili Alexejewitsch seinen ehemaligen Schüler immer noch nicht und wandte sich gleichgültig ab oder nickte bestenfalls trocken, als wolle er ihm die Möglichkeit nehmen, mit ihm zu sprechen. Doch Alexandr Konstantinowitsch erfuhr von Professor Ljapunow, der bis zuletzt Schüler, Freund und Günstling von Mili Alexejewitsch blieb, viel über das Leben Balakirews. In seinen späteren Jahren akzeptierte Balakirew nur noch Klassiker und machte nur bei Ljapunow eine Ausnahme. Früher war er so sensibel für alles Neue in der Kunst, jetzt war er voller Vorurteile, er bezeichnete alles Ungewöhnliche als „Schund“ und das Traditionelle, auch wenn es neu interpretiert wurde, als „banal“, obwohl er in seinen neuen Kompositionen keine offensichtliche Banalität in der Intonation und keine „schöne Platttheit“ erkennen konnte.

Doch mit dem Tod von Mili Alexejewitsch waren alle Ressentiments Glasunows gegen die bissigen „Kritiken“ seines Lehrers und die kämpferische Natur seines Charakters sicher vergessen, und was blieb, war aufrichtige Trauer und Bedauern über fast ein Vierteljahrhundert der Trennung. Schließlich war es Mili Alexejewitsch, der Glasunows Geschenk an die Welt entdeckte, er war es, der die wertvollen Worte besaß. „Das ist ein kleiner Glinka!“. Vielleicht, dachte Alexandr Konstantinowitsch reumütig, hätte sein Schüler mehr Geduld haben sollen... Mit Wärme dachte Ljapunow - er war einer von allen Schülern, der bis zum Ende die Last Balakirews Despotismus ertrug, und über dem Grab im Tichwiner Friedhof der Alexander-Newski-Lawra sprach Alexandr Konstantinowitsch warmherzig und ehrfürchtig über den Lehrer...

Im Frühjahr ging es Alexandr Konstantinowitsch merklich schlechter, und er hatte Mühe, in den Urlaub zu kommen. Dennoch erfüllte er seine Pflichten gewissenhaft und nahm an allen Prüfungen teil. Unter den Geigenschülern stach in diesem Frühjahr der fünfzehnjährige Miron Poljakin besonders hervor. Sein Lehrer Auer war von der Leistung seines Schülers bei den Prüfungen so begeistert, dass er statt einer Note drei Ausrufezeichen hinter seinen Namen setzte. Aber Glasunow änderte nie seine Gewohnheit, seinem Schüler eine Charakteristik zu geben, und schrieb die Worte: „Hochkünstlerische Leistung. Ausgezeichnete Technik. Charmanter Ton. Gut formuliert. Temperament und Stimmung bei der Übertragung.“ Und er schloss mit dem selbstbewussten Satz: „Ein fertiger Künstler“.

Kaum hatte er seine Arbeit am Konservatorium beendet und seinen Urlaub angetreten, wurde Glasunow völlig krank - eine Erkältung, Schwäche, Ohrenscherzen und einige „Spinnweben“ blitzten in seinen Augen auf. Er verbrachte seine Zeit in Oserki, umgeben von Jelena Pawlowna und Verwandten.

Und sobald er sich etwas besser fühlte, begann er zu komponieren - schließlich nahm er den ersten Satz der Neunten Symphonie auf dem Klavier auf und machte erhebliche Fortschritte bei seinem Klavierkonzert.

Ein weiterer Verlust betrübte ihn im Juli - Marius Iwanowitsch Petipa starb in Gursuf. Was sollte man tun, die Zeit verging, geliebte Menschen und Freunde um sie herum wurden alt und starben leider einer nach dem anderen...

## RUBINSTEIN-WETTBEWERB

Im August 1910 kam zu den üblichen Anliegen des Konservatoriums ein weiteres, nicht unbedeutendes hinzu - laut Reglement leitete der Direktor des Konservatoriums einen weiteren Anton-Rubinstein-Wettbewerb.

Der 1890 von Rubinstein ins Leben gerufene Wettbewerb für junge Komponisten und Pianisten fand alle fünf Jahre statt, und um keiner Nation einen Vorteil zu verschaffen, wurden die Wettbewerbe abwechselnd in den Hauptstädten der verschiedenen Länder - Petersburg, Berlin, Wien und Paris - ausgetragen. Doch das half nicht viel: beim ersten Wettbewerb in Petersburg erklärte die Jury, die von Rubinstein selbst geleitet wurde, den Russen Nikolai Dubassow zum besten Pianisten, während der Italiener Ferruccio Busoni, offenbar um ihn zu trösten, nur einen Preis für Komposition erhielt. Zehn Jahre später soll der belgische Pianist Emil Noske in Wien den Russen Nikolai Medtner geschlagen haben, was eine offensichtliche Ungerechtigkeit war.

Im Jahr 1910 war Petersburg an der Reihe. 27 Pianisten und 5 Komponisten nahmen an dem Wettbewerb teil. Die Jury, die vermutlich von Glasunow geleitet wurde und der Jessipowa, Igumnow und viele andere russische und ausländische Persönlichkeiten angehörten, arbeitete hart - zehn Tage lang hörte sie sich morgens und nachmittags die Werke der Komponisten und das Spiel der Pianisten an. Rubinstein hatte das Programm festgelegt, und es wurde nie geändert: Bach, Beethoven, Chopin und Rubinsteins eigenes Konzert.

Vor dem Wettbewerb gab es ein unangenehmes Ereignis. In der Erwartung, dass junge Juden anreisen würden, richteten Glasunow und die Jury eine Petition an den Zaren, um ihnen zu erlauben, sich während des Wettbewerbs in Petersburg aufzuhalten, denn nach den damaligen Regeln durften russische Juden, die zu Besuch kamen, nicht länger als 24 Stunden in der Hauptstadt bleiben. Der Zar wick der Frage aus; Ministerpräsident Stolypin antwortete für ihn mit einer unverblühten, kategorischen Ablehnung.

Der Pianist aus Łódź, der Namensvetter des Gründers des Konservatoriums und des Wettbewerbs, des 22-jährigen Arthur Rubinstein, befand sich in einer schwierigen Lage. Er war bereits in Europa berühmt, aber leider hatte er kein Diplom als „freier Künstler“, war kein Kaufmann der ersten Zunft, hatte kein sonstiges Aufenthaltsrecht in Petersburg, und sein zweifellos großes Talent interessierte die Polizei natürlich nicht.

Glasunow war die Situation peinlich, da er einen Juden ohne Aufenthaltsgenehmigung in Petersburg ablehnen musste, erlaubte Rubinstein aber dennoch die Teilnahme.

Gleich am ersten Tag verbreitete sich das Gerücht, dass einer der Teilnehmer, der deutsche Pianist Alfred Höhn, eine „Geheimwaffe“ besaß - einen Brief des Großherzogs von Hessen an seine Schwester, die russische Zarin Alexandra Feodorowna. Zu diesem Gerücht gesellte sich bald ein weiteres: es wurde gemunkelt, dass Höhn der uneheliche Sohn des Herzogs sei: „Die Jury ist sich dessen sicher bewusst, und er wird den Preis sicher gewinnen.“ Glasunow kannte

diese Gerüchte, obwohl ihm natürlich niemand offiziell davon erzählte. Höhn selbst war ein bescheidener junger Mann mit Brille und spielte recht gut.

Aber zweifellos war Arthur Rubinstein der Beste, und er spielte mit großem Temperament und echter Brillanz, obwohl ein erfahrenes Ohr einige technische Fehler in seinem Spiel entdeckte. Aber nur Kenner bemerkten dies, und das Publikum war begeistert, applaudierte und rief lautstark „Bravo!“. Die Zeitungen erklärten Rubinstein bereits im Voraus zum Gewinner, und eine Zeitung titelte: „Man muss Rubinstein sein, um den Rubinstein-Preis zu gewinnen!“

Alles schien offensichtlich. Als sich die Jury am nächsten Tag zusammensetzte, um zu beraten, stellte sich jedoch heraus, dass die Mehrheit für... Höhn war. Es ist schwer zu sagen, ob die „Geheimwaffe“ wirklich „geschossen“ hatte, aber alle Versuche Glasunows, die Jury zu überzeugen, schienen ins Leere zu laufen. Vergeblich schrie er:

- Meine Herren, es schien mir, als hörte ich Anton Grigorewitsch zu!

Auch die Unterstützung durch Jessipowa und Igumnow war nicht hilfreich. Nach sechsstündiger Diskussion stimmte die Mehrheit der Jury für die Auszeichnung von Höhn. Der Kompositionspreis für den Schweizer Emil Frey war unumstritten.

Das Publikum, das sich zur festgesetzten Zeit im Zuschauerraum versammelt hatte, war des Wartens schon lange überdrüssig und begann gelegentlich zu lärmern und mit den Füßen zu stampfen. Schließlich erschien die Jury auf der Bühne. Verschwitzt und blass, müde von fruchtlosen Diskussionen, verkündete Alexandr Konstantinowitsch Emil Frey mit ruhiger Stimme den Preis. Das Publikum nahm dies mit Wohlwollen auf, der Schweizer kam heraus, bedankte sich bei der Jury und verbeugte sich vor dem Publikum. Glasunow fuhr fort:

- Der erste Preis, zweitausend Rubel, geht an den Pianisten Alfred Höhn.

Nach einigen Sekunden der Betäubung brach ein regelrechter Sturm im Saal aus – „Bravo“ und Applaus von einem kleineren Teil, und Piffe, Zischen, „Schande!“-Rufe vom größeren Teil. Glasunow winkte mit den Händen und versuchte zu erklären, dass er noch nicht fertig sei, aber niemand hörte ihm zu, der Lärm und das Geschrei dauerten lange an, bis endlich Stille im Saal herrschte. Dann verkündete Glasunow mit mühsam erhobener Stimme:

- Der Sonderpreis und das Ehrendiplom werden einstimmig an Arthur Rubinstein verliehen!

Und dann, um nicht unterbrochen zu werden, fuhr er fort:

- Der Sonderpreis und die Verdiensturkunde werden einstimmig an Alexandr Borowski verliehen.

Diese Diplome waren das Einzige, was Glasunow aus der Jury herausholen konnte, die sich für Höhn aussprach. Borowski hingegen war ein russischer Schüler von Jessipowa, ein guter Pianist, der ohne Rubinstein vielleicht den ersten Platz belegt hätte. Glasunow lud alle drei - Höhn, Rubinstein und Borowski - auf die Bühne ein und zeigte damit dem Publikum, dass zwar der Deutsche das Geld erhielt, die beiden Russen aber den ersten Platz mit ihm teilten. Das Publikum applaudierte einstimmig, obwohl einige weiterhin piffen und „Schande!“ riefen.

Neben der Enttäuschung und dem Unmut über die Ungerechtigkeit wurde Arthur Rubinstein auch von der Polizei beleidigt - der Eigentümer des Hauses, in dem er wohnte, erhielt die Anweisung: „der Mieter, der als Jude kein Recht auf eine Ausnahme hat, muss innerhalb von 24 Stunden gehen“. Danke, dass sie ihm wenigstens die Chance gegeben haben, an dem Wettbewerb teilzunehmen! Aber

es gab einen kleinen Trost: Sergei Alexandrowitsch Kussewitzki, der sowohl Höhn als auch Rubinstein kannte, wurde wütend, als er vom Ergebnis des Wettbewerbs erfuhr, rief aus Charkow an, wo er gerade auf Tournee war, und bot Arthur eine Tournee durch Russland und einen Vorschuss von zweitausend Euro an - sozusagen als Entschädigung für den nicht erhaltenen Rubinstein-Preis.

Und es muss gesagt werden, dass Alfred Höhn sich in Zukunft in keiner Weise profilierte, obwohl er dem Rubinstein-Preis den Titel eines Hofpianisten des Herzogs von Meiningen hinzufügte. Arthur Rubinstein hingegen machte dem berühmten Familiennamen keine Schande - wenige Jahre später war er weltberühmt.

In der Zwischenzeit hat sich die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wieder auf seine früheren Idole gerichtet.

Im Spätherbst freute sich Glasunow über die Begegnung mit einem neunjährigen Jungen in einer Matrosenjacke - Wolodja Sofronizki, dessen Eltern ihren Sohn aus Warschau mitgebracht hatten, um ihn den Professoren des Konservatoriums vorzuführen. Der Junge war mit einem seltenen Talent begabt - ein absolutes Gehör, ein perfektes Gedächtnis, natürlich fließende Finger, eine Gabe der Improvisation - mit einem Wort, ein Pianist von Gott! Erstaunlich gut aussehend, harmonisch gebaut, intelligent und umgänglich, Wolodja hat sofort allen gefallen. Alexandr Konstantinowitsch bot ihm an, ihn am Konservatorium aufzunehmen, und zwar trotz seines jungen Alters in der Oberstufe. Aber seine Eltern konnten nicht sofort nach Petersburg ziehen und wagten es natürlich nicht, ihren Sohn allein zu lassen. Es wurde beschlossen, dass Wolodja vorerst in Warschau bei Professor Michalowski studieren sollte. Zum Abschied überreichte Glasunow dem Jungen die Noten seines Nocturne für Klavier und unterschrieb sie mit den Worten: „An den jungen Komponisten und Pianisten Wolodja Sofronizki mit dem Wunsch, ihn dieses Stück in naher Zukunft aufführen zu hören. 20. November 1910. A. Glasunow.“ Und von diesem Tag an vergaß er Wolodja nicht mehr, erfuhr gelegentlich von seinen Erfolgen, und die wurden immer größer.

## KUSSEWITZKI IST NICHT BELJAJEW!

Im Herbst wurde in Musikkreisen bekannt, dass Skrjabin die Partitur des „Prometheus“ fertiggestellt hatte, die auch die Zeile „Luce“ („Licht“) enthalten sollte. Als er nach Petersburg kam, ging er zu seinen Bekannten und spielte das neue Werk. Als er sich an den Flügel setzte, war er wie verwandelt, sein Gesicht war „entrückt“, seine Augen flogen immer noch nach oben, und der bisher ungehörte Akkord von sechs Tönen vibrierte rätselhaft unter seinen Fingern.

Und Alexandr Nikolajewitsch fuhr mit seinen Erklärungen fort:

- Das ist der Hauptakkord, den ich habe, - fuhr die geheimnisvolle Stimme fort, - ich habe ihn als Ersatz für den Dreiklang. In der klassischen Epoche war es der Dreiklang, der alles ausbalancierte, und bei mir war es dieser Akkord...

Schon bald wurde der noch nie dagewesene Akkord unter Musikern und dann auch in der Öffentlichkeit als „prometheisch“ bezeichnet. Rachmaninow besuchte einmal einen Abend bei den Rimski-Korsakows. „Er bewunderte sogar den Prometheus-Akkord, aber dann wurde er immer wieder stutzig, zuckte mit den Schultern und begann, Skrjabin knifflige Fragen zu stellen:

- Welche Farbe hat die Musik hier?

- Nicht die Musik, Sergej Wassiljewitsch, sondern die Atmosphäre, die den Hörer einhüllt. Die Atmosphäre ist violett.

Rachmaninow fuhr fort, gnadenlos zu spotten. Schließlich zitterten seine Hände und er murmelte entrüstet vor sich hin:

- Das ist Unsinn...

Skrjabin nahm daran Anstoß, schlug die Partitur ärgerlich zu, entschuldigte sich bei seinen Gastgebern und ging.

Glasunow stimmte mit Rachmaninow überein, all diese Erfindungen mit unsichtbaren Akkorden, das Mischen von Klängen mit leichten, abstrusen Erklärungen waren zunehmend abstoßend.

Aber er sympathisierte mit Skrjabin, da er wusste, wie schwer sein Leben für ihn leider war. Kussewizki, der die Schirmherrschaft über Skrjabin übernommen hatte, organisierte im Frühjahr eine Konzerttournee Skrjabins durch die Städte der Wolgaregion - von Twer bis Astrachan, bei der der reiche Mäzen ein Schiff mit einem großen Orchester, russischen und ausländischen Korrespondenten, „angesehenen Gästen“ wie dem Flügelhersteller Diderichs anmietete, der einen eigens für Skrjabin angefertigten Flügel mitführte (eine Sonderanfertigung). Alexandr Nikolajewitsch spielte sein Klavierkonzert und seine Solostücke überall; überall war der Erfolg groß, die Kritiken zitierten ihn immer wieder als „brillanten Spieler“, „ausgezeichneten Pianisten“ und „voller Saal“. Kussewizki, der offensichtlich zwischen einem Musiker-Künstler und einem Geschäftsmann-Unternehmer hin- und hergerissen war, vermied es jedoch, seine Honorare im Voraus zu besprechen, und „sparte“ dann, indem er Skrjabin für elf Aufführungen nur tausend Rubel zahlte. Skrjabin erhielt mehr, als er noch Schüler des Konservatoriums war!

Und Skrjabins finanzielle Situation war schwierig - seine Kinder, die fünfjährige Ariadna und der zweijährige Julian, wuchsen, und Tatjana Fjodorowna erwartete ihr drittes Kind. Es war auch notwendig, den beiden Kindern von Wera Iwanowna zu helfen (sein Sohn Ljow war kürzlich gestorben). Skrjabin verließ das Konservatorium, seine Kompositionen brachten nur wenig Einkommen. Der Millionär Kussewizki, der die Möglichkeit hatte, mit einem eigens gecharterten Dampfer zu reisen und ein Orchester und eine Gesellschaft von Gästen zu versorgen, „sparte“ an einem Honorar für den Komponisten, den er wirklich für einen großen Musiker hielt. Oh, diese russischen Kunstmäzene!

Und Glasunow erinnerte sich mit besonderem Gefühl an Mitrofan Petrowitsch Beljajew, als er sich im Herbst auf den 25. Jahrestag des Beljajewjubiläums vorbereitete. Er wollte etwas für die Feierlichkeiten komponieren, aber die Angelegenheiten des Konservatoriums lenkten ihn ab und er konnte einfach nicht komponieren. Er arrangierte die „Feierliche Prozession“ nach dem Thema des berühmten russischen Liedes „Ruh“, das noch für das 10-jährige Bestehen von Beljajews Verlag komponiert und damals auf dem Flügel gespielt wurde. Er dirigierte die „Prozession“ und die Erste Symphonie Balakirews, während Ljadow Werke von Mussorgsky, Rimski-Korsakow und Kjuj dirigierte. Es wurde eine Borodin-Romanze gesungen, so dass fast alle von Beljajews Lieblingswerken in dem Konzert vertreten waren.

Auf der Veranstaltung wurden zahlreiche Reden gehalten. Ossowski, der inzwischen stellvertretendes Mitglied des Kuratoriums war, verfasste eine Broschüre mit dem Titel „M. P. Beljajew und das von ihm gegründete Musikunternehmen“. Man wurde ganz schwindelig von den Zahlen! Fast dreitausend veröffentlichte Kompositionen, und wie perfekt veröffentlicht! Und auch Bücher über Musik, Lehrbücher, Opernlibrettos. Und Symphonie- und Kammerkonzerte, Quartett-

Wettbewerbe und natürlich die Glinka-Preise (die in diesem Jahr unumstritten an Spendiariow, Witol, Tanejew und Steinberg verliehen wurden), und wie viele Musiker wurden unterstützt und vielleicht in ihrer Not gerettet, wie viele begabte Kinder wurden mit dem Geld von Beljajew ausgebildet! Nein, Mitrofan Petrowitsch war der Einzige, einen solchen Kunstmäzen hatte es weder in Russland noch in Europa gegeben. Ossowskis Worte wurden mit einem Beifallssturm bedacht:

- In treuer Anlehnung an das Vermächtnis von Mitrofan Petrowitsch sieht es der Stiftungsrat nun als seine moralische Pflicht an!

## KOLLEGEN

Im Winter, als er in Moskau ankam und Tanejew besuchte, sah Glasunow Sergej Iwanowitsch ungewöhnlich traurig und zurückgezogen - vor kurzem war seine geliebte Kinderfrau Pelageja Wassiljewna, seine Dienerin, Haushälterin, Freundin und gute Beraterin im Leben, gestorben, wobei Tanejew selbst - ein großer Musikkenner -, wie Pelageja Wassiljewna es ausdrückte, „wie ein kleines Kind“ war.

- Ich kann mich nicht daran gewöhnen, dass ich sie nie wieder sehen werde, - wiederholte Sergej Iwanowitsch, - ich fühle mich die ganze Zeit wie niedergeschlagen... Es ist, als würde ich diesen Schlag körperlich spüren...

Nun, der Mensch, der Tanejew am nächsten stand, ist fort. Er hatte sich an sie gewöhnt, sie ersetzte seine Eltern, als wäre sie seine eigene Mutter. Und das lag nicht an ihren häuslichen Pflichten, unter Pelageja Wassiljewna blieb alles beim Alten - sie hatte ihre Nichte Dunjascha schon vor langer Zeit angewiesen, sich um Sergej Iwanowitsch zu kümmern, und sie erfüllte ihre Pflichten gut, aber ohne ihr Kindermädchen fühlte sich Sergej Iwanowitsch einsam und trostlos. Und bei dieser Gelegenheit sprach er mit seinem Besucher aus Petersburg mehr über Pelageja Wassiljewna als über Musik. Er erinnerte sich, wie sie in Anspielung auf seine Erfolge sagte, als ihm nach seinem Auftritt Blumen und Lorbeerkränze überreicht wurden: „Sie sollten besser ein Konzert spielen, sonst ist das Lorbeerblatt bald zu Ende.“

Und weder der Gastgeber noch der Gast waren in der Lage zu lächeln...

Im Winter brachte das Mariinski-Theater die Oper „Die Tochter des Kapitäns“ von César Antonowitsch Kjuj zur Uraufführung. Der ehrwürdige Generalkomponist hatte es zwei Jahre zuvor geschrieben, er schrieb es lange und mit Vergnügen und war mit seinem Werk zufrieden, obwohl er sich manchmal über den Mangel an Inspiration beklagte. Es war das erste Mal, dass die Zarin Katharina II. auf der Bühne erschien. Kjuis hohe Position ermöglichte es ihm, beim Zaren eine Genehmigung zu beantragen, die weder Tschaikowsky noch Rimski-Korsakow erhalten konnten. Gerüchten zufolge wurde die Erlaubnis jedoch unter dem Vorbehalt erteilt: „Wenn es bei den Proben zu Unannehmlichkeiten kommt, werden wir die Zarin zur Hofdame degradieren.“

Naprawnik dirigierte und die besten Sänger sangen, aber Glasunow war enttäuscht - die Rezitative sind nicht schlecht, und es gibt gute Episoden, wie den Marsch der Soldaten, Grinjowas Arioso oder Pugatschows Refrain „Sei still, Mutter, grüne Eiche“, aber leider sah das Ganze sehr grau aus. Und Pugatschow, der ein süßes Arioso sang, erweckte bei Kjuj ein Gefühl der Verlegenheit. Kurzum, echt „Wampuka“ (*Kitsch*) - dieser spöttische „Begriff“, der die Grenze der Opernabsurditäten

bezeichnete, kam nach der Uraufführung von Wladimir Ehrenbergs Opernparodie „Wampuka - die afrikanische Braut“ in Gebrauch.

Die Kritiker hielten sich mit Kjuis Oper zurück, nur Karatygin urteilte wie immer unverblümt, aber man war der Meinung, dass Kjuis Werk niemanden berührt habe - es sei alt und anachronistisch, zumal in allen Musikkreisen immer nur von Skrjabins „Prometheus“ die Rede gewesen sei.

Im März 1911 wurde „Prometheus“ zunächst in Moskau und dann in Petersburg aufgeführt.

Sergej Alexandrowitsch Kussewizki führte das riesige Orchester mit einem breiten, weichen Strich ein. Aus der Stille schwebte auf geheimnisvolle Weise eben jener „prometheische Akkord“ heraus und erfüllte den Saal. Hier, so erinnerte sich Glasunow aus Skrjabins Erzählungen, hätte der Saal mit blau-violetttem Licht erfüllt werden sollen, aber zum Entsetzen der Skrjabinisten war es dem „leichten Klavier“, für das Skrjabin in der Partitur einen besonderen Abschnitt vorgesehen hatte, noch nicht gelungen, eine zufriedenstellende Partitur zu erstellen. Aber die Musik fließt und die Klänge bilden geheimnisvolle Girlanden. Und hier sitzt der Komponist selbst am Klavier und spielt begeistert die ersten Akkorde seines Parts. Kussewizki dirigierte prächtig, alles war brillant einstudiert - Sergej Alexandrowitsch hat sich in der Tat in die erste Riege der Welt Dirigenten eingereiht. Alles heller und feierlicher klingend, wahrscheinlich sollten hier brennende Zungen rot-orangefarbener Flammen zerbersten...

Aber Glasunow spürte, dass er zu ermüden begann, dass er die Logik der Form nicht erfasste, alles zerfiel, zerfiel in einzelne Episoden. Das riesige Orchester donnerte, die Glocken läuteten, die Orgel seufzte kraftvoll, der Chor sang, aber ohne Worte. All diese Klänge, die auf dem Höhepunkt eine erstaunliche Wucht erreichten, brachen plötzlich ab...

Das Publikum applaudierte enthusiastisch, obwohl Pfiffe und Zischlaute zu hören waren. An Lob hat es nicht gemangelt: „Er hat unserer Musik eine noch schönere Schöpfung gegeben, - schrieb Karatygin in „Sprache“, - die absolut alles übertrifft, was in letzter Zeit in der russischen Musik erschienen ist“, „eine ganz neue Welt origineller harmonischer Konstruktionen“, - Sabanejew, der neue „Apostel“ der Musik Skrjabins, ließ ihn in „Stimme Moskaus“ zu Wort kommen, „In dieser üppigen, exotischen Komposition kann man eine manchmal fesselnde Kraft hören“, behauptete Konjus.

Aber viele stimmten mit Glasunow überein und waren nicht begeistert: „Wir können es hier sowieso nicht genießen, weil wir sowieso nichts verstehen“, stellte der Moskauer Pianist Goldenweiser in den „Nachrichten der Saison“ fest, „Das Herz liegt nicht bei diesen theosophischen Ansprüchen, übermenschlich zu werden, bei hysterisch-mystischem Schamanismus“, - äußerte Engel bitter im „Russischen Anzeiger“, kurz, bei all den Sackgassen der Ideen und der Form, in die Skrjabin von „Prometheus“ geführt zu sein scheint.

Viele ernsthafte Musiker hielten es für ein extravagantes, übertriebenes Experiment. Und die ältere Generation hat Skrjabins Neuerungen überhaupt nicht akzeptiert. Sie übertrugen ein Gespräch zwischen Tanejew und dem Autor von „Prometheus“:

- Wie wird eine Symphonie mit bengalischem Feuer sein? - fragte Sergej Iwanowitsch. - Ich erinnere mich an einen Geiger in der Provinz, und wenn er

spielte, wurde ihm eine Art lila Strahl ins Gesicht geschickt. Haben Sie diese Symphonie von dort? Und hat Kussewizki dieses leichte Instrument gebaut?

- Nein, - antwortete Skrjabin trocken, - bei der ersten Aufführung wird es kein Licht geben, das Instrument war zu teuer.

- A-a-a, - lachte Tanejew ohrenbetäubend, - das bedeutet das Ende des Lichts!

Die Boulevardpresse wurde so kreativ, wie sie nur konnte. Skrjabin wurde die Idee eines „chemischen Gesamtkunstwerks“ zugeschrieben, und die Idee einer „Symphonie der Düfte“ wurde viel diskutiert. In den „Sankt-Petersburger Nachrichten“ erklärte eine Person namens Bernstein, die wie ein Experte aussah: „Skrjabins Musik hinterlässt einen solchen Eindruck, als hätte er nicht nach einem Notensystem geschrieben und nur Kleckse gemacht“ und dann „schlussfolgerte“ Bernstein, dass, weil „es mehr Kleckse als Noten gab“, es so war, als ob Skrjabin die Komposition des Orchesters vergrößert hätte, und wenn die Kleckse nicht verteilt waren, fügte er auch noch eine Reihe von „Lichteffekten“ hinzu.“ Und natürlich ließ er es sich nicht nehmen, von einer „Symphonie der Gerüche“ zu sprechen: „Das neue Schlozer - Sabanejew - Genie verspricht nicht nur 'Musik' in Farben, sondern auch mit 'Düften'. Aber Skrjabins sonore Kakophonie würde einen unerträglichen Geruch erzeugen, und das „Werk“ des musikalischen Sängers der „Ekstase“ würde sich als völlig unmöglich erweisen, in einem anständigen Saal aufgeführt zu werden.“ Nun, die Boulevardpresse ist eine Boulevardpresse. Aber leider druckte sogar die angesehene und kluge „Russische Musikzeitung“ den Unsinn ab, dass Skrjabin bei der Komposition seines symphonischen Werkes „Ikarus“, „das den Flug und Fall des mythologischen Ikarus darstellt“, ... Propeller in das Orchester eingeführt habe, um das „Geräusch des Flügelschlags“ darzustellen.“ Später entschuldigten sich die Herausgeber für diese Absurdität, aber ihr Erscheinen zeigte gut die Einstellung zu Skrjabin - warum sollte dieser „Komponist-Philosoph“, der die Öffentlichkeit schon oft verblüfft hatte, nicht auch ein solches Unterfangen durchführen?

Umso mehr, als Skrjabin ständig „Öl ins Feuer goss“ - überall sprach er von der Idee des „Mysteriums“. Jetzt war er dabei, die Vorgeschichte zu verfassen. - Er komponierte ein „synthetisches“ Werk, das der Idee nach alle Arten von Kunst vereinte - es wurde zu einer „Allkunst“. Skrjabin sprach viel über die mystischen Philosophen Blawatsky, Rami-Tscharak und Stirner, deren Werke er studierte. Er plante, nach Indien zu gehen, „dem Geburtsort der Mystik“, wie er sagte, und dort den Text der Vorakte zu vervollständigen und einen Teil davon bereits in Formen der „Allkunst“ - in synthetischen Formen - zu schreiben.

- Welche Träume habe ich, - wiederholte Alexandr Nikolajewitsch träumerisch, - keine Träume, sondern prophetische Visionen!

Und all diese Gespräche, die wie ein Kinderspiel mit dem „verdorbenen Telefon“ abliefen, wurden in den unglaublichsten Varianten geführt. Es gab recht durchsichtige Anspielungen auf Skrjabins Wahnsinn - wie konnte ein normaler Mensch von solch fantastischen Ideen mitgerissen werden?

Alexandr Nikolajewitsch selbst nahm das alles mit Humor und amüsierte sich beim Lesen und Zuhören dieses Unsinns. Ihn beunruhigten nur die Äußerungen von Menschen, deren Wissen er respektierte und an deren Wissen er glaubte, vor allem sein Lehrer Tanejew, zumal Sergej Iwanowitsch sich gewöhnlich öffentlich äußerte:

- Wie kann es sein, dass Ihre Musik das Ende der Welt herbeiführen wird? - grummelte er. - Und was, wenn jemand nicht will, dass die Welt untergeht? Was soll er tun? Sollten sie irgendwo versichert sein?

Und er lachte lauthals.

Glasunow war ebenso angewidert von Skrjabins abstrusen Vorstellungen von der „Allkunst“ und von der unverhohlenen Verhöhnung des Komponisten. Aus diesem Grund versuchte Alexandr Konstantinowitsch, seine Meinung nicht zu äußern, insbesondere nicht gegenüber Skrjabin selbst, obwohl er dessen Musik nun überhaupt nicht verstand oder akzeptierte. Dies umso mehr, als er auch Mängel in der Instrumentation von „Prometheus“ feststellte - die Masse des Orchesters übersteigt die Kraft des Klaviersolos, der Autor hat den „grunzenden“ Basshintergrund überstrapaziert und die Form ist eindeutig unausgewogen. Nein, da wollte Skrjabin nicht hin, dachte Alexandr Konstantinowitsch, natürlich nicht...

Nikolai Mjaskowski machte einen anderen Eindruck. Im Frühjahr, im Alter von dreißig Jahren, beendete er schließlich sein freies Kompositionsstudium in der Klasse von Ljadow und legte bei den Prüfungen zwei Streichquartette und die Vokalsuite „Madrigal“ nach Texten von Balmont vor. Im Sommer wurde sein symphonisches Werk „Stille“ in Moskau mit einem Programm gespielt (das Glasunow besonders gefiel), das auf dem populären amerikanischen Schriftsteller Edgar Allan Poe basiert. Zwar erschien diese Musik vielen - auch Glasunow - etwas zu düster (kein Wunder - das Programm handelte von den Intrigen, die der Teufel über die Menschen bringt), aber sie war logisch, strukturiert, ohne Exzesse und beispiellose „Innovationen“. Es schien, als würde Mjaskowski nie zu großem Ruhm gelangen, aber in Musikerkreisen gewann er sofort Interesse und Respekt. Die Presse stellte respektvoll fest, dass der junge Komponist „durch die Ernsthaftigkeit seiner künstlerischen Ideen, die Wissbegierde des suchenden Künstlers und den allgemeinen Adel seines musikalischen Bildes einen äußerst günstigen Eindruck hinterließ“. Und Derschanowski, der normalerweise nur „Modernisten“ gutheißt, bemerkte wohlwollend – „mit Mjaskowski tritt ein Künstler in die russische Musik ein, von dem man in Zukunft viel erwarten kann.“

Mjaskowski selbst begann, regelmäßig mit kritischen Artikeln in „Musik“ zu erscheinen, und er schrieb so mutig, als sei er kein Konservatoriumsschüler von gestern, sondern ein Musiker mit großer Erfahrung. Er war recht überzeugend, obwohl Glasunow mit seinen (sehr lobenden) Urteilen über Prokofjew und Skrjabin nicht einverstanden war. Andererseits billigte er es, wenn Mjaskowski kühn und ohne Angst, seine Beziehung zu den „Mächtigen“ zu verderben, talentlose Komponisten zerschlug. Über seine „Elegie Polonaise“ (allein die Definition des Komponisten für das Genre war eine Erwähnung wert), Koptjajews „Lebensprozession“, schrieb Mjaskowski, ein bekannter Musikkritiker, der sich als Komponist betätigte: „Viel Selbstgefälligkeit, Lärm und Geklapper, all das nur, um die schamloseste Vulgarität zu verdecken.“ Und über ein anderes Werk Koptjajews, das gedruckt und eifrig beworben wurde, sagte er unbarmherzig: „Derselbe Unsinn wie das vorherige. In der Tat - Papier hält alles aus!“ Wie könnte man sich nicht an Stassows Artikel über Iwanow die Giraffe und Tschaikowskys Artikel über Malaschkin erinnern! Gut gemacht, Mjaskowski! Ein echter Nachfolger der martialischen Traditionen der russischen Kritik!

## DAS SCHAFFEN GEHT WEITER

Natürlich dachte er auch viel über seine eigene Musik nach. Es wurde ständig gespielt, „Raimonda“ wurde im Mariinski-Theater aufgeführt, von Zeit zu Zeit dirigierte er das Stück selbst, und die Symphonien, meist die Siebte oder Achte,

wurden aufgeführt. Er hat sich selbst dirigiert, und andere sind bereitwillig gekommen. Ständig wurden Romanzen gesungen. Die Schüler des Konservatoriums studierten und spielten seine Stücke ständig.

Mit den neuen Kompositionen klappte es jedoch nicht so gut. Es gab zwar einige Ideen, und er schrieb die Melodien auf, die ihm in den Sinn kamen, manchmal ziemlich große Episoden, sowohl symphonische als auch kammermusikalische, aber es ging meist nicht weiter. Die Neunte Symphonie blieb beim ersten Satz. Er dachte auch an einen anderen - den Zehnten -, kam aber nie dazu, aufzuschreiben, was ihm einfiel.

Im Sommer, nachdem er eine Pause vom Konservatorium genommen hatte, war Alexandr Konstantinowitsch entschlossen, sein Klavierkonzert zu beenden. Die Arbeit ging langsam voran, und seine Stimmung und sein Wohlbefinden waren nicht gut. Außerdem ist Narziss Narzissowitsch Blakowski krank - er war von Jelena Pawlowna eingeladen worden, den Sommer in Oserki zu verbringen. Es stellte sich heraus, dass der alte Lehrer schwer krank war, kaum noch lebte und es ihm jeden Tag schlechter ging. Jelena Pawlowna kümmerte sich rührend um ihn, ebenso wie Glasunow.

Im Juni, als Anatoli Konstantinowitsch sich im Dorf Polynowka bei Nowgorod erholte, erlitt er einen schweren Herzanfall, an dem der Komponist fast gestorben wäre. Die Ärzte stellten bei ihm eine gefährliche Herzerkrankung fest. Als Glasunow seinen Freund besuchte, war er verblüfft, wie sich Ljadows Aussehen veränderte - er war abgemagert, plötzlich gealtert und hatte eine graue Farbe. Es war offensichtlich, dass die Krankheit seine Gedanken übernommen hatte, alles andere wurde verdrängt...

Trotz aller Entbehrungen hatte Alexandr Konstantinowitsch Ende Juni die Klaviatur des Konzerts fertiggestellt. Er besuchte den renommierten Pianisten Leopold Godowsky, der in jenem Sommer aus Wien nach Petersburg gekommen war, und zeigte ihm den Klavierpart - er machte keine besonderen Bemerkungen, was Glasunow sehr gefiel - schließlich war er selbst leider ein ungeschulter Pianist.

Im Juli, als es Jelenkowski etwas besser ging, brach Glasunow nach Jalta auf - eine Konzertreise auf die Krim und natürlich zu Spendiariow, trat in Jalta und Feodosia auf und fühlte sich trotz der Hitze recht wach. Er beschäftigte sich mit der Orchestrierung seines Konzerts, traf sich mit lokalen Musikern, wurde auf einen begabten jungen Komponisten, Juri Schaporin, aufmerksam und überredete ihn, im Herbst ans Konservatorium zu kommen. Wie immer kommunizierten sie mit Spendiariow in freundschaftlicher Weise, und zum Abschied schenkte Alexandr Konstantinowitsch seinem Freund eine Partitur seiner „Jahreszeiten“, auf die er aufrichtig geschrieben hatte: „An Alexandr Afanassjewitsch Spendiariow zur Erinnerung an unsere Begegnung im Juli 1911. Aufrichtig ergebener enthusiastischer Bewunderer seines hohen kreativen Talents. A. Glasunow.“

In Petersburg erzählte er gerne von seiner Begegnung mit Nikolai Roslawez, einem jungen dekadenten Komponisten, der sein Studium am Moskauer Konservatorium mit einer Silbermedaille abgeschlossen hatte. Er hatte seine unglaublich kakophonische „Serenade für kleines Orchester“ in Jalta dirigiert, und als er nach der Aufführung gefragt wurde, antwortete er stolz:

- Es war ein kolossaler Erfolg! Ich bin nur knapp mit dem Leben davongekommen. Sie buhten mich aus und warfen alles Mögliche nach mir...
- Das war kein seriöses Petersburger Publikum, - lachte Alexandr Konstantinowitsch, - die hätten einen verprügeln können!

Am 4. Oktober konnte Alexandr Konstantinowitsch endlich an den Moskauer Pianisten Igumnow schreiben: „Mein Konzert ist fertig und ich übergebe es dem Kopisten.“ Die Idee, an der er seit etwa sieben Jahren gearbeitet hatte, wurde endlich Wirklichkeit. Die Form des Konzerts war ungewöhnlich - es besteht aus zwei statt der üblichen drei Abschnitte, und der zweite Abschnitt war ein Variationszyklus. Trotz der Rezension von Godowsky war er besorgt, ob er den Part des Solisten richtig darlegen konnte, da er ihn in keiner Weise als Pianist verstehe.

Als er nun Rimski-Korsakows „Chronik meines musikalischen Lebens“ las, die ein Jahr nach seinem Tod herauskam, dachte er, dass die Vorwürfe, die Nikolai Andrejewitsch an Balakirew gerichtet hatte, weil er ihn nicht dazu gebracht hatte, richtig Klavier spielen zu lernen, auch von Glasunow an Rimski-Korsakow gerichtet worden sein könnten - sie hatten Sascha auch für „keinen Pianisten“ erklärt und vergessen, dass er das Instrument gut beherrschen sollte. Und nun freute er sich über die Worte in Igumnows Brief, dass dem Konzert „nicht vorgeworfen werden kann, 'kein Pianist' zu sein“. Im Allgemeinen war er sehr glücklich über die freundlichen Worte von Igumnow, Godowski, Nikolajew und anderen, denen er die Partitur zeigte - er hatte zunächst befürchtet, dass seine Inspiration wegen der Sorgen seines Konservatoriums „abgekühlt“ und verschwunden war. Er spielte und hörte sich seine früheren Kompositionen mit weniger Bedauern als sonst an.

Kussewizki führte die Achte Symphonie in Moskau auf, wenn auch nicht sehr erfolgreich. Glasunow war erst am Tag vor dem Konzert in der „ursprünglichen Hauptstadt“ eingetroffen, hatte nicht an den Proben teilgenommen, und es gab Dinge in dieser komplexen Symphonie, die Kussewizki nicht vollständig verstand. Das Publikum applaudierte höflich, aber kühl. Der Komponist selbst war jedoch froh, dass seine Musik zu hören war. Aber auch das neue Werk ist gelungen, die Kreativität geht weiter!

## STRAWINSKY UND SKRJABIN

Im Herbst sprach man nur noch von Igor Strawinskys neuem Ballett „Petruschka“, das Djagilews Ensemble im Sommer in Paris gezeigt hatte. Strawinsky hatte seine neue Partitur bereits mehr als einmal vorgeführt; er spielte hervorragend, auch wenn seine linke Hand ihn manchmal im Stich ließ, aber wie viele Komponisten vermittelte er die Essenz seiner Musik besser, als es professionelle Pianisten könnten. Der Geist wurde durch das scheinbar bedrohliche Element von Strawinskys Musik, seine wilden, feurigen Rhythmen eingefangen. Gewiss, überlegte Glasunow, er hätte ein anständigeres Sujet wählen können - es hätten auch Puppen, beschwipste Kaufleute, Kutscher und Ammen-Frauen sein können, der Lärm der Menschenmassen bei Faschingsfesten. Die Musik hätte weniger Klecks-Sekunden haben können. Er harmonisierte die Volksmelodie „Oh du, Baldachin“ sehr rau! Und aus irgendeinem Grund fügte er ein französisches Lied „Das Holzbein“ hinzu, obwohl es vielleicht auch von russischen Leierkastenmännern gespielt wurde, was sonst nicht auf einem Leierkasten zu hören war! Und man muss sagen, dass Glasunow, als er die Partitur von „Petruschka“ kennenlernte, zugab, dass sie brilliant, phantasievoll und manchmal einfach witzig orchestriert war. Vieles gefiel ihm sogar - wie zum Beispiel die Art und Weise, wie er die Vielzahl primitiver russischer Obertöne darstellte, die nach dem Zufallsprinzip spielten!

Michail Fokin inszenierte „Petruschka“ in Paris, und nach den Kritiken in den französischen Zeitungen zu urteilen, war es ein großer Erfolg. In Russland stand

man diesem Enthusiasmus jedoch skeptisch gegenüber - man war der Meinung, dass Djalilew, Fokin und Strawinsky die Russen als wild und primitiv darstellten, um den westlichen Geschmack zu treffen. Skrjabin, der „Petuschka“ während seiner Frankreichreise gesehen hatte, äußerte sich recht harsch:

- Das ist ein perfekter Ausdruck von Ungehobeltheit!

Strawinsky, dem diese Rückmeldung gegeben wurde, war nicht in der Schuld:

- Das „Poem der Ekstase“ und „Prometheus“, - erwiderte er und verwies auf den beachtlichen Umfang dieser Werke, - sind schwere Fälle von musikalischem Emphysem.

In Moskau besuchte Glasunow ein weiteres Skrjabin-Konzert - er trat häufig auf. Er spielte gekonnt, zauberhaft, mit unvergleichlicher Geläufigkeit, mit einem unerschöpflichen Reichtum an Nuancen, und unter anderem pedalierte er erstaunlich subtil. Außer vielleicht, dass er es mit dem Pianissimo übertrieb; manchmal war er fast unhörbar, aber in Moskau lauschte man in ehrfürchtiger Stille (und in der Provinz, wie man erzählte, wurde manchmal sogar gerufen: „Lauter!“). Aber die Musik selbst... Alexandr Konstantinowitsch spielte und hörte sich die frühen Präludien und Etüden sowie die Vierte Sonate an und amüsierte sich prächtig, aber die neuen – „Tanz der Sehnsucht“, „Rätsel“ und „Satanisches Poem“ - ließen ihn den Saal verlassen. Er war auch irritiert von Skrjabins Manierismus, seinem Blick nach oben, irgendwo im „fernen Jenseits“...

Zu Hause war Skrjabin einfacher, herzlicher, gewöhnlicher. Beim Tee sprach er nicht nur über seine mystische Philosophie, sondern auch über gewöhnliche, alltägliche Dinge. Er war sehr misstrauisch und hatte Angst vor „Bazillen“ - Gott bewahre, dass eine Speise aus der Schüssel auf das Tischtuch fällt:

- Wenn sie einmal gefallen war, konnte man sie nicht mehr essen. Es könnten Bazillen auf dem Tischtuch sein!

Glasunow fühlte sich geschmeichelt, dass auf Alexandr Nikolajewitschs Schreibtisch neben Partituren von Richard Strauss' „Heldenleben“ und Debussys „La Mer“ auch eine Partitur seiner Sechsten Symphonie lag, die als Referenz für die Orchestrierung diente. Im Allgemeinen schätzte Skrjabin, obwohl er Glasunows Musik eindeutig nicht mochte, dessen Fähigkeiten und bat ihn oft um Rat. Skrjabin liebte jedoch nur seine eigene Musik und sprach sogar offen über Pjotr Iljitsch:

- Wie kann man Tschaikowskys Musik mögen? Rachmaninow kann ich verstehen, zumindest hat er manchmal schöne Harmonien... Aber Tschaikowsky ist nichts anderes als eine tägliche Routine!

Doch als Alexandr Nikolajewitsch über sein zukünftiges „Mysterium“ zu spekulieren begann, über den triumphalen Tod und die anschließende Wiedergeburt der gesamten Menschheit unter den Klängen von Skrjabins Musik, wollte Glasunow so schnell wie möglich abtreten. Und sehr viele Menschen fanden Skrjabins Fantasien ironisch, wenn nicht gar irritierend. Einmal erzählte Alexandr Nikolajewitsch, was an jedem der sieben Tage des Geheimnisses geschehen würde (es sollte sieben Tage lang durchgeführt werden - offensichtlich in Analogie zu den sieben Tagen, an denen Gott die Welt erschaffen hat!) und verkündete:

- Am fünften Tag wird die universelle Umarmung beginnen!

Einer der Gäste konnte es nicht mehr ertragen:

- Alexandr Nikolajewitsch, ich fürchte, dass alle erst am fünften Tag einziehen werden!

- Ach, Sie haben mich missverstanden, - Skrjabin schämte sich ein wenig, - denn es wird keine Umarmung auf der physischen Ebene sein. Es wird auf der Astralebene stattfinden!

- A... Auf der Astralebene?! Nun, dann kommt eben niemand!

Skrjabin war nicht verärgert und sagte, er habe der Menschheit zum ersten Mal eine Art „astralen Klangkörper“ offenbart.

„Aber was für ein entsetzlicher Unsinn!“ - dachte Glasunow, als er sich von Skrjabin und Tatjana Fjodorowna verabschiedete.

Es war sicherlich keine leichte Entscheidung, als Ossowski im November dem Kuratorium vorschlug, Skrjabin einen Preis für seinen „Prometheus“ zu verleihen. Es war bekannt, dass Skrjabins finanzielle Verhältnisse ziemlich schlecht geworden waren. Sein drittes Kind Marina wird geboren und seine finanziellen Probleme vervielfachen sich. Kussewizki, der unter dem Einfluss seiner mürrischen Frau, die Millionärin ist, zu stehen scheint, nimmt den Komponisten in Schutz und erinnert ihn ständig an seine Schulden, obwohl Alexandr Nikolajewitsch ihm die Verlagsrechte für „Prometheus“, für zwei neue Klaviersonaten und für viele andere Stücke gewährt. Das Leben ging weiter und forderte Ausgaben, Skrjabin verschuldete sich immer mehr. Der Preis von tausend Rubeln löste seine Probleme natürlich nicht, aber er war eine Form der Unterstützung, zumindest moralisch. Der Preis wurde nach langen Streitigkeiten und Zweifeln verliehen. Aber selbst Ljadow war am nächsten Morgen am Telefon peinlich berührt:

- Weißt du, ich habe letzte Nacht nicht sehr gut geschlafen. Ich konnte immer noch nicht aufhören zu denken: wir haben das Prämienprotokoll unterschrieben, aber wie gut werden wir sein, wenn wir in ein paar Wochen erfahren, dass Skrjabin nach Udelnaja gebracht worden ist...

Am Bahnhof Udelnaja, in der Nähe von Petersburg, gab es, wie jeder wusste, eine Irrenanstalt... Glasunow hatte ähnliche Zweifel. Nur die aufrichtige Freude Skrjabins war ein Trost.

- Ich kann die Genugtuung nicht teilen, - sagte er aus tiefstem Herzen, - dass mir so viel Aufmerksamkeit für meine Idee zuteil geworden ist!

Bei seiner Ankunft in Petersburg spielte Skrjabin seine Siebte Sonate zum ersten Mal. Auch hier konnte man nicht umhin, die Raffinesse des Spiels, die wunderbare Kunst des Pedals und die Schönheit des Klangs zu bewundern, der zuweilen ätherisch anmutete. Aber die Sonate selbst! Glasunow wusste von Skrjabin, dass es sich um den Entwurf eines zukünftigen „Mysteriums“ handelte, dass Skrjabin darin „die Polarität von Geist und Materie“ vermitteln wollte, dass er selbst die Sonate eine „weiße Masse“ (!) nannte. Glasunows Ohren wurden nun gnadenlos gequält von rätselhaften Dissonanzen, rasenden „Tänzen“ in krampfhaften Rhythmen, verschlungenen Figuren (Skrjabin selbst sprach von ihnen als „mystischen Nebeln“), ohrenbetäubendem Glockengeläut, das mit einem völlig unerhörten „fünfstufigen“ Akkord endet, und schließlich einem Finale, in dem die Musik nicht aufhört, sondern verschwindet, sich gar verflüchtigt?

Mjaskowski bewertete all dies und schrieb in „Musik“: „Skrjabin ist ein brillanter Sucher neuer Wege. Er eröffnet uns solche Höhen der geistigen Erleuchtung, dass sie in unseren Augen zu einem Phänomen von universeller Bedeutung wird“,

„Nun“, - dachte Glasunow - Gott bewahre, dass diese 'neuen Wege' Alexandr Nikolajewitsch nicht in den Wahnsinn treiben.“

## „DER RUSSISCHE BRAHMS“

Am 12. Februar stellte Glasunow schließlich sein Klavierkonzert den Petersburgern vor. Er selbst stand am Pult, gespielt von Konstantin Igunnow, er spielte perfekt, alles gelang, es klang so, wie er es haben wollte.

...Beklemmung, Melancholie und Unzufriedenheit ergriffen das Publikum - wie ungewöhnlich für Glasunow! Das erste Thema wurde durch ein anderes ersetzt - ein Bild der poetischen Kontemplation, der grüblerischen Träume und des Eintauchens in den Frieden im Schoß der heiteren Natur. Doch in die Welt des Friedens drang die dramatische Musik der Entwicklung ein - die Bewegung wurde deutlich schneller, die Themen wurden ängstlich umgewandelt und die psychische Spannung wurde extrem hoch.

Der zweite Satz hat eine ungewöhnliche Form - eine Reihe von Variationen über ein ruhiges und klares Thema, das von Streichern und Holzbläsern sanft und transparent vorgetragen wird. Es folgen neun Variationen, eine in herber Figurenligatur, die andere energisch und heroisch, gefolgt von einem lyrischen Nocturne, einem leichten „Schumann-Mendelssohn“-Intermezzo und einer temperamentvollen Mazurka. In der Mitte steht eine lyrische Variation, die der Komponist „Quasi una fantasia“ nennt und die für den Autor vielleicht etwas mit Beethovens Mondscheinsonate gemein hat, deren erster Satz die gleiche Notation trägt. Und hier ist die neunte Variation, das Finale des Zyklus und des gesamten Konzerts - im mächtigen Klang der Bläser, der an die gewaltigen festlichen Finals russischer Sinfonien und natürlich an Glasunows eigene Sinfonien erinnert. Das glitzernde Glissando des Klaviers und erleuchtete Dur-Harmonien vervollständigten die gesamte Komposition.

Das Konzert fand großen Anklang beim Publikum, das dem Komponisten-Dirigenten und dem Solisten lange applaudierte. Das Konzert wurde sofort populär. Die Schüler und Schülerinnen begannen sofort, Alexandr Konstantinowitsch um Noten zu bitten, und wollten ihr Konservatorium mit diesem Konzert abschließen und es bei ihren Abschlussprüfungen spielen. Der Verlag Beljajews veröffentlichte bald die Partitur und den Klavierauszug, und das Konzert wurde in vielen Städten Russlands und im Ausland aufgeführt.

Die Kritiken in der Presse waren wohlwollend, nur Mjaskowski war enttäuscht - das Konzert war leider nicht nach seinem Geschmack (es war kein Skrjabin!) Er schrieb: „Weder die technische noch die thematische Seite ist durch ihre Neuheit oder einen besonderen Reiz bemerkenswert“ - es scheint, dass das Fehlen von „Innovationen“ wie „Prokoscha“ (der Name Prokofjew begann, in Musikkreisen scherzhaft verwendet zu werden), jede Musik für Mjaskowski uninteressant machte.

Im Dezember traf ein dickes Paket aus Moskau ein - Sergej Iwanowitsch Simin, Besitzer der privaten Simin-Oper, schickte das Libretto der „Geschichte von Iwan Zarewitsch, dem grauen Wolf und Zarewna Jelena der Schönen“ mit dem Vorschlag, eine Oper auf dieser Grundlage zu komponieren. Das Libretto schien Alexandr Konstantinowitsch annehmbar zu sein, obwohl es sehr an die Märchenoperen von Rimski-Korsakow erinnerte. Nachdem er jedoch alles abgewogen hatte, schickte er eine Absage nach Moskau und begründete dies mit der „Unmöglichkeit, meine offiziellen Aufgaben, die einen Großteil meiner Zeit und Energie in Anspruch nehmen, mit einer so verantwortungsvollen und wichtigen Arbeit wie der Komposition einer Oper zu verbinden. Ich glaube nicht daran, stückweise zu arbeiten, und ich konnte mich nur dann voll konzentrieren, wenn ich auf all meine nicht-kompositorischen Angelegenheiten verzichtete“.

Natürlich war es unmöglich, die Mühen des Konservatoriums aufzugeben, aber er konnte nicht umhin, sich einzugestehen, dass er keine Lust mehr zum Komponieren hatte; vielleicht war seine Inspiration tatsächlich „abgekühlt“?

Eines Wintermorgens ging Glasunow ins Mariinski-Theater, um „Raimonda“ zu proben - das Stück wurde recht häufig aufgeführt, aber weniger häufig als früher - sowohl Glasunow als auch Tschaikowsky waren leider durch Puni, Hertel, Adan und Minkus ersetzt worden, und der Geschmack des Publikums hatte sich verändert.

Auf dem Weg nach draußen traf er an der Tür Sergej Wassilenko, der wieder einmal in Petersburg eingetroffen war. Sie machten sich gemeinsam auf den Weg. Im Theater wurde Glasunow sofort von einem begeisterten, zwitschernden Schwarm von Tänzern umringt, die sich freuten, in der Nähe der Berühmtheit zu sein. Wassilenko verbarg ein Lächeln - zu groß und plump wirkte Alexandr Konstantinowitsch (noch dazu in einem Pelzmantel!) neben zierlichen Ballerinen. Dann saß man bei der Probe zusammen in der leeren und ziemlich kühlen Halle, und sie zogen ihre Pelzmäntel nicht aus.

Danach gingen sie zu den Glasunows zum Mittagessen. Sie sprachen über Musiktheater. Wassilenko fragte:

- Stimmt es, Alexandr Konstantinowitsch, dass Sie eine Oper schreiben? Ich habe darüber gelesen.

Die Zeitungen berichteten weiter, dass Gorki und Schaljapin das Libretto für die Oper „Wassili Buslajew“ geschrieben und Glasunow sich angeblich bereit erklärt habe, die Musik zu komponieren. Es war auch die Rede von einer weiteren Oper desselben Librettisten, deren Held „Stepan Rasin“ sein sollte. Und sie schreiben auch Glasunows Zustimmung zur Komposition des Werks zu. Und die „Moskauer Zeitung“ versicherte, ohne den Komponisten zu fragen, dass er bereits eine Oper mit dem Titel „Die Liebe der drei Könige“ schreibe - worum es in dieser Oper genau gehen sollte wurde nicht berichtet.

- Nein, Sergej Nikiforowitsch, ich schreibe nicht und habe es auch nicht vor. Libretti werden oft angeboten, aber es ist unwahrscheinlich, dass ich sie jemals schreiben werde...

- Warum ist das so?

- Ich habe keine Lust, eine Oper zu schreiben... Ich glaube, ich schaffe es nicht...

- Was soll das heißen! Sie, Alexandr Konstantinowitsch, können das nicht?

- Ich bin verwirrt, Sergej Nikiforowitsch, durch das Rezitativ - wie kann es den ganzen Fluss der musikalischen Gedanken unterbrechen und in ein abruptes Gespräch übergehen? Ballett ist eine andere Sache, es gibt einen kontinuierlichen Fluss musikalischer Gedanken... Darüber hinaus kann das Ballett in seiner Gesamtheit als symphonisches Werk betrachtet werden. Das hat Tschaikowsky gesagt: das Ballett ist eine Symphonie. Übrigens hat Pjotr Iljitsch oft eine symphonische Durchführung des Hauptthemas in seine Oper eingebaut, wie zum Beispiel in der „Pique Dame“. Ich weiß nicht, ob das der richtige Weg ist? Wird dadurch nicht der Gesamteindruck getrübt?

- Vielleicht nicht bei Tschaikowsky.

- Nun, das ist Tschaikowsky!

Unter der freundlichen Aufsicht von Jelena Pawlowna nahmen sie ein herzhaftes Mittagessen bei Glasunows ein. Dann spielten sie Musik, und Wassilenko bewunderte einmal mehr Glasunows Fähigkeit, Orchesterpartituren zu lesen:

- Wie, Alexandr Konstantinowitsch, schaffen Sie es, alle Stimmen und den Kontrapunkt so „einzufügen“? Oh, ich wünschte, Sie würden mit der Oper anfangen!

Glasunow hat sich nie mit der Oper beschäftigt. Aber er begann mit der Komposition eines Balletts. Das Libretto stammt von dem berühmten Dichter Alexander Alexandrowitsch Blok, dessen „Fremder“ und „Ich schickte dir eine schwarze Rose in einem goldenen Glas, wie der Himmel, Aja“ jeder kannte, auch diejenigen, die sich überhaupt nicht für Poesie interessierten. Die Idee einer Ballettaufführung aus dem Leben französischer Ritter des XIII. Jahrhunderts faszinierte Glasunow und er traf sich mehrmals mit dem Dichter, um die Handlung des Balletts „Rose und Kreuz“ zu besprechen. Doch allmählich überschatteten seine Sorgen und Ängste den Gedanken an das Ballett... Und der Dichter, der wahrscheinlich die Aussichtslosigkeit des Unternehmens erkannte, setzte seine Arbeit fort - aus dem Ballettskript wurde das berühmte Blok-Drama.

Am 12. März reiste Glasunow nach Moskau zur Uraufführung der ihm gewidmeten Dritten Symphonie von Reinhold Glière. Der Komponist gab der Symphonie den Namen „Ilja Muromez“ und stellte jedem Satz Erklärungen vor - aus russischen Legenden und Märchen, die getreu schildern, wie Ilja zunächst „dreißig Jahre lang müßig saß“ und dann zu großen Taten aufbrach, wie sich Nachtigall, der Räuber, in einem dichten Wald „auf sieben Eichen niederlegte“, wie die Truppen am Hof des Fürsten unter dem Gerassel der Gusli feierten und schließlich Ilja Muromez' Kampf mit dem tatarischen Heer. Die Symphonie war ein Erfolg - russisch und melodios, mit einem epischen Schwung. Und es war gut orchestriert, was Glasunow besonders schätzte. Er bemängelte lediglich, dass Reinhold Moritzewitsch ein extrem großes Orchester - allein acht Waldhörner, zwei Harfen und eine Vielzahl von Schlaginstrumenten - eingesetzt hatte.

- Aber es klingt, Alexandr Konstantinowitsch, - entschuldigte sich Glière.

- Das hört sich gut an, aber woher soll man in Samara acht gute Bläser nehmen? Oder werden Sie sie mitnehmen?

Und beide seufzten, als ihnen klar wurde, dass nur Kussewizki und seine Millionen so etwas tun konnten.

Alexandr Konstantinowitsch beendete das akademische Jahr mit dem höchsten Titel - Honorarprofessor. Der Kunstrat des Konservatoriums stimmte einstimmig zu, ebenso das Direktorium des IRMO und der Zar, der die Beförderung zum emeritierten Professor traditionell persönlich genehmigte (als ob er in den Rang eines Generals befördert worden wäre), unterzeichnete sie, und der stellvertretende Vorsitzende des IRMO, Fürst Obolenski, berichtete dem Petersburger Direktorium über die Verleihung des Titels „in Anerkennung seiner herausragenden musikalischen, schöpferischen und pädagogischen Leistungen“ an Glasunow.

Und der Direktor selbst drängte darauf, seine Schützlinge - Paleček und Dubassow - von Professoren zweiten Grades zu Professoren ersten Grades zu befördern und fünf Lehrer zu Professoren. Dabei schrieb er in der Erläuterung an Obolenski, dass „das Dienstalter den geringsten Wert hat, da ich die pädagogischen Verdienste der vorgestellten Personen als Gründe für die Beförderung in einen Rang betrachte“. Einige derjenigen, die zu Lehrern oder Professoren zweiten Grades ernannt worden waren, waren mit dieser Vorgehensweise unzufrieden, aber sie wagten es nicht, sich mit dem Direktor anzulegen, da seine Autorität zunahm.

Im März jährte sich Glasunows kompositorisches Debüt zum 30. Mal; seit der Uraufführung seiner Ersten Symphonie waren nun drei Jahrzehnte vergangen. Es gab keine Festivitäten - da im Dezember das 50-jährige Bestehen des Konservatoriums gefeiert wurde, beschloss man, alles gleichzeitig zu feiern. Dennoch trat Glasunow im März in einem Liederabend auf und dirigierte seine Erste

und Achte Symphonie sowie andere kleinere Werke; er wurde sehr herzlich empfangen. Und selbst Karatygin, der mit seiner Gewohnheit gebrochen hat, nur „Modernisten“ zu loben, hat in „Sprache“ zwar „Altmodisches“ in Glasunows Musik gefunden, aber dennoch zugegeben, dass „er niemandem dieses Altmodische vorwerfen will. Wenn man seine Musik hört, - so Wjatscheslaw Gawrilowitsch weiter, - spürt man, dass sie von den Musikern zu Recht ernst genommen wird, auch wenn sie den Eindruck erweckt, altmodisch zu sein. Das liegt daran, dass sie voller Inhalt und klangvoller Schönheit ist, die über jeder Mode steht“. Er prägte den Ausdruck „russischer Brahms“, den er dem Komponisten lange Zeit „anheftete“, indem er bei Glasunow wie bei Brahms „einen Kult der plastischen Schönheit musikalischer Bilder“ feststellte und gleichzeitig einräumte, dass „Glasunow als Orchesterkolorist unvergleichlich höher steht als Brahms“.

Natürlich war der Vergleich mit einem international anerkannten Komponisten, der zudem noch unter Ihnen rangierte, schmeichelhaft, aber das Wort „altmodisch“ stach dennoch. Und warum waren sie so angetan von all diesen Innovationen von Skrjabin, Prokofjew oder Richard Strauss? Nein, Glasunow wollte er selbst bleiben, er wollte Glasunow bleiben, er wollte die Traditionen bewahren, die Michail Iwanowitsch, Pjotr Iljitsch, Nikolai Andrejewitsch hinterlassen hatten...

## PAWLOWSKER MUSIKALISCHE KONTRASTE

Die Sommerkonzerte in Pawlowsk im Jahr '12 waren besonders aufwendig - das 75-jährige Bestehen des Pawlowsker Musikbahnhofs wurde gefeiert. Der Leiter der Konzerte, Alexandr Petrowitsch Aslanow, der nach Galkins Tod die Leitung des Orchesters übernahm, konzipierte umfangreiche Programme und lud Glasunow, Ippolitow-Iwanow, Suk, Sibelius und viele Sänger und Instrumentalisten zum Dirigieren ein. Das muss man ihm lassen - Aslanow war ein guter Organisator, wenn auch ein mittelmäßiger Dirigent. Aslanows „Aslanowianismus“, wie Mjaskowski es nannte, setzte sich fort, und Aslanow nahm weiterhin untalentierte Werke von „nützlichen Leuten“ auf - den Direktor der Wyschegradski-Bank, dessen „Symphonie“ ein wildes Medley des Bekannten Oberhofmeisters Tanejew war, dessen kitschige Stücke und Romanzen hoffnungslos erbärmlich waren, und jene kritischen Komponisten, die regelmäßig in den Zeitungen erschienen und aus Dankbarkeit glühende Kritiken über Aslanows „Meisterschaft“ veröffentlichten. Aber wie dem auch sei, in Pawlowsk herrschte immer noch der Klang echter Musik.

Glasunow dirigierte seine wichtigsten Werke - die Achte Symphonie, das Klavierkonzert und die Romanzen. Er hat lange Zeit in völliger Freiheit und Zuversicht dirigiert. Und wenn jemand jemals daran gezweifelt hat, dass ein so phlegmatischer und unbeholfener Mann das Orchester entzünden kann, so war es seine unvergleichliche Musikalität, die alle entzündete. Die Musiker spielten zudem mit äußerster Sorgfalt und wussten, dass jeder Fehler, unbemerkt von den anderen, Alexandr Konstantinowitsch unweigerlich zu Ohren kommen würde. Es bildeten sich bereits Legenden um sein Dirigat. Das „Odessaer Blatt“ sorgte für viel Heiterkeit, als es nach Glasunows Tournee einen „sensationellen“ Bericht abdruckte: es stellte sich heraus, dass Glasunow ein starker Hypnotiseur ist und, als er im Stadtgarten saß, das Orchester geistig beeinflusste, das plötzlich nicht nur ungewöhnlich rein (womit er vorher nicht gesündigt hatte), sondern auch mit „ungewöhnlicher Begeisterung“

spielte. Und wenn Glasunow selbst am Pult steht, sind die Musiker natürlich ganz in der Gewalt seiner „magnetischen Schwingungen“. In Wirklichkeit erklärt sich diese „Verwandlung“ des Orchesters in Odessa natürlich einfach dadurch, dass die Musiker den berühmten Komponisten erkannten und alles taten, um ihm zu gefallen. Im Allgemeinen scheint Glasunow sehr berühmt geworden zu sein - die Zeitungen schrieben ständig alle möglichen Lügengeschichten über ihn. Dieselbe „Moskauer Zeitung“, die zuvor seine Oper „Die Liebe der drei Könige“ zugeschrieben hatte, behauptete nun, dass Glasunow eine symphonische Dichtung „Der Untergang der Titanic“ komponiert habe - alle sprachen über die jüngste Tragödie des Dampfers im Atlantik und die Zeitung nutzte die Gelegenheit, um ihre Leser zu „erfreuen“.

Fjodor Iwanowitsch Schaljapin glänzte auch in Pawlowsk - er gab ein umfangreiches Programm, mehr von russischen Komponisten, und vergaß nicht Glasunows „Bacchisches Lied“ - er sang es regelmäßig. Der Saal war überfüllt, die Freude des Publikums war unbeschreiblich, er sang lange für eine Zugabe, und dann, nachdem er die Bühne verlassen hatte, sang er, umgeben von Bewunderern, ein weiteres altes Volkslied.

Aslanow lud auch Sergej Prokofjew nach Pawlowsk ein. Er hatte gerade sein erstes Klavierkonzert in Moskau gespielt, es herrschte viel Wirbel und Aslanow dachte, dass eine Aufführung des jungen „Modernisten“ ein Publikum anziehen würde, was auch der Fall war.

Und hier stand Sergej Prokofjew auf der Bühne des Pawlowsker Musikbahnhofs. Die Art und Weise, wie er sich „verbeugte“ - scharf, fast rechtwinklig, als ob er sich in zwei Hälften falten würde, „wie ein Taschenmesser“, - wie jemand witzelte - rief Lacher hervor. Und die Spielweise ist sehr ungewöhnlich - abrupt auch, seine langen Arme schlagen energisch gegen die Tasten, nichts von der traditionellen respektablen Pianistik. Aber Virtuosität ist selten, seine Finger hüpfen in komplizierten Passagen mit überraschender Präzision über die Tasten. Und die Musik - zu ungewöhnlich, zu dissonant, ohne auch nur den Hauch von Melodie, erschien den meisten Zuhörern entweder als undeutliches Geräusch oder flog einfach an den Ohren vorbei, weil die Aufmerksamkeit von einem ausgefallenen Pianisten absorbiert wurde. Der Beifall war jedoch großzügig, und Prokofjew spielte zwei weitere seiner Stücke.

Prokofjews Kompositionen lösten in der Presse einen Sturm aus, fast alle Petersburger und Moskauer Zeitungen beeilten sich, sich zu äußern, und der Ton war überwiegend vernichtend. Sabanejew, ein Apologet Skrjabins, bezeichnete Sergejs Musik in „Stimme Moskaus“ als „rau, ungehobelt, primitiv und kakophonisch“. Ein gewisser Bernstein fand in Prokofjews erstem Konzert nichts als „sonore Falschheit“ und schlug in der „Petersburger Zeitung“ vor... „dem Komponisten eine Zwangsjacke anzulegen“. „Sein Professor Tscherepnin, - hatte Bernstein bereits in der „Petersburger Zeitung“ ausgeführt, - hat sich in dem Sinne geäußert, dass das Konzert „wahnsinnig talentiert“ ist. Bislang hat der Wahnsinn Vorrang vor dem Talent des Komponisten, der eine Partitur geschaffen hat, auf die das Wort „musikalisches Durcheinander“ durchaus zutreffen könnte. Trotz Prokofjew wurden im selben Programm unbedeutende Stücke von Kjuj und die absolut mittelmäßige und hilflose Symphonie eines gewissen Stojbowski gelobt (die offenbar dank desselben „Aslanowianismus“ ins Programm kam).

In dieser Flut von Schimpfworten (es gab auch „Ravel verkehrt herum!“) gingen die Äußerungen von Prokofjews Bewunderern unter - Karatygin („die Sonne der lebendigen Phantasie scheint“), Derschanowski („Brillanz, Schärfe, Schwung und Humor in einem allgemeinen Rahmen von großartiger Imposanz“), Mjaskowski

(„Prokofjews Konzert ist eines der originellsten Werke, die je geschrieben wurden, und besonders in der Klavierkonzertliteratur“).

Alexandr Konstantinowitsch gehörte weder zu denen, die Prokofjew verspotteten, noch zu denen, die ihn vorbehaltlos lobten. Er hörte sich das Konzert geduldig an und beantwortete mit Bedauern die Fragen des Publikums:

- Begabt... Sehr talentiert... Aber es ist eine Schande, einen solchen Weg einzuschlagen...

Doch die Meinung des international gefeierten Meisters scheint Prokofjew nicht zu interessieren, denn er zeigte Glasunow nie seine neuen Kompositionen, und die spöttischen Kritiken der Zeitungsläser amüsierten ihn, so dass er sie sorgfältig sammelte und die von Maria Grigorjewna begonnene Sammlung von Zeitungsausschnitten fortsetzte. Und über Glasunows Werke äußerte er sich frech und böswillig...

## ERHOLUNG UND AKTUELLE SORGEN

Im Sommer fuhr er wie üblich nach Jalta, um Spendiarow zu besuchen, und schenkte seinem lieben Freund die gerade erschienene Partitur von „Der Tanz der Salome“. Er entspannte sich unter der südlichen Sonne, genoss die reine Krimluft und nahm die großzügige südländische Gastfreundschaft von Spendiarows Frau Warwara Leonidowna gerne an.

Er dachte weiterhin über Musik für Lermontows „Maskerade“ nach, die vom Alexandrinski-Theater in Auftrag gegeben worden war, wo man sich darauf vorbereitete, sie anlässlich des hundertsten Geburtstags des Dichters aufzuführen. Alexandr Konstantinowitsch las Lermontows Drama erneut, dachte darüber nach und kam auf die Idee, etwas Ungewöhnliches zu tun - auf die traditionelle Ouvertüre und musikalische Zwischenspiele zu verzichten und kleine musikalische Episoden direkt in die Handlung einzubauen. Zur gleichen Zeit dachte er auch über eine Kantate zum Jubiläum des Konservatoriums nach - der Text wurde von Professor Sokolow geschrieben.

Von Jalta aus reiste Glasunow mit Konzerten in andere Städte der Krim. Von Gursuf aus schickte er ihm nach der Aufführung von Spendiarows Musik ein Telegramm: „Unter den bezaubernden Klängen deiner „Krimskizzen“, unter dem herrlichen Himmel der Krim grüße ich dich - ich sende meine Wünsche der Inspiration und des Ruhms“.

Nachdem er sich im Sommer gut erholt hatte, stürzte sich Alexandr Konstantinowitsch im Herbst mit neuem Elan in die Angelegenheiten des Konservatoriums. Natürlich nahm er Prüfungen ab, und zwar nicht nur für künftige Komponisten und Theoretiker, und dachte über Änderungen in den Lehrplänen nach, über die die jungen Professoren und Lehrer sprachen.

Er selbst hat sich verpflichtet, Unterricht in „mündlicher“ Harmonielehre zu erteilen, so dass die Schüler nicht nur lernten, harmonische Probleme auf Noten zu schreiben, sondern auch am Klavier scholastische Präludien zu improvisieren, die nach diesem Plan ziemlich kompliziert waren. Viele, die an einem solchen Kurs teilgenommen haben, waren ihren Lehrern später sehr dankbar, da sie die Harmonie in der Praxis sehr gut beherrschten. Aber der Kontrapunkt war noch viel schlimmer - Tanejews Lehre hat sich nie durchgesetzt, und die Menschen lernten sie auf die altmodische Art und Weise, nach der Methode des Deutschen Johann Fuchs, der

vor mehr als einem Jahrhundert sein eigenes Lehrbuch geschrieben hatte. Die Menschen verstanden, dass Fuchs' Lehre veraltet war, korrigierten und aktualisierten sie in bestimmten Aspekten, konnten sich aber nicht von ihr trennen. Glasunow selbst sah natürlich, dass seine Schüler unter den trockenen, kargen musikalischen Übungen litten, aber bisher fehlte ihm die Entschlossenheit, von Fuchs zu Tanejew zu wechseln.

Er kümmerte sich sehr um die Musikkennnisse seiner Schüler, verpflichtete sie zum Besuch aller Konservatoriumskonzerte, und für die Konzerte in der Stadt besorgte er selbst Karten für zukünftige Komponisten und Theoretiker. Er begrüßte das vierhändige Spiel verschiedener Kompositionen, und bei Prüfungen nahm der Direktor die erste Partitur, die er in die Hand bekam, und öffnete sie nach dem Zufallsprinzip und fragte:

- Woher kommt sie?

Wer zwei- oder dreimal nicht antwortete, galt als nicht bestanden, obwohl er z. B. die Instrumentation bestanden hatte.

Professor Solowjow ging in den Ruhestand, schrieb ein Harmonie-Lehrbuch, das niemand am Konservatorium benutzte, und seine Kompositionen gerieten schnell in Vergessenheit. Die Kompositionsklasse wurde nun von Ljapunow, Sokolow, Tscherepnin und Witol unterrichtet. Sie haben ihre Schüler gut vorbereitet. Steinberg zeigte sich immer besser; er hatte sicherlich eine Begabung für den Unterricht. Nach außen hin etwas trocken in der Kommunikation, war er stets gesammelt, sachlich und bescheiden, sprach respektvoll mit seinen Schülern, schonte ihr Selbstbewusstsein und war prinzipientreu in seinen Beurteilungen. Er verlangte von seinen Schülern Sauberkeit, Fleiß und klar geschriebene Partituren. Vieles scheint ihm von seinem Lehrer Rimski-Korsakow überliefert worden zu sein, dessen Andenken er gebührend würdigte - er vervollständigte und veröffentlichte „Grundlagen der Orchestrierung“, redigierte das Harmonielehrbuch und Werke von Nikolai Andrejewitsch, die wieder veröffentlicht wurden. Und Steinbergs Musik gefiel Glasunow - eine Symphonie (die übrigens Rimski-Korsakow gewidmet war), die „Dramatische Fantasie“ und das Ballett „Metamorphosen“, das Max gerade komponierte und Glasunow sofort Auszüge daraus zeigte.

Maximilian Ossejewitsch lebte in Frieden und Liebe mit seiner Frau, der jüngeren Nadeschda Nikolajewna, der Tochter von Rimski-Korsakow. Glasunow war von zunehmend freundschaftlichen Gefühlen gegenüber Max durchdrungen, konnte sich über seinen jüngeren Kollegen nicht aufregen, traf ihn oft außerhalb des Konservatoriums, ging mit ihm aufs Land, begann ihn gedanklich und dann laut „Hafermehl“ zu nennen - diesen spielerisch liebevollen Spitznamen gaben ihm seine in ihn verliebten Schüler.

Ihre Einstellung zu Prokofjew war ähnlich - sie bewunderten zwar sein Talent, waren aber zunehmend von seiner Musik genervt. Steinberg war jedoch sanfter, etwas von Prokofjews Musik, wenn auch nicht nach seinem Geschmack, schien ihm akzeptabel.

Und Sergej Prokofjew, der ein Diplom als „freier Künstler“ hatte, komponierte zu Recht, ohne jemandem zuzuhören, eine Sonate, eine Toccata, eine Ballade, vor der die meisten Zuhörer zurückschreckten, während die Boulevardzeitungen nicht müde wurden, beleidigende Kritiken zu erfinden: „eine seltsame Verschmierung von Noten“, „eine wilde Orgie von Unsinn“, „eine Ansammlung von falschen Tönen“, „eine wilde Kakophonie“, „unverschämter Lärm“. Bedauerlicherweise wurden aber auch von sachkundigen Musikern harte Worte geäußert. Skrjabin zum Beispiel hat sich einmal geäußert:

- Was für ein Dreck! Und was für ein Minimum an Kreativität. Das Traurigste ist, dass diese Musik wirklich etwas widerspiegelt, aber dieses „Etwas“ ist schrecklich - und er hat seine abstrusen Theorien nicht vergessen - darin liegt die wahre Materialisierung des Klangs...

In der Klavierklasse von Prokofjew war alles in Ordnung. Unter der eisernen Hand von Anna Nikolajewna Jessipowa verbesserte sich Sergejs Kunst des Klavierspielens schnell, und er spielte nun klassische Werke akkurat, ohne Sturheit und Blödsinn, mit vollem Verständnis für die Originale. Und Jessipowa behandelte seine Musik mit Nachsicht und Spott.

Im Herbst begannen wie immer die Konzerte, und Kussewizki erfreute mit einem ganzen Zyklus von Werken Tschaikowskys - alle sechs Symphonien von Pjotr Iljitsch, die Ouvertüre zu „Romeo und Julia“, die Fantasie „Francesca da Rimini“, das Violinkonzert und das Erste Klavierkonzert. Zur Freude seiner Fans gab es also, wenn schon nicht den gesamten Tschaikowsky, so doch fast den gesamten „symphonischen Tschaikowsky“. Und Glasunow hörte diese große Musik mit demselben Vergnügen - es wurde ihm nie zur Gewohnheit, obwohl er sie bis zur letzten Note kannte, sie selbst dirigierte, sie seinen Schülern am Konservatorium und sich selbst zu Hause vorspielte, und er schlug noch oft eine der wertigen Partituren Tschaikowskys auf, bevor er zu Bett ging. Wie verblüffend originell er war - man erkennt Tschaikowskys Musik von den ersten Takten an, selbst wenn man dieses spezielle Werk nicht kennt.

Kussewizki wurde zu einem sehr guten Dirigenten, um es vorsichtig auszudrücken, aber er „erstarrte“ nicht, sondern verbesserte sich und sein Orchester weiter, ein großer Segen, ein eigenes Orchester zu haben. Nach Glinka und dem Leibeigenenorchester seines Onkels hatte vielleicht niemand mehr eine solche Gelegenheit. Und die Musiker konnte sich Kussewizki selbst aussuchen und wählte hervorragende aus, und das ganze Orchester war gut organisiert, mit hervorragenden Solisten - insbesondere der erste Geiger Lew Zeitlin und der Trompeter Michail Tabakow, dessen silbriger Klang aus seiner Trompete erstaunlich schön war.

Kaum ein Kussewizki-Konzert kam ohne Skrjabins Musik aus, auch nicht mit anderen Dirigenten. Besonders oft spielten sie das „Poem der Ekstase“ - das eine und das andere Orchester wie in einem Wettstreit, wer Skrjabins grandiose Bilder am besten wiedergeben konnte, während seriöse Kritiker wie Engel, Karatygin und Mjaskowski weiter schrieben: „Am Ende lief das ganze Konzert auf Skrjabins „Ekstase“ hinaus, alles verblasst vor ihr...“. Skrjabin kam immer öfter mit Konzerten, und auch andere Pianisten spielten seine Musik. Joseph Hoffmann, der regelmäßig auf Tournee war, spielte drei Etüden, die Skrjabin vor kurzem komponiert hatte - bewusst eine Folge von Konsonanzen, die von den Schülern immer als Fehler angesehen wurden, wenn sie bei ihren Übungen erwischt wurden. Dies wurde jedoch durch Hoffmanns perfekten Klang gemildert, den Engel so kommentierte: „Selbst Skrjabin klingt bei Hoffmann erleuchtet und klassisch.“ Wera Iwanowna Skrjabin blieb den Werken ihres untreuen Mannes treu und spielte große Programme in Petersburg und vielen russischen Städten. Im Herbst wurde sie zur Professorin befördert, ihre Lehrtätigkeit ging gut voran, und sie wohnte bei den Glasunows in der Kasanskaja-Straße - irgendwie konnte sie sich nicht mit der Wohnung abfinden, und schließlich hatte Jelena Pawlowna Mitleid mit ihr und nahm sie bei sich auf.

Und in seinem nächsten Jubiläumskonzert dirigierte Alexandr Konstantinowitsch zwei alte Werke - die Zweite Symphonie und die Fantasie „Der Wald“ - und zwei neue - die „Finnische Fantasie“ und das Klavierkonzert, dessen Solist der junge Pianist Wladimir Orlow war, der das Konzert innerhalb von zwei Wochen heldenhaft gelernt hatte. Godowski, der ursprünglich zugesagt hatte, konnte nicht auftreten, da er erkrankte. Und Orlow spielte tadellos - mit Begeisterung und virtuosem Schwung. Unter lautem Beifall umarmte Glasunow den begabten jungen Mann herzlich.

## SKANDALIST SCHALJAPIN

Im Dezember schickte Fjodor Iwanowitsch Schaljapin Karten für zwei seiner Auftritte - er sang zum ersten Mal am Mariinski-Theater den Don Basilio in „Der Barbier von Sevilla“ und auch den Holofernes - die Wiederaufnahme von Serows „Judith“.

Sobald er in Don Basilius Kostüm und Maske auf der Bühne erschien - hager und kantig, mit langen, diebischen Händen, die aus den Ärmeln seiner Soutane hervorlugten, und mit stumpfen, gierigen Augen - gab es Gelächter im Publikum, so auffällig war die Verwandlung des Künstlers. Und in der Stimme lag etwas Quietschig-Schwülstiges, Scheinheiliges, Falsches, Gedämpftes. Aber die Arie über die Verleumdung verblüffte völlig - das Bild des Heuchlers, Geizhalses und Verleumders wuchs hier zu wahrhaft unheimlichen Ausmaßen. Schaljapin sang selten mit der vollen Kraft seiner Stimme, sondern nutzte den Reichtum der Kontraste und tausend Schattierungen. Einige äußerten sogar ihre Enttäuschung: „was ist das für ein Bass? Der Oberdiakon hier kann die Fenster einer Kathedrale zum Wackeln bringen!“ Aber hier, am Ende der Arie, gab Fjodor Iwanowitsch ein so donnerndes Forte, dass der Saal für einen Moment taub zu werden schien.

Und am nächsten Abend ein völlig anderes Bild - ein majestätisches, wie von einem antiken Flachrelief stammendes, assyrisches Führerdespot. Aber es war nicht nur die äußere Erscheinung, die verblüffte, es war die Art und Weise, wie Schaljapin das Bild des östlichen Despoten vermittelte - mit seiner erstaunlich flexiblen Stimme, seiner geschliffenen Mimik und jeder Geste und Bewegung. Am Tatort lief es einem kalt den Rücken hinunter. Was für ein großartiger Künstler!

Fjodor Iwanowitsch war oft in der Kasanskaja zu Besuch, erfreute und amüsierte sie mit seinen Erzählungen, umwarb Jelena Pawlowna auf komische Weise, sprach mit Glasunow herzlich und ernsthaft über Musik.

Schaljapin war immer noch das wichtigste musikalische Idol des russischen Publikums. Doch während seine zahllosen Bewunderer von seiner unvergesslichen Samtstimme und seiner unvergleichlichen schauspielerischen Leistung begeistert waren, interessierte sich die „breite Öffentlichkeit“ manchmal mehr für die Gagen, die er erhielt („Für 25 Schallplatten erhielt er je 1000 Rubel“, berichtete das „Warschauer Tagebuch“), die Häuser und Grundstücke, die er kaufte, die Skandale, die er gelegentlich verursachen musste - er unterbrach Dirigenten, indem er das richtige Tempo angab, stritt mit unfähigen Direktoren und nannte sie „türkische Pferde“. Und das alles wegen seines Strebens nach der Wahrheit der Kunst, die das breite Publikum leider nicht verstanden hat und nicht verstehen wollte, indem es die Verse eines Reimeschreibers wiederholte: „Wenn ich wie Fedja Schaljapin wäre, würde ich wie ein Bär brüllen. Ich würde mit einem lauten Bass singen und den Chormädchen ins Gesicht schlagen!“

Schaljapin war das, was die Boulevardpresse ein „Brot-Thema“ nannte - hin und wieder wurden Lügengeschichten über ihn veröffentlicht. Normalerweise sprach er auf humorvolle Weise darüber, aber dann geschah etwas Ungewöhnliches. In den Zeitungen tauchten erste Geschichten auf, die immer lächerlichere Ausmaße annahmen und behaupteten, der Sänger habe seine Memoiren auf Italienisch geschrieben und Schaljapin habe dafür ein riesiges Honorar in Lira erhalten, und die Memoiren seien ... von „unbekannten Eindringlingen“ gestohlen, und „der Kummer des unglücklichen Autors entzieht sich jeder Beschreibung“, aber bei seiner Ankunft in Moskau entdeckte Fjodor Iwanowitsch in den „Abendnachrichten“ eine druckbare Version mit dem Titel „Mein Leben“ und der Überschrift „Fjodor Schaljapin“. Der Sänger gab eine Gegendarstellung in „Russisches Wort“ ab und schrieb dann ein Feuilleton für das „Blaue Magazin“. Es stellte sich heraus, dass er auch ein begabter Schriftsteller war! Der Sänger machte sich mit bissigem Witz über die Schreiberlinge der Boulevardpresse lustig: „Erklären Sie mich nicht zum Boykott, weil ich meinem besten Freund ein Fahrrad gestohlen habe, auf einer belebten Straße in der Stadt mit der Kamarinskaja getanzt und dann das Haus einer armen Witwe angezündet habe usw. Vieles davon mag übertrieben sein!“ Doch leider hatte dies keinen Einfluss auf die Schreiberlinge der Boulevardpresse aller Art, und die „Erfindung“ von allerlei Unsinn und Blödsinn ging weiter.

Und wenn beim Abendessen bei Glasunow von der Boulevardpresse die Rede war, winkte Fjodor Iwanowitsch verärgert ab:

- Schweine!

## JUBILÄUM DES KONSERVATORIUMS ODER GLASUNOWS?

Am 16. Dezember 1912 feierte das Petersburger Konservatorium sein 50-jähriges Bestehen. Nach einem Dankgottesdienst betrat ein Ehrenpräsidium die Bühne des Großen Saals, der vor Sauberkeit und frischer Farbe glänzte (die endlosen Reparaturen waren endlich abgeschlossen!), der Direktor eröffnete die Sitzung und übergab das Wort an den stellvertretenden IRMO-Vorsitzenden Fürst Obolenski, der bekannt gab, dass das IRMO-Direktorium Glasunow zu seinem Ehrenmitglied gewählt hatte, und überreichte Alexandr Konstantinowitsch eine Urkunde.

Der Schülerchor und das Orchester (Lehrer, ehemalige Schüler und viele inzwischen berühmte Künstler sangen und spielten ebenfalls bei der Feier). Glasunow dirigierte seine Jubiläumskantate. Er wurde herzlich empfangen und forderte nachdrücklich eine Wiederholung des Auftritts. Anschließend wurden lange Zeit Glückwunschwörter aus allen Teilen Russlands verlesen. Mehr als siebenzig Ansprachen kamen, und alle sprachen von den großen Verdiensten des Direktors Glasunow; es gab auch einen kurzen Vortrag über sein Wirken auf dem Gebiet der Musikerziehung. Der Schülerchor sang das alte „Ruhm“, und der Saal jubelte: „Ruhm dem A-lex-an-dr Kon-stanti-no-witsch, Ruhm, Ruhm, Ruhm!“ Zwischen den Begrüßungen spielte das Orchester den traditionellen Tusch, während Glasunows Kollegen und ehemalige Schüler Tscherepnin, Sokolow, Steinberg und Nikolajew, in einer Loge sitzend, neue Versionen des Tuschs skizzierten, die Stimmen sofort ausschrieben, sie an das Orchester weitergaben und der Tusch zur Freude des Publikums jedes Mal anders klang.

Es wurde bekannt gegeben, dass eine Gruppe von Musikern, Künstlern und Kunstmäzenen die Glasunow-Stiftung mit einem Kapital von über 25.000 Rubel

gegründet hat, um schließlich einen Wettbewerb mit zwei Glasunow-Preisen - für Komposition und für das Spielen eines Instruments - durchzuführen. Der Tusch ertönte wieder.

Und der Direktor selbst kündigte ein unschätzbares Geschenk zum Jahrestag an - die Tochter Anton Grigorjewitsch Rubinsteins überreichte dem Konservatorium das Manuskript des Stücks des großen Komponisten, das dieser wenige Tage vor seinem Tod vollendet hatte. Und wieder Grüße an Glasunow, wieder ein Tusch. Es schien, als sei das Jubiläum des Konservatoriums zur Hälfte ein Fest für seinen Direktor. Schließlich, nach vier Stunden, verkündete ein müder Alexandr Konstantinowitsch das Ende der Sitzung.

Am Vorabend der Feierlichkeiten gab Glasunow dem Korrespondenten des „Russischen Gerüchts“ ein großes Interview. Es gab viel zu berichten - der Umbau und die Renovierung des Großen Saals sind abgeschlossen, das Opernstudio des Konservatoriums hat mit regelmäßigen Aufführungen begonnen, es gibt jetzt zwei Orchester - ein rein akademisches, das regelmäßig übt, und ein anderes, das in Konzerten und Opernproduktionen für das Publikum auftritt, und es wurden sehr wichtige neue Kurse eingeführt, wie z.B. ein Transpositionskurs speziell für Pianisten, die sich darauf vorbereiten, Korrepetitor zu werden. Er erwähnte auch einige Änderungen in den theoretischen Programmen, die bereits von Rimski-Korsakow geplant worden waren und nun umgesetzt werden. „Und im Allgemeinen, - so schloss der Direktor, - ist unsere Musikausbildung auf dem richtigen Weg.“ Und er gab den russischen Konservatorien schmeichelhafte Referenzen von kompetenten europäischen Musikern.

Am selben Tag wurde Glasunows Interview in der „Petersburger Zeitung“ veröffentlicht, in dem es um Wunderkinder ging. Es sei nicht eilig, sie auf die Bühne zu bringen, sagte der Komponist, denn das könne ihnen schaden; man müsse mit talentierten Kindern vorsichtig und behutsam umgehen.

Dabei musste er natürlich an Ira Gorjainowa – „Irina Eneri“ - denken, denn irgendetwas an ihrer Gabe hat sich verlangsamt. Sie spielte immer noch gut, aber ohne erkennbare Fortschritte, und in ihren Kompositionen wurde sie immer blasser und repetitiver. Worum ging es da? Sie trat nicht so oft auf, und ihr Erfolg schien sie nicht sonderlich zu interessieren. Wo hatte sie etwas übersehen, wo war sie unvorsichtig gewesen?

## MUSIK IST „SCHRECKLICH“ UND MUSIK IST HEIMATLICH.

Der vieldiskutierte Wiener Komponist Arnold Schönberg kam in dieser Saison nach Petersburg. Einige seiner Werke waren hier bereits bekannt. Bei einem dieser „Abende für moderne Musik“ führte Sergej Prokofjew (natürlich, wer sonst!) drei Stücke auf, die in den Ohren des Petersburger Publikums unmöglich falsch waren und mit „homerischem Gelächter“ aufgenommen wurden, wie Karatygin in der „Sprache“ schrieb. Auch über die Skandale und die Empörung, mit der Schönbergs Werke von seinen Landsleuten aufgenommen wurden, ist berichtet worden.

Der skandalumwitterte Schönberg stand in Petersburg auf der Bühne der Adelsversammlung - klein, noch jung, aber schon fast kahl, mit leuchtenden, intelligenten Augen. Er dirigierte nervös, mit seltsamen, ungestümen Gesten. Zum ersten Mal erklang in Russland seine symphonische Dichtung „Pelléas und Melisande“ - eine fast einstündige, düstere und gespannte Musik. Es gab zwar nicht

die wilde Falschheit, die in den Stücken von Prokofjew so verblüffte, aber es gab eine extreme Komplexität, Raffinesse und ein überwältigend großes Orchester. Ja, vielleicht, dachte Glasunow, nach solcher Musik würde sogar Debussy wie ein Klassiker erscheinen!

Schönberg war ein gesprächiger Mann, über den in den Pausen in der Garderobe viel gesprochen wurde, er hatte eine weiche, tiefe Stimme mit einem angenehmen Wiener Akzent. Man spürte, dass er ein Mann mit großer Seele war und dass sein musikalisches Talent unbestreitbar war - das konnte man feststellen, wenn man ihn bei den Proben mit dem Orchester beobachtete. Und Alexandr Konstantinowitsch, der ihn ansah, konnte nicht verstehen, was einen so offensichtlich begabten Mann (es hieß, er sei auch ein ausgezeichnete Maler) dazu bringt, eine so deprimierend komplizierte, dissonante, das Ohr und die Seele unterdrückende Musik zu komponieren?

Diesmal beschränkten sich die Boulevardzeitungen bescheiden darauf, die Ankunft und das Konzert des berühmten österreichischen Komponisten anzukündigen - was für ein Fremder! Es ist nicht Sergej Prokofjew, er ist einzigartig, man kann ihm die kabarettistischen Ausdrücke nicht ersparen!

Auf der anderen Seite stritten sich die ernsthaften Musikkritiker heftig. Mjaskowski zum Beispiel, der einen ausführlichen Bericht über seine Aufführung von „Pelléas und Melisande“ schrieb, nannten die Wiener begeistert „einen bemerkenswerten Komponisten, einen erstaunlichen Künstler“ und lobten ihn dafür, dass es in seiner Musik „weder den geringsten Flirt mit den Demos noch mit den Kennern gibt“. Ich würde gerne fragen, dachte Glasunow, für wen schreibt er dann Musik? Für sich allein? Mjaskowski lobte auch die „eiserne Logik“ und die „ungeheure Virtuosität der technischen Ausführung“.

Die „modernistischen“ Bestrebungen Schönbergs wurden von Karatygin diesmal anders bewertet. Schon die Art und Weise seines Dirigierens erschien ihm „furchtbar“: „Er ist beweglich wie Quecksilber, dieser winzige Mann - ein chinesischer Gott, der zum Leben erwacht oder den Seiten von Hoffmanns magischen Märchen oder Poes reißerischen Romanen entstieg ist.“ Und er schrieb düster über die Musik: „Schönberg stellt einen Extrempunkt auf dem Gebiet der Moderne dar, indem er die Entwicklung der modernen Klangwelt kühn und konsequent bis zu den letzten musikalischen Möglichkeiten weiterführt. Wohin geht diese Musik? Wohin gehen wir? In die Dunkelheit des unsichtbaren harmonischen, melodischen und rhythmischen Chaos.“ Und in einem anderen Artikel fuhr er noch düsterer fort: „Dostojewski schuf „Aufzeichnungen aus dem Kellerloch“, Schönberg komponiert Musik aus dem Untergrund seiner seltsamen, überraschenden Seele. Diese Musik ist beängstigend. Sie ist fesselnd, eigenwillig, tiefgründig und mystisch. Aber es ist beängstigend. Kein Komponist der Welt hat jemals eine schrecklichere Musik komponiert.“

Glasunow hätte dem wohl zugestimmt - schreckliche Musik. Aber er fühlte sich nicht von ihr angezogen, im Gegenteil, sie stieß ihn ab... Und danach wurde es üblich, dass Alexandr Konstantinowitsch solche Werke als „Schreckliche Musik“ bezeichnete – „Schreckliche Musik!“

Anfang April geschah etwas noch nie Dagewesenes - im Mariinski-Theater wurden russische Balalaikas gespielt! Das 25-jährige Bestehen des Großen Russischen Orchesters von Wassili Wassiljewitsch Andrejew wurde gefeiert. Endlich

hatte er auch in Russland Anerkennung gefunden! Als nun das Orchester eine triumphale Tournee durch Europa und Amerika unternahm, als viele begeisterte Kritiken in ausländischen Zeitungen erschienen, als sich die Schallplatten des Orchesters ununterbrochen verkauften, als überall in Russland und in anderen Ländern dank Andrejew die Balalaika eine ungewöhnliche Popularität erlangte und ein Balalaika-Ensemble und -Orchester nach dem anderen zu entstehen begann, konnten hochrangige Beamte die Sache Andrejew nicht länger „ignorieren“. Deshalb wurde das Mariinski-Theater (in der Bestellung hieß es „ausnahmsweise“) für die Gala zur Verfügung gestellt. Der Zuschauerraum war voll und begrüßte den „Generalissimus der Balalaika-Sache“ herzlich, und es trafen zahlreiche Glückwunschtelegramme, Grußadressen und viele teure Geschenke ein. Glasunow war natürlich unter den Ehrengästen und verlas eine von ihm selbst verfasste herzliche Begrüßungsrede des Konservatoriums.

Das Orchester klang großartig, mit erstaunlicher Fülle und Harmonie, und die 85 Balalaika-Spieler, Domraspieler und Guslaspieler folgten ihrem Dirigenten gefühlvoll. Später schrieb Kolomizew: „Die geringsten Absichten des Chefs übertragen sich auf seine ursprüngliche Armee, wie auf die empfindlichsten Platten, und in Bezug auf die Töne „formt“ Andrejew aus den Klängen seines Orchesters alles, was er will.“ In der Tat hat sich aus Wassili Wassiljewitsch ein hervorragender Dirigent entwickelt!

Das Programm war umfangreich - ein Walzer von Strauss, ein Stück aus Tschaikowskys Quartett und andere Klassiker, alle von Andrejew selbst arrangiert, seine eigenen Kompositionen - die inzwischen berühmten Variationen über das Lied „Der Mond scheint“ und der brillante, virtuose Walzer „Faun“. Auch Nadeschda Plewizkaja bekam ihren Teil des Beifalls, als sie einige Lieder für das Orchester sang. Strengen Kennern, darunter auch Glasunow, erschien ihr schneidiger Caféhausstil im Mariinski-Theater allerdings eher unpassend.

Glasunows größte Freude war es, seine „Russische Fantasie“ noch einmal zu hören und sich davon zu überzeugen, dass das Werk für ihn voll und ganz gelungen war - es klang vollmundig, und die von ihm bevorzugten polyphonen Feinheiten wurden nicht durch die Essenz verdeckt, und die Klangfarben der einzelnen Instrumentengruppen und ihre bunten Stimmen - Balalaika, Domra und Gusli - kamen zum Vorschein. Vergeblich witzelte jemand, dass das Gusli nur eine auf die Seite gefallene Harfe sei, nein, sie haben ihre eigenen unnachahmlichen Farben. Als Glasunow einige Zeit später seine Fantasie hörte, spürte er besonders, wie viel sowohl von Glinka als auch von Rimski-Korsakow in ihr steckt. Und dafür danke ich Gott! Wenn er das Werk von jemandem fortsetzen sollte, dann sicherlich das der großen russischen Meister. Bei Andrejews Feier wurde die „Russische Fantasie“ mehr als einmal erwähnt - immerhin war sie das erste große Werk, das ein bedeutender Komponist speziell für das Andrejew-Orchester geschrieben hatte, und das zu einer Zeit, als nur wenige Menschen Andrejew und sein Werk ernst nahmen.

## SKANDAL IN PARIS

Im Sommer kam eine Nachricht aus Paris - die „Russischen Jahreszeiten“ zeigten ein neues Ballett von Strawinsky – „Der Heilige Frühling“, „Bilder der heidnischen Rus“. Den ersten Rezensionen zufolge hat Igor Fjodorowitsch etwas ganz Außergewöhnliches komponiert. Gemeinsam mit dem berühmten Künstler

Nikolaj Roerich, einem Kenner und Bewunderer der russischen Antike, hat er auch das Drehbuch verfasst. In der Erläuterung (die in den Zeitungen abgedruckt wurde) erklärte Strawinsky: „Eine strahlende Auferstehung der Natur, die zu einem neuen Leben wiedergeboren wird, eine totale Auferstehung, eine spontane Auferstehung des universellen Konzepts.“ Kurzum, wenn schon Russen, dann auf jeden Fall spontan, überschwänglich, skythisch! Das letzte Wort ist sehr in Mode gekommen!

Diejenigen, die aus Paris anreisten, sprachen über den Skandal, der bei der Premiere ausgebrochen war. Auch die Zeitungen berichteten gerne über das Ereignis. Die ersten Klänge des Orchesters lösten ein Kichern im Saal aus, doch dann verstummte alles, während das Publikum Roerichs prachtvolle Szenerie bestaunte. Aber als der Tanz begann, choreographiert von dem brillanten jungen Tänzer Vaslav Nijinsky, kicherte das Publikum wieder, und dann erhob sich, das Orchester ausblendend, ein wilder Lärm, Pfeifen, Stampfen und Schreien:

- Fahr zur Hölle! Fahren Sie zu Ihrem Moskau! Gehen Sie zum Zahnarzt - unsere Zähne tun weh!

Ein viel kleinerer Teil des Publikums versuchte vergeblich, die Schreihälsa zum Schweigen zu bringen. Djalilew versuchte, die Ordnung wiederherzustellen. Wie immer stand er elegant und gelassen an der Absperrung der Loge. Sofort herrschte Stille. Djalilew sagte deutlich, in einem Ton der Ordnung:

- Erlauben Sie, die Aufführung zu beenden!

Eine Zeit lang war es still - einige Sekunden - dann setzte der Lärm mit ungeahnter Wucht wieder ein. Das Licht im Saal musste eingeschaltet werden, und es wurde deutlich, dass sich das „Skythentum“ von der Bühne in den Saal ausgebreitet hatte - anständige Damen und Herren schrien sich an, und an einigen Stellen kam es zu einer Schlägerei. Strawinsky rannte entsetzt hinter die Bühne. Ebenso nonchalant winkte Djalilew dem Dirigenten Pierre Monteux, die Aufführung fortzusetzen. Es ging weiter mit dem Lärm im Zuschauerraum, obwohl die Polizei die eifrigsten Schreihälsa hinausbegleitete, und endete mit einem wütenden Pfiff. Die Zeitungen wiederholten Djalilews Worte:

- Nun, es war genau das, was wir erwartet hatten...

Und der berühmte französische Komponist Florent Schmitt warf beiläufig ein:

- Sie und Ihr Unternehmen sind reif für die Ausweisung aus Frankreich!

Der Skandal bei der Premiere schmälerte jedoch keineswegs die Popularität von Djalilews „Russischen Jahreszeiten“. Im Gegenteil, es verschaffte ihnen zusätzliche Publizität - die nächste Aufführung von „Le sacre du printemps“ (*Das Frühlingsopfer*) war nur schwer zu bewältigen; die dritte Aufführung wurde bereits mit Applaus begrüßt, und nur einige wenige Leute piffen immer wieder die mitgebrachten Hörner, wärmten damit aber nur den Beifall auf. Ein junger Mann hielt eine Rede:

- Ich fordere, - rief er von der Galerie aus -, die hier anwesenden Ausländer auf, das Verhalten der französischen Öffentlichkeit zu stigmatisieren! Sie wagen es, sich für die am weitesten entwickelte der Welt zu halten, und heißen die brillanten Schöpfungen der Herren Strawinsky und Nijinsky beschämend willkommen!!!

Das ist es, brillant und nicht weniger! Strawinsky verhielt sich so, als ob sein Genie bereits von allen und über alle Maßen erkannt worden wäre, er war arrogant, sprach über die Musik seiner Lehrer herab und verachtete beispielsweise die Werke Glasunows:

- Totgeborene!

Er stritt sich mit der Familie Rimski-Korsakow, weil sie die Musik von „Petruschka“ nicht guthieß, und Strawinsky, der die ablehnende Haltung des Korsakow-Kreises gegenüber dem „großen Richard“ kannte, lobte Strauss ständig:

- „Elektra“ ist eine wunderbare Sache!

Über seine „Schöpfungen“ äußerte er sich folgendermaßen:

- Wenn sie einen wilden Eindruck machen, ist mir das nicht peinlich - das sind alles Konventionen, es kommt auf die Gewohnheit an!

Und ist es da ein Wunder, dass Alexandr Konstantinowitsch einmal in seinem Herzen über Strawinsky sagte:

- Eine Mittelmäßigkeit!

Es war das anstößigste Wort, das er im Gespräch mit den Menschen benutzte. Es bedeutete nicht nur einen Mangel an kreativem Talent, sondern auch Nutzlosigkeit und Wertlosigkeit im Allgemeinen. Wassilenko erzählte anekdotenhaft, wie er und Glasunow in Moskau in einer Kutsche saßen und Alexandr Konstantinowitsch fragte:

- Was ist das?

- Wer weiß...

- Und das?

- Und wer weiß...

Und so weiter in der gleichen Art und Weise.

Glasunow blinzelte verächtlich auf den Rücken des Kutschers:

- Eine weitere Mittelmäßigkeit!

Wassilenko fiel vor Lachen fast aus der Kutsche.

Und in der Kommunikation mit denen, die Glasunow seine Kompositionen brachten, hatte Alexandr Konstantinowitsch eine gespaltene Persönlichkeit, es gab zwei Glasunows - einen für die wirklich begabten, vielversprechenden, er kritisierte sie gnadenlos, obwohl er immer eine deftige, nicht beleidigende Ausdrucksform fand. Sie sollen lernen und ihr Talent entwickeln. Ein anderer Glasunow fand sich in der Kommunikation mit Menschen wieder, die in ihren Kompositionsversuchen hoffnungslos waren. Oft waren es gute Bekannte, manchmal nette Menschen, die in großer Not lebten. Und da er ihnen nicht die letzte Hoffnung nehmen wollte, sah sich Glasunow ihre miserablen „Kompositionen“ genau an, gab Ratschläge und fand einen Weg, sie in irgendeiner Weise zu loben:

- Alles in allem ist es in Ordnung, es ist gut... Es gibt eine sehr gute Modulation an einer Stelle... Und im Allgemeinen eine gute Vokalisierung... Und was am wichtigsten ist, es ist aufrichtig geschrieben...

Dann lenkte er das Gespräch ab und präsentierte sein Porträt schließlich mit einer Inschrift, in der er nicht mit Beinamen gespart hat, wie: „Für den hochbegabten so und so...“. Danach fühlte er sich müde, irritiert und sogar traurig bei dem Gedanken, dass der „Hochbegabte“ sicherlich mit einem weiteren, noch mittelmäßigeren Werk zurückkommen würde.

LEBEWOHL, SCHWANENPRINZESSIN!...

Im Sommer erreichte uns die Todesnachricht von Nadeschda Iwanowna Sabela-Wrubel. Nach dem Tod ihres Mannes war sie lange krank, lebte kaum noch, erholte

sich dann etwas, wurde etwas stärker, begann in Konzerten aufzutreten, sang immer noch schön, aber ihre Stimme war manchmal sehr schwach ...

Im Juni gelang es Alexandr Konstantinowitsch, eine Einladung für Nadeschda Iwanowna nach London zu erwirken, wo ein Konzert mit Werken von Rimski-Korsakow und seinen Schülern angesetzt war, und er schrieb ihr eine eindrucksvolle Empfehlung an seinen alten Bekannten, den Dirigenten Henry Wood, den Organisator dieses Konzerts. Die Sängerin wurde sofortmunterer, gewann etwas von ihrer früheren Fröhlichkeit zurück, probte ausgiebig und lernte sogar fleißig Englisch. An ihrem letzten Tag war sie, wie man sagte, besonders fröhlich. Sie sang mit großem Elan drei Romanzen von Nikolai Andrejewitsch, die sie einst inspiriert hatten. Und um Mitternacht war sie nach einem akuten nervösen Anfall von uns gegangen. Sie war erst 45...

Unter den vielen Verlusten, die Glasunow in den letzten Jahren erlitten hat, war dies einer der schmerzlichsten. Und man erinnerte sich daran, wie Nadja Sabela, eine Schülerin des Konservatoriums, charmant und fröhlich, mit spielerischem Kummer sprach:

- Was ist das? Sobald ich das Konservatorium verlasse, wartet jemand auf mich, entweder Glasunow oder Ljadow...

## EIN WEITERER SKANDAL IN PAWLOWSK

Die Sommersaison im Jahr 13 war in Pawlowsk ebenfalls sehr lebhaft. Aslanow behielt das erreichte Niveau - viele Interpreten, darunter auch Prominente, und viele Werke, darunter auch neue - gekonnt bei. Und der „Höhepunkt der Saison“ war wiederum Sergej Prokofjew, der sein zweites Klavierkonzert spielte. Prokofjew, so schien es, wurde zu einem der beliebtesten zeitgenössischen russischen Komponisten. Es war nur schade, dass dieser Ruhm skandalös war. In der Öffentlichkeit galt Prokofjew als eine Art musikalischer Tyrann, der alles und jeden verachtete. Es war die Rede davon, wie er andere Komponisten verachtete - Mozart und Tschaikowsky waren für ihn primitiv, nicht nur Glasunow (natürlich!) war veraltet, sondern auch Skrjabin, während er über Rachmaninow abfällig sprach – „schlechter Geschmack“, Strawinskys Werke nannte er „Ramplissage“, was man auf Französisch mit „überquellend von nichts zu nichts“ übersetzen kann. Er verschont nicht einmal seinen Lehrer Tscherepnin. Und so weiter. Und die Öffentlichkeit war der Meinung, dass er seine eigenen Essays schreibt, um einen Skandal zu verursachen, was unweigerlich zu erwarten war. Dieses Mal war der Skandal enorm.

Ein großer, blonder, harmlos aussehender junger Mann, offenbar „aus guter Familie“, betrat die Bühne. Er sah aus wie ein Schüler der Peterschule, einer deutschen Schule in Petersburg, die für den Anstand ihrer Schüler bekannt ist. Aslanow winkte mit seinem Taktstock und der Pianist... Um einen Rezensenten der „Petersburger Zeitung“ zu zitieren, „er fängt an, entweder die Tasten zu schrubben oder auszuprobieren, welche Taste höher oder tiefer ist“. Das Publikum lacht zuerst, dann bricht es in Gelächter aus, zischt, murmelt und beginnt sich zu zerstreuen. Jemand schreit, während sie gehen:

- Zum Teufel mit diesen Futuristen! Das ist die Art von Musik, die Katzen für uns zu Hause spielen werden!!!

- Diese Musik macht dich verrückt, - sagte ein empörtes Paar, das zurückkrief - machen die sich über uns lustig?!

Die Anhänger Prokofjews und diejenigen, die einfach gerne Lärm machen, applaudierten und schrien vor Lachen:

- Bravo!

In den folgenden Tagen überschlugen sich die Zeitungen – „kubistischer und futuristischer Pianist“, „musikalische Empörung“, „ein Reich von wild aufeinandergestapelten Klängen ohne Harmonie“, „eine akustische Fälschung“. Derselbe Bernstein war in der „Petersburger Zeitung“ besonders eifrig: „Dieser junge Komponist ist ein rücksichtsloser musikalischer Anarchist. Er strebt nicht einmal nach Originalität, sondern nach einer klanglichen Kakophonie, die mit kultureller Musik nichts gemein hat. Prokofjews Kadenzten zum Beispiel sind widerwärtig, sie enthalten so viel musikalischen Dreck, dass man meinen könnte, sie seien aus der Laune eines Tintenfassens entstanden, das über die Noten gekippt wurde.“

Karatygin, Derschanowski, Mjaskowski setzten sich für ihren Favoriten ein und wurden von einigen Zeitungen sogar karikiert: „Eine Gruppe progressiver Kritiker ist begeistert: „Das ist genial! Welche Frische! Was für ein Temperament!“

Prokofjew selbst war über diese Zeitungsleidenschaften nur amüsiert; er sammelte und klebte noch immer alle Kritiken - sowohl Schelte als auch Lob - in ein dickes Notizbuch. Und er komponierte weiter in diesem Stil, jetzt verblüffte er mit seinem Klavierzyklus „Sarkasmen“ - als wolle er seine Zuhörer absichtlich necken, sich über ihre musikalischen Gewohnheiten lustig machen. Woher hat ein sehr junger Mann eine so überbordende Phantasie, dachte Glasunow, so ungestüme, wütende Impulse, eine Art teuflischen Skeptizismus? Tatsächlich hatte er manchmal den offensichtlichen Wunsch, seine Mitmenschen mit etwas Unerhörtem und Unsichtbarem zu verblüffen - warum sonst hätte er in seinem dritten „Sarkasmus“ drei Ds in die rechte Hand und fünf Bs in die linke Hand schreiben sollen? Natürlich war die Aufregung groß - wie kommt es, dass die Hände in verschiedenen Tonarten spielen? Aber in Wirklichkeit, so hörte Glasunow sofort mit seinen alles durchdringenden Ohren, war das alles nur „für das Auge“, alles passt in eine Tonalität. Aber der Lärm und das Geplapper reichten aus, um lange Zeit zu überdauern: „Und was hat dieser kubistische musikalische Futurist Prokofjew nicht gemacht?“ Manchmal verdeckten solche Mätzchen das musikalische Wesen von Prokofjews Werken, selbst für die großen Musiker. Und so ist es nicht verwunderlich, dass Wanda Landowska, die wieder einmal in Petersburg zu Besuch war und alle mit dem zauberhaften Rauschen ihres Cembalos bezauberte, nach einem der Auftritte von Sergej sagte:

- Diese lächerlich albernen Stücke irritieren und langweilen mich. In einem Stück von Couperin steckt mehr Musik als in all diesen Übungen von Prokofjew. Er stellt unsere Geduld auf die Probe...

Aber gleichzeitig entdeckte Glasunow, nachdem er die Partitur von Prokofjews Konzert sorgfältig studiert hatte, unerwartet einige Episoden, die ihm gefielen. Es gab auch Lyrik in dem Konzert - beim ersten Hören wurde sie durch das Donnern der scharfen Akkorde überdeckt. Es bestand also die Hoffnung, dass Sergej Prokofjew seine Meinung irgendwann ändern würde. Und Glasunow las gerne und schnitt für sich selbst aus einer Moskauer deutschen Zeitung eine Notiz des Kritikers Oskar von Riesemann aus: „Der junge Wein muss gären. Man kann hoffen, dass eine ähnliche Metamorphose mit Prokofjews Werk stattfinden wird.“

## GLASUNOW UND DIE DEKADENTEN

Es war eine schwierige Situation, so sehr, dass er an der Musik eines anderen arbeiten musste, aber meistens konnte er seine eigene nicht in die Finger bekommen. Erst im Sommer, nach seiner Abreise nach Oserki, konnte sich Alexandr Konstantinowitsch endlich dem Komponieren widmen. Seine nächste Aufgabe war die Fertigstellung der Musik zu Lermontows „Die Maskerade“ für das Alexandrinski-Theater. Das Werk war inspiriert, es war schon lange nicht mehr gemacht worden - die Partituren waren schnell geschrieben, und Ende Juli freute sich Glasunow, Spendiarow davon zu berichten: „Die Maskerade“ ist endlich fertig.

Als er die fertige Partitur las, erlebte er das Drama von Nina und Arbenin wieder, das ihn seit seiner Kindheit begeistert hatte, und er spürte, dass es ihm gelungen war, die lyrische Welt von Ninas Träumen und Hoffnungen mit der Welt „einer teuflischen Intrigenbande“ (wie er selbst das Thema des Unbekannten in der Partitur bezeichnet hatte) zu kontrastieren. Und Glinkas Melodien, darunter der „Fantasie-Walzer“, fügen sich in das Gefüge seiner Musik ein.

Das Alexandrinski-Theater, das die „Maskerade“ zum 100. Geburtstag des Dichters aufführen wollte, lud den aufstrebenden Regisseur Wsewolod Meyerhold ein, das Stück zu inszenieren. Der Regisseur - ein lebhafter Mann mit einem scharfen, willensstarken Profil und energischen Handbewegungen - interessierte sich sehr für Glasunows Musik und seine Kommentare in der Partitur wie „Ineinander verschmolzen: ein Walzer, der verklingt, das Motiv des Unbekannten, das Nahen von Ninas Tod“. Später sagte er, als Glasunow ihm Musik für eine künftige Inszenierung vorspielte, habe ihm der männliche Rhythmus vieler Episoden eine andere Lesart von Lermontows Gedichten nahegelegt - ungestümer und klarer.

Die Partitur gehörte laut Vertrag dem Alexandrinski-Theater, aber Glasunow hatte bereits die Erlaubnis erhalten, den Sängerinnen Ninas Romanze zu geben, die schnell aufgegriffen und sehr bald populär wurde. Und Glasunow selbst genoss es, die Sängerinnen zu begleiten, die die melodiosen Phrasen der Romanze mit Gefühl sangen: „Wenn eine unwillkürliche Träne über deine Augen rollt...“ Nach „Raimonda“ war diese Romanze wahrscheinlich das beliebteste Werk Alexandr Konstantinowitschs.

Seine Popularität wurde im Allgemeinen enorm - er erhielt unzählige Briefe an das Konservatorium, deren Verfasser sich auf Glasunow als Russlands führende musikalische Autorität beriefen. Ein gewisser Jurin schrieb in seinem „Kurzen Abriss der allgemeinen Musikgeschichte“, dass Glasunow als „der hervorragendste unter den zeitgenössischen russischen Komponisten“ anerkannt ist. Wahrscheinlich zweifelte nur noch Prokofjew daran.

Seine Meinung ist immer gefragt gewesen. Als das Mariinski-Theater die „Elektra“ von Richard Strauss aufführte, baten die „Börsennachrichten“ viele berühmte Musiker, allen voran den Direktor des Konservatoriums, sich zu äußern. Sie druckten ihre Antworten unter der amüsanten Überschrift „Über die Gefahren der Musik“ ab, da die Redakteure der Meinung waren, dass Strauss' Musik schlecht für die Psyche des Hörers sei. Glasunow stimmte dem zu und nannte in seiner Antwort mehrere Beispiele für den „negativen Einfluss der Musik“, wobei er sich auf Werke von Wagner und Skrjabin bezog, die ihn gewöhnlich überwältigten und seine Stimmung verdarben. Er äußerte sich recht scharf über „Elektra“: „Ich muss sagen, dass mich die Klänge in diesem Werk von Strauss an einen Vogelhof erinnern, einige knisternde, unruhige und fast animalische Kuriositäten. Meiner Meinung nach gibt es bei „Elektra“ keine gesunde Musik.“ Steinberg, Sokolow, Sakketti und viele

andere reagierten aufmerksam. Nur Ljadow, der in diese Richtung gedacht haben muss, wich der Antwort aus: „Ich habe nie über diese Frage nachgedacht, und ich weiß nicht, ob die Musik schädlich oder nützlich ist. Für diese Frage bin ich nicht zuständig.“

Karatygin beeilte sich, Strauss und seine „Elektra“ zu verteidigen, indem er sie in einem großen Artikel in „Sprache“ lobte, obwohl er zugab, dass Strauss' Partitur „einige wirklich alpträumhafte Harmonien hat“ (wenn sie alpträumhaft ist, könnte man meinen, welche Harmonie ist es dann?!). Karatygin beendete seine Schwärmerei mit einem Angriff auf Glasunow: „In dem Fragebogen, den die abendlichen „Börsennachrichten“ über „Elektra“ herausgegeben haben, findet sich unter anderem die Rezension Glasunows. Er fragt sich, wie er erwarten kann, dass die Allgemeinheit „Elektra“ versteht, wenn er, Glasunow, nichts von ihr versteht. Ich bin der aufrichtigen Überzeugung, dass hier ein reines Missverständnis vorliegt. „Elektra“ zu verstehen, - fuhr Wjatscheslaw Gawrilowitsch fort, - ist im Grunde viel einfacher als jede Symphonie Glasunows oder die Opern Rimski-Korsakows oder die Musikdramen Wagners.“ Zweifellos war Wjatscheslaw Gawrilowitsch nicht ganz aufrichtig, denn er wusste, wie sehr das Publikum zum Beispiel „Die Zarenbraut“ oder „Eugen Onegin“ liebte und wie sehr es sich vor den Werken von Strauss oder Schönberg fürchtete!

Mjaskowski war ebenfalls enttäuscht - auch in seinem großen Artikel über Nikolai Medtner in „Musik“ ließ er keine Gelegenheit aus, Glasunow schlecht zu machen. Er hat ihn zwar auch gelobt: „Seine Themen und die Einzigartigkeit der Harmonie sind selten in ihrer Schönheit und Helligkeit; seine äußere Form ist großartig und virtuos.“ Und er räumte ein, dass er selbst „im Schatten der Glasunow-Schule“ stehe, aber gleichzeitig beteuerte er: „Ich bleibe Glasunow gegenüber völlig kalt.“ Und, offenbar um den Leser völlig zu verwirren, „erklärte“ er, dass er beim Studium von Glasunows Symphonien buchstäblich in Verzweiflung geriet, „beim Anblick, wie gut alles in ihnen zusammenhängt und wie eine nicht zur anderen passt. Sie können also raten - gut oder schlecht?“ Danke, dass er es wenigstens nicht mit Strauss zugunsten von letzterem verglichen hat.

Und doch muss man sagen, dass sie Glasunows Autorität zumindest indirekt anerkannten - sie schrieben oft über ihn, und von allen Besprechungen der „Elektra“ in den „Börsennachrichten“ wurde Karatygin nur von der von Glasunow getroffen.

Aber im Allgemeinen ging in der russischen Kunst etwas Unvorstellbares vor sich, für das es schwer war, einen Namen zu finden - es gab einige „Kubo-Futuristen“, „Bajachi“, „Budetljaner“, die Lärm machten, alles umstürzten, alles verleumdeten und lächerlich machten. Ein gewisser Michail Matjuschin komponierte eine Oper „Sieg über die Sonne“, in der wilde Klangkleckse übereinander gestapelt wurden - man kann sie mit keinem anständigen Wort als „Sonoritäten“ bezeichnen - und solche, wenn man so will, Strophen mit einem Heulen gesungen wurden: „Sarcha-Heuschrecken-Gipfelgetränk“ und dergleichen. Matjuschin erfand sogar spezielle Noten, um seine „Musik“ aufzuzeichnen, denn das normale, im Laufe der Jahrhunderte entwickelte Notensystem, wie es der große Beethoven und Tschaikowsky verwendeten, war für Matjuschins Verwicklungen nicht geeignet. Es ist schön, dass sogar Karatygin in seiner Einschätzung all dessen mit Glasunow übereinstimmte und eine solche „Innovation“ nichts anderes als „Eselsschwanz-Kubo-Futurismus“ nannte - einige Künstler haben ihre Ausstellung „Eselsschwanz“ genannt - nun, sie wissen es am besten!

Glasunow sympathisierte noch immer mit Skrjabin in seiner anhaltenden und sich verschlimmernden materiellen Not, schätzte noch immer sein Talent, akzeptierte

aber noch immer nicht seine Kreativität. In einem Interview mit den „Saisonnachrichten“ sagte er: „Skrjabin wird keine eigene Schule gründen, er wird ein erstaunliches Phänomen der Musikgeschichte bleiben.“ Und als Ossowski drei neue Skrjabin-Sonaten für den Glinka-Preis vorschlug - die Achte, Neunte und Zehnte -, unterstützte ihn leider niemand im Kuratorium. Selbst Ljadow, der aus gesundheitlichen Gründen zu Hause saß und telefonierte, sagte nichts zur Verteidigung seines Freundes und Favoriten. Alle im Rat sahen - genau - in Skrjamins Manuskripten einige Klanglinien und Punkte, die dem Ohr nichts sagten, einige unverständlich konstruierte und unverbundene Harmonien, eine rätselhafte Phrasierung („wir wissen nicht, wie man das spielt!“). Die Mitglieder des Kuratoriums zeigten sich irritiert von den Lobpreisungen Skrjamins durch Karatygin, Engel und Mjaskowski und von den ununterdrückbaren „Skrjabinisten“-Rufen des Publikums. Und diese Irritation war stärker als die Sympathie für Skrjamins Missgeschick. Kurzum, die Ablehnung war einstimmig. Ossowski wurde allein gelassen. Und die Preise wurden ohne große Diskussionen an Wassilenko für seinen „Hexenflug“, an Tscherepnin für seine Orchesterstücke und an Gnesin für sein „Symphonisches Loblied“ zum Gedenken an Wrubel vergeben.

Im Winter '13 war die Musikszene in Petersburg in Aufruhr - der berühmte Franzose Claude Debussy war auf Tournee. Es wurde so viel über ihn geredet, dass sich eine riesige Menschenmenge vor der Adelsversammlung einfand und der Saal voll war.

Und hier auf der Bühne, begrüßt von dem Orchester, lautem Beifall und Kranzspenden, Debussy - elegant, gut aussehend, mit schwarzem Bart, mit ausdrucksvollen, nachdenklichen, wie ein wenig schmerzhaften Augen. Langsam, sogar träge, aber die ruhigen, weichen Bewegungen seiner Hände hatten einen besonderen Reiz. Seine Dirigiertechnik war, wie Glasunow sofort bemerkte, eindeutig unvollkommen, aber es war, als ginge von seiner Art etwas Hypnotisches aus, und Kussewizkis schönes Orchester spielte mit besonderer Inspiration. Es wurden seine berühmten Stücke gespielt – „La Mer“, „Nachmittag eines Fauns“, „Nocturnes“ (leider ohne den letzten Teil, ohne „Die Sirenen“ - es scheint, dass Kussewizki keine Zeit hatte, den Chor vorzubereiten), und einige in Russland weniger bekannte - ein Klarinettenkonzert und kleine Orchesterstücke - so dass seine Musik im Detail gezeigt wurde. Das Publikum, das den Komponisten und den Dirigenten anfangs mit Begeisterung aufgenommen hatte, begann sich allmählich zu beruhigen, denn diese Musik war ihm doch nicht so klar. Doch das Konzert endete triumphal, mit langem und lautem Applaus und „Bravo“-Rufen. Nein, es ist definitiv gut, ein Ausländer in Russland zu sein!

Aber die Kritiken waren lauwarm: „flüchtige Bilder, blass, zerbrechlich und verblassend“, „ziemlich monoton und eintönig“, „keine Form, man kann überall anfangen“. Der Rezensent der „Russischen Musikzeitung“ abfällig: „Debussys Werke haben die seltsame Eigenschaft, dass die Stimmung den Hörer umso unangenehmer ergreift, je öfter man sie anhört.“ Kurzum, etwas Ungewöhnliches für das Ohr. Diesmal allerdings hat Glasunow, nachdem er die berauschte Stimmung des überraschenden und geheimnisvollen Lebens des „Meeres“ in der vertrauten Musik des Meeres eingefangen hatte, einen Schritt getan, um sie in seiner Seele zu verinnerlichen. Aber da ich ein „Klassizist“ bin, stimmte ich im Allgemeinen mit den Rezensenten überein - sehr vage Musik.

Die „Apollo“-Redaktion veranstaltete eine Feier für den französischen Gast und ein Kammerkonzert. Debussy wurde aufgeführt und als „Rarität“ spielte Prokofjew zwei seiner Stücke. Debussy hielt eine kurze Rede, er sprach langsam, dehnte die Worte, schien nicht gut zu sprechen, auf jeden Fall war er kein aufgezeichneter Schwätzer, aber alles, was er sagte, war bedeutend. Er lobte die Stücke Prokofjews. Es ist schon komisch, aber nach diesem Treffen hörte Sergej auf, der sonst immer über Debussy lästerte: „In seiner Musik ist zu wenig Fleisch“, über das angeblich „ungefähre“ musikalische Gemälde des Franzosen zu spotten.

Debussy selbst saß am Klavier und improvisierte etwas, das an den Orientalismus von Rimski-Korsakow erinnerte, von dem er sehr bewundernd sprach.

Dann fuhr Debussy nach Moskau, trat auch dort mit Kussewizkis Orchester auf und wohnte in dessen Haus. Als Glasunow einige Zeit später in Moskau weilte und auch die freundliche Einladung von Kussewizki annahm, bei ihm zu wohnen, wurde Alexandr Konstantinowitsch eine erstaunliche Drossel gezeigt - Debussy brachte dem Vogel bei, eine Melodie zu pfeifen, die er speziell für ihn komponiert hatte. Die Drossel hat es zügig geschafft und ist ins Rampenlicht der Moskauer Musikliebhaber gerückt. Glasunow wollte der Drossel auch seine eigene Melodie beibringen, aber es scheint, dass die Zeit nicht reichte oder dass das musikalische Gedächtnis des Vogels nur eine Melodie aufnehmen konnte - es hat nicht funktioniert.

#### „GLASUNOW SCHREIBT EINE OPER“

Im Winter '13 komponierte Glasunow kurzzeitig die Musik für die Inszenierung des Stücks „Der König der Juden“ des Großfürsten Konstantinowitsch Konstantinowitsch Romanow am Eremitage-Theater. Glasunow hatte sich nie zuvor dem Thema der Bibel zugewandt, und nun hatte er K. R.s historisches Drama mit Interesse gelesen, und die Musik dazu begann in seinem Kopf sofort mit den erhabenen Oratorien von Händel und Tanejew zu klingen - die übrigens beide seit der Aufführung der „Orestie“ über antike Themen gesprochen hatten. Die Partitur wurde in kürzester Zeit fertig gestellt, und im Januar '14 dirigierte Glasunow sie in der Eremitage und wurde vom Autor des Dramas, dem Zaren und den Höflingen gelobt.

Die Zeitungen und Zeitschriften schrieben nach der Aufführung ausführlich über das Stück, ein Porträt des Großfürsten wurde ohne Unterlass abgedruckt und der Komponist lediglich erwähnt, während über die Musik kein einziges Wort verloren wurde. Aber nach der Aufführung beim IRMO-Konzert und anschließend bei der Russischen Symphonie wurde viel darüber gesprochen. Der Beifall war einhellig, aber die Meinungen der Kritiker gingen auseinander. Einige warfen Glasunow den „weltlichen Charakter“ der Musik vor – „es reicht nicht aus, ein guter Orientalist zu sein, man muss echtes religiöses Pathos haben, das unserem Maestro völlig fehlt“, rügte der Kritiker in der Zeitschrift „Musik“. Im Gegensatz dazu bewunderte die Theaterkritik die Musik, die ihrer Meinung nach „voller andächtiger Stimmungen“ sei. Aber alle waren sich einig, dass Glasunow die dramatischen Episoden aus dem Leben Christi gelungen sind und dass die musikalischen Bilder aus dem alten Judäa trotz ihrer Kürze malerisch sind. Als Alexandr Konstantinowitsch die Partitur las, schmunzelte er - er hatte zwar kein „religiöses Pathos“, die Religion war ihm immer noch gleichgültig, aber das Leiden des Gottmenschen und die Landschaften des

Ostens berührten seine Seele, und deshalb ist die Musik so ausdrucksstark geworden. Er selbst betrachtete es als seinen größten Erfolg.

Auf den Erfolg der Musik zu „Der König der Juden“ folgten Gerüchte, dass Glasunow eine ganze Oper über dasselbe Thema schreiben würde. Offensichtlich wünschten sich viele Menschen, dass das Genre der Oper, das im letzten Jahrhundert so lebendig war und in der letzten Zeit unterdrückt wurde, wieder aufblühen sollte. Und natürlich waren ihre Hoffnungen in erster Linie mit dem Namen Glasunow verbunden - wer sonst als er könnte es schaffen! Die „Theaterrevue“, die Wunschdenken an die Stelle der Realität setzte, erfreute ihre Leser: „A. K. Glasunow hat beschlossen, eine Oper nach dem Roman „Krieg und Frieden“ von Leo Tolstoi zu schreiben. Das Libretto wird von einem berühmten Schriftsteller verfasst. Zurzeit hat Alexandr Konstantinowitsch mit der Komposition der Ouvertüre begonnen.“ Leider erfuhr Glasunow erst nach der Lektüre der „Revue“ davon. Er fühlte sich immer noch nicht zur Oper hingezogen. Und er erzählte es Verwandten und Freunden:

- Egal, wie viele verschiedene Fächer mir angeboten werden, ich werde wahrscheinlich keinen Erfolg haben. Im Oratorium und in der Kantate fühle ich mich in meiner Heimat, und ich habe keine Angst vor dem Gesang. In einem Oratorium atmet die Musik leichter als in einer Oper. Und die Stärke der russischen Oper liegt in solchen Themen, bei denen man sich auf kraftvolle oratorische Chorszenen verlassen kann - zum Beispiel in den beiden Opern von Glinka, „Fürst Igor“, „Judith“ und in vielen der unnötigerweise vergessenen Opern von Anton Grigorowitsch Rubinstein.

Dennoch kamen die Gerüchte über die Oper „Stepan Rasin“ wieder auf. Dennoch berichteten die „Börsennachrichten“ über Tschaljapins Traum, das Bild des Wolga-Rebellen auf der Bühne zu verkörpern, und versicherte, dass „wenn das Libretto fertig ist, Glasunow versprochen hat, die Musik zu schreiben. So kam es zu einem interessanten Dreigestirn: Gorki - Glasunow - Tschaljapin.“ „Rampe und Leben“ berichteten dasselbe, wenn auch selbstkritisch mit dem Zusatz „vom Hörensagen“. Wenn Tschaljapin das Thema jemals erwähnte, dann mit dem Bedauern, dass er Glasunow nicht überzeugen konnte und dass er sich nicht mit Handwerkern wie Raul Ginsburg, dem Komponisten „wahrhaft russischer Opern“, einlassen wollte.

Doch die Zeitungen schrieben nicht nur über Tschaljapins Opernpläne, sein Ruhm, seine Triumphe in vielen Ländern, seine Tantiemen, ließen den Zeitungsschreibern keine Ruhe. Bei seinem Besuch in Kasanskaja beklagte sich Fjodor Iwanowitsch, oft mit Humor, manchmal aber auch mit Zorn:

- Jedes Mal, wenn ich mit Freunden irgendwo in einem Restaurant sitze, steht in der Zeitung – „Tschaljapin hat wieder zu viel getrunken, Spiegel zerschlagen und ist auf allen Vieren nach Hause gekrochen.“ Ein Beispiel - ein betrunkenen Kaufmann kommt nach Hause und als Reaktion auf die Schelte seiner Frau verwandelt sich Tschaljapin sofort in einen beschwipsten Kaufmann – „bin ich betrunken? Tschaljapin trinkt, das ist Trinken!“

- Seien Sie nicht traurig, Fjodor Iwanowitsch, - tröstete Jelena Pawlowna, - das ist alles nur auf Kosten Ihrer Popularität!

Tschaljapin winkte mit komischem Bedauern und ging zum Flügel, denn er wusste, dass Jelena Pawlowna auf ihn wartete, um das "Bacchische Lied" seines Sohnes zu singen. Glasunow setzte sich an das Instrument, und wieder erklang ein großer, kraftvoller Klang:

- Lang leben die Musen, lang lebe der Geist!

## SERGEJ RACHMANINOW TRITT AUF

Im Winter lernte er ein neues Werk von Rachmaninow kennen. In Petersburg dirigierte Sergej Wassiljewitsch sein Poem „Die Glocken“ zu einem Text des amerikanischen Dichters Edgar Allan Poe - eine musikalische Geschichte über das Leben eines Mannes von der Jugend bis zum Grab, die in jedem Abschnitt des Poems durch den Klang von Glocken symbolisiert wird: die silbernen Glocken einer russischen Troika, die über ein verschneites Feld eilen, das feierliche „goldene“ Hochzeitsgeläut, die beunruhigend unheilvolle „Messing“-Glocke und schließlich das traurig-verzweifelte Läuten der „eisernen“ Totenglocke. Was für ein Meister war Rachmaninow! Der Klang des riesigen Orchesters ist tadellos, und die Form! Es ist atemberaubend, wenn sich die Stimme des Sopransolisten zum Höhepunkt erhebt – „Golden, gol-de-ne Glok-ken!“ Und als Dirigent ist Sergej Wassiljewitsch großartig geworden! Und es ist möglich, schöne, frische Musik zu komponieren, ohne auf „Innovationen“ wie die von Prokofjew zurückzugreifen!

Rachmaninow war nun überall eindeutig anerkannt; es galt als Ehre, in seinen Konzerten auftreten zu dürfen. Die Kritiker stritten nicht mehr darüber, ob Rachmaninow der Komponist, Rachmaninow der Pianist oder Rachmaninow der Dirigent war, es war klar, dass er in allen drei Rollen gleich gut war. Und die Debatte über seine Musik verstummte. Es bestand kein Zweifel daran, dass er an Tschaikowsky anknüpfte, aber die Nachahmung von Pjotr Iljitsch, die man ihm zuvor vorgeworfen hatte, wurde nicht mehr erwähnt - es war offensichtlich, dass Rachmaninow seinen eigenen, unnachahmlichen Ursprung hatte.

Seine Spielweise war der von Glasunow sehr ähnlich - äußerlich ruhig, ohne Körperhaltung und „auffällige“ Gesten. Groß, streng und sogar düster wirkend, näherte er sich langsam dem Flügel, verbeugte sich bescheiden beim Erklingen des Applauses, setzte sich, neigte seinen kurzgeschorenen Kopf leicht und legte seine riesigen Hände auf die Tastatur (er deckte eineinhalb Oktaven frei ab!). Sein Spiel war magisch - fantastische Technik, eiserne Logik, mitreißender Druck des Rhythmus und ein Klang von seltener Schönheit, fast „düster“. Und der Flügel sang mit voller Stimme, in einem flexiblen Rhythmus, breit und raumgreifend - etwas, das viele Sängerinnen und Sänger nicht kennen! Nicht ohne Grund hatten einige von ihnen Angst, mit Rachmaninow und Tschaljapin zu singen:

- Ich singe nicht mit Serjoscha, wir singen.

## DER PIANIST UND FUSSBALLER SERGEJ PROKOFJEW

Im selben Winter gab Sergej Prokofjew Konzerte in Moskau und Petersburg und spielte seine Stücke. Die „Abende der modernen Musik“ gaben ihm bereitwillig ganze Abschnitte, aber die großen Orchester - Siloti, Kussewizki, Scheremetjew, IRMO - ignorierten ihn immer noch. Hier spielte Glasunows Meinung eine wichtige Rolle, als er ihm empfahl, zu warten und „seine Meinung zu ändern“. Prokofjew war besonders bei Alexandr Iljitsch Siloti, Rachmaninows Cousin, unbeliebt.

- Debussys Musik verströmt ein Aroma, - erklärte er seine Vorliebe für den Franzosen, - aber die von Prokofjew, pardon, stinkt.

Und er gab Sergej den Spitznamen „weißer Neger“ wegen seiner Lippen, seines ungehobeltes Auftretens und seiner Vorliebe für schrille, ausgefallene Kleidung.

Mjaskowski war empört, als er erfuhr, dass Siloti sich erneut geweigert hatte, in seine Symphonieprogramme etwas zu Gunsten von Prokofjew aufzunehmen, und stattdessen den Franzosen Roger-Ducasse eingeladen hatte:

- Ich werde mich mit ihm treffen und versuchen, ihm die Irrelevanz seines Eifers für ausländisches Kauderwelsch klarzumachen. Und das mit Prokofjew werde ich ihm nie verzeihen!

Ein weiterer Spitzname, den sich Prokofjew erwarb, nun durch die leichte Hand von Sabanejew, der über Prokofjews Zweite Sonate in der „Stimme Moskaus“ schrieb: „Ungehobelt, hüpfend, unpassend falsch, spiegelt sie die Psychologie der modernen „Fußball“-Generation getreu wider. Es hat etwas Unverblühtes, Sinnloses und „Verbissenes“ an sich.

Fußball, so scheint es, wurde zum beliebtesten Spiel der russischen Jugend, und kluge Erzieher versuchten vergeblich, ihre Schützlinge von diesem Spiel abzulenken, das der älteren Generation unhöflich und unästhetisch erschien und dessen Anhänger als „Halbstarke“ bezeichnet wurden.

Es ist nicht bekannt, ob Mjaskowski mit Siloti sprach, aber die Zeit verging, die Zeiten änderten sich, und für viele wurde Prokofjews „Fußballismus“ zur Gewohnheit. Kussewizki war der erste, der nachgab und Prokofjew in sein Programm aufnahm.

Im Frühjahr '14 trennte sich Sergej Prokofjew endgültig vom Konservatorium - er bestand seine Abschlussprüfungen als Pianist und Dirigent. In seinem Studentenorchester dirigierte er erfolgreich Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“-Ouvertüre. Nikolai Nikolajewitsch Tscherepnin, sein Mentor in der Dirigierklasse, sagte:

- Prokofjew hat wenig Fähigkeit zu dirigieren. Nein, er hat ein ausgezeichnetes Gehör und kann außergewöhnlich gut arbeiten, aber, wie wir sagen, „keine Hand“; seine Hand ist schwer und undankbar für das Dirigieren. Aber warum habe ich mich so viele Jahre lang mit ihm abgegeben? Denn er ist dazu berufen, die Welt zu erobern, und er wird selbst am Pult stehen müssen, andere werden es noch nicht für ihn tun. Und dann, wenn er von allen akzeptiert wird, kann er aufhören zu dirigieren!

Nur wenige am Konservatorium hatten so viel Vertrauen in Sergej, und da er im Fach Dirigieren nicht glänzen konnte, beschloss er, auf jeden Fall einen Abschluss im Fach Klavier zu machen - den besten. Die Prüfung wurde scherzhaft als „Kampf der Klaviere“ bezeichnet, es war ein Wettbewerb, und der Gewinner erhielt den Anton-Rubinstein-Preis - einen großen Konzertflügel aus der besten russischen Schroeder-Fabrik. Die Aufgabe war nicht leicht, obwohl von den hundertzwanzig Schülern, die in jenem Frühjahr ihr Klavierstudium abschlossen, nicht mehr als fünf mit Prokofjew konkurrieren konnten - die gefährlichste Konkurrentin war Nadja Golubowskaja aus der Klasse von Ljapunow.

Anna Nikolajewna Jessipowa fühlte sich überhaupt nicht wohl; sie kam nur selten zum Unterricht, so dass Sergej sich vorbereiten musste. Anstelle des bekannten und bewährten klassischen Konzerts, das der Tradition entsprach, entschied er sich, sein eigenes Erstes Konzert zu spielen (er wollte das Zweite, hielt es aber für das Beste, sich nicht über „Gänse lustig zu machen“ - jeder hatte noch den Skandal von Pawlowsk im Gedächtnis). Glasunow stimmte nicht sofort zu, lenkte dann aber ein und machte zur Bedingung, dass die Noten gedruckt würden und dass alle Prüfer die Arbeit des Prüflings begutachten könnten. Prokofjew gelang es, Jürgenson zu überzeugen, und bei der Prüfung erlebte er zum ersten Mal, wie zwanzig Zuhörer gleichzeitig die Klaviere seines Konzerts öffneten.

- Ein unvergesslicher Anblick! - prahlte er anschließend.

Bei der Vorprüfung spielte Prokofjew brillant (Sergejs Freund und Dirigenschüler Wolodja Dranischnikow spielte für das Orchester auf dem anderen Flügel). Wie erwartet nahmen fünf Personen an dem Wettbewerb teil, darunter auch Prokofjew. Glasunow gab Sergej die Höchstnote „5“, obwohl er über seine Musik die Nase rümpfte. Im Buch des Direktors schrieb er eine Bewertung, in der sowohl Hommage an das junge Talent als auch Ironie und Bitterkeit zu finden sind: „Ein origineller Virtuose eines neuen Typs mit einer eigentümlichen Technik, der dem modernen Klavier unbezahlbare Effekte entlocken will, die oft auf Kosten der Klangsönheit gehen. Eine lästige Affektiertheit, nicht immer aufrichtig.“

Als Jelena Pawlowna zu Hause fragte, wie das Examen von Sergej Prokofjew verlaufen sei, antwortete er, indem er zum Flügel ging und mit allen zehn Fingern auf die Tasten schlug, so dass die wilden „Akkorde“ in den Ohren kratzten.

- Das ist sein Konzert! - Und er fügte mit aufrichtiger Traurigkeit hinzu. - Wie schade, wie schade, dass er diesen Weg geht...

Traurig winkte er mit der Hand und setzte sich an den Tisch:

- Ein sehr, sehr talentierter junger Mann, aber leider komponiert er eine „Zukunftsmusik“...

Nach der Wettbewerbsprüfung, bei der Prokofjew sein Konzert auch mit Dranischnikow spielte und virtuos auftrat, saß die Professorenjury über zwei Stunden zusammen, so dass heftige Debatten ausbrachen. Alle jungen Professoren - fast alle ehemaligen Schüler von Jessipowa - waren für Prokofjew. Der „akademische“ Flügel, angeführt vom Direktor, war gegen und für Nadja Golubowskaja. Professor Dubassow war besonders laut und entrüstet:

- Wenn wir den Preis an Prokofjew vergeben, dann fördern wir diese schädlichen modernistischen Tendenzen! Ist das gut für das Konservatorium?! Wir sollten die Hüter der großen Traditionen sein!

Doch die Abstimmung ergab, dass der Preis an Prokofjew ging. Glasunow, der dagegen gestimmt hatte, war natürlich sehr verärgert darüber, dass für die jungen Professoren die Meinung des Direktors nicht mehr maßgebend war. Und er wollte nicht mit der Nachricht von seiner Niederlage in den Saal gehen. Müde und gleichgültig verlas er die Schlussfolgerung der Jury. Der Saal explodierte vor Lärm - Prokofjews Freunde applaudierten, Golubowskajas Freunde waren entrüstet.

Die Zeitungen lobten den Preisträger mit großem Beifall. Die „Petersburger Zeitung“ bezeichnete ihn als eines der „ehemaligen Wunderkinder, die ihre Hoffnungen erfüllt haben“. Überall rühmte sich Prokofjew des „Triumphs der Moderne“ und erzählte mit aller möglichen Übertreibung, wie wütend Glasunow, der Direktor, war, als er Prokofjews „entsetzliche Musik“ hörte - der 23-jährige, bereits berühmte Komponist hatte etwas Frivoles und fast Kindliches an sich. Nicht umsonst bezeichnete Karatygin Sergej in seiner Lobrede als „einen Sänger von Kraft, Gesundheit und überschwänglicher geistiger Stärke“.

Bei der öffentlichen Abschlussfeier im Mai spielte Prokofjew, der die Empfehlung Glasunows, die Liszt-Fantasie über Themen aus Wagners „Tannhäuser“ zu nehmen (die Sergej besonders gut beherrschte), nicht gehört hatte, sein Konzert mit dem Orchester, das von Tscherepnin geleitet wurde. Anschließend dirigierte er ein Stück seines Kommilitonen Wolodja Schtscherbatschow. Diesmal kam das Konzert beim Publikum gut an, und die Zeitungen überschlugen sich mit Lobeshymnen, druckten Interviews und sogar Porträts der jungen Berühmtheit.

Prokofjew selbst erzählte überall mit Leidenschaft, dass er die Oper „Der Spieler“ nach Dostojewski komponieren würde. Er erklärte mit der gleichen jugendhaften Unbekümmertheit, warum er gerade dieses Thema gewählt hatte:

- Schlechte Musik in Tschaikowskys „Pique Dame“!  
Was soll ich sagen?!

## DAS BALLETT „DER GOLDENE HAHN“

Im Sommer begannen die Nachrichten über die neuen Triumphe der Djagilew-Truppe in Paris zu laufen. „Die Nachtigall“, eine neue Oper von Strawinsky, wurde aufgeführt, ebenso wie „Petruschka“ und „Der heilige Frühling“ sowie Maurice Ravels Ballett „Daphnis und Chloe“. Paris nahm den Gesang von Tschaljapin und dem russischen Chor, die brillanten Erfindungen des Choreographen Fokin, die prächtigen Bühnenbilder des Malers Benois, das Können der Ballerina Karsawina und der Tänzer Bulgakow und Cecchetti enthusiastisch auf. Durch den Erfolg inspiriert, suchte Djagilew nach etwas anderem, um das verwöhnte Pariser Publikum zu beeindrucken. An der Werbung wurde nicht gespart; offenbar übertrafen sie die Amerikaner darin; Djagilews Werbung war laut, ja schrill. Die junge Künstlerin, die die Kulissen für die Ballette malte, wurde in der Anzeige wie folgt empfohlen: „Frau Gontscharowa, auf deren Initiative hin alle Aristokraten Moskaus und Petersburgs nur noch mit einem blauen Elefanten auf der Stirn ausgehen!“

Glasunow kümmerte sich wenig um die Aufregung um Djagilews „Russische Jahreszeiten“, aber eine Idee von Djagilew und Fokin verärgerte Alexandr Konstantinowitsch - sie beschlossen, ein Ballett zur Musik von Rimski-Korsakows „Der goldene Hahn“ aufzuführen. Wie man sieht, schien ihnen der Skandal um die Ballettaufführung der „Scheherazade“ wie weggeblasen zu sein.

Den Zeitungen und den Besuchern der Premiere in Paris zufolge konnte man sich ein solches Bild vorstellen - der Chor und die Sänger saßen auf den Bänken, die amphitheatralisch auf der Bühne aufgestellt waren, nahmen aber nicht am Geschehen teil, sondern sangen, wie es jemand ausdrückte, wie bunte Automaten, während die Tänzerinnen und Tänzer vorne zappelten (nicht tanzten, sondern zappelten!) und die Handlung darstellten. Diese „Umstülpung“ einer Oper von Nikolai Andrejewitsch löste ein noch nie dagewesenes Interesse aus, und Djagilew verdoppelte den Kartenpreis und feierte, wie die Zeitungen schrieben, einen kommerziellen Triumph. Was kümmerte ihn das Werk des großen Komponisten!

Die Verwandten Rimski-Korsakows legten vor einem Pariser Gericht Berufung ein.

- Meine Herren, Djagilew hat sich erlaubt, gegen alle Anweisungen des Komponisten zu verstoßen, - sagte ihr Anwalt, - er hat eine seltsame Krake aus Text und Musik der Oper gemacht, Ballett und alle möglichen billigen Effekte hinzugefügt, man kann eine solche Haltung gegenüber einem der besten Werke eines brillanten russischen Künstlers nicht zulassen!

- Was ist Ihre Geschichte dort? - Der Anwalt Djagilews parierte dreist. - In der künstlerischen Ausführung brachte Ihr Rimski-Korsakow in Russland nur 7000 Francs ein, und als Herr Djagilew ihn in zerkleinerter Form servierte und ihm alle möglichen Gewürze hinzufügte, die einem den Atem rauben, zahlte man 60.000 für dieses Gericht!

Der Kritiker Anatoli Lunatscharski, der gerade ins Rampenlicht trat, wies solche „Argumente“ zurück: „wenn es sich als unmöglich erwies, dem reichen Paris den Genuss wahrer Kunst zu vermitteln, war es dann notwendig, ihn als Narren zu beschäftigen?“ „Alles eine Verhöhnung des Komponisten und eine Art

Possenreißer!“ - auch Asafjew war entrüstet. Es war klar, dass in dieser „Interpretation“ der Oper die Idee von Rimski-Korsakow völlig verschwunden war.

Die Pariser Richter hörten sich die rüpelhaften Reden des Anwalts von Djagilew emotionslos an, und das Verfahren wurde vertagt und war somit umsonst. Rimski-Korsakows Sohn Andrej Nikolajewitsch protestierte in Zeitschriften und Zeitungen, Musiker sympathisierten und unterstützten, während Djagilew weiterhin Geld für den verstümmelten „Goldenen Hahn“ erpresste.

Alexandr Konstantinowitsch drückte seine Empörung in einem Interview mit russischen Zeitungen aus, schickte einen mitfühlenden Brief an Nadeschda Nikolajewna - leider lag es nicht in seiner Macht, mehr zu tun...

Dennoch verdiente Djagilew Anerkennung - bei all seinen zweifelhaften „Experimenten“ und seinem Streben nach Profit und manchmal billigem Erfolg leistete er nützliche Arbeit - dank ihm gewann Mussorgsky das europäische Publikum für sich und wurde zu den großen europäischen Meistern wie Tschaikowsky und Rimski-Korsakow gezählt. Es war unmöglich, Lunatscharskis Meinung nicht zuzustimmen: „Die russische Musik ist zu einem absolut eindeutigen Konzept geworden, das die Merkmale der Frische, Originalität und enormen Meisterschaft beinhaltet. Die Worte "russische Musik" werden heute mit nichts weniger als Ehrfurcht ausgesprochen.“ Und diese Anerkennung der russischen Musik in Europa ist zu einem großen Teil Djagilews „Russischen Jahreszeiten“ zu verdanken.

## NEUE VERLUSTE

Im Sommer '14 traf das Schicksal einen weiteren Schlag - Konstantin Iljitsch starb. Er war lange Zeit schwer krank, hörte kaum etwas, und der plötzliche Tod seines Sohnes Dima warf ihn schließlich aus der Bahn. Jelena Pawlowna war alt geworden, bewegte sich langsam und beklagte sich über ihr schlechtes Gedächtnis, weil sie immer wieder etwas vergaß.

Der Bruder Mischa heiratete und lebte nun getrennt, die Schwester Jelena heiratete und zog mit ihrem Mann zusammen, die Familie Glasunow löste sich auf, die große Wohnung in der Kasanskaja wurde leer. Nun widmete Jelena ihre ganze Energie der Betreuung ihres erstgeborenen Sohnes. Ihr Sohn Saschenka - obwohl fast 50 Jahre alt, ein weltberühmter Komponist, ein geschätzter Konservatoriumsdirektor und die erste musikalische Autorität Russlands - blieb für sie ein Kind. Und dennoch pflegte Jelena Pawlowna die Wäscherin streng zu ermahnen:

- Waschen Sie die Wäsche der Kinder gut!

Und wenn er im Begriff war, zum Konservatorium zu fahren und Kusma die Kalesche vor den Eingang brachte, fragte sie ihn jedes Mal besorgt:

- Ist das Pferd noch in guter Verfassung?

Und immer war sie unruhig, bis Alexandr Konstantinowitsch nach Hause kam. Sogar die Musik war vergessen, sie setzte sich nur noch selten an den Flügel, und wenn sie spielte, dann ganz anders - ohne Aufschwung, mit einer mechanischen Gemessenheit...

## „KRIEGSERKLÄRUNG!“

Im Juli '14 überschlugen sich die Ereignisse; die Zeitungen waren voll von Berichten und Urteilen über die Ermordung des österreichischen Erzherzogs Franz Ferdinand in Sarajewo und die Kriegsvorbereitungen. Wassilenko und Strimer, ein Cellist, dem es gelungen war, aus Deutschland zu fliehen (beide behandelten ihre Frauen in deutschen Kurbädern), erzählten von dem chauvinistischen Zirkel - den hysterischen Schreien „Deutschland steht über allem“ und der Verhöhnung der Russen, die sich in dieser unheilvollen Zeit in Deutschland befanden.

Deutschland erklärte Russland den Krieg. Im Lande entstand eine Gegenwelle des Hasses auf alles Deutsche. In Petersburg, das auf Befehl des Zaren in Petrograd umbenannt wurde, zerschlug ein Mob das deutsche Konsulat. In Pawlowsk war, wie überall, alle deutsche und österreichische Musik verboten. Alle Konzerte und Aufführungen begannen nun mit der Hymne „Gott schütze den Zaren“ und den Hymnen der alliierten Mächte; Rimski-Korsakows „Dubinuschka“ und Glasunows „Hey, uchnem!“ Glasunows „Ruhm für Russland!“ von Alessio. Oft gab es vor Konzerten Versammlungen mit Reden, in denen die Worte „Alles zur Verteidigung des Vaterlandes“ immer wieder wiederholt wurden.

Feierlich verabschiedete Petrograd die russische Garde an die Front - entlang des mit dreifarbigem Tüchern und Blumen geschmückten Newski stand eine imposante Menschenmenge, Blumen wurden auf die Köpfe und Schultern der Gardisten geworfen und ein begeistertes „Hurra!“ war zu hören. Abends füllten sich die Plätze mit lärmenden Menschenmengen, die Fahnen und Ikonen trugen. Sie riefen „Hurra!“, sangen Hymnen und Gebete und riefen „Alle in die Schützengräben!“

Hurra-Patriotismus überschwemmte die Cafés, „Petersburg und Petrograd“ wurde überall gesungen, Sänger schluchzten „Kolja ist in den Krieg gezogen“, und in teuren Restaurants sang man etwas ganz Unverschämtes: „Möge er allen, die hier trinken und singen, Vorwürfe machen, aber wir glauben, dass ein Soldatenheld uns Dank aus dem Krieg schicken wird!“ Und sie hatten es keineswegs eilig, in die Schützengräben zu kommen, wo sie selbst „Soldatenhelden“ aufriefen.

In den Arbeitervierteln herrschte kein Jubel, es wurden keine Blumen oder „Dankesworte“ auf die Garden geworfen, sondern leere Flaschen und sogar Steine. Das gemeine Volk erwartete von diesem Krieg zu Recht nichts als Ärger und Verluste.

Auf dem Weg nach Oserki oder Pawlowsk begegnete Glasunow oft Soldatenwagen und war beeindruckt von dem wilden Geschrei und Gebrüll betrunkenener „Vaterlandsverteidiger“, die beim Anblick der Kutsche Schimpfwörter riefen und von dem „Herrn“ Geld für Wodka verlangten. Der Eindruck war belastend. Rachmaninow sagte das Gleiche, als er von einer Tournee durch Russland zurückkehrte:

- Es hat mich sehr überrascht... Egal, gegen wen wir kämpfen, wir werden nicht gewinnen...

Die wahre russische Intelligenz machte keinen Lärm und rief auch nicht dazu auf, aber sie machte die Arbeit - sie sammelte Geld und eröffnete Krankenstationen und Krankenhäuser. Die Glasunows trugen natürlich auch ihren Teil dazu bei.

Alexandr Konstantinowitsch hatte sehr komplizierte und widersprüchliche Gefühle. Schließlich hatte er immer die deutsche Anständigkeit und Pünktlichkeit respektiert, liebte die ruhigen und sauberen deutschen Kurorte, seine Idole blieben Beethoven, Schumann und Wagner, und er hatte eine ganze Reihe alter Freunde unter den deutschen Musikern. Aber Deutschland, das Russland angegriffen hatte,

war eindeutig etwas anderes. Und Glasunow war ganz einer Meinung mit dem Kritiker Kolomizew, der in der Zeitung „Tag“ (benannt nach einer der Figuren, die in Wagners Tetralogie das Böse verkörpern) einen Artikel veröffentlichte, in dem über den langjährigen „Feind“ von Glasunow - Richard Strauss - schrieb: „er ist es, der mit seinem Werk die größten, niedersten Instinkte des neuen, preußischen Deutschlands verkörpert - seinen bürgerlichen Narzissmus und seine unverhohlene Vulgarität“.

Ja, es muss sich in Deutschland einiges geändert haben, wenn Kaiser Wilhelm bekanntlich Strauss bevorzugt und Wagner nicht mag - er war definitiv noch nie in Bayreuth.

Es kamen Nachrichten von jungen Freunden und Bekannten, die zur Armee gingen. Irgendwann in den ersten Wochen des Krieges tauchte Mjaskowski auf, um sich zu verabschieden - in der Uniform eines Pionieroffiziers, eng gegürtet, straff, streng und konzentriert.

- Ich bin nach Borowitschi zum zweiten Pionierbataillon abkommandiert worden, - sagte er. Ich bin nicht entmutigt, obwohl es schade ist, sich von der Musik zu trennen. Aber wird es auch in Petersburg Musik geben?

Kaum hatte der Krieg begonnen, traf Glasunow der erste Schlag - nachdem er seinen Sohn in die Armee verabschiedet hatte, erkrankte Ljadow schwer und starb. In seinen späteren Jahren hatte Glasunow nur noch selten Kontakt zu Anatoli Konstantinowitsch, meist per Telefon, und nur gelegentlich, nicht ohne Schwierigkeiten, stieg er in den vierten Stock des Hauses in der Nikolajewskaja-Straße, in dem Ljadow in seinen späteren Jahren lebte. Schwach, keuchend, in Angst vor einem neuen Herzinfarkt lebend, war der alte Freund zurückhaltend, sogar trocken, nur manchmal wurde er zum alten Ljadow - witzig, die Schönheit eines Kunstwerks bewundernd.

Nachdem er sich von seinem Sohn verabschiedet hatte, kehrte Ljadow von Petrograd nach Polynowka zurück, wohin er im Frühsommer versetzt worden war. Der Schock - würde er seinen Sohn wiedersehen? - wurde zu einer schweren Erkältung, und unter starken Schmerzen, die er nach Kräften vor seinen Angehörigen zu verbergen versuchte, starb Ljadow.

Kurz zuvor hatte er Anna Nikolajewna Jessipowa beerdigt - eine lange und schmerzhaft Krankheit hatte sie dahingerafft.

Nach drei Verlusten - seines Vaters, seines Freundes und seines Kollegen - litt Alexandr Konstantinowitsch schmerzlich, wurde selbst sehr krank, konnte aber bis zum Herbst die Krankheit überwinden und sich voll und ganz in die übliche Arbeit am Konservatorium einbringen.

Der Hurra-Patriotismus war Glasunow immer fremd, und wenn sich der Komponist auf Bitten des IMRMO-Direktoriums bereit erklärte, etwas Patriotisches zu schreiben, ließ er sich einfach von der Idee hinreißen, völlig unterschiedliches Material in einem Werk zu vereinen - so entstanden seine Paraphrasen auf Hymnen der alliierten Mächte. Das Werk beginnt mit der mächtig majestätisch klingenden russischen Hymne, der der Komponist sechs weitere - serbische, montenegrinische, französische, englische, belgische und japanische - gegenüberstellte, und im Finale kombinierte er mit der ihm eigenen Meisterschaft die Hymnen der wichtigsten Entente-Staaten - das russische „Gott schütze den Zaren“, das englische „Gott schütze den König“ und die französische „Marseillaise“.

Zunächst komponierte er die Paraphrasen für zwei Klaviere und spielte sie im Herbst im Konservatorium. Später übertrug er sie auf das Orchester und eröffnete mehr als einmal seine Konzerte mit den Paraphrasen. Diese Arbeit war jedoch nicht besonders erfolgreich.

Am Konservatorium freute er sich, Wolodja Sofronizki erwachsen werden zu sehen, aber er blieb so gut aussehend wie immer, ohne die übliche jugendliche Unbeholfenheit und harmonisch in seinen Bewegungen. Seine Leistung war erstaunlich. Erneut bedauerten man den Tod von Jessipowa und wiesen Wolodja der Klasse von Leonid Wladimirowitsch Nikolajew zu.

Im Herbst wurde Maximilian Ossejewitsch Steinberg zum Professor ernannt. Er leitete die Kompositions- und Instrumentationsklassen zuverlässig und gründlich, wobei er in allem den Vorgaben seines Lehrers, Freundes und Schwiegervaters Rimski-Korsakow folgte. Er war auch ein guter Komponist - er schrieb melodiös, harmonisierte farbenfroh und beherrschte die Orchestrierung sehr gut. Auch hier hat er sich nicht auf zweifelhafte „Neuerungen“ eingelassen, er hat die Traditionen seiner Lehrer fortgesetzt, aber er war kein Nachahmer, sondern hat seine eigene gefunden. Sein fabelhaftes Ballett „Metamorphosen“ nach einem Thema aus Ovids Epos wurde von Djagilew für die „Russischen Jahreszeiten“ übernommen, und die Inszenierung fand bei den Parisern großen Anklang. Glasunow genoss das Studium von Steinbergs Partitur und war der erste, der sich dafür aussprach, als das Kuratorium über die „Metamorphosen“ diskutierte. Niemand war jedoch dagegen. Glasunow gewann „Owjossitsch“ wegen seines echten Intellektualismus, seiner Einfachheit, seines Wohlwollens, seines Entgegenkommens und seiner Bescheidenheit immer mehr lieb. Vielleicht war Steinberg nach Jelena Pawlowna die Person, die Alexandr Konstantinowitsch am nächsten stand.

#### „JETZT IST ALLES ZU ENDE...“

Im November wurden die Glinka-Preise an Steinberg, Tscherepnin und Glière verliehen - letzterer für die Dritte Symphonie. Von allen Glasunow gewidmeten Werken lag ihm diese Symphonie besonders am Herzen; in ihr sah er eine Fortsetzung dessen, was er selbst zur russischen Musik beigetragen hatte.

Diesmal hat niemand Skrjabins Werke vorgeschlagen, nicht einmal Ossowski.

Nur wenige verstanden Skrjabins neue Werke, selbst seine Apologeten waren zuweilen verwirrt, und es war kein Zufall, dass die Kritiker folgende „Erklärungen“ abgaben: „wie eine geheimnisvoll verlockende, aber unerwiderte Orchidee“, wie der Kritiker Sachnowski im „Russisches Wort“ schrieb, als Skrjabin sein neues Präludium erstmals spielte.

Glasunow besuchte Skrjabin nun seltener - nach der Ablehnung seiner Sonaten durch das Kuratorium hatte sich zwischen den beiden Namensvettern eine Abkühlung angebahnt. Durch gemeinsame Bekannte wusste Alexandr Konstantin jedoch, dass Skrjabin mit Leidenschaft den „Vorläufigen Aktion“- Teil eines zukünftigen „Mysteriums“ - komponierte und plante, ihn in einem Konzert aufzuführen. Er spielte Fragmente aus der „Aktion“ und erzählte weiter von seinen Plänen - er hatte sich für eine Reise nach Indien entschieden, war auf der Suche nach entsprechenden Geldsummen, suchte würdige Komplizen für die Reise und hatte sogar schon einige seiner speziellen Kleider gekauft. Und über die Aufführung von „Aktion“ in der Halle der Moskauer Adelsversammlung sagte er:

- Es wird keine Zuschauer geben, alle werden Mitwirkende sein - das Orchester natürlich, ein großer gemischter Chor, ein leichtes Instrument, Tänze, Märsche, Prozessionen, rhythmische Lesungen mit Steigerungen, - regte der Komponist an, - vom leisesten Flüstern bis zu einer gewaltigen gebetsartigen Ekstase! Überhaupt keine Kulisse! Und der Weihrauch, natürlich!

Dieser „Weihrauch“ war für jeden, der Skrjabin hörte, besonders auffällig und rätselhaft - wie kann das sein? Wie Weihrauch in einer Kirche? Tatsächlich wurden die Verwandten und Freunde von Alexandr Nikolajewitsch immer besorgter - tatsächlich wurde die Undurchführbarkeit von Skrjamins Ideen für alle immer deutlicher. Was wird mit ihm geschehen, wenn er es selbst begreift? Wird er erkennen, dass das „Mysterium“ unmöglich ist? Wäre dieses „Erwachen“ nicht ein schreckliches Versagen des Lebens? Aber Skrjabin bemerkte nichts, er phantasierte unkontrolliert weiter und bedauerte nur:

- Leider lässt sich meine Musik nicht genau beschreiben.

Wenn man vergleicht, was er auf dem Notenblatt hatte und was er selbst spielte, kann man sich nur wundern, wie weit das eine vom anderen entfernt war. Wieder sagte Skrjabin, dass er ein anderes, neues, sein eigenes Notationssystem erfinden würde...

Im April 15 starb Skrjabin unerwartet im Alter von 43 Jahren. Die Nachricht von seinem Tod verbreitete sich sofort überall, alle Zeitungen veröffentlichten Nachrufe (Glasunow und Tschaljapin druckten ihre in den „Börsennachrichten“), tragische Details wurden von Mund zu Mund weitergegeben - im Waggon, auf dem Weg von Petrograd nach Moskau, kratzte sich Skrjabin versehentlich einen Pickel an der Lippe, und einige Tage später fühlte er sich krank und ging zu Bett. Seine Lippe schwoll an und er hatte Fieber. Eine Operation half nicht, eine Blutvergiftung setzte ein. Skrjabin litt schwer, klagte über unerträgliche Schmerzen, verlor schließlich das Bewusstsein...

Wie sehr wird der Mensch manchmal von seinem Schicksal verhöhnt! Er schmiedete Pläne für die Umgestaltung der Welt und der Menschheit durch seine Kunst und starb an einem winzigen Pickel! In seinen letzten Lebensjahren wurde Skrjabin Anhänger einer sehr abstrusen Philosophie - des Solipsismus. Wie alle Solipsisten glaubte er, dass es in der Welt nichts außer seinem, Skrjamins, Bewusstsein gibt und alles um ihn herum nur die Frucht seines Denkens und seiner Phantasie ist. Und scheinbar in dem Glauben, dass mit seinem Tod auch die ganze Welt verschwinden wird, flüsterte Skrjabin, der das Bewusstsein verlor, mit bebenden Lippen:

- Es ist eine Katastrophe... Jetzt ist alles zu Ende...

Im Petrograder Konservatorium fand eine Trauerfeier statt, bei der Glasunow tief empfundene Worte sprach, denn er bedauerte das vorzeitige Ableben eines so großen Musikers sehr.

Siloti, der zur Beerdigung nach Moskau gereist war, berichtete von der Prozession zum Nowodewitschi-Friedhof, von vielen Kränzen (darunter ein Kranz von Glasunow), vom Chor der Studenten und Absolventen des Konservatoriums, von einem großen Kranz mit der Aufschrift „Prometheus, der uns mit dem himmlischen Feuer verbunden hat und für uns in ihm gestorben ist“, und die viele tausend Menschen, die trotz des düsteren Wetters mit schneidendem Wind, Regen und Schneeregen über zwei Stunden lang schweigend am frischen Grab standen...

In den letzten Momenten seines Bewusstseins unterzeichnete Skrjabin eine Petition an die höchste Autorität für die Adoption der Kinder von ihm und Tatjana Fjodorowna - da Wera Iwanowna nie in die Scheidung eingewilligt hatte, wurde die Ehe von Alexandr Nikolajewitsch und Tatjana Fjodorowna als illegal betrachtet. Nach dem Tod Skrjabins ließ sich Wera Iwanowna erweichen und reichte beim kaiserlichen Amt einen Antrag ein, in dem sie erklärte, dass sie nichts dagegen habe, dass Ariadne, Julian und Marina den Nachnamen Skrjabins tragen.

Sie organisierten ein spezielles Komitee, um der verwaisten Familie zu helfen, sammelten Gelder, tausend Rubel pro Jahr für das Kuratorium und die Tschaikowsky-Stiftung. Das Komitee bezahlte alle Schulden der Familie Skrjabin und kaufte alle unveröffentlichten Manuskripte. Auch Glasunow trug seinen Teil dazu bei.

Im Herbst, wenn die Konzertsaison begann, wurde die Musik Skrjabins überall gespielt. Alle „Skrjabinisten“ gaben großartige Programme, aber ein unerwartetes Ereignis waren die Konzerte zum Gedenken an Skrjabin, die Sergej Rachmaninow in Moskau, Petrograd und anderen russischen Städten gab. Er galt als „Antipode“ Skrjabins, als „irdischer“ im Gegensatz zu dem „himmlischen“ Skrjabin. Wenn Rachmaninow die bekannten Skrjabin-Stücke spielte, schien alles, was Skrjabin selbst so hoch geflogen war, bei Rachmaninow vom Himmel auf die Erde zu sinken, einfacher und klarer zu werden. Die „Skrjabinisten“ empörten sich, aber man musste zugeben, dass auch ein solch „irdischer“ Skrjabin seinen Reiz hatte - zumindest gefiel Glasunow die Interpretation Rachmaninows viel besser, und auch die Fünfte Sonate wurde klarer und näher.

Rachmaninow selbst schenkte den Behauptungen der „Skrjabinisten“ wenig Beachtung. Nur Prokofjew hat sich über ihn lustig gemacht und beschlossen, ihn zu loben. Nach dem Konzert in Petrograd erschien er in der Künstlerstube und sprach mit großer Gelassenheit:

- Ich bin zufrieden mit Ihnen, Sie haben Skrjabin gut gespielt!  
- Und Sie dachten wahrscheinlich, - sagte Rachmaninow und lächelte nervös, - dass ich schlecht spielen würde?

Prokofjew verbeugte sich nonchalant und ging weg. Rachmaninow schüttelte traurig den Kopf - was für ein selbstgefälliger junger Mann!

## „IGOR GLEBOW“ UND „GLASUNOWSCHTSCHINA“

Im Frühjahr '14 veröffentlichte die von Derschanowski herausgegebene Zeitschrift „Musik“ einen Artikel mit dem Titel „Ein Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit des Mariinski-Theaters“, der von dem unbekanntem Igor Glebow unterzeichnet war. Später erschienen regelmäßig seriöse und ausführliche Artikel von Igor Glebow, die mit Frische und Lebendigkeit geschrieben waren und ein großes, wenn auch noch nicht ganz ausgereiftes Talent als Musikkritiker und Publizist erkennen ließen. In Musikerkreisen begann man über Igor Glebow zu sprechen, den niemand kannte und der nie gesehen worden war, während Derschanowski keine Fragen darüber beantwortete, wer ist er, dieser geheimnisvolle Fremde? - er antwortete nicht.

Igor Glebow lobte Prokofjew unermüdlich. Während er behauptete, seine Musik sei „wahre Schönheit“, schätzte er Strawinsky und viele andere „Modernisten“,

während er Glasunow zunehmend skeptisch gegenüberstand und sogar einen speziellen „Begriff“ erfand – „Glasunowschtschina“, der eindeutig missbräuchlich war. Und oft bewertete er die Arbeit eines anderen danach, ob sie ein wenig oder viel von dieser „Glasunowschtschina“ enthielt.

Erst einige Zeit später wurde bekannt, dass sich Boris Asafjew hinter dem Pseudonym „Igor Glebow“ verbarg.

Bis zum Alter von 14 Jahren hatte Asafjew mehrere Ballette komponiert, die am Mariinski-Theater aufgeführt wurden, wo er als Konzertpianist der Ballettkompanie diente, die ihm jedoch keinen besonderen Ruhm einbrachten. In Musikkreisen wird vermutet, dass Asafjew aufgrund von Zweifeln an seiner Berufung als Komponist den Weg des Musikkritikers eingeschlagen hat.

## DER KRIEG UND NEUE VERLUSTE

In der Zwischenzeit ging der Krieg weiter, wobei sich Siege und Niederlagen abwechselten. Das Leben an der Heimatfront wurde immer schwieriger - die Ernährungslage verschlechterte sich, die Metzgereien waren leer, Zucker und Butter waren knapp. Alles wurde mit der Kriegsmisere erklärt. In den Fabriken und Betrieben herrschten ständige Unruhen und Streiks. In Moskau kam es zu Pogromen, die Geschäfte und Büros deutscher Firmen wurden zerschlagen, darunter auch die Musik- und Notengeschäfte von Zimmermann, Gutheil und Bessel.

Und es gab beängstigende Gerüchte über Verrat in der Umgebung des Zaren, die besagten, dass die Zarin, eine gebürtige Deutsche, mit den Deutschen sympathisieren würde. Es wurde viel über Rasputin getuschelt, der einen unglaublichen Einfluss auf die königliche Familie gewonnen hatte. Und obwohl sich Glasunow immer aus der Politik heraushielt, war es unmöglich, nicht über all dies nachzudenken, und manchmal kam sogar Verzweiflung auf - was würde mit Russland geschehen?

Sergej Iwanowitsch Tanejew ist gestorben. Rachmaninow erzählte später Alexandr Konstantinowitsch, dass Tanejew, der seinen Schüler aufrichtig liebte, obwohl er dessen abstruse Ideen ablehnte, bei Skrjabins Beerdigung völlig am Boden zerstört aussah, weil er unerwartet trauerte. Er ging in einem leichten Sommermantel, ohne sich der Kälte bewusst zu sein, stand mit unbedecktem Kopf am Grab und brach drei Tage später mit einer schweren Lungenentzündung zusammen. Erst im Mai hatte er wieder die Kraft, in das Dorf Djudkowo zu gehen. Einen Tag später begann der Asthmaanfall - die Erkältung hatte sein Herz und seinen ganzen Körper in Mitleidenschaft gezogen. Der Sänger Raiski, ein Professor des Konservatoriums, der in einer nahegelegenen Datscha wohnte, brachte einen Arzt mit, der riet, Sergej Iwanowitsch sofort nach Moskau zu verlegen, doch es war bereits zu spät - ein neuerlicher Anfall am 6. Juni beendete das Leben des Komponisten und Wissenschaftlers...

Glasunow erfuhr davon in Oserki, nach der Beerdigung von Tanejew, und erlebte traurig einen weiteren Verlust. In dem Telegramm, das er an Raiski schickte, der das Komitee zur Verewigung des Andenkens von Tanejew leitete, war jedes Wort aufrichtig bis ins Mark: „Ich trauere zutiefst über das vorzeitige Ableben des Komponisten und Musikers, den ich zutiefst geliebt habe, ich verneige mich vor

seinem hellen Talent, seinem tiefen Witz und seiner leuchtenden Seele, ich erinnere mich immer mit Ehrfurcht an die weisen Ratschläge meines weltberühmten Lehrers. Glasunow.“

Und er erinnerte sich oft daran, wie er in das ruhige Haus in der Gagarinski-Gasse in der alten Hauptstadt kam, sich in Gesprächen mit dem weisen Lehrer entspannte, den lustigen Geschichten seiner Kinderfrau Pelageja Wassiljewna zuhörte, den von ihr zubereiteten Tee trank, seinen Kater Wassili streichelte und immer aufgemuntert, getröstet und voller Pläne für die Zukunft nach Hause ging. Und jetzt ist der liebe Sergej Iwanowitsch weg... Seine Musik, rein und klar, die Schönheit und Größe des menschlichen Geistes verherrlichend, wurde als Trost hinterlassen...

Im Sommer 15 wurde Alexandr Konstantinowitsch 50 Jahre „alt“. Kein freudiges Ereignis, 50 Jahre sind schon eine lange Zeit! Als er sich an seine Qualen im Jahr 1907 erinnerte, als sie den 25. Jahrestag seines Komponierens feierten, lehnte er alle Treffen und Feierlichkeiten ab und stimmte nur den Autorenkonzerten zu, wobei er die Bedingung stellte, dass die Aufführung „nichts mit einer unnötigen Feier anlässlich meines 50. Lebensjahres zu tun habe. Es soll ein weiteres Konzert unter meiner Leitung werden“ (so schrieb er an die Direktion der IRMO). Den Geburtstag am 29. Juli verbrachte er in Oserki bei Jelena Pawlowna und seinen Verwandten, und erst dann sortierte er die vielen Telegramme, Briefe und Visitenkarten, die die Gratulanten nach Kasanskaja und ins Konservatorium geschickt hatten.

Aber die Zeitungen ließen sich natürlich nicht davon abhalten, über den Jubilar zu schreiben. Es erschienen zahlreiche Artikel, Notizen, Zeichnungen und Fotos. Im Lob übertraf Kolomizew vielleicht alle, indem er seinen Artikel in „Der Tag“ mit den Worten schloss: „Gegenwärtig ist A. K. Glasunow der herausragendste, maßgeblichste und gefeiertste Komponist und Musiker in Russland.“ Auch wenn es hier eine Übertreibung gab, war es für den Komponisten dennoch ein Vergnügen, es zu lesen.

## SKANDAL IM MARIINSKI-THEATER

Mitte Januar 1916 kam Sergej Prokofjew nach Kasanskaja und brachte eine Einladung mit - er wollte seine „Skythische Suite“ dirigieren.

Es war bekannt, wie es dazu kam - Prokofjew machte daraus keinen Hehl. Im Sommer zuvor hatte er sich in London mit Djagilew getroffen, dem Sergejs Musik gefiel, und nach kurzen Verhandlungen wurde beschlossen, dass Prokofjew ein Ballett für die „Russischen Jahreszeiten“ „auf der Grundlage eines russischen Märchens oder einer prähistorischen Geschichte“ schreiben würde. Djagilew empfahl den jungen Dichter Sergej Gorodezki, der durch seinen Gedichtband „Wut“ berühmt geworden war, als Librettisten. Gorodezki war ein „akmeistischer“ Dichter, der sich selbst als „eine Art Waldtier“ betrachtete und in alles Prähistorische, Barbarische und „Skythische“ verliebt war. Kein Wunder, dass Gorodezki und Prokofjew ein „skythisches“ Libretto mit dem Titel „Ala und Lolli“ verfassten - diese Namen für das „hölzerne Idol“ und den Recken wurden vom Librettisten und Komponisten erfunden, ebenso wie der Name des fremden Gottes, des Anführers der schrecklichen unterirdischen Monster. So verehren die alten Slawen den

Sonnengott Weles und besiegen unter seiner Schirmherrschaft den Außerirdischen und seine „unterirdischen bösen Geister“.

Prokofjew ließ sich von dem Thema hinreißen und verlangte von Gorodezki möglichst schreckliche, möglichst „barbarische“ Bilder und wies den Dichter zurecht:

- Sie haben alles zu schön!

Aber er hat sich in der Musik ausgetobt - er komponierte bewusst primitive „archaische“ Melodien, erfand raue, kreischende „Akkorde“ und heidnische Rhythmen. Gorodezki war schockiert - er hatte sich die Musik ganz anders vorgestellt, im Geiste der märchenhaften Fiktion von Rimski-Korsakow. Was ist mit Gorodezki! Selbst Prokofjews Anhänger der „Abende der modernen Musik“ waren von dem lauten und, wie ihnen schien, wirren Klang von Prokofjews „skythischer“ Musik verwirrt:

- Prokofjew und Gorodezki machen aus einer absurden Handlung ein absurdes Sujet!

Es endete damit, dass selbst Djagilew, nachdem er diese Musik kennengelernt hatte, sie (wie auch die Handlung) kategorisch ablehnte. Prokofjew war natürlich nicht mit Djagilews Meinung einverstanden, da er seine eigene Partitur für bemerkenswert hielt, und schnitzte daraus kurzerhand eine vierteilige „Skythische Suite“. Dieses Stück sollte im Mariinski-Theater bei einem Konzert von Siloti aufgeführt werden (er hatte sich bereits von einem Feind von Sergej in einen glühenden Verehrer von ihm verwandelt - wie sich die Zeiten ändern!) Und so ging Glasunow, nachdem er sich vor vielen Bekannten verbeugt hatte, zu seinem Stamplatz in der ersten Reihe des Parketts, setzte sich und wartete auf den Beginn des Konzerts.

Die Musiker erscheinen auf der Bühne. Es scheint, dass Prokofjew sich vorgenommen hat, Wagner selbst zu übertreffen - die Partitur ist für 140 Instrumentalisten konzipiert. Zu diesem Konzert musste Siloti zusätzliche Blechbläser einladen - die gesamte Blaskapelle - vier Trompeter, acht Waldhornbläser und vier Posaunisten - kam heraus und setzte sich hin. Im Publikum wurde erzählt, dass bei einer der Proben einer der Cellisten, der am nächsten an den Blasinstrumenten saß, die ihm furchtbare „Akkorde“ ins Ohr bliesen, am Ende fast geweint hätte:

- Nur weil ich drei Kinder und eine kranke Frau habe, muss ich mir diese Hölle gefallen lassen!!!

Und es gibt zehn (!) Schlagzeuger. Das Orchester ist, gelinde gesagt, übertrieben, viele Instrumente werden selten eingesetzt, bis hin zu den Piccolo- und Alttrompeten - vielleicht musste Siloti auf der Suche nach Interpreten herumlaufen!

„Die Hauptperson“ trat, selbstgefällig wie immer, unter dem Beifall und dem Lärm hervor, verbeugte sich tief und gab dem Orchester ein energisches Zeichen.

Die Streicher jagden los, die Posaunen dröhnten, die Holzbläser kreischten und piffen - so wie die alten Slawen den Sonnengott Weles und die „hölzerne Göttin“ Ala verehrten. Dann ein „Tanz der bösen Geister“ - ein wütender Strom wilder Klänge zog über die Zuhörer. Etwas Ruhe für die Ohren gab es im dritten Satz, der eine Nacht in der skythischen Steppe schildert - zumindest war es ruhiger, obwohl auch hier die Dissonanzen hätten reduziert werden können, aber die wahre Klanglawine kam im letzten Satz, der den Marsch des Kriegers Lolli und die aufgehende Sonne „darstellt“, es scheint, dass Prokofjew hier alles daran setzte, das Publikum endgültig zu töten. Passagen für Streicher und Holzbläser rauschten wild, die Blechbläser begannen, horrend Harmonien zu „nageln“, alle zehn Schlagzeuger

polterten markerschütternd, und das Klavier, knurrend, wohl unter den Händen des Pianisten, hielt mit - es fungierte hier als eine Art „Schlaginstrument“.

Und dann hielt Alexandr Konstantinowitsch es nicht mehr aus, sein Ohr, gequält von all dem Donnern, Knallen und Kreischen, bat um Gnade. Seine Nerven bedauernd, stand Glasunow vorsichtig auf und verließ den Saal, ein paar weitere Personen sprangen hinter ihm auf. Unter dem zunehmenden Getöse des Orchesters und des Saales schritt Glasunow den Mittelgang entlang, und schon an der Tür wurde er von dem letzten ohrenbetäubenden „Akkord“ erfasst.

Dann wurde viel darüber geredet, und die Gerüchte wurden immer phantastischer - als wäre der Direktor des Konservatoriums wütend, rot vor Zorn und stampfte demonstrativ mit den Füßen, so gut er konnte. Es gab nichts dergleichen - er ging leise und nur, weil er sich im Mittelgang befand, da es zu weit zum Seitengang war. Schließlich hatte Glasunow viel Musik gehört, die ihm fremd war, zu „innovativ“ oder einfach nur mittelmäßig, aber er hat sich nie falsch verhalten - im Gegenteil, er hat versucht, die Komponisten nicht zu beleidigen, hat versucht, einen Weg zu finden, seinen Ton zu mildern. Er hörte sitzend zu, mit einem lässigen Gesichtsausdruck. Aber hier hielt er es einfach nicht aus, spürte sogar einen Schmerz in seinem ungesunden Ohr, die Qual wurde unerträglich und Alexandr Konstantinowitsch erhob sich von seinem Stuhl...

Der respektable Zuschauerraum des Mariinski-Theaters hatte wohl noch nie einen solchen Lärm erlebt wie am Ende der „Skythischen Suite“ - stürmischer Beifall, durchdringende Pfiffe und Rufe, sowohl begeisterte als auch wütende. Hier stampften sie wirklich mit den Füßen, kletterten auf Stühle und schrien aus voller Kehle.

Prokofjew wandte sich dem Saal zu und sah den Applaus eher, als dass er ihn hörte, denn der Lärm unterbrach ihn. Er sah den leeren Stuhl von Glasunow. Der Lärm ging weiter, und die Zuhörer, die in Gruppen aufgeteilt waren, stritten sich heftig. Im Foyer lachte die Menge um den Tuba-Spieler Zibulski, der lautstark beteuerte:

- Und ich habe die ganze Zeit „Gott schütze den Zaren!“ gespielt.

Die Musik von Prokofjew war in jedem Fall nicht verständlich. Der gut gelaunte Siloti rieb sich die Hände, ging zwischen den Streitenden hindurch und wiederholte zufrieden:

- Sie haben das Publikum geohrfeigt, geohrfeigt!

Ein ungewöhnlich aufgeregter Rachmaninow sagte:

- Bei allem innovativen Kakophonietalent, das muss ich zugeben. Die Grenze der Kakophonie, aber was für ein stählerner Rhythmus, was für ein willensstarker Vorstoß, was für eine Kühnheit! Einfach atemberaubend in Leistung und Brillanz!

Mjaskowski, der einen Tag lang von Rewel abwesend war, wo er eine Seefestung baute (er war von der Front zurückgerufen worden, nachdem er bei Peremyschl eine schwere Prellung erlitten hatte), war hochofregt:

- Einer Ihrer besten Kompositionen, Serjoscha! Umwerfend lebendig und hartnäckig im Denken, faszinierend! Und die Leidenschaften, die in der Gnade Ihrer schönen „Ala“ wüteten, werden nachlassen!

Prokofjew selbst war jedoch weder von mangelndem Vertrauen in seine eigenen Fähigkeiten noch von übermäßiger Sensibilität geprägt. Er betrachtete Glasunows Weggang aus dem Konzert als seine größte Leistung.

- Glasunow verließ den Saal acht Takte vor Schluss, - prahlte er überall, - er konnte meinen Sonnenaufgang nicht ertragen!!!

Und er fügte erfreut hinzu, dass der Paukenspieler sein Instrument so stark angeschlagen hatte, dass das Fell geplatzt war:

- Siloti hat mir versprochen, mir dieses Fell als Andenken zu schenken!

An Zeitungsschelte hat es nicht gemangelt: „Trabrennen“, „Gekrassel auf Notenpapier“, und das „Theaterblatt“ zeigte sich ähnlich erstaunt: „Es ist unglaublich, dass ein Stück wie dieses, das keinen Sinn hat, in einem ernsthaften Konzert aufgeführt werden kann. Es sind impertinente, unverschämte Töne, die nichts als endloses Getöse ausdrücken.“ Viele Zeitungen berichteten ausführlich über Glasunows Weggang vom Konzert und fügten lächelnd hinzu: „In seiner Beurteilung des neuen Werkes war der Direktor des Konservatoriums nicht sparsam in seinen Äußerungen“, obwohl Alexandr Konstantinowitsch in Wirklichkeit recht ausweichend sprach und wiederholte:

- Wie schade! So talentiert, und er schreibt solche Sachen...

Natürlich gab es auch viele begeisterte Fans. Igor Glebow zum Beispiel verglich die „Skythische Suite“ mit der Musik von... Borodin, und Karatygin jubelte: „Von jeder seiner neuen Partituren erwartet man neue Offenbarungen in der Welt der musikalischen Schönheit. Auch dieses Mal enttäuschte Prokofjew seine Erwartungen nicht. Er hat sie nicht nur nicht enttäuscht, sondern sie sogar übertroffen.“

Glasunow las dies mit Irritation und Bitterkeit - wenn Prokofjew mit Borodin verglichen wird und diese Kakophonie zur „musikalischen Schönheit“ erklärt wird, was wird dann passieren?

Und Sergej Prokofjew, der kaum Zeit hatte, gemeinsam mit Maria Grigorjewna neue Schimpf- und Lobartikel in sein Notizbuch zu kleben, setzte sich begeistert an die Komposition von „Der Spieler“ und beließ es vorerst bei „Ala und Lolli“. Er verfasste sein eigenes Libretto, nicht in Versen, sondern in Prosa - er glaubte, damit den Inhalt von Dostojewskis Roman besser vermitteln und Musik schreiben zu können „besser als Tschaikowskys ‘Pique Dame’“. Er spielte das, was er komponiert hatte, mit großem Vergnügen. Maria Grigorjewna, längst betrübt über die „innovative“ Richtung ihres Sohnes und darüber, wie der von ihr immer noch hochgeschätzte Glasunow über seine Musik sprach, blickte nicht ohne Bedauern auf den „Rubinstein“-Flügel, der sich unter Sergejs eisernen Fingern zu biegen schien. Und eines Tages konnte sie es nicht mehr ertragen:

- Ist dir klar, was du da auf deinem Flügel hämmerst?

Aber Prokofjew „hämmerte“ weiter an seiner neuen Musik herum, und denen, die sie nicht verstanden, erklärte er sie (er wagte es nicht, es Glasunow zu sagen, aber er erzählte es anderen - Gerüchte machten die Runde):

- Ihre Angriffe auf die neue Musik sind die Wut der Gehörlosen! Das menschliche Ohr entwickelt sich ständig weiter. Und wenn ich Ihnen durch das Spiel der Natur voraus bin, dann ist das die Antwort auf Ihr Missverständnis. Schließlich schrieb auch Mozart, wie viele seiner Zeitgenossen meinten, „Kakophonie“, Beethoven war für die meisten „ein tauber und verrückter alter Mann“, und Wagner konnte nur „das Orchester bis zum Kopfschmerz durchrasseln“. Und sicher hatten sie Freunde und Wohlwollende, die sie überredeten, auf den Weg der Wahrheit zurückzukehren, sozusagen in „die Umarmung der süßen Melodien“. Aber Gott sei Dank haben sie nicht zugehört. Und ich folge ihrem Beispiel!

Solche Versuche Prokofjews, die großen Klassiker mit sich selbst gleichzusetzen, haben Glasunow nur irritiert.

## KONSERVATORIUM, ERHOLUNG, SCHÖPFERTUM

Die Umgebung war nicht fröhlich. Die Zeitungen meldeten immer neue militärische Misserfolge, schreckliche Todesfälle und unheilvolle Gerüchte über Verrat in der russischen Führung wurden immer lauter. Die Lebensmittelversorgung wurde immer schlechter, oft gab es nicht einmal Brot, die Preise stiegen ständig. Morgens, auf dem Weg zum Konservatorium, sah Glasunow lange Schlangen vor den Fleisch-, Brot- und Petroleumläden. In den Gesichtern der Stehenden war deutlich Wehmut und Bitterkeit zu lesen. Der „Herr“ in der Kalesche wurde mit unfreundlichen Blicken bedacht. Nachts waren die Restaurants voll von selbstgefälligen und unverschämten Geschäftemachern, die sich auf dem Rücken der „Kriegsgewinnler“ bereicherten...

Der einzige Trost war die Musik und das Konservatorium. In diesem Frühjahr absolvierte die Favoritin des Direktors, Irina Eneri, den Kurs und spielte Glasunows Erstes Konzert in Perfektion. Der Autor musste sie sich während der Prüfungen mindestens zwanzig Mal anhören - viele der Absolventen, vor allem die Mädchen, spielten seine Musik mit Vergnügen und vielleicht nicht ohne die geheime Absicht, dem Direktor zu schmeicheln.

Bei mehreren Gelegenheiten trat er selbst in Konzerten auf, dirigierte und saß am Flügel, wenn seine Romanzen gesungen wurden, und begleitete zusammen mit Siloti Tschaljapin an zwei Flügeln, als dieser bei einem Bankett anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der französisch-russischen Allianz die „Marseillaise“ (großartig!) sang.

Am Vorabend des Sommers erhielt er einen Brief von Spendiarow - Alexandr Afanasjewitsch lud seinen gleichnamigen Freund herzlich ein, ihn in Jalta zu besuchen, um dort Urlaub zu machen. Aber nachdem Glasunow seine Arbeit am Konservatorium beendet hatte, ging er nach Oserki, denn er hatte keine Kraft für die lange Reise.

In Oserki, nachdem er sich ausgeruht und einen langen Spaziergang durch den Schuwalowo-Park gemacht hatte, verspürte er den Wunsch, etwas zu komponieren, und seine eigenen Melodien erklangen wieder in seiner Seele. Als er seine Lieblingsdichter wieder las und ein Buch von Shakespeare aufschlug, verspürte er plötzlich eine längst überfällige Inspiration, und er wählte zwei Sonette aus, aus denen er innerhalb weniger Stunden zwei Liebesromanzen schrieb. Das 66. Sonett, das von der Ungerechtigkeit des Lebens erzählt - die Armen leiden, Ehre und Reichtum sind unwürdig, die Unwissenden herrschen in der Wissenschaft, die Bescheidenen werden als Narren betrachtet, „das Gute ist ein Gefangener des Bösen“ -, hat ihm das Herz schwer gemacht - und entsprach damit leider dem, was in Russland vor sich ging. Er vertonte Shakespeares Worte mit erhabener, aber dystopisch düsterer Musik. Sonett 147 ist ein tragischer Shakespeare-Monolog über die Qualen der Liebe zu der „dunkelhäutigen Dame“ - ein gewohnheitsmäßig bewegender Gedanke an sein eigenes Schicksal, an die Frau, die er nie kennengelernt hatte, die er seine Geliebte nennen konnte. Zu spät, zu spät! Im Sommer war es leider das 52. Jahr, das zweite seines sechsten Jahrzehnts. Und die Musik der Romanze war voll von Kummer, Leid und hoffnungsloser Traurigkeit. Der Klavierschluss klang wie ein Beerdigungschor...

Im August kehrte er zu den Angelegenheiten des Konservatoriums zurück und spürte, dass die Arbeit, die ihn von schweren Gedanken ablenkte, Erleichterung brachte. Er war wieder fast den ganzen Tag im Konservatorium, hat sich in alles

eingemischt, sich über alles informiert, kennt alles und jeden, kümmert sich um alles.

Manchmal kam es zu komischen Zwischenfällen, die auf die echte väterliche Sorge um seine Schützlinge zurückzuführen sind. Einmal erschien ein Schüler, der Zimbeln spielte, nicht zur Probe des Schülerorchesters. Um die Probe nicht zu stören, griff der Direktor selbst zu den Zimbeln und spielte seine Rolle perfekt. Die Zeitungen erfuhren davon, und die „Börsennachrichten“ veröffentlichte einen Artikel, in dem begeistert berichtet wurde, wie „der ehrwürdige Komponist sich an die Becken setzte und eine brillante Technik und Geschicklichkeit im Umgang mit den „Becken“ demonstrierte“. Alle Orchestermitglieder bezeugen einhellig, dass Glasunow nicht ein einziges Mal, um es mit den Worten des Orchesters zu sagen, „herausgesprungen“ ist, auch nicht bei Synkopen, die normalerweise eine Art Achillesferse für Schlagzeuger sind. Und sie betitelten die Notiz kurioserweise: „A. K. Glasunow - ein Schlagzeuger“, obwohl Alexandr Konstantinowitsch Becken spielte. Nun, Zeitungsleute sind Zeitungsleute!

Nach diesem Vorfall wurde die Liebe zu Glasunow am Konservatorium zu einer echten Verehrung. Was für ein Musiker! - sagten die Schüler. Sie nannten ihn sogar respektvoll bei seinem Vornamen und Vatersnamen oder hinter seinem Rücken „Direktor“ - obwohl fast alle Professoren und Lehrer unter den Studenten Spitznamen hatten, oft gutmütig, aber manchmal auch bösartig.

## IST DIE ZUKUNFT HINTER PROKOFJEW?

Für den Herbst kündigte Siloti eine neue Aufführung von Prokofjews „Skythischer Suite“ an. Im ersten Teil spielte Rachmaninow sein berühmt gewordenes Zweites Konzert. Und überraschenderweise störte diese Nachbarschaft Prokofjew nicht - das Publikum nahm die Suite mit unzweifelhaftem Wohlwollen auf, es gab Applaus, und viermal kam der Komponist-Dirigent zu den Anrufern und verbeugte sich tief, als sei er in der Mitte gefaltet. Glasunow ging nicht zu diesem Konzert und blätterte dann irritiert in den Zeitungen, die Prokofjew mehr Aufmerksamkeit schenkten als Rachmaninow. Die Zeitungen schimpften, die neue Aufführung der Suite sei „plötzlich ein voller Erfolg“ geworden.

Prokofjew spielte nun überall seine wilden „Sarkasmen“, und in Musikkreisen wurde der Vorfall auf Blumenfelds festlichem Abend mit Gelächter kommentiert. Prokofjew setzte sich an den Flügel und legte, obwohl er immer auswendig spielte, ein Manuskript auf das Pult - vielleicht, damit die Anwesenden seine Musik nicht nur hören, sondern auch bewundern konnten. Der Gastgeber, der einen Zwicker trug, stand neben ihm und blickte auf die Noten. Offenbar gab es etwas in seinem Gesicht, das Prokofjew dazu brachte, sich ihm zuzuwenden:

- Felix Michailowitsch, geh lieber zur Seite, ich fürchte, du könntest mir auf den Kopf schlagen!

Prokofjews Bewunderer lachten auch darüber, wie der Kritiker Sabanejew, ein alter Feind Sergejs, „seine eigene Rache bekam“. Er hatte die geplante Aufführung der „Skythischen Suite“ in Moskau im Voraus kritisiert und in Unkenntnis der Absage des Konzerts einen Artikel in den Moskauer „Nachrichten der Saison“ abgedruckt, in dem er sich über die „Kakophonie“ mokierte und ironisierte, dass „der Autor mit barbarischer Leidenschaft dirigiert“. Prokofjew zögerte nicht, einen offenen Brief an die Zeitungen zu schreiben - es gab kein Konzert in Moskau, Sabanejew war bei den Konzerten in Petersburg nicht anwesend, und er hat dem Kritiker sicherlich nicht

seine einzige handgeschriebene Partitur gegeben. Es kam zu einem Skandal, und der unterlegene Gegner war gezwungen, aus der Redaktion vom „Musikalischen Zeitgenossen“ auszutreten.

- Er hat sich sein eigenes Grab geschaufelt! - Prokofjew und seine Freunde amüsierten sich.

Glasunow dachte manchmal, dass Prokofjew mit seiner wilden Musik vielleicht mit etwas Recht hatte? Vielleicht wird nur die Zukunft über sie urteilen?

Manchmal fühlte sich Glasunow tatsächlich alt, als ob er in einer fremden Zeit verweilt hätte. Mit dem Weggang von Tanejew und Naprawnik (er starb im November '16) blieb fast niemand mehr übrig, der in Glasunows Jugendtagen dabei gewesen war. Zu den ständigen Gesprächen darüber, dass Glasunow „unbestreitbar groß“ sei, „ein ernsthaftes und großzügiges Talent“, aber „ohne lebendige Individualität“, „eher spekulativ“ und dergleichen (alles Sätze aus Rezensionen), kam Bitterkeit hinzu. Lunatscharski, der im Exil (als Revolutionär) Vorträge über russische Musik hielt, sagte über Glasunow (es gibt Gerüchte): „Er ist der europäischste und der klassischste unserer Musiker. Vielleicht haben diejenigen Recht, die ihn den russischen Brahms nennen.“ Dieser „russische Brahms“ ist ein Ärgernis, und alle wiederholen Karatygins „Entdeckung“ - sowohl die schneidigen Zeitungsleute als auch die ernsthaften Musiker. Hat er nicht genug getan, um er selbst zu sein - Alexandr Glasunow?

Das Leben wurde immer schwieriger und die Gerüchte wurden immer beunruhigender. Er hatte das Gefühl, dass eine sehr schwierige Zeit bevorstand...

Часть пятая

# ТРУДНЫЕ ГОДЫ

*1917-1928*



Teil fünf

**SCHWERE JAHRE**

1917 - 1928

## ES KOMMEN VERÄNDERUNGEN

Olga Nikolajewna Gawrilowa, eine kleine, stämmige Frau mit aufmerksamen, wissbegierigen schwarzen Augen, begann immer öfter das Haus in der Kasanskaja-Straße zu besuchen. Sie war um die vierzig, hatte als Haushälterin in verschiedenen Häusern gearbeitet, kam, um Jelena Pawlowna zu helfen, und wurde dann die Haushälterin der Glasunows, indem sie eines der Zimmer mit Fenstern zum Innenhof bezog. Auch ihre Tochter Lenotschka war ein häufiger Besucher, schön, fröhlich und aktiv, trotz ihrer frühen Fettleibigkeit. Lenotschka war in der Klavierklasse des Konservatoriums und machte ihre Sache gut.

Jelena Pawlowna, inzwischen 71 Jahre alt, war merklich schwerer geworden, verließ nur noch selten ihr Zimmer, sie bewegte sich mühsam, gebückt, schlurfte von einem Fuß auf den anderen und schlurrte lautstark in ihren Schuhen. Aber ihr Blick war immer noch streng und wurde erst beim Anblick von Alexandr Konstantinowitsch weicher. Sie setzte sich nur noch selten an den Flügel und spielte den ihrem Sohn gewidmeten Walzer in D-Dur auf eine mechanische und monotone Weise. „Wie ein Leierkastenmann, - dachte Glasunow, - und wie gut hat sie gespielt!“

Der Liebling des Komponisten war eine graue Katze, der Alexandr Konstantinowitsch den geheimnisvollen Namen Mukusan gab. Als sie noch ein Kätzchen war und in die Kasanskaja-Straße gebracht wurde, war Glasunow überrascht, weiße Streifen auf dem Rücken der Katze zu sehen, die einem Lyramuster ähnelten. Die Katze unterschied Glasunow sofort von den anderen Bewohnern der Wohnung und setzte sich gern auf seine Schulter. Sobald sie ihr Herrchen sah, rannte sie ihm hinterher, klammerte sich an die Klappen seines Mantels und bettelte um einen Lieblingsplatz. Sie saß ruhig da, auch wenn Alexandr Konstantinowitsch auf dem Flügel spielte, sie hatte keine Angst vor lauten Geräuschen. Als Mukusan erwachsen wurde, begann Glasunow, ihn auf seine Kurzreisen mitzunehmen.

Die Arbeit am Konservatorium wurde immer schwieriger. Die Anziehungskraft des Direktors auf Organisationen und Unternehmen wurde immer geringer, die Mäzene gingen bankrott und die Neureichen, die durch den Krieg reich geworden waren, zogen das Kabarett Can-Can der Oper oder der Symphonie vor. Der staatliche Zuschuss blieb trotz des Wertverlustes des Geldes fast zehn Jahre lang unverändert. Die Schulgebühren mussten erhöht werden, und die meisten Schüler waren arm.

Die Situation war natürlich in anderen Konservatorien nicht besser. Ende Januar versammelten sich ihre Vertreter auf einem Kongress und forderten einstimmig mehr staatliche Unterstützung. Doch der stellvertretende Vorsitzende der IRMO-Generaldirektion erklärte kategorisch im Sinne der offiziellen Papiere:

- Unter den gegenwärtigen außergewöhnlichen Umständen, deren Folgen zweifellos sehr lang anhaltend sein werden, kann man kaum erwarten, dass die Forderung nach einer ernsthaften Erhöhung der staatlichen Subvention, deren Erhöhung in der Vergangenheit weder bei den Regierungsbehörden noch bei den gesetzgebenden Organen auf viel Verständnis gestoßen ist, Erfolg hat.

Auf normalem Russisch hieß das: rettet euch so gut ihr könnt. Dies trug natürlich nicht zu seiner Sympathie für die Regierung bei. Und Glasunow begrüßte die Februarrevolution mit Begeisterung und großen Hoffnungen.

Die Ereignisse im Februar und die Abdankung von Zar Nikolaus II. erschütterten das Leben und ließen an die bevorstehenden Veränderungen glauben. Die Straßen Petrograds waren voll von Menschen mit Blumen und roten Schleifen, die Polizei verschwand von ihren Posten, die „Marseillaise“ wurde gespielt. Im Konservatorium, in den Theatern und in allen Häusern war von Revolutionen und rosigen Plänen die Rede.

Für Glasunow waren die Tage der Revolution doppelt erfreulich - am 25. Februar wurde im Alexandrinski-Theater endlich die „Maskerade“ uraufgeführt. Der Komponist selbst dirigierte das Theaterorchester und wurde mit langem Beifall bedacht. Auf dem Weg zum Theater heftete sich Alexandr Konstantinowitsch zunächst das Ritterkreuz des Ordens der Ehrenlegion an die Brust, das der Präsident der französischen Republik dem Komponisten kürzlich für seinen Beitrag zu den musikalischen Beziehungen zwischen Russland und Frankreich verliehen hatte. Die Atmosphäre der allgemeinen Begeisterung wirkte sich auf die Aufführung aus, die Künstler spielten inspiriert und das Orchester klang gar nicht schlecht. Und als Glasunow diese Musik zum ersten Mal in vollem Umfang, im richtigen Ton und im Rahmen einer großartigen Aufführung hörte, dachte er: „Aber das ist eine Etappe in meinem Leben als Komponist! Die dritte Stufe. Die erste war die Erste Symphonie, die zweite war „Raimonda“ und dies ist die dritte. Und Gott bewahre, es ist nicht die letzte!“

Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin, der sehr unter dem autokratischen Charakter der Machthaber gelitten hatte und sich seit langem über die mangelnde Aufmerksamkeit ärgerte, die ihm zuteil wurde (er stellte sich selbst einmal in einer Karikatur mit einer leuchtenden Feigenhand (*Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger geklemmt*) auf der Brust dar - angeblich ein russischer Orden, der ihm vom Autokraten verliehen wurde), begegnete der Revolution mit großer Begeisterung. Schon während der Revolution war das Bedürfnis nach einer neuen, revolutionären russischen Hymne deutlich spürbar. Während die Menschen die „Marseillaise“ und alte Revolutionslieder sangen, kam jemand sogar auf die Idee, die zaristische Hymne von „Gott schütze den Zaren“ in „Gott schütze das Volk“ zu ändern. Natürlich haben sich solche „r-r-revolutionären“ Kompositionen nicht durchgesetzt. Also komponierte Tschaljapin selbst Text und Musik für eine neue Hymne – „Hymne der Revolution“ (er nannte sie auch „Lied der Revolution“ und druckte sie später unter dem Titel „Freier Bürger“). Bei einer Diskussion im Mariinski-Theater über die Aufführungen und Konzerte, mit denen die Revolution gefeiert werden sollte, hörten sie die Hymne von Tschaljapin. Glasunow gefiel es überhaupt nicht - die Musik war uninteressant und dilettantisch geschrieben. Auch Tscherepnin stimmte dem zu. Tschaljapin nahm daran Anstoß und wurde wütend. Die Hymne wurde für den Solisten und den Chor instrumentiert und arrangiert, und Tschaljapin begann, sie bei jedem seiner Konzerte zu singen. Er sang es mit Begeisterung und unter lautem Beifall, aber das Lied hatte keinen Erfolg, wurde nicht aufgegriffen und wurde leider auch nicht zur gesamtrossischen Hymne.

Ende März reiste Glasunow zu einem Treffen von Vertretern aller fünf russischen Konservatorien nach Moskau. Glasunow führte den Vorsitz, und das Hauptthema der Diskussion war die Frage, wie man sich von der schweren Vormundschaft des RMO (jetzt nicht mehr IRMO) befreien und autonom werden könnte. Es wurde eine neue Satzung ausgearbeitet, erörtert und angenommen, die auch für die Konservatorien zahlreiche Änderungen bedeutet hätte. Aber das RMO war immer

noch in Kraft und konnte die Provisorische Regierung dazu bringen, die Konservatorien abzulehnen. Vorerst blieb die alte Ordnung bestehen.

Nach seiner Rückkehr nach Petrograd kümmerte sich Glasunow mit seinem üblichen Eifer um die Angelegenheiten des Konservatoriums, kümmerte sich um Reparaturen und reiste zu Kunstmäzenen. Im Sommer ruhte er sich nur wenig aus und fuhr nicht nach Jalta, um Spendiarrow zu sehen, obwohl er darauf bestand, ihn einzuladen; er trat nicht einmal in Pawlowsk auf.

Dort glänzte Sergej Prokofjew. Nun wurde er mit großem Beifall empfangen, und nach seinem ersten Konzert wurde ihm ein riesiger Rosenstrauß überreicht, und die Kritiker, die ihn zuvor eifrig beschimpft hatten, lobten ihn nun ebenso eifrig.

Am selben Tag führte der junge Dirigent Nikolai Malko eine Suite aus Strawinskys „Der Feuervogel“ auf. Und das Publikum lachte über die Zeitungsmeldung, dass Djagilew in Paris bei der Aufführung des „Feuervogels“ daran gedacht hatte, Iwan Zarewitsch auf die Bühne zu holen... mit einer roten Fahne in den Händen. Doch die französische Öffentlichkeit begegnete dieser „revolutionären“ Neuerung mit unverhohlener Ablehnung und lautem Gezeter.

Der Sommer verlief unruhig: in Petrograd fielen Schüsse, Demonstrationen wurden aufgelöst, Gauner wucherten, abends waren die Straßen gefährlich - es wurde geraubt und getötet. Die Lebensmittelversorgung wurde immer schwieriger. Jelena Pawlowna seufzte betrübt und sah Alexandr Konstantinowitsch an, der sich zu einem mageren Frühstück setzte.

Der Herbst am Konservatorium begann wie üblich: Glasunow nahm Prüfungen ab, kümmerte sich um die Mensa der Schüler und verteilte Stipendien.

Im Allgemeinen gab es noch keine besonderen Veränderungen im Musikleben in Petrograd oder Russland. Wie üblich begannen die Theater ihre Saison, und die Konzerte begannen wie üblich. Das Einzige, was fehlte, waren ausländische Tournee-Musiker - der Krieg hatte Russland von Europa abgeschnitten. Das Hoforchester wurde in Staatsorchester umbenannt, und Kussewizki wurde sein Dirigent.

Am Morgen des 26. Oktober packte Glasunow wie üblich seine Zeitung aus und las die fette Schlagzeile: „Staatsstreich in Petrograd. Verhaftung der provisorischen Regierung. Kämpfe auf der Straße.“

## BOLSCHEWIKI AN DER MACHT

Die Gerüchte über die aufstrebenden Bolschewiki und ihren Führer Lenin waren schon lange im Umlauf, und es wurde erwartet, dass sie jeden Tag eintreten würden. Der Provisorischen Regierung war nicht zu trauen, aber die Bolschewiki, die an die Macht gekommen waren, wurden kaum verstanden und die Gerüchte über sie waren sehr widersprüchlich.

In der Kunst waren sie zunächst zurückhaltend - die Theater gaben die gleichen Vorstellungen, Tschaljapin sang in „Ein Leben für den Zaren“ und „Don Carlos“, und in Konzerten wurden die Klassiker gespielt. Es gab zwar manchmal Zwischenfälle, wie zum Beispiel die Forderung einer bolschewistischen Dame, Beethovens „Egmont“-Ouvertüre aus dem Repertoire zu streichen.

- Wie können Sie, schrie sie den Dirigenten an, - so etwas vorschlagen?
- Warum?

- Egmont war ein Zar! Das ist unmöglich!!!

Die Anwesenden bei der Besprechung der Symphonie gehörten nicht zu den Stummen, aber dieses Mal saßen sie da und starrten und wussten nicht, was sie sagen sollten. Und was könnte man sagen? Solche Damen waren auch gegen Tschaikowsky und Wagner:

- Bürgerliche Komponisten!

Und sie boten an, ein Stück des „revolutionären Komponisten“ Lurie aufzuführen. Er hat in der Tat auch eine „Revolution“ durchgeführt - er hat das übliche Notationssystem aufgegeben: was immer man will, so versteht man es. Natürlich konnte niemand etwas verstehen - völliger Blödsinn!

Nach der Oktoberrevolution wurde der Proletkult, eine unter der Provisorischen Regierung entstandene Organisation, die sich nun eifrig für die Ausrottung der „bürgerlichen Kultur“ einsetzte, immer aktiver.

Die Bolschewiki hatten das Glück, Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski als Leiter der „Kulturrevolution“ zu haben; er war ein enger Mitarbeiter Lenins und wurde mit der Leitung der Kommission für Bildung betraut, die bald in Volkskommissariat für Bildung Russlands - Narkompros (alle möglichen Abkürzungen, die nach der Februarrevolution in Mode kamen) umbenannt werden sollte. Lunatscharski war ein kultivierter, gebildeter und vor allem intelligenter Mensch, er war als wahrer Redner und begabter Publizist bekannt, seine Artikel wurden in Künstlerkreisen mit Interesse gelesen. Und doch war er gefürchtet, weil er der bolschewistischen Regierung angehörte, was bedeutete, dass er die bolschewistische Politik fortsetzen würde: „Zum Teufel mit allem Alten! Zerstört alles!“ Die Befürchtungen waren jedoch nicht gerechtfertigt. Anatoli Wassiljewitsch sprach sanft und vorsichtig zu den Künstlern und Musikern und schaffte es, wie man so schön sagt, eine Bresche in die Mauer der Angst und des Misstrauens zu schlagen. Im Mariinski-Theater fragte jemand:

- Wie sieht es mit dem Repertoire aus? Müssen wir jetzt nur noch Opern, Tragödien und Volksdramen für ein neues Publikum inszenieren?

- Haben wir nicht schon genug von den Tragödien der Kriege und Revolutionen gehabt? - fragte Lunatscharski. - Wollen Sie den Menschen geben, was sie brauchen? Zeigen Sie ihnen den Zusammenprall zweier liebender Herzen! Endlich „Faust“, „La Traviata“, „Eugen Onegin“ aufführen!

Die Künstler waren erleichtert. Es ist kein flüchtiger Sektierer, der wirklich schreit: „Zerstört alles!“

Es kamen immer mehr Gerüchte auf, dass berühmte Musiker das Land verlassen und einige Professoren des Konservatoriums abwandern. Die Ausreisegenehmigungen wurden weiterhin ohne große Schwierigkeiten erteilt. Sie taten so, als ob sie geschäftlich unterwegs wären, um sich medizinisch behandeln zu lassen oder im Rahmen einer Tournee Geld zu verdienen, aber in Wirklichkeit hatten sie nicht die Absicht, bald oder überhaupt nach Russland zurückzukehren. Ende Dezember reiste Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow mit seiner Frau und seinen beiden Töchtern nach Stockholm. Niemand verabschiedete sie am Bahnhof, um die Alltäglichkeit des Geschehens zu unterstreichen - ein berühmter Musiker, der für die Bourgeoisie spielt. Bevor die Glocke läutete, kam ein entlaufener Bote von Tschaljapin mit einem (damals) kostbaren Geschenk - Kaviar und einem Laib selbstgebackenem Weißbrot - zum Zug gelaufen...

Auch Alexandr Konstantinowitsch konnte natürlich nicht umhin, über die Möglichkeit nachzudenken, wegzugehen und die Angst vor Hunger und Kälte, vor Banditenbanden loszuwerden, sich auszuruhen, Jelena Pawlowna zu behandeln und sich selbst zu heilen - er konnte oft kaum gehen, sein Bein war sehr schmerzhaft und entzündet. Aber er konnte das Konservatorium nicht verlassen - jetzt, in schwierigen Zeiten, wo er so sehr gebraucht wurde, erschien es Glasunow wie ein Verrat, zu gehen. Nein, er würde sein einheimisches Kind nicht verlassen...

## KONSERVATORIUMSPROBLEME

Die Konservatorien unterstanden zwar noch der RMO, aber ihre Zeit neigte sich dem Ende zu; die Macht der RMO war bereits schwer fassbar. Glasunow versuchte in allem, was er tat, die alte Ordnung aufrechtzuerhalten. Das Konservatorium war wahrscheinlich die einzige Schule in Petrograd, an der auch in den Tagen, in denen die Stadt unter Beschuss stand, Unterricht stattfand. Der Direktor wandte sich an den Kunstrat und schlug eine neutrale Haltung zu den Ereignissen rund um das Konservatorium vor, doch die Ratsmitglieder hielten es für das Beste, die weiteren Entwicklungen abzuwarten. In der Zwischenzeit wurde der Direktor wiedergewählt, da seine dreijährige Amtszeit abgelaufen war. Der Rat der Künste wählte Glasunow fast einstimmig (46 Ja-Stimmen und nur 2 Gegenstimmen) zum ersten Mal unter der neuen Regierung zum Direktor des Konservatoriums.

Die Schwierigkeiten nahmen zu. Viele der Neuankömmlinge kehrten in ihre eigenen Städte zurück, das Leben in Petrograd wurde zu hart, und auch die Petrograder hatten Angst, ihre Kinder auf ein Konservatorium zu schicken - am helllichten Tag wurden Menschen auf der Straße ausgeraubt. Da fast die Hälfte der Schüler das Konservatorium verließ, reichten die Studiengebühren (die Haupteinnahmequelle) nicht mehr aus, um die Gehälter zu zahlen, aber auch Professoren, Dozenten und Angestellte waren knapp - viele waren wegen der Kälte und des Hungers aus Petrograd geflohen. Glasunow schrieb an Lunatscharski, dem es gelang, etwas Geld zu geben, wobei er betonte, dass er speziell für das Konservatorium und „überhaupt nicht für das RMO“ spenden würde. Lunatscharski sprach sehr freundlich mit Glasunow und versprach dem Konservatorium Autonomie. Aber auch Lunatscharski konnte nicht alles tun. Im Jahr 14, als Anna Nikolajewna Jessipowa starb, wurde beschlossen, in ihrem Namen einen Wettbewerb zu veranstalten; sie begannen, Geld zu sammeln und sammelten genug, aber nun beschlagnahmte die neue Regierung das Geld unter Hinweis auf die Schwierigkeiten der Zeit, Glasunows Proteste und Lunatscharskis Unterstützung halfen nicht, das Geld wurde nicht zurückgegeben.

Der Tag begann noch mit einem Ausflug zum Konservatorium. Jelena Pawlowna bekreuzigte ihren Sohn eifrig, obwohl sie früher nicht so gläubig gewesen war, und bat dennoch darum:

- Ist das Pferd ruhig? Sei vorsichtig!

Alexandr Konstantinowitsch beruhigte Jelena Pawlowna und versprach, nicht zu spät zu kommen, aber er hielt seine Versprechen meist nicht und blieb lange weg. Zum Mittagessen ging er nicht nach Hause, sondern in die Mensa, aß mit den

Schülern und ließ sich von ihnen keinen Gefallen tun - er brachte sich selbst einen Teller Suppe und holte sich, nachdem er ihn aufgeessen hatte, einen zweiten.

Im Konservatorium herrschte der übliche Betrieb - es gab Unterricht, Proben, Musikabende, das Orchester trat öffentlich auf, das Opernstudio bereitete neue Aufführungen vor und zeigte sie. Die Schüler veranstalteten auch einmal ein Konzert mit Werken ihres geliebten Direktors. Glasunow war immer noch über alle Angelegenheiten informiert und versäumte keine Sitzung des Wirtschaftsausschusses. Er versuchte nun, Petrograd seltener zu verlassen, und schickte seinen Stellvertreter, Professor Ossowski, auf Dienstreise.

Im Volkskommissariat herrschte jedoch zunehmend Einigkeit darüber, dass das Konservatorium dringend reformiert werden musste. Die Musikabteilung der Narkompros (*Volkskommissariat für Bildungswesen*) war besonders eindringlich. Diese Abteilung wurde im März 18 gegründet und schnell in Unterabteilungen aufgeteilt, die bis zum Sommer auf sechs anwuchsen. Nach Petrograd traten Musikabteilungen in Moskau, Nischni Nowgorod und anderen Städten auf und begannen, das Musikleben Russlands aktiv wieder aufzubauen. In Musikerkreisen witzelten sie: „Früher gab es Musen, jetzt sind sie wegen ihrer nicht-proletarischen Herkunft entlassen worden, und stattdessen gibt es einen Muso (*Musikabteilung*)!“

Die Muso gab dem Konservatorium die Schuld an der großen Zahl von Schülern, die in die Schule eintraten, und an der großen Zahl von Absolventen, die die Schule verließen - einige Schüler verließen die Schule, ohne ihr Studium zu beenden, andere absolvierten den gesamten Kurs, ohne die Prüfungen zu bestehen, und erhielten daher nie ein Diplom. Und die Studienzeit war unbegrenzt - man sollte so lange lernen, bis man die Kraft und das Wissen hat, um die Prüfungen zu bestehen. Die Muso war auch entrüstet darüber, dass sowohl Kinder als auch Erwachsene am Konservatorium studierten – „Lächerlich!“, sagten die herrischen Damen. „Wir brauchen nicht nur Musiker, - resümierten sie, - sondern Menschen, die in der Lage sind, eine sozialistische Musikkultur aufzubauen!“ Alle Einwände Glasunows wurden zurückgewiesen, weil er, wie es hieß, „die Ziele und Aufgaben der Proletarisierung der Kunst nicht ausreichend versteht“. Kurzum, es bahnten sich ernsthafte Veränderungen an, zumal einige junge Professoren und Lehrer die gesamte Unterrichtsmethode, auch im Kompositionsunterricht, überarbeiten wollten - sie behaupteten, die Methoden von Rimski-Korsakow seien veraltet und überholt. Glasunows Mahnungen, die Nikolai Andrejewitsch ihm und vielen anderen, auch Ihnen, beigebracht zu haben scheint, wurden nicht berücksichtigt. Vielleicht hatten sie ihre eigenen Gründe, aber Glasunow empfand die bevorstehende Zerstörung der Welt des Konservatoriums, in der er selbst auch viel aufgebaut hatte, als sehr hart.

Die neue Regierung mischte sich zunehmend in musikalische Angelegenheiten ein und duldete keinen Widerspruch. Die „Russische Musikzeitung“ litt darunter - sie wurde wegen Äußerungen wie „die Logik des Sozialismus ist den kulturellen Aufgaben des Volkes völlig entgegengesetzt“ geschlossen. Er verleugnet sie vollständig. Auch die Zeitschrift „Apollo“ wurde geschlossen, weil sie beklagte, dass „künstlerische Werte von Weltbedeutung in einem internen Krieg untergehen“.

Und tatsächlich gingen Wertgegenstände verloren - Gemälde und Skulpturen aus verlassenen Petrograder Herrenhäusern wurden gestohlen, Museen und Kirchen geplündert. Die Behörden waren gezwungen, Verordnungen zum Schutz von Wertgegenständen, zur Registrierung von Kunstdenkmälern und zum Verbot der Ausfuhr von Kunst und Antiquitäten ins Ausland zu erlassen.

Häuser und Wohnungen wurden beschlagnahmt und neue Mieter aus den Außenbezirken der Stadt - oft lärmend, rustikal und ohne Rücksicht auf jegliche Ordnung - zogen ein. Das Verlagshaus von Glasunow, die Druckerei nebenan und

das Geschäft am Newski gingen in den Besitz der neuen Behörden über. Eine selbstbewusste Dame in Lederjacke und rotem Halstuch erschien in Glasunows Wohnung und forderte sie auf, „die Räumlichkeiten zu räumen“. Lunatscharski half aus, indem er Glasunow einen „Schutzbrief“ aushändigte: „Ich bestätige hiermit, dass die Wohnung in der Kasanskaja-Straße Nr. 10, in der der berühmte Komponist und Direktor des Konservatoriums A. Glasunow lebt, im Hinblick auf die wichtigsten Aufgaben und die von ihm ausgeübte kreative Arbeit in keinem Fall Gegenstand einer Requirierung ist. Volkskommissar Lunatscharski“. Aber in diesem Winter musste man sich zusammenreißen, denn es gab zu wenig Brennholz, und das große Wohnzimmer und das Esszimmer wurden kaum geheizt.

Am 18. März starb der letzte der kutschkistischen „Fünf“, César Antonowitsch Kjuj. Er war 84 Jahre alt, völlig erblindet, bewegte sich nur mit großer Mühe, blieb aber rüstig - er diktierte sogar kleine Artikel, und in einem Interview mit den „Börsennachrichten“ sagte er: „Ich bleibe ein Wächter der Neuen Musikschule.“ Er verachtete die zeitgenössische „neue Musik“ aufrichtig und würdigte sie nicht einmal mit kritischen Rezensionen. Er veröffentlichte lakonische Feuilletons über sie, sehr ätzende, wie „Eine kurze Anleitung, wie man ein brillanter moderner Komponist wird, ohne Musiker zu sein“ - er riet, Notenblätter zu kaufen und wahllos darauf zu schreiben, und nachdem er 30-40 Seiten geschrieben hatte, nannte er sie „Symphonie“ und gab sie Siloti. „Die ungewöhnliche Neuartigkeit der Klänge und die noch nie dagewesene Kühnheit der harmonischen Kombinationen, - so Kjuj abfällig, - werden die Zuhörer wie ein Donnerschlag überraschen, und das verblüffte Publikum und die Kritiker werden nicht umhin kommen, den Debütanten zur Schar der modernen Genies zu zählen.“ Wie man sieht, spielte er damit auf „Modernisten“ wie Lurie an. Übrigens bezeichnete Kjuj auch Prokofjew als „modernes Genie“, er war also vielleicht noch intoleranter gegenüber der neuen Musik als Glasunow. Er sagte:

- Diese modernen Supergenies widern mich zutiefst an. Anstelle von Schönheit haben sie Hässlichkeit, anstelle von Reinheit - Schmutz, anstelle von Gedanken - Unsinn, anstelle von Talent - Unverschämtheit und Frechheit...

Er und Glasunow sahen sich in den letzten Jahren sehr selten, manchmal - an Feiertagen und zu César Antonowitsch Kjuis Jahrestagen - rief Glasunow ihn an und schickte Grüße vom Konservatorium und von ihm selbst. Und mit echter Trauer legte Glasunow einen Kranz am Grab des „letzten Mohikaners“ nieder - wie César Antonowitsch Engel in seinem Artikel zum Gedenken an den Komponisten genannt wurde. Doch Kjuis Tod blieb inmitten der Ereignisse, die das Land erschütterten, fast unbemerkt...

## PROKOFJEW - EIN BOLSCHEWIK

Im April unterzeichnete der bolschewistische Führer Lenin ein Dekret zur Entfernung von Denkmälern der Zaren und ihrer Kumpane von Plätzen und Straßen und zur Umbenennung von Straßen und Plätzen. Es wurden Wettbewerbe für die Gestaltung von Denkmälern und Wappen für die neue Macht ausgeschrieben. Natürlich Denkmäler für die Ideologen der neuen Regierung - zunächst Marx und Engels, dann Figuren der Revolution von Spartakus bis Sofia Perowskaja. Aber auch die großen russischen Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler wurden nicht vergessen. Unter den Komponisten wurden Mussorgsky, Skrjabin und Chopin geehrt, um verewigt zu werden (offenbar wurde Polen noch als Teil Russlands

geführt). Später fügte Lenin der Liste Beethoven und Rimski-Korsakow hinzu. Dies entsprach wahrscheinlich dem Geschmack des Führers der Bolschewiki selbst, der Gerüchten zufolge die Musik liebte und sogar selbst sang und musizierte - kein Wunder, denn er stammte aus einer angesehenen Intellektuellenfamilie. Es hieß, dass Issai Barabejtschik (er hieß jetzt Dobrowen), ein Schüler Igumnows und Godowskis, jetzt so etwas wie ein Hofpianist der neuen Regierung sei und Beethoven spiele, und Lenin wiederholte begeistert ein einfaches Wortspiel: „Dobrowen! Ausgezeichnet! Wunderwein!“ Und Dobrowen erhielt in Kreisen, die der neuen Regierung nicht zugeneigt waren, den Spitznamen „Solist Seiner Majestät“.

Ljowa Zejtlin, Geiger und Konzertmeister am Bolschoi-Theater, beeilte sich, ein Streichquartett zu organisieren, das vom Volkskommissariat als erstes Staatsquartett anerkannt wurde. Und sofort wurde daraus das „W. I. Lenin-Quartett“. Der bolschewistische Führer soll sich darüber gewundert haben und bescheiden gesagt haben, er sei kein Musikexperte und es wäre besser gewesen, wenn das Quartett z. B. nach Beethoven benannt worden wäre, aber er habe den Titel „Lenin“ nicht verboten. Und schon bald trat das Lunatscharski-Quartett auf, gefolgt vom Staatssozialistischen Quartett, das später in Stradivari-Quartett umbenannt wurde.

Sergej Prokofjews Kunst stand im Einklang mit den neuen Zeiten und der neuen Ordnung in Russland. Eine Zeitung schrieb über sein Spiel und seine Musik - „es hat etwas Bolschewistisches an sich“.

Offensichtlich, so meinte Glasunow, gefielen den Bolschewiken die „komplizierten Primitiven“ und „exquisit schmutzigen Striche und Flecken“ (so witzelte Kolomizew über Prokofjews Musik, und Alexandr Konstantinowitsch stimmte ihm durchaus zu). Es wurde bekannt, dass Prokofjew im Frühjahr, als er sich in Moskau aufhielt, im Hauptquartier der Futuristen - dem „Café der Dichter“ - erschien, den wichtigsten futuristischen Dichter Wladimir Majakowski traf und sofort eine gemeinsame Basis mit ihm fand, indem er erklärte

- Auch ich bin ein überzeugter Futurist!

Er hat viel gespielt. Die wildesten seiner Stücke stammen natürlich aus dem Zyklus „Obsessionen“. Die Futuristen waren absolut begeistert. Majakowski zeichnete sofort ein Porträt des Komponisten am Flügel und unterschrieb: „Sergej Sergejewitsch spielt auf den empfindlichsten Nerven von Wladimir Wladimirowitsch.“ Er überreichte sein Buch, ein Gedicht mit dem Titel „Krieg und Frieden“, mit der „bescheidenen“ Aufschrift: „Dem Vorsitzenden des Globus aus der Musikabteilung - dem Vorsitzenden des Globus aus der Poesieabteilung. An Prokofjew von Majakowski.“ Ein anderer Futurist - der Dichter Wassili Kamenski - war von dem Spiel und der Musik seiner neuen Bekanntschaft begeistert:

- Er ist so stark!!!

Und Majakowski meldete sich nun überall zu Wort:

- Was sind schon all eure Beethovens neben den Prokofjews?! Für Prokofjew allein würde ich all meine andere Musik hergeben!

Die Gegner Prokofjews konnten sich nur damit trösten, dass Majakowskis Musikkenntnisse bescheiden waren und er bekanntlich, gelinde gesagt, merkwürdige Äußerungen über Rimski-Korsakow gemacht hatte.

Prokofjew gab zwei Konzerte hintereinander in Petrograd - die Zeitungen sprachen sogar von einer „Prokofjew-Woche“. Er spielte seine eigenen Stücke und überraschte Glasunow - in den Miniaturen aus dem neuen Zyklus „Vergänglichkeit“ entdeckte er plötzlich etwas Herzhaftes, Zartes und sogar Zurückhaltendes! Auch Karatygin schrieb darüber erstaunt: „Prokofjew und die Zärtlichkeit... Glauben Sie das nicht? Überzeugen Sie sich selbst.“ Und für Glasunow war diese „Vergänglichkeit“ eine Bestätigung seines Gedankens, dass Prokofjew mit der Zeit

zu dem zurückkehren würde, was ihm seine Lehrer vermacht hatten. Aber Sergejs Spielweise war immer noch abstoßend - ein harter, starrer Schlag, ein seelenloser Ton, etwas absichtlich Mechanisches.

Im zweiten Konzert dirigierte Prokofjew seine neue Symphonie, die „Klassische“. In der Tat gab es darin Melodien in alter Manier – „wie Haydn“, die an die Rhythmen der alten Tänze des Menuetts und der Gavotte erinnerten, und die Instrumentierung war transparent, im Stil von Beethoven. Natürlich war man nach dem Donnern, Rasseln und Schrillen der „Skythischen Suite“ geradezu entzückt von dem reinen Timbre der Flöten- und Fagottsolisten und dem weichen und klaren, unangestregten Gesang der Violinen. Dennoch gefiel Glasunow die Symphonie nicht - er mochte auch nicht die Ironie, mit der Prokofjew das Stück „nach Art der Vergangenheit“ stilisierte, und auch nicht den Titel der Symphonie, der ihm präventiv erschien - war es nicht zu früh für Sergej Prokofjew, den Anspruch zu erheben, ein Klassiker zu sein? Oder vielleicht, so dachte Glasunow manchmal, hat er bereits eine dauerhafte Abneigung gegen alles Prokofjewsche? Was kann man tun, warten wir es ab, vielleicht ändert Prokofjew ja seine Meinung. In der Zwischenzeit hat er auf die Frage eines anderen mit der Hand gewunken und konnte seine Verachtung nicht zurückhalten:

- Was für ein „Klassiker“!

Lunatscharski war an diesem Abend bei dem Konzert anwesend, und die „Klassische“ war für ihn ein unvergessliches Erlebnis. Ein paar Tage später lud er Prokofjew in sein Büro im Winterpalast ein. Er lobte ihn - vielleicht wollte er ihm vorschlagen, etwas zu einem sowjetischen Thema zu komponieren, aber Prokofjew täuschte die Erwartungen des Kommissars und verblüffte ihn mit der Bitte, Russland verlassen zu dürfen. Das hatte Lunatscharski von dem jungen, durchaus revolutionär gesinnten Komponisten keineswegs erwartet. Offenbar glaubte Prokofjew nicht wirklich an die Zukunft der Kunst im neuen Russland. Aber er begründete seine Bitte mit naiver Vorsicht:

- Er hatte hart gearbeitet, er war müde, und jetzt wollte er frische Luft schnappen.  
- Haben wir nicht schon genug davon, - wunderte sich Lunatscharski und sprach vom „frischen Wind der Revolution“, wie es in Reden und Zeitungsartikeln hieß.  
- Ich will, - rechtfertigte sich Prokofjew unbeholfen, - die physische Luft der Meere und Ozeane...

- Na ja... - Nach einer kurzen Pause sagte der Volkskommissar. - Sie - sind ein Revolutionär in der Musik und wir sind es im Leben - wir sollten zusammenarbeiten. Aber wenn Sie nach Amerika gehen wollen, werde ich Ihnen keine Steine in den Weg legen.

Lunatscharski erfüllte sein Versprechen - Prokofjew erhielt bald einen ausländischen Pass, und der Grund für seine Ausreise wurde diplomatisch angegeben: „für die Kunst und die Gesundheit“, obwohl niemand letzteres geglaubt hätte, wenn man den 27-jährigen Komponisten mit rotem Gesicht, fröhlich und überschwänglich vor Energie sah. So wurde es interpretiert – „sogar Prokofjew läuft vor den Bolschewiken davon“. Als er Russland in dieser schwierigen Zeit verließ, dachte Prokofjew nur daran, wie er sich „beweisen“, wie er mit seiner Kunst „fremde Länder“ erobern würde. Selbst die Verurteilung durch seine Freunde Mjaskowski und Asafjew hielt Prokofjew nicht auf. Im Mai kam die letzte Nachricht aus Wladiwostok von ihm: „Lebe wohl, Russland! Morgen bringt mich die Hassan-Mara nach Japan.“

## „DIRIGENT DES VOLKES“

Und das Leben in Russland wurde immer härter und schwieriger. Die Tschechen revoltierten, Interventionisten landeten in den Häfen, und die Feinde der neuen Regierung, die nun kaum ein Viertel des früheren russischen Territoriums besaß, lebten überall wieder auf. Im Frühjahr war das Kälteproblem in den Hintergrund getreten, aber die Ernährungslage hatte sich verschlechtert.

Die neue Regierung schien sich zu dem alten Prinzip des Umgangs mit den Massen zu bekennen – „Brot und Spiele“. Es gab zwar nicht viel Brot, aber dafür jede Menge Unterhaltung!

Glasunow war auch ständig bemüht, sich zu „engagieren“, was ihm im Übrigen Freude bereite - das Dirigieren von Aufführungen machte ihm Freude, die Kommunikation mit Orchestern und Publikum war erfrischend und verjüngend, zumal seine Musik von einem neuen Publikum gut aufgenommen wurde. In einem Frühjahr dirigierte er ein riesiges Orchester, das aus drei Theaterorchestern (darunter das Mariinski-Theater) und einem Regimentsorchester bestand - insgesamt über 250 Musiker. Er spielte seine „Feierliche Ouvertüre“ und wurde, wie die unveröffentlichten „Börsennachrichten“ schrieb, mit „einem Beifallssturm“ begrüßt. Die Zeitungen bezeichneten ihn zunehmend als den „Volksdirigenten“. Er begann, in den Klubs der Fabrik Konzerte zu geben und trat vor Matrosen und Soldaten auf, die nun als Männer der Roten Flotte und der Roten Armee bezeichnet wurden.

Massenfeste wurden zu einem Brauch. Auf den mit roten Fahnen geschmückten Plätzen Petrograds spielten Orchester, sangen Chöre und hielten bolschewistische Führer Reden. Der Proletkult, der einen großen (und guten) Chor organisierte, warb für alte und neu komponierte revolutionäre Lieder, die in großer Zahl auf Flugblättern abgedruckt waren. Oft wurden alte und vertraute Melodien verwendet - es ist schwierig, Glasunows Lied „Wir ziehen tapfer in die Schlacht“ zu erkennen, das auf den Tingeltangelmotiven von „Duftende Sträuße aus weißer Akazie“ oder anderen Umarbeitungen gesungen wurde. Das Mariinski-Theater zum Beispiel hat in seinem Bemühen um ein neues Publikum das „Leben für den Zaren“ in eine Aufführung von „Hammer und Sichel“ umgewandelt und sich Meyerbeers „Hugenotten“ vorgenommen - statt französischer Protestanten sollten russische Dekabristen zur gleichen Musik auf die Bühne treten.

Lunatscharski, der den ganzen Tag zwischen Kundgebungen und Konzerten unterwegs war, staunte: „Noch nie war das Fest der Arbeit in so schöne Formen gegossen worden, und wir werden es 1919 noch besser feiern!“

Glasunow mochte viele der Ideen der Bolschewiki nicht, aber er glaubte an die Macht der Kunst, glaubte, dass sie den Menschen Freude und Trost bringt, und deshalb trat er untadelig hervor - als Dirigent und Begleiter, als Organisator, aktiver Teilnehmer und sogar Vorsitzender vieler Gewerkschaften, Gesellschaften, Komitees und Kongresse.

Im Mai hatte er seinen eigenen großen Festtag: er vollendete endlich zwei Werke - das Zweite Klavierkonzert und die Mazurka-Oberek für Violine. Er hatte lange an ihnen gearbeitet, vor allem an der Mazurka, aber nur bruchstückhaft, wenn er Zeit hatte, sich an seinen Schreibtisch zu setzen und noch ein oder zwei Seiten der Partitur zu schreiben.

Es war eines der letzten russischen Symphoniekonzerte, dirigiert vom Komponisten selbst, gespielt von der Pianistin Stefanija Banzer und dem Geiger Pawel Kochanskij. Glasunow freundete sich mit Kochanskij, einem hervorragenden Geiger und Professor am Konservatorium im Jahr zuvor, an und trat oft mit ihm auf. Auf Kochanskij's Drängen und Ermahnung hin vollendete er schließlich die Mazurka und widmete sie ihm. Am selben Abend wurde die bereits vollendete „Karelische Legende“ zum ersten Mal aufgeführt, und es war wunderbar, sich wieder als Künstler-Komponist zu fühlen, Freunde und Bewunderer zu erfreuen und Feinde, die lange geflüstert hatten: „Glasunow hat völlig die Fassung verloren! Er schweigt!“ Und sie witzelten über Zeitungs-„enten“ über Glasunows angeblich neue Werke – „Die Hymne der Freiheit“, ein „Märchenballett“, Musik für das Stück „Puschkin und Dante“ und über die Fertigstellung der Oper „Ein Haus in Kolomna“ des verstorbenen Nikolai Fjopemptowitsch Sokolow. Der Komponist selbst erfuhr von all dem nur aus den Zeitungen.

Und nun endlich die Premiere von drei neuen Werken!

Glasunows Zweites Konzert ist insofern ungewöhnlich, als es nur einen Satz anstelle der traditionellen drei Sätze hat, aber wenn man genau hinhört, findet man innerhalb des einen Satzes einen scheinbar komprimierten dreisätzigen Zyklus. Warum ist das passiert? Er war der üblichen Schemata überdrüssig und zollte dem Andenken an Liszt Tribut, der seine Klavierkonzerte auch in einem Satz schrieb. Und in der Musik (die Skizzen hatte er bereits zwei Jahrzehnte zuvor gezeichnet) verband er eine episch ruhige Melodie, die ein wenig an alte russische Fahnenmelodien erinnerte, mit einem energischen, bewegenden Thema, mit kraftvollen Passagen des Solisten. Er fand auch Raum für melodiose Lyrik und lebhaftes Tanzrhythmen - mal im spanischen, mal im russischen Geist, während der Schlussteil („Finale“) an die Finale von Glasunows Symphonien erinnerte - majestätische, festliche und triumphale heroische Musik.

Mit der Mazurka-Oberek zollte er seinem Lieblingskomponisten Chopin Tribut, den er unermüdlich spielte. In diesem kleinen Stück zeichnete er ein Bild ländlicher Lebensfreude - Tänze, Lieder, lebhaftes Gespräch, die Tanzbewegung wird mal durch rasante Stöße und Sprünge beschleunigt, dann sanft verlangsamt. Varianten des Mazurka-Rhythmus ersetzen einander - Oberek, Kujawiak und Masur, das Orchester klingt wie ein polnisches Folklore-Ensemble (Violine, Dudelsack, Kontrabass), und der Soloviolinist improvisiert in volkstümlicher Manier.

Und in der „Karelischen Legende“ werden uralte nordische Legenden lebendig, musikalische Bilder von nördlichen Seen entfalten sich, das Rauschen von Kiefernwäldern ist zu hören, und der Ruf des Kuckucks dringt aus der Ferne...

Glasunows dirigentische Autorität war zu diesem Zeitpunkt unbestreitbar geworden. Er dirigierte immer noch ruhig, ohne zu drängen, und seine Handbewegungen waren sanft und zurückhaltend. Aber das Orchester gehorchte bedingungslos jeder Bewegung seiner Hände und sogar Finger und reagierte stets sensibel auf die Mimik des Dirigenten - selbst die kleinsten Fehler des Orchesters spiegelten sich darin wider. Und natürlich versuchte jeder, sein Bestes zu geben. Ein Rezensent stellte fest, dass Glasunow den gewünschten Effekt mit einer einzigen subtilen Augenbewegung erzielte, während andere Dirigenten aus ihren Smokingen herausspringen mussten. Nicht umsonst sprachen die Zuhörer von den intensivsten musikalischen Erlebnissen, wenn Glasunow am Pult stand. Entgegen der Mode für alles „Innovative“ spielte er immer häufiger die alten Klassiker - Bach, Vivaldi,

organisierte die ganze Reihe „Das XVIII. Jahrhundert in Symphonie, Oper und Ballett“ und vergaß natürlich auch nicht seine Lieblinge - Beethoven, Schubert und Liszt. Da er normalerweise ohne Notenblätter dirigierte, war sein Gedächtnis immer noch tadellos. Das war sehr hilfreich, denn er sah schon schlecht und hatte Angst, beim Fuchteln mit den Händen sein Kneiferchen fallen zu lassen. Dennoch führte er seine eigenen Kompositionen auf, ohne den Blick von der Partitur abzuwenden, sehr zum Erstaunen seiner Zuhörer - man sollte meinen, dass er sich seine eigene Musik besser merken sollte. Und als jemand die Frage nicht aushalten konnte, erklärte Alexandr Konstantinowitsch mit einem gutmütigen Grinsen:

- Wenn ich komponiere, habe ich normalerweise mehrere Versionen jeder Episode im Kopf. Und dann weiß ich nicht mehr, welche ich benutzt habe. Also schaue ich nach, damit ich keinen Fehler mache.

## VERÄNDERUNGEN IM KONSERVATORIUM

Trotz aller Schwierigkeiten erhielt das Konservatorium Geld, und Lunatscharski betonte in seinen Briefen an den „Bürger Direktor“ (wie Glasunow nun in den Dokumenten der Narkompros genannt wurde), dass das Konservatorium selbst das Recht hat, über diese Summen zu verfügen, ohne die RMO zu konsultieren. Das Konservatorium verstand, dass viel von Glasunows persönlicher Autorität abhing, und der Kunstrat beschloss, ihm „für seine Bemühungen mit 225.000 Rubel“ zu danken.

Das Begleitschreiben von Lunatscharski enthielt jedoch auch eine Bedingung, über die Glasunow nicht glücklich war: „Die Statuten der Autonomie werden im Einvernehmen mit dem Kommissariat für das öffentliche Bildungswesen festgelegt.“ Der Direktor schrieb daraufhin einen Brief an den Volkskommissar für Bildung: „Als ich Sie traf, - schrieb er, - haben Sie zwar die Notwendigkeit der materiellen Unterstützung des Konservatoriums anerkannt, aber diese Unterstützung nicht an Bedingungen geknüpft und keine Veränderungen im Leben des Konservatoriums erwähnt.“ Glasunow war auch beunruhigt über die Äußerungen des Volkskommissars über „Maßnahmen zur Demokratisierung des Konservatoriums und zur stärkeren Berücksichtigung der musikalischen Bedürfnisse der arbeitenden Bevölkerung“. Leider wurde unter „Demokratisierung“ zunehmend die Gewährung von Vorteilen durch die Herkunft verstanden. Und Glasunow fuhr fort: „Was insbesondere die Frage der Demokratisierung betrifft, so kann ich nicht umhin, darauf hinzuweisen, dass das Konservatorium keinen Vorwurf verdient, wenn dieser Ausdruck im Sinne des Strebens nach einer Anhebung des Niveaus der musikalischen Bildung und des künstlerischen Geschmacks im Volk verstanden wird. Die Organisation nimmt Schüler ohne jegliche Klassen- oder Länderbeschränkung auf, und das einzige Kriterium für die Aufnahme von Schülern war und ist der Grad ihrer Begabung und eine bestimmte Ausbildung.“ (Es gab jedoch Fälle, in denen besonders begabte Personen „direkt aus dem Bauernstand“ in das Konservatorium aufgenommen wurden.) Am Ende des Schreibens brachte der Direktor seinen Wunsch zum Ausdruck, die Studiengebühren zu senken, die Zahl der freien Stellen zu erhöhen und die Gehälter der Professoren und Dozenten anzuheben.

Am 12. Juli 1918 unterzeichnete der Chef der neuen Regierung, Lenin, das „Dekret über die Moskauer und Petrograder Konservatorien“. Eine Woche später

ging die „Iswestija WZIK (*Allrussisches Zentrales Exekutivkomitee*)“ mit dem Text des Dekrets den ganzen Tag lang überall im Konservatorium von Hand zu Hand:

„Der Rat der Volkskommissare entscheidet:

Die Petrograder und Moskauer Konservatorien sollen vom Volkskommissariat für Aufklärung gleichberechtigt mit allen Hochschulen geführt werden, ihre Abhängigkeit von der Russischen Musikgesellschaft wird aufgehoben. Alle Güter und Einrichtungen dieser Konservatorien, die für die Zwecke des staatlichen Musikbaus notwendig und geeignet sind, werden zum Eigentum des Volksstaates erklärt.

*Vorsitzender des Rates der Volkskommissare  
W. Uljanow (Lenin)  
Volkskommissar für Bildung  
A. Lunatscharski.“*

Die Existenz der RMO war nun bedeutungslos - es gab nichts mehr, was es hätte regieren können, und seine Auflösung hatte stattgefunden.

Vieles blieb unklar. Ende des Monats besuchten Direktor Glasunow, seine Stellvertreter Ossowski und Tabel sowie einige andere Professoren das Büro von Lunatscharski im Winterpalast.

Der Aufklärungskommissar, entschlossen wie immer und ironisch wie immer, blinzelte mit seiner Zwickerbrille und stolperte gegen das Fenster, das die Newa und die klare Silhouette der Peter-und-Paul-Festung überblickte, und erläuterte die Ansichten der neuen Regierung über die Rolle und die Aufgaben des Konservatoriums in der neuen Gesellschaft, die den Sozialismus aufbaute.

Es war, als ob dem Konservatorium Autonomie gewährt worden wäre, aber leider war auch klar, dass Narkompros in alle Angelegenheiten involviert sein und alles kontrollieren würde. So konnte das Konservatorium beispielsweise seinen eigenen Direktor wählen und Professoren und Dozenten ohne die Zustimmung von Narkompros einladen, aber gleichzeitig konnte Narkompros Professoren und Dozenten ernennen, ohne das Konservatorium zu fragen. Das Konservatorium legte die Instandhaltung des Gebäudes, andere Haushaltsausgaben und Gehälter fest, aber die Voranschläge wurden von Narkompros genehmigt. Und so weiter. Es schien, dass die Befreiung von der RMO das Konservatorium ebenso, wenn nicht sogar noch mehr von den Beamten von Narkompros abhängig machte, und die Tatsache, dass nicht alle von ihnen in Kunstangelegenheiten so kompetent waren wie Lunatscharski, stand leider außer Zweifel...

Es war gut, dass die Bildung für frei erklärt wurde:

- Auf Kosten des Staates, - sagte Lunatscharski.

Aber auch hier gab es leider einen bitteren Beigeschmack; es war offensichtlich, dass zum Zwecke der „Proletarisierung“, wie es nun oft hieß, das Kriterium für die Aufnahme in ein Konservatorium nicht die musikalische Begabung, sondern die „proletarische Herkunft“ sein konnte. Dies wurde zwar nicht ausdrücklich gesagt, auch nicht von Lunatscharski, aber es war jedem klar, was sich hinter der Formel über die Notwendigkeit, „den Bedürfnissen der arbeitenden Bevölkerung besser gerecht zu werden“, verbirgt.

Der Bürgerkrieg weitete sich aus, und damit wurde eine echte Hungersnot immer bedrohlicher. Die Bürger der „vierten Kategorie“ (zu der alle „Ex-Bürger“ gehörten)

erhielten ein Zehntelpfund Brot pro Tag und ein Pfund Kartoffeln pro Woche. Und oft gab es Kuchen statt Brot. Dank Lunatscharki war das Konservatorium noch etwas besser versorgt. Regelmäßig wurde Sauerkraut geliefert, aus dem eine Suppe gekocht wurde, und es wurde allen - Lehrern wie Schülern - zusätzlich zur flüssigen Hirse „Boltuschka“ (*Mehlsuppe*) verabreicht. Es war ein Segen, der alle auf den Beinen hielt. Um ein Uhr nachmittags bildete sich eine lange, hungrige Schlange in der Kantine, wo die ehrwürdigen Professoren und die jüngeren Schüler gleichberechtigt nebeneinander standen. Der Direktor selbst ging, sobald er von der „Ankunft“ des Kohls erfuhr, durch die Büros und informierte die Professoren. Abends nahm er den ihm zugeteilten Anteil an Kohl mit nach Hause, um Jelena Pawlowna, ihre Schwester und den Haushalt zu versorgen.

Jelena Pawlowna klagte über keine Beschwerden, abgesehen von Schmerzen in den Beinen, aber sie merkte, dass ihre Kräfte sie verließen. Sie saß in ihrem Zimmer und kam nur gelegentlich heraus, um für Ordnung zu sorgen - wie eine Vermieterin. Doch in Wirklichkeit war Olga Nikolajewna Gawrilowa schon lange für das Haus zuständig. Als Jelena Pawlowna älter und schwächer wurde, nahm Olga Nikolajewna immer mehr Macht in ihre starken Hände. Glasunow nahm es mit Wohlwollen auf und war Olga Nikolajewna dankbar für ihre Hilfe und die Ordnung, die sie trotz aller Schwierigkeiten im Haus aufrechterhalten konnte. Er freundete sich mit Olga Nikolajewnas Tochter Lenotschka an, saß oft mit ihr am Flügel und freute sich über ihren unzweifelhaften Erfolg.

Er war leider oft krank. Die Kälte und die Unterernährung konnten ihm nichts anhaben - sein Rheuma verschlimmerte sich von Mal zu Mal, er hatte immer mehr Schmerzen in den Beinen, Erkältungen gingen oft in eine Lungenentzündung über, die in der kalten Wohnung lange Zeit nicht abklingen wollte. Er verlor eine Menge Gewicht, alle seine alten Mäntel und Jacken wurden locker und mussten neu genäht werden - ansonsten lachte er selbst in den Spiegel:

- Er wackelt wie eine Vogelscheuche!

Aber er versuchte durchzuhalten, stemmte sich dagegen und beschwerte sich bei niemandem - es gab niemanden, der ihm helfen konnte. Seine ehemalige wichtigste Stütze im Leben - Jelena Pawlowna - brauchte nun selbst Unterstützung und Trost.

Am Konservatorium ging Glasunow mit gutem Beispiel voran - er hatte ein fröhliches Auftreten, machte Witze über Schwierigkeiten, tröstete die Verzweifelten und half den Schwachen. Er kannte noch immer die Lebensumstände jedes Professors, Lehrers, Angestellten und Schülers und kam rechtzeitig zur Hilfe, um sich über Zulagen, Pensionen, Rationen und Brennholz zu beschweren. Und wenn er konnte, hat er sich nie geweigert, zu dirigieren.

Im Sommer trat er in Pawlowsk (umbenannt in Sluzk - in Sowjetrussland sollte eine Stadt nicht nach dem Zaren benannt werden) mit einem Programm aus seinen alten Kompositionen und seiner Neuheit, dem Zweiten Klavierkonzert, auf. Am Flügel begleitete er Tschaljapin, der diesmal nicht „Dubinuschka“ sang, sondern Arien von Verdi und Romanzen von Glinka.

Im August unternahm er zusammen mit Stefanija Banzer und Pawel Kochanskij eine große Tournee durch die Wolgastädte und „überbrachte“ das Zweite Konzert und die Mazurka Oberek. Wo es kein Orchester gab, begleitete er am Flügel. Und in Nischni Nowgorod, auf der Bühne des Sommergartens „Laterne“ an der moosbewachsenen Mauer des alten Nischni Nowgoroder Kremls, dirigierte er seine Fünfte Sinfonie - und hörte sie sich gerne selbst an.

An der Wolga hat er sich ein wenig von den Sorgen erholt, frische Luft geatmet - leider konnte er nicht zum Aufenthalt nach Oserki fahren - in der Datscha wurde

zunächst eine Art Hauptquartier eingerichtet, dann ein Kinderheim, und auch Lunatscharskis Fürsprache half nicht.

Im Herbst wurde angekündigt, dass die Prüfungen an den Hochschulen abgeschafft werden sollen - im Sinne der gleichen „Proletarisierung“. Es stellte sich allerdings heraus, dass für die Konservatorien eine Ausnahme gemacht wurde; die Muso erließ einen „verbindlichen Beschluss“ über die Zulassungsprüfungen im Fachbereich: „Nur begabte Personen, die in der Lage sind, sich der Musikkunst zu widmen ..., sollen zugelassen werden.“ In der Realität beschränkten sich die Aufnahmeprüfungen jedoch oft darauf, die musikalische Begabung und die soziale Herkunft des Bewerbers festzustellen; manchmal ging es gar nicht um eine Ausbildung - er kam aus armen Verhältnissen und hatte keine Möglichkeit, eine Ausbildung zu erhalten. Und auf die Frage, wie er studieren könne, antworteten die Muso-Damen: „Man muss unterrichten! Schaut nicht auf die Kinder von Arbeitern herab!“

Gut, dass man das Konservatorium nicht zum Arbeitsdienst geschickt hat, dem fast alle arbeitsfähigen Menschen unterworfen waren. Lunatscharski konnte sich verteidigen - der Narcompros-Befehl erklärte es so: „In Anbetracht der Tatsache, dass Künstler aller Tätigkeitsbereiche - Maler, Bildhauer und Architekten, Schriftsteller, Künstler und Musiker - derzeit für staatliche künstlerische Arbeiten im Zusammenhang mit der Errichtung von Propagandadenkmälern, Oktoberfesten etc. benötigt werden, wird hiermit erklärt, dass Künstler von der Arbeitspflicht auf von den Narcompros-Abteilungen ausgestellte Bescheinigungen befreit sind.“

Als das kalte Wetter näher rückte, musste die Wohnung zusammengepfercht werden - nur zwei Räume wurden beheizt. Lange Zeit gab es keinen Strom, das Petroleum musste gespart werden, und abends brannte nur im Esszimmer eine Lampe, wo sich alle Bewohner und Gäste versammelten, wenn jemand kam - meistens Steinberg. Die Gespräche führten in der Regel zu einer Frage - was würde als nächstes passieren? Man unterhielt sich leise, und nur Tschaljapin, dessen „revolutionäre Ader“ sich schnell abnutzte, schimpfte lautstark über die Bolschewiki. Wenn einer der Gäste eines Nachts aufblieb - es war besser, auf einem Sofa in einem kalten Büro zu schlafen, als auf die dunklen, scheinbar toten Straßen zu gehen, deren unheimliche Stille gelegentlich von Schüssen und sinnlosen Hilferufen durchbrochen wurde -, gab es Raubüberfälle und Einbrüche.

## PROLETKULT SCHAFFT NEUE KUNST

Der Proletkult war mehr und mehr ein Grund zur Sorge. Ihre Führer, so erklärten sie, kämpften für die Schaffung einer „besonderen proletarischen Kultur“ und glaubten, dass ihre Schöpfer nur diejenigen sein könnten, die selbst an der Maschine arbeiteten, dass die Kunst nur ihre Gedanken und Gefühle ausdrücken sollte und dass alles, was das menschliche Genie im Laufe der Jahrhunderte geschaffen hatte, kategorisch abgelehnt wurde - der proletkultistische Dichter Kirillow zum Beispiel rief: „um unseretwillen werden wir morgen Raffael niederbrennen, Museen zerstören, die Blumen der Kunst zertreten“. Und solche „Gedichte“ wurden in Zeitungen gedruckt! Es war klar, dass für Glasunow und seine Musik kein Platz in der „Welt der Zukunft“ war, die der Proletkult nach der Zerstörung von allem auf dem kahlen Boden errichten wollte.

Es scheint jedoch, dass Proletkult selbst in den Augen der Bolschewiki zu weit ging; jedenfalls billigte Lunatscharski derartige Bemühungen nicht. Nach der Oktoberrevolution existierte Proletkult unter dem Volkskommissariat als „freiwillige Organisation des proletarischen Dilettantismus“, stellte sich aber nicht nur gegen die Vergangenheit, sondern auch gegen die sowjetischen Behörden, da es sich als alleiniger Herr des Wissens darüber betrachtete, wie genau diese „besondere proletarische Kultur“ aufgebaut werden sollte.

Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin trat in die Gruppe ein. Er trat bei Kundgebungen und Versammlungen auf und sang revolutionäre Lieder, darunter „Dubinuschka“, eine von ihm selbst komponierte Revolutionshymne. Die Zeitungen berichteten ausführlich über seine Triumphe - in Sewastopol zum Beispiel sang er den Matrosen in Matrosenanzügen mit einer roten Fahne in der Hand vor, die Matrosen griffen seine revolutionären Lieder auf. Im November, nach Tschaljapins Auftritten in Galakonzerten anlässlich des ersten Jahrestages der Sowjetmacht, verkündete der Rat der Volkskommissare eine Resolution: „in Anerkennung seiner Verdienste um die russische Kunst - einem hochbegabten Volkskünstler, einem Künstler der Staatsoper in Petrograd Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin - den Titel Volkskünstler zu verleihen.“ Und fügte hinzu: „der Titel des Volkskünstlers sollte künftig als höchste Auszeichnung für Künstler aller Kunstgattungen gelten, und seine Verleihung sollte von außergewöhnlichen Verdiensten auf dem Gebiet der künstlerischen Kultur abhängig gemacht werden“.

Fjodor Iwanowitsch nahm diesen Titel mit Freude an, und auf die Nachricht von Lunatscharski vor der Aufführung im Mariinski-Theater sagte er mit Gefühl:

- Liebe Freunde, ich habe keine Worte, um meine tiefe Dankbarkeit für die Ehre auszudrücken, die Sie mir erwiesen haben. Ich bin so begeistert, wie ich es noch nie in meinem Leben war. Ich habe nicht weniger als zwei Drittel des Erdballs bereist und viele Auszeichnungen gesehen, aber die heutige Auszeichnung ist die höchste von allen. Herzlichen Dank! Jetzt werde ich euch „Dubinuschka“ singen und ihr singt mit, - sagte er zu den Matrosen, die sich im Saal drängten. Der Beifall war tosend, und kraftvoll, wenn auch nicht sehr harmonisch, nahm der Saal „Dubinuschka“ auf.

- Könnten die Dinge wirklich besser werden? - sagte Tschaljapin anschließend. Nun, die Hoffnung stirbt zuletzt, wie man so schön sagt...

Die Härten des Winters waren anstrengend - die ohnehin schon magere Ration wurde von Tag zu Tag geringer, und Brennholz war nur schwer zu bekommen. Nur zwei Zimmer waren beheizt - eines wurde von Alexandr Konstantinowitsch und das andere von Jelena Pawlowna und Olga Nikolajewna bewohnt. Die Hausmeisterin ordnete an, die Eingangstür zu schließen, und wir gingen durch den Hof dorthin, obwohl das Haus dadurch nicht wärmer wurde. Nur ein Eingang des Wintergartens war offen.

Das winterliche Petrograd wurde immer hässlicher - mit Brettern vernagelte Schaufenster, leere Häuser, Müll auf den Straßen - die Hausmeister waren in ihre Dörfer gegangen, und die neuen Mieter scheuten sich nicht, den Müll durch die Fenster direkt auf die Straße zu werfen, so dass wir vorsichtig gehen mussten. Sogar in der Newski-Straße türmten sich Berge von Sonnenblumenschalen auf, die von Matrosen und ihren Damen, die auf der Hauptstraße der ehemaligen Hauptstadt (die Regierung war nach Moskau umgezogen) „spazieren gingen“ (ein Wort, das in Mode kam), aufgehäuft worden waren.

Die Popularität des bolschewistischen Führers Lenin wurde unglaublich - er war Stadtgespräch, man glaubte an ihn wie an Gott, sein Erscheinen auf einer

Kundgebung oder in einem Theater löste einen Beifall aus, den Tschaljapin selbst nicht erhielt. Einmal soll Lenin sogar ein Konzert im Bolschoi-Theater verlassen haben - die Arbeiter, für die das Konzert veranstaltet wurde, ließen niemanden singen und applaudierten ihrem Führer.

Das alte Leben brach mehr und mehr zusammen. Man fragte sich, wie werden wir diese mörderische Zeit überleben? Und würde es eine Veränderung zum Besseren geben? Es waren nicht nur die Kälte, der Hunger und der Mangel an Medikamenten, die uns zu schaffen machten. Man konnte sich zum Beispiel nie an die neue Schreibweise gewöhnen, die von der neuen Regierung eingeführt wurde, und alle Inschriften um einen herum wirkten unleserlich. Die Ungehobeltheit der neuen „Herren des Lebens“ war abstoßend und beängstigend - ihre schlampige Sprache, ihr grobes Gehabe, ihre unfreundlichen Blicke auf die „Ehemaligen“.

Im Frühjahr 19 wurde Rabis - die Gewerkschaft der Kunstschaaffenden - gegründet. Glasunow musste sich als Vorstandsmitglied von Rabis mit der Frage einer Lohntabelle befassen - wer von den Musikern wie viel Geld bekommen sollte.

- Wie sollte man das künstlerisch aufschlüsseln? - Alexandr Konstantinowitsch brummte und überlegte, wie er etwas Annehmbares finden könnte, um die Leute nicht in eine Reihe zu stellen, aber ihm fiel nichts ein.

- Nun, - sagte er zu seinen Rabis-Kollegen, - bis wir etwas Besseres gefunden haben, gibt es wohl keine andere Möglichkeit. Wir sollten sie mit größter Gewissenhaftigkeit behandeln.

Und in der Abteilung selbst hat er keine Zeit gescheut, sich mit jedem Detail zu befassen und Entscheidungen sehr vorsichtig zu treffen.

Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin verfluchte nun unablässig die neuen Behörden (natürlich hinter deren Rücken), genoss aber weiterhin deren Wohlwollen. Schon bald wählte ihn eine Versammlung von Solisten, Chorsängern und Orchestermitgliedern einstimmig zum Kandidaten für das Direktorium, eine Form der Selbstverwaltung, die erfunden wurde. Er wurde in das Direktorium gewählt und zum „Berater in künstlerischen Fragen der Operninszenierung“ ernannt.

Es war offensichtlich, dass die neue Regierung eine besondere Vorliebe für die Oper als „Spiel“ hatte. Allerdings wurde die Frage des Repertoires immer schwieriger. Die Verfolgung der Klassiker begann nach und nach - in einer Oper gab es „zu viele Zaren und Bojaren“, in einer anderen „zu viele Großmütter“. Die Oper war nicht der richtige Ort für diese Herren auf der Opernbühne, sie hatten zu viel von ihnen im Leben unter dem alten Regime gesehen.

Glasunow erklärte den Beamten des Volkskommissariats für Bildung und der Muso wiederholt, dass es vor allem auf gute Musik ankomme, wenn man den Massen wahre Kunst nahe bringen wolle, aber die Leute hörten nicht aufmerksam zu. Es war ein merkwürdiger Zustand - Glasunow wurde weithin als Russlands führende musikalische Autorität angesehen, aber seine Meinung wurde oft nicht beachtet. Von offizieller Seite wurde schnell darauf hingewiesen, dass er zwar ein angesehener Musiker und gefeierter Komponist sei, aber veraltet und überholt und die Probleme der proletarischen Kunst nicht verstehe.

Noch bedenklicher war jedoch die Verschlechterung der Beziehungen zu Assafjew. Er wurde in die Direktion des Mariinski-Theaters berufen, wurde zum Leiter aller Musikbibliotheken in Petrograd ernannt, zum Professor für russische

Volksmusik am Institut für Kunstgeschichte gewählt (Glasunow hatte übrigens Assafjews Kandidatur unterstützt, als er im Wahlausschuss saß) und wurde später Dekan der Musikfakultät. Er verfasste häufig Artikel, und es war kein Geheimnis mehr, wer unter dem Namen Igor Glebow schrieb.

Äußerlich verkehrten Glasunow und Assafjew wie in freundschaftlichem Einvernehmen und saßen bei zahlreichen Treffen und Zusammenkünften von Kunstschaffenden Seite an Seite, doch die Kälte wurde immer deutlicher spürbar. Obwohl Assafjew dem gefeierten Maestro den gebührenden Respekt zollte, fügte er seinen hochtrabenden Beinamen häufig „Kommentare“ hinzu, die bisweilen harsch ausfielen, wie „Glasunowianismus“, „veraltet“ und „vergangenes Jahrhundert“. In Musikkreisen wurden seine Aussagen natürlich anders wahrgenommen und verstanden. Nicht alle glaubten an Assafjews Aufrichtigkeit, manche hielten es für Eifersucht - seine Musik und seine Ballette waren kein Erfolg und „Raimonda“ wurde immer noch als „die Königin des Balletts“ bezeichnet. Assafjew war als sensibler und zerbrechlicher Mensch bekannt, der zu der Überzeugung neigte, dass er unterschätzt wurde und dass der Misserfolg seiner Musik die Folge irgendwelcher Intrigen war. Seine Natur war eindeutig eine „Mimose“, wie die von Skrjabin. Glasunow mochte Assafjews Musik überhaupt nicht, sie erschien ihm banal und farblos, obwohl er sich mit Kritik zurückhielt, aber Assafjew war überzeugt, dass die Meinung über ihn in Musikkreisen – „ein begabter Musikwissenschaftler und mittelmäßiger Komponist“ - gerade von Glasunow stammte.

Assafjew war nicht nur skeptisch gegenüber Glasunows Werken, sondern, was noch schlimmer war, er begann auch, das Unterrichtssystem am Konservatorium zu kritisieren, das seiner Meinung nach völlig veraltet war. Offenbar war er der Meinung, dass er selbst am Konservatorium schlecht unterrichtet worden war - er selbst hatte keine Lehrerfahrung und war ein unbedeutender Dozent, was er selbst zugab.

Massenaktionen - Konzerte und Kundgebungen - wurden zu einer Tradition. Am sowjetischen Feiertag, dem 1. Mai, wurde vor dem Winterpalast in Petrograd ein grandioses Spektakel inszeniert - die „Aktion der Dritten Internationale“. Viele Tausend Menschen nahmen daran teil, Chöre und Orchester dröhnten, revolutionäre Lieder wurden gesungen, die Musik von Beethoven und Skrjabin wurde gespielt (Lunatscharski tat sein Bestes, um sich einen Ruf als „Sturmvogel der Revolution“ zu erwerben). Um eine solche Masse von Menschen zu organisieren, wurden Feldtelefone, Licht- und Fahnen-„telegrafen“ und Boten eingesetzt, wie im Krieg. Die Zeitungen druckten Texte, schrieben ausführlich über den politischen und erzieherischen Wert solcher Massenaktionen und berichteten über Aktionen in Moskau, Woronesch, Orel und Irkutsk.

Glasunow war natürlich auch dabei - auf das Signal des Dirigenten, der am Telefon saß, gab er dem Orchester das Signal und die mächtigen Marschklänge des Finales von Beethovens Fünfter Symphonie erklangen über den Platz. Die Schüler des Konservatoriums sangen, tanzten, rezitierten im Chor und stellten die Helden und Befreier der Vergangenheit pantomimisch dar.

Auch an anderen Tagen traten die Schüler ständig in der Stadt auf - Muso befahl, kleine „Künstlerbrigaden“ zu bilden, ein Klavier oder sogar einen Flügel auf einen Lastwagen zu laden und in Arbeiterclubs oder auch nur auf Plätzen und Straßenkreuzungen nach Kundgebungen Konzerte zu geben. Das war kostenlos, aber die Zuhörer, die Mitleid mit den offensichtlich hungrigen jungen Musikern hatten, fütterten sie oft.

Auch Glasunows Musik - Klavieretüden, Romanzen und Auszüge aus Balletten - wurde bei solchen Konzerten gespielt. Seine Schüler liebten ihn immer noch sehr, schätzten jede Ansprache an sie und ließen keine Gelegenheit aus, sich ihm in den Weg zu stellen, um wieder seinen freundlichen Händedruck zu spüren. Es gab keine Unterwürfigkeit oder Schmeichelei, sondern nur die Freude, mit einem großen und freundlichen Mann zu kommunizieren.

Auch Glasunow verstellte sich nicht, er liebte die begabten Jugendlichen aufrichtig, freute sich über ihre Erfolge und hoffte auf eine große Zukunft für jeden seiner begabten Schüler. Und mit Trauer erhielt er die Nachricht vom Tod des elfjährigen Sohnes Skrjabins - Julian, einem genial begabten Jungen. Er hatte am Kiewer Konservatorium bei Glière studiert und ertrank beim Schwimmen im Dnjepr...

### „MITJA IST DER RUSSISCHE MOZART!“

Vielleicht beschloss das Schicksal, das der russischen Musik Julian Skrjabin vorenthalten hatte, diesen Verlust zu kompensieren - im Herbst 19 erschien ein etwas schüchterner, stiller Junge mit runder Brille, einem Pony und einem Matrosenanzug bei den Prüfungen am Konservatorium. Es war der 13-jährige Mitja Schostakowitsch. Glasunow hatte Mitja schon vor dem Examen kennen gelernt, als seine Eltern den Jungen zu dem berühmten Komponisten brachten. Sie brachten ihn verärgert und zweifelnd zu ihm: zuvor hatten sie Mitja einem anderen Prominenten - Alexander Iljitsch Siloti - gezeigt, doch dieser erklärte kategorisch:

- Es gibt kein musikalisches Talent. Der Junge würde keine Karriere als Musiker machen.

Gut, dass sie ihm nicht ganz geglaubt und beschlossen haben, Mitja zu einem Ingenieur zu machen, wie sie es bereits vorhatten. Natürlich wäre er trotzdem zur Musik gekommen, aber wie viel Zeit und Mühe wären dabei verloren gegangen! Nachdem Glasunow Mitja zugehört hatte, konnte er sich nur über die „Taubheit“ Silotis wundern und riet den Eltern des Jungen eindringlich:

- Er sollte auf jeden Fall Musiker werden! Er könnte auch Pianist werden und Komposition lernen.

Die Prüfung bewies eindeutig, dass Mitja Schostakowitsch außergewöhnlich begabt war - ein feines Gehör für Musik, ein ausgezeichnetes Gedächtnis, enorme virtuose Fähigkeiten. Steinberg, Nikolajew und andere Professoren wetteiferten miteinander, um ihre Bewunderung auszudrücken - dieser Junge mit dem kindlichen Ausdruck und scheinbar jünger als seine Jahre, spielte reif, und es entstand etwas ganz Eigenes, eine vielversprechende Komposition, wenn auch noch weitgehend imitierend. Glasunow schloss die Diskussion mit Worten, die bald in ganz Petrograd nachhallten:

- Mitja ist der russische Mozart!

Mitja wurde in zwei Klassen aufgenommen - Komposition und Klavier - und er wurde von Steinberg, dem Lieblings-„Owjossitsch“ der Schüler, in die Geheimnisse der Kompositionskunst eingeweiht. Vom ersten Tag an verblüffte Mitja alle, sowohl seine Professoren als auch seine Mitschüler, damit, wie schnell er die komplizierte Kunst der Musik erlernte. Auf Wunsch seiner Schüler zeigte er „Tricks“ - demonstrierte sein ungewöhnliches Gehör und erriet jede beliebige Anzahl von Klängen, die auf dem Klavier zu hören waren. Und jeder mochte ihn wegen seiner Ernsthaftigkeit, seines Engagements und seiner eifrigen Einstellung zum Unterricht.

Und Lernen war lächerlich. Die Verwüstung im Lande wurde immer schlimmer. Mitjas Gesundheit war angeschlagen, und aufgrund der ständigen Unterernährung entwickelte er eine Anämie mit häufigen Kopfschmerzen. Die monatliche Ration, die Glasunow ihm als besonders begabtem Schüler zuwies - ein Pfund Schweinefleisch und vier Teelöffel Zucker - half da wenig. Und mit dem Einzug des Winters kam das Leiden an der Kälte hinzu - das Gebäude des Konservatoriums war nicht beheizt, in den Klassenzimmern saß man in Mänteln und Handschuhen, die Klaviertastatur und der Bleistift ließen die Finger gefrieren. Ein Schüler nach dem anderen verschwand, ging irgendwohin oder hatte einfach nicht die Kraft, zum Konservatorium zu gehen. Sofia Wassiljewna Schostakowitsch, Mitjas Mutter, erwog beim Anblick des blassen und ausgemergelten Sohnes, die Familie in den Süden, in das warme und Brotland zu bringen, aber Mitja weigerte sich - das Konservatorium, die Musik, das Komponieren waren zum Sinn seines Lebens geworden. Und obwohl er in seinem ersten Jahr dort nicht wirklich komponierte, brachte er immer öfter eigene Klavier- und sogar Orchesterstücke in Steinbergs Theorieunterricht mit. Glasunow machte sich natürlich auch mit ihnen vertraut - leider gefielen sie ihm überhaupt nicht, viele von ihnen erschienen ihm sogar unangenehm und zu hart, etwas erinnerte ihn an Prokofjew, dessen Musik Mitja offenbar liebte. Aber jetzt, auf dem Höhepunkt seiner langen Lebenserfahrung, hatte Alexandr Konstantinowitsch eine ruhige Haltung gegenüber Schostakowitschs „Neuerungen“ - das außergewöhnliche Talent des Jungen war unbestritten, soll er doch schreiben, was er will. Und er fragte „Owjossitsch“ ständig, wie es seinem jungen Schützling gehe. Steinberg hingegen billigte Mitjas Experimente.

Seine Leidenschaft für die Musik schien dem Jungen zu helfen, Widrigkeiten zu überwinden - Mitja verlor nicht den Mut, er sah trotz seiner Blässe fröhlich aus, seine Witze und Scherze brachten seine Mitschüler zum Lachen und heiterten sie auf.

## DIE MUSO LEITET

Die Veränderungen am Konservatorium wurden immer größer. Sie sprachen ausführlich über den Zweck der Musik beim Aufbau einer neuen Gesellschaft, über den Dienst am Volk, über die persönliche Beteiligung jedes Musikers an diesem Dienst - all diese Dinge schienen richtig zu sein, aber all dies wurde in einer vulgären und krachenden Weise dargelegt und vermittelte daher Glasunow, und nicht nur ihm, den Eindruck von müßigem Geschwätz. Die Erklärungen wurden vom „Abgesandten des Volkskommissariats für Bildung“, Arthur Lurie, und manchmal von Igor Glebow unterzeichnet - anscheinend war Assafjew zu schüchtern, seinen richtigen Namen unter solche Schriften zu setzen. Assafjew war nun auch Mitglied der Petrograder Muso und lobte offensichtlich Luries Kompositionen - er stellte sich selbst als Komponist vor. Und zwar nicht irgendein Komponist, sondern ein „revolutionärer Komponist“. Diese Kompositionen wurden sozusagen regelmäßig auf feinem Papier gedruckt und waren „ultra-revolutionär“ - ohne Noten und ohne Zeitstempel, ohne Tonartbezeichnungen, mit schrecklichen Klecksen statt Akkorden, mit präntiösen Titeln wie „Formen in der Luft“, aber in Wirklichkeit toter Unsinn.

Aber schlimmer war die Tatsache, dass Lurie sich mit arrogantem Auftreten in die Angelegenheiten des Konservatoriums einmischte, absurde Anweisungen gab und seine Kompositionen durchsetzte. Es wurde Glasunow immer klarer, dass er ein Hochstapler in der Kunst war, ein talentloser Karrierist, und dass seine „revolutionäre transformative Tätigkeit“ (er wiederholte dies immer wieder) eine

Täuschung war. Als Lurie nach einer Geschäftsreise ins Ausland nicht nach Russland zurückkehrte, war das Konservatorium erleichtert, mit Freude seine „Formen in der Luft“ einpacken zu können, denn das Papier war dick. Sie seufzten auch bei Muso, während Assafjew später zugab, Muso bereits verlassen zu haben:

- Es ist schade um die Energie, die in die Beziehung mit ihm und mit Muso geflossen ist. Es ist schwer, sich an die Schrecken, die idiotische Diplomatie und die Kompromisse von Muso zu erinnern!

Von den Fronten des Bürgerkriegs kamen alarmierende Nachrichten. Die Zeitungen riefen auf: „Sammelt eure Kräfte, um Denikin zurückzuschlagen!“ Es gab Gerüchte, dass die Denikinisten im Falle eines Sieges ein blutiges Massaker nicht nur an den Bolschewiken, sondern auch an allen, die mit ihnen kollaboriert hatten, verüben wollten. So wurde auch Glasunow bedroht, ohne dass die Denikinisten in ihrer Wut und ihrem Hass erkannt hätten, dass der berühmte Komponist nur der Musik und seinen Schülern gedient hatte.

Doch die stürmische Atmosphäre tat der Musik keinen Abbruch. Am 19. Oktober fand eine Reihe von Konzerten mit Musik von Beethoven statt, und Glasunow dirigierte das Konzert für vier Klaviere von Bach. Es erwies sich als unmöglich, Holz zum Heizen des Kleinen Saals des Konservatoriums zu beschaffen, es war eiskalt - das Orchester spielte in Mänteln und Stiefeln, während Glasunow in kniehohen Stiefeln, einem Pelzmantel und warmen Handschuhen hinter das Dirigentenpult trat. Doch die Aufführung gelang, Professor Nikolajew und seine drei Schüler spielten brillant, und die erstarrten Zuhörer applaudierten in Freundschaft und stießen Dampf aus.

Es war nun nicht ungewöhnlich, dass Glasunow mit dem Streichquartett auftrat, das kürzlich nach ihm benannt worden war - dem Glasunow-Quartett! Vier hervorragende Musiker - Lukaschewski, Pechnikow, Rybkin und Mogilewski - allesamt alte Bekannte und Freunde des Komponisten, bildeten ein recht gutes Ensemble. Sie spielten seine Quartette und erinnerten ihn daran, dass es gut wäre, etwas speziell für sie zu komponieren. Doch Glasunow kam nie wirklich dazu, das Sechste Quartett zu komponieren, obwohl seine Melodien bereits in seinem Kopf zu klingen begonnen hatten. Es ist an der Zeit, mit der Arbeit zu beginnen - es ist zwanzig Jahre her, dass er das Fünfte Quartett komponiert hat!

Mehr als einmal erhielt er das Angebot, etwas zu einem „zeitgenössischen Thema“ zu komponieren - über die Revolution, über den Klassenkampf. Eines Tages kam ein junger Mann mit dem Ballettlibretto „Der goldene König“ herein, in dem es darum geht, wie die Masse der Werktätigen gegen ein goldenes Idol kämpft und es besiegt. Das „goldene Idol“ wurde als Kapital definiert, das die Menschen korrumpiert und ruiniert. Dem Libretto war ein Brief von Lunatscharski beigelegt, in dem er den jungen Autor lobte: „Das Libretto ist lebendig, malerisch, im besten Sinne des Wortes, ein Ballett - und zauberhaft“:

- Anatoli Wassiljewitsch hat Sie empfohlen, - erklärte der Librettist. Er schaute Glasunow an und gestand, dass er „Raimonda“ und „Die Jahreszeiten“ sehr mochte.

Wie sonnendurchflutet ist die Musik Ihres „Herbstes“! - sagte er enthusiastisch Glasunow las sowohl den Brief von Lunatscharski als auch das Libretto sorgfältig. Das gefiel ihm nicht - solche Komplote würden zu jemandem wie Lurie passen. Aber um den enthusiastischen jungen Mann nicht zu kränken, verbog er sein Herz:

- Ich würde dieses Thema gerne aufgreifen, - sagte er und strich über die Libretto-Blätter, - aber nicht jetzt. Es fällt mir schwer, etwas zu schreiben. Ich schüre den Herd und hacke das Holz selbst.

Aber im Sommer, in meinem Garten - Alexandr Konstantinowitsch hoffte, im Sommer in Oserki leben zu können - werde ich das Stück gerne übernehmen.

Der Librettist war zufrieden. Und mit der Zeit, bis zum Sommer, wurde die Geschichte sicher vergessen.

### „SOLLTEN DIE OPERNHÄUSER NICHT GESCHLOSSEN WERDEN?“

Im Winter 1919-20 drohte eine neue Gefahr: Ein Teil der neuen Führung beschloss, auf Kosten der Künste Geld zu sparen und den Brennstoffmangel durch die Schließung der Opernhäuser auszugleichen. Ein gewisser Galkin drängte vehement:

- All diese „Traviatas“, „Carmen“, „Eugen Onegin“ und andere bürgerliche Opern sind für das Volk nicht von Nutzen. Können wir, wenn die Arbeiter frieren, wertvollen Brennstoff in die gefräßigen Öfen der Theater werfen?

Dieser Galkin bezog sich in erster Linie auf das Bolschoi-Theater in Moskau, aber die Idee einer solchen „Sparsamkeit“ wurde auch in Petrograd aufgegriffen - es wurde vorgeschlagen, das Mariinski-Theater zu schließen und die reichste Sammlung von Kostümen, Kulissen und Requisiten, die sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt hatte,... an Theater und Arbeiterklubs in der Peripherie zu verteilen.

Die Direktion des Mariinski-Theaters ließ Tschaljapin nach Moskau eilen. Sie wussten natürlich, dass Lenin, dem Fjodor Iwanowitsch von der Petrograder Muso aus die Pläne der „Nihilisten“ erläuterte, ein Liebhaber der musikalischen Kunst und u. a. der Oper war. Auf die Beschwerden Tschaljapins antwortete er mit einem ironischen Zwinkern:

- Ich glaube, Genosse Galkin und andere haben eine etwas naive Auffassung von der Rolle und dem Zweck des Theaters. Das Theater dient nicht so sehr der Propaganda, sondern vielmehr der Entspannung der Arbeiter nach der Arbeit. Und das Erbe der bürgerlichen Kunst ist noch zu früh, um es den Archiven zu überlassen. Machen Sie sich keine Sorgen, Fjodor Iwanowitsch, gehen Sie zurück nach Petrograd. Wir werden Ihre berechtigten Bedenken berücksichtigen. Wir werden Genosse Galkin korrigieren!

In der Tat wurde es korrigiert, die Theater wurden nicht geschlossen, es wurde Brennholz gegeben, die Rationen für die Künstler wurden erhöht und der Reichtum des Mariinski-Theaters wurde nicht vergeudet. Lunatscharski wiederholte nun oft und inbrünstig:

- Wenn die reformistischen Politiker, die das Theater umgeben, im Namen der proletarischen Massen fordern: „Nieder mit den bürgerlichen Theatern!“, dann werden wir, die Vertreter der Regierung, diesen Extremen sagen: „Hände weg!“ Und wir sehen es als unsere Pflicht an, den Menschen ihre uralten Werte zu erhalten!

Es wurde bekannt, dass die Regierung beschloss, eine staatliche Sammlung von Musikinstrumenten einzurichten und Geigen und Celli berühmter italienischer Meister - Stradivari, Amati und Guarneri - aus Privatbesitz zu beschlagnahmen. Die

Besitzer versuchten vergeblich, sie zu verstecken und sogar mit ihnen ins Ausland zu fliehen. Die allgegenwärtige Tscheka entdeckte sie und nahm sie mit. Lunatscharki, der dem Ausschuss für die Staatssammlung angehörte, erklärte den Verärgerten:

- Nicht ohne die Hilfe der von den Spießbürgern so geschmähten Außerordentlichen Kommission ist es uns gelungen, diese Instrumente aus den Händen von Privatsammlern, Amateuren und Händlern zu nehmen und in Ensembles zusammenzustellen, damit sie nicht in einem Museum hängen, nicht verstauben, sondern damit sie ihr goldenes und silbernes Lied vor einem breiten Arbeiterpublikum singen!

Die neuen Besitzer sind zu loben - die Instrumente wurden sorgfältig aufbewahrt und gegen eine bescheidene Miete an verdiente Musiker abgegeben. Die Quartette gehörten zu den ersten, die diese wunderbaren Instrumente erhielten.

Die Bibliothek Sergej Iwanowitsch Tanejews und das Haus Pjotr Iljitsch Tschaikowskys in Klin wurden erhalten. Der Direktor des Hausmuseums, der ehemalige Sekretär der Moskauer Abteilung des RMO Nikolai Timofejewitsch Schegin, hielt das Haus in Ordnung, und wenn er in Schwierigkeiten geriet, beeilte er sich, Lunatscharki zu kontaktieren. Er lud Glasunow ein, in Klin zu leben. Er wollte unbedingt hinfahren, aber Alexandr Konstantinowitsch kam nicht dazu - im Winter wurde Jelena Pawlowna krank und konnte nicht mehr gehen. Der Direktor des Konservatoriums hätte wahrscheinlich sein Gehalt einbehalten, wenn er zu lange abwesend gewesen wäre.

Während der Krankheit Jelena Pawlownas blieb er häufiger zu Hause, komponierte ein wenig und schrieb über den Winter eine Klavierfantasie für vier Hände. Er sagte zu Jelena Pawlowna:

- Gute Besserung, Mami, wir spielen es mit Ihnen!

Der Winter zog sich endlos hin, gequält von Kälte und Unterernährung. Aber im Laufe des Winters verlor Alexandr Konstantinowitsch noch mehr an Gewicht, und seine Mäntel mussten erneut gekürzt werden. Aber wenn er an sich selbst dachte, konnte er auch stolz sein - die Härten der Zeit verdarben seinen Charakter nicht, die Gutmütigkeit blieb das Hauptmerkmal seines Wesens. Wera Iwanowna Skrjabin erzählte Jelena Pawlowna einmal eine Bemerkung von jemand anderem über Alexandr Konstantinowitsch:

- Was für ein ruhiger, ausgeglichener Mann er ist, er nimmt nie etwas übel. Er hat eine seltene Schönheit der Seele, Charme. Und doch ist er streng und prinzipientreu! Er ist der Mann, auf den sich das Konservatorium stützt. Er ist so berühmt, aber er wird nicht vergessen, Ihnen rechtzeitig zu gratulieren, wenn es etwas zu gratulieren gibt. Und wie viel Freundlichkeit ist in seiner ruhigen und gleichmäßigen Stimme!

Jelena Pawlowna sagte es natürlich ihrem Sohn. Glasunow winkte ab:

- Alles ist gewöhnlich. Und man kann empört sein. Ist man der menschlichen Behandlung überdrüssig geworden?

Alles hat irgendwann ein Ende, auch der Winter ist vorbei. Und der Frühling brachte seine eigenen Probleme mit sich - die in den Höfen und Straßen Petrograds angesammelten Abwässer begannen zu tauen, die Stadt wurde von einer Epidemie bedroht, und die Behörden erklärten die Räumung der Stadt zum Arbeitseinsatz.

## FRÜHLING UND SOMMER '20

Trotz aller Entbehrungen hatten die Musikinteressierten in Petrograd schon lange das Gerücht, dass ein kurzsichtiger junger Mann mit ungewöhnlichem Talent am Konservatorium etwas Ungewöhnliches und sehr Interessantes komponieren würde. Und diejenigen, die Mitja Schostakowitsch zum ersten Mal sahen, waren überrascht - ein ziemlicher Junge, dünn und leicht, wie ein Schilfrohr, ein seltsamer Gesichtsausdruck durch dicke Brillengläser, und die Musik von solcher Energie!

Mitja Schostakowitsch war sowohl in Klavier als auch in Theorie gut. Und im Frühjahr schrieb Glasunow in das dicke Kritikbuch des Direktors: „Herausragendes musikalisches und virtuoses Talent. Die Leistung ist bereits recht eigenständig und ausgereift. Ausgezeichnete Solidität.“ Vielleicht ist es schon lange her, dass jemand eine solche Glasunow-Kritik erhalten hat!

Das Konservatorium taut auf, wie es jemand jovial ausdrückte, nach der Misere des Winters. Der Unterricht war in vollem Gange, überall war Musik zu hören. In jenem Frühjahr schlossen die talentierten Pianisten Marija Judina und Wladimir Sofronizki ihre Ausbildung in Nikolajews Klasse ab - sie waren wie Schostakowitsch das Gesprächsthema am Konservatorium und in der Stadt.

Glasunow ging umher, nahm Prüfungen ab und kam überall durch, und als er am Abend das Konservatorium verließ, hatte einer seiner Schüler Zeit, eine Kutsche zu rufen, damit sein Lieblingsdirektor, der nach einem Tag müde war, nicht warten musste.

Mit dem Einsetzen der Wärme nahm Glasunow immer öfter den Taktstock in die Hand. Es war nicht leicht - seine Beine schmerzten und es war schwierig, lange vor dem Orchester zu stehen, aber das Musizieren war aufregend und die Krankheiten waren vergessen. Zusammen mit anderen Professoren des Konservatoriums reiste er zu Klubs und Kulturzentren und trat sogar direkt in den Werkstätten der Fabrik auf. Dabei dirigierte und begleitete er meist den Geiger Pawel Kochanskij und die Sängerin Marija Brian - mit ihnen bildete Glasunow ein hervorragendes Ensemble.

Ein großer Sessel wurde hinten auf den Lastwagen gestellt, Alexandr Konstantinowitsch wurde hochgehoben und in einen Sessel gesetzt. Der Lastwagen, der blauen Rauch ausstieß, fuhr durch Petrograd. Arbeiter, Matrosen, Soldaten der Roten Armee empfingen die Künstler mit Begeisterung, die Säle waren stets bis auf den letzten Platz gefüllt, der Beifall nahm kein Ende. Glasunow wurde besonders geliebt - ein berühmter Komponist, der in der ganzen Welt bekannt ist, der aber seine Heimat in den schweren Zeiten nicht verlassen hat, der ihre Nöte mit den Menschen geteilt hat. Einmal schrieb die Zeitung „Rote Baltische Flotte“ nach einer Aufführung für die Matrosen: „Die roten Matrosen ehrten ihren heimischen Komponisten. Sie gaben ihm stehende Ovationen und begrüßten ihn mit tosendem Beifall.“

Im Frühjahr begann er auch, ins Ausland zu reisen, da er sich dort leichter bewegen konnte und es Jelena Pawlowna besser ging, so dass er sie in Ruhe lassen konnte. Er besuchte Berlin und andere deutsche Städte, traf viele Freunde und Bekannte und machte viele neue Bekanntschaften. Man erinnere sich an die Begegnung mit dem jungen Amerikaner George Gershwin - der improvisierte mit viel Talent jazzige Popsongs auf dem Klavier, auch wenn sein Spiel ein wenig rau war, wie in einem Café. Als er dem berühmten russischen Komponisten vorgestellt wurde, erklärte George sofort und energisch:

- Mein Lebenstraum war es, nach Russland zu gehen und bei Ihnen Orchestrierung zu lernen!

Glasonow sah sich Gershwins Kompositionen - Lieder, Musicals - genau an, fand viele Fehler und antwortete mit offener Wahrhaftigkeit:

- Sie sind ein fähiger Komponist, aber Sie müssen sich erst gründlich mit Musiktheorie, Harmonie und Kontrapunkt beschäftigen, bevor Sie sich der Orchestrierung zuwenden.

Der junge Komponist war nicht beleidigt und nahm den Rat dankend an - er begann sogar selbst zu studieren, wovon sich Glasunow überzeugen konnte, als er später mit Gershwins neuen Kompositionen bekannt gemacht wurde.

Als er von seiner Reise „in die Fremde“ zurückkehrte und in Pawlowsk - also in Sluzk - ein großes Konzert mit seinen Werken gab, konnte er sich nicht an all diese neuen Namen gewöhnen.

Im Sommer machte er Urlaub in Gatschina - in Oserki war es nach den Verwüstungen, die der einjährige Aufenthalt des Waisenhauses dort angerichtet hatte, immer noch unmöglich, die Datscha zu reparieren. Im Zarenpalast von Gatschina, der heute ein Palastmuseum ist, erhielt Glasunow wie andere berühmte Künstler ein ausgezeichnetes, großes und helles Zimmer und ein für die damalige Zeit gutes Essen. Es war schade, dass Jelena Pawlowna nicht mitkommen konnte (ihr krankes Bein hinderte sie daran), aber Alexandr Konstantinowitsch nahm Mukusan mit und trug ihn auf seinen Schultern auf Spaziergängen in Hollands Garten zwischen wundervollem Flieder und weißen Marmorstatuen entlang des Ufers des Weißen Sees. Die Menschen um ihn herum (Künstler, Musiker und Wissenschaftler, die ebenfalls in Gatschina Urlaub machten) waren bereits an den Anblick des berühmten Komponisten gewöhnt, der langsam und schwerfällig mit einer großen grauen Katze auf der Schulter ging.

In Gatschina, nach einer Pause vom Konservatorium und den häuslichen Sorgen, entwickelte Glasunow den Wunsch zu komponieren, und von Zeit zu Zeit setzte er sich an Notenblätter - er ordnete Klavierpräludien und Fugen, skizzierte das Sechste Quartett und dachte über andere, noch nicht ganz klare Kompositionen nach. In der Musik blieb er sich treu, keine modischen Neuerungen lockten ihn.

In Moskau, so berichteten die Zeitungen, wurde Mjaskowskis Fünfte Symphonie im Juli zum ersten Mal gespielt. Nikolai Jakowlewitsch diente jetzt in Moskau bei den Bolschewiken im Marinehauptquartier, war aber angeblich des Dienstes überdrüssig und wollte ihn verlassen. Als Glasunow die Partitur seiner neuen Symphonie öffnete, war er überrascht und erfreut über die Veränderungen in Mjaskowskis Stil - er verzichtete auf Komplexität, vermied düstere und bedrohliche Bilder (wie in seinem „Schweigen“) und komponierte leichte und manchmal leuchtende Musik (obwohl der zweite Satz etwas Beunruhigendes hat), während er sich vor allem an die Gebote seiner Lehrer erinnerte - die Musik ist klar und russisch, und im Scherzo entwickelte er sogar eine ukrainische Volksmelodie. Kurzum, er stand Glasunow näher als den verschiedenen „Modernisten“, die er in seinen Artikeln immer wieder lobte. Es war kein Zufall, dass Prokofjew später, als die Symphonie in Amerika aufgeführt wurde und Prokofjew sie hörte, in einem der Interviews, die er ohne Ende gab, Mjaskowski für „glasunowsche, stellenweise unverschämt schülerhafte Methoden und für die Längen...“ tadelte.

Nun, Mjaskowski war eine Freude, vielleicht wird auch Prokofjew irgendwann zur Vernunft kommen? Offenbar hatte der „Konservator“ Glasunow doch nicht so unrecht, als er vor unnötigen Neuerungen warnte. Und Glasunow dirigierte am

Vorabend des Beginns der Konservatoriumskurse seine Kompositionen - die Suite „Aus dem Mittelalter“ und Episoden aus der Musik zu „Der König der Juden“ - mit besonderem Vergnügen im Saal der Nationalversammlung. Die Resonanz war gut, es schien, als würde Glasunow tatsächlich zum „Volksdirigenten“ - zum Publikumsliebbling im guten Sinne des Wortes, denn noch immer hat er nie etwas „für das Publikum“ gemacht.

Im Herbst war es schwer, durch die Gänge des Konservatoriums zu kommen - es gab ungewöhnlich viele Bewerber für die Aufnahmeprüfungen. Zum Teil wurden sie durch das hohe Stipendium und das kostenlose Mittagessen angelockt, das allen Bewerbern angeboten wurde. Aber die Prüfungen waren rigoros, die Unfähigen wurden gnadenlos aussortiert und Musos Anweisungen, die Schülerschaft so weit wie möglich zu „proletarisieren“, wurden ignoriert.

### „GLASUNOW MUSS GLASUNOW SEIN“

Im September 1920 traf der berühmte englische Science-Fiction-Autor Herbert Wells in Petrograd ein. Mit seinem Sohn und einer Dolmetscherin schlenderte er durch die Stadt und war entsetzt über die Verwüstung - die leeren und staubigen Schaufenster längst geschlossener Geschäfte, die überfüllten und knarrenden Straßenbahnen, die Schlaglöcher in den Bürgersteigen, die Fundamente von Holzhäusern, die zur Gewinnung von Brennholz abgetragen wurden. Und er wiederholte:

- Ein kolossaler, irreparabler Zusammenbruch! Eine Katastrophe! Diese toten Geschäfte!

Er sagte den baldigen Untergang des bolschewistischen Regimes voraus. Was ihn jedoch überraschte, war, dass der stabilste Teil des russischen Lebens, den er bisher gekannt hatte, die Theater waren - in Petrograd und Moskau fanden täglich Dutzende von großartigen Theateraufführungen statt. Tschaljapin sang, die Orchester spielten wunderschön, die Musiker waren alles andere als Dirigenten, sondern trugen immer noch Smoking und weiße Krawatten.

Wells wollte Glasunow sehen, den er schon lange und gut kannte. Das Treffen fand im Volkskommissariat statt. Gleichaltrige und alte Freunde umarmten sich herzlich. Glasunow sah einen wohlhabenden, gut gekleideten Herrn, jugendlich, voller Gesundheit, Wells - einen dünnen, blassen, lose hängenden, wie von der Schulter eines anderen, von den Sorgen und Nöten der Alten belasteten Menschen. Sie erinnerten sich an ihre Begegnungen in London und Oxford, erinnerten sich an gemeinsame Freunde und Bekannte. Wells fragte nach der Arbeit.

- Ich schreibe, - sagte Glasunow, - aber mir geht das Notenpapier aus. Und ich fürchte, es wird auch keines mehr geben.

- Es wird sie geben, und zwar bald, - versicherte ihm Wells und verwies auf den bevorstehenden Zusammenbruch der Bolschewiki.

Aber Glasunow, der die Situation in Russland natürlich besser verstand, schüttelte den Kopf und fragte:

- Wird es in England nicht eine Revolution geben? Ich habe dort viele gute Freunde...

In seinen Skizzen für sein demnächst erscheinendes Buch „Russland im Dunkeln“ schrieb Wells: „Als ich all diese bedeutenden Menschen sah, die als

Flüchtlinge inmitten der elenden Trümmer eines zusammengebrochenen Systems lebten, wurde mir klar, wie sehr Menschen mit großen Talenten von der Solidität der zivilisierten Gesellschaft abhängen. Ein gewöhnlicher Mensch kann von einem Beruf zum anderen wechseln, aber Tschaljapin muss Tschaljapin sein oder nichts, Pawlow muss Pawlow sein, Glasunow muss Glasunow sein.“ Und der Engländer wusste noch nicht, wie viel von der Hausarbeit beim Direktor des Konservatoriums lag (kaum ein Gedanke an Sir Charles Villiers Stanford, den Leiter des Royal College of Music). Und obwohl Glasunow liebevoll mit ihnen umging und sich um seine Schützlinge, Schüler, Professoren und Angestellten sorgte, wie viel Zeit und Mühe steckte in ihnen! Wells wusste auch nichts von den törichten Erklärungen von Muso, von den Forderungen nach einer "Proletarisierung" der Musikkunst und von vielen anderen Dingen. Und so beendete er seine Notizen eher heiter: „Glasunow wird schreiben, bis ihm das Notenpapier ausgeht.“

Tatsächlich hat Alexandr Konstantinowitsch in diesem Herbst nichts mehr geschrieben, obwohl noch Papier vorhanden war. Einige Skizzen wurden im Gedächtnis gespeichert, aber es war keine Zeit, sich an die Arbeit zu setzen.

Zu Beginn des Winters kamen sie schließlich zusammen, um den „20. Jahrestag der pädagogischen Tätigkeit von A. K. Glasunow“ zu feiern. Eigentlich neigte sich das 21. Jahr dem Ende zu, aber die Schwierigkeiten des Lebens zwangen sie, das Jubiläum zu verschieben. Feierlich, wenn auch in Pelzmänteln, saßen sie bei Reden und der Verlesung von Regierungs- und Institutionsansprachen, Briefen und Telegrammen. Es gab viel Musik von Glasunow, darunter zwei Neuheiten - Jerschow, mit dem Mund voller Dampf, sang ausgezeichnet „Shakespeares Sonett Nr. 66“, und der Jubilar spielte zusammen mit Nikolajew die „Fantasie“ für Klavier zu vier Händen.

Im Foyer des Kleinen Saals wurde eine Bronzestatue von Glasunow aufgestellt - eine strenge, ja zornige Figur, die von dem berühmten Bildhauer Matwei Maniser geschaffen wurde - und der Kleine Saal selbst sollte laut Dekret „fortan in allen Fällen als Saal Alexandr Konstantinowitsch Glasunows“ bezeichnet werden.

Ende des Jahres wählte der Kunstrat Glasunow einstimmig für eine weitere dreijährige Amtszeit als Direktor wieder. Alexandr Konstantinowitsch bedankte sich kurz bei den Mitgliedern des Verwaltungsrats und bat um ihre Unterstützung und ihr Vertrauen für die künftige Zusammenarbeit.

Sergej Prokofjew wurde oft in ausländischen Zeitungen erwähnt. Es schien, dass er im Ausland (er trat jetzt in Amerika auf) als eine Art „Vertreter der bolschewistischen Musikkunst“ angesehen wurde. Die Energie seines Spiels wurde gelobt: „Seine Muskeln sind aus Stahl!“ „Stählerne Finger, stählerne Handgelenke, stählerne Bizeps, stählerne Trizeps... Es handelt sich um einen Schallstahl-Trust“, wiederholten die Zeitungsleute. Seine Musik wurde als wild und hemmungslos, als „bolschewistisch“ empfunden. Ein Rezensent schrieb mit komischem Entsetzen: „Als die Tochter eines Dinosauriers das damalige Konservatorium absolvierte, gehörte Prokofjew ganz sicher zu ihrem Repertoire.“ Und das Finale der zweiten Sonate wurde einem anderen als Bild „einer Mammutherde, die auf einer asiatischen Hochebene angreift“ vorgestellt. Der Komponist, der oft - wie in Amerika üblich - Interviews gab, antwortete: „Wenn der Kritiker meine Musik nicht versteht, bleibt ihm nichts anderes übrig, als über Muskeln aus Stahl zu sprechen.“ Er fügte hinzu, dass einmal ein schwarzer Fahrstuhlführer in einem Hotel respektvoll seinen Arm berührte und ihn wahrscheinlich mit einem Boxer verwechselte - wenn man von „Muskeln aus Stahl“ spricht.

Der Winter war nicht einfacher als der vorangegangene, es war immer noch kalt und man hatte Hunger, man lief immer noch durch den verschneiten und verschmutzten Hof in Kasanskaja, lief im Dunkeln den Hinterhof hinauf. Der Korridor war überfüllt - das Nötigste aus den Zimmern, die nicht beheizt waren, wurde auf den Korridor gebracht, um Wärme zu sparen. Es war nicht leicht, zum Konservatorium zu gelangen - man hatte keine eigene Kutsche und schon lange nicht mehr die treue Kusma, selbst auf der Newski-Straße konnte man nicht immer eine Kutsche finden, und an eine Straßenbahn, die jetzt kostenlos war, kam man kaum heran - sie waren so überfüllt, dass man sogar auf den Dächern fahren konnte.

Die Behörden zogen nach und nach die „Schrauben an“, es wurde immer schwieriger, ins Ausland zu gehen. Glasunow wurde in keiner Weise behindert - vielleicht dachten sie, dass er zurückkehren würde, um seine kranke Mutter nicht im Stich zu lassen. Er trat erfolgreich in Estland auf und ging dann nach Deutschland. Dieses Mal war er enttäuscht - er wurde nicht gut behandelt, nicht einmal am Bahnhof empfangen. In Deutschland war er bekannt, wenn auch eher unter den russischen Emigranten - er war anerkannt und willkommen. Deshalb mied er russische Restaurants und Orte, die von seinen Landsleuten besucht wurden, unter denen sich viele Menschen befanden, denen er noch nie die Hand gegeben hatte. In den Zeitungen wurde der berühmte russische Komponist und „lebende Klassiker“ gelegentlich mit Schimpfwörtern überhäuft: „Er hat sich an die Bolschewiken verkauft!“ Der Komponist war angewidert von der zügellosen Geschäftemacherei und den billigen Ausschweifungen auf den Straßen.

- Schließlich ist dies Babylon ein verdorbenes Babylon, - wiederholte er vor denen, denen er vertrauen konnte, - ich bin hier erstickt. Ich kann nicht lange hier bleiben. Es ist, als würde mein Hals von einem engen Kragen erdrückt.

An meinem zweiten Tag in Berlin besuchte er das Haus, in dem Michail Iwanowitsch Glinka vor fast einem Jahrhundert lebte. Ein deutscher Verehrer des russischen Komponisten hatte in einer kleinen Nische an der Hauswand eine Büste von Glinka aufgestellt. Glasunow las erneut die Inschriften auf Deutsch und Russisch, stand schweigend und mit unbedecktem Kopf.

Am Nachmittag, vor Beginn der Proben mit den Berliner Symphonikern, dankte Glasunow den Musikern und in ihrer Person allen guten Deutschen dafür, dass sie das Andenken an seinen russischen Lieblingskomponisten bewahrt haben.

- Glinka ist ein Genie! - sagte er gefühlvoll und schlug die Partitur seiner Symphonie auf. - Lassen Sie uns also beginnen, meine Herren!

Obwohl die Konzerte in Berlin ein Erfolg waren, zogen die „Babylonier“ den Komponisten herunter, und er verließ sie bald, um in Leipzig und Dresden aufzutreten, wo seine Seele ausruhen konnte - der alte deutsche Anstand war hier noch intakt.

## DIE MUSIK GEHT WEITER

In Petrograd herrschte eine angespannte Stimmung, und es gab Gerüchte über neue Pläne der Behörden. Die Lebensmittel- und Heizungssituation war weiterhin katastrophal, und die Straßenbahnen fuhren nur bis fünf Uhr abends. Auf den Straßen und in den Wohnungen herrschte immer noch Angst vor Plünderungen. Am Abend versuchten alle, zu Hause zu bleiben.

Dennoch trafen sich die Freunde oft bei den Glasunows; es war ein kleiner, aber fester Kreis - mehrere Professoren des Konservatoriums (am häufigsten Ossowski und Lawrow), Dr. Spengler. Es kam jemandem in den Sinn, auszurechnen, wie alt die Teilnehmer an diesen Treffen waren, einschließlich des Hausbesitzers. Plötzlich stellte sich heraus, dass es genau 300 Jahre waren. Seitdem werden die Treffen als „Dreihundertsten“ bezeichnet. Sie saßen meist in einem kleinen Raum, dem ehemaligen „Dienstbotenzimmer“, und stritten sich über alles Mögliche, natürlich vor allem über Musik. Alexandr Konstantinowitsch erzählte bereitwillig von seinen Begegnungen mit Liszt, Tschaikowsky und Rubinstein, von den Komponisten und seinen Reisen durch Europa. Begeistert gingen sie in den Saal, jemand setzte sich an den Flügel. Wenn es ihr besser ging, kam Jelena Pawlowna manchmal herein, und wenn Blumenfeld spielte, bat sie ihn immer, seine Transkription des Walzers von Glasunow zu spielen, brillant und virtuos im besten Sinne des Wortes. Jelena Pawlowna war der Walzer, den ihr ihr Sohn gewidmet hatte, seit fast dreißig Jahren immer noch nicht egal, und sie spielte ihn selbst, aber jetzt nur noch mit Mühe, selbst eine einfache Transkription davon.

Blumenfelds Transkription, die übrigens mit echtem handwerklichem Geschick angefertigt wurde, gefiel selbst Glasunow und er hörte sich mit Vergnügen an, wie seine (recht häufigen) Konservatoriumsschüler sie spielten. Normalerweise lud er diejenigen, die eine Transkription lernten, in sein Arbeitszimmer ein und riet ihnen, sich die Partitur anzuschauen, um den Klang des Orchesters und seiner verschiedenen Instrumente auf dem Klavier besser wiedergeben zu können. Und er setzte sich ans Klavier und zeigte, wie man es macht. Die Schüler staunten immer wieder:

- Wie er alles abdecken konnte! Was für komplexe Klangfarben! Erstaunlich!

Im Frühjahr war die Rede davon, die Konzerte im Saal der Adelsversammlung wieder aufzunehmen. Während des Krieges befand sich in dem Gebäude ein Krankenhaus, dann zogen die Einheiten der Roten Armee und schließlich die Polizei ein. Ohne Heizung im Winter und ohne Reparaturen verfiel das Gebäude immer mehr und wurde immer baufälliger. Aber die Behörden fanden Mittel und Wege, der Saal wurde gesäubert, und im Frühjahr wurden die schönen alten Kronleuchter wieder beleuchtet.

Der Dirigent Emil Cooper beherrschte nun das Konzertleben in Petrograd - klein, stämmig, unsichtbar, aber von unglaublicher Energie erfüllt, ein wahrer Herr der Musik. Er hat die Musiker hypnotisch mitgerissen.

- Wenn du nicht willst, bläst du, - sagten die Trompeter und Waldhornbläser, die normalerweise die kapriziösesten des Orchesters sind.

Coopers Programme waren umfangreich - er spielte die größte Vielfalt. Von den alten Meistern bis zu Mahler, und er hat es geschafft, alles gleich gut zu machen. Von Glasunows Werken bevorzugte er die Fünfte Symphonie, obwohl er viele andere nicht vergessen hat. Als Tscherepnin ins Ausland ging, wurde Cooper eingeladen, als Professor für Dirigieren an das Konservatorium zu kommen. Er beschäftigte sich zunehmend mit Glasunow und war zu Besuch in der Kasanskaja. Ihre Beziehung wurde bald zu einer echten Freundschaft.

Anlässlich des 25-jährigen Bühnenjubiläums Jerschows hat das Opernhaus im Frühjahr Rimski-Korsakows „Kitesch“ wieder aufgenommen. Cooper dirigierte und Jerschow trat in seiner Paraderolle als Grischka Kuterma auf.

Im Halbdunkel des Saals des Mariinski-Theaters (an dessen Umbenennung in Staatliches Akademisches Opern- und Ballettheater man sich noch nicht so recht

gewöhnen konnte) war Glasunow, wie schon seit langem, ganz in die Wellen der Musik seines geliebten Lehrers eingetaucht. Dennoch bleibt Nikolai Andrejewitsch in erster Linie als Schöpfer von „Kitesch“ und „Mainacht“ in Erinnerung, in denen sich seine Seele eines großen und gütigen Menschen voll entfaltet hat.

Jerschow war brillant - hier erreichte er den Gipfel der Genialität. Cooper war nicht minder großartig - das Orchester klang subtil und charmant, der Chor sang inspiriert, und alle Solisten liefen zu Höchstform auf. Endlich erklang die geniale Musik von Nikolai Andrejewitsch wieder in ihrer wahren Größe...

Die Kritiken in der Presse waren positiv; Asafjew schrieb einen begeisterten Artikel. Aber es gab auch Urteile - die der Narkompros, Muso und Proletkult - brauchte das Proletariat solche „dekadenten und religiösen“ Werke? Man hatte den Eindruck, dass diese Menschen für den Genius der Musen taub waren, dass die Geschichte des Volkes und seine Traditionen sie nicht kümmerten. Offenbar hielten sie Chorrezitationen und Geräuschorchester für das Proletariat für geeigneter, was schnell in Mode kam und sich überall verbreitete. In der Presse erschienen sogar Empfehlungen, was genau in einen „Krachmacher“ gehört - getrocknete Stierblasen mit Erbsen darin, Jagdquietschen und -pfeifen, Besen, Flaschen, Trommeln und Messingzimbeln (mit der Erklärung „falls käuflich zu erwerben“), einige mysteriöse „Schlagzeugflöten“ und sogar Bügelsägen (mit der Erklärung „zum Sägen im Takt der Musik“). Dem „Dirigenten“ wurde geraten, eine Schweineblase in die Hand zu nehmen und den „Musikern“ damit auf den Kopf zu schlagen. Muss man sagen, was für ein höllischer Lärm von einem solchen „Orchester“ ausging? Und es waren keine dummen Kinder, sondern erwachsene Onkel und Tanten, die sich an dem Lärm, dem Pfeifen, Kreischen und Heulen erfreuten. Ihre Ohren schmerzten, vor allem diejenigen, die sich an die erleuchteten und erhabenen Klänge von „Kitesch“ und anderer wahrer Musik erinnerten.

Glasunows Musik war recht häufig zu hören - Cooper dirigierte die Fünfte Symphonie, Tschaljapin sang bei fast jedem Konzert das „Bacchische Lied“, Wolodja Sofronizkij liebte Glasunows Musik offensichtlich, seine Aufführung der Ersten Sonate klang genau so, wie Alexandr Konstantinowitsch sie sich vorgestellt hatte, eine romantische Erzählung über das Leben und die Gedanken eines Mannes mit Mut und Güte. Ein weiterer Grund zur Freude war das Glasunow-Streichquartett, das ständig seine alten Quartette spielte. Von Zeit zu Zeit erinnerte sich Alexandr Konstantinowitsch an sein Versprechen, etwas Neues für sie zu komponieren - zum Beispiel das Sechste Quartett -, aber die Dinge kamen nie in Gang - Geschäftsangelegenheiten und Sorgen holten ihn ein.

## „DIE ZEIT GEHÖRT DIESEM JUNGEN“

Das Konservatorium nahm immer noch einen großen Teil von Glasunows Leben ein - Versorgungsprobleme, die Krankheit eines Lehrers oder Schülers, die schwierige finanzielle Lage von jemandem, Beschwerden über fehlende Noten, der Weggang eines fähigen Schülers aus irgendeinem Grund - der Direktor würde sich mit all dem befassen und immer einen Weg finden, zu helfen. Er schrieb Briefe an verschiedene Organisationen, in denen er darum bat, einer „unserer hochbegabten Schülerin zu helfen, damit sie nicht aus Mangel an Lebensmitteln untergehen

müsse. Ich bin Ihnen sehr dankbar. Mit freundlichen Grüßen A. Glasunow“. Und nur selten wurde er abgewiesen, die Angelegenheiten wurden geregelt und die Schüler wurden immer besser.

Glasunows besonderes Interesse galt Mitja Schostakowitsch - seine außergewöhnliche, phänomenale Begabung wurde immer deutlicher. Sein erstaunlich feines Gehör, seine Fähigkeit, sich sofort in komplexen musikalischen Phänomenen zurechtzufinden, seine Leichtigkeit, die komplexesten musikalischen Texte, einschließlich mehrzeiliger Partituren, „vom Blatt zu lesen“ - all das war bewundernswert. Und er war weder faul, wie es für Hochbegabte oft typisch ist, noch hatte er irgendwelche Eigenheiten - er arbeitete zielstrebig und enthusiastisch und entwickelte sich sowohl als Komponist als auch als Pianist schnell.

Er komponierte viel, aber leider mochte Glasunow seine Musik immer noch nicht, mochte sie nicht aktiv, dem alten Meister missfiel vieles, aber er unterdrückte diese Gefühle:

- Es gefällt mir nicht, - sagte er zu den Menschen, die ihm nahe standen, - aber darum geht es nicht, die Zeit gehört diesem Jungen, nicht mir. Das gefällt mir nicht, tut mir leid, aber das wird wohl die Musik der Zukunft sein.

Sein Gesicht hellte sich auf:

- Mitja, - wiederholte er liebevoll, - Mitja, Mitja - das könnte ein Genie sein. Wenn, Gott bewahre, nichts passiert, wird er vielleicht tatsächlich ein russischer Mozart...

Was hätte passieren können? Die größte Bedrohung für Mitja Schostakowitschs Zukunft war sein schlechter Gesundheitszustand. Er war fröhlich und gut gelaunt, aber man sah ihm seine Blässe und Abmagerung deutlich an. Glasunow versuchte sein Bestes, um zu helfen - er kokettierte mit der Frage der Lebensmittelrationen. Die Regierung hatte nämlich eine spezielle „erhöhte“ Lebensmittel- und Versorgungsration eingeführt. Natürlich konnten sie es nicht allen zur Verfügung stellen und wiesen es den prominentesten Persönlichkeiten in Wissenschaft und Kunst zu, wobei sie diese Ration „akademisch“ nannten. Die Gewerkschaft der Kunstschaaffenden - Rabis war für den Vertrieb zuständig. Als die Listen erstellt wurden, stand Mitja Schostakowitsch natürlich nicht auf ihnen. Steinberg und zwei andere Professoren gingen zum Rabis, bettelten und verlangten, schlugen mit den Fäusten auf den Tisch, aber der Beamte des Rabis blieb unnachgiebig:

- Dutzende der würdigsten Menschen, die mit ihren Familien belastet sind, stehen nicht auf der Liste, und Sie sind mit einem Wunderkind gekommen, von dem der Rabis nichts weiß.

- Umso schlimmer für den Rabis, stieß der sonst so ruhige „Owjossitsch“ hervor. Und nur Glasunow konnte sich durchsetzen.

- Ja, Mitja ist erst vierzehn, erklärte er dem Rabis, - noch ist er nur ein Lehrling, aber er ist unsere Zukunft. Mitja muss mit Rationen versorgt werden. Er soll meine Ration bekommen, wenn ich sie erhalte. Wenn ich kein Anrecht darauf habe, sagen Sie bitte dem Präsidium vom Rabis, dass ich wirklich, wirklich um Mitjas Ration bitte.

Glasunows Autorität wirkte sich auch auf die Rabis-Kommission aus, die zögerte, und noch am selben Tag schrieb Alexandr Konstantinowitsch an Lunatscharski: „Am Petrograder Staatskonservatorium studiert ein höchst begabter Schüler Kompositionstheorie und Klavierspiel, zweifellos der zukünftige Komponist Dmitri Schostakowitsch. Er macht enorme Fortschritte, doch leider wirkt sich dies negativ auf seinen kranken und durch Unterernährung geschwächten Körper aus. Ich bitte Sie inständig, sich nicht zu weigern, die Petition zu unterstützen, um den begabtesten Jungen mit Nahrungsmitteln zu versorgen, die seine Kräfte stärken.“

Lunatscharski hatte Verständnis für die Bitte des Konservatoriumsdirektors und fasste einen Beschluss: „Dmitri Schostakowitsch, ein Pianist und Komponist von vierzehn Jahren, sollte akademische Verpflegung erhalten.“ Dmitri bekam eine „akademische“ Ration - nicht viel, aber damals war ein zusätzliches Pfund Schmalz ein Segen.

Glasunow war nun oft bei Mitja und bei Professor Grekow, einem engen Freund der Familie Schostakowitsch, zu Gast. Es war ein interessantes Zusammentreffen - Wissenschaftler, Musiker, Schriftsteller. Und jedes Mal saß Mitja am Flügel. Er spielte wunderbar, oft seine eigenen Stücke, manchmal neu komponiert. Die Gäste applaudierten enthusiastisch und sprachen Glasunow sofort als eine anerkannte musikalische Autorität an:

- Was ist Ihre Meinung, Alexandr Konstantinowitsch?

Glasunow hatte es mit seiner Antwort nicht eilig, er stürzte sich nicht in ein Sonderlob, aber er täuschte die Fragesteller auch nicht:

- Ich glaube, dass ein guter Musiker dabei herauskommen wird.

Und die Gäste flüsterten fröhlich:

- Genehmigt! Glasunow genehmigt!

Alexandr Konstantinowitsch wurde in diesen Familien nicht nur als berühmter und maßgeblicher Musiker geschätzt, sondern auch wegen seiner Herzlichkeit, Einfachheit, Gutmütigkeit und seiner Vorliebe für unpräzisen Humor geliebt. Oft stellte er zum Beispiel einem neuen Gesprächspartner eine Frage:

- Wissen Sie, wann ich das erste Mal richtig mit Ballett in Berührung kam?

Der Gesprächspartner war verblüfft. Und Glasunow fuhr mit spielerischem Geheimnis fort:

- Neulich Abend. Als ich auf dem Rückweg von einem Besuch fast in unserem Hof gestürzt wäre...

Ich musste durch die Hintertür gehen. Und zufrieden mit der Verblüffung, die er ausgelöst hatte, beendete er das Gespräch:

- Da habe ich die Luke (*Lukom*) getroffen!

Jelena Michailowna Lukom war eine berühmte Ballerina, sie tanzte auch Raimonda. Die Zuhörer, auch diejenigen, die die Geschichte nicht zum ersten Mal gehört hatten, lachten, und Alexandr Konstantinowitsch lächelte gutmütig.

## DAS LEBEN IST NICHT ERFREULICH

In der Tat lächelte er jetzt immer seltener. Die schwierigen Jahre, der seelische Schmerz, hatten schließlich seine Gesundheit untergraben. Diejenigen, die den Komponisten nach einer langen Pause wiedertrafen, waren erstaunt über die Schlankheit seines ehemals fülligen, ja fettleibigen Körpers - all seine Mäntel und Westen hingen trotz der Fürsorge Olga Nikolajewnas an ihm, wie man sagt, wie auf einem Bügel. Seine Freunde waren beunruhigt über sein ungesundes Aussehen - gelblich-erdiger Teint, geschwollene Finger. Er litt oft unter Schlaflosigkeit, und seine

Beine schmerzten oft so stark, dass er sich kaum in seinem Zimmer bewegen konnte.

Glasunow sah natürlich, dass zu der Ehrfurcht, mit der seine Kollegen und Schüler ihn betrachteten, zunehmend auch Sympathie hinzukam. Aber niemand hörte ihn jemals klagen, er schrieb über seine Krankheiten nur in Briefen an seine Schwester. Er ertrug seine Krankheiten mit seltenem Mut. Wenn er nicht mehr gehen konnte, musste er zu Hause konservatorische Arbeiten verrichten, Ossowski kam ohne Unterlass in die Kasanskaja, andere Professoren, Schüler und Bittsteller kamen. Aber sobald er sich besser fühlte, kam er ins Konservatorium und nahm seinen Platz im Arbeitszimmer des Direktors oder an der Spitze einer Kommission ein. Ja, Alexandr Konstantinowitsch lächelte nur noch selten, aber sein Gesicht, dünner, sogar hager, war nicht stirnrunzelnd oder irritiert - eher konzentriert, sein Blick - wie nach innen gerichtet. Wenn er sich mit jemandem unterhielt, sah er ihn aufmerksam, mitfühlend und vielleicht mit einer gewissen Traurigkeit an...

Im Sommer 21 begann erneut eine Kampagne zur Schließung von Theatern, insbesondere des Bolschoi in Moskau und des ehemaligen Mariinski in Petrograd, wobei von übermäßigen Ausgaben des Volkskommissariats für Theaterangelegenheiten die Rede war. Es wurde eine Kommission eingesetzt, deren Leiter, ein gewisser Lander, wütete:

- Wir geben Milliarden für die Instandhaltung von Theatern aus, für die Inszenierung von Stücken von zweifelhaftem Wert, für die Versorgung einer Armee von 40.000 Leuten, die in den meisten Fällen ihre Arbeit nicht machen! Wenn die Arbeiter und Angestellten vieler Unternehmen und Institutionen monatelang ohne Gehalt dastehen, weil sie kein Geld in der Tasche haben, finden wir Geld für die Theater!

Er schlug vor, eine weitere Kommission einzusetzen, diesmal eine außerordentliche Kommission, und all diejenigen vor Gericht zu stellen, die sich eines „kriminellen Verhaltens in Theaterangelegenheiten“ schuldig gemacht hatten, und alle Theater sofort zu schließen, zunächst für zwei Monate.

Lunatscharski eilte zu Lenin, der ihm mit Ironie antwortete: „Der Volkskommissar für Bildung sollte sich nicht mit dem Theater, sondern mit der Alphabetisierung befassen. Lenin.“ Es gab Gerüchte, dass die Theater kurz vor der Schließung standen oder bereits geschlossen waren. Mit der Zeit wurde die Angelegenheit jedoch geklärt, die Theater wurden nicht geschlossen, aber die Kontrolle über das Repertoire wurde strenger.

Es hatte keinen Sinn, eine Oper zu komponieren! Erneut lehnte Glasunow Libretti zu historischen und märchenhaften Themen ab. Dies umso mehr, als die Behörden nun darauf bestanden, dass jedes Werk, unabhängig von seiner Handlung, mit einem „heiteren, optimistischen Schluss“ enden sollte. In einer Inszenierung des „Goldenen Hahns“ zum Beispiel sangen die Chorsänger in der Schlusszene fröhlich „Hurra, wir werden ohne Zar leben“ - im Gegensatz zur Musik, in die Nikolai Andrejewitsch den Kummer und die Verzweiflung des Volkes eingearbeitet hatte. Nein, so kann man keine Oper komponieren!

Komponieren war im Allgemeinen eine schlechte Sache, und er setzte sich selten hin, um zwischen Konservatorium und Hausarbeit zu arbeiten. Und er hatte nicht mehr die gleiche Anziehungskraft auf leere Notenblätter. Als er in einem Interview für die Zeitschrift „Lebenskunst“ gefragt wurde, warum er seit langem keine neuen Kompositionen mehr geschrieben habe, machte er ein kurzes Geständnis:

- Ich bin müde...

Aber er habe trotzdem etwas geschrieben, mehr für das Klavier - eine Fuge mit Präludien, eine Fantasia für vier Hände (die wollte er die ganze Zeit machen, aber er habe es nie geschafft, sie für das Orchester zusammenzustellen), ein lyrisches Stück mit dem Titel „Idylle“. Und schließlich wurden nach und nach die Konturen des Sechsten Streichquartetts immer deutlicher.

Die Nachrichten von Musikern, die das Land verließen, häuften sich - Siloti ging, Auer verließ Russland und so weiter und so fort. In der Regel wurde dies als Rundreise oder als medizinische Reise dargestellt. Die ironische Frage: „Sollten wir uns nicht behandeln lassen?“ ist zum Gemeinplatz geworden. - bedeutete es, ins selige Europa zu fliehen? Olga Nikolajewna hatte sich bereits wiederholt dazu geäußert, ob es für Glasunow an der Zeit sei, „sich in Behandlung zu begeben“, aber Alexandr Konstantinowitsch blieb standhaft - er würde weder das Konservatorium noch Jelena Pawlowna verlassen.

Auch Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin wollte weg, das russische Leben war ihm ein Gräuel. Er versuchte, etwas für die hungernden Menschen im Süden zu tun, spendete seine Tantiemen aus Konzerten und Auftritten und richtete einen Appell an die „Iswestija“: „Mein Herz sinkt, meine Seele schmerzt! Freunde, Hilfe! Hunger lässt uns nicht nur körperlich leiden, sondern tut auch unserer Seele weh! Hilfe! Helfen Sie den hungernden Menschen, helfen Sie ihnen, wo Sie nur können! Fjodor Tschaljapin.“ Und er ging auf eine große Tournee ins Ausland, wo er zugunsten der Hungernden auftreten sollte.

Glasunow leistete auch einen Beitrag zum Komitee für Hungerhilfe, doch leider nicht viel - alles, was er aus dem Familienbudget nehmen konnte, ging an das Konservatorium und an bedürftige Schüler.

Denjenigen, die ins Ausland gingen, schien es gut zu gehen - sie gaben Konzerte, verdienten gutes Geld und lebten gut. Die Zeitungen berichteten nicht viel darüber, oft nur ausweichend, aber die Gerüchte kursierten so oder so. Es mag, wie üblich, übertrieben sein, aber der Wohlstand der russischen Meister war offensichtlich - jedenfalls hatte Tschaljapin auf seinen Reisen künstlerischen und finanziellen Erfolg. Die Tatsache, dass er aus „Sowjetanien“ kam, schreckte ihn nicht ab. Auch Prokofjew, den die amerikanischen Zeitungen immer wieder als „den musikalischen Bolschewiken“ bezeichneten, blühte auf. Seine Konzerte fanden in den besten Sälen mit den besten Orchestern statt, die Theater führten seine Opern auf und die Zeitungen veröffentlichten immer wieder Interviews mit dem „musikalischen Bolschewiken“, der die Neuerungen in seiner Musik rechtfertigte: „Ich glaube, dass Mozart auch taub für die Sprache der modernen Musik wäre, wenn er heute leben würde.“

Der berühmte Dichter Konstantin Balmont, der sich ebenfalls "zur Kur" begab, widmete Prokofjew ein Sonett, in dem er den innovativen Komponisten auf ganz besondere Weise lobte: „Die Momente tanzen einen Walzer. Die Gavotte des Jahrhunderts. Wie ein wilder Stier, der von seinen Feinden in die Enge getrieben wurde, riss er plötzlich alle Fesseln ab und stand da und stieß mit den Hörnern.“ Man muss davon ausgehen, dass es sich bei dem Stier um Prokofjew handelt, der mit seinen „Hörnern“ alle Traditionen hinwegfegt.

## IST EIN DIRIGENT ERFORDERLICH?

Unter den wenigen Freuden in schwierigen Zeiten war das Dirigieren wahrscheinlich die wichtigste für Glasunow. In den Sälen war es eiskalt, und die Zuschauer hüllten sich in Mäntel, Jacken und Schals. Bekleidet und mit Handschuhen mit abgetrennten Fingern spielten die Musiker. Man hätte auch in einem Mantel gehen können, aber natürlich ging er in einem Frack raus (darunter trug er ein paar warme Hemden), die Bewegungen wärmten ihn auf und es war fast warm. Aber er musste sich von den traditionellen Lackschuhen trennen - sie waren zu kalt und ließen sich nur schwer in die geschwollenen Füße ziehen. Er ging in warmen, hohen Schuhen zum Orchester hinaus. Manchmal war er schlecht gelaunt wegen dieser ganzen Unruhe, nur um das Orchester zusammenzuhalten und die Einleitung für den Solisten rechtzeitig zu zeigen. Aber er lehnte nie Einladungen ab, er fühlte sich oft beschwingt, er hatte das Gefühl, die Menschen besonders zu brauchen.

Außerdem wollte er seine Musik im Live-Klang des Orchesters hören und sie genau so interpretieren, wie er es sich beim Komponieren vorgestellt hatte.

Natürlich war es im Sommer in Pawlowsk-Sluzk leichter, wo er sich seelenruhig der Leitung des Orchesters widmete und große Programme mit seinen Kompositionen dirigierte. Aber das war nur in der kurzen Sommersaison. Auch Reisen ins Ausland waren ein Ventil. Er trat in Riga und Berlin auf, in warmen, hell erleuchteten Sälen, vor elegant gekleidetem Publikum - hatte es das in Russland je gegeben? In Berlin verhandelte er über eine Amerikatournee, aber leider stimmte die Regierung der RSFSR dem nicht zu.

In der Zwischenzeit gab es Gerüchte, dass das Orchester überhaupt keinen Dirigenten brauche - ein gutes Orchester könne auch ohne einen solchen spielen. Möglicherweise spiegelte sich darin die Haltung von „oben“ wider, dass alles kollektivistisch sein muss. Außerdem konnte man Meinungen über die Notwendigkeit eines Dirigenten auch von durchaus ernsthaften Musikern hören. Diese Idee wurde von einem herausragenden Musiker, dem Geiger Lew Zeitlin, verkörpert. Am Ende des Winters 1922 war ganz Moskau mit Plakaten überschwemmt, die die Gründung eines neuen, höchst ungewöhnlichen Orchesters ohne Dirigenten ankündigten: die Persimfans, das Erste Symphonieensemble. Zeitlin lud viele brillante Musiker ein, mitzumachen - jeder Name war eine Berühmtheit, zumindest in den Musikkreisen. Am Geigenstand zum Beispiel kamen junge, aber bereits erfahrene Meister - Boris Fischman, Jakow Rabinowitsch, Abram Jampolski, Konstantin Mostras und Dmitri Zyganow - ein ganzes Gestirn!

Die Bühne der Moskauer Adelsversammlung (d.h. des Hauses der Gewerkschaften) sah am Tag des ersten Persimfans-Konzerts sehr ungewöhnlich aus - die Geiger saßen auf einem Oval, zur Mitte hin (teilweise mit dem Rücken zum Publikum). Den Abschluss des Ovals bildeten die Kontrabassisten. Die anderen saßen im Inneren des Ovals, so dass jeder jeden sehen konnte, und ganz in der Mitte saß Zeitlin. Er spielte nur und erlaubte sich keine Andeutung von Dirigieren mit seinem Bogen, seiner Gestik oder gar seinem Gesichtsausdruck - wahrscheinlich getreu seiner These: „Ich bin gegen die Diktatur des Dirigenten!“, und vielleicht auch, um keinen Anlass zu geben, über „einen versteckten Dirigenten“ und „konventionelle Zeichen“ zu sprechen, über die Musiker und Nicht-Musiker viel diskutierten. Es scheint jedoch, dass Zeitlin eine Begabung für das Dirigieren hatte, und allein seine Präsenz verband ihn mit einer gewissen „magnetischen

Ausstrahlung“, die großen Dirigenten eigen ist - dies wurde von den „Persimfansanhängern“ selbst erkannt.

Die ersten Konzerte waren eine große Sensation - das Publikum war nicht nur (oder vielleicht nicht so sehr) von dem (wirklich hohen) Niveau des Spiels der Persimfans begeistert, sondern auch von der Ungewöhnlichkeit des Geschehens - sie saßen mit dem Rücken zum Publikum und spielten ohne Dirigent, selbstbewusst, kohärent und mit einem Aufschwung. In der Presse entbrannte eine hitzige Diskussion. Die Befürworter des neuen Orchesters erklärten es sofort zum „Kollektiv, revolutionär in seiner Idee“, sie behaupteten, dass „das Prinzip des Auftretens ohne Dirigenten, basierend auf kollektiver Kreativität, ein revolutionärer Schritt in der Musik ist und zutiefst mit der Epoche übereinstimmt, in der wir leben“, und sie fanden im Spiel der Persimfans „ein Gefühl der schöpferischen Einheit, das fast nie 'unter der Führung' des Dirigentenstabs zu finden ist“. Aber vielleicht waren die Skeptiker zahlreicher. Die Zeitschrift „Lebenskunst“ bezeichnete das Orchester ohne Dirigent als „eine der Fratzen des Musiklebens“ und schrieb schmunzelnd: „Zu den zahlreichen Tricks der Kunst gesellt sich also ein neuer, der die einen eine Zeit lang amüsiert und die anderen skeptisch lächeln lässt, um dann, nachdem er seine ganze Extravaganz und Vielfalt ausgeschöpft hat, so plötzlich zu verschwinden, wie er plötzlich aufgetaucht ist. Es wird nicht lange dauern, bis das witzige Unternehmen triumphiert, denn es hat nichts zu triumphieren!“ Und sie betitelten den Artikel bissig: „Der kopflose Reiter“. Und eine englische Zeitung spottete: „Was kann man von einem Land erwarten, das so etwas Lächerliches wie ein Orchester ohne Dirigent erfunden hat?“

Die Persimfans spielten auch Werke von Glasunow - Symphonien, das Violinkonzert und einzelne Stücke. Am erfolgreichsten war vielleicht der Konzertwalzer in D-Dur - er klang makellos sauber und ausgewogen. Und doch, so schien es Glasunow, lag in allem eine gewisse tote Mechanik, der ein lebendiger Atem fehlte.

Glasunow lehnte diese „kollektive Idee“ von Anfang an ab, nicht nur, weil er sich als Vertreter des „Dirigentenstammes“ beleidigt fühlte, sondern auch, weil er als Dirigent erkannte, dass das Unternehmen unrentabel und unnötig war. Das Publikum, das Persimfans begeistert applaudierte, ahnte natürlich nicht, was für ein Preis und wie viele Proben (in keinem anderen Orchester hatten sie so etwas je gehört) nötig waren, um Harmonie zu erreichen. Und dennoch war das Ergebnis manchmal katastrophal. Eine solche Peinlichkeit ereignete sich bei Glasunows Violinkonzert. Der Solist war Boris Sibor, ein begabter Geiger und späterer Professor am Konservatorium. Der erste Teil wurde recht fröhlich gespielt, und im zweiten Teil trennten sie sich von einander. Der Solist und das Orchester versuchten vergeblich, sich gegenseitig zu fangen, was ihnen jedoch nicht gelang, da sie durch den wohlwollenden Beifall des Publikums unterbrochen wurden. Leider konnten achtzig brillante Musiker nicht das tun, was ein durchschnittlicher Dirigent leicht tun würde. Glasunow, der im Zuschauerraum saß, hatte nicht den besten Moment erwischt.

Später wurde das Konzert aus demselben Grund nicht von David Oistrach, einem talentierten Geiger aus Odessa, aufgeführt. Alexandr Konstantinowitsch schätzte sofort die seltene Begabung des jungen Musikers und stimmte ohne Widerspruch einigen Änderungen in der Kadenz zu, die der Odessianer vorschlug. Aber die Proben mit Persimfans funktionierten nicht - die Zeit zog sich in die Länge und das Ensemble funktionierte nicht, die Musiker hinkten hinterher und überholten sich

manchmal gegenseitig, fingen ohne Ende neu an und wurden nervös. Das Konzert wurde nie gespielt. Als sie die Probe verließen, war Oistrach, gelinde gesagt, traurig:

- Wir wurden hier nicht verstanden...

Und als Zeitlin einmal nach einem der Konzerte vor allen Leuten Glasunow nach seiner Meinung fragte, in der Hoffnung, wie es scheint, auf die Unterstützung der wichtigsten musikalischen Autorität, Alexandr Konstantinowitsch, bedauerte er ihn leider:

- Ich ging den Newski-Prospekt entlang, - begann er aus der Ferne, - und einer der Orchesterspieler der Philharmonischen Gesellschaft, den ich kenne, kam mir nach der Probe entgegen. Ich fragte, was sie spielten? Irgendeine Symphonie, sagte er, aber er kann sich nicht erinnern, welche, welche Symphonie, er kann sich nicht einmal an die Tonart erinnern. Ist das nicht seltsam? - Glasunow wandte sich an das Orchester, das aufmerksam zuhörte. - Aber jeder von Ihnen weiß natürlich, welche Symphonie, von welchem Komponisten und in welcher Tonart Sie spielen, denn Sie sind sich Ihrer Verantwortung bewusst. Außerdem wird jeder von Ihnen während der Proben, deren Anzahl in Abwesenheit des Dirigenten unweigerlich zunehmen wird, seine Rolle fest im Griff haben und sich das Werk als Ganzes merken. Das ist alles sehr gut...

Und es endete ganz und gar nicht so, wie Zeitlin und die „Persimfansianer“ es wahrscheinlich erwartet hatten:

- Und wenn Sie nun einen echten Dirigenten an der Spitze Ihres Orchesters haben, wird Ihr Erfolg alle anderen Orchester in Moskau übertreffen!

Und in der Tat, bei den seltenen Gelegenheiten, bei denen das Persimfans einen Dirigenten einlud, spielten die Musiker, befreit von dem schmerzhaften Gedanken, „wie man sich nicht auflöst“, unvergleichlich besser. Cooper, Blumenfeld, Ippolitow-Iwanow und Glasunow traten einst mit dem Persimfans auf.

## AUFBAU PROLETARISCHER KULTUR!

Die Lage im Lande verschlechterte sich von Tag zu Tag, und die Behörden fanden einen Ausweg in der NEP, eine neue ökonomische Politik, - privates Unternehmertum und privater Handel wurden zugelassen. Als er den Newski-Prospekt entlangfuhr, konnte Glasunow sehen, dass dieser langsam zum Leben erwachte: Holzbretter wurden von den Schaufenstern entfernt, Gläser wurden gewaschen, Glühbirnen wurden eingeschaltet. Und man konnte sich nur fragen, wo im elenden Petrograd all diese Waren, die in den verspiegelten Vitrinen und in den Regalen auftauchten, gelagert wurden. Abends leuchteten die Fenster der Restaurants und Cafés, die schmissige Musik dröhnte, als die Neureichen sich beeilten, das Leben zu genießen. Man sprach von einer „Wiedergeburt Russlands“, aber wenn Russland wiedergeboren wurde, war es leider nur ein Russland der Kneipen, ein Russland der Gauner und Hochstapler. Das Einzige, was erwähnenswert war, waren die vulgären, unverhohlenen Lieder, die in einer schlammigen Welle von überall her hereinströmten. Oder ein Karamellbonbon, auf dessen Verpackung ein frech aussehender Herr mit Zylinder und dem Namen „Neureicher“ abgebildet war. Der Gipfel der Vulgarität!

Als die Behörden zur NEP übergingen, kürzten sie die Mittel für die Kultur drastisch, und die Arbeitslosigkeit unter Künstlern und Musikern begann. Das bedeutete Armut, denn selbst das Gehalt z. B. des Direktors des Konservatoriums reichte kaum aus, und Waren zu NEP-Preisen waren überhaupt nicht erhältlich. Die

Musiker protestierten, so gut sie konnten - sie spielten absichtlich falsch oder aus dem Takt. So wurden Isadora Duncans Tänze unterbrochen, Theaterstücke und Konzerte gestört. Die besser gestellten Vertreter von Rabis bedrohten die Organisatoren: „Es ist seltsam, dass ihr euch von Künstlergruppen in eine Horde rebellischer Wilder verwandelt!“

Glasunow half den Arbeitslosen, Alten und Bedürftigen - er teilte, was er konnte, bat junge Lehrer und Professoren, sich um die Alten zu kümmern und gab Konzerte, um ihnen zu helfen.

Der Proletkult wurde immer intoleranter und verurteilte alles „Nicht-Proletarische“. Pletnjow, der Chefideologe des Proletkults, propagierte nachdrücklich die Idee, dass „die Aufgabe des Aufbaus der proletarischen Kultur nur vom Proletariat selbst gelöst werden kann“. „Der proletarische Künstler, - so der Leiter des Proletkults, - wird Künstler und Arbeiter zugleich sein.“ Selbst Lenin, der Pletnjows Artikel in der Prawda gelesen haben soll, schrieb an den Rand der Zeitung: „Unsinn“. Im Allgemeinen korrigierten die Behörden die Proletkultisten von Zeit zu Zeit. Als ein gewisser Uriel einen Artikel mit dem Titel „Musik für die Arbeiterklasse“ veröffentlichte, in dem er behauptete, dass die Werke klassischer Komponisten „als unnötiger Müll“ verworfen werden sollten, weil sie „dem Proletariat klassenfremd“ seien, und durch eine „Symphonie der Fabriken und Werke“ (offenbar „Symphonie der Sirenen“) ersetzt werden sollten, für die sich „proletarische Komponisten“ sofort hinsetzen sollten, und ähnlichen Unsinn veröffentlichte die Iswestija bald darauf einen Artikel mit demselben Titel, in dem es hieß: „Wenn der Beethoven-Sonate der blaue Blues der Arbeiter fehlt, ist es naiv zu glauben, dass „Einführungen von Maschinen“ und Geräten“ sie ersetzen könnten.“ Indem sie jedoch die übereifrigen Eiferer der „proletarischen Kunst“ korrigierten und nützliche Dinge taten, wie die Kampagne gegen den Analphabetismus und die Einführung der kostenlosen Bildung, zogen die Behörden die Schrauben der Ideologie an (ein Ausdruck, der ebenfalls in Mode kam). Die allgemeine Zensur (bis '22 gab es nur eine militärische Zensur) wurde eingeführt und war äußerst anspruchsvoll. Private Verlage, Zeitschriften und Zeitungen wurden nach und nach geschlossen, während die staatlichen Verlage endlose Lobeshymnen auf das neue Regime veröffentlichten.

Leider wurde im Winter '22 die Frage der Schließung der Opernhäuser erneut aufgeworfen. Die Regierung erwog, ihren Erlass „Über die Erhaltung der Oper und des Balletts des Bolschoi“ aufzuheben. Lunatscharski schrieb zähneknirschend an Lenin: „Wie weise das Zentralkomitee auch sein mag, es geht auf jeden Fall ein Risiko ein, wenn es relative Nebensächlichkeiten wie die Frage des Bolschoi-Theaters zu den großen Staatsangelegenheiten zählt..., wenn es nicht auf einige Spezialisten und sogar auf seine eigenen Leute hört, die mit dem Fall befasst sind - auf mich, der ich in vier Jahren unweigerlich Erfahrungen mit dieser Art von Fragen gesammelt habe.“ Und er bat um Hilfe, „damit all diese Demagogie nicht das Vermögen unseres Theaters vernichtet oder das Bolschoi-Theater selbst zu Fall bringt, in Form einer europäischen Demonstration unserer Unkultur“. Der Regierungschef hat seine Haltung aufgeweicht und besteht nicht mehr auf der Schließung der Theater. Dies umso mehr, als von überall her Unterstützungsschreiben für die Theater eintrafen, auch von Arbeitergruppen.

Ihr Repertoire wurde jedoch streng kontrolliert. In den Artikeln wurden die „alten Opern“ heftig kritisiert. Das „muffige“ Repertoire umfasste „Pique Dame“, „Fürst Igor“

und „Boris Godunow“. „Das alte Zeug war langweilig. - wurde von irgendeinem proletkultivierten Schreiberling verfasst. - Man konnte spüren, dass sich der Vorhang am Eröffnungstag der Saison heben würde und das Orchester „Gott schütze den Zaren“ donnert und mit „Leben für seine kaiserliche Majestät“ losbricht.

Die Rabis organisierte eine Kommission zur Ausarbeitung eines proletarischen „Repertoireplans“ für das Mariinski-Theater, zu deren Vorsitzenden Glasunow ernannt wurde. In der ersten Sitzung wurde deutlich, wie kompliziert die Fragen sind, mit denen sich die Kommission befasst. Die Rabis forderte beispielsweise eine Verfolgung von „Opernzaren“ - sogar Boris Godunow war im Gespräch. Auch Wagner war in Frage gestellt - er war während des Krieges mit den Deutschen verboten worden, und man hatte es nicht eilig, ihn zuzulassen, nachdem der Krieg längst beendet war. Auch bei Proletkult gab es starke proletarische Töne – „Nieder mit den bürgerlichen Opern!“ Auf die naheliegende Frage, was denn nun zu inszenieren sei, lautete die Antwort: „Wir brauchen proletarische Opern mit neuen Stoffen, die dem Zeitgeist entsprechen.“ Aber bisher war das, was die Komponisten manchmal einbrachten, überhaupt nicht gut. Und Glasunow wiederholte:

- Mir scheint, dass es nur eine wahre Repertoirelinie gibt - gute Musik. Sie müssen Mozarts „Don Giovanni“, Delibes' „Lakmé“ und Rossinis „Barbier von Sevilla“ aufführen. Auch die frühen Opern Donizettis sind nützlich.

Er erklärte, dass sie sowohl melodios als auch von der Handlung her fesselnd seien und für junge Sängerinnen und Sänger sehr nützlich seien, da sie ihre Stimmen gut entwickeln. Und er wandte sich scharf gegen alle Arten von Umarbeitungen klassischer Opern - um die Handlungen auf moderne Weise zu überarbeiten und, angeblich zur Stärkung des Realismus, alle Arten von eigenmächtigen Zutaten einzufügen. So wurde z. B. in Gounods „Faust“ die Rolle des Siebel von einem Tenor statt von einer Mezzosopranisten übernommen, und in „Der steinerne Besucher“ wurde der Mönch „geteilt“ - man entschied, dass zwei Mönche besser seien als einer, da der Dialog realistischer sei als der Monolog, und so weiter.

- Dieses Streben nach billigem Realismus, - sagte Alexandr Konstantinowitsch wütend, - ist nicht nur unnötig, sondern schlichtweg schädlich. Und ich wiederhole: die wichtigste Linie ist die des guten Gesangs.

Glasunow wurde von Cooper unterstützt, der Mitglied der Kommission war. Am Ende wurde ein vernünftiger Plan ausgearbeitet, der mit nur geringfügigen Abweichungen umgesetzt wurde.

Die „medizinischen Reisen“ ins Ausland gingen weiter. Sogar der „Hofpianist“ Issay Dobrowen, Lenins Liebling, ging. Er fuhr auf eine Geschäftsreise des Volkskommissariats und kehrte nicht zurück. Und kurz vor dem Sommer reiste Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin zur „Behandlung, Erholung und Besichtigung“ ab. Seine Frau und seine Töchter waren bereits außerhalb Russlands. In Interviews mit ausländischen Zeitungen wiederholte der Sänger: „Ich kann nicht aus Russland fliehen“, aber aus seinem letzten Gespräch mit ihm verstand Glasunow, dass Fjodor Iwanowitsch niemals zurückkehren würde. Und so ist es dann auch gekommen. Olga Nikolajewna begann erneut ein Gespräch - ist es nicht an der Zeit, dass Alexandr Konstantinowitsch „sich in Behandlung begibt“.

- Wie kann man nur so leben, - sagte sie wütend, - sehen Sie sich an, wie Rachmaninow lebt, welche Pakete er schickt.

In all den schwierigen Jahren gab Sergej Wassiljewitsch Freunden, Bekannten und sogar Orchestern und Theatern großzügig Geld und Lebensmittel. Glasunow

stimmte zu, aber es war undenkbar, die völlig schwache und mittellose Jelena Pawlowna irgendwohin mitzunehmen. Also musste man sich erst einmal entscheiden: „Wir bleiben zu Hause.“

Ja, und das Konservatorium zu verlassen, schien vorerst undenkbar. Durch Glasunows Bemühungen hielt sich das Konservatorium an einen hohen Standard. Mit der gleichen Feierlichkeit jede Prüfung - nicht nur Abschluss und Übergang, immer in der Öffentlichkeit, in der Halle, immer überfüllt. Ein Komitee autoritärer Professoren unter der Leitung von Glasunow („Eine Prozession von Zwergen“, flüsterten die Schüler) tauchte feierlich auf und nahm an einem großen, mit einem grünen Samttuch bedeckten Tisch Platz. Und jeder der Schüler und Zuhörer im Saal hatte einen Eindruck von einem wichtigen festlichen Ereignis.

Doch die Veränderungen am Konservatorium zeichneten sich unaufhaltsam ab; die jungen Professoren sahen in allem Routine und „Antiquiertheit“ und forderten Veränderungen. Während die Änderungen extern waren - Direktor Glasunow wurde zum Rektor umbenannt (und einstimmig für eine neue Amtszeit genehmigt). Und der frischgebackene Rektor tat sein Bestes, um dafür zu sorgen, dass seine Nachkommen die großen Traditionen von Rubinstein und Rimski-Korsakow weiterführen.

Am Ende des Winters starb der Vater Mitja Schostakowitschs. Die finanzielle Situation der Familie verschlechterte sich drastisch. Sofia Wassiljewna, die schwach auf den Beinen war, musste eine Arbeit annehmen und Mitja musste anfangen zu arbeiten - als Mann am Klavier in einem der Kinos in Petrograd. Es wurde beschlossen, dass Mitja sein Kompositionsstudium abbricht und sich ganz auf das Klavierspiel konzentriert, um das Konservatorium so schnell wie möglich in dieser Klasse abzuschließen. Aber er gab das Komponieren keineswegs auf, er brachte „Owjossitsch“ weiterhin neue Stücke, und im Frühjahr nach der Kompositionsprüfung schrieb Glasunow erfreut in sein großes Buch: „Außerordentlich lebendiges und früh umrissenes Talent. Verdienen Erstaunen und Bewunderung. Hervorragende technische Beschaffenheit, interessanter und origineller Inhalt (5+).“ Und aus Sorge um die Gesundheit des jungen Mannes schrieb er an Lunatscharski und bat um Hilfe bei der Sommerkur von Mitja in einem Kurort: „Dmitri Schostakowitsch hat ein äußerst vielseitiges musikalisches und künstlerisches Talent. Schon früh zeigte sich sein ausgeprägtes kompositorisches Talent, und trotz seines jungen Alters beherrschte Schostakowitsch seine Kompositionstechnik bis zur Perfektion. Gleichzeitig war er ein hervorragender und versierter Pianist. Es besteht kein Zweifel, dass Schostakowitsch eine glänzende musikalische und künstlerische Karriere haben wird...“

Er schrieb dies, indem er sich selbst an die Gurgel ging, wie man sagt, denn Mitjas Musik war Alexandr Konstantinowitsch leider immer noch völlig zuwider. Es bestand keine Hoffnung, dass Mitja Schostakowitsch „seine Meinung ändern“ würde - er hatte bereits seinen eigenen, für Glasunow so unangenehmen Stil entwickelt. Was tun, dachte man zum x-ten Mal, vielleicht hatte Mitja als Komponist eine Zukunft...

## DAS SECHSTE QUARTETT

Im Sommer '22 war das Sechste Quartett schließlich fertiggestellt. Das, was im Kopf erklang, schien endlich gereift zu sein und eine klare Form angenommen zu

haben, und alle Stimmen kamen deutlich heraus. Es blieb nur noch, das Quartett in Noten zu schreiben, was Alexandr Konstantinowitsch im Frühsommer tat.

Am 23. Juni war der Kleine Saal des Konservatoriums überfüllt - alle wollten Glasunows neue Kompositionen hören, und er selbst hatte die Absicht, als Pianist aufzutreten - was heutzutage nicht mehr üblich ist. Es spielte das Glasunow-Quartett. Im letzten Jahr war es zu einem festen Ensemble geworden, und nun hatten die Musiker mit besonderer Sorgfalt eine neue Partitur einstudiert, die speziell für sie geschrieben und ihnen gewidmet wurde. Der Komponist hörte seine Musik mit Traurigkeit und Freude...

... Die erhabene Lyrik des ersten Teils des Quartetts war allgegenwärtig, seine nachdenklichen und kontemplativen Melodien wichen nur manchmal kurzen, dramatischen Episoden. Der zweite Teil (Glasunow gab ihm den Titel „Intermezzo im russischen Stil“) wurde als eine Skizze des Volkslebens verstanden - eine Volksmelodie und ein gemütlicher Tanz. Der dritte Satz - ein langsamer Satz, den der Komponist selbst für den schönsten und gelungensten hielt - bezaubert durch die Schönheit und Ausdruckskraft seiner Melodie, die breit und glasunow-artig melodios ist. Und schließlich das Finale des Quartetts - die Themenmelodie (auch in der russischen Liedstruktur) wurde transformiert, veränderte ihr Gesicht, zeigte sich von neuen, manchmal unerwarteten Seiten - in zehn Variationen...

Das Publikum applaudierte begeistert und lang anhaltend. Aber es schien, dass viele das Quartett aus Trägheit bewunderten - es wurde von dem berühmten, allseits beliebten Komponisten komponiert, dem berühmten Autor von „Raimonda“ und einer Reihe anderer bemerkenswerter Werke. In der Tat rutschte in späteren Gesprächen vielen der Gedanke an „Akademismus“ und übermäßige Verfeinerung der Form (nur für Kenner des „Quartettschreibens“), ja sogar an „rationalistisches Denken“ heraus. Aber er schrieb aus dem Herzen heraus und dachte überhaupt nicht über Form oder komplizierte Techniken nach. Könnte es sein, dass seine Inspiration tatsächlich völlig abgekühlt war?

An diesem Abend spielte Glasunow auch seine Fantasie für zwei Klaviere mit Professor Nikolajew - die Wera Iwanowna Skrjabina gewidmete Fantasie - und begleitete dann Professorin Marie Brian, die mit großer Freundlichkeit Ninas Romanze, „Nereide“ und mehrere andere Glasunow-Romanzen sang. Das Publikum blieb dem Komponisten und seinen Interpreten lange treu - sowohl Nikolajew als auch insbesondere Brian waren in Petrograd sehr bekannt und beliebt. Marija Issaakowna Brian hatte eine schöne und geschmeidige Stimme und sang mit Geschick und jenem stimmlichen Feingefühl, das eine Darbietung wahrhaft künstlerisch macht. Sie verdankte Glasunow viel - er half ihr, ein würdiges und dankbares Repertoire auszuwählen, half ihr, es zu erlernen, und wenn er als Begleiter auf die Bühne ging, zog er es vor, dies mit Brian zu tun.

## VOLKSKÜNSTLER DER REPUBLIK

Am 27. März 1922 war es genau vierzig Jahre her, dass die erste Symphonie des jungen Sascha Glasunow uraufgeführt wurde. Das Konservatorium hat das natürlich gefeiert. Die Studenten versammelten sich in der Aula, Professor Karatygin hielt einen Vortrag (der Bericht wurde mit „tosendem Beifall“ aufgenommen), und sie beschlossen, ein Glückwunschtelegramm an den Rektor zu schicken, der aus gesundheitlichen Gründen abwesend war. Die Begeisterung der Anwesenden zeigte

einmal mehr, dass die Schüler (jetzt Studenten) ihren Direktor (jetzt Rektor) immer noch respektieren und lieben.

Die Hauptfeierlichkeiten wurden auf den Herbst verschoben, damit sich der Komponist erholen konnte, und es war notwendig, sich gut vorzubereiten.

Bis Oktober war alles durchdacht und vorbereitet, und am 29. Oktober begann in Moskau im Großen Saal des Konservatoriums eine Feier zu Ehren des Komponisten, der als Russlands größte musikalische Autorität gilt.

Er selbst trat unter großem Beifall hinter das Pult und dirigierte seine Siebte Symphonie, dann spielten die Persimfans einen Konzertwalzer und ein Violinkonzert ohne Dirigenten. Das Publikum forderte schließlich den Geiger Nathan Milstein zu einer Zugabe seiner „Reflexion“ auf. Dann sangen sie die Jubiläumskantate, die der Moskauer Komponist Pawel Krylow - ein unbedeutender Komponist, aber eine energische Persönlichkeit, der Leiter der Moskauer Philharmonie - auf Worte des berühmten Dichters Waleri Brjussow komponiert hatte. Dennoch klang die Kantate gut, zumal der talentierte Pawel Tschesnokow die Staatliche Symphoniekapelle dirigierte.

Das Konzert endete und der offizielle Teil begann. Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski, Volkskommissar für Bildung, betrat das Podium. Wie üblich begann er aus der Ferne - er sagte viele interessante Dinge über Musik im Allgemeinen, über russische Musik im Besonderen und natürlich über das sozialistische Ideal in der Kunst. Aber dann, als ob er sich an das Hauptthema seiner Rede erinnern würde, begann er über Glasunow zu sprechen. Und sofort wurde die Stimme des Kommissars weicher und seine Augen hinter seinem Kneifer wärmer.

- Ich glaube nicht, - sagte der Volkskommissar, - dass es einen anderen Musiker auf der Welt gibt, der so glücklich in seiner Musik wäre. Schließlich schuf Glasunow eine Welt des Glücks, des Vergnügens, des Friedens, des Flugs, der Ekstase, der Nachdenklichkeit und vieles, vieles mehr, immer glücklich, immer hell und tief, immer ungewöhnlich edel und beflügelt.

Den traditionellen Vergleich zwischen Alexandr Konstantinowitsch und Tschaikowsky aufgreifend, löste Lunatscharski den Vergleich zu Gunsten Glasunows auf, indem er Pjotr Iljitsch (ganz in der Tradition der Revolutionszeit) Verzagtheit und Feigheit vorwarf und damit eine unzufriedene Grimasse auf dem Gesicht des Jubilars hervorrief. Aber sofort fand der Redner solche Vergleiche, dass es unmöglich war, ihm böse zu sein:

- Wir haben Glinka und wir haben Glasunow, Quellen außerordentlich glücklicher Musik, einige blaue Seen kalten, duftenden Wassers, in die man eintaucht und aus denen man wie aus der Umarmung fabelhaften lebendigen Wassers aufsteigt...

Lunatscharski beklagte, dass es immer noch wenige Menschen gibt, die Glasunows Musik verstehen und lieben:

- Diejenigen, die sie als ein großes Geschenk, als einen großen Schatz zu schätzen wissen. Aber die Zeit wird kommen - die Stimme des Volkskommissars wurde besonders bedeutsam - die Zeit wird kommen, in der sich immer größere Massen aus den bodenlosen Tiefen des Proletariats erheben werden, und mit ihnen die Bauernschaft, die Massen, für die diese Musik zum geistigen Brot wird!

Nachdem er den langen Beifall abgewartet hatte, verlas Lunatscharski das Dekret des Rates der Volkskommissare, mit dem Alexandr Konstantinowitsch Glasunow der Titel „Volkskünstler der Republik“ verliehen wurde.

Unter stürmischem Beifall erhob sich der Jubilar, um zu antworten. Er sprach, wie immer, bescheiden.

- Nur wenige Menschen kennen die Musiker, die sie verehren. Manche Leute, die Glinka loben, gestehen, dass sie „Ruslan“ nie gehört haben. Was also ist Ruhm und was ist Schande? Als ich jung und voller Energie war, als ich kreative Kräfte hatte und wirklich etwas schaffen konnte, war ich nicht berühmt, und die Leute betrachteten mich mit Unglauben. Jetzt bin ich von Lob umgeben. Ich befürchte, dass sie zu viel sind. Ich bin am Ende meiner Kräfte! Werde ich es schaffen, etwas anderes zu schaffen?

Diese ungewöhnliche Rede des Nachdenkens wurde mit größter Aufmerksamkeit verfolgt, und der Saal brach in Beifall aus, der die Wände erzittern zu lassen schien.

- Wir bitten Sie, Alexandr Konstantinowitsch, - erhob sich Lunatscharski, - Ihre Wünsche zu äußern, und ich versichere Ihnen, dass sie alle vom Volkskommissariat erfüllt werden.

Und Glasunow brachte sowohl den Volkskommissar als auch die anderen Beamten im Saal in Verlegenheit, als er sich nach den traditionellen Dankesformeln dem zuwandte, worüber er sich am meisten Sorgen machte - den Bedürfnissen des Konservatoriums.

- Ich persönlich brauche nichts, - sagte er, - helfen Sie dem Konservatorium! Das Dach hat Löcher, die Wasserleitungen und die Abgasrohre sind gebrochen, das Gebäude ist überschwemmt, die Fenster in der Großen und Kleinen Halle und in vielen Klassenzimmern sind kaputt. Es gibt kein Brennholz - wir frieren, wir arbeiten in Pelzmänteln und Filzstiefeln.

Einige Beamte wollten die Rede unterbrechen und sagten, dass sie sich später darum kümmern würden (wie sie jetzt sagen), aber sie wagten es nicht - schließlich sprach der Jubilar gerade. Und Glasunow, der so tat, als ob er die unzufriedene Geste nicht bemerkte, fuhr fort:

- Es gibt keine Kantine - die Schüler hungern. Wir klopfen an alle Türen - keine Antwort. Helfen Sie!

Lunatscharski, der als erster seine Verlegenheit überwunden hatte, versicherte dem Rektor des Konservatoriums, dass sofort Maßnahmen ergriffen würden.

Anschließend wurden Grußworte der Muso-Delegation, der Akademie der Künste, der Moskauer und Petrograder Konservatorien, der Chorakademie, der Rabis, des Bolschoi-Theaters und vieler anderer Institutionen verlesen. Das Stradivari-Quartett spielte ein Scherzo aus Beethovens „Russischem Quartett“, in dem die Geigen das alte russische Lied „Ruhm“ singen. Dann spielte das russische Volksorchester. Die Ehrung zog sich bis weit nach Mitternacht hin.

Doch damit nicht genug - es gab auch Pläne für „Raimonda“ im Bolschoi-Theater, ein Ballett zur Musik von „Stenka Rasin“ im Neuen Theater und Konzerte im Kleinen Saal des Konservatoriums. Bei „Raimonda“, das lange Zeit mit Balletten von Tschaikowsky konkurrierte, hoffte man, dass der Komponist-Direktor selbst am Dirigentenpult stehen würde, denn seine Anwesenheit machte die Aufführung immer zu einem wahren Fest - das Orchester spielte mit besonderem Enthusiasmus, das Ballett tanzte, und der überfüllte Saal rief dem Komponisten-Direktor noch lange zu. Doch dieses Mal, als sich die Handlung von „Raimonda“ auf der Bühne abspielte, war Glasunow bereits nach Petrograd abgereist. Später erklärte er seine Abwesenheit in einem Brief an den Dirigenten des Bolschoi-Theaters, Wjatscheslaw Iwanowitsch Suk: „Anhaltendes Unwohlsein und die Angst, sich in einer fremden Stadt zu erkälten, - entschuldigte sich Alexandr Konstantinowitsch, - zwangen mich, meine Rückkehr nach Petrograd zu beschleunigen, wo übrigens der Unterricht am Konservatorium noch nicht ganz geregelt ist, so dass meine Anwesenheit als Direktor durchaus erwünscht ist. Ich habe mich in letzter Zeit ziemlich müde gefühlt

und konnte all die üppigen Feierlichkeiten, die in Moskau stattfinden sollten, kaum ertragen.“ Auch Jelena Pawlowna war schwer krank und musste operiert werden.

Doch die Jubiläumsfeierlichkeiten gingen weiter - in der Petrograder Philharmonie fanden zwei große Konzerte statt, die wiederum mit endlosem Beifall bedacht wurden. Die Zeitungen schrieben von einem „großen musikalischen Fest“, der Komponist wurde als „lebendiges Symbol der russischen Musik in ihrer vollkommensten Ausprägung“ und „der Stolz und die Würde der russischen Musik“ bezeichnet, und es wurde berichtet, dass es bei Glasunows Auftritt „einen Beifallssturm gab, der Saal erhob sich wie eine Person, das Orchester spielte zweimal einen Gesang, Blumen, Beifallsstürme...“.

Alexandr Konstantinowitsch war müde, ertrug aber geduldig diese Aufregung und lenkte die Aufmerksamkeit von sich ab, wann immer es möglich war - so machte er zum Beispiel aus der Jubiläumsaufführung von „Raimonda“ ein Fest für die Bühnenarbeiter - die Spenden gingen zu ihren Gunsten, und das Bühnenbild wurde zwischen den Akten gewechselt, wenn sich der Vorhang hob, damit das Publikum sehen konnte, wie schnell und reibungslos die Arbeit erledigt wurde. Die Jubiläumsvorstellung „Der Prozess des Damis“ war auch ein Jubiläum (20 Jahre am Theater) der Ballerina Jewgenia Wassiljewna Lopuchowa - sie tanzte Marinetta perfekt - und versuchte, die ganze Aufmerksamkeit des Publikums auf sie zu lenken.

Gleich zwei Bücher, die Glasunow gewidmet sind, wurden veröffentlicht. Eines wurde von Assafjew unter seinem Pseudonym Igor Glebow geschrieben, ein kluges, weitgehend aufschlussreiches, aber irgendwie uneinheitliches Werk. Manchmal einfach mit Begeisterung: „Solange Glasunow unter uns weilt, ist die Musik lebendig“ und „Unter uns, in unserem Leben, lebt ein unauslöschlich und unzweifelhaft wahrer und großer Musiker, in dessen Werk sich sowohl die glorreiche Vergangenheit als auch die Keime der Zukunft konzentrieren.“ Und manchmal Zweifel, Vorsicht, Misstrauen.

Das zweite Buch wurde von dem Musikwissenschaftler Professor Wiktor Michailowitsch Beljajew geschrieben, einem Abgesandten der Muso, aber einem der klügsten in dieser Institution. Beljajew war in die Musik von Alexandr Konstantinowitsch verliebt, folgte ihm überall hin, erkundigte sich nach Einzelheiten seiner Biografie, sprach ausführlich mit seiner Schwester Jelena und seinem Bruder Mischa, mit Karl Fjusno und sogar mit Jelena Pawlowna, wenn es ihr gut ging. Jelena Pawlowna vertraute Beljajew so sehr, dass sie ihm erlaubte, seltene Fotos aus den Familienalben zum Kopieren auszuleihen. Beljajew wühlte in Archiven, blätterte in vergilbten Zeitungsausgaben, studierte Glasunows Kindheitstagebuch und löcherte jeden, der auch nur ein bisschen mit dem Komponisten zu tun hatte, mit Fragen. Er sammelte enormes Material und nannte sein Buch bescheiden: „Materialien zur Biografie“.

Das Titelblatt des neu gegründeten Musikmagazins kündigte an: „Das Erscheinen der ersten Ausgabe des Musikmagazins fällt mit den Feierlichkeiten zum 40-jährigen Jubiläum des Schaffens des großen Symphonikers Alexandr Konstantinowitsch Glasunow zusammen. Unsere Zeitschrift fühlt sich verpflichtet, sich den zahlreichen Ansprachen, Glückwünschen und Wünschen anzuschließen, mit denen Moskau und ganz Russland den ehrwürdigen Komponisten zu seinem Jubiläum begrüßten. Der größte russische Symphoniker und der größte Meister der Komposition - möge Alexander Konstantinowitsch Glasunow Russland und der Welt noch viele Jahre mit seinen majestätischen und schönen Schöpfungen beschenken, die für immer als Denkmäler idealer reiner musikalischer Schönheit und meisterhaften symphonischen Stils in die Geschichte eingehen werden.“

Es gab viele Glückwünsche aus dem Ausland, und im Dezember kam der deutsche Konsul in Petrograd in das Büro des Rektors und überreichte Alexandr Konstantinowitsch feierlich das Diplom der Ehrenmitgliedschaft der Berliner Akademie der Wissenschaften.

Die Musiksaison 22-23 war also, wie man später sagte, die „Glasunow-Saison“.

## DIE VERÄNDERUNG GEHT WEITER

Doch während die Behörden Glasunows internationale musikalische Autorität anerkannten, schenkten sie seiner Meinung in dem Bereich, der für ihn jetzt am wichtigsten war, nämlich der Musikausbildung, leider wenig Beachtung. Am Konservatorium kam es zu einer Reihe von Veränderungen, von denen Glasunow die meisten schmerzlich empfing. Ab Herbst '22 nahm eine spezielle Zulassungskommission ihre Arbeit am Konservatorium auf, die die Aufgabe hatte, alle Aktivitäten des Konservatoriums zu „typisieren“. Sie bedeutete insbesondere einen Zulassungsvorteil für „Personen proletarischer Herkunft“. Die Bemühungen des Rektors, die Kommission zum Schweigen zu bringen, waren nicht von Erfolg gekrönt, und er wandte sich an den zuständigen Petrograder Bürokraten, einen Beamten, der für eine Einrichtung mit dem klangvollen Namen Glawprofobra (Generaldirektion für Berufsbildung) Wladimir Iwanowitsch Newski zuständig war. Glasunow sah ihn unfreiwillig täglich: wie es das Schicksal wollte, war Newskis Büro ein Fenster zum Arbeitszimmer des Komponisten. Die Petrograder Gewerkschaft hatte Räumlichkeiten in einem Haus in der Kasanskaja-Straße gegenüber von Glasunows Wohnung.

In seiner Ansprache an Newski verwies Glasunow auf seine siebzehnjährige Erfahrung in der Leitung des Konservatoriums und auf seine gründliche Kenntnis des Bildungssystems und seiner Möglichkeiten. „Das Petrograder Konservatorium, - schrieb Alexandr Konstantinowitsch, - ist und bleibt eine wahrhaft demokratische Einrichtung. Sie kannte nie klassenmäßige, nationale oder religiöse Einschränkungen. Die musikalische Begabung, - so der Rektor weiter, - und nur die Begabung allein, ist seit jeher die einzige Richtschnur für die Auswahl der Schüler, für die musikalische Ausbildung und schließlich für die Ausbildung der Absolventen gewesen. Nur dank dieses Ansatzes war das Konservatorium in der Lage, eine Multi-Star-Konstellation herausragender Künstler der Musikkunst zu bilden - Komponisten, Instrumentalvirtuosen, Sänger und Lehrer, deren Namen eng miteinander verbunden sind. Während in der vorrevolutionären Zeit andere Einrichtungen, ob offiziell oder inoffiziell, den Grundsatz verfolgten, Schüler aus privilegierten Schichten auszuwählen, nahm das Konservatorium den Sohn eines Bauern, den Sohn eines Adligen, den Sohn eines Arbeiters und den Sohn eines Kaufmanns gleichermaßen auf, vorausgesetzt, der Schüler hatte Talent und den Wunsch zu arbeiten. Das Konservatorium war in dieser Hinsicht so konsequent, dass es einst von vielen Leuten aus der Oberschicht mit Misstrauen betrachtet wurde und sie davon absahen, ihre Kinder dort auszubilden, da es sich um eine demokratische Einrichtung mit einer „bunten“ Schülerschaft und eine Institution mit „schlechtem Verhalten“ handelte.“

- Ja, lieber Wladimir Iwanowitsch, - sinnierte Glasunow, - das war es, und jetzt fordert die Regierung, die Sie vertreten, Privilegien für „Personen proletarischer

Herkunft“ - ist das nicht derselbe Snobismus: dass, Gott bewahre, die Auserwählten nicht neben Personen zweifelhafter Herkunft studieren sollen?

„Außerdem, - so fuhr Alexandr Konstantinowitsch fort, - haben die Armen, die Schüler, die aus dem Volk stammten, im Konservatorium immer eine besondere Fürsorge erfahren, und bei der ständigen Knappheit seiner Mittel musste ich selbst in den vergangenen Jahren buchstäblich mit ausgestreckter Hand durch die reichen Häuser Petersburgs gehen und Geld zur Unterstützung armer Schüler sammeln. Und wie könnte es anders sein, wenn die gesamte russische Musikschule auf der Grundlage der Volksmusik entstand, wenn alle russischen Komponisten, unabhängig von ihrer Herkunft, sich unablässig an die lebendige Quelle der Inspiration wandten, wenn auch heute noch eine Reihe von Professoren und Lehrern des Konservatoriums Menschen sind, die aus armen Schichten stammen.“

Glasunow erinnerte Newski daran, wie das Konservatorium gegen die schändliche „Prozentnorm“ für Juden kämpfte, wie er selbst nach großen Anstrengungen die Abschaffung dieser Norm für das Konservatorium erreichte und infolgedessen fast die Hälfte der Schüler Juden waren. Man könnte sich auch an die weithin bekannte Antwort auf Stolypins Frage nach der Anzahl der Juden im Konservatorium erinnern: „Wir haben nicht gezählt!“

„Weder die Professoren des Konservatoriums, - fuhr Glasunow fort, - noch ich persönlich, der langjährige Direktor, haben mich mit einem einzigen Makel der Parteilichkeit in Bezug auf Klasse, Nationalität oder Glaube befleckt. Wir kennen nur Talent und Kunst.“

Und nun wurde eine spezielle Zulassungskommission eingesetzt, deren Aufgabe klar definiert war: „die größtmögliche Proletarisierung der Bildung“. Glasunow schrieb mit dem Recht, das ihm durch seine Stellung in dem düsteren Jahr 1905, und durch alle seine siebzehn Jahre als Leiter des Konservatoriums, mit Überzeugung, dass solche Kommissionen „das Konservatorium von talentierten Schülern berauben, die von Geburt an nicht zu diesem Klassenprinzip passen. In der Zwischenzeit würden solche Talente, die in einem Konservatorium ausgebildet werden, ihre Anstrengungen in den Dienst der einheitlichen russischen Kunst stellen, um die künstlerische Kultur im Lande zu erhalten, d. h. letztendlich dem gleichen Proletariat zu dienen und zu nutzen“.

Das Ergebnis der Arbeit des neuen Zulassungsausschusses war jedoch sofort sichtbar: „meine Beobachtung der letztjährigen und vor allem der diesjährigen Zulassungen, - resümierte Glasunow, - überzeugt mich, dass das allgemeine Niveau sowohl der Begabung als auch der Vorbereitung der neuen Bewerber deutlich, ja sogar bedrohlich gesunken ist. Die Musikkultur ist im Niedergang begriffen: das ist meine Schlussfolgerung“.

Am Ende seines Briefes an den Beauftragten der Berufsausbildung drückte Glasunow seine Verwunderung aus - sollte man ihm, dem langjährigen Leiter des Konservatoriums und einem „nicht unbekanntem“ Komponisten, das Vertrauen verweigern?

Der Brief Alexandr Konstantinowitschs entpuppte sich als „eine Stimme, die in der Wüste weint“. Er erhielt ein Schreiben, in dem ihm mitgeteilt wurde, dass sein Brief eingegangen sei und geprüft werde, dass aber noch kein Ergebnis der „Prüfung“ vorliege. Am Morgen sah Glasunow, wie sich Newski pünktlich zum Dienst meldete und würdevoll an seinem Schreibtisch saß. Die Zulassungsstelle blieb jedoch bestehen und verfolgte von Jahr zu Jahr eine Politik der „größtmöglichen Proletarisierung“. Dies geschah natürlich nicht nur im Konservatorium - überall wurde die Aufgabe eingeführt, „die Interessen der Klassen“, d. h. die Interessen des

Proletariats, zum Ausdruck zu bringen. Die Proletkultisten predigten Klassenintoleranz und ihre Dichter schrieben harte Poesie. Fast alles in der Musik der Vergangenheit wurde als „klassenfremd“ deklariert...

Im Jahr '23 wurde die RAPM - die Russische Vereinigung proletarischer Musiker - gegründet. RAPM war als Gegenpol zu Proletkult gedacht, dessen Widerwärtigkeit sogar die Bolschewiki abstieß und geschlossen werden musste, aber in Wirklichkeit wurde RAPM bald zum Zwillingsbruder von Proletkult - dieselbe Intoleranz gegenüber „Klassenfremden“, derselbe Simplizismus, die Behauptung, dass nur das revolutionäre Massenlied eine lohnende Musikgattung sei und der Rest „obsolet“.

Von den Klassikern betrachteten sie nur Beethoven und Mussorgsky als „Weggefährten der Revolution“, während die übrigen, Tschaikowsky nicht ausgenommen, als „der proletarischen Ideologie fremd“ erklärt wurden. Ein Beamter des Glawrepertkom (Hauptkomitee für das Theaterrepertoire), ein gewisser Blum, meinte, dass „der Fluch des russischen Opernrepertoires die höfische Natur des Zaren ist“, dass im Zentrum der meisten russischen Opern „die Persönlichkeit des charmanten, weisen, schönen usw. Halbgottes Monarchen steht“. Als Beispiele nannte er „Snegurotschka“ (*Schneewittchen*), „Die Zarenbraut“, „Fürst Igor“ und... „Das Märchen vom Zaren Saltan“. Er behauptete, dass in vielen anderen russischen und ausländischen Opern zumindest episodisch... monarchistische Propaganda ist. Diese Art von Unsinn wurde von scheinbar klugen Leuten ernsthaft diskutiert. Die RAPM behauptete auch, dass musikalische Gelehrsamkeit nutzlos sei, dass eine professionelle Ausbildung für einen Komponisten nicht so wichtig sei wie ein „entwickeltes Klassenbewusstsein“. Und das Schlimmste war, dass die RAPM immer mehr Macht ausübte; ihre Mitglieder standen an der Spitze vieler künstlerischer Institutionen; das einseitige und miserable Verständnis der RAPM vom Zweck der Kunst wurde zur Grundlage für die Entscheidung, welche Art von Musik und welches Theater das Volk brauchte. Und alle Andersdenkenden wurden brutal und hart gemaßregelt.

Zu den wenigen (und bald geschlossenen) privaten Zeitschriften, die die Autoren nicht in „Freund und Feind“ einteilten, gehörte die Zeitschrift „Russische Kunst“. Darin veröffentlichte der Musikwissenschaftler Jewgeni Braudo einen Artikel mit dem Titel „Traum und Wirklichkeit“ über das Musikleben in Petrograd. Entgegen den Beteuerungen der Behörden über den musikalischen Wohlstand Russlands sprach Braudo ehrlich über den Mangel an Musikleben, die Monotonie des Opern- und Konzertrepertoires, den Mangel an Neuheiten, vor allem aus dem Ausland, die Schließung von Notenverlagen und die Abwanderung talentierter Musiker aus Russland. Traurig zählt Braudo die berühmten Namen auf, deren Träger nun aus ihrer Heimat gerissen wurden - Strawinsky, Rachmaninoff, Medtner, Prokofjew... Um sich und seine Leser zu trösten, suchte Braudo nach einem positiven Beispiel, zu dem auch Glasunow gehörte: „Im letzten Jahr hat der ehrwürdige Führer der zeitgenössischen russischen Musik seinem umfangreichen Kompositionskatalog das ausgezeichnete Sechste Quartett hinzugefügt, das wiederum ein beredtes Zeugnis dafür ist, dass sein unveränderliches Ideal eine ausgewogene Schönheit der Klangformen ist, wobei er den Traditionen der russischen Schule treu bleibt.“ Dennoch war das Fazit enttäuschend: das Petrograder Musikleben „befindet sich in einer Krise“ und „die revolutionäre Kreativität hat sich noch nicht durchgesetzt“. Es ist gut möglich, dass Braudos Artikel einer jener Tropfen war, die den Becher der Geduld der Behörden zum Überlaufen brachten und sie dazu veranlassten, die „Russische Kunst“ zu schließen.

## UNSER GLASUNOW

Die Musiker bekamen immer weniger Geld, die Philharmonie, die Theater und die Konservatorien litten unter dem Mangel an Heizmaterial. Wie war das beim Üben, wenn die Melodie aus dem Mund des Sängers kam und die Finger Fehler machten, weil sie auf der Tastatur feststeckten. Aber das russische Volk, das an alles gewöhnt ist, hat sich irgendwie angepasst.

- In Klassenzimmern kommt immer Dampf aus dem Mund, in Theatern ist es oft unter dem Gefrierpunkt - aber man erkältet sich nicht einmal! - Glasunow war erstaunt. - Neulich war ich bei einer Probe in der Philharmonie für die Ouvertüre zu „Tannhäuser“ und die Passagen der Geiger funktionierten überhaupt nicht.

Was passiert, wenn sich die Finger nicht mehr richtig biegen lassen!

Aber Alexandr Konstantinowitsch selbst erkältete sich oft. Und wie sollte er sich nicht erkälten, wenn die Wohnung mehrere Tage lang ungeheizt war und die Mäntel und Decken, mit denen der Komponist und seine Familie sich zudeckten, keinen Schutz gegen die Kälte boten. Jelena Pawlowna sammelte ihre Kräfte und flickte die alten Wollsocken ihres Sohnes. Jemand von den Rabis, der in Glasunows Haus fror, schlug ein paar Bündel Brennholz für ihn heraus. Alexandr Konstantinowitsch teilte diese Kleinigkeit mit ihm - er befahl dem alten Lieferanten, der das Brennholz auf einem Schlitten brachte, mehr als die Hälfte davon zum Inspektor des Konservatoriums zu Professor Gabel zu bringen, der in diesem Winter schwer erkrankte und dessen Frau hoffnungslos krank war. Glasunow vergaß den Boten nicht und trennte von seinem spärlichen Hausrat ein königliches Geschenk der damaligen Zeit ab - eine Scheibe Brot und ein Stück Wurst. Der Bote sagte später zu dem Angehörigen des Rabis:

- Was für ein Mann, Alexandr Konstantinowitsch! Sie haben einen kranken Freund, auch ein Professor. Sie liegen so krumm, dass es eine Schande ist, sie anzuschauen! Er hat uns nicht das ganze Brennholz gegeben, um uns nicht zu beleidigen, sonst hätte er sich und seiner Mutter wirklich jeden einzelnen Scheit weggenommen, um seinen Kameraden zu wärmen!

Doch in den kalten, eisigen Sälen weigerte sich Glasunow nicht, zu dirigieren, sie kamen einer nach dem anderen. Allein am 23. Februar trat er mehr als zehn Mal am Pult auf - und zwar mit eigenen Kompositionen (er spielte zum Beispiel seine dem Philharmonischen Orchester gewidmete „Feierliche Ouvertüre“ - eine Hommage an Musiker, die seit über zwanzig Jahren im Orchester spielen), Und der Bach-Zyklus (in einem der Konzerte saß Mitja Schostakowitsch am Flügel anstelle von Professor Nikolajew, der erkrankt war und gut spielte, aber die ganze Zeit mit seinem Bratscherfreund Grischa Judin plauderte, der neben ihm saß) und Borodins Helden-Symphonie. Er hat sich nicht geweigert, in den Lichtspieltheatern zu dirigieren - vor den Vorführungen. Seine Dirigiertechnik und -stärke mögen sich nicht verbessert haben, aber die Autorität des berühmten Komponisten trug die Musiker, sie spielten mit voller Hingabe, und Kenner hielten das Ergebnis für ein wahrhaft künstlerisches Musizieren. „Der Charme von Alexander Konstantinowitschs Talent ist so groß, - schrieb eine Zeitung, - dass das Orchester ihn nur halbherzig versteht“, „die Kraft seines Talents ist so groß, - echote eine andere, - in jeder schwachen Geste spürt man einen so großen Musiker, dass sich das unwillkürlich auf das Orchester überträgt und einen außergewöhnlichen Klang ergibt“. Er wurde ständig als „Volksdirigent“ bezeichnet, was an seinen Titel „Volkskünstler der Republik“ erinnerte, und die Saison wurde fast offiziell zur „Glasunow-Saison“ erklärt.

Neben seiner Hauptaufgabe als Rektor war Glasunow als Professor tätig, er leitete eine Klasse für Kammermusikensembles, ein Kammermusikstudio (für die fortgeschrittensten Studenten der Oberstufe), gab Kurse in Instrumentation, Partiturlernen und Polyphonie und nahm einen Kurs in Musikkritik für zukünftige Komponisten und Musikhistoriker wieder auf. Die Klasse war immer überfüllt - zu den Lesern kamen Studenten aus verschiedenen Kursen, Lehrer und Musiker der Philharmonie und des Theaters. Er sprach langsam - sehr ruhig, gemessen, ohne „Explosionen“ oder andere rhetorische Effekte, aber jedes Wort war bedeutsam, seine Urteile präzise und seine Vergleiche genau. All dies wurde aufgeschrieben, auswendig gelernt, wiederholt und weitergegeben, und einige seiner Sprüche wurden bald im ganzen musikalischen Petrograd bekannt. Und viele, die solche Vorlesungen besuchten, waren stolz darauf, sich als Glasunows Schüler zu betrachten, ganz zu schweigen von denen, die einige seiner Kurse am Konservatorium besucht hatten. Manchmal bedauerte Alexandr Konstantinowitsch, dass er keine Kompositionsklasse leitete - so kam es, dass Steinberg, Scherbatschow und andere Professoren sie leiteten und Glasunow keine Studenten hatte, an die er die „Geheimnisse der Komposition“ direkt weitergeben konnte. Andererseits fragte er sich manchmal, wie er wohl Mitja Schostakowitsch unterrichten würde, dessen Musik Glasunow keinen einzigen Takt akzeptieren konnte, ohne sie korrigieren oder abmildern zu wollen.

Seine Schüler bewunderten Glasunows Gedächtnis, das mit dem Alter nicht nachgelassen hatte - wie früher konnte er eine Komposition, die er einige Jahre zuvor einmal gehört hatte, mit absoluter Präzision spielen. Er wurde immer noch für seine demokratische Art bewundert - er kannte alle seine Schüler, reichte ihnen immer freundlich die Hand und war bereit, seinen Fehler einzugestehen, wenn sich herausstellte, dass der Rektor des Konservatoriums in einer Sache falsch lag. Die Schüler erzählten sich gegenseitig Vorfälle wie den, dass Glasunow eine bestimmte Passage in der Arbeit eines Schülers für unausführbar hielt, dann aber, nachdem er offenbar über diesen Vorfall nachgedacht hatte, den Schüler öffentlich auf seinen Fehler hinwies und sich entschuldigte.

Die Schüler liebten und respektierten ihren Rektor und Professor aufrichtig. Nicht umsonst wurden auf Beschluss des Studentenausschusses die letzten Takte von Glasunows „Bacchischem Lied“ zu Puschkins Versen auf die Fahne des Konservatoriums gestickt: „Lang lebe die Sonne, möge die Finsternis verschwinden!“ Mit dieser Fahne, die den Würdigsten anvertraut wurde, gingen die Musikstudenten stolz auf Demonstrationen.

Und Mitja Schostakowitsch hat im Frühjahr sein Studium am Konservatorium als Pianist abgeschlossen. Das Leben war nicht einfach für den jungen Musiker - in Kinos für Geld zu spielen war eine schwere Last. Mitja wurde schnell berühmt, und viele Leute gingen ins Kino, um ihn spielen zu hören, seine brillanten Improvisationen. Doch sein Körper hielt den Belastungen des Unterrichts an zwei Konservatorien und der Arbeit nicht stand, er erkrankte an Halsdrüsentuberkulose, wurde operiert - zu seiner ersten Frühjahrsprüfung erschien Mitja mit einem bandagierten Hals. Glasunow schrieb erneut an Lunatscharski: „Es wäre höchst wünschenswert, Maßnahmen zur endgültigen Wiederherstellung der Gesundheit dieses bemerkenswerten jungen Künstlers zu ergreifen und ihn finanziell zu unterstützen. Der Tod eines solchen Mannes wäre ein unwiederbringlicher Verlust für die Welt der Kunst.“ Natürlich folgte Lunatscharski dem Aufruf, aber die Narkompros verfügten nur über sehr geringe Mittel, und Mitjas Mutter, Sofia

Wassiljewna, musste das Hausklavier verkaufen, um ihren Sohn auf der Krim behandeln zu können. Bei den Abschlussprüfungen spielte Mitja mit Bravour ein schwieriges Programm - Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt und am nächsten Tag Schumanns Konzert mit Orchester. Glasunow freute sich aufrichtig über den Erfolg des jungen Mannes und schrieb mit Genugtuung in sein großes Buch: „Eine weithin begabte musikalische Natur. Trotz seines jungen Alters ist er bereits ein recht reifer Musiker. Die Vorstellung ist von Aufrichtigkeit und einem feinen künstlerischen Gespür durchdrungen.“ Allerdings stellte er auch eine gewisse Trockenheit des Klangs fest, die ihm nicht gefiel. Aber es war zweifellos so, dass die russische Musik einen herausragenden Musiker bekam. Und Glasunow zeigte sich nicht unzufrieden, als Dmitri Schostakowitsch in der Zeitschrift „Theater“ als Genie bezeichnet wurde: „In Schostakowitschs Spiel spürt man die fröhliche und gelassene Zuversicht eines Genies. Diese Worte beziehen sich nicht nur auf das außergewöhnliche Spiel von Schostakowitsch, sondern auch auf seine Kompositionen.“ Wieder einmal dachte ich mir - jede Zeit hat ihre eigene Musik, die Zukunft gehört Dmitri Schostakowitsch.

Und doch akzeptierte Glasunow die Musik zeitgenössischer Komponisten nicht - nicht die „r-r-revolutionären“ Komponisten wie Lurie, nicht Strawinsky und nicht Prokofjew. Und er war nicht überrascht, als englische Zeitungen über dessen Violinkonzert schrieben: „völliger Müll“ und „Viehgeräusche in der Queen's Hall“. Russische Musiker im Westen hatten jedoch ein gutes Leben. Vor allem Rachmaninow blühte auf und wurde als erster Komponist, wenn nicht sogar als erster Pianist der Welt gefeiert. Sein Ruhm war laut - endlose Porträts und Interviews in Zeitungen, Grüße von Fremden auf der Straße. Er trat oft auf, erhielt hohe Tantiemen und es gab Gerüchte, dass er sich einen Zug gekauft hatte und damit allein reiste. In Wirklichkeit mietete er einfach einen Waggon für die Dauer der Tournee - das war einfacher, da er oft von einer Stadt in die andere ziehen musste. Trotzdem vergaß er seine Freunde nicht und schickte ihnen immer wieder Geld und Pakete.

## VON SOMMER BIS WINTER '23

Im Sommer, wenn die Konzertsaison begann, trat Glasunow in Pawlowsk, Sestroretsk und manchmal in den Petrograder Gärten auf. Doch dann erkrankte sein Bein schwer, und er musste seine Auftritte unterbrechen und nach Gatschina gehen, wo Alexandr Konstantinowitsch ein Zimmer in einem Flügel des Gatschina-Palastes erhielt (die Datscha in Oserki war noch in Unordnung). Als sich sein Bein durch die Salben und Medikamente besser zu fühlen begann, wanderte er in Begleitung des treuen Mukusan durch den Park zwischen den Rosen- und Fliedersträuchern. Olga Nikolajewna kam, führte den Haushalt und kochte das Mittagessen. Und wieder sprach sie davon, ins Ausland zu gehen - man sollte von ungesunder Fettleibigkeit geheilt werden. Alexandr Konstantinowitsch wurde in der Tat merklich dicker, obwohl seine Ernährung keineswegs üppig war. Wahrscheinlich wurde sein Bein durch das Übergewicht schlimmer. Aber er antwortete immer Olga Nikolajewna:

- Solange meine Mama am Leben ist, gehe ich nirgendwo hin. Ich möchte auch in meinem Heimatland sterben.

Olga Nikolajewna, die bereits von einer Haushälterin zu einer nahestehenden Person geworden war, war beleidigt, wütend, weinte manchmal, aber Alexandr Konstantinowitsch war standhaft - er würde Jelena Pawlowna nicht verlassen!

Im Herbst '23 war die „Typisierung“ des Konservatoriums in vollem Gange - alle Konservatorien und die gesamte Musikausbildung im Land waren nun in drei Stufen unterteilt - Primar-, Sekundar- und Hochschulausbildung. Die unteren Kurse eines Konservatoriums wurden zu einer Schule, die mittleren zu einer Fachschule und die höheren zu einem eigentlichen Konservatorium. Eine grundlegende Überarbeitung aller Studiengänge wurde in Angriff genommen. So wurden beispielsweise Kompositionskurse eingeführt, die im ersten Jahr des Konservatoriums begannen, obwohl Glasunow dagegen protestierte und argumentierte, dass künftige Komponisten zunächst die Theorie beherrschen müssten. Es gab auch einige sinnlose Änderungen - aus irgendeinem Grund wurde Solfeggio in „ein Kurs zur Entwicklung von Gehörbildung“ umbenannt. Es war beunruhigend, dass nun alles in einen starren Zeitrahmen gepresst wurde - früher konnte ein Schüler Harmonie studieren, bis er Erfolg hatte, jetzt waren es, sagen wir, zwei Jahre - oder er musste in der Zeit bestehen, oder das Konservatorium verlassen. Natürlich war die Ordnung notwendig, aber manchmal gingen auf diese Weise begabte Musiker verloren, die keine Wissenschaft in der Zeit beherrschten - sie dachten nicht gut nach, obwohl sie brillant spielten oder sangen.

Glasunow hat diese drastischen Veränderungen nicht auf die leichte Schulter genommen. Er war immer für Erneuerung und Verbesserung und lud immer die Jungen ein (er lud auch Schtscherbatschow ein, der der Hauptinitiator der übereilten Änderungen war), aber war das alte System so schlecht?

Im Übrigen hat Scherbatschow selbst nicht schlecht von Ljadow und Steinberg gelernt. Warum also sollte er alles Erstere so scharf und kategorisch ablehnen? Auch Assafjew trug zu den turbulenten Veränderungen bei - er konnte sich im Volkskommissariat für Bildung nicht behaupten, er war Leiter der Abteilung für Musiktheorie und -geschichte am Institut für Kunstgeschichte und arbeitete nicht am Konservatorium, sondern gab beharrlich Ratschläge zur Erneuerung.

Infolgedessen spaltete sich das Lehrerteam in zwei Lager, und die Kluft zwischen ihnen wurde immer größer, die Widersprüche und Meinungsverschiedenheiten wurden immer unüberbrückbarer. Die „Konservativen“ - Glasunow, Steinberg, Nikolajew - traten dafür ein, vieles von dem zu bewahren, was Rimski-Korsakow begonnen hatte, für moderate und allmähliche Veränderungen, während die „Erneuerer“ - Scherbatschow, Assafjew - eine drastische Wende forderten. Darüber hinaus verherrlichten sie auf jede erdenkliche Weise die Werke der neuesten westlichen Komponisten, deren Namen allein Glasunow Schmerzen in den Ohren bereiteten - Schönberg, Berg, Hindemith. Dennoch wurden sie als die „zeitgemäßesten“ bezeichnet. Natürlich erschien Glasunow mit seiner Treue zu den klassischen Traditionen den „Erneuerern“ unerträglich altmodisch.

Professor Wladimir Wladimirowitsch Schtscherbatschow zum Beispiel verwies in seinem Kompositionsunterricht oft auf einige Episoden aus Glasunows Musik, um den Studenten zu zeigen, wie man es nicht machen sollte. Schtscherbatschow war künstlerisch, naiv und sah in seinen makellosen englischen Anzügen und gestärkten Hemden ziemlich elegant aus, spielte perfekt Klavier und sang mit seiner hohen „kompositorischen“ Stimme. Er winkte anmutig mit seiner Pfeife in der Hand und sprach temperamentvoll:

- Sehen Sie sich die Exposition des ersten Themas des ersten Satzes von Glasunows Achter Symphonie an. Was für ein schön gemeißeltes Thema! Wie viel Potenzial für eine symphonische Entwicklung, wie viel Atem hat es! - Es begann, wie man sagt, „für die Gesundheit“, aber leider endet es „für das Seelenheil“. - Und wie es von der passiv-symmetrischen Struktur abweicht: die Periode der geraden Anzahl

von Takten, dann ist es ein Viertel höher, dann ein weiteres - immer noch dasselbe. Und das Bild stumpft ab, die Wahrnehmung wird stumpf und träge.

Und das, obwohl z. B. in Schtscherbatschow eigenen Symphonien viel unter dem offensichtlichen Einfluss Glasunows entstanden ist, auch in der Art und Weise, wie musikalische Bilder präsentiert und entwickelt werden.

Natürlich drang alles irgendwie an Glasunows Ohren und gefiel ihm natürlich nicht. Manchmal kam der Gedanke auf, dass ich vielleicht so überholt war, dass mich niemand mehr brauchte?

Der Großteil der Studenten liebte und respektierte Glasunow immer noch, aber in den kalten Gängen des Konservatoriums tauchten immer öfter junge Männer in Mänteln und Jacken auf, die zu laut sprachen, ihre Soffhelme und Käppis nicht ablegten und die Sitte, Professoren höflich zu begrüßen, für ein „bürgerliches Relikt“ hielten. Und noch schlimmer war, dass viele von ihnen davon überzeugt waren, dass ihre mangelnden Fähigkeiten und ihre schlechte musikalische Ausbildung durch „revolutionären Enthusiasmus“ ersetzt werden könnten. Schlimm war auch, dass immer öfter Leute, die nichts von Kunst verstanden, die Leitung der Musik übernahmen. Im Jahr 23 wurde ein gewisser Rosowski, Direktor der Allgemeinbildenden Schule des Konservatoriums, Mitglied des Vorstands. Er war ein eifriger Geschäftsmann und geschickter Verwalter, aber er war auch unhöflich, ungebildet und despotisch. Er war für die Verwaltung und unter anderem für die Vergabe von Stipendien zuständig, hielt sich für befehlsberechtigt, „sparsam“ und ignorierte die Meinung der Professoren. Glasunow entdeckte einmal Dmitri Schostakowitsch auf der Liste der aus der Förderung Ausgeschlossenen und fragte Rosowski entrüstet:

- Wissen Sie, wer Schostakowitsch ist?

Rosowski widersprach achtlos:

- Der Name dieses Schülers sagt mir nichts.

„Owjossitsch“, der bei dem Gespräch anwesend war, sagte später, dass er Glasunow noch nie so wütend gesehen habe, weder vorher noch nachher. Alexandr Konstantinowitsch verlor seine gewohnte Korrektheit, stampfte mit den Füßen auf und schrie:

- Wenn Ihnen dieser Name nichts sagt, warum sind Sie dann hier?! Sie haben hier nichts zu suchen! Es ist an der Zeit, dass Sie es erfahren! Schostakowitsch ist eine der größten Hoffnungen unserer Kunst!!!

Natürlich verschlechterten sich die Beziehungen zu Rosowski nach dieser Geschichte weiter, die Situation im Vorstand wurde sehr angespannt. Professor Klimow trat auf einer Vollversammlung der Professoren und Dozenten vom Vorstand zurück:

- Es ist unmöglich zu arbeiten, wenn die Autorität des Rektors auf Schritt und Tritt beschnitten wird.

In einer solchen Umgebung war es natürlich schwierig, etwas zu komponieren, aber dennoch schrieb Glasunow die Präludien zu den vier Fugen, die er bereits im Jahr 18 komponiert hatte. Gelegentlich brachte er die Manuskripte nach Leipzig in den Verlag von Beljajew.

Das einzige Trostpflaster waren die Konzerte. Er begleitete Brian Jerschow, trat mit Lena Gawrilowa auf und spielte den Orchesterpart in seinem Zweiten Klavierkonzert, das Lena sehr gefiel und sehr gut spielte. Der Zuhörer war nicht so sehr von Lenas Spiel begeistert, sondern vielmehr von der Begleitung des

Komponisten und seiner Fähigkeit, den Klang des Klaviers zu „instrumentieren“ - man konnte deutlich ein Waldhorn, eine Trompete oder eine Reihe von Streichern hören.

Im Dezember organisierten die Behörden ein Festival der revolutionären Musik anlässlich des fünften Jahrestages der Amateurmusik. Ein riesiger gemeinsamer Chor von 1.600 Sängerinnen und Sängern wurde zusammengestellt! Eine Blaskapelle mit 250 Musikern und ein Streichorchester mit 300 Musikern! Die Bühne des Großen Saals des Konservatoriums erwies sich natürlich als zu klein für eine solche Armee, und es wurden dringend spezielle geräumige Bodendecks gebaut. Die Schalleistung, als die gesamte beispiellose Besetzung donnerte, war verheerend, aber es klang gar nicht so schlecht - der Chor war von dem berühmten Chorleiter Iossif Wassiljewitsch Nemzow gut vorbereitet worden. Glasunow dirigierte einen Teil des Programms. Gesungen wurden speziell arrangierte Lieder von Schubert, Dargomyschski und natürlich Revolutionslieder. Das Publikum applaudierte vor allem für Glasunows Auftritt in einem so ungewöhnlichen Rahmen.

Aber das Konzert im Großen Saal der Philharmonie war das denkwürdigste. Glasunow dirigierte seine „Feierliche Ouvertüre“ und begleitete zwei brillante Tournee-Musiker, den Geiger Nathan Milstein und den Pianisten Wladimir Horowitz. Milstein spielte das Glasunow-Konzert und Horowitz die Konzerte von Liszt und Rachmaninow. Die Karten für die Philharmonie waren dieses Mal heiß begehrt, und der Saal war überfüllt mit Studenten und jungen Künstlern. Glasunow dirigierte mit einer besonderen Stimmung, und das Orchester hörte auf die kleinste seiner Bewegungen. Der Erfolg war vollkommen, ein wahrer Triumph, der an die alten Zeiten, an die Tage von Rubinstein und Naprawnik erinnerte.

Nach dem Konzert, am späten Abend, gab es ein bescheidenes „Bankett“ für vier Personen im „Jewropejskaja“ (*Hotel in Petersburg*), wo Milstein und Horowitz wohnten - die beiden Solisten, der Konzertveranstalter Pawel Kogan und Glasunow. Alexandr Konstantinowitsch, inspiriert durch den Erfolg der Aufführungen, erzählte viel von Begegnungen mit berühmten Musikern und von der letzten Aufführung von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky im selben Saal. Bereits nach Mitternacht verabschiedete Kogan den Komponisten in der Kasanskaja.

In der Presse wurde das Konzert mit viel Lob von Assafjew und Karatygin bedacht. „Es erübrigt sich zu sagen, dass das enorme Gespür für Musik im reinsten Sinne des Wortes, - schrieb der Komponist Strelnikow über Glasunow, - sich als die treueste und zuverlässigste Stütze bei all seinen Auftritten als Dirigent erwies. Die wunderbaren, einfach „klassischen“ Tempi der von ihm gespielten Stücke, die wunderbare Fähigkeit, das Ganze zu umarmen, wie es nur für die größten Meister typisch ist - all das schafft eine sehr wachsame Haltung bei den Orchestern gegenüber allem, was er spielt, und zwingt die Zuhörer, seinen Dirigierplänen und Interpretationen aufmerksam zuzuhören.“

Der Erfolg des Dirigenten hob seine Laune, er fühlte sich besser, und sogar sein Bein bereitete ihm weniger Probleme. Es war ein etwas fröhlicherer Blick in die Zukunft.

Im Winter wurde Glasunow von Professor Grusenberg, einem Psychologen, aufgesucht, der ihn bat, ihm etwas über den Schaffensprozess des Komponisten zu erzählen. Es stimmt, dass nicht jeder Grusenberg und seine Bücher ernst nahm - mehr als einmal wurde er bei, gelinde gesagt, Irrtümern ertappt - einmal, zum

Beispiel, schrieb er in einem Artikel über Puschkin ein Gedicht von Maikow ihm zu. Aber Glasunow interessierte sich für die Frage - es war angenehm und traurig, sich an sein Komponieren in den Tagen seiner Jugend zu erinnern, als sein Kopf mit neuen musikalischen Gedanken gefüllt war, an Spaziergänge im Schuwalowski-Park, an das späte nächtliche Sitzen über Notenblättern in Oserki, an ein Stück, dessen Ende im Traum kam. Er dachte, dass seine Gedanken vielleicht einigen der jüngeren Menschen helfen könnten. Und er schloss seine Notizen mit der Begründung: „Kreativität besteht aus zwei Abteilungen: die erste ist die direkte Kreativität - die schöpferische Kraft, die von oben gegeben wird, und die zweite ist manchmal sozusagen die schwarze mathematische Arbeit. Beide müssen eng miteinander verbunden sein, und das ist es, was die Inspiration ausmacht.“ Grusenberg verwendete in seinem Buch „Genie und Schöpfung“ einige von Glasunows Notizen und gab die Schilderung des Stücks, das er im Schlaf vollendete, vollständig wieder - sie entsprach seiner Vorstellung vom begabten Menschen, der unbewusst, wie auf eine Eingebung von oben hin, schöpft.

Glasunow selbst hatte leider schon lange keine Inspiration mehr. Einige musikalische Bilder gingen ihm durch den Kopf, aber er hatte keine Lust, sie festzuhalten, sie zu entwickeln, eine musikalische Form aufzubauen. Lenotschka Gawrilowa, die oft und nicht ohne Erfolg auftrat, bat ihn schon seit langem, etwas speziell für sie zu komponieren. Manchmal leuchtete ein Klavierstück auf und begann in seinem Kopf zu erklingen, aber darüber hinaus ging es nie.

## VOM „TYPISIEREN“ ZUM „PUTZEN“

In der Zwischenzeit kam es im Jahr '24 zu einer so genannten „Säuberung der Universitäten“, von der natürlich auch die Konservatorien betroffen waren. Strenge Beamte erstellten fleißig Listen derjenigen, die ausgewiesen wurden - falscher Hintergrund, schuldig geworden, unzureichende Ausbildung. Infolgedessen wurden viele talentierte Musiker, die offensichtlich über großes Potenzial verfügten, von der Schule verwiesen - manchmal wegen mikroskopisch kleiner Vergehen, manchmal einfach wegen etwas, das den Behörden nicht gefiel. Die „Überprüfungsprotokolle“ zu ihren Namen enthielten das kategorische: „Akademisch von mittlerem Wert, keine Aussichten“, gefolgt von dem offiziellen: „Ausgeschlossen“. Glasunow musste sich sehr anstrengen, um die begabten Studenten wieder ins Konservatorium zu bekommen, aber mit einem Federstrich wurden sie vor die Tür gesetzt. Die Absurdität des Geschehens wurde bald deutlich, und die Regierung sah sich gezwungen, eine gesamtrussische Kommission zur Wiederherstellung der Ausgewiesenen einzusetzen. Doch die Kommission hatte es nicht eilig, und Glasunow richtete einen Brief an das Volkskommissariat: „In Anbetracht der Tatsache, dass viele der Studenten des Leningrader Staatskonservatoriums, die aufgrund einer qualitativen Prüfung ausgeschlossen wurden, die aber durchaus die Möglichkeit einer weiteren künstlerischen Ausbildung verdient hätten, ihre Studentenrechte noch nicht wiedererhalten haben, bitte ich inständig und nachdrücklich darum, die Überprüfung der Entscheidung der Kommission, die folgenden ehemaligen Studenten des Konservatoriums auszuschließen, nicht abzulehnen. Sie alle sind von herausragender Begabung, haben in ihren Studienjahren hervorragende künstlerische Leistungen erbracht und dazu beigetragen, das künstlerische Niveau des Konservatoriums zu heben, das jetzt akut den Mangel an solch wertvollen Kräften in seinem akademischen Leben zu spüren

bekommt.“ Der Rektor fuhr fort, die Namen der zwölf Ausgewiesenen aufzulisten. Vielleicht, wenn man über alle zwölf spricht, hat Glasunow ihre „herausragenden Talente“ übertrieben, aber für den zukünftigen Komponisten Gawriil Popow war diese Auszeichnung völlig verdient, er musste sich sehr anstrengen, erst ein Jahr später ließen die Behörden Popow wieder zu, und in der Zwischenzeit beschäftigten sich Scherbatschow und Nikolajew, ebenfalls empört über die behördliche Willkür, privat mit Gawrjuscha - kostenlos, versteht sich.

Sogar Glasunow selbst war trotz aller Ehrungen, die ihm zuteil wurden, im Zweifel für die Beamten - er musste endlos alle möglichen Fragebögen ausfüllen, wie z. B. das so genannte „persönliche Blatt eines Forschers“, und angeben, welche Kurse er las, ob er lange Zeit Professor und Rektor war, wann er zu komponieren begann und ob er viel geschrieben hatte. Dann wurden diese Blätter „nach oben“ geschickt, wo sie offenbar sorgfältig untersucht wurden - ob sich etwas Belastendes finden ließ? All dies sollte, wie es schien, zur Verbesserung der musikalischen Ausbildung in Russland beitragen. Regelmäßig kamen Zeitungsleser in die Konservatorien und löcherten den Rektor mit Fragen über den Verlauf der Umstrukturierung. Glasunow antwortete ausweichend, er wolle keine „Gänse ärgern“ und erwähnte auch nicht die „Proletarisierung“, sondern versicherte, dass die Türen des Konservatoriums weiterhin „für alle offen“ seien.

Anlässlich des zehnten Jahrestages von Jessipowas Tod beschlossen sie, ihre Bemühungen um die Organisation eines Wettbewerbs in ihrem Namen zu erneuern. Glasunow und Ossowski suchten Lunatscharski auf und baten ihn, die Idee eines gesamtrussischen Pianistenwettbewerbs zu unterstützen und das im Jahr 18 beschlagnahmte Geld zurückzugeben. Lunatscharski begegnete ihnen wohlwollend, aber es gab immer noch keine Antwort von der Regierung.

Im Herbst des Jahres 24 begab sich Glasunow, nachdem er um Urlaub für eine Behandlung gebeten hatte (eigentlich hätte er ausländische Ärzte aufsuchen und sich an den Gewässern behandeln lassen sollen), nach Berlin und dann nach Paris, wo er sich beraten und behandeln ließ. In Paris, in dem Hotel, in dem er wohnte, kam plötzlich Baron Ginsburg zu ihm, derselbe Bankier, der anderthalb Jahrzehnte zuvor vergeblich versucht hatte, seinen Lieblingskomponisten durch die Einzahlung einer beträchtlichen Summe auf sein Konto reich zu machen. Glasunow verschenkte das Geld an Schüler und bedürftige Kollegen, und was auf diesem Konto übrig blieb, verschwand in der Revolution. Ginsburg fragte mitfühlend:

- Also, Alexandr Konstantinowitsch, sind Sie immer noch arm?

Glasunow wusste, dass Ginsburg, der aus Russland geflohen war, viel zurückgelassen und dort viel verloren hatte. Er war nicht arm, aber er war auch nicht mehr der reiche Mann, der dem Komponisten ohne weiteres hunderttausend geben konnte. Und der Komponist antwortete, dass seine Schüler und Freunde sein Glück seien. Und zu seinen Schülern, Freunden und Verwandten sagte er:

- Ihr seid mein Reichtum, meine Ersparnisse. Und es scheint mir, dass ich viel reicher bin als Baron Ginsburg.

Während der Reise hatte er die Gelegenheit, zeitgenössische Musik zu hören - nur aus Höflichkeit blieb er bis zum Ende sitzen, denn diese Kompositionen quälten Alexandr Konstantinowitschs Ohren gnadenlos.

In Russland hingegen wurde die zeitgenössische Musik immer häufiger gehört. Asafjew, Scherbatschow und Derschanowski gründeten die ASM - Verein für Zeitgenössische Musik, und organisierten Konzerte, während die radikalsten „ASM-Mitglieder“ wie Sabanejew einen entschiedenen Bruch mit den Traditionen der

klassischen Musik forderten. Kurzum, die armen Klassiker wurden von allen Seiten angegriffen - Tschaikowsky zum Beispiel wurde von den RAPM-Mitgliedern (*RAPM: Russischer Verband proletarischer Musiker*) als „klassenfremd“ gebrandmarkt, die ASM-Mitglieder als „veraltet“ und sogar als „primitiv“.

Glasunow lehnte beides entschieden ab. Und als das Violinkonzert von Prokofjew in Petrograd (nach dem Sturz der Bolschewiki in Leningrad umbenannt) zum ersten Mal gespielt wurde, stand er nach dem zweiten Satz, den die Anhänger der zeitgenössischen Musik und Prokofjew unbedingt wiederholen wollten, auf und verließ diesmal trotzig den Saal.

Im ehemaligen Mariinski-Theater (wie es im Volksmund genannt wurde) inszenierte der junge, aber gereifte Dirigent Wladimir Dranischnikow Richard Strauss' „Salome“. Der Rezensent der „Roten Zeitung“ schwärmte von „dem magischen Kessel von Klängen, wunderbar rauschend, kochend, glitzernd und ungewöhnlich schön“, bewunderte „das Überfließen aller Farben des Regenbogens, die Schichtung und den Aufbau, das Auf und Ab und den ständigen rastlosen Tempowechsel“ und stellte fest, dass die Oper „den Zuhörer verzaubert“. Leider konnte selbst Dranischnikows Meisterschaft dieses Bacchanal der Dissonanzen für Glasunow nicht mildern. „Salome“, wie zuvor „Elektra“, nahm Glasunow überhaupt nicht wahr, alles schien nur ein merkwürdiges Geräusch zu sein, derselbe „Vogelhof“, und in der Rezension der „Roten Zeitung“ stimmte er nur an der Stelle zu, wo der Rezensent, sich an „Elektra“ erinnernd, es „hysterische Wildheit“ nannte.

Aber es wurde immer schwieriger, die Angriffe auf die klassische Kunst, auf ihre Anhänger, zu erkennen. Die Aufmerksamkeit für Beethoven oder Tschaikowsky wurde als „Beginn der musikalischen Reaktion“ empfunden. Assafjew, der Glasunows Talent und Meisterschaft zu würdigen schien, leistete sich dabei regelmäßig „Ausrutscher“, die alles andere als harmlos waren. Er nannte keine Namen, aber jeder, der sich im Leningrader Musikleben auskannte, verstand, dass Assafjew auf Glasunow anspielte: „In dieser Stadt verneigt man sich gern vor faulen Stümpfen. Nach der Revolution sind diese Stümpfe verbrannt, aber sie stehen noch“, oder „Die Alten pflegen ihren Ruhm“. Und das Gefühl wurde immer stärker, dass Assafjew auf Glasunows kompositorischen Ruhm neidisch war.

Auch die alte Musikkritik hat gelitten. Stassow zum Beispiel wurde zum „hoffnungslosen Gestrigen“ erklärt, aber ziemlich sinnlose Artikel wie die „Opus“ eines gewissen Awenir Monfred, der sich selbst als Komponist bezeichnete und frech verkündete: „Die musikalische Form -  $2 \times 2 = 4$ ,  $4 \times 4 = 17$  - ist durchaus zulässig, sogar wünschenswert. Mit einem Trick. Aber  $2 \times 2$  ist immer 4... Das ist die Modernität des XX. Jahrhunderts - schön in der Erscheinung und äußerlich schön ist diese hochentwickelte Schönheit und mein Ideal der künstlerischen Leistung, nach dem ich vielleicht nicht ganz erfolglos strebe.“ Und für solchen Unsinn bot das Magazin „Lebenskunst“ bereitwillig seine Seiten an! Was die Verwirklichung von Monfreds „künstlerischem Ideal“ angeht, so waren seine „Kompositionen“ ein lächerliches Durcheinander von Klängen.

Natürlich war er nicht in der Stimmung, etwas zu schreiben. Umso unerwarteter kam das Angebot der Leitung eines akademischen Theaters, eine Oper zu schreiben, vor allem zu einem zeitgenössischen Thema. Natürlich lehnte er ab, weil er das Genre der Oper nicht mochte, seine Pflichten am Konservatorium überlastet waren und er gesundheitlich angeschlagen war. Und die Hauptsache, über die er in

seinem Antwortbrief nicht schrieb, war natürlich seine „Verkümmerng“ in musikalischen Gedanken, ja sein Unwille, etwas zu komponieren.

Und Assaffew veröffentlichte einen Artikel mit dem Titel „Komponisten, beeilt euch!“, in dem er die sowjetischen Komponisten aufforderte, „sich vom professionellen Aristokratismus zu lösen, um die Lücke zwischen Büroarbeit und dem öffentlichen Bedürfnis nach Musik zu füllen“. Der einzige Ausweg sei, einen Komponisten zu finden, „der in seinem Werk mit der Masse zusammenwächst und sie anführt, dessen Musik für alle verständlich ist, dessen Lieder auf der Straße und auf dem Feld gesungen werden. Das ist die Art von Komponist, die unser Leben jetzt braucht“. Dieser Auftritt wurde von den RAPM-Mitgliedern freudig aufgenommen - auch sie waren dafür, nur Lieder zu komponieren, aber im Lager der ASM-Mitglieder herrschte Empörung und Aufruhr.

### DAS LEBEN WIRD SCHWERER...

Im Frühjahr war Jelena Pawlowna ziemlich krank geworden, sie stand kaum noch auf, sprach wenig und verging leise vor unseren Augen. Glasunow war Olga Nikolajewna dankbar, sie hatte längst alle Lasten des Hauses übernommen, hielt die Dinge in Ordnung, man musste sich zumindest nicht um die Hausarbeit kümmern.

Am Nachmittag, wenn er vom Konservatorium frei hatte und das Wetter sonnig war, ging er gewöhnlich spazieren, immer auf der gleichen Strecke - entlang des Newski von der Kasaner Kathedrale bis zur Ecke der Sadowaja und zurück. Einige der Studenten wussten das und fielen dem Rektor wie zufällig ins Auge und fragten ihn etwas, meistens über die Kutschkisten. Alexandr Konstantinowitsch tat so, als würde er die unschuldige List nicht bemerken, und begann, um sich von den düsteren Gedanken abzulenken, genüsslich an die Tage seiner Jugend und seiner Lehrer zu erinnern:

- Ich erinnere mich, dass Nikolai Andrejewitsch einmal sagte...

Und der späte Liszt dachte, dass...

Und der Schüler hörte mit Freude und Erstaunen zu - dieser Mann kannte Leute, die für den Schüler nur Namen in einem Musikgeschichtsbuch waren.

Im Juni war er im Urlaub in Gatschina - die Datscha in Oserki war immer noch in Unordnung, die Reparaturen konnten nie beginnen, die Datscha war am Aussterben.

Im Herbst fügte eine große Überschwemmung allen Schwierigkeiten des Lebens eine weitere hinzu. Die Newa überschwemmte die Stadt, dunkles, kaltes Wasser ergoss sich über die Kasanskaja. Mehrere Tage lang saß man wie im Belagerungszustand. Beim Blick aus dem Fenster auf die überschwemmte Straße hatte Glasunow Mitgefühl mit den Bewohnern der Keller, deren Häuser allesamt überflutet wurden, und wiederholte: „Wie viel Leid und Zerstörung hat die Flut gebracht!“

Die feuchte Herbstkälte und seine Sorgen um Jelena Pawlowna forderten ihren Tribut an seinem Wohlbefinden. Alexandr Konstantinowitsch konnte nicht schlafen, die Medikamente halfen nicht viel, er schlief erst im Morgengrauen wieder ein. Seine Füße schmerzten, seine Finger waren geschwollen, er konnte morgens kaum aufstehen, sein kränkliches Aussehen, sein erdiger Teint und sein starker Husten machten ihm Angst. Es sollte ein harter Winter werden...

Der Winter war in der Tat schwierig - Glasunow war krank, Jelena Pawlowna wurde wahnsinnig krank, die Sorgen um das Konservatorium überrollten ihn und die unnötigen Veränderungen am Konservatorium wurden immer drängender, während RAMP und ASM darum wetteiferten, wie sie „den letzten russischen Klassiker“ (wie Glasunow in Zeitungsartikeln und verschiedenen Berichten oft genannt wurde) am härtesten beleidigen konnten. Die RAPM im Allgemeinen begann, wenig Ähnlichkeit mit einer kreativen Organisation zu haben - es gab weit mehr Lehrer, Klubmitarbeiter und Kritiker in ihr als Komponisten. Sie alle verbreiteten endlose „ideologische Plattformen“, in denen die klassische Musik zur „Kunst der Ausbeuterklassen“ oder zur „landesbürgerlichen Kunst“ erklärt wurde. Unter dem Deckmantel der „revolutionären Aufklärung“ wurde zuweilen eine Vereinfachung befürwortet, nur Lieder galten als wertvolle Gattungen, und die einzigen zugelassenen Hauptwerke waren solche mit einem Zitat aus der Internationale oder einem anderen revolutionären Lied als „Schluss“. Dies wurde allen Ernstes „revolutionäre Analyse der Klassenkräfte“ genannt. Alles, was über das „Weltbild“ der Mitglieder des RAPM hinausging, wurde gnadenlos niedergemacht.

Auch die Mitglieder der ASM drangen beharrlich durch ihre Linie. Ihr Ideologe Sabanejew erklärte: „Wir müssen also akzeptieren, dass 'moderne Musik' diejenige ist, die im Moment den lebendigsten technischen Fortschritt in der Klangdarstellung zum Ausdruck bringt.“ Aus seiner Sicht war die moderne Musik nur diejenige Musik, die ein „Sammelsurium verschiedener Phänomene war, die nur durch das gemeinsame Merkmal der Neuheit der technischen Methoden der Verkörperung vereint waren“. Es war nicht weit von der Schlussfolgerung entfernt: „Musik, - verkündete Sabanejew, - ist eine technische Methode und nicht das Wesen selbst - und als solche kann sie für jede Aufgabe verwendet werden.“ Unter diesem Gesichtspunkt bewertete die ASM das klassische Erbe als „nicht epochengerecht“, die Methoden der klassischen Musik wurden als „veraltet und routinemäßig“ bezeichnet, und große Komponisten, die nicht in der Lage waren, „den technischen Fortschritt auszudrücken“, wurden verächtlich als bloße „Dilettanten des Genies“ behandelt. Der Komponist Roslawez, ein weiterer ASM-Ideologe, erklärte, dass es unmöglich sei, „von 'russischer Musikkultur' im herkömmlichen Sinne des Begriffs zu sprechen, ohne gewisse Bedenken zu haben“. Das war's, die russische Kultur verdiente seiner Meinung nach nur abschätziges Anführungszeichen.

Im Winter 25 wurde Assafjew eingeladen, eine Professur am Konservatorium zu übernehmen. Seine Position am Institut für Kunstgeschichte war durch verschiedene Konflikte kompliziert geworden, und die Einladung an das Konservatorium war für ihn ein glücklicher Ausweg. Glasunow hatte keine Einwände, obwohl sein Verhältnis zu Assafjew angespannt war. Er hatte auch nichts dagegen, dass für die Studenten der Abteilung für Musiktheorie und Komposition ein „Kurs über das Studium der Grundelemente der Musik und die Geschichte der Entwicklung der musikalischen Formen“ eingeführt wurde, der speziell für Assafjew gedacht war.

Es gab kein musiktheoretisches und geschichtliches Problem, das Assafjew nicht kannte oder über das er nicht gründlich nachgedacht hatte, und er hatte nicht seinen eigenen, oft originellen Blickwinkel. Aber er war ein lausiger Dozent, er redete schleppend, und wenn er krank war (und er war sehr oft krank und auch sehr hypochondrisch), war es offensichtlich, dass das Sprechen vor Studenten für ihn eine Qual war, er verlor seine Gedanken, er konnte kaum Worte aus sich herauspressen. Aber man muss sagen, dass Professor Assafjew all dies verziehen wurde - Worte, die ihm schwer fielen, waren immer äußerst interessant. Seine Autorität wuchs von Tag zu Tag, und im Sommer war er Vorstandsmitglied und

stellvertretender Vizekanzler für akademische Angelegenheiten bei Ossowski geworden. Er war gerade dabei, den gesamten Lernprozess neu zu strukturieren.

Die Frage der Schließung der Opernhäuser war, wie sie nun sagten, vom Tisch. Man muss Lunatscharki viel Anerkennung zollen - er verteidigte die Theater und setzte sich weiterhin für ihren Schutz ein, er veröffentlichte einen brillanten Artikel „Warum erhalten wir das Bolschoi-Theater?“, in dem er, obwohl er ein Zugeständnis an die Zeit machte, versprach, eine Oper zu schaffen, die „ein großartiges Symbol unserer großen Erfahrungen sein wird, die unsere ängstliche und vor allem hoffnungsvolle Gegenwart, unsere strahlende Zukunft widerspiegeln wird“.

Doch das Glawrepertkom schwankte zwischen der Anordnung, „Lohengrin“ durch „Siegfried“ zu ersetzen, da letzteres „ideologisch geeigneter“ sei, und der Anordnung, „die falsche Episode in 'Eugen Onegin' - die Szene mit den Leibeigenen und Bauern“ - und die Szene im Schloss in „Die Nacht vor Weihnachten“ zu entfernen, da es keinen Sinn habe, den Monarchismus zu propagieren. Auch Überarbeitungen des Librettos waren in Mode - Punis berühmtes Ballett „Zar Candaulus“ zum Beispiel versuchte, mit einem völlig neuen, recht „revolutionären“, aber von der Musik völlig losgelösten Libretto inszeniert zu werden. Sabanejew schrieb mit einem Augenzwinkern über die Revisionen des Hauptrepertoires: „Die Szene, in der Larina und das Kindermädchen in 'Eugen Onegin' jammern, wurde aus der Moskauer Inszenierung gestrichen, weil das Theater befürchtete, dass die Darsteller wegen Zuckerspekulationen verhaftet werden könnten.“

Neue Opern – „Die Dekabristen“ von Solotarjow, „Der Pugatschowaufstand“ von Paschtschenko, „Stepan Rasin“ von Triodin und „Der rote Wirbelwind“ von Deschewow - hatten keinen Erfolg und wurden sofort von der Bühne genommen, da ihre Autoren „das neue Thema auf die alte Art und Weise sangen“, was lächerlich und wenig überzeugend wirkte. Erneut wurden Glasunow Angebote unterbreitet, eine Oper oder ein Ballett zu schreiben, und gelegentlich veröffentlichten die Zeitungen Berichte, dass „der älteste russische Komponist“ etwas schreibe, aber das war nur eine weitere Zeitungsadaption - Glasunow lehnte alle Angebote rundweg ab.

Vieles von dem, was die Behörden förderten, stieß ihn generell ab: Chorrezitationen zum Beispiel oder „Monsterkonzerte“ wie jenes, bei dem die 48 Schüler der Ersten Moskauer Musikhochschule auf 24 Klavieren zu 96 Händen einen eigens arrangierten Walzer aus Tschaikowskys Serenade für Streicher zum Besten gaben - das war wenig Musik, sondern eine sportliche Leistung.

Aber die RAPM unterstützte solche „kollektiven“ Veranstaltungen auf jede erdenkliche Weise. Im Übrigen wurden die Führungsstrukturen der RAPM weiter ausgebaut, der ORKIMD (Verband revolutionärer Komponisten und Musiker) wurde aus ihr ausgegliedert, und PROKOLL (Produktives Kollektiv studentischer Komponisten) wurde (ebenfalls unter der Ägide der RAPM) am Moskauer Konservatorium gegründet und begann sofort mit dem kollektiven Komponieren.

Die Tendenzen der RAPM waren so simpel, dass sie eine scharfe Rüge von Assafjew hervorriefen (hier stimmte Glasunow mit ihm völlig überein): „Es wurden Parolen vorgebracht, - schrieb Assafjew wütend, - die in ihrer Einfachheit (und, fügen wir hinzu, in ihrer Langsamkeit und Ignoranz) äußerst attraktiv waren... nieder mit der europäischen, feinschmeckerischen Musik! Was wir brauchen, ist eine Rückkehr zur gesunden Einfachheit unserer Musik, volkstümlich und originell, verständlich für

die Massen, was, wenn man es von musikalischen Darstellungen auf ähnliche konkrete Beispiele aus dem Leben und der Kultur überträgt, bedeutet: nieder mit den Flugzeugen, lasst uns nur auf Karren fahren.“

Man muss sagen, dass dieser Artikel zu Unzufriedenheit mit den Behörden führte und Assafjews Beziehungen innerhalb des Instituts sich verschlechterten, so dass er das Institut bald ganz verlassen musste. Auch er war eine Zeit lang in Ungnade gefallen. Glasunow sympathisierte mit „Glebuschka“ und erinnerte sich nicht an das Übel, das er verursacht hatte. Doch von Zeit zu Zeit schalteten die Behörden übereifrige Verfechter der „Proletarisierung“ der Kultur aus. In der Entschließung des ZK der RKP „Zur künstlerischen Literaturpolitik der Partei“, die im Sommer 25 veröffentlicht wurde, heißt es, dass der Klassenkampf in Literatur und Kunst zwar fortbestehe, dass sich aber nun, da die Arbeiterklasse die Macht errungen habe, die Formen des Klassenkampfes geändert hätten und nun die „friedliche Organisationsarbeit“ im Vordergrund stehe. „Alle, die nicht den hohen Titel „Proletarier“ erhalten hatten, aber auch nicht mit der neuen Regierung in Konflikt geraten waren, wurden nun als „Mitläufer“ bezeichnet. Sie galten als labil, sollten aber „taktvoll und vorsichtig“ behandelt werden, um „den schnellstmöglichen Übergang zur kommunistischen Ideologie“ zu gewährleisten.“ Wie man sieht, war Glasunow ein „Mitläufer“ und sollte ebenfalls „umerzogen“ werden.

## KONSERVATORIUMSSORGEN

Im Frühjahr 25 hielt das Volkskommissariat für Bildung auf Anweisung des ZK eine Sitzung zum Thema Kunsterziehung ab, woraufhin die „Vorschriften für die Moskauer und Leningrader Konservatorien“ ausgearbeitet wurden. Es legte fest, wer an den Musikschulen ausgebildet werden sollte (Komponisten, Gelehrte, Interpreten, Lehrer und Musiklehrer), bestimmte die Struktur dieser Institutionen - drei Abteilungen: akademisch-kompositorisch, interpretatorisch und ausbildungspädagogisch; eine obligatorische soziale und politische Bildung wurde hinzugefügt, und sogar... Militärwissenschaft und Schießsport. Leider blieb immer weniger Zeit für die Musik selbst.

In der Zwischenzeit wurden die Konservatorien verkleinert, und mehrere hervorragende Musiker wurden entlassen (wahrscheinlich, weil sie den Behörden nicht gefielen). Glasunow kümmerte sich um ihre Arrangements und schrieb sogar an Rachmaninow in Amerika, um ihn zu bitten, dem entlassenen Chorleiter Alexandr Tschesnokow zu helfen.

Er selbst beantragte im April eine Beurlaubung, um ins Ausland zu gehen - er musste sich auskurieren (seine Füße taten im Frühjahr wieder weh) und eine Pause vom Konservatorium einlegen. Das Volkskommissariat für das Bildungswesen lehnte das Ersuchen jedoch ab, da es der Meinung war, dass sich die längere Abwesenheit des Rektors nachteilig auswirken würde. Im Juni wurde Glasunow als Rektor wiedergewählt. Doch trotz seiner Proteste wurde der Personalabbau fortgesetzt, und eine neue Petition für einen Jessipowa-Wettbewerb blieb unbeantwortet.

Dmitri Schostakowitsch studierte das letzte Jahr, sein Talent blühte auf. „Ein helles schöpferisches Talent, - schrieb Glasunow in seinem Buch nach einer weiteren Prüfung in Komposition, - es gibt viel Phantasie und Erfindungsgabe in der

Musik.“ Letzteres bezog sich auf die beiden Stücke für Oktett und die Erste Symphonie - sie wurde als sein Abschlusswerk akzeptiert. Glasunow versuchte wie immer, den talentierten Jugendlichen auf jede erdenkliche Weise zu unterstützen. Sobald das Volkskommissariat ein spezielles Glasunow-Stipendium für das Konservatorium einrichtete, erließ Alexandr Konstantinowitsch sofort einen Befehl „zur Ernennung eines Studenten des akademischen Kurses in der Klavier- und Kompositionsabteilung an D. D. Schostakowitsch“. Außerdem gab er Schostakowitsch einen Zuschuss aus dem „Borodin-Fonds“. ( Glasunow erhielt als Herausgeber Tantiemen aus den Produktionen des „Fürsten Igor“) und teilte auch seine Sonderrationen.

Natürlich kümmerte sich Glasunow nicht nur um Schostakowitsch, er vergaß auch die anderen nicht. Als Alexandr Konstantinowitsch einmal von der Notlage des zukünftigen Klarinettenisten Wolodja Gensler hörte - seine Mutter war krank, das Geld knapp und es war nicht leicht, das Blasinstrument zu spielen, ohne sich zu ernähren -, rief er den Schüler zu sich und überreichte ihm einen Umschlag, auf dem Wolodja las: „An den Studenten W. Gensler von A. Glasunow“. Als er merkte, dass sich in dem Umschlag Geld befand, wurde er verlegen, errötete und begann stotternd zu widersprechen:

- Hören Sie, Wladimir Iwanowitsch, - wandte der Rektor ein, - Sie werden mich beleidigen, wenn Sie diese fünfzig Rubel nicht nehmen. Sie haben dieses Jahr hart und gut gelernt und müssen sich nun ausruhen. Überlassen Sie das Stipendium Ihrer Mutter und nutzen Sie das Geld, um in den Süden zu gehen.

Das wurde in einer so eindringlichen, rektoralen und doch freundlichen Weise gesagt, dass der Student, nicht mehr verlegen, das Geld dankbar annahm. Und es gab viele solcher Gespräche im Büro des Rektors.

Glasunow half nicht nur mit Geld aus - er gab seinen Studenten die Unterstützung, die sie verdienten, und scheute weder Zeit noch Energie. Die Passanten begannen, öfter als sonst an den Plakaten zu verweilen, die in der ganzen Stadt angebracht waren und das nächste Konzert im Saal des „Kreises der Kammersänger“ ankündigten. Anspruchsvolle Leningrader Musikliebhaber wurden nicht so sehr durch den Namen Alexandr Baturin angezogen, obwohl ein Solokonzert des fast unbekanntes Konservatoriumsstudenten ein Ereignis für sich war. Aber das Überraschende an dem Plakat war die Zeile: „Klavierpart - A. K. Glasunow“. Begleitet wird der Student von Glasunow selbst, dem Rektor des Konservatoriums, einem Komponisten von Weltruhm, einem lebenden Klassiker! Natürlich war der Saal voll, und Baturin wurde in ganz Leningrad berühmt. Als im Sommer '25 zum ersten Mal nach der Revolution ein ausländisches Kriegsschiff - der italienische Kreuzer „Mirabella“ - zu einem Höflichkeitsbesuch eintraf, traf sich der Rektor des Konservatoriums eigens mit dem Kommandanten des Schiffes, um über Baturin zu sprechen. Das Gespräch war ein Erfolg - bald kam die Nachricht, dass die italienische Regierung dem talentierten jungen Mann die Einreise erlaubt hatte. Baturin wurde in die berühmte Musikakademie „Santa Cecilia“ in Rom aufgenommen, und zwar von Mattia Battistini persönlich!

Wann immer das Werk eines Schülers aufgeführt wurde, versuchte Glasunow, dem Konzert beizuwohnen, und wenn ihm die Musik gefiel, sprach er sich für sie aus, wenn nicht, sagte er es ausweichend:

- Ich habe es nicht ganz verstanden.

Und er lud den Studenten in sein Büro ein, wo das Gespräch von Angesicht zu Angesicht ernst und wenig schmeichelhaft war.

Im Frühjahr 25 schloss Dmitri Schostakowitsch sein Studium am Konservatorium ab und belegte auch die Kompositionsklasse. Der Neunzehnjährige war bereits ein

ausgereifter Musiker, mit einer eigenen Sicht auf die Welt und die Musik. Das Professorenkomitee genehmigte seine Abschlussarbeit - eine Partitur seiner ersten Symphonie - obwohl einige darin „Abweichungen von den Normen des akademischen Stils“ sahen. Rektor Glasunow gehörte zu den „Konservativen“. Er riet Dmitri, zumindest einen Oboenton zu Beginn des ersten Satzes zu korrigieren - nach Alexandr Konstantinowitschs Meinung stand er zu stark im Widerspruch zum Fagottklang, doch der Komponist war entschieden anderer Meinung. Auch hörte er nicht auf Steinberg, der das Klaviersolo (das Schostakowitsch wie ein Orchesterinstrument in die Partitur eingefügt hatte) am Ende des zweiten Satzes - des Scherzos - für überflüssig hielt. Aber die Meisterschaft des jungen Komponisten war offensichtlich, und man verzieh ihm diese und andere ähnliche „Unzulänglichkeiten“.

Der Stern des Pianisten Wladimir Sofronizki wurde immer heller. Als sich dieser hübsche junge Mann (er war 25) an den Flügel setzte, begann die Magie - so poetisch und inspiriert war sein Spiel, so melodios und farbenreich war sein Klang, eine so erstaunliche Anmut und gleichzeitig frühe Weisheit lag in seinem Spiel, dass es einen die Brillanz berühmter Virtuosen vergessen ließ. Er liebte vor allem die Musik Skrjabins; es hieß sogar, dass seine Heirat mit der ältesten Tochter des Komponisten, Jelena Alexandrowna Skrjabin, einer zarten, charmanten Blondine, in gewisser Weise ein Tribut an seine Liebe zur Musik Skrjabins war. Ob es nun so ist oder nicht, als er Skrjabins Stücke spielte, sagte man über ihn:

- Er spielt sie besser als der Komponist selbst!

Glasunows Einstellung zu Skrjabins Klaviermusik hörte irgendwann bei dessen Vierter Sonate auf, den Rest kannte er nicht, aber er erinnerte sich herzlich an Skrjabin und bedauerte aufrichtig seinen frühen Tod. Er kümmerte sich um Skrjabins Töchter, beantragte finanzielle Unterstützung für sie, schrieb über sie an die Gesellschaft der Dramaturgen und Musikschriftsteller (in den 20er Jahren gab es eine solche). Er freute sich, dass ihre ältere Tochter Wolodja Sofronizki heiratete, den er sehr schätzte (als Wolodja sein Studium am Konservatorium abschloss, schrieb der Rektor in sein Buch: „Ein virtuoser Künstler von großem Talent. Meisterhafte Beherrschung des Instruments, ausgeprägte Technik. Elevation und Inspiration in der Übertragung. Die Schönheit und Kraft des Klangs“). Er spielte auch Glasunows Werke - das Erste Konzert, Etüden, Präludien und Fugen, aber vor allem die Erste Sonate, die er zum ersten Mal hörte, als er neben dem Autor saß - darüber sprach Sofronizki gerne.

### „ZÄRTLICH LIEBENDE SEELE“

Glasunow verbrachte den Sommer in Gatschina und kam oft nach Leningrad, um Jelena Pawlowna zu besuchen. Glasunow feierte seinen 60. Geburtstag im kleinen Kreis seiner Verwandten, aber das Konservatorium beabsichtigte, die Feierlichkeiten mit einer anderen Jubiläumsfeier zusammenfallen zu lassen - seinem 20-jährigen Jubiläum als Leiter des Konservatoriums, das irgendwann im Herbst oder auch im Winter geplant war.

Im August wurde Jelena Pawlowna so krank, dass sie nicht mehr aufrecht im Bett sitzen konnte, ihre Hände wurden schwach und ihre Sprache undeutlich. Nun, sie war in den Achtzigern, und die Schwierigkeiten des Lebens, die Entbehrenungen, die

Kälte und das karge Essen forderten ihren Tribut von den sehr jungen Russen, die in den Jahren nach der Revolution leben sollten. Die Ärzte konnten nicht mehr helfen, und an einem trüben Septembernachmittag starb Jelena Pawlowna. Die Trauerfeier fand in der Halle der Wohnung in der Kasanskaja statt. An der Seite des schwermütigen, geschwächten und kränklichen Alexandr Konstantinowitsch standen seine Schwester Jelena, Olga Nikolajewna, Steinberg und viele Freunde. Aber das Gefühl der völligen Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit ging nicht vorüber. Jetzt verstand er mit besonderer Klarheit, dass sein ganzes Leben lang die einzige ihm wirklich nahe stehende Person Jelena Pawlowna war. Man hatte das Gefühl, dass einige schwierige Veränderungen im Leben unvermeidlich sind.

Und natürlich verschlimmerten sich alle Krankheiten - die Beine wurden schlimm, manchmal konnte er das Haus nicht mehr verlassen. Besonders beängstigend war jedoch sein Gehör - nach Erkältungen und Entzündungen wurde es immer schlechter, und manchmal wurde er von nicht vorhandenen Geräuschen und hohen Tönen geplagt.

Freunde nahmen Anteil, viele Beileidstelegramme trafen ein, die „Rote Zeitung“ druckte einen zu Herzen gehenden Nachruf: „Die Mutter des größten Komponisten unserer Zeit - des ehrwürdigen A. K. Glasunow - ist im hohen Alter gestorben. E. P. Glasunowa war selbst eine hochbegabte Pianistin und Musikerin - ihre Lehrer waren der berühmte Leschetizky und M. A. Balakirew. Jelena Pawlowna zeigte mit ihrem ganzen Wesen, mit ihrer ganzen Persönlichkeit und ihrer zärtlich liebenden Seele volles Verständnis und Fürsorge für das kostbare Geschenk ihres Sohnes. Und erst als sich Glasunows Talent herausbildete, als er ein anerkanntes Genie wurde, trat Jelena Pawlowna zur Seite. Aber bis vor kurzem war er für sie noch der „kleine Sascha“.“

Alexandr Konstantinowitsch setzte sich mühsam an den Flügel und legte seinen Herzschmerz in seine Klänge, wobei er mit einer für ihn ungewöhnlichen, tragisch-unsteten Musik aufwartete. Das waren Improvisationen, die er nie aufgenommen hat...

„WAS MACHEN SIE EIGENTLICH?“

Im Herbst erhielt Glasunow... eine gerichtliche Vorladung - der Hausausschuss hatte eine Klage gegen ihn wegen „Nichtbezahlung der Miete“ eingereicht. Bereits im Januar hatte ihm das Exekutivkomitee der Stadt Leningrad die Wohnung seiner Eltern, in der er geboren wurde und in der er sechzig Jahre lang gelebt hatte, „auf Lebenszeit“ zugewiesen - sie hatten ihm „geschenkt“, was ihm bereits gehörte. Der Beschluss des Exekutivausschusses sah vor, „Bürger Glasunow zu verpflichten, sich an den Kosten für Reparaturen und Versorgungsleistungen des Hauses im Verhältnis zu den Zahlungen für die von ihm bewohnte Wohnung zu beteiligen“. Es wurde einfacher, jetzt drohte keine „Konsolidierung“. Doch die Angst blieb, vor allem nachdem er von einer überheblichen Dame im Wohnungsamt misstrauisch befragt worden war:

- Was machen Sie eigentlich?

Der berühmte Komponist, der fassungslos war und nur mit Mühe einen Kloß im Hals herunterschlucken konnte, sprach nur leise:

- Ich mache Musik...

Und hier ist die Gerichtsverhandlung. Vor lauter Ärger vergaßen sie nämlich, pünktlich zu zahlen, und der Hausausschuss, der sie ein- oder zweimal daran erinnerte, reichte Klage ein - der Komponist, wie jeder „faule Intellektuelle“, gefiel den Wohnungsbaubeamten nicht. Alexandr Konstantinowitsch musste eine Probe seiner Achten Symphonie verlassen, die von Fritz Stiedry dirigiert wurde, der gerade in Leningrad angekommen war. Der Prozess ging natürlich gut aus - er wurde verurteilt, zur Zahlung verpflichtet und musste in Zukunft bei Fälligkeit zahlen, aber ein unangenehmer Rest blieb ihm noch lange im Gedächtnis.

Die Achte Sinfonie klang nicht gut - Glasunow kam nicht zur zweiten Probe, weil er sich unwohl fühlte, und der ausländische Tournee-Musiker Fritz Stiedry behandelte die russische Symphonie mit Gleichgültigkeit und stellte etwas arrogant fest:

- Das reicht!

Leider wurde die Symphonie am Ende nur sauber gespielt, die Noten waren alle gleich, aber mehr nicht. Die Zeitungen jedoch lobten es; über Glasunow wurde nur noch in schwärmerischen Tönen geschrieben.

Im Oktober fand das erste der Jubiläumskonzerte statt, bei dem Alexandr Konstantinowitsch seine Fünfte Symphonie dirigierte. Es gab Grußworte und Lobeshymnen. In einem von ihnen wurde der Jubilar als „Ehrenältester der russischen Musik“ bezeichnet, und wieder sagte jemand: „Das ist unser lebender Klassizist“.

Das Leben wurde nicht besser - die gleichen Schwierigkeiten mit der Versorgung, Mangel an dem Nötigsten. Und trotz der von der Regierung verkündeten „freien Kreativität“ war es unmöglich, mit Kreativität auszukommen. Junge Komponisten, selbst die talentiertesten, mussten Arbeit finden, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.

Dmitri Schostakowitsch war Kinopianist. Es gab kein Einkommen aus dem Komponieren, er konnte nur als Pianist Geld verdienen. Er hat wunderbar gespielt. Nach einem seiner Konzerte mit einem reinen Liszt-Programm schwärmte der Rezensent von „Lebenskunst“: „Liszt, der Wanderer und Lyriker, Liszt, der Fantast, Liszt, der Mystiker, Liszt, der Virtuose - all diese Aspekte Liszts wurden von dem Pianisten anschaulich wiedergegeben. Schostakowitschs Klavierspiel war nicht vordergründig virtuos, sondern zutiefst künstlerisch.“ Und natürlich wäre es für ihn schwierig gewesen, den traditionellen Stil der „Kino-Pianisten“ zu imitieren - lärmende oder zuckrige, undenkbar „schöne“ Melodien. Echte Kenner schätzten schnell sein Improvisationstalent und gingen ins Kino, um Schostakowitsch zu hören. Dem breiten Publikum erschien diese Musik jedoch „zu ernst“, der Kinobesitzer war verärgert und drohte, ihn zu entlassen. Glasunow setzte sich für den jungen Mann ein; das Wort des Rektors bedeutete noch etwas. Doch das Kinospiele lastete schwer auf Dmitris Seele - es störte den Unterricht am Konservatorium und war übermäßig anstrengend:

- Dann kann ich lange nicht einschlafen, - klagte er, - in meinen Ohren höre ich Kinofilme, und in meinen Augen stehen von mir gehasste Helden...

Schon nach dem Abschluss des Konservatoriums zog Schostakowitsch ins „Piccadilly“; dort gab es ein Orchester, das einst von Glasunow selbst dirigiert wurde. Dmitri spielte solo, spielte im Orchester, nahm Programme auf, orchestrierte. Auch wenn er keine Konservatoriumskurse mehr besuchen musste, hatte er nicht viel Zeit, und vor allem war es, als ob die „Filmmusik“ die Musik in seiner Seele übertönte.

- Der Kinematograf hat mich „bestochen“, - scherzte der junge Komponist traurig. Die einzige Freude und der einzige Trost war die Tatsache, dass eine Aufführung seiner Ersten Symphonie bevorstand.

Die Spielzeit 25-26 schien auch „glasunowianisch“ zu werden - im Dezember begann man, den 60. Geburtstag Glasunows und das 20-jährige Jubiläum seiner Direktorenschaft zu feiern. Er wurde nicht nur am Konservatorium, sondern auch in Klubs und Kulturzentren geehrt, und in den Zeitungen und Zeitschriften erschienen immer wieder Artikel, in denen er als „der letzte Mohikaner des „Mächtigen Häufleins“, „ein Ältester der russischen Musik“ und „unser lebender Klassiker“ bezeichnet wurde. Und die Zeitschrift „Arbeiter und Theater“ brachte es auf den Punkt: „Im Rahmen dieses 60-jährigen Jubiläums wird fast die gesamte russische Musik abgedeckt! Das ist der besondere Sinn und die besondere Bedeutung des Glasunow-Jubiläums.“

Die Behörden sahen nicht tatenlos zu - Glasunow wurde eine persönliche Rente zugesprochen. Das Konservatorium richtete einen Glasunow-Fonds ein, und das Volkskommissariat erhöhte das Stipendium in seinem Namen. Nun, es gab mehr Möglichkeiten, jungen Menschen in Not zu helfen.

Das Streichquartett, dessen Wunsch, nach dem Komponisten benannt zu werden und von Glasunow nicht verleugnet wurde, entwickelte sich zu einem wahrhaft herausragenden Ensemble. Sie haben viel, brillant und geschmackvoll gespielt. Das Publikum wurde auch durch die Tatsache angezogen, dass ihre Instrumente - unbezahlbare Werke von Stradivari und Guarneri - auf ihren Plakaten und Programmen zu sehen waren. Der erste Geiger Jewgenij Lukaschewski war ein Musiker der Spitzenklasse - die Geige sang erstaunlich sanft und warm unter seinen eher dicken und scheinbar ungeschickten Fingern. Die anderen waren ebenso gut: zwei Namensvettern des Komponisten, zwei Alexandrs - der zweite Geiger Pechnikow und der Bratschist Rybkin, der Cellist Dawid Mogilewski. Sie waren nicht nur exzellente Musiker, sondern auch Liebhaber der musikalischen Propaganda - manchmal brachten sie ihre Instrumente unter den Strapazen anstrengender Reisen an solch entlegene Orte, wo, wie man sagt, noch kein echter Musiker seinen Fuß gesetzt hatte.

Bereits '23 wurde das Quartett beim All-Union-Wettbewerb für Streichensembles ausgezeichnet, und Ende '25 war es besonders erfreut - es gewann beim nächsten Wettbewerb zweifellos den ersten Preis. Glasunow liebte dieses Ensemble, hörte es mit Vergnügen und versprach, leider für lange Zeit, sein eigenes Siebtes Quartett für sie in Angriff zu nehmen. Er war scherzhaft irritiert, als es darum ging, den Uneingeweihten zu erklären, dass der Name Glasunow-Quartett keineswegs bedeutet, dass der Komponist „der Chef des Quartetts“ ist und ihnen vorschreibt, was und wie sie zu spielen haben. Seine Ratschläge wurden von den Quartettisten zwar immer respektiert, aber mit der Zeit brauchten sie auch keine Ratschläge mehr zu beachten - sie spielten fehlerfrei.

## RUSSEN IM AUSLAND

Am 26. Februar führte das Mariinski-Theater die Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ von Sergej Prokofjew auf. Sein Drittes Klavierkonzert war zuvor aufgeführt worden, seine Werke wurden allgemein gespielt, er wurde immer beliebter, aber

nicht mehr so skandalös wie zuvor, sondern das Publikum begann ihn zu lieben. Die Kritiker lobten die Oper, aber es gab auch Stimmen, die dem Komponisten einen Mangel an ideologischem Tiefgang vorwarfen: „Über wen lacht Prokofjew?“ - fragte jemand, nicht ohne einen Hinweis zu geben. Im Westen herrschte ein seltsamer Meinungsstreit über die Oper - die meisten sahen in Prokofjew einen „bolschewistischen Komponisten“, während einige deutsche Kommunisten argumentierten, dass „der Russe Prokofjew nicht zu den Musikern des neuen revolutionären Russlands gehört, seine Musik nicht aus revolutionären Kreisen stammt und seine Werke nicht für die Massen bestimmt sind“.

Glasunow vertrat keine extremen Ansichten, die Probleme der „ideologischen Tiefe“ waren für ihn nicht von Belang. Prokofjews Können, seine Fähigkeit, eine Opernform zu schaffen, die Brillanz der Orchestrierung waren unbestritten, aber leider blieb diese Musik Alexandr Konstantinowitsch fremd. Natürlich stand Glasunow mit seiner entschiedenen Ablehnung von Prokofjews Musik nicht allein da - die meisten Professoren der älteren Generation stimmten mit ihm völlig überein. Und was die letztere Musik betrifft, die man manchmal auf Reisen im Ausland hörte, so schwärmten hier alle Musiker der „alten Schule“ für Steinberg, der in Paris ein Konzert des amerikanischen „futuristischen Pianisten“ George Antheil besucht hatte, der einige seiner wilderen Werke spielte:

- Eine unverschämtere Abscheulichkeit kann man sich nicht vorstellen. Eine echte Unterhaltung für gelangweilte Snobs!

Mjaskowski, der jetzt im vierten Jahr als Professor am Moskauer Konservatorium lehrt, war mit ihnen im Einklang. Er liebte und lobte Prokofjew, aber die zeitgenössischen europäischen Komponisten mochte er nicht. Die Franzosen und Italiener hielt er für frivol und banal, die Deutschen für trocken und plump, und über den Kopf der „Neuen Wiener Schule“ sagte er säuerlich: „Die amorphe, protoplasmatische Blutleere des Zauberers Schönberg und seiner Brut“, während er Strawinskys neue Werke einfach als „Kauderwelsch“ bezeichnete. Und er erkundigte sich abfällig:

- Ist er in die Kinderstube gefallen?

Über Strawinsky ist viel gesagt worden, seine Art zu komponieren habe sich in den zwanziger Jahren drastisch verändert, von den Traditionen seiner Lehrer sei fast nichts geblieben. In seinen neuen Werken - einem Oktett für Blechbläser, einem Klavierkonzert und einer Sonate - kombinierte er auf seltsame Weise die Techniken der alten westlichen Klassiker mit scharfen, die Seele zermalmenden Dissonanzen. Prokofjews witzige Worte wurden herumgereicht: „Bachismen mit Falsismen“ und „Ein Bach, der mit Pocken durchsetzt ist“.

Im Allgemeinen blühte Strawinsky auf - er bekam viele Aufträge, wurde reich, reiste viel, auch mit seinem eigenen Auto, kleidete sich unglaublich stilvoll und trug sogar ein Monokel.

Prokofjew hatte auch ein eigenes Auto. Im Allgemeinen hatte er ein gutes Leben; er wurde von Kussewizki, dem Leiter des Bostoner Orchesters, und von Djagilew, der immer noch die Balletttruppe leitete, protegiert. Djagilew schlug Serge sogar vor, ein Ballett zu komponieren, das auf ... einer sowjetischen Geschichte unter dem bissigen Namen „Der stählerne Schritt“ basiert. Das Leben außerhalb Russlands befriedigte Prokofjew jedoch immer noch nicht; seine russischen Wurzeln waren eine ständige Erinnerung, und die Haltung der reichen Snobs war ihm zuwider.

Einmal, nach einer anderen großen Tournee in Amerika, sagte er zu einem Reporter der „New Yorker Abendpost“: „Die Amerikaner sehen in ihren Autos, Zügen und Flugzeugen so modern aus, dass ich sie manchmal bemitleide - mir wäre es lieber, sie würden in Pferdekutschen fahren, aber sie würden mit größerer Leichtigkeit auf dem Gebiet der Kunst vorankommen.“ In diesen Worten schien etwas von russischer Nostalgie zu liegen...

Auch Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin vermisste Russland. Sein Ruhm war längst universell geworden, und alle Theater betrachteten es als Ehre, ihn einzuladen, und sei es nur für eine Tournee. Sie erwarteten ihn auch in der UdSSR, aber seine langjährigen Verträge in Amerika und Australien hinderten ihn daran, zu kommen. Als er einen Russen traf, sprach er mit Bitterkeit:

- Man ist gezwungen, seine unterzeichneten Verpflichtungen zu erfüllen. Was ist zu tun? Er verließ Russland ohne einen Pfennig und musste seine Seele an den Teufel verkaufen. Das habe ich getan! Nicht meine Schuld... Sobald ich meinen Vertrag erfüllt habe, komme ich nach Moskau, Leningrad und in die gesamte UdSSR!

Die Verträge gaben Tschaljapin eine Menge Geld, er kaufte ein Haus im Zentrum von Paris. Und er vergaß nie, Freunden und Bekannten zu helfen, die wie er ihrer Heimat beraubt worden waren, die aber im Ausland keinen Wohlstand gefunden hatten.

Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow, ebenfalls reich und berühmt, sehnte sich immer noch nach Russland und half seinen Landsleuten. Aber als Komponist war er das achte Jahr lang still. Später sagte er in Interviews, die die Zeitungen bereitwillig von dem berühmten Musiker übernahmen: „Nachdem ich Russland verlassen hatte, verlor ich den Wunsch zu komponieren...“

Glusunow befand sich an einem Scheideweg - nach dem Tod von Jelena Pawlowna konnte er sich in der UdSSR nur dadurch halten, dass er nicht bereit war, sich vom Konservatorium, seinen Kollegen und Schülern zu trennen. Aber die Situation im Konservatorium wurde immer schwieriger, immer schmerzhafter - ständige Konflikte, Vorwürfe des „Konservatismus“, das Gefühl, dass seine Autorität geschwunden war und dass er keinen Einfluss mehr auf die Angelegenheiten des Konservatoriums hatte. Und die RAPM gewann im Musikleben immer mehr an Einfluss. Sabanejew, ein glühender Anhänger der RAPM, verurteilte Musik, die „Gefühle und Stimmungen ausdrückt, die den Massen fremd sind“, und behauptete, dass sie „gezwungen sein wird, zu verschwinden und ganz auszusterben“. Das war's, nicht mehr und nicht weniger...

Kein Wunder, dass Olga Nikolajewna jeden Morgen mit einem Gespräch begann:

- Wir müssen gehen!

## „EIN LEUCHTTURM IN EINEM STÜRMISCHEN OZEAN“

Am Abend des 5. April 1926 wurde im Großen Saal des Leningrader Konservatoriums das „Symphoniekonzert mit Werken von Alexandr Konstantinowitsch Glasunow“ eröffnet - zu Ehren von zwei Daten: der 60. Geburtstag des Komponisten und sein 20-jähriges Jubiläum als Leiter des Konservatoriums. In den Einladungskarten hieß es: „In Anbetracht des rein musikalischen und privaten Charakters, der dieser Feier auf Wunsch von Alexandr Konstantinowitsch verliehen wurde, bittet die Kommission alle Gäste, von der Verlesung von Ansprachen oder Grußworten abzusehen.“ Zahlreiche Adressen,

Grüße und Telegramme türmten sich im Büro des Rektors zu einem beeindruckenden Stapel auf - für zwei Stunden Lektüre. Das Einzige, dem das Jubiläum zustimmte, war eine Fanfare zu Melodien aus „Raimonda“, die der Professor für Trompete Alexandr Gordon, der selbst das Blasorchester leitete, für das Jubiläum komponierte.

Und dann kamen die vertrauten Klänge, die einst, vor so langer Zeit, zum ersten Mal in seiner Vorstellung erschienen waren - die Feierliche Ouvertüre, das Violinkonzert, die Suite „Aus dem Mittelalter“, das Gemälde „Frühling“, Romanzen. Glasunow saß müde und traurig da - diese lieblichen Klänge erinnerten an viele Verluste...

Die Lektüre der Grüße dauerte in der Tat lange - Glasunow las sie immer wieder mit der gleichen Traurigkeit, obwohl sie voller freundlicher Worte waren - viel, sehr viel lag bereits hinter ihm. Aber es war erfreulich, dass sie in ihm, wie Professor Witold Maliszewski aus Warschau schrieb, „einen Leuchtturm in einem stürmischen Ozean“ in einer Zeit des „Terrors der Moderne“ sahen. Igumnow drückte dies besonders deutlich aus: „Wir hoffen, Sie noch viele Jahre als eine Bastion wahrer Musikkultur zu sehen, wir sind froh, dass Sie die Führung der musikalischen Jugend nicht verlassen, die sie jetzt mehr denn je braucht, und wir freuen uns auf neue wertvolle Beiträge zur Schatzkammer der russischen Musikkultur von Ihnen. Ihre Arbeit ist jetzt besonders wertvoll. Ohne ein pauschaler Ablehner aller neueren Bewegungen zu sein, kann ich jedoch nicht umhin zu sagen, dass meine Gedanken mit besonderem Vergnügen bei Ihren Werken verweilen, die frei von jeglichem Lärm, streng in ihren künstlerischen Aufgaben und so keusch in ihrer Form und Sprache sind. Ich habe keinen Zweifel daran, dass die modische Verehrung der Ultralinken „vergehen“ wird, wie es Jessenin ausdrückte, „wie Dunst aus den weißen Äpfeln“. Der Alptraum wird sich auflösen... Und damit dieser Aufschwung schneller eintritt, ist es unerlässlich, dass die Stimme jenes Künstlers nicht verstummt, dem es in unseren schwierigen Zeiten gelungen ist, die unverfälschten und reinen Züge seiner Persönlichkeit als Musiker und Mensch zu bewahren - die Stimme von Alexandr Glasunow! Ich wünsche Ihnen, dass Sie Ihre Lebendigkeit und Ihre schöpferische Energie noch viele Jahre lang beibehalten!“

Alexandr Konstantinowitsch antwortete Igumnow offener als den anderen und schrieb bitter: „Obwohl ich für meine zwanzigjährige Tätigkeit als Direktor geehrt wurde und es jetzt sein einundzwanzigstes Jahr ist, bin ich mir selbst bewusst, dass diese letzten Jahre nicht mir angerechnet werden sollten, da ich aufgrund der Umstände weder meine frühere Energie noch mein Interesse an der Sache zeigen kann.“ Über den Hauptgrund für die Zwietracht im Konservatorium sagte er: „Ich kann mich nicht dazu durchringen, musikalische Neuerungen nicht nur zu lieben, sondern mich auch für sie zu interessieren, insbesondere im Bereich der neueren Literatur. Man sagt von mir, dass „Glasunow keine neue Musik mag“. Das ist nicht wahr.“ Und er erinnerte sich daran, wie er in seiner Jugend in die Musik der Kutschkisten und Liszts verliebt war, die damals kaum jemand kannte, und wie er den jungen Skrjabin billigte und unterstützte. Auch jetzt reagierte er auf jedes neue Phänomen, das Aufmerksamkeit erregte. Als zum Beispiel Wassili Lipatow, ein Student des Konservatoriums in der Klasse für Komposition und Klavier, ein Lied mit dem Titel „Brief an die Mutter“ auf einen Text von Jessenin komponierte und es schnell an Popularität gewann, unterstützte Glasunow den jungen Autor mit äußerst schmeichelhaften Worten für ihn:

- Ich hätte diese Melodie unterschreiben können!

Es versteht sich von selbst, dass diese Worte des „obersten Musikers Russlands“ (so wurde Glasunow genannt) zur noch größeren Verbreitung des Liedes beitrugen - es war bald im ganzen Land bekannt und wurde von Hunderten von Sängern und Musikgruppen aufgegriffen.

Nein, Glasunow liebte das Neue, konnte aber seine Abneigung gegen etwas, das zu stark mit der Tradition brach, nicht überwinden. Und so bedankte er sich herzlich bei Rachmaninow und anderen berühmten russischen Musikern, die jetzt weit weg von Russland im Exil leben, für die Grußadresse zu seinem 60. Geburtstag, die er an Sergej Wassiljewitsch schrieb: „Ihr fester Glaube an die Unantastbarkeit der künstlerischen Grundprinzipien - Ihr Glaube inspiriert auch mich. Ich bin dankbar für diese wohlwollende Würdigung meiner künstlerischen und musikalischen Tätigkeit und freue mich darüber, dass meine heimische Kunst auf den ihr von Anfang an eigenen Wegen weiter wächst und sich entwickelt und dass ihre Traditionen in fernen Ländern auf großen Respekt und Unterstützung stoßen. Und wenn meine Arbeit und mein Unterricht in gewisser Weise ein Impuls für das Aufblühen der russischen Musik sind, bin ich doppelt glücklich und stolz auf diese Erkenntnis.“

Die Stagnation in seinem Schaffen zu dieser Zeit war auch nicht so sehr auf einen „Mangel an Inspiration“ zurückzuführen, sondern auf die gleichen äußeren Umstände, die gleiche Einstellung zu seiner Musik seitens der „Modepäpste“, vor allem Assafjew. Aber es ist unmöglich, aufzuhören, man selbst zu sein, anders zu komponieren, als es die Seele, das eigene Wesen verlangt. Und wer weiß, wie viele Symphonien und Romanzen, wie viel schöne Musik, die im Kopf Alexandr Konstantinowitschs erklingen war, auf dem Papier unaufgezeichnet blieb...

Schon vor den Feierlichkeiten fühlte sich Alexandr Konstantinowitsch unwohl. Am 6. März, dem Tag, an dem sich der Todestag von Jelena Pawlowna vor einem halben Jahr jährte, fiel die Stimmung völlig, die Schwere des Sommers legte sich mit neuer Kraft auf die Seele. Und dann begann eine Verschlechterung der Gesundheit - erhöhte Kurzatmigkeit, wunde Füße, musste Schuhe aufgeben und in Filzstiefeln gehen, zu Hause bleiben für eine lange Zeit. Er suchte oft einen Arzt auf, der aber wenig tun konnte und ihn in einem europäischen Kurort behandeln musste. Vor der Reise nahm er ein ärztliches Attest mit: „Ich bescheinige hiermit, dass der Rektor des Konservatoriums Alexandr Konstantinowitsch Glasunow an einer Herzmuskelentzündung, einem erweiterten Herzen und einer Erweiterung der Venen der unteren Gliedmaßen leidet und in der kommenden Saison eine Behandlung durch Mineralwasser in Karlsbad benötigt. Dr. Alexandr Ebermann, 11. April 1926“. Das waren nur die Hauptkrankheiten, aber es gab noch viele andere - die Lungen versagten, der Magen machte Sorgen (zumal es leider immer mehr Gründe gab, Trost in der „Narkose“ zu suchen), und das Gehör war oft sehr schlecht - plötzlich hörte er etwas, das einen halben Ton höher war, und der scharfe hohe Ton hielt ihn manchmal tagelang auf Trab. Und immer öfter kamen schwere Gedanken. Er versuchte, seine Angelegenheiten und Papiere zu ordnen, diktierte Steinberg eine Liste seiner unveröffentlichten Werke, den Standort der Manuskripte und bat ihn, auf die Liste zu vermerken – „im Falle meines Todes“.

Er schrieb an die Sorabis (*Gewerkschaft der Künstler*) : „Ich bitte um die Erlaubnis, ab der ersten Maihälfte dieses Jahres für sechs Monate ins Ausland nach Deutschland, in die Tschechoslowakei (Karlsbad) und nach Frankreich zu gehen. Der Zweck der Reise besteht hauptsächlich darin, meine Herzbeschwerden zu behandeln und meine Beinvenen zu heilen.“ Diesmal wurde dem Antrag stattgegeben, wenn auch für einen kürzeren Zeitraum.

Im Sommer gab er Konzerte in Pawlowsk. Er hat etwas gearbeitet - ein Präludium und eine Fuge für Klavier geschrieben. Er ruhte sich in Gatschina aus, wo er noch ein gutes Zimmer im Palastmuseum hatte. Am 29. Juli wurde der Geburtstag des Komponisten im Kreise von Freunden gefeiert; es gab, wie Steinberg es ausdrückt, „ein großes Fest“ und „ein großes Abendessen“, bei dem der englische und der deutsche Konsul anwesend waren und dem Anlass entsprechende Reden hielten.

Die Datscha in Oserki war noch in Reparatur. Jetzt kümmerte sich ein vertrauter Förster, Juri Dawidowitsch Gnese, um sie.

Am Ende des Sommers war er in Europa gewesen und hatte sich einer kleinen Behandlung unterzogen.

## AKKORDEONS UND BALALAIKAS

Am 26. Oktober kam eine Delegation der Redaktion der Komsomol-Zeitung „Smena“ (*Veränderung*) in Glasunows Büro. Alexandr Konstantinowitsch begrüßte die jungen Leute mit seiner gewohnten Herzlichkeit und hörte sich geduldig lange, temperamentvolle und nicht sehr klare Reden über die Kulturrevolution, über die Notwendigkeit des kulturellen Wachstums des Komsomol und über die radikale Umgestaltung der Freizeit der arbeitenden Jugend an.

- Es ist an der Zeit, mit diesen sinnlosen Feiern aufzuhören, - sagten sie, - vulgäre Romanzen zu singen, diese krassen Lieder mit albernen Refrains...

- Was war das? - fragte der Komponist.

- „Ku-ku“ oder „Tschum-tscha-ra“, - sang jemand lachend.

- Genosse Glasunow! Wir hoffen für Sie! Sie sind unser hervorragendster Komponist! Genosse Glasunow! - Die Anrede „Genosse“ ließ den Komponisten immer noch zusammenzucken, aber er war geduldig. - Unsere arbeitende Jugend liebt gute Musik, kommt aber selten dazu, sie zu hören. Deshalb sind wir zu Ihnen gekommen - kommen Sie und helfen Sie uns!

- Mit Vergnügen, meine Freunde, aber mit was?

- Wir veranstalten einen stadtweiten Wettbewerb für den besten Akkordeonisten und Balalaikaspieler.

- Aber ich bin kein Experte für diese Instrumente.

- Genosse Glasunow! Sie haben die „Russische Fantasie“ für Volksinstrumente komponiert!

- Wie, wissen Sie das? - überraschte Alexandr Konstantinowitsch.

- Wer kennt sie nicht, die „Russische Fantasie“? Wir würden Sie sehr bitten, den Vorsitz der Jury unseres Wettbewerbs zu übernehmen!

- Wenn es meine Gesundheit nur zuließe...

- Das wird es! Wir sind uns sicher! - Die Komsomol-Mitglieder haben dem Komponisten mit einem Chor zugesagt. - Wir sorgen dafür, dass Sie nicht müde werden!

Er hat sich immer gefreut, wenn junge Menschen zur Musik gefunden haben. Es wäre eine Sünde, den Komsomol abzulehnen.

- Ich stimme zu, Freunde.

- Hurra! Vielen Dank, Genosse Glasunow!

- Ich, meine lieben Freunde, mag das Akkordeon nicht besonders - der Komponist sprach langsam, als ob er laut nachdachte -, obwohl ich viele gute Akkordeonisten gehört habe. Die Balalaika ist meiner Meinung nach besser. Ein

Akkordeon ist eine Werkzeugmaschine, sie kann nicht die Ausdruckskraft und Reinheit der Intonation erreichen, die gute Balalaikaspieler auf ihrem Instrument erzielen. Ich erinnere mich, wie der verstorbene Pjotr Iljitsch Tschaikowsky ihr Timbre und ihre virtuoson Möglichkeiten bewunderte...

Es herrschte ehrfürchtiges Schweigen im Saal - es ist ein Witz, sie sprechen mit einem Mann, der Tschaikowsky selbst kannte!

- In unserem Konservatorium, - fuhr Alexandr Konstantinowitsch fort, - gab es einige Schüler, die nicht nur Akkordeon, sondern auch Geige oder etwas anderes spielten. Ich denke, dass Ihr Musikwettbewerb das Interesse junger Menschen an der Musik noch mehr wecken und dazu beitragen wird, neue Musiktalente zu entdecken.

Am nächsten Tag stand in der „Smena“ eine Meldung: „Wettbewerb der ganzen Stadt für den besten Akkordeonisten und Balalaikaspieler. A. K. Glasunow ist Vorsitzender der Jury unseres Wettbewerbs.“ Daneben stand ein Porträt von Alexandr Konstantinowitsch, das der Redakteur während des gestrigen Gesprächs gezeichnet hatte. Alles, was am Vortag im Büro des Rektors des Konservatoriums gesagt wurde, wurde ausführlich erläutert. „A. K. glaubt, - so die Zeitung, - dass der Wettbewerb eine enorme Rolle spielen wird. Diese sinnvolle kulturelle Attraktion wird die jungen Menschen vom Müßiggang und dem verderblichen Einfluss der Straße ablenken.“

Die Vorbereitungen für den Wettbewerb liefen auf Hochtouren, wie Glasunow regelmäßig berichtet wurde. In der „Smena“-Redaktion begann sich etwas Unglaubliches zu ereignen - vom achtjährigen Schuljungen bis zum 76-jährigen Invaliden kamen von morgens bis abends Menschen, die am Musikwettbewerb teilnehmen wollten, in den siebten Stock des Gebäudes in der Iwanowskaja-Straße (heute Sozialistische Straße), wo sich die Redaktion befand. Sie kamen als Arbeiter, Ärzte, Studenten, Matrosen und Soldaten der Roten Armee. Viele kamen mit ihren Instrumenten und wollten sofort etwas spielen, fragten: „Und wo ist Glasunow? Darf ich ihn fragen?“. Das Rattern der Schreibmaschinen übertönend und die Geschäftsgespräche unterbrechend, erklangen Bajans und Dreireiher, Balalaikas und sogar Gusli - ein alter Bauer spielte „Ein tollkühner Kaufmann fuhr zum Jahrmarkt“. Die Akkordeonisten und Balalaikaspieler gingen als Helden des Tages umher, während andere über „Smena“ schimpften, weil sie nicht am Wettbewerb teilnehmen durften.

- Warten Sie! - Die Redaktion hatte Mühe, sich zu wehren. - Nächstes Jahr werden wir einen zweiten Wettbewerb veranstalten. Dann sind Sie herzlich willkommen! Auf jedem Instrument!

- Sogar beim Schürhaken, - fügte einer der lokalen Witzbolde hinzu, - werden wir sehr froh sein!

Doch der Humor konnte die Situation nicht entschärfen:

- Warum in der Zukunft und nicht in der Gegenwart? Warum ist die Zither verboten? Warum nicht die Gitarre? Ist es die richtige Linie? Das ist der falsche Weg, Genosse Komsomol! Wir werden uns beschweren!

Und beschwerten sich, einschließlich bei Glasunow. Alexandr Konstantinowitsch beruhigte die Beleidigten und lud sie zum Wettbewerb im nächsten Jahr ein.

Jeden Tag erhielt das Büro Glasunows einen Anruf von „Smena“, die über den Stand der Dinge berichtete. Die Zeitung veröffentlichte Artikel und Beiträge über Musik, Instrumente und Aussagen von berühmten Musikern. Die Listen der zum

Wettbewerb zugelassenen Bewerber wurden veröffentlicht, und innerhalb einer Woche waren es mehr als dreihundert.

Alexandr Konstantinowitsch hielt in seinem Büro die erste Sitzung der Jury ab, der neben Professoren des Konservatoriums auch die berühmten Akkordeonisten Jakow Titarenko-Orlanski und Leonid Racholla, Mitglieder der Redaktion von „Smena“ und Vertreter des Komsomol angehörten. Und ein paar Konservatoriumsstudenten - Glasunow schlug vor, sie in die Jury aufzunehmen.

- Ja, - sagte er und sah die langen Listen der Teilnehmer durch, - es sieht so aus, als müsste ich mich vom Konservatorium beurlauben lassen. Wie kann man sonst dieser ganzen Armee zuhören? Aber das ist doch wunderbar! Wie viele talentierte Musiker werden wir entdecken! Und da wir eine so große Sache in Angriff genommen haben, müssen wir an alles denken, um uns nicht zu blamieren.

Als die lange Diskussion über alles vorbei war, sagte Glasunow:

- Ich erinnere mich daran, was Serow einmal schrieb: „Das russische Volk ist eines der musikalischsten der Welt.“ Ihr seht, welche Macht sich offenbart!

Am 17. Oktober, dem Tag der Eröffnung des Wettbewerbs, war es dann endlich soweit. Der majestätische Weiße Saal des Smolny-Palastes ist mit roten Fahnen geschmückt, und über der Bühne hängt ein großes, lebensgroßes Porträt von Lenin, der die Hände in den Taschen hat. Der Saal ist überfüllt, der Kommandant vom Smolny wehrt die Zuhörer ab:

- Der Saal ist nicht aus Gummi!

Dennoch ließ er sie herein - die Leute kamen mit Einladungen, wichtigen Ausweisen und Notizen von einigen Vorgesetzten.

Unter Beifallsstürmen erschien die Jury, die natürlich vor allem dem berühmten Glasunow Beifall spendete. Alexandr Konstantinowitsch nahm an dem mit rotem Samt bedeckten Tisch Platz. Ein Korrespondent der „Iswestija“, der seine Bewunderung nicht verbergen konnte, schrieb später: „Am Tisch der Jury sitzen der weltberühmte Komponist Alexandr Glasunow und ein ziemlich unbekannter Akkordeonspieler, der jeden Tag für einen Hungerlohn in einer örtlichen Kneipe spielt.“ Hier übertrieb der Zeitungsmann in seinem Versuch, die „Einheit der Klassen“ zu zeigen - keiner der Juroren spielte in Bierstuben und Kneipen, beide, Titarenko-Orlanski und Racholla, waren vielleicht nicht weniger berühmt als Glasunow, traten oft auf den besten Bühnen auf, begleiteten die bekannten Sänger und verdienten mehr Geld als die Professoren des Konservatoriums. Vor Beginn des Wettbewerbs lud Glasunow die Akkordeonisten zu sich nach Hause ein, hörte ihnen lange beim Spielen zu, hörte sich ihre Erklärungen an, erkundigte sich nach vielen Dingen und scherzte dann, dass er „den kompletten Kurs des Akkordeons“ belegt habe.

Der Vorsitzende der Jury läutete die Glocke. In der Stille war seine leise Stimme deutlich zu hören.

- Ich erkläre den Wettbewerb um den besten Akkordeonisten und Balalaikaspieler, der von den Mitgliedern des Leningrader Komsomol organisiert wird, für eröffnet!

Der Schuster Andrej Andrejewitsch Iwanow wurde als erster ausgewählt, um zu spielen. Schon älter, sehr ernst, mit steinernem, unerschütterlichem Gesicht spielte er auf einer dreireihigen Harmonika einen Walzer aus seiner eigenen Komposition „Das Leben ist schön“. Er spielte mit Gefühl, seine Finger fuhren geschickt über die Knöpfe. Die Zuhörer applaudierten, aber Glasunow läutete die Glocke:

- Alle werden daran erinnert, dass im Rahmen des Auswahlverfahrens keine Beifallsbekundungen erlaubt sind!

Junge und alte Akkordeonisten wechselten sich ab, Arbeiter, Studenten, Rotarmisten und Kinder. Alexandr Konstantinowitsch leitete den Wettbewerb aktiv:

- Spielen Sie etwas Fröhliches... Etwas Langes, Russisches... Kannst du ein Lied mit ein paar Melodien spielen, mit einem Couplet?

Diese Terminologie lernte er von seinen Mitjuroren. Er konsultierte sie oft, hörte einem von ihnen aufmerksam zu:

- Der Ton ist nicht gut... - sagte Racholla zu Glasunow. - Es wäre in Ordnung gewesen, und die Technik ist vorhanden, aber Sie müssen es dringender machen.

Der Komponist nickte und stimmte zu, dass der Ton tatsächlich "nicht richtig" war. Sein Notizbuch war voll mit Notizen - Technik, Musikalität, Rhythmusgefühl, Klang, Repertoire. Jeder Punkt wurde mit einem Plus oder einem Minus bewertet - sie gaben an, ob der Künstler es wert war, in der Endrunde aufzutreten.

Ein sehr kleiner Akkordeonspieler, Serjoscha Pawlow, beeindruckte alle - kaum sichtbar hinter seinem Instrument, spielte er sicher und rhythmisch. Dann spielte Mitja Strygin ebenso gut Akkordeon. Das Publikum war angeregt und einige Leute schrien:

- Ein toller Kandidat für den Preis!

Glasunow schüttelte wütend die Glocke:

- Der Wettbewerb ist noch nicht vorbei!

Die Akkordeonisten wurden von Balalaika-Spielern abgelöst - nicht wenige echte Virtuosen, und ihr Repertoire war ernster als das der Akkordeonisten - Glasunows „Russische Fantasie“, Stücke von Wieniawski und Andrejew, eigene Kompositionen der Teilnehmer - oft Walzer und Polkas - wurden aufgeführt. Die Zeitung „Iswestija“ kündigte sie als „erstaunliche Künstler“ für morgen an. Auch Glasunow stimmte dem hohen Lob zu:

- Unsere Balalaika-Spieler haben schon lange ihre eigene Schule. Der berühmte Musiker Wassili Wassiljewitsch Andrejew und seine Anhänger hatten hier Einfluss.

Das Publikum, das von den Virtuosen begeistert war, zeterte, wenn schwächere Musiker spielten:

- Grün! Rohling!

Doch Glasunow brachte das Publikum mit einer Glocke zum Schweigen und wartete geduldig, bis der Verlierer fertig gespielt hatte. Und er bat sogar um mehr:

- Spielen Sie etwas Langes!

Erst um sieben Uhr abends war die erste Runde beendet. Die Kronleuchter erloschen, die Musiker und Zuhörer zerstreuten sich, und die Jury setzte ihre Arbeit am Tisch fort. Trotz seiner Müdigkeit blieb Glasunow noch, um mit den Mitarbeitern von „Smena“ zu sprechen - sie warteten auf seine Bewertung der ersten Runde:

- Ich bin sicher, - sagte der Komponist müde, - dass dieser Sonntag allen, die im Publikum saßen, in Erinnerung bleiben wird. Musik veredelt den Menschen. Die Arbeiter werden davon angezogen - Sie können sehen, wie viele Amateure unser Wettbewerb zusammengebracht hat. Es hat mich gefreut zu sehen, dass viele Leute Noten kennen, so dass sie die Klassiker der Musik lernen können. Viele von ihnen müssen ihre Ausbildung fortsetzen, auf Musikhochschulen gehen - wir werden sie darüber informieren. Wir haben ein besonderes Interesse an begabten Kindermusikern. Sie sollten keineswegs bei der Balalaika und der Mundharmonika stehen bleiben. Das ist eine sehr eingeschränkte Perspektive für sie...

Die nächsten Runden des Wettbewerbs wurden in Klubs in den Stadtvierteln ausgetragen, und am letzten Galaabend versammelten sich alle im großen

Konzertsaal des Hauses der Roten Armee. Die Gewinner erhielten Preise - Balalaika und Akkordeonspieler. Glasunow schüttelte die Hände und überreichte Diplome und Auszeichnungen mit seiner eigenen Unterschrift.

Gegenüber den Zeitungsreportern wiederholte Glasunow:

- Die Arbeiterkinder, die bei dem Wettbewerb auftraten, haben mir gezeigt, wie sehr die Musik die Massen erreicht. Und vielleicht werden diese Kinder einen großen Erfolg daraus machen. Viele sollten unbedingt ihre musikalische Ausbildung fortsetzen. Wir können hier nicht aufhören!

Der Leningrader Wettbewerb löste eine große Resonanz aus, und eine Welle von Wettbewerben schwappte über das Land - in Städten und Dörfern, in Fabriken, in Regimentern, auf Schiffen und in Schulen. Glasunows Name wurde besonders populär, und er erhielt Briefe aus allen Teilen des Landes - Amateurmusiker und ganze Bands schrieben an ihn. Mit einem freundlichen Lächeln las Alexandr Konstantinowitsch den Brief des Rotarmisten aus Konotop vor: „Lieber Genosse A. K. Glasunow, bitte schicken Sie uns ein Handbuch für die zweireihige Harmonika mit einer guten Auswahl an Stücken, denn wir wollen in unserem Regiment einen Akkordeonistenkreis gründen, aber wir haben kein Handbuch und können es in Konotop nicht bekommen.“ Offensichtlich hielt der Konotoper Rotarmist Glasunow einfach für „zuständig für den Harmonika-Part“. Und natürlich bemühte sich Glasunow trotz seines vollen Terminkalenders und seiner häufigen Unpässlichkeiten, die Briefe zu beantworten oder zumindest an ihr Ziel weiterzuleiten. Der Brief aus Konotop ging an die Redaktion von „Smena“, und die dortigen Komsomol-Mitglieder schickten die Noten nach Konotop.

Der Wettbewerb war für Glasunow zwar anstrengend, aber er lenkte ihn für eine Weile von der Routine und den Problemen des Konservatoriums ab und freute sich über die vielen jungen Menschen, die sich für Musik interessierten. Der Komponist interessierte sich sehr für das Akkordeon, und als Titarenko-Orlanski ihn mit dem von ihm konstruierten Instrument bekannt machte, nahm er sich vor, einige Stücke dafür zu komponieren. Doch leider wurde diese Absicht nicht verwirklicht, ebenso wenig wie andere kreative Pläne - Geschäfte und Krankheit kamen dazwischen.

## SCHOSTAKOWITSCHS ERSTE SYMPHONIE

Es wurde beschlossen, einen Aufbaustudiengang am Konservatorium zu eröffnen. Und der erste, der aus den Reihen der Absolventen der wissenschaftlich-kompositorischen Fakultät dafür empfohlen wurde, war natürlich Dmitri Schostakowitsch. Steinberg, Dekan der Fakultät und Schostakowitschs Kompositionslehrer, stellte dem Vorstand ein schmeichelhaftes Zeugnis aus: „Man kann in Zukunft eine beträchtliche Entfaltung seines kreativen Talents erwarten.“

Im Frühjahr spielten Schostakowitsch und der Kompositionsstudent Feld die Symphonie für Glasunow zu vier Händen. Alexandr Konstantinowitsch riet erneut, einige besonders scharfe Dissonanzen zu entfernen. Dmitri, der Glasunow sehr schätzte, nahm einige Korrekturen vor, doch als der Dirigent Malko die Symphonie in sein Programm aufnahm, entfernte der junge Komponist alle Korrekturen „von Glasunow“.

Im 25. Mai erklang schließlich Schostakowitschs Symphonie. Schon die Einleitung eröffnete dem Hörer die ungewöhnliche, ja bizarre musikalische Welt Schostakowitschs - die rufende Fanfare der Trompete, das „Grummeln“ des Fagotts, die wachsam Akkorde der Blasinstrumente. Glasunow erschauerte unwillkürlich,

als er diese scharfen Konsonanzen hörte, vor denen er Dmitri vergeblich gewarnt hatte. Währenddessen stürmt das zügig marschierende Klarinetten- und Flöten- und Streicher greifen es auf. Dann hat die Flöte eine wehmütige, poetische Melodie, das Echo eines Walzers. Und wieder energiegeladene, lebendige, rhythmische Klänge. Humor und Heiterkeit durchdringen den zweiten Satz - das Scherzo - und die Klavierpassagen, die auch „Owjossitsch“ Steinberg vergeblich zur Streichung empfahl, scheinen durch. Der langsame dritte Satz beginnt mit der wohlklingenden Melodie der Oboe vor dem unruhig plätschernden Hintergrund der Streicher - eine lyrische Reflexion. Und das Finale, lebhaft und energisch, schließt mit der Melodie des dritten Satzes, die hier einen kraftvollen, feierlichen und festlichen Klang erhält.

Der Erfolg beim Publikum war vollkommen - Applaus, ein ganzer Sturm, als Dmitri, der wie ein Junge aussah, auf der Bühne erschien. Viele erinnerten sich an Glasunows kompositorisches Debüt - tatsächlich war es das erste Mal seit damals, dass ein erst 19-jähriger Komponist (nur zwei Jahre älter als Glasunow) eine Symphonie in der Philharmonie uraufgeführt hatte!

Seriöse Musiker lobten die Größe des symphonischen Konzepts, und die Orchestermitglieder lobten es, obwohl sie es zu Beginn der Proben schimpften.

Nachdem Glasunow die Symphonie direkt gehört hatte, spürte er einmal mehr, wie viel Schostakowitsch von der klassischen russischen Schule übernommen hatte - sowohl von Glasunow selbst als auch von Rimski-Korsakow. Auch Skrjabin hat ihn deutlich beeinflusst - im dritten Satz der Symphonie ist dies spürbar. Von wem hatte Schostakowitsch seine Beherrschung der Polyphonie gelernt, wenn nicht von Glasunow? Es war nur schade, dass er alles, was er wahrnahm, auf seine eigene, allzu pointierte und schroffe Art interpretierte.

Dennoch sorgte er sich um die Gesundheit des jungen Kompositionsdoctoranden - er unterstützte die Bitte der Fakultät für Kompositionswissenschaft, Schostakowitsch eine Sommerkur und Erholung zu ermöglichen, und als kein anderes Geld aufzutreiben war, stellte er Mittel aus dem Rektoratsfonds zur Verfügung.

Im Winter wurde bekannt, dass Ende Januar 26 in Warschau ein Wettbewerb für junge Pianisten - der Chopin-Wettbewerb - stattfinden würde. Glasunow unterstützte Jaworski, der meinte, es sei an der Zeit, Sofronizki und Schostakowitsch der Welt zu zeigen, aber nach all den Diskussionen gingen Ginsburg, Oborin, Schostakowitsch und Brjuschkow nach Warschau. Letzterer hatte sich bereits in Warschau an einer Autotür den Finger verletzt. Aber Oborin und Ginsburg haben gegläntzt. Schostakowitsch hatte Pech - am Vorabend seiner Abreise erlitt er eine Blinddarmentzündung, er spielte krank und war kaum zurückgekehrt, als Professor Grekow ihn operierte. Und trotzdem brachte er ein Ehrendiplom aus Warschau mit! Gut gemacht! Glasunow hatte Recht mit ihm - ein großes, echtes Talent!

Doch die Werke von Dmitri Schostakowitsch konnten Glasunow immer noch nicht gefallen. Kurz vor seiner Abreise zum Wettbewerb stellte der junge Komponist sein neues Werk - seine Klaviersonate - der Öffentlichkeit vor. Er spielte sie selbst und tat darüber hinaus etwas völlig Unerwartetes und Ungewöhnliches - er spielte die Sonate zweimal hintereinander, wobei er anscheinend, dem geringen Applaus nach zu urteilen, zu dem Schluss kam, dass das Publikum seine Idee nicht ganz verstanden hatte, und sagte eher schüchtern:

- Im Interesse eines besseren Verständnisses dieser Musik werde ich sie noch einmal spielen.

Er setzte sich wieder an den Flügel und spielte noch energischer. Es schien, als habe Schostakowitsch die Rückschau auf die Tradition endgültig aufgegeben - in

der Ersten Sinfonie hatte er sich noch einigermaßen daran gehalten, schließlich handelte es sich um ein Prüfungswerk, während der Komponist in der Sonate, wie ein Musikwissenschaftler treffend bemerkte, eine „Explosion, einen Protest, eine Befreiung und einen Bruch mit der Vergangenheit“ zum Ausdruck brachte. Glasunow hörte sich das sperrige, überkomplizierte, trockene und glanzlose Werk mit Traurigkeit an. Im Allgemeinen bewerteten die Kritiker die Sonate mäßig, das Lob, das auf die Erste Symphonie niederprasselte, blieb aus, nur Assafjew stimmte zu, aber er war zurückhaltender als sonst und stellte fest, dass in der Sonate „ein suchender, ruheloser Gedanke klingt“. Ja, in der Tat ruhelos!

Nach dem Wettbewerb begann Schostakowitsch mit der Komposition des Klavierzyklus „Aphorismen“. Nachdem er es fertiggestellt hatte, zeigte er es Steinberg, der es wiederum Glasunow vorstellte. Beide mussten zugeben, dass sie diese Musik nicht verstanden, sie war ihnen völlig fremd. Es schien, dass dieser junge Komponist, der sich einen Namen gemacht hatte (Bruno Walter war im Begriff, seine Erste Symphonie in Berlin aufzuführen, und auch Leopold Stokowski war daran interessiert - die berühmtesten Dirigenten!), beschlossen hatte, „die bekannten Klaviergattungen - Nocturne, Elegie, Wiegenlied und Trauermarsch - auf den Kopf zu stellen“. Letzteres war besonders verwirrend und beunruhigend - von Zeit zu Zeit schien der Leichenzug zu stolpern oder zu zappeln. Nein, sie haben diese Musik nicht verstanden! Sie trennten sich kühl, Schostakowitsch hörte auf, seine neuen Kompositionen nicht nur Glasunow, sondern auch seinem ehemals geliebten Lehrer „Owjossitsch“ zu zeigen...

## „MUSIKFABRIK“

Im Januar desselben Winters kam Sergej Prokofjew nach fast zehnjähriger Abwesenheit in seine Heimat, um mit den Persimfans aufzutreten. Er betrat den Saal, in dem die Probe vorbereitet wurde, mit einem energischen, athletischen Schritt, er sah selbstbewusst und stur aus und sprach mit einer gewissen Arroganz, man spürte, dass er „in den Ruhm verliebt“ war. Die Persimfans, die den Komponisten begrüßten, begannen, einen Marsch aus „Die Liebe zu den drei Orangen“ zu spielen, woraufhin Prokofjew ihn frech unterbrach:

- Das falsche Tempo! Der Marsch wird im falschen Tempo gespielt! Sehr langsam. Woher haben Sie die Noten?

Niemand konnte antworten, der Marsch wurde schon lange überall gespielt und war sehr beliebt. Mit den Persimfans spielte Prokofjew sein Drittes Konzert, und zwar mit Bravour - das Klangspektrum wurde reicher, er spürte und gestaltete die Form deutlicher. Aber für Glasunow hatte Prokofjews Spiel immer noch etwas Kantiges, und manchmal spielte er, wie es jemand treffend ausdrückte, „brutal“. Und doch war da etwas Mechanisches, vor allem im Rhythmus, der zur eisernen Präzision gebracht wurde. Nach dem Konzert applaudierte nicht nur das Publikum, sondern auch das Orchester lautstark. Prokofjew verbeugte sich, wobei er sich immer noch amüsan in zwei Hälften faltete, aber mit einem lässigen, geschäftsmäßigen Blick, schnell - als ob er es eilig hätte, irgendwohin zu kommen.

In einem Interview mit dem Korrespondenten von „Musik und Revolution“ lobte er Persimfans und bezeichnete sie als ein Phänomen, das „erstaunlich ist und im Ausland seinesgleichen sucht“. Und im Gespräch scherzte er:

- Es hat mir sehr gut gefallen, aber wenn es einen Dirigenten gäbe, wäre es noch besser!

Er war überrascht, dass man in Moskau und Leningrad etwas zu essen kaufen konnte - in Paris sprach man über den Hunger in Russland. Er musste lachen, als er die Gerüchte über die in Paris grassierende Grippe und den Mangel an Särgen hörte.

- Moskau lügt genauso gut über Paris, wie sie über Moskau lügen.

Es wurde viel über Prokofjews Ballett „Der stählerne Schritt“ gesprochen, das kürzlich in Paris aufgeführt worden war. Prokofjew selbst war überrascht, als er erfuhr, dass Djagilew ein „bolschewistisches“ Thema für das Ballett vorgeschlagen hatte. Als Geschäftsmann berücksichtigte er offensichtlich das zunehmende Interesse des Westens an russischen Angelegenheiten. Prokofjew beschloss, in dem Ballett „den Jubel der revolutionären Menge, die fabelhafte Verwandlung des rückständigen Russlands in einen mächtigen Staat aus Stahl“ zu verkörpern - daher „Der stählerne Schritt“. Das Ballett schildert zunächst einen Bahnhof in der Zeit des „Kriegskommunismus“ (das Treffen, die Reden der Kommissare, die Schar der Gepäckträger) und dann den Alltag des sozialistischen Aufbaus (die Fabrik, die Arbeit der Maschinen, die Verwandlung von Matrosen in Arbeiter). Die Musik und die Inszenierung wurden im Geiste des damals modischen Konstruktivismus inszeniert - Werke wie Arthur Honeggers Sinfonische Dichtung „Pacific 231“ waren im Westen in Mode, inspiriert, wie die Zeitungen schrieben, von einer brandneuen amerikanischen Lokomotive. Denjenigen, die das Ballett „Der stählerne Schritt“ sahen, wurde gesagt, dass die Bühne ein Bild der Arbeit war, die Schwungräder drehten sich, die Lichter blinkten, die Hebel und Kolben bewegten sich, die Hämmer klirrten und der Dampf, der aus den Kesseln strömte, zischte. Die Musik (die Prokofjew zum Teil am Klavier vorführte) war ebenso scharf, mit einem mechanischen Rhythmus, der manchmal an der Grenze zur böartigen Karikatur lag. Im Westen etablierte sich Prokofjew schließlich als der „musikalische Apostel des Bolschewismus“. In der UdSSR wurde er leicht kritisiert, weil er „die Realität verzerrte“ und die Musik verwirrte. Assafjew hingegen war begeistert: „Das Privileg der Bäche, der Niederwälder, der Wälder und des Mondscheins ist verschwunden - schrieb er -, die theatralischen Stürme und die ähnlichen Attribute des „Landschaftsmalers“ und die Bewunderung der Natur durch den Rokokostil und die Affektiertheit der Anhänger Rousseaus.“ Kurzum, das Klirren von Maschinen ist viel angenehmer als das Rascheln von Blättern.

Glasunow stellte schließlich seine Ablehnung von Prokofjews Musik fest, und sie trafen sich distanziert und sprachen trocken miteinander. Es war bekannt, dass Glasunow sich abfällig über seine Musik äußerte und dies als Anekdote erzählte: irgendwann im Jahr 13 hatte Glasunow erfahren, dass eine „musikalische Drossel“ in Kussewizkis Moskauer Wohnung eine Melodie auswendig gelernt hatte, die Debussy (der zu dieser Zeit mit Konzerten zu Besuch war) gepfiffen hatte, und begann, der Drossel einige seiner eigenen Melodien beizubringen. Aber der Vogel, so hieß es, „mochte weder die Melodie noch die Aufführung“, und die Drossel wollte Glasunows Melodie nicht singen. Prokofjew führte dies als Beweis dafür an, dass die Musik seines Lehrers schlecht war. Selbst der Vogel, sagte er, mochte es nicht. Er schämte sich nicht, diese Fabel einem Reporter einer Pariser Zeitschrift zu erzählen. Er nannte zwar nicht den Namen Glasunows und sprach von einem „hochrangigen Vertreter des Petersburger Konservatoriums“, aber jeder wusste natürlich, von wem Serge Prokofjew sprach.

Die Lorbeeren Prokofjews ruhten nicht in den Köpfen vieler, der junge Komponist Alexandr Mossolow komponierte das Ballett „Stahl“, ebenfalls zu einem „industriellen“ Thema. Der berühmte Bildhauer und Künstler Tatlin hat es übrigens einmal so formuliert: die moderne Fabrik ist nichts anderes als das ultimative

Beispiel für Oper und Ballett. Eine der Episoden von „Stahl“ mit dem Titel „Fabrik“ reduzierte die Musik auf die Darstellung mechanischer Arbeit - die Figur der Bratsche und der Klarinetten surrte ohne Ende, die Posaunen und die Tuba röhren, die Geigen kreischen in den höchsten Tönen, das Tamtam rumpelte und dann kam das besondere „Musikinstrument“ mit einem heftigen Klirren - ein Eisenblech. Und man muss sagen, „Fabrik“ war ein Erfolg, alle Orchester spielten es, und dann wurde es im Westen aufgegriffen, sogar Toscanini selbst dirigierte „Fabrik“ in New York - offenbar als Probe der „bolschewistischen Musik“. In der UdSSR betrachteten sie das Werk als „eine Hymne an die Maschinenarbeit“ und glaubten, dass „der durch die Ouvertüre der Fabrik eröffnete Weg zu weiteren Errungenschaften führen wird“. „Russische Künstler“, schrieb ein Rezensent allen Ernstes, „haben es geschafft, dieses sozialphilosophische Drama in eine echte Tragödie der Produktion zu verwandeln. Der Held, nicht im übertragenen, sondern im wörtlichen Sinne, ist die Fabrik, die zunächst in der Tiefe der Bühne lebt, Dampf und Flammen atmet, Zahnräder und Räder bewegt, dann vergeht, tot liegt und schließlich wieder aufersteht. Die Schauspieler, die Arbeiter, sind nur eine Manifestation dieses gigantischen Helden“.

## DIE KLASSIK LEBT!

Manchmal hatte aber auch die RAPM- Presse eine vernünftige Meinung: „Benutzen wir unsterbliche Beispiele der klassischen Musik, schrieb die „Musik und Leben“, - und indem wir diese Monumente der 'ewigen Schönheit' aufführen, werden wir die großen Tage auf die würdigste Weise feiern und gleichzeitig die Massen mit den Kunstwerken der Welt bekannt machen.“ Der Autor wollte zwar nicht, dass die Werke der Klassiker in ihrer ursprünglichen Form erklingen, sondern empfahl uns, Zitate „auszuleihen“ und in unsere „revolutionären“ Werke einzufügen, denn, wie er schrieb, machten die unzähligen Zitate aus der „Internationale“ die Musik der neuen Autoren für die Massen nicht spannend – „im Allgemeinen ist nichts Revolutionäres in diesen Stücken“, schloss er enttäuscht.

Die RAPM-Einstellung zu musikalischen Klassikern beleidigte Glasunow. Er konnte nicht einen Moment lang glauben, dass nicht sehr kompetent geschriebene Stücke, wenn auch mit Zitaten aus der Internationale und anderen revolutionären Melodien, flüchtige Lieder, deren Cafeteria-Geist die „revolutionären“ Texte nicht unterbrechen konnte - dass dies das war, was die Massen brauchten. Und er förderte echte Musik auf jede erdenkliche Art und Weise.

Im Frühjahr 27 war ein Beethoven-Zyklus geplant - zum 100. Todestag des großen Komponisten. Glasunow leitete nicht nur das abendliche Galakonzert, sondern hielt auch einen Vortrag mit dem Titel „Beethoven als Komponist und Denker“ und schloss mit den bewegenden Worten: „Ich möchte meine Überzeugung zum Ausdruck bringen, dass kein gebildeter Musiker es versäumen kann, das Genie des großen Künstlers, die Kraft seines Werks, die Schönheit, die Stimmungen, die Tiefe und die Kunstfertigkeit seiner Kompositionen sowie den Mut, die Neuartigkeit und die Vielfalt der musikalischen Ideen, Formen und Techniken zu bewundern. Lasst es leben, - rief Alexandr Konstantinowitsch feierlich aus, - und der Name des Genies Beethoven soll noch viele, viele Jahrhunderte leuchten!“

Die RAPM-Anhänger, die dem Abend beiwohnten, müssen sicherlich die Nase gerümpft haben, denn Glasunows Meinung entsprach keineswegs ihrer Absicht, aus Beethovens Werken Bruchstücke herauszuziehen und ihn dann, nachdem sie ihn „überwunden“ hatten, in die Vergangenheit zu verbannen.

Dann sprachen der Dirigent Mapko, Vizerektor Ossowski und natürlich ein Vertreter des Volkskommissariats, Nowitzki. Das Begrüßungstelegramm von Lunatscharski wurde verlesen. Die Beethoven-Kompositionen - Klavier und Symphonie - wurden gespielt. Und am Ende dirigierte Glasunow Beethovens „Heroische Symphonie“ mit Bravour (das gaben alle zu). Der Beifall war freundschaftlich und lang. Und einige Tage später kam eine Delegation ins Konservatorium - Glasunow wurde der Titel „Ehrendirigent“ verliehen, dieses Mal vom Ersten demonstrativen Symphonieorchester der LHSPS (Gewerkschaftsrat der Stadt Leningrad).

Aber die Dinge am Konservatorium wurden nicht einfacher, die Beziehungen zu Assafjew wurden immer komplizierter, und sein schwieriger Charakter, sein Misstrauen und sogar seine Launenhaftigkeit wurden immer deutlicher. Dann lehnte er plötzlich die Mitgliedschaft im Vorstand ab oder verlangte besondere Bedingungen für sich selbst. Diese Ablehnung wurde auf einer großen Versammlung diskutiert, Glasunow schlug Steinberg für den Vorstand vor, während die jungen Leute Assafjew forderten, ohne dessen Ablehnung zu hören. Es gab auch Studenten, die für Assafjew waren. Glasunow sprach verbittert:

- Die Studentenschaft ignoriert die Meinung der Professorenschaft. Schließlich ist Professor Assafjew ein kranker Mann und zu beschäftigt.

Die alten Professoren waren sich einig, dass Assafjew keine Eignung für die Verwaltungstätigkeit hatte, aber schließlich wurde Assafjew doch in den Vorstand gewählt, und die Schwierigkeiten gingen leider weiter.

Und doch war Glasunows Autorität immer noch hoch. Als er im Frühjahr zum Rektor des Konservatoriums wiedergewählt wurde, verzichteten sie auf die Neuerung, seine Rolle im Voraus zu besprechen. In der Entscheidung des Rates wurde festgehalten: „Glasunow soll nicht durch den Rat charakterisiert werden, da sein Name überflüssig ist und nicht nur in unserer Union, sondern in der gesamten zivilisierten Welt bestens bekannt ist.“ Die Wiederwahl erfolgte einstimmig, und nach der Bekanntgabe des Wahlergebnisses gab es, wie es im Protokoll heißt, „lauten und nicht enden wollenden Beifall“.

## INVASION DER MODERNISTEN

An der Wende vom Frühling zum Sommer wurden in Leningrad an zwei Opernhäusern zwei hochmoderne Opern uraufgeführt - Ernst Kreneks „Sprung über den Schatten“ und Alban Bergs „Wozzeck“. Der Autor selbst kam zur Premiere der letzteren - elegant, bescheiden, sogar schüchtern, etwas feminin. Er lobte die Inszenierung und überreichte dem Dirigenten Dranischnikow sein Porträt mit der Aufschrift: „Für den besten Darsteller des 'Wozzeck'“. Die Liebhaber der neuen Musik waren begeistert, Assafjew (natürlich!) schrieb: „Wozzeck ist bisher die Grenze des musikalischen und dramatischen Ausdrucks in der westeuropäischen Oper.“ Berg seinerseits sagte über Schostakowitschs Erste Symphonie: „Erstaunlich! Besonders der erste Satz!“.

Ausländische „Modernisten“ - Hindemith, Bartók, Milhaud, Honegger, Casella - besuchten Leningrad. Glasunow freundete sich mit vielen von ihnen an und schätzte ihre musikalischen Talente, aber ihre Musik... Er war immer noch überzeugt:

- Es war, als ob mein Mukusan auf den Tasten gelaufen wäre!

Und dann machte Mossolow in seiner Musik weiter Witze - es genügte ihm nicht, in „Fabrik“ zu knarren und zu rasseln, er komponierte auch einen Zyklus von „Romanzen“ zu den Texten aus Zeitungsanzeigen: „Der Hund ist weggelaufen! Hündin, English Setter, weiß mit Kaffeeflecken! Ich warne Sie vor dem Kauf oder Verkauf! Derjenige, der liefert, wird belohnt werden“ und dergleichen. Wo ist die Musik hin?! Glasunow betrachtete dies jedoch nicht als Musik - Musik waren für ihn die Klassiker, die Musik waren jene Werke, deren Autoren die weisen Traditionen der Vergangenheit nicht vergessen hatten. Und die Musik des Balletts „Der rote Mohn“, komponiert von Reinhold Glière, gefiel ihm sehr gut. Glière war bereits berühmt geworden, aber er vergaß seinen Mentor nicht. Am Moskauer Konservatorium besuchte er eine Kompositionsklasse und verwies stets auf Glasunows Werke als Beispiel für höchste Meisterschaft. Das Ballett „Der rote Mohn“ war das erste Ballett zu einem sowjetischen Thema, das im Repertoire blieb; die anderen blitzten auf, scheiterten und verschwanden. Zwar war auch hier die Handlung um die Liebe eines in einem chinesischen Hafen ankommenden sowjetischen Dampfschiffkapitäns und einer chinesischen Tänzerin nicht sehr überzeugend und wahrheitsgetreu, aber die Musik - melodios, frisch, perfekt instrumentiert - machte alles wieder wett. Beim Seemannstanz „Äpfelchen“, bei dem Glière die bekannte Melodie lebhaft variierte, konnte man sich ein Lächeln nicht verkneifen. Glière gelang es auch, schmachtende lyrische Episoden und exotische chinesische Tänze darzubieten. Jekaterina Gelzer tanzte großartig. Der Erfolg war total, und Glasunow gratulierte dem Komponisten herzlich - es ist möglich, frisch und gut zu komponieren, ohne all diese wilden „Innovationen“!

## DAS LETZTES JAHR IN LENINGRAD

Im Sommer '27 nahm Glasunow an einer riesigen Massenveranstaltung teil - der Leningrader Gewerkschaftsolympiade - und dirigierte einen riesigen - 3000-köpfigen - Chor und ein Blesorchester mit seiner Darbietung von „Hey, uchnem!“

Danach erholte er sich in Sestroretzk. Es war warm und sonnig, und die Krankheiten waren zurückgegangen. Und im August entschied er sich für eine große Tournee durch die Ukraine - Charkow, Odessa, Rostow am Don, Kiew. In Kiew waren seine Auftritte ein großes musikalisches Fest. In drei Autorenkonzerten (eines davon im Opernhaus) spielte er seine Vierte und Fünfte Symphonie, „Hey, uchnem!“, Violin- und Klavierkonzerte, Episoden aus „Raimonda“. Er war mit sich, dem Orchester und dem Publikum zufrieden.

Doch am Ende der Reise bekam er eine schwere Erkältung, und bei seiner Rückkehr nach Leningrad wurde er krank. Seine Beine begannen zu schmerzen, er konnte nicht mehr gehen, sein Gehör wurde sehr schlecht, sein Herz machte Probleme und seine Kurzatmigkeit nahm zu. Das akademische Jahr am Konservatorium begann ohne den Rektor. Aber sie vergaßen ihn nicht - er hatte fast jeden Tag Besuch, und Ossowski, Glasunows Stellvertreter, kam, um seine Vorlesungen zu halten. Es kamen Briefe; eines Tages im Oktober schickte ihm eine Vollversammlung der Mitarbeiter des Konservatoriums einen rührenden Brief:

„Nachdem wir den Bericht über den Verlauf Ihrer Krankheit gehört haben, senden wir Grüße an unseren geliebten Rektor. Wir trauern um Ihre Krankheit und wünschen Ihnen von Herzen eine baldige Genesung und eine Rückkehr in unsere Konservatoriumsfamilie zur gemeinsamen Leitung allen Lebens und Lernens.“ Im Protokoll steht: „Einstimmig unter allgemeinem Beifall angenommen.“ Das Konservatorium war natürlich auch mit der Versorgung seines Rektors beschäftigt.

Im Herbst fand in Leningrad ein zweiter Wettbewerb für Amateurmusiker statt - nun nicht mehr nur für Akkordeonisten und Balalaikaspieler, sondern auch für Gitarristen, Mandolinenspieler, Guslspieler - mit einem Wort, für Virtuosen auf jedem Volksinstrument. Die Organisatoren bedauerten sehr, dass Glasunows Krankheit es ihm nicht erlaubt, den Wettbewerb zu leiten, und wählten ihn zum Ehrenvorsitzenden der Jury.

Diesmal erfasste die Krankheit Alexandr Konstantinowitsch, er lag bis zum Winter im Bett, schmachtete und dachte an den Tod. In einem Brief an den Prorektor Chwatski beklagte er sich: „Die Wochen sind vergangen, und ich weiß nicht, wie bald der ersehnte Tag in meinem hohen Alter kommen wird, an dem ich wieder die Schwelle meines geliebten Konservatoriums überschreiten kann.“ Erst im Januar 28 begann er sich zu erheben. In den Tagen seiner Krankheit nahm er nicht ab, im Gegenteil, er wurde aufgebläht und krankhaft fettleibig. Jeden Tag sprach Olga Nikolajewna unter Tränen von einer Reise nach Europa - zu berühmten Ärzten, zu Kurorten, zur Behandlung.

Und im Liegen machte er immer noch Musik - mit seinen Bearbeitungen krimtatarischer Lieder. Das Vereinigte Komitee zur Unterstützung der Krim (das sich nach dem verheerenden Erdbeben im Wiederaufbau befand) bat den Komponisten, Memoiren über seine Reisen auf die Krim zu schreiben - ein Almanach war in Vorbereitung, der Erlös aus dem Verkauf sollte den Krimbewohnern zugute kommen. Alexandr Konstantinowitsch hatte keine Lust, Memoiren zu schreiben, aber er erinnerte sich an seine Arrangements, die zu Beginn des Jahrhunderts entstanden waren, gab fünf davon heraus, transkribierte sie sorgfältig und schrieb ein kurzes Vorwort, in dem er seine Bewunderung für das originelle Liedschaffen der, wie er sagte, „hell begabten Bewohner des sonnigen Landes“ zum Ausdruck brachte. Diese Arbeit half ihm, sich von seinen Beschwerden und schwierigen Gedanken abzulenken.

Ende Januar 28 verließ er zum ersten Mal das Haus, besuchte das Konservatorium und sogar ein Konzert in der Philharmonie, wo er in das verehrte Besucherbuch schrieb: „Ich war wieder einmal in der Philharmonie, wo ich immer viel Freude in der Gesellschaft des wunderbaren Philharmonischen Orchesters hatte. A. Glasunow. 28. Januar 1928.“

Im Frühjahr heiratete Lenotschka Gawrilowa den Pianisten Sergej Tarnowskij, einen Schüler der Jassipowa, und ging mit ihm nach Berlin. Alexandr Konstantinowitsch gewöhnte sich sehr an Lenotschka, behandelte sie wie seine Tochter, vermisste sie nach ihrer Abreise, schrieb ihr oft und gab ihr verschiedene lustige Spitznamen, wie „Kompositorischka“ oder „Bronchitis“ - die Krankheit ließ sie ihn selbst nicht vergessen...

Die Rückkehr an das Konservatorium war leider nicht glücklich - die Debatten über die Lehrmethoden wurden immer heftiger, und der Kampf der „Zeitgenossen“ - sie sind ja „Erneuerer“ - gegen die „Rückschrittlichen“, gegen die Rimski-Korsakow-

Schule wurde immer offener. Die „Erneuerer“ wollten sich nicht daran erinnern, wie viele Komponisten, Musikwissenschaftler, Dirigenten und Pädagogen von Nikolai Andrejewitschs Methoden gelernt (und wunderbar gelernt!) hatten. Vergeblich schlug Steinberg den „Erneuerern“ zumindest einen Kompromiss vor, da er zu Recht der Meinung war, dass im Konservatorium verschiedene Strömungen gut miteinander auskommen könnten und das Leben selbst zeigen müsse, welche der Methoden am besten geeignet sei. Aber wo sind sie? Die „modernen Erneuerer“ wollten nichts hören, und immer öfter standen Glasunow und Steinberg bei Abstimmungen allein da, vor allem im Rat der wissenschaftlich-kompositorischen Fakultät.

Sein Verhältnis zu Assafjew

(Glasunow nannte ihn „Igor und Boris“ und bezog sich dabei auch auf seine Anhänger) wurde zunehmend angespannt und zeitweise bloßgestellt. In einer Sitzung des Konservatoriumsrates bezeichnete Glasunow die Musiktheoretiker kaltschnäuzig als Leute, die selbst keine Musik komponieren könnten und erst recht nichts richtig spielen würden:

- Tote Musiker!

Das galt natürlich nicht für Assafjew, aber dennoch fragte er mit ungewöhnlicher Schärfe:

- Gibt es denn keine toten Komponisten?

Obwohl er Glasunow zu diesem Zeitpunkt nicht ansah, war ihm und allen anderen klar, dass Assafjew auf das lange kreative Schweigen des Meisters anspielte. In der Tat hat Alexandr Konstantinowitsch seit über einem Jahr keine einzige Zeile mehr geschrieben.

Die Anwesenden fühlten sich unwohl und es herrschte eine bedrückende Stille am Tisch. Nikolajew bestätigte plötzlich, etwas geistesabwesend:

- Ja, natürlich, ein ganzer Friedhof...

Glasunow, der seinen Mut zusammengenommen hatte, leitete die Sitzung nach außen hin ruhig weiter.

All diese Querelen haben seine Besorgnis über den Fall nicht verringert, er war immer noch in alles involviert, so weit er konnte. Und es muss gesagt werden, dass das Konservatorium trotz aller Schwierigkeiten wie ein gutes Uhrwerk funktionierte - die Beurteilungen vieler Absolventen, einschließlich derjenigen der letzten Jahre, waren ausgezeichnet, es gab kontinuierliche Studentenkonzerte und Konzerte in der Öffentlichkeit, das Opernstudio hat bereits acht große Aufführungen vorbereitet und wurde zu einer Tournee nach Salzburg eingeladen - es wurden Vorbereitungen getroffen, um den 50. Jahrestag der Überführung von Wien in die Heimat von Mozart zu feiern, das Haus, in dem der große Komponist starb. Glasunow ließ keine Gelegenheit aus, die Fakultät um erstklassige Spezialisten zu erweitern.

Glasunows Autorität war überall unbestritten, nicht aber für die „Erneuerer“ des Konservatoriums. Und der letzte Strohalm in seiner Auseinandersetzung mit „Igor und Boris“ war seine Februar-Inszenierung von Boris Godunow am Mariinski-Theater (am GATOB, dem Staatlichen Akademischen Theater für Oper und Ballett).

Assafjew hatte schon lange die Frage aufgeworfen, ob „Boris Godunow“ nicht in der von Rimski-Korsakow überarbeiteten Fassung, sondern in der von Mussorgsky geschriebenen inszeniert werden sollte. Assafjew und der Musikwissenschaftler Pawel Lamm rekonstruierten anhand von Autographen die Vorlage von Mussorgsky, auf der die Neuinszenierung der Oper basiert. Im Prinzip war eine gewisse Suche

natürlich zulässig und angemessen, aber dabei wurden unverdiente Vorwürfe gegen Nikolai Andrejewitsch erhoben, der beschuldigt wurde, Mussorgskys Idee zu „entstellen“ und andere Sünden begangen zu haben. Assafjew bezeichnete die Befürworter der Rimski-Korsakow-Revision in seinen Artikeln als „Rückschrittler“ und „rechte Akademiker“. Diese „Pfeile“ waren natürlich in erster Linie auf Glasunow gerichtet. Nicht umsonst wurde Prokofjews Witz genüsslich wiederholt: "Das ist nicht 'Boris Godunow', sondern 'Boris Glasunow'."

Es gab viele Kontroversen, und die „Rote Zeitung“ eröffnete die Diskussion, indem sie maßgebliche Musiker zu Wort kommen ließ, darunter natürlich Glasunow. Alexandr Konstantinowitsch schickte der Zeitung einen kurzen Artikel, in dem er seine Erinnerungen an das Hören der Originalfassung der Oper und deren Mängel, insbesondere bei der Instrumentierung, mitteilte. Und natürlich hob er die Verdienste von Rimski-Korsakow, sein selbstloses Wirken, ausdrücklich hervor. Rimski-Korsakows Überarbeitung, so schrieb er, „ist ein in jeder Hinsicht künstlerisch vollendetes Werk, das den Traditionen Mussorgskys treu bleibt, und ich glaube, dass man die inspirierte und zweckmäßige Arbeit des Künstlers, der seinen geliebten Freund zu Weltruhm geführt hat, stärker hätte würdigen müssen. Deshalb bestehe ich darauf, dass „Boris Godunow“ wie bisher von Rimski-Korsakow aufgeführt werden soll.“ Leider sah er seinen Artikel in der Zeitung in einem entstellten Zustand - ganze Sätze und sogar Absätze fehlten. Schlimmer war jedoch die Tatsache, dass daneben der Artikel von Glebow-Assafjew abgedruckt war, der Glasunows Gedanken auf würdige Weise in Frage stellte. Alexandr Konstantinowitsch war empört und gedemütigt. Er schickte einen Brief an die „Rote Zeitung“: „Auf Drängen von Freunden stimmte ich dem Vorschlag der „Roten Zeitung“ zu, 30 Zeilen über 'Boris Godunow' zu schreiben, und glaubte, dass man mir die Gelegenheit gegeben hatte, ganz frei zu sprechen. In der Zwischenzeit geriet ich in die Fänge der Redaktion und unter die Obhut von Igor Glebow, der sofort seine Gegendarstellung veröffentlichte, die mich überhaupt nicht überzeugte. Ich würde gerne wissen, wer die genannte Person ist - ein Angestellter oder der musikalische Zensor der Zeitung, und wenn er ein Angestellter ist, warum erschien dann Glebows Erklärung gegen mich zur gleichen Zeit wie meine auf Anregung der „Roten Zeitung“ geschriebene Notiz?“ Und forderte, dass sein Artikel noch einmal vollständig abgedruckt wird. Die Zeitung ignorierte den Brief des Komponisten und musste erneut schreiben. Es wurde gedruckt, aber irgendwo in der Ecke und in kleiner Schrift, und man schämte sich nicht, Glasunow „Subjektivismus“ vorzuwerfen - anscheinend tanzte man nach der Melodie von Assafjew-Glebow. Die „Polematik“ ging in der Zeitung weiter, aber Glasunow, der zu Recht über die Unsensibilität Assafjews und der „Roten Zeitung“ beleidigt war, ließ sich auf keine weiteren Auseinandersetzungen ein.

Nur einmal, als in der Dramsojus (der für den Schutz der Urheberrechte zuständigen Organisation) die Frage nach der vorgeschlagenen Zahlung an Assafjew und Lamm gestellt wurde, die Mussorgskys Originaltext restauriert hatten und das vorgeschlagene Honorar für unzureichend hielten, antwortete Glasunow auf die Frage, wie viel Rimski-Korsakow erhalten habe, mit Würde:

- Nikolai Andrejewitsch hat bei der Bearbeitung und Instrumentierung von „Boris Godunow“ eine enorme Arbeit geleistet. Und er tat dies völlig selbstlos, allein im Gedenken an seinen verstorbenen Mitstreiter und Freund. Er erhielt keine Pauschalvergütung oder Tantiemen für die Auftritte...

Leider folgten die „Erneuerer“ nicht dem edlen Beispiel Rimski-Korsakows.

Im März reiste Alexandr Konstantinowitsch kurzzeitig nach Paris, um Ärzte zu konsultieren (sie rieten ihm, in Badeorte zu gehen) und sich behandeln zu lassen. Paris wurde wie immer von seinem pulsierenden Musikleben in den Bann gezogen. Und Sofronizkis Konzerte wurden geplant - er durfte eine große Reise nach Europa machen. In Erwartung von Wolodjas Auftritten schrieb Glasunow in einer der Pariser Zeitungen: „Ich bin mit Wladimir Sofronizki gut bekannt. Er ist einer der bemerkenswertesten jungen russischen Pianisten. Sein Spiel zeichnet sich durch seine Reife, seine Technik, seine Seelenstärke, seinen Ausdruck und seine Klangfülle aus. Ich habe keine Angst zu behaupten, dass er eine große künstlerische Zukunft hat.“ Natürlich spielte die Meinung einer solchen Autorität eine Rolle, und die Säle waren voll. Die Pariser Zeitungen überschütteten ihn mit Lob: „Zum ersten Mal seit so vielen Jahren zeigte uns Sofronizki den wahren Skrjabin“, „Ein kraftvoller Pianist und ein erstklassiger Virtuose“, „Ein hervorragender Pianist mit einem wunderbaren Klang“. Alexandr Konstantinowitsch freute sich von Herzen für Wolodja. Schade, dass sie in Paris nicht viel Zeit miteinander verbrachten - Prokofjew brachte Sofronizki zu seinem Auto und fuhr weg, um ihm Frankreich zu zeigen (und dann unmerklich in die Schweiz zu fahren), sobald die angekündigten Konzerte vorbei waren.

Glasunow traf Rachmaninow, Hoffmann, Schlözer und viele andere russische Emigranten. Und fast jeder fragte, wann er „Sowjetanien“ endlich verlassen würde. Alexandr Konstantinowitsch antwortete ausweichend. Nein, er wollte Russland immer noch nicht verlassen...

#### RAPM, ORKIMD (*Verband revolutionärer Komponisten und Musiker*) UND ANDERE

Die RAPM wurde immer intoleranter, ihre Organisationen vervielfachten sich und wurden mit Musikfunktionären besetzt. Die Neuen - ORKIMD, OMOLOKO (*Reine Linie*), PROKOLL (*Produktionsteam von Studenten-Komponisten des Moskauer Konservatoriums*) - meinten ebenfalls, ein Recht auf die Wahrheit zu haben. Die Urteile der RAPM-Mitglieder und anderer wurden immer kategorischer; alle Kunst musste der „Parteilinie“ folgen und alles auf der Grundlage von „Klassenpositionen“ entscheiden. Gleichzeitig war es schwierig, in den „Anweisungen“ der RAPM irgendetwas Konkretes zu finden, irgendwelche praktischen Ratschläge - alles war „allgemein“, laut und deklarativ: „Lasst uns wirklich proletarische Kunst schaffen!“ Wie sie zu schaffen sei, war unbekannt, aber bisher habe die RAPM selbstgefällig behauptet, dass „wir in einen unpolitischen Formalismus verfallen, wenn wir unsere Aufmerksamkeit nur dem allgemeinen künstlerischen Wert der Werke widmen“. Kurz gesagt, es war egal, wie es geschrieben wurde, solange es „über sowjetische Themen“ war.

Die Klassiker wurden nicht weniger süffisant abgelehnt. In seinen Schriften bezeichnete Roslawez Glinka unverblümt als „Dilettanten“ und äußerte sich verächtlich: „Die Geschichte der russischen Musik ist, verglichen mit der europäischen, ein dürres Büchlein vor einem imposanten Folianten.“ Von der abendländischen Musik wurde jedoch nur Beethoven anerkannt, und das mit allerlei Vorbehalten. Chopin zum Beispiel wurde als „kleinbürgerlich“ verunglimpft, und viele Größen wurden einfach ignoriert. Am meisten aber litt die russische Musik, selbst Lunatscharski schrieb - wohl unter dem Druck von RAPMs „Ideen“ -, dass „Tschaikowsky heute manchmal verweichlicht klingt, ein wenig zu träge, zu

gemütlich, zu vollmundig“. Und auch wenn Lunatscharski die Größe des Komponisten und seine Fähigkeit, zu erschüttern, anerkennt, schränkt er ein: „Diese 'Erschütterungen' sind zu allgemein, zu gefühlsmäßig abstrakt für unsere Zeit.“ Ich wollte nicht glauben, dass Anatoli Wassiljewitsch aufrichtig schrieb. Aber man musste Lunatscharski dafür danken, dass er „Chowanschtschina“, das von den RAPM-Mitgliedern als „mystisch-idealistisches“ Werk verunglimpft worden war, verteidigte, denn das Bolschoi-Theater war doch noch zu dieser großen Partitur zurückgekehrt. Und Tschaikowsky, so die fanatischen RAPM-Mitglieder, sei nur dazu geeignet, „seine Meisterschaft in der symphonischen Entwicklung zu erlangen“ (natürlich wurde nicht erklärt, wie man das macht, wie man ein Meister wird, der es mit Tschaikowsky selbst aufnehmen kann). Die überlebenden „klassischen Musiker“ wurden als minderwertig eingestuft: „Sie kamen zu unserer Revolution aus einer fremden künstlerischen Welt, aus einer feindlichen Klassengesellschaft“ - sie waren also schon an sich minderwertig. Es besteht kein Zweifel, dass auch Glasunow als einer dieser „Klassenfremden“ angesehen wurde.

Doch auch die RAPM schonte die eigenen Leute nicht: Mossolow wurde regelmäßig beschimpft, Mjaskowski wurde für seine „kleinbürgerliche Suche nach der Gattung der Symphonie“ angefeindet, und Prokofjew, dem „Apostel des Bolschewismus“, wurde äußerst feindselig begegnet. Und sie rieten ihm, sich „neu zu orientieren“. Die RAPM-Mitglieder gaben gerne unausführbare Ratschläge - zum Beispiel „Beethovens Dialektik mit Mussorgskys Materialismus in proletarischer Musik zu verbinden“ oder „einen proletarischen Symphonismus zu schaffen“. Was bedeutet das alles? Wie soll sie realisiert werden? Natürlich wussten auch die RAPM-Mitglieder selbst nichts davon. Und sie behaupteten, dass „wenn ein Komponist richtig aufwächst, so wie ein Bolschewik aufwächst, dann wird ihm seine Intuition sagen, was zu tun ist“.

Nicht minder „profunde“ Ratschläge wurden auch den Künstlern gegeben. So empfahl die RAPM in seinen Zeitschriften (in einem Artikel mit dem Titel „Die Aufgaben des proletarischen Interpreten“) allen Ernstes folgenden Unsinn: „Es ist notwendig, die Aufführung der Werke so zu konzentrieren, dass sie mit so viel Klassensättigung und Spannung wie möglich klingen.“ Um dies zu erreichen, empfiehlt der RAPM- Musikwissenschaftler, kann man den Text kürzen, Teile der Sonate umstellen oder sogar einige Teile ganz weglassen. Die langsamen Sätze zum Beispiel - und was für eine Klassenspannung ist darin eigentlich enthalten? Alles unnötige Lyrik, oder besser gesagt „bürgerliches Gejammer“! Und wenn der Interpret dem Text des Autors aufmerksam folgt (was in der Tat der Ausgangspunkt jeder Interpretation ist!), dann ist er „offensichtlich reaktionär“. Jemand schlug auch vor, Tschaikowsky, einen „sentimentalen Jammerlappen“, zu korrigieren, indem er den Marsch und das Finale der Sechsten Symphonie vertauschte - mit der Begründung, dass eine Symphonie mit einem Marsch am Ende unvergleichlich optimistischer klingen würde!

Beim Durchblättern der Zeitschriften der RAPM-Mitglieder konnte man noch erfahren, dass Tschaikowsky ein „dekadenter Komponist“ war, dass Rimski-Korsakow ein „Schmeichler der Adelsideologie“ war, dass Skrjabins Musik nichts als „erregte Erotik“ enthielt, dass Glasunows Konzertwalzer ein reaktionäres Werk war, da es „in die Ballsäle des adligen Russlands“ führte und dergleichen mehr.

Alexandr Konstantinowitsch warf die ungelesene Zeitschrift in den Papierkorb, steckte die Daumen in die Westentaschen und lief wütend und knurrend im Arbeitszimmer umher:

- Bitte, hier, hören Sie sich solche Sachen an!

Aber es gab auch etwas, in dem Glasunow mit der RAPM übereinstimmte - in der Ablehnung der mechanisch wackeligen Foxtrott-Musik, dem Tanz, der gerade in Mode kam, und natürlich in der Ablehnung westlicher „musikalischer Innovation“. Hier stimmte er mit dem Musikwissenschaftler der RAPM überein, der schrieb, dass der Westen „unter der Maske des 'Fortschritts' und der 'Innovation' seine Dekadenz, seine Degeneration verbirgt“, aber er war nicht mit der „Klassen“-Erklärung der Dekadenz einverstanden. Er teilte die Menschen wie immer in Gut und Böse ein, nicht nach Klassen. Und er war verblüfft und empört, als die RAPM-Mitglieder die Komponisten (wie auch die Schriftsteller und Maler) in „Proletarier“ und „Nicht-Proletarier“ einteilten, und diese wiederum in „Verbündete“, „Mitläufer“ und „Feinde“ - Glasunow ging von „Mitläufern“ aus, wenn auch nicht als Feind! Der Kampf mit den „Feinden“ hatte manchmal einen ganz wilden Charakter - man liest zum Beispiel mit Erstaunen in der „Prawda“ einen Artikel über die bekannte poetische Erzählung „Krokodil“ von Tschukowski, dass Krokodil angeblich ein Bourgeois (!) sei, da er beim Spaziergang am Newski eine Zigarre rauche, und dass die Leute Angst vor dem Krokodil hätten, eine Verleumdung der Menschen und das Ganze ein „bürgerlicher Unsinn“ sei. Offensichtlich nützlicher für Kinder waren die „proletarischen“ Gedichte eines Artjom Wessjoly: „Brasna? Uuu, uuu.. Dunkel puch-puch, ta-ta-ta, ta-ta-ta-ta, m-m...Obshad, Girzewanowka, bab-bam. Sss... liiii... Kchchch... Talaly-la paly. Ku-chu?“. Nicht umsonst kommentierte die humoristische Zeitschrift „Lacher“ diese sozusagen Gedichte wie folgt: „War es nicht Nekrassow, der von der zitierten Stelle sagte: „Schreckliche, mörderische Geräusche“?“

Das Bild der Studentenschaft am Konservatorium änderte sich immer mehr, mit immer mehr von denen, die es für möglich hielten, im ehemaligen „Heiligtum der Kunst“ laut zu lachen und ihre Professoren nicht zu grüßen, die aber, wie sie in den RAPM-Zeitschriften schrieben, „die Leidenschaft der Klassenkämpfe“ mitbrachten.

Das Konservatorium wurde in allen Aspekten seiner Tätigkeit zunehmend eingeschränkt, und die „Sozialwissenschaften“ nahmen der Musik immer mehr Zeit weg. Das frühere System war unvergleichlich flexibler und ließ sich leichter an die Vielfalt der Lebensumstände anpassen. Jetzt ging es mehr darum, sicherzustellen, dass der Student in allen Wissenschaften gut abschnitt, nicht nur in seinem eigenen Fachgebiet. Und für das Nichtbestehen einer Prüfung, z. B. in Pädagogik, konnte der begabteste Geiger oder Pianist von der Schule verwiesen werden. Glasunow schlug vergeblich vor, den Pädagogikkurs zumindest für Komponisten fakultativ zu machen, aber auch hier waren er und Steinberg in der Minderheit.

Vielleicht war Assafjew selbst nicht glücklich darüber, dass er die Glaubwürdigkeit der alten Schule mit seinen Ideen der „radikalen Reorganisation“ völlig untergraben hatte: Einige der jüngeren Generation begannen zu denken, dass das Studium der Polyphonie „konservativ“ sei, dass jene Professoren, die von den Arbeiten der Studenten Stilreinheit und guten Geschmack verlangten, „Routiniers“ seien und die „revolutionäre Umgestaltung“ des Konservatoriums behinderten. Die RAPM-Mitglieder kritisierten auch eifrig die „Routiniers“ des Konservatoriums und wiederholten, dass „der echte Bolschewik“ alles selbst verstehen würde, ohne diesen „gelehrten Scholastizismus“.

Und es wurde für Glasunow immer schwieriger, an den Sitzungen der Abteilung für wissenschaftliche Komposition teilzunehmen. Dort herrschte Assafjew, der alle vernünftigen Ideen Glasunows ablehnte, während die jungen „Erneuerer“ Assafjew freundschaftlich unterstützten. Die Meinungsverschiedenheiten mit Assafjew über

Lehrmethoden und zeitgenössische Musik wurden zunehmend zu einer persönlichen Feindschaft, leider...

Die Persimfans - das dirigentenlose Orchester - traten weiterhin auf, meisterten schwierige Programme und begleiteten berühmte Solisten - Horowitz, Szigeti, Neschdanow . In Kiew wurde der „Bruder der Persimfans“, die Wtorsimfans (*Kiewsimfans*), gegründet, und dann schossen dirigentenlose Orchester wie Pilze aus dem Boden - in Leningrad, Charkow, Woronesch, Tiflis, und dann wurde diese Mode auch im Ausland aufgegriffen - in Leipzig und New York. Das „wahrhaft revolutionäre Ensemble“ vollbrachte Wunder, indem es stundenlang probte und sich mit Problemen herumschlug, die der Dirigent spielerisch gelöst hätte. Doch leider ließ der Enthusiasmus des Orchesters mit der Zeit nach, und es traten Probleme auf, die keineswegs musikalischer Natur waren - Streitereien und Zankereien. Und schließlich hat die Erfahrung von Persimfans mit aller Deutlichkeit die Ungültigkeit der Idee eines dirigentenlosen Orchesters bewiesen. Das Orchester fiel auseinander, ebenso wie seine „Brüder“ in anderen Städten.

Im Allgemeinen scheiterten „innovative“ Ideen, die gegen den gesunden Menschenverstand und jahrhundertealte Erfahrungen vorgebracht wurden, zwangsläufig. So kam jemand auf die Idee, das Quartettspiel zu „revolutionieren“, indem sich zwei oder sogar drei Quartette im Namen der Idee des Kollektivismus zusammenschlossen. Glasunow hielt sich die Ohren zu, als er Beethovens Quartette in einer solchen „vergrößerten“ Fassung hörte - vom einzigartigen Charme des Quartettklangs, der sich über Jahrhunderte herauskristallisiert hat, ist nichts mehr übrig.

Hier, so dachte ich, verzerren die „innovativen“ Ideen von „Igor und Boris“ das harmonische Bild der Lehrmethoden, die uns die großen Meister hinterlassen haben.

Und doch ist so vieles von dem, was Glasunow liebte, ihm diente und an das er glaubte, zusammengebrochen, verschwunden und zerbrochen...

## ZUM SCHUBERT-WETTBEWERB!

Ein Ausgleich war Glasunows Vorbereitung auf den Schubert-Wettbewerb. Zu Beginn des Jahres 28 schrieb die wohlhabende und berühmte amerikanische Grammophonfirma „Columbia“ einen Wettbewerb zum 100. Todestag Franz Schuberts mit einer rein amerikanischen Idee aus - der Vollendung der Unvollendeten Symphonie. Zehn Länder wollten teilnehmen, jedes von ihnen sollte einen zonalen Vorwettbewerb veranstalten, und die Leiter der einzelnen zonalen Jurys sollten die Hauptjury bilden, deren Sitzungsort als eine der musikalischen Hauptstädte der Welt - Wien - bestimmt wurde. Natürlich wurde Glasunow in der UdSSR einstimmig zum Vorsitzenden der Jury gewählt.

Alexandr Konstantinowitsch war Schubert gegenüber immer gleichgültig und verlor im Laufe der Jahre nicht die Fähigkeit, seine Melodien und seine tadellose Kunstfertigkeit zu bewundern. Manchmal sprach er mit seinen Studenten lange über einen Takt einer Symphonie, einer Sonate oder eines Liedes von Schubert. Aber Glasunow war besonders begeistert von der unvergesslichen Fähigkeit des Wiener Komponisten, von einer Tonalität in die andere zu wechseln - die Musiker wiederholten Glasunows Worte wie einen Aphorismus: „Ich hätte ihm das Königreich für seine Modulationen verliehen.“ Schnell schrieb er ein kleines Büchlein mit dem

Titel „Franz Schubert als Schöpfer, Künstler und großer Motor der Kunst“, in dem er seinen Gedanken darlegte: „Franz Schubert ist neben Beethoven das größte Genie des ersten Viertels des XIX Jahrhunderts.“ Er äußerte sich anerkennend über das Motto des Wettbewerbs: „Rückkehr zur Melodie“. Er gab den Teilnehmern auch Tipps, wie er sich den Schluss der Schubert-Symphonie vorstellte, damit er mit den ersten, bekannten Sätzen harmoniert.

Bei der ersten Sitzung der Jury für die UdSSR, der Steinberg, Glière und Mjaskowski angehörten, wurde jedoch beschlossen, dass die Idee eines Endes und eines Scheiterns - es war unwahrscheinlich, dass jemand Schubert das Wasser reichen konnte. Und sie schickten einen Gegenvorschlag nach Wien - einen Wettbewerb für eine Symphonie oder symphonische Dichtung zu Schuberts Gedenken. Das Organisationskomitee stimmte diesem Argument zu. In den Zeitungen wurden Ankündigungen abgedruckt, und schon bald lieferte die Post Pakete aus, die an eine bestimmte Adresse gerichtet waren: „Leningrad. Konservatorium. Glasunow“ - darin schickten die Autoren, die bisher unter Mottos versteckt waren (das war eine der Bedingungen des Wettbewerbs), ihre Kompositionen ein.

Die Jury hatte eine schwierige Aufgabe zu bewältigen - der Wettbewerb erhielt 42 hohe Punktzahlen. Steinberg spielte sie auf dem Flügel, und Glasunow selbst spielte die schwierigsten Stücke.

Als die drei Werke ausgewählt und die Motto-Umschläge geöffnet wurden, stellte sich heraus, dass alle drei vom Leningrader Konservatorium stammten. Der erste Preis - für die Dritte Schubert-Gedächtnissymphonie - wurde Professor Michail Michailowitsch Tschernow zuerkannt, der zweite - für die symphonische Dichtung mit Chor „Legende“ - Professor Wassili Pawlowitsch Kalafati. Für das dritte Werk - das Orchester-Rondo über Themen von Schubert - erhielt der junge Lehrer Rudolf Iwanowitsch Merwolf eine Ehreenauszeichnung.

Alle drei Werke hatten gemeinsam, was dem Motto des Wettbewerbs entsprach - Wohlklang.

Tschernows Symphonie sollte nun für die Endausscheidung in Wien eingereicht werden. Und Glasunow begann, sich auf seine Reise vorzubereiten, um an der Arbeit der Hauptjury teilzunehmen. Ein Brief ging an Lunatscharki im Volkskommissariat: „Wir bitten Sie, den Volkskünstler der Republik Professor Alexandr Konstantinowitsch Glasunow als Vertreter der Jury des Schubert-Wettbewerbs in der UdSSR zu unterstützen, der für drei Monate auf eine Dienstreise nach Wien geschickt werden soll.“ Im Protokoll der Vorstandssitzung des Konservatoriums zur Frage der Dienstreisen ins Ausland wurde kurz vermerkt: „Persönlich an A. K. Glasunow.“ Glasunow schrieb in der Verordnung des Rektors: „Ich reise als Mitglied der Internationalen Jury nach Wien, um an den Feierlichkeiten zum hundertsten Todestag des Komponisten Franz Schubert teilzunehmen.“

## LEBEWOHL, PETERSBURG, PETROGRAD, LENINGRAD...

Während er die Dinge in Ordnung brachte, war das Schuljahr zu Ende. Er leitete ein neues Orchester aus jungen Musikern, Hochschulabsolventen und Studenten.

Und bald darauf kam ein Telegramm - Spendiarow war in Eriwan gestorben, einer der wenigen nahen Menschen, mit denen Glasunow kommunizieren wollte, ein weiterer lieber Faden war zerschnitten... Glasunow wusste, dass Alexandr Afanasjewitsch Herzenfälle hatte, denn er hatte es selbst erlebt, als Spendiarow vor

drei Jahren zu einem Konzert in Leningrad war. Glasunow schickte ein Telegramm an Warwara Leonidowna: „Ich trauere zutiefst über den frühen Tod meines innig geliebten Freundes ...“, aber konnten Worte jemals seinen Kummer ausdrücken? Nach einiger Zeit fragte ihn Warwara Leonidowna, ob er die Orchestrierung der Oper „Almast“ von Alexandr Afanasjewitsch vollenden könne, an der er bis zu seinem letzten Tag gearbeitet hatte. Glasunow bedauerte, dass ihm eine solche Aufgabe jetzt nicht mehr möglich sei, erst recht nicht, wenn sie dringend erledigt werden müsse, er verwies auf seine Abreise nach Wien und empfahl, Steinberg damit zu beauftragen, zweifellos würde der liebe „Owjossitsch“ es nicht nur schaffen, sondern auch in der Lage sein, nach Art von Spendiariow selbst zu inszenieren.

Er vereinbarte mit meinem Nachbarn, dem Förster Julius Dawidowitsch Gnese, die Betreuung einer Wohnung in der Kasanskaja (heute Plechanow-Straße) und einer Datscha in Oserki. Er hat mich wie immer bei Gawril Kirillow an der Newa fotografiert - die letzten drei Fotos vor meiner Abreise. Er erhielt einen ausländischen Reisepass - ein wunderschönes, leuchtend rotes Buch mit einem goldenen Wappen auf dem Einband.

Den Rest der Tage vor der Abreise verbrachte er mit Olga Nikolajewna in einer kleinen Datscha in Rasdolnaja, einer Station an der Straße nach Sestrezk...

Am Morgen des 15. Juni 1928 hielt ein Auto, das freundlicherweise vom Volkskommissariat für Bildungswesen zur Verfügung gestellt wurde, vor dem Haus der Glasunows. Alexandr Konstantinowitsch und Olga Nikolajewna waren auf dem Weg zum Bahnhof von Witebsk.

Er wollte nicht weg, es war schade, seine Heimatstadt, sein Zuhause, seinen Bruder und seine Schwester, einige liebe Freunde zu verlassen.

Zum letzten Mal ging er durch die Wohnung, in der er geboren wurde und in der er sechs Jahrzehnte lang lebte. Hier befand sich das Arbeitszimmer des Komponisten - ein Flügel, ein Lorbeerkrantz an der Wand, einer von vielen, die ihm von Bewunderern geschenkt wurden, seine Kinderzeichnung eines weißen Pferdes auf schwarzem Grund. Hier ist der „Saal“ - ein großer heller Raum, eine Reihe gepolsterter Stühle mit Vergoldung, der alte braune „Kollar“ von Jelena Pawlowna, ein Porträt des Komponisten am Flügel.

Traurig verabschiedete er sich von Mukusan - er ritt natürlich treu auf der Schulter seines Herrn, der seine Runden drehte.

Traurig verabschiedete er sich von dem Ehepaar Gnese:

- Wenn Sie nur wüssten, mit welchem schwerem Herzen ich gehe. Wie schön wäre es, wenn ich nicht wegmüsste! Hier ist es so friedlich, vertraut und gemütlich. Ich beneide Sie, dass Sie in diesem Haus bleiben können...

Alexandr Konstantinowitsch wollte in drei Monaten zurückkehren; er hatte nicht einmal warme Kleidung mitgebracht. Aber es gab auch düstere Vorahnungen - wann würde er nach Hause zurückkehren? Und würde er jemals zurückkehren?

Steinberg, Ossowski, Malko, einige Professoren und ein paar Studenten kamen, um ihren geliebten Lehrer zu verabschieden - sie brachten einen großen Strauß Rosen, Levkojen und Flieder mit. Glasunow schüttelte herzlich die Hände, umarmte seine Schwester, seinen Bruder und „Owjossitsch“.

Leningrad wurde zurückgelassen...

Часть шестая

# НА ЧУЖБИНЕ

*1928-1936*

Teil sechs

**IN DER FREMDE**

1928 – 1936

## VON WIEN NACH PARIS

Glasunow wurde in Wien mit allem gebührenden Respekt empfangen und die Organisatoren der Schubert-Feierlichkeiten der Firma „Columbia“ und die vielen Wiener Musikliebhaber hießen den berühmten russischen Meister herzlich willkommen. Es war ein großer Erfolg mit Schuberts großartiger Musik - der berühmten „Unvollendeten“ Symphonie, der Symphonie in C-Dur, Chören und Liedern. Für einen Chor von 40.000 Sängern wurde eigens eine sechs Meter hohe Bühne gebaut, und die Dirigenten standen auf Türmen, die vor der Bühne errichtet wurden.

Glasunow machte sich sofort an das Studium der neun Partituren (die zehnte - Tschernows Symphonie - kannte er), die von den Zonen eingereicht wurden. Die Symphonien und Gedichte wurden in privaten Räumen und nur für die Jury aufgeführt. Die Partituren eines Österreicher, zweier Franzosen und eines Portugiesen fand er vom Stil her akzeptabel, die anderen bezeichnete er als „Kakophonie“. Er las noch einmal die Partitur der Tschernow-Symphonie - es war schade, dass der langsame Teil ein wenig schwach war. Am besten gefiel Glasunow die Symphonie des Wiener Komponisten Franz Schmidt - frisch, interessant in Bezug auf Harmonie und Kontrapunkt. Die Jury war sich jedoch nicht einig, und am Ende ging der mit 10.000 Dollar dotierte Preis mit einer Stimme Mehrheit an den schwedischen Komponisten Kurt Atterberg. Glasunow mochte seine Arbeit nicht, und sie war weitgehend ungeschickt gemacht. Aber wenn wir die Ergebnisse des Wettbewerbs als Ganzes bewerten, dann müssen wir zugeben, dass die „Rückkehr zum Wohlklang“ leider nicht stattgefunden hat und die Traditionen Schuberts längst vergessen sind.

Wien bezauberte Glasunow erneut mit seiner musikalischen Atmosphäre. Auf den Straßen und in den Parks war ständig Musik zu hören, vor allem die alten Walzermelodien von Strauss, Lehar und Waldteufel - die Luft in der Stadt schien davon durchdrungen zu sein. Es war das erste Mal, dass Olga Nikolajewna im Ausland war, und sie freute sich kindlich über die Fülle der Schaufenster, die Eleganz der Straßen und die Fröhlichkeit der Menschenmassen. Sie war froh, dass sie endlich in Europa war und dass auch Lenotschka die UdSSR verlassen hatte - sie und ihr Mann lebten jetzt in Zakopane.

Wir besuchten die berühmten Orte, besuchten den Friedhof - wir verehrten die Gräber von Beethoven und Schubert. Zum Abschied veranstaltete „Columbia“ ein Galadinner mit Reden und Trinksprüchen. Alexandr Konstantinowitsch schrieb Steinberg über alles, und die Korrespondenz zwischen den Freunden wurde stetig und ausführlich.

Nach Wien wurde beschlossen, eine „musikalische Pilgerreise“ zu unternehmen - um die berühmten „Musikstädte“ Europas zu besuchen, und das „Goldene Prag“ wurde als erstes ausgewählt.

Glasunow hat in Prag viel gesehen. Er besuchte zunächst das Konservatorium, wurde mit Aufmerksamkeit empfangen, setzte sich in das Archiv und bewunderte die kostbaren alten Handschriften - darunter auch die von Mozart. Anschließend begab er sich in Begleitung von Dr. Bláček, dem Leiter des Archivs, zu dem Häuschen, in der Mozart seinen „Don Giovanni“ komponierte - dem Herrenhaus des Weinguts Bertramka (zu Mozarts Zeiten lag es außerhalb der Stadt, heute befindet es sich in den Vororten des wuchernden Prags). In „Bertramka“ gab es ein Mozart-Museum, und nicht weit von dem Häuschen entfernt befand sich auf dem Gelände eine Büste des großen Komponisten. Wir besuchten das Zimmer des Komponisten, spazierten

durch die Kastanienallee im benachbarten Park, wo die berühmte hundertundsechzig Jahre alte Eiche wuchs, die an den Schöpfer von „Don Giovanni“ erinnern soll. Alexandr Konstantinowitsch setzte sich für einen Moment an einen Steintisch im Garten, an dem, wie Blažek sagte, Mozart oft seine Partitur schrieb. Und es war leicht, ihn sich vorzustellen, hager, neugierig, aber fröhlich, von den Pragern herzlich empfangen, wie er in seinem blauen Smoking mit den goldenen Knöpfen an diesem Tisch saß und im Takt der Musik, die in seinem Kopf spielte, mit dem Gänsekiel wedelte...

Am Abend hörte er sich im Konservatorium ein Konzert der Kompositionsstudenten an, mit dem das akademische Jahr abgeschlossen wurde. Er hörte mit Abscheu zu, obwohl er natürlich höflich applaudierte und einige beruhigende Worte zu den Komponisten sagte - es ist unangenehm für einen Gast, seine Gastgeber zu beschimpfen! In Prag hörte er auch ein Klavierkonzert des Österreicherers Ernst Toch, das in letzter Zeit auch in der UdSSR als „interessante Neuheit“ viel von sich reden gemacht hatte. Er schickte Steinberg eine Postkarte mit einer Ansicht der „Bertramka“ und es verschlug ihm den Atem - er nannte die Komponisten des Konservatoriums „exquisite Kakophoniker“, und Toch äußerte sich kurz über das Konzert – „eine Abscheulichkeit!“. Zu dem Foto auf der Postkarte fügte er hinzu: „die beiden Fenster links sind die Räume, die Mozart bewohnte“.

Wir spazierten mit Olga Nikolajewna und Dr. Blážek durch die gemütlichen Straßen des „hunderttürmigen Prags“.

Am nächsten Morgen bestiegen sie ein Dampfschiff, das gemächlich die Elbe hinunter nach Dresden fuhr. Dann kam Leipzig - mit seinem berühmten Konzertsaal. In Weimar besuchte Glasunow ein vertrautes kleines Haus in der Nähe des Parks - heute ein Liszt-Museum - und las die Manuskripte seiner Werke erneut. Er hörte sich Verdis „Falstaff“ in einer Inszenierung an, die ihm „modernistisch“ erschien, die er aber gleichzeitig liebte. Dann waren Eisenach, die Heimat von Bach, und Bonn, die Heimat von Beethoven, an der Reihe.

In der Nähe von Frankfurt sammelte er seine Kräfte und stieg auf den Gipfel des Taunus zum „Brunhildisfelsen“ - der Legende nach war Wagner hier bei Sonnenaufgang und ließ sich zu der Szene des Erwachens der Walküre inspirieren. Kurzum, ein Meer von musikalischen Erlebnissen der unterschiedlichsten und liebsten Art!

Wieder einmal vertraute Orte - Wiesbaden. Konsultationen mit renommierten Ärzten, eine lange und gründliche Untersuchung. Eine Gruppe von Ärzten wies den Komponisten in ein Sanatorium in der kleinen deutschen Stadt Gundelsheim am Fluss Neckar in der Nähe von Heidelberg ein. Das Sanatorium war im alten Schloss Hornegg untergebracht, und die Strenge des Behandlungsregimes war dementsprechend. Glasunow gehorchte jedoch bereitwillig, und das Leben im Schloss gefiel ihm und unterhielt ihn, einmal sah er sich sogar im Traum zum Bischof geweiht. In einem Brief an Julius Dawidowitsch erzählte Gnesse von seiner Behandlung: „Das Leben ist eintönig: morgens um 6 Uhr wickeln sie mich eine Stunde lang in ein nasses Laken, um 10.30 Uhr massieren sie mich, und jeden zweiten Tag um 11 Uhr baden sie mich in elektrischen Bädern. Das Essen ist eigenartig - alles rohes Gemüse und Obst. Das Trinken von Wasser ist verboten - Milch, Sauermilch und etwas weißer Moselwein werden gegeben.“ Am Ende hat er fast zehn Kilo abgenommen, aber die Ärzte sagten, das sei nicht genug! Aber er fühlte sich leichter, vor allem nach seiner Erholung in Baden-Baden - er ging nur mal mit Olga Nikolajewna spazieren und bewunderte die Schönheiten der Natur. Er habe

sich auch gefreut, dass er Angebote für Konzerte aus vielen europäischen Ländern und aus Amerika erhalten habe.

Nachdem wir auch in Straßburg waren, kamen wir im September in Paris an. Glasunow schmiedete Pläne für Dirigate und wollte viele alte Bekannte treffen. Aber er hatte kein Glück - er bekam Halsschmerzen, Fieber und wurde krank. Dann kam es zu Komplikationen. Es wurde klar, dass er nicht in der Lage sein würde, fristgerecht nach Leningrad zurückzukehren - bis zum Ende seiner Geschäftsreise. In einem Schreiben an den Verwaltungsrat des Konservatoriums hieß es: „Ich bitte darum, wegen einer längeren Krankheit für sechs Monate von meinen Aufgaben als Rektor und Professor entbunden zu werden.“ Ein Telegramm wurde an Ossowski geschickt, in dem es hieß: „Krank, unmöglich, meine Angelegenheiten zu erledigen.“ Es kam keine Antwort; Glasunow war natürlich besorgt, ob Moskau beschlossen hatte, ihm sein Gehalt zu verweigern. Ossowski und Steinberg blieben stumm. Er schrieb einen Brief an Gnese und erhielt schließlich ein Telegramm von ihm - sein Urlaub wurde um sechs Monate verlängert, und bald traf auch das Geld ein, das er vom Konservatorium und der Dramsojus erhalten hatte (für die Aufführung seiner Kompositionen). Gewissenhaft und akribisch legte Gnese Rechenschaft darüber ab, wie viel Geld für eine Wohnung (Miete, Strom und Brennholz), für die Sicherheit und die Fortsetzung der Reparaturen des Sommerhauses in Oserki, für die Pflege der Gräber von Jelena Pawlowna und Konstantin Iljitsch und wie viel für seine Schwester Jelena ausgegeben wurde. Aber auch der Rest reichte aus, um in Paris bescheiden zu leben. Er hätte sich allerdings eine bessere Wohnung gewünscht - die Steinböden in dieser Wohnung waren sehr kalt.

## NACHRICHTEN AUS RUSSLAND

Im Nachhinein erfuhr er, dass das Konservatorium im Herbst umgekrempelt worden war - eine Personalüberprüfung und dementsprechend eine Reduzierung. Beim Künstlerischen Rat ging es stürmisch zu und oft wiederholten die „Konservativen“, wenn vorgeschlagen wurde, jemanden zu entlassen::

- Alexandr Konstantinowitsch würde das nicht gutheißen! Wir möchten, dass sich alle Anwesenden bei diesem Treffen vorstellen, dass Alexandr Konstantinowitsch in unserer Mitte ist!

Die „Erneuerer“ hingegen haben sich gewehrt:

- Wir sollten nicht über den Namen des von allen geliebten Alexandr Konstantinowitsch spekulieren, zumal er sich gegenüber niemandem geäußert hat!

Man kann sich vorstellen, wie sehr er von ihnen „heiß geliebt“ wurde! Einer der alten Professoren antwortete:

- Es ist nicht gut, über den Namen von Alexandr Konstantinowitsch Glasunow zu spekulieren, aber wenn Professoren seinen Namen verwenden, fühlen sie sich sicher, dass sie im Recht sind!

Ossowski verlas ein Telegramm, das er von Glasunow erhalten hatte: „Eine herzliche Bitte, den Prinzipien der Ethik zu folgen.“

Es gelang, etwas zu verteidigen, wenn auch nicht viel. Immerhin blieb Glasunows gesamtes Kammerensemble erhalten, und das wurde ins Protokoll eingetragen: „Dem Rektor des Konservatoriums A. K. Glasunow (persönlich) wird in Anbetracht seines besonderen Wertes als Lehrer ein volles Gehalt zugestanden.“

Alexandr Konstantinowitsch war sich natürlich der schwierigen Zeiten bewusst, die über das Konservatorium hereingebrochen waren, und er wusste, wie viele Instanzen sein Antrag durchlaufen musste - der Vorstand des Konservatoriums, die Glawprofobra, das Narkompros, Kollegium des Rates der Volkskommissare - nur er konnte etwas Endgültiges beschließen, aber dennoch konnte das zweimonatige Schweigen seiner Kollegen, sogar von Ossowski und Steinberg, nur beleidigen...

Nun aber war alles geklärt. Das Geld kam nach Paris - Gnese empfing und schickte es. Er konnte seine Behandlung fortsetzen und noch eine Weile in Europa bleiben.

Aber natürlich vermisste er seine Heimat - Leningrad und sein Zuhause, Verwandte, Freunde, Mukusan - er fragte in seinen Briefen nach ihm und schickte scherzhaft Grüße an den Kater. Und trotz der Proteste Olga Nikolajewnas und der schmerzlichen Erinnerungen an die konservative Unordnung und die Schwierigkeiten des russischen Lebens schmiedete er Pläne für seine Rückkehr. Er wollte auch Konzerte geben, damit er als Gewinner nach Hause zurückkehren konnte.

## BEGEGNUNGEN, ERINNERUNGEN, KONZERTE

Alte Freunde wurden nicht vergessen. Rachmaninow war einer der ersten, die Glasunow besuchten. Seit ihrer letzten Begegnung war er sichtlich gealtert, neue Falten traten auf, aber seine Fröhlichkeit war die gleiche geblieben - er behielt ein energisches, geschäftsmäßiges Auftreten, das ein Gefühl von Wohlstand und Wohlbefinden ausstrahlte. Sein Ruhm wuchs weiter, er erhielt zahlreiche Einladungen zu Tournées und die Tantiemen stiegen ins Unermessliche. Aber Sergej Wassiljewitsch blieb derselbe - ruhig und bescheiden, und er verstand es immer noch, seinem Gesprächspartner aufmerksam zuzuhören und nicht zu vergessen, worüber er sprach. Natürlich war er der erste, der Glasunow finanziell unterstützte.

Nach Jahren der schöpferischen Stille begann Rachmaninow wieder zu komponieren, und Glasunow war von seiner neuen Musik angetan - zurückhaltend und streng, sogar düster, aber immer noch großzügig melodios und wohlklingend - nicht wie manche Modernisten!

Er traf auch Prokofjew - er glänzte mit Jugend, Erfolg und hervorragendem Spiel. Er war erfolgreich, fuhr immer mit seinem eigenen Auto durch Frankreich, aber er komponierte auch viel. Das Treffen war nicht besonders herzlich, aber auch nicht feindselig - man sprach über viele Dinge, schwelgte in Erinnerungen, machte Fotos.

Es gab Begegnungen mit Tschaljapin, Medtner, Strawinsky, Djagilew und vielen anderen Freunden und Bekannten. Es war, als wäre er zurück im vorrevolutionären Russland! Er hatte auch viel Spaß bei den Treffen mit seinen ausländischen Freunden - allein die Gespräche mit Casals waren viel wert.

Als es ihm besser ging, begann er viel zu laufen - allein, mit Olga Nikolajewna, mit Freunden. Das herbstliche Paris war wunderschön - gelbe Blätter flogen von den Kastanienbäumen, die Parks und Gärten waren in herbstlichen Farben gehalten, der Himmel war blau. Alexandr Konstantinowitsch schlenderte durch die Boulevards und engen Gassen, versunken in Gedanken an die Vergangenheit...

Als Alexandr Konstantinowitsch im Herbst krank im Bett lag, begann er, Glinkas „Memoiren“ erneut zu lesen und fand Gefallen an der Beschreibung von Michail Iwanowitschs Aufenthalt in Paris vor fast einem Jahrhundert. Als er sich erholt hatte und wieder gehen konnte, fand er das Hotel, in dem Glinka wohnte, als er nach Paris kam, machte Fotos vor dem Hotel und begann Verhandlungen mit der Pariser Stadtverwaltung, um eine Gedenktafel am Haus anbringen zu lassen.

Er schrieb einen kurzen Artikel „In Erinnerung an Michail Glinkas Aufenthalt in Paris“ und druckte ihn in der französischen Zeitschrift „Musik“ ab. Er erinnerte die Franzosen an den großen russischen Komponisten und beendete den Artikel mit der gleichen Idee über die Gedenktafel. Die Zeitschrift begleitete den Artikel mit einem Foto, auf dem Glasunow auf dem Bürgersteig vor dem Hotel steht. Möglicherweise befand sich das Zimmer von Glinka hinter einigen der Fenster, die auf diesem Foto zu sehen sind. Glasunow hoffte wirklich, dass der Artikel die Musiker in Paris aufrütteln würde, aber leider führten seine Bemühungen zu nichts - die Gedenktafel wurde nie angebracht, und als er in das Hotel kam, war er entsetzt - das Haus hatte einen völlig neuen, modernen Anstrich erhalten. Gott sei Dank hatte er Zeit, Fotos zu machen - der alte Anstrich, so sagten die Alten, sei noch derselbe wie zu Glinkas Zeiten. Wenigstens hat er es irgendwie geschafft, das Andenken an den lieben Michail Iwanowitsch zu ehren.

Vielleicht nicht ohne den Einfluss von Glasunows Anliegen wurde Glinkas „Leben für den Zaren“ in der Silvesternacht in Paris konzertant aufgeführt. Die Aufführung war mittelmäßig, aber selbst das hinderte uns nicht daran, Glinkas Genie und Meisterschaft erneut zu erleben, und es war schön, dass die Fassung, die er und Nikolai Andrejewitsch für den Beljajew-Verlag vorbereitet hatte, übernommen worden war. Die Musik Glinkas lebt weiter!

Zu den besonders geschätzten Erinnerungen gehörten natürlich die an Beljajews Konzerte in Paris und an Mitrofan Petrowitsch selbst. Der 25. Jahrestag seines Todes rückte immer näher. Und zum ersten Mal seit langer Zeit verspürte Alexandr Konstantinowitsch das Bedürfnis, seine Gedanken und Stimmungen in Klängen auszudrücken - ein Stück für Streichquartett begann in seinem Kopf Gestalt anzunehmen. Er nannte es Elegie zum Gedenken an M. Beljajew. In der Musik hörte man Anklänge an Melodien aus jenen Werken, die einst als Neuheiten an Beljajews Freitagen aufgeführt wurden, vieles wurde der Bratsche anvertraut - wie Mitrofan Petrowitsch selbst, und im Finale spielte die Bratsche das bekannte „B-a-f“-Thema, das sich wiederholte, es war in die gemessene Bewegung eines Trauermarsches eingewoben...

Dem Gedenken an Mitrofan Petrowitsch widmete Glasunow ebenfalls einen großen Artikel, den er in einer der Pariser Zeitungen abdruckte. Er erzählte von Beljajews Leben und seiner glorreichen Arbeit und verkündete: „Möge die große russische Persönlichkeit, der Verlagskünstler und Freund der russischen Kunst in ewiger Erinnerung und strahlendem Ruhm bleiben.“

Nach der Fertigstellung seiner Elegie spürte er, dass der Wunsch zu komponieren allmählich zurückkehrte. Die Konturen des Siebten Streichquartetts und einiger anderer Werke begannen in seinem Gedächtnis Gestalt anzunehmen.

Wahrscheinlich war die Rückkehr zur Kreativität auch der Tatsache geschuldet, dass es keine Sorgen mehr um das Konservatorium gab - nein, natürlich erinnerte er sich, in Briefen an Steinberg fragte er nach und gab Ratschläge, aber die Last der Sorgen und vor allem die Probleme mit „Igor und Boris“ blieben in Russland. Es gab auch nicht die üblichen wirtschaftlichen Probleme - in Paris gab es alles, solange es Geld gab, und bis jetzt kamen die Löhne regelmäßig herein. Morgens begleitete

Alexandr Konstantinowitsch Olga Nikolajewna zum Markt und zum Einkaufen, dann kümmerte sie sich um die Hausarbeit, während er entweder spazieren ging oder am Fenster saß und nachdachte.

Am Ende des Jahres stand fest, wo er Konzerte geben würde - in Spanien, Portugal, an der Südküste Frankreichs und dann in Amerika.

Die Uraufführung fand in Paris statt, im berühmten Saal der Klavierfabrik Pleyel. Das Unternehmen hatte ein junges Orchester - das Pariser Symphonieorchester - eingeladen, das erst drei Monate zuvor gegründet worden war. Glasunow schaffte drei Proben, es war viel Arbeit - das Orchester war mit seiner Musik nicht vertraut, aber die jungen Musiker waren aufmerksam und freundlich, und trotz der Müdigkeit war Alexandr Konstantinowitsch zufrieden. Sein Französisch war tadellos und er hatte keine Schwierigkeiten, sich dem Orchester zu erklären. Mit einem Lächeln erinnerte er sich an Prokofjews Geschichte, wie er versucht hatte, dem Orchester in Amerika in gebrochenem Englisch etwas klarzumachen, bis einer der Musiker sagte: „Hören Sie auf, sprechen Sie einfach Russisch. Wir sind hier alle russische Juden...“. Nein, jeder hier war ein kultivierter Franzose, der eine russische Berühmtheit respektierte.

Er spielte die „Feierliche Ouvertüre“, „Stenka Rasin“, die Siebte Symphonie und wählte damit Werke, die seiner Meinung nach dem französischen Publikum näher stehen. Lenotschka Gawrilowa, die eigens aus Zakopane angereist war, begeisterte mit ihrem zweiten Klavierkonzert, das nicht ohne Brillanz war. Der riesige Pleyel-Saal (mit 2.500 Zuschauern) war zwar nicht voll besetzt, aber diejenigen, die kamen, wurden von Glasunow und seiner Musik gut aufgenommen, und der Erfolg war unbestritten.

Am nächsten Tag organisierte der freundliche Monsieur Lion, Leiter der Firma Pleyel, eine Feier zu Ehren des Komponisten im Chopin-Saal (Eso1e Normal! ???!), der zu diesem Anlass mit Porträts von Rimsky-Korsakow und Leo Tolstoi geschmückt war; er war einfach und herzlich. Und ein paar Tage später wurde in demselben kleinen Saal Glasunows Fünftes Streichquartett gespielt, seine Klavierstücke erklangen und Romanzen auf Puschkins Worte wurden gesungen. Der Komponist selbst begleitete die Sängerinnen und Sänger und wurde vom Publikum ebenfalls sehr herzlich empfangen.

Auch die französischen Kritiker reagierten wohlwollend. Und nur Boris Schlözer, ein alter Bekannter, Bruder von Skrjabins zweiter Frau, schimpfte in „Letzte Nachrichten“ sowohl über Glasunows Musik als auch über sein Dirigat und vor allem über seine „Verbindungen zu den Bolschewiken“. Aber Alexandr Konstantinowitsch kümmerte sich nicht um solche Kleinigkeiten. Er freute sich vor allem darüber, dass er immer noch auf den großen Bühnen der Welt auftreten konnte. Er musste sich auf die Reise vorbereiten.

Nach den Neujahrsferien kam die Nachricht, dass die Schwedische Musikakademie und die Akademie Santa Cecilia in Rom Glasunow zum Ehrenmitglied ernannt hatten. Natürlich war er froh - eine Bestätigung der weltweiten Anerkennung, er wird nicht mit leeren Händen nach Russland zurückkehren.

Mitte Januar reisten Glasunow, Olga Nikolajewna und Lenotschka nach Portugal. Der Empfang am Bahnhof in Lissabon war ein Triumph - eine Abordnung berühmter portugiesischer Musiker, angeführt von dem berühmten Pianisten Vianna da Motta und dem Dirigenten Branko Freitas, Direktor des Konservatoriums von Lissabon. Das Orchester erwies sich als hervorragend und ungewöhnlich gut besetzt - es war lange her, dass Glasunow 16 erste Geigen gesehen hatte. Die Aufführung seiner

eigenen Werke war ein großer Erfolg, und das nicht nur in künstlerischer Hinsicht - alle Karten waren verkauft und der Saal war voll. Am nächsten Tag gab es eine Feier im Saal des örtlichen Verbands der Musiker und Künstler. Sein Porträt war feierlich an der Wand des Saals angebracht, neben den Porträts anderer weltberühmter Musiker, die in Lissabon aufgetreten waren. Erfreulich war auch, dass seine Musik hier gut bekannt war; die Bibliothek der Vereinigung enthielt fast alle seine Partituren. Der russische Komponist wurde zu einem Besuch eingeladen, der ihn ans Meer und in die Umgebung von Lissabon zu malerischen Palästen und Schlössern führte.

Leider war der Zug nach Madrid unbequem, wir mussten nachts umsteigen, kamen im Morgengrauen an und waren sehr müde. Wir haben auf Eigeninitiative ein Hotel gesucht und sind in einem überbezahlten Hotel gelandet, das eine Geldverschwendung war. Aber auch hier war das Orchester hervorragend, meisterte das Programm mit Leichtigkeit - sie wollten die spanischen Stücke von Glinka hören, und Glasunow fügte der Suite „Aus dem Mittelalter“ und dem Klavierkonzert (perfekt solistisch gespielt von Lenotschka!) seine Favoriten „Aragonesischer Jota“ und „Eine Nacht in Madrid“ von Glinka sowie „Russische Ostern“ von Rimski-Korsakow hinzu. Es gab genauso viel Erfolg (auch finanziell) wie in Lissabon. Er trat auch in Barcelona auf.

Auch in Madrid gab es einen Musikliebhaber, der die Gäste in seinem Auto herumfuhr. Wir besuchten auch Toledo und Valencia und bewunderten überall die architektonischen Meisterwerke. Es gab viele Eindrücke und Alexandr Konstantinowitsch schrieb nach und nach über alles in Briefen an Steinberg.

Portugiesische und spanische Zeitungen berichteten großzügig über die Tournee des berühmten russischen Komponisten und veröffentlichten seine Porträts - sowohl Fotos als auch Karikaturen. Es scheint, dass die Nachricht auch die UdSSR erreichte - bei seiner Rückkehr nach Paris erhielt Glasunow von der Generalversammlung der Professoren, Studenten und Mitarbeiter des Konservatoriums Glückwünsche und den Wunsch, so bald wie möglich nach Leningrad zurückzukehren. Glasunow schrieb in einem Brief an Professor Orlow, bedankte sich bei allen und sagte: „Ich wünsche mir aufrichtig, so bald wie möglich in meine heimatliche Umgebung zurückzukehren, aber gewisse Verpflichtungen beruflicher und zum Teil finanzieller Natur stellen vorübergehend ein Hindernis dar...“

Zahlreiche Dirigentenauftritte sollten noch folgen.

## RÜCKKEHR NACH RUSSLAND VERSCHOBEN

Am 15. März 29 ging der zweite Urlaub Glasunows zu Ende. Aber er war noch nicht bereit, in die UdSSR zurückzukehren - er musste seine Behandlung im Sommer fortsetzen, und es standen noch mehrere Tourneen an - nach Amerika und Europa. Er schickte einen Brief an das Konservatorium, erhielt aber keine Antwort und schrieb an das Volkskommissariat. Er schrieb an Steinberg über seinen Entschluss, länger in Paris zu bleiben, und er schickte einen Brief voller Vorwürfe und Bitten, bald zurückzukehren und die Leitung des Konservatoriums wieder zu übernehmen, weil die „Erneuerer“ dort endgültig unverschämt geworden seien.

Alexandr Konstantinowitsch antwortete: „Wie es über Kotschubej in „Poltawa“ heißt, hatte auch ich drei Schätze - Kreativität, Verbindung mit meiner Lieblingsinstitution und Konzertauftritte. Mit ersterem ist etwas nicht in Ordnung, und

das Interesse an meinen späteren Kompositionen lässt nach, was vielleicht auch daran liegt, dass sie zu spät im Druck erschienen sind. Auch meine Autorität als Musiker hat stark abgenommen, und es fällt mir schwer, mich mit Igor und Boris auseinanderzusetzen, mit deren Kunstauffassungen ich nicht übereinstimme. Ich selbst habe mich von dieser Art von Arbeit abgewandt. Es gibt immer noch Hoffnung für die „Kolportierung“ meiner eigenen Musik und der Musik anderer, für die ich die Kraft und die Fähigkeit behalten habe, zu arbeiten. Das war's dann auch schon.“

Er hat das Wort „Kolportierung“ verwendet und dabei an Glinkas kürzlich wiedergelesene „Erinnerungen“ erinnert, in denen Michail Iwanowitsch einen Komponisten, der für seine eigenen Kompositionen wirbt, als „Kolporteur“ (Bote) bezeichnet. Für Glinka war dies nicht die Hauptsache; er blieb bis zu seinem letzten Tag in das Komponieren vertieft. Aber für Alexandr Konstantinowitsch scheint das Dirigieren jetzt die Hauptsache zu sein. Nein, er hatte die Idee, in seine Heimat zurückzukehren, nicht aufgegeben, aber sie wurde erneut auf unbestimmte Zeit verschoben.

In der Zwischenzeit fand - mit Erfolg - ein weiteres Konzert im Pleyel-Saal statt. Er dirigierte Musik aus dem Ballett „Die Jahreszeiten“, dann Werke von Mussorgsky und trug Romanzen vor. Das Orchester spielte gut, und bei der Probe wurde der Komponist von dem Wunsch bewegt, noch einmal eine Episode aus „Die Jahreszeiten“ zu spielen. Es waren zwar nicht allzu viele Leute da, aber Rachmaninow kam, und das machte das Publikum sehr glücklich. Auch Strawinsky war da - ungewöhnlich adrett, in einem sehr teuren Anzug, einer bunten Weste und einer modischen Krawatte; auch seine Handschuhe waren modisch, eher seltsam - mit umgeschlagenen Nähten, was damals in Paris als der Gipfel der Raffinesse galt. Und wenn Igor Fjodorowitsch sich ein Monokel aufs Auge setzte, sah er ziemlich karikiert aus. Wie immer sprach er arrogant und prahlerisch über seine eigenen Werke und schlecht über die anderer. Er überraschte jedoch mit der Frage nach einer Partitur von „Die Jahreszeiten“ - vielleicht war es das erste Mal, dass er sich für etwas von Glasunow interessierte. Strawinsky war beliebt und wurde von ihm überall aufgeführt, aber nachdem er seine Orchestersuite gehört hatte, empfand Glasunow nichts als Abscheu vor den knarzigen Harmonien, den offenkundig falschen Kombinationen und den „schrägen“, wie Assafjew sie anerkennend nannte, Zusammenstößen im Rhythmus. All dies verband sich mit Anklängen an die Alte Musik in einer für Alexandr Konstantinowitschs Ohren seltsamen und unerträglichen Weise: ein Wort wurde geprägt – „Neoklassizismus“. Selbst Prokofjew sprach schlecht über Strawinskys Musik, Rachmaninow verdaute Strawinskys „Experimente“ nicht, und Medtner sagte einmal:

- Er ist nicht untalentiert, wenn man sich seinen „Feuervogel“ anschaut, aber jetzt ruiniert er sein Talent. Hat er ein künstlerisches Gewissen?

Am 29. Juni 1929 hörte Glasunow in seinem 64. Lebensjahr endgültig auf, Junggeselle zu sein. Er und Olga Nikolajewna Gawrilowa ließen ihre Ehe beim sowjetischen Generalkonsulat in Paris registrieren, da sie sowjetische Staatsangehörige blieben. Dann gab es eine Hochzeit in einer russischen Kirche und eine bescheidene Feier. Für diesen Schritt gab es zwei Gründe - zum einen war es notwendig, ihre Beziehung vor ihren Konzertreisen nach England und Amerika zu legalisieren (Skrjabins Flucht aus dem „puritanischen“ Amerika mit Tatjana Fjodorowna Schlözer war noch nicht vergessen), zum anderen war Olga Nikolajewna längst zur engsten Vertrauten, Freundin und Stütze geworden.

Zur gleichen Zeit adoptierte Glasunow Lenotschka Gawrilowa und unterzeichnete nun seine Briefe an sie mit „Papa der Unglückliche“, „Papi“, „Kränklicher Papa“ und ähnlichem - Lenotschka mochte diese spielerisch liebevollen Ausdrücke.

Es gab eine interessante Reise nach London, wo es neben den üblichen Konzerten auch ein Radiokonzert und die Aufnahme der Platten im Studio der berühmten Firma „Columbia“ gab - diese Arbeit war nicht einfach, man musste viele Male umschreiben. Aber das Londoner Geschäft verbesserte Glasunows finanzielle Situation erheblich - die Briten waren nicht knauserig

Die Konzertsaison hatte seine Gesundheit strapaziert, und er hatte einen Herzinfarkt. Es wurde beschlossen, in den Süden zu fahren, an die französische Riviera. Sie mieteten eine sehr schöne Wohnung am Meer in der kleinen Stadt Antibes. Alexandr Konstantinowitsch saß den ganzen Tag auf der Terrasse, bewunderte die grünblaue Weite des Meeres, das neblige Bild der Alpen am Horizont und lauschte dem Rascheln der exotischen Pflanzen. Sie waren in Nizza und anderen Städten, haben die Strände besucht. „Wir leben recht bescheiden, - schrieb er an Kurbanow, - wir fahren mit der Straßenbahn oder gehen zu Fuß. Ein paar Mal haben wir uns eine Busfahrt in die Berge gegönnt, wo es sehr schön ist.“

Im August wurden die Dinge mit der Verlängerung seines Urlaubs geregelt (Gott sei Dank war sein ausländischer Pass noch nicht abgelaufen) - es kam ein Brief von Lunatscharki, in dem er der Verlängerung seines Urlaubs um ein weiteres Jahr zustimmte, dann das offizielle Papier durch die sowjetische Botschaft in Paris und schließlich die Entscheidung des Volkskommissariats, Glasunow als Rektor und Professor des Konservatoriums zu behalten. Er schickte Gnese die nächsten Vollmachten für das Konservatorium und der Dramsojus, und einen Dankesbrief für das Foto ... von Mukusan, dem Kater - der Anblick des „Porträts“ des grauen Freundes ließ ihn mit neuem Elan nach Hause zurückkehren.

Im September, als die Hitze nachließ, machte er sich an die Arbeit - er verfeinerte eine Klavierfuge und ein Präludium, instrumentierte mehrere seiner Romanzen für künftige Konzerte und bearbeitete seine Erste Symphonie.

Anfang Oktober kehrten sie nach Paris zurück, und auf dem Weg dorthin besuchten sie die alte Stadt Avignon, wo sie den berühmten Papstpalast besichtigten. In Paris wohnten sie in einer preiswerten Pension - sie hatten im Sommer viel Geld ausgegeben - und begannen mit den Vorbereitungen für ihre Abreise nach Amerika, die für den 6. November geplant war. Gnese schickte Alexandr Konstantinowitsch einen Mantel und löste damit das Problem, entweder einen neuen Mantel zu kaufen, was finanziell schwierig gewesen wäre, oder ein warmes Futter für den Herbstmantel herzustellen.

Plötzlich beschloss er, seinen Bart wachsen zu lassen - vor allem, um seine Haut beim Rasieren nicht zu reizen. Aber das Aussehen war ihm selbst zu unangenehm, und Bekannte grinsten, wenn sie sich trafen, also wurde der Bart, bevor er groß war, abrasiert.

Im Laufe des Sommers hatte Alexandr Konstantinowitsch merklich an Gewicht verloren, fühlte sich leichter, aber im Schneematsch und Regen des herbstlichen Paris begann sein Herz ihn wieder an sich zu erinnern. An den Tagen mit schönem Wetter, wie sie gegen Ende Oktober herrschten, schlenderte er durch Paris, häufiger im Park Saint-Cloud, und bewunderte dessen herbstliche Schönheit, während Petersburg im Gold der Herbstblätter nie aus seiner Erinnerung verschwand...

## IM WINTER NACH AMERIKA

Im Herbst kam der berühmte amerikanische Impresario Sol Hurok nach Paris. Nach einigen Auseinandersetzungen über die Besetzung der Orchester, mit denen Glasunow in Städten der Vereinigten Staaten auftreten sollte, über die Anzahl der Proben, über Programme und andere Dinge wurde ein Vertrag unterzeichnet. Hurok, selbst gebürtiger Russe, liebte die russische Musik, liebte und kannte die Werke Glasunows und respektierte den Komponisten. Er stimmte zu, als Alexandr Konstantinowitsch sagte:

- Ich bin ja schließlich schweres Geschütz. Sie werden nicht viel an mir verdienen.

- Das erwarte ich nicht, - antwortete der Impresario, - aber ich bin erfreut und stolz, Sie nach Amerika bringen zu können!

Die letzten Tage vor der Abreise waren hektisch, zumal der Quartett-Wettbewerb, zu dem auch Glasunow als Jurymitglied eingeladen war, viel Zeit in Anspruch nahm. Er mochte die Kompositionen nicht, die entweder „ultra-klangvoll“ oder einfach technisch schwach waren. Er hörte sich die aus London zugesandten Hörproben von „Die Jahreszeiten“ an. Ihm hat nicht alles gefallen - an manchen Stellen war der Bass nicht hörbar und der Klang war nicht immer ausgewogen. Er beschloss, darüber in New York zu verhandeln, wo sich der „Hauptsitz“ der Firma „Columbia“ befand. Er probierte einen neuen Smoking und einen neuen Frack an und musste eine Menge Ersatzunterwäsche kaufen, da er davon ausging, dass er bei seiner derzeitigen Schwäche während des Dirigierens ins Schwitzen kommen würde. Er schrieb an Kurbanow: „Die Reise interessiert und ängstigt mich zugleich. Ich glaube, dass mich das in meinem Alter ziemlich erschöpfen wird.“ Aber da war nichts zu machen - der Vertrag war unterschrieben, man musste fahren.

Am 6. November 29 fuhren Glasunow, Olga Nikolajewna und Lenotschka Gawrilowa von Paris kommend nach Le Havre und gingen dort an Bord des Ozeandampfers „Rochambeau“. Sie richteten sich in engen, aber sehr sauberen Kabinen ein. Ein lautes Horn ertönte und die Küsten Frankreichs begannen sich zu entfernen. Alexandr Konstantinowitsch fing die zusammengesetzten Klänge der „Rochambeau“ mit seinem „stets wachsamen“ Ohr auf und skizzierte auf dem Dampfer sofort eine „Partitur“ auf einem Blatt Papier - der Klang des Horns konnte durch den Wind und tiefe Streicher übertragen werden. Das Blatt legte er dem ersten Brief von der Reise an Steinberg bei.

Der Ozean empfing die russischen Gäste unangenehm, er schaukelte, das Deck glitt ihnen unter den Füßen weg, Alexandr Konstantinowitsch hatte Mühe zu gehen, vor allem mit schmerzenden Beinen. Aber überraschenderweise litt keiner der drei Männer an Seekrankheit, sie verloren nicht den Appetit, sie frühstückten und aßen ordentlich zu Mittag, manchmal im halbleeren Saal des Restaurants. Für ihre Widerstandsfähigkeit gegen die Seekrankheit wurden sie vom Kapitän der „Rochambeau“ gelobt. Man war mit dem Essen und dem Service zufrieden. Man lernte viele Leute kennen und unterhielt sich viel mit den Musikern des Schiffsorchesters, die sich als überwiegend russisch herausstellten.

Nach zwei Tagen des Schaukelns hatte sich der Ozean beruhigt und ein dunkles Blau angenommen. Glasunow, der an Deck saß, stellte sich plötzlich vor, er sei auf einem Dampfer, der nach Peterhof fährt. Die Gedanken an sein Heimatland ließen ihn nicht los...

Kurz vor der Ankunft trafen nach und nach Funksprüche von Freunden und Bekannten ein, die in Amerika lebten.

Das Eintreffen im New Yorker Hafen war festlich - Freunde und Bekannte, Glasunows Schüler, amerikanische Zeitungsreporter, das von dem berühmten Namen angezogene Publikum, Reden und Interviews. Es gab viele Fragen über seine Zukunftspläne und vor allem darüber, ob er in die UdSSR zurückkehren würde. Alexandr Konstantinowitsch antwortete:

- Mein offizieller Urlaub endet am 16. September 1930, ich bin weiterhin Direktor des Petersburger Konservatoriums und erhalte eine persönliche Pension ...

Freunde und Schüler organisierten ein Komitee zur Förderung von Glasunows Aufführungen in Amerika. Der Ausschuss glänzte mit berühmten Namen aus Russland - Auer, Gabrilowitsch, Heifez, Zimbalist und Siloti. Die älteste russische Zeitung im Ausland, „Neues Russisches Wort“, widmete Glasunow eine ganze Ausgabe mit Grußworten, Berichten und Erinnerungen: „Glasunow ist eine große Seite, wenn nicht gar ein ganzes Buch, in der Geschichte der russischen Musik.“

Das Komitee wurde gerade noch rechtzeitig gegründet, und Sol Hurok scheiterte in vielerlei Hinsicht - die New Yorker Philharmoniker weigerten sich zum Beispiel kategorisch, Glasunow-Konzerte zu geben, und weigerten sich auch, Glasunow Tantiemen zu zahlen, obwohl seine Werke dort jahrelang gespielt worden waren. Der Punkt ist, dass die sowjetische Regierung aus irgendeinem Grund der Konvention zum Schutz der Urheberrechte nicht beigetreten ist, und Glasunow, als Bürger der UdSSR, ungestraft bestohlen werden konnte.

Hurok mietete den Saal des Metropolitan Theaters und organisierte ein spezielles Orchester, dem viele von Glasunows Schülern angehörten. Vor dem Konzert gab es Begrüßungsansprachen, das Publikum spendete dem ältesten russischen Komponisten stehende Ovationen, und viele hatten Tränen in den Augen.

Dann gab es Konzerte in Detroit, die ebenfalls ein Erfolg waren. Hier wurde alles von Osip Gabrilowitsch arrangiert, Glasunows Kompositionsschüler, der nun das Detrouiter Orchester leitete. Er sprach vor den Konzerten und sagte viele gute Dinge über seinen Lehrer. Und als die Detroit Symphony Gesellschaft nur 500 Dollar spendete, legte Gabrilowitsch noch einmal so viel aus seinen eigenen Mitteln dazu. Glasunow wurde natürlich nicht darüber informiert.

Auf dem Rückweg nutzte man die Gelegenheit, um die berühmten Niagarafälle zu sehen. „Der Eindruck ist erstaunlich!“ - schrieb Alexandr Konstantinowitsch an Steinberg. Anlässlich des bevorstehenden 100. Geburtstages Anton Rubinstains richtete er seine Grüße an die Mitarbeiter des Konservatoriums: „Unser ältestes Konservatorium verdankt ihm seine Entstehung und seine Existenz.“ Er erinnerte daran, dass er vor etwa zwanzig Jahren eine „Präludiumskantate“ zum Gedenken an Rubinstein geschrieben hat - es wäre schön, wenn sie während des Jubiläums gespielt würde.

Die Nachrichten aus der UdSSR waren enttäuschend, und das Leben wurde in finanzieller Hinsicht immer schwieriger. Und die Musiker durften nicht von der RAPM leben - nicht nur „Außenseiter“, sondern auch „Mitläufer“ oder auch nur Menschen, die für jemand anderen unerwünscht waren, wurden entlassen. Der Dirigent Malko blieb im Ausland, obwohl er dies nicht beabsichtigte, aber während einer Tournee in Südamerika wurde er mit Genehmigung der Behörden aus der Philharmonie entlassen, ohne sich die Mühe zu machen, die Gründe dafür zu erklären. Prokofjew, der in die UdSSR gekommen war, um die Inszenierung von „Der stählerne Schritt“ des Bolschoi-Theaters zu sehen, wurde beschimpft, für einen „platten antisowjetischen Witz“ erklärt und fand in der Arbeit von Meyerhold, dem berühmten Regisseur, der das Ballett inszeniert hatte, eine mysteriöse „rechte

Voreingenommenheit“, die er sogar mit „linken Phrasen“ überdeckte! Im Allgemeinen wird gemunkelt, dass Prokofjew dieses Mal sehr viel zurückhaltender aufgenommen wurde und selbst Mjaskowski seine neuen Kompositionen nicht guthieß. Die Zeitschrift „Proletarischer Musiker“ (in Amerika liest man die Presse der UdSSR) schrieb hämisch: „Enthusiasmus und Bewunderung für Prokofjew werden durch Kälte ersetzt. Bei dem Konzert herrschte eine Atmosphäre der Teilnahmslosigkeit und der kalten Gleichgültigkeit.“ Dahinter steckt natürlich die RAPM, die sich das Recht herausgenommen hat, über das Schicksal der Musiker zu entscheiden. Und viele große Meister der alten Professorenschaft traten aus dem Konservatorium aus und verließen das Land, weil sie die Angriffe der RAPM und ihren rüpelhaften Ton nicht ertragen konnten.

Doch Glasunow gab den Gedanken an eine Rückkehr nach Russland nicht auf, auch wenn es ihm schwer fiel, an ein Treffen mit den RAPM-Mitgliedern und „Igor und Boris“ zu denken.

Im Dezember waren Konzerte in Chicago geplant. Die Stadt, die für ihre Industrie und ihre Banditen bekannt ist, empfing den russischen Komponisten und seine Begleiterin im echten Winter - mit Frost und Schneestürmen. Der Wind durchdrang sogar die russischen Mäntel, und es war schwierig, sich auf den Beinen zu halten. Zunächst gefiel es Glasunow: „Hier ist echter Winter mit Schnee, - schrieb er an die in New York verbliebene Lenotschka, - das hat mich sehr beeindruckt, da ich den Winter seit anderthalb Jahren nur im Traum gesehen habe.“

Das Hotel, in dem die Glasunows wohnten, hatte einen schönen Blick auf den riesigen Michigansee, aber leider wehte von dort der heftige Wind. Die Heizkörper waren überhitzt, überall zog es, und es war kein Wunder, dass sich Alexandr Konstantinowitsch nach dem ersten Konzert erkältete.

Das Konzert war ein Erfolg, mit stehenden Ovationen für den Komponisten und einem freundlichen Applaus des Orchesters. Das Orchester war vorbildlich, und unter den Musikern waren Bekannte aus Petersburg und Odessa, darunter Jakow Gordon, der das Violinkonzert perfekt spielte. Auf dem Programm stand unter anderem ein großer Marsch, den Glasunow für die Weltausstellung in Chicago 1893 komponiert hatte und der mit Begeisterung aufgenommen wurde.

Leider war Alexandr Konstantinowitsch am nächsten Morgen erkältet, das Quecksilber in seinem Thermometer stieg auf 40! an, sein Hals tat weh, sein Magen war unruhig und er musste im Bett bleiben. Ein weiteres Konzert in Chicago und Konzerte in Cleveland wurden natürlich abgesagt. Der Teilhaber Sol Huroks war empört und schrie Sol unhöflich an. Was war zu tun, Glasunows Krankheit hatte ihren Tribut gefordert. Doch die Freunde des Komponisten sammelten heimlich 8000 Dollar und übergaben sie Alexandr Konstantinowitsch als angebliches Autorengeld für zahlreiche Aufführungen seiner Werke in Amerika. Nachdem er vier Tage lang gelegen hatte, kehrte Glasunow nach New York zurück, da er, wie er in einem Brief an Gnese schrieb, „in seinen Erwartungen getäuscht worden sei“.

In New York fühlte er sich noch lange schwach, zumal es in den Zimmern des „Alamar-Hotels“, in dem die Glasunows wohnten, ebenfalls überhitzt war und das Winterwetter wegen der Nähe des Ozeans häufig und drastisch wechselte.

Rachmaninow und Siloti kamen, und Hurok war täglich da, aber nicht nur, um herauszufinden, wann Glasunow seine Konzerte fortsetzen konnte, sondern auch, um ihm zu helfen. Junge Komponisten wurden von ihnen mit ihren Quartetten und Symphonien bedrängt - jeder wollte Rat von dem berühmten Meister.

- Das ist unmöglich, - entrüstete sich Hurok, der in der Hotellobby eine ganze Schar von Menschen sah, die Glasunow sehen wollten, - Sie müssen sich ausruhen, Alexandr Konstantinowitsch!

Aber Glasunow beobachtete diese Kompositionen geduldig, manchmal ziemlich hilflos, und er schrieb sogar ein Quartett eines Pechvogels um.

In der Silvesternacht, als es Alexandr Konstantinowitsch wieder besser ging, organisierte der berühmte amerikanische Komponist und Dirigent Walter Damrosch, der die amerikanische Nationale Radio Gesellschaft (NARC) leitete, eine Feier für Glasunow - es gab einen Empfang, die Dritte Symphonie wurde im Radio übertragen, ein Quartett russischer Sänger sang. Es gab noch viele weitere Empfänge und Bankette, und er war ständig zu Gast. Es gab eine Menge Fragen über die UdSSR - über Musik, über Komponisten, über das Leben. Die Leute fragten oft nach Schostakowitsch - man munkelte, er habe eine Oper auf der Grundlage von Gogols „Die Nase“ komponiert, und man fragte sich, wie es möglich sei, Musik über ein solches Thema zu schreiben. Man sprach auch über seine Chorsymphonien zu bolschewistischen Themen. Glasunow kannte diese neuen Werke nicht, aber gegenüber Freunden und Zeitungleuten wiederholte er sie mit Überzeugung:

- Ein Komponist namens Dmitri Schostakowitsch wäre einer der größten Musiker, die je aus Russland hervorgegangen sind.

Im Januar hat er drei Konzerte in Boston gespielt, wo es ein großartiges Orchester und vier Proben gab - etwas Besseres hätte er sich nicht wünschen können. In New York am Institute of Musical Arts schnitten die Studenten mit einem Kammerkonzert mit Werken von Glasunow recht gut ab. Die Zeitungen schrieben oft gut über den russischen Komponisten. Aber die Reise war finanziell nicht gerechtfertigt, da nur sieben der geplanten zehn Konzerte stattfanden und Glasunow einen Verlust an Sol Hurok verbuchte. Es war auch nicht möglich, wie erwartet im Radio zu spielen oder Aufnahmen zu machen. Das wenige Geld wurde in Form von Schecks bei einer Pariser Bank hinterlegt. Also zurück nach Hause mit dem Geld von Rachmaninow und Siloti. Danke, großzügige Freunde!

Am Vorabend seiner Abreise gaben alte und neue Freunde ein großes Bankett im „Commodore“ Hotel in New York. 600 Gäste, allesamt aus der amerikanischen Musikeite, nahmen daran teil. Einer nach dem anderen meldeten sich Glasunows Schüler zu Wort und sagten, wie viel der alte Komponist für sie getan habe: „der größte Musiklehrer Russlands“, „nicht nur ein wunderbarer Lehrer und hervorragender Musiker, sondern auch ein Besitzer eines edlen Herzens“. Mit Freude und Trauer hörte Alexandr Konstantinowitsch diese Worte, und in seiner Antwort erinnerte er sich erneut an Baron Ginsburg:

- Ginsburg, ein sehr reicher Mann, verließ Russland und gab dort alles auf. Ich habe nichts zurückzulassen - nur euch alle. In euch liegt mein Reichtum, meine Ersparnisse sind in meinen Studenten, und ich fühle mich viel reicher als Ginsburg!

Und dann brachte dieselbe riesige, schwerfällige „Rochambeau“ mit ihrem bekannten Horn den berühmten russischen Komponisten und seine Begleiter nach Europa. Das Meer war ruhig, und als sie in den Golfstrom einfuhren, war es plötzlich warm, als wäre es Sommer, und Alexandr Konstantinowitsch, der die Stille und die saubere Seeluft genoss, erinnerte sich wieder an seine Reisen nach Peterhof.

Unterwegs ging alles gut - in zwei Tagen hat er einen Teil des Siebten Quartetts komponiert und aufgenommen. Sie wurde von einem Amerikaner in Auftrag gegeben, der versprach, 600 Dollar zu zahlen. Der Gedanke an das Quartett war schon lange vorhanden, er musste nur noch in die Tat umgesetzt werden. Die Umrisse der anderen Stücke wurden immer deutlicher.

Er hat viel über Amerika nachgedacht, es gab viele Dinge, an die er sich erinnern kann - die wunderbaren Orchester, besonders in Boston, die großartige Inszenierung von „Sadko“ an der „Metropolitan Opera“ und die freundliche Einstellung seiner Freunde und Studenten. Letzteres ist jedoch nicht mehr Amerika, sondern das alte Russland. Die Amerikaner sind geschäftsorientiert, unhöflich und haben kein Mitgefühl mit ihren Nachbarn. Die Franzosen sind anders, freundlich und gut erzogen. „Ja, ich liebe Paris!“ Und mit Freude dachte er an seine bevorstehende Rückkehr in die Stadt, die ihm ans Herz gewachsen war.

Die Reise endete sicher. In Paris ruhte sich Glasunow aus, arbeitete am Siebten Quartett und besuchte häufig Konzerte, meist mit Lenotschka. Und er musste sich auf eine neue Tournee vorbereiten - in Österreich, Polen und der Tschechoslowakei. Er schrieb an Gnese: „Ich werde bald wieder auf Reisen gehen - nach Prag, Wien, Warschau. Mit einem Dampfer in stickigen Waggons zu reisen, gefällt mir nicht wirklich...“. Diese Übernachtungen in den Waggons waren wegen des unvermeidlichen Schlafmangels sehr ermüdend. Aber es musste Geld verdient werden.

Zumal mit dem amerikanischen Geld ein böses Malheur passierte - die Schecks, die ein gewisser Gutman, ein russisch-jüdischer Emigrant, einem New Yorker Bankanwalt in Paris ausgestellt hatte, erwiesen sich als „insolvent“. Wie sich herausstellte, veruntreute Gutman nicht nur Geld von Glasunow, sondern auch von Horowitz und Medtner, und angeblich versuchte er sogar, sich selbst zu erschießen. Weisblat, der Direktor der Pariser Bank, erklärte, er sei für Gutmans Angelegenheiten nicht zuständig. Die Anwälte erklärten jedoch, dass das französische Gericht nicht über den Fall entscheiden könne, da Ausländer betrogen worden seien. Nur Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow, der die Betrüger, die in den verschiedenen Banken saßen, bereits kannte, half ihm, drohte ihm mit einer Gefängnisstrafe und half ihm, das zu bekommen, was er verdient hatte. Dennoch gelang es Weisblat, die 150 Dollar zu wenig zu bezahlen. Mit einem Wort - Schweine!

Ende März 30 begann die Tournee, bei der nacheinander die Städte gewechselt wurden - Wien und dann, wie Steinberg schrieb, „die slawischen Länder“ - Prag, Warschau und Łódź. Da er die Nachtzüge satt hatte, flog er von Prag nach Warschau mit einem „Flugzeug“ und erlebte ein großes Vergnügen und viel weniger Müdigkeit, was das Konzert in Warschau besonders gut machte, zumal das Orchester auch dort hervorragend war.

Unterwegs dachte er plötzlich an seine Memoiren und begann aufzuschreiben, woran er sich erinnerte...

## SIEBTES QUARTETT

In Paris mieteten sie eine Wohnung am westlichen Rand des Bois de Boulogne - es war wunderschön und es gab genug Platz, um spazieren zu gehen. Das Schlimme war jedoch, dass nebenan eine Autobahn mit vorbeifahrenden Lastwagen vorbeiführte und der Lärm bis zum Einbruch der Nacht nicht nachließ. Noch schlimmer war die Tatsache, dass der Fußboden in der Wohnung aus Stein war und sehr kalt; seine Füße spürten das sofort. Aber bis jetzt gab es für die Glasunows mit

ihren bescheidenen Mitteln nichts Besseres. Sie lebten in Abgeschlossenheit und empfingen nicht sehr oft Besuch.

Aber im Juni ging alles gut, und Anfang Juli hatte er die letzte Note des Siebten Quartetts geschrieben.

Alexandr Konstantinowitsch gab allen vier Teilen des Quartetts die Titel und nannte den ersten Satz „Erinnerungen an die Vergangenheit“. So könnte wohl das ganze Quartett heißen - alles darin ist russisch, alles erinnert an die Heimat, und vieles davon erinnert an Bilder aus seinen Jugendwerken.

...Eine strenge, sogar etwas archaische Melodie eröffnet den ersten Satz – „in einem etwas klassischen Stil“, schrieb der Komponist an Professor Nikolajew von Bord der „Rochambeau“. Die Melodie zieht sich durch alle Instrumente, bildet ein Fugato (wobei er seine Leidenschaft für die Polyphonie nicht vergisst), entwickelt sich breit und führt zum zweiten Thema (vorgetragen von der zweiten Violine) - sanft, russisch anmutend melodiös, und führt einen Kreis von Unterton-Melodien an. Die Idee des Komponisten funktioniert ohne Unterbrechung, indem er die melodischen Linien nebeneinander stellt und miteinander verwebt und die Struktur des Stücks logisch aufbaut. Der zweite Satz, - „Der Atem des Frühlings“, ist durchdrungen von Frühlingsfrische und jener spontanen Freude, die das Erwachen der Natur hervorruft. Geheimnisvolles Rascheln und Rauschen ist in den transparenten Klängen des dritten Satzes – „Im geheimnisvollen Wald“ - zu hören. Könnte dies eine Reminiszenz an die Wälder des Nordens sein oder an den Schuwalowski-Park, wie er in seiner Kindheit aussah? Und schließlich das traditionelle Finale – „Russischer Feiertag“ - das Quartett führt die russische Melodie in energischem Unisono an, die etwas von dem alten „Ruhm“ an sich hat – „Wie rot die Sonne am Himmel steht - Ruhm!“

Auf Glasunows Wunsch hin wurde das Quartett von Musikern gespielt, die er kannte, und die Aufführung war hervorragend. Der Komponist war mit dem Klang zufrieden, und besonders gefiel ihm der dritte Teil - das Spiel mit den Dämpfern, dem Pizzicato und den Flageolets, alles kam gut heraus. Die Interpreten haben bestätigt, dass der Stil angenehm ist, dass es keine unnötigen Schwierigkeiten gibt und dass der Klang ausgewogen ist. Er war zufrieden - sein Können hatte trotz einer so langen Pause beim Komponieren nicht nachgelassen. Die Arbeit an dem Quartett hat ihm viel Freude, aber auch Müdigkeit gebracht. Und nun, da die Arbeit abgeschlossen war, die Noten kopiert und an einen Kunden nach Amerika geschickt worden waren, freute er sich über den Gedanken, in Urlaub zu fahren. Das Herz war fast unversehrt, aber sein Magen und seine Leber machten ihm zu schaffen, und seine Beine brauchten Ruhe und Behandlung.

Er und Olga Nikolajewna verbrachten den Sommer in Savoyen, in der Nähe der Alpen, und wohnten in einem Gästehaus, das aus einem Schloss aus dem XIII Jahrhundert umgebaut worden war. Er war fasziniert von den unglaublich dicken Mauern und dem Blick auf das weite grüne Tal und die schneebedeckten Berge. Sie fuhren in alten Kutschen und sahen sich die Sehenswürdigkeiten an, darunter das berühmte Schloss Chillon. Sie besuchten auch Genf und den See, mit einer Dampferfahrt und einem Besuch in einer russischen Kirche. Der 65. Geburtstag Alexander Konstantinowitschs wurde in einer kleinen Stadt mit einem grandiosen Blick auf den Hauptgipfel der Alpen, den Mont Blanc, gefeiert.

Sein Gesundheitszustand war weniger problematisch als in Paris, aber seine Leber war immer noch etwas angeschlagen, und irgendwann im Hochsommer begann ein stumpfer Schmerz in seinem linken Ohr. Die Ärzte gaben keine eindeutige Antwort, sie rieten ihm nur, auf Erkältungen zu achten.

Im Sommer hat er nicht komponiert, er war nicht in der Stimmung, nach dem Siebten Quartett muss es eine Pause geben. Vielleicht brauchte er wirklich eine Pause vom Komponieren - er hatte sich längst an eine intensive Arbeit wie die am Siebten Quartett gewöhnt.

Die Zeit verging mit Behandlungen, Spaziergängen und Gesprächen - Winkler und Tscherepnin erfreuten ihn mit ihrer Ankunft - er erzählte ihnen mit großer Freude Anekdoten, an die er sich aus Amerika erinnert hatte.

## NEUE SCHWIERIGKEITEN

Ende September kehrten sie nach Paris zurück und wohnten vorübergehend in einem Gästehaus am Jardin du Luxembourg, im sechsten Stock - es war etwas hoch gelegen, aber man konnte viele berühmte Gebäude sehen - das Pantheon und den Invalidendom.

Die finanzielle Lage verschlechterte sich - Leningrad erkannte offenbar, dass man nicht mit einer baldigen Rückkehr Glasunows rechnen konnte, und ernannte Alexej Iwanowitsch Maschirow zum Rektor des Konservatoriums - ein erfahrener Zeitungsschreiber und proletarischer Dichter, der unter dem Pseudonym „Original“ (*Pseudonym von Alexej Iwanowitsch Maschirow, 1886*) auftrat und revolutionäre Gedichte schrieb, von denen eines, „Ruderer“, sicherlich die Revolutionäre meinte („Lasst uns kühn vorwärts gehen, die Wellen des Meeres aufwirbeln!“) wurde zu einem recht beliebten Lied in Arbeiterkreisen. Maschirow war ein unkomplizierter Mensch: er sprach jeden mit „Du“ an und liebte unpräventiöse Scherze - zum Beispiel rief er den Nachnamen von jemandem auf und lachte laut, wobei er das gleiche Lachen von seinem Gesprächspartner erwartete. Er hatte keine Ahnung von Musik, und seine Ernennung zum Rektor der Musikschule entsprach der Tradition der Parteiführer, die, wie sie es nannten, die „allgemeine Leitung“ ausüben konnten. Er war ein besonnener Mann, geschäftstüchtig, aktiv, ein guter Organisator. Kurzum, Steinberg berichtete, dass das Konservatorium ihn ruhig aufnahm und begann, sich an ihn zu gewöhnen.

Aber Glasunows Rektor- und Professorengelöhner wurden nicht mehr gezahlt. Der Amerikaner, der das Quartett in Auftrag gegeben hatte, schwieg den dritten Monat lang, obwohl die Post meldete, dass das Paket mit der Partitur angekommen war. Die Tournee in Wien kam nicht zustande - statt Glasunow luden die Wiener den populären Strawinsky ein. Es war unklar, ob es eine neue Reise nach Amerika geben würde, aber es war unangenehm, nach all dem amerikanischen Gemeinheiten daran zu denken.

Für den Beljajew-Verlag, der sich nach der Revolution in Leipzig niedergelassen hatte, gab es keine Hoffnung. Sie wurde von Arzybuschew geleitet, und anfangs lief es gut. Wie zuvor wurden die Werke russischer Komponisten, darunter auch Werke von Glasunow, tadellos und makellos gestochen - im Herbst erhielt Alexandr Konstantinowitsch die Druckfahnen des Sechsten Quartetts aus Leipzig und war zufrieden damit - kein einziger Druckfehler war zu sehen! Doch allmählich verschlechterte sich die Lage des Verlags - die Nachfrage nach Partituren war gering und vierhändige Arrangements verstaubten in den Lagerräumen - Grammophone und Radioempfänger ersetzten zunehmend das häusliche Musizieren. Der Verlag stellte die Zahlung von Tantiemen ein. Alexandr Konstantinowitsch hatte keine Einwände - lassen Sie sie wenigstens veröffentlichen!

Und dann kam neues Ungemach - die drei Töchter von Walentina, Stieftöchter von Mitrofan Petrowitsch Beljajew, klagten und verlangten, dass der gesamte Besitz Beljajews, einschließlich des Verlagshauses, auf sie übertragen wird. Und sie begründeten dies damit, dass das frühere Russland nicht mehr existiere, alle Rechtsakte ungültig seien und daher auch das Kuratorium als abgeschafft betrachtet werden sollte.

Glasunow musste als Mitglied des Kuratoriums an all diesen Verfahren teilnehmen, was Nerven kostete und der Gesundheit sicher nicht zuträglich war. Nachdem sie den Prozess vor Gericht verloren hatten, waren die „Erbinnen“ nicht zufrieden und setzten den Rechtsstreit fort.

Die einzige Hoffnung, die blieb, war das Dirigieren. Und Mitte Dezember 30 fuhren Glasunow und Olga Nikolajewna nach Berlin. Dort blieben sie fast sechs Monate lang und reisten nur kurz nach Leipzig - alles im Auftrag von Beljajews Verlag. Er beriet bei der Inszenierung von „Fürst Igor“ und war mit der Aufführung sehr zufrieden - im Gegensatz zu vielen russischen Dirigenten ging Leo Blech die Partitur mit Sorgfalt an und bewahrte den dritten Akt, der fast vollständig von Glasunow stammte, und das Publikum applaudierte seiner „Inszenierung“ (wie er sie selbst nannte). Natürlich wurde Alexandr Porfirjewitsch in diesen Tagen viel Aufmerksamkeit geschenkt.

Er dirigierte in Konzerten und im Rundfunk, hörte viele hervorragende Musiker - Bruno Walter, Otto Klemperer, Leopold Godowsky -, traf sich mit ihnen und führte lange Gespräche.

Im März besuchte er auch Riga, wo er zweimal „Raimonda“ aufführte. Er wurde sehr herzlich empfangen, und die Studenten in Riga wählten den Komponisten zum Ehrenmitglied ihrer Korporation und überreichten ihm die traditionelle Mütze, mit der Glasunow manchmal auftrat. Es war möglich, etwas Geld zu verdienen, und es wurde finanziell einfacher.

Im Sommer gingen sie nach St. Claude, einer Stadt nahe der Schweizer Grenze. Der Ort war malerisch - Berge, Wald, ein Fluss mit Forellen. Das Landhotel war durchschnittlich, aber es gab ein zufriedenstellendes Klavier. Sie machten abends Spaziergänge, bewunderten die Glühwürmchen und versteckten sich tagsüber in ihren Zimmern - es war sehr heiß.

Im Sommer war sein Wohlbefinden erträglich, aber seine Füße fingen an zu schmerzen, morgens war es schwer aufzustehen, er hatte Schmerzen in den Fersen, besonders im rechten Fuß, als wären sie mit Blei gefüllt. Nachts wachte er manchmal mit Schmerzen in den Beinen auf und konnte lange Zeit nicht schlafen. Und tagsüber, nach der Bewegung, wurde es leichter, aber die Spaziergänge mussten kürzer gemacht werden.

## CELLO-KONZERT

Zurück in Berlin hatte er die Idee, ein Konzert für Cello zu komponieren, der Anfang nahm schnell Gestalt an und die Form des Ganzen stand fest. Er hat die fertigen Episoden dem Solisten der Philharmonie gezeigt. Er war besonders besorgt über die virtuoson Kadenzen - war das zu schwierig? Aber der deutsche Cellist hat ihn beruhigt - alles war ganz komfortabel. In Saint-Claude war er trotz der Hitze froh, weiter an der Partitur arbeiten zu können.

Im August, kaum zurück in Paris, kam Sergej Prokofjew zu Besuch, elegant und energisch, lachend, in seinem eigenen Auto, das er selbst flott fuhr, und fuhr Glasunow und Olga Nikolajewna tagelang durch Paris. Sie unterhielten sich viel, Prokofjew spielte seine neuen Kompositionen - seine großen Hände waren noch geschmeidig und kraftvoll. Er beurteilte seine Musik souverän, wurde aber mit dem Alter weiser; manchmal machte er sogar einen Witz über sich selbst. Er erzählte von seinem Vierten Klavierkonzert, das er speziell für den österreichischen Pianisten Paul Wittgenstein komponiert hatte, der im Krieg seine rechte Hand verloren hatte und deshalb bei Komponisten Konzerte für eine linke Hand in Auftrag gab. Als er das Manuskript von Prokofjew erhielt, antwortete Wittgenstein: „Ich danke Ihnen für das Konzert, aber ich verstehe keine einzige Note und werde es nicht spielen.“ Prokofjew sagte dies mit einem Lachen und fügte zum Trost hinzu, dass Ravels Konzert, das er ebenfalls für Wittgenstein komponiert hatte, nicht nach seinem Geschmack war.

Diesmal sprachen der Lehrer und der Schüler sanfter über die Arbeiten des anderen, ohne die frühere scharfe Kritik. Glasunow zeigte seinem Gast sein Cellokonzert, während Prokofjew vorsichtig sprach und die ungewöhnliche Form lobte - es war, als wären die Stücke zu einem einzigen verschmolzen.

Sie trennten uns fast freundschaftlich, und es war schade, später zu erfahren, dass Sergei überall lachend erzählt und sich sogar „ausmalt“, wie der stämmige Glasunow nicht aus dem Auto aussteigen kann...

Im Oktober hielt es Alexandr Konstantinowitsch für angebracht, sein Cellokonzert „öffentlich“ zu präsentieren - Tscherepnin, Konjus und die Medtners kamen. Es spielte der hervorragende Cellist Michel Monin aus Lyon. Tscherepnin war absolut begeistert von der Aufführung, und die anderen auch; es war schade, dass die Medtners es eilig hatten, ihren Zug zu erreichen (sie wohnten relativ nah, hatten aber lange Umsteigezeiten) und sich daher nicht an der Diskussion beteiligen konnten. Glasunow selbst war mit der Form des Konzerts, der Klangfülle des Celloparts und den Kadenzzen zufrieden - sie kamen eindrucksvoll heraus. Kein Wunder, denn obwohl ihm das Cellospiel in jungen Jahren keine Lorbeeren einbrachte, war der Komponist mit dem Instrument bestens vertraut. Er erinnerte sich, dass sogar Nikolai Andrejewitsch selbst manchmal seinen Schüler fragte, ob es nicht angebracht wäre, diese oder jene Konsonanzen auf dem Cello zu spielen?

Alexandr Konstantinowitsch blätterte erneut in dem Manuskript. Die Musik ist erhaben-episch, sogar streng, aber es gibt auch eine leichte, russisch inspirierte Lyrik. Im Allgemeinen ist der russische Charakter der Hauptmelodie offensichtlich - es gibt Weichheit, Klangfülle und Klarheit der Phrasierung. Über die zweite wichtige Themenmelodie schrieb er an Steinberg: „inspiriert von Bach, Schumann und Brahms“ - in der Tat verbindet sie etwas von den alten Klassikern und romantischer Liedhaftigkeit. Und die Form ist ungewöhnlich - in dem einteiligen Konzert gibt es eindeutig drei Sätze, die frei ineinander übergehen.

Das Cello hat viel zu spielen - virtuose Passagen, weite Klangsprünge, Doppelnoten, Akkorde. Von Anfang an fragte man sich, wie Casals es wohl gespielt hätte. Und nun, nachdem er sein Werk vollendet hatte, schrieb Glasunow auf das Titelblatt „An Pablo Casals“ – „Pablo Casals gewidmet“. Er nannte seine Komposition „Konzertballade“ - schließlich herrschte eine ruhige, beschauliche Erzählung der Vergangenheit vor. Es wurden zwei Kopien angefertigt, von denen eine an Casals und die andere an den Verlag Beljajew geschickt wurde.

Dort gab es übrigens weiteren Ärger: Beljajews „Erbinnen“ hatten beim deutschen Senat Kassationsbeschwerde eingelegt, und ein neuer Prozess stand

bevor. Man kann sich nur fragen, wer hinter dem Rücken dieser unermüdlichen Erbsucher steht, denn die Kosten für Gerichtsgebühren und deutsche Anwälte sind nicht unerheblich.

## IN PARIS UND AUF TOURNEE

Der Herbst 31 war regnerisch gewesen, und die Wohnung, die sie diesmal in der Rue Lemoine in der Nähe des Bois de Boulogne gemietet hatten, war nicht sehr warm, und das heiße Wasser wurde nur am Morgen geliefert. Durch die ständige Feuchtigkeit und die Steinböden taten seine Füße und Fersen wieder weh, und es fiel ihm immer schwerer, morgens aufzustehen. Er diagnostizierte sich selbst: „Vor allem sieht es nach Rheuma und Neuralgie aus“, sagten die Ärzte auch, er behandelte sich mit Wärme. Als sich seine Beine besser fühlten, machte er einen ruhigen Spaziergang durch den Bois de Boulogne. Das Herbstlaub raschelte unter seinen Füßen, er erinnerte sich an den Garten in Oserki und den Schuwalowo-Park. Ein zufälliger Fotograf fotografierte einen alten Mann, der eine Schiebermütze über die Augen gezogen hatte, einsam auf einer Bank in einer Waldlichtung im Bois de Boulogne saß und mit einem traurigen halben Lächeln in die Linse schaute... Wie sehr hat er sich nach Russland geseht...!

Anfang Oktober wurden die Glasunows von Sergei Wassiljewitsch Rachmaninow zum Abendessen eingeladen. Er wohnte in einem der besten Hotels von Paris, dem Hotel „Majestic“, in einem geräumigen Appartement. Er war, wie immer, herzlich, großzügig und zuvorkommend. Beim Abendessen sprachen sie über das russische Konservatorium, das von Prinzessin Elena Sachsen-Altenburg, der Leiterin der Petersburger Niederlassung des IRMO vor der Revolution, in Paris eröffnet worden war. Rachmaninow war Ehrendirektor des Konservatoriums, aber seine ständigen Konzertreisen hinderten ihn daran, seine Aufgaben ordnungsgemäß zu erfüllen. Also bot er Alexandr Konstantinowitsch die Leitung des Konservatoriums an. Glasunow wick aus - er verwies auf seinen Unwillen, sich am Unterricht zu beteiligen:

- Die pädagogische Arbeit macht mir nicht viel Freude. Ich bin Musiker aus alter Überzeugung, und die jüngere Generation ist von der alles durchdringenden, kakophonischen Impertinenz der Modernisten infiziert. Es ist also unwahrscheinlich, dass die jungen Leute mit meiner Richtung einverstanden sind, und ich kann sie nicht ändern...

Doch zwei Tage später traf eine Delegation des Konservatoriums ein, angeführt von der Fürstin Elena selbst und den Professoren, dem Theoretiker Konjus und dem Sänger Kedrow. Sie kamen mit einem offiziellen Angebot für die Leitung des Russischen Konservatoriums.

Glasunows Situation war schwierig. Schließlich war er ein Bürger der UdSSR und hatte einen „roten Pass“. Und wenn er sich an das Konservatorium gewandt hätte, das von den Sowjets als „konterrevolutionär“ und „großer Russe“ bezeichnet wurde, hätten die „Roten“ dies als feindliche, verräterische Handlung angesehen. Aber natürlich konnte Glasunow dies den „Weißen“ nicht erklären, es gab viele Lügengeschichten über ihn, einige Leute erklärten ihn zum „bolschewistischen Agenten“, und eine Freundin schrieb ein Buch mit dem Titel „Sieben Jahre in der dunklen Macht“, in dem die Wahrheit über die Sowjetunion mit allen möglichen Tricks vermischt wurde, und nannte Glasunow nicht mehr und nicht weniger als „den engsten Freund aller GPU-Chefs, Staatsanwälte und aller Neronows im

Allgemeinen“. Selbst in Emigrantenkreisen wurde der Aufsatz dieser Dame als „politisch ungebildet“ und „sehr unangenehm“ bezeichnet. Glasunow lehnte dies kategorisch ab und begründete dies mit seinem schlechten Gesundheitszustand und seiner mangelnden Bereitschaft zu unterrichten.

In der UdSSR verbreitete sich das Gerücht, dass Glasunow angeblich bereit sei, Direktor des russischen Konservatoriums zu werden. Freunde, denen Alexandr Konstantinowitsch von der wahren Sachlage berichtete, verteidigten den Komponisten gegen den Unmut der Behörden und wiesen ihn zurück: „Eine weitere Lüge und Verleumdung!“

Weder die „Roten“ noch die „Weißen“ waren bereit zu verstehen, dass der Komponist Glasunow nur der Kunst, nur der Musik und seinen Schülern diene.

Im November erhielt er eine Einladung nach Amsterdam, wo eines der besten Symphonieorchester Europas spielte. Und im Dezember gab es zwei Konzerte in London. Glasunow nahm beides gerne an - es war nicht mehr weit, er musste nicht die Nacht im Zug verbringen oder unter Schlaflosigkeit leiden.

In Amsterdam hat der berühmte Dirigent Willem Mengelberg am Vorabend des 50. Jahrestages von Glasunows Werk (denn nächstes Jahr - beängstigend daran zu denken! - ein halbes Jahrhundert nach der Aufführung von Glasunows Erster Symphonie), veranstaltete er eine regelrechte Glasunow-Feier - es gab Reden und Kränze. Mengelberg dirigierte Glasunows Vierte Sinfonie (er wollte die Erste, aber nach einem Blick in die Partitur beschloss Alexandr Konstantinowitsch, einige Änderungen vorzunehmen), während der Komponist selbst das Poem „Frühling“ und das Violinkonzert dirigierte, in dem die Dänin Cecilia Hansen eine gute Solistin war. Am Vorabend des Konzerts wurde Alexandr Konstantinowitsch sehr krank, wahrscheinlich erkältet. Aber um die Feier und das Konzert nicht zu stören, stand Glasunow aus dem Bett auf, obwohl sein Thermometer 39 Grad anzeigte! Als die Musiker und das Publikum dies erfuhren, bereiteten sie dem Komponisten einen besonders herzlichen Empfang. Doch dann blieb er fast zwei Wochen lang im Bett, bevor er nach Paris zurückkehrte.

Aber in London, wo er im Music Club mit Lenotschka sein Zweites Klavierkonzert auf zwei Klavieren spielte und anschließend die Siebte Symphonie dirigierte, fühlte er sich erstaunlich gesund, seine Beine erinnerten ihn kaum noch an sich selbst. Sogar die Reise nach London, vor allem die Fahrt über den Ärmelkanal, wurde dieses Mal mit Freude in Erinnerung behalten.

Das Jahr endete mit einer Fülle von musikalischen Eindrücken - Ernest Ansermet spielte Borodins Erste Symphonie. Er hat mit Vergnügen zugehört, auch wenn er Ansermets Tempi etwas übereilt fand.

Die moderne Musik hingegen löste nach wie vor nichts als Abscheu aus. Im Saal hörte sich Pleyel Hindemiths „Konzertmusik“ an und bereute es, gekommen zu sein, und schrieb anschließend an Steinberg: „Ich tat so, als hörte ich konzentriert zu, legte meine linke Hand an die Wange und drückte mein linkes Ohr fest an seinen Daumen. Das machte es mir leichter, das Hundegeräusch zu ertragen...“

Das Jahr 32 begann für Glasunow schlecht - viele alte Leiden verschlimmerten sich auf einmal, und neue kamen hinzu. An seinem linken Bein trat ein Ekzem auf, das offenbar nervös bedingt und daher nicht behandelbar war. Auch sein Gehör hatte sich verschlechtert, und er begann erneut, unerträgliche Geräusche und wilde Dissonanzen zu hören, manchmal ununterbrochen und über lange Zeiträume. Die Ärzte empfahlen ihm körperliche und geistige Ruhe, aber er konnte nicht arbeiten -

die musikalischen Gedanken kamen ihm, aber er hatte keine Kraft und nicht einmal den Wunsch, sie aufzuschreiben. Es war schwierig, sich hinzusetzen und aufzustehen, so dass er öfter zu Hause sein musste.

Im Februar, als es ihm besser ging, trat er im Konzert auf, begleitete die Sängerin Sadowskaja, aber er fühlte sich unbeholfen und steif auf der Bühne - er war es nicht gewohnt...

Er erhielt Trost von Casals - er hatte berichtet, dass ihm die Konzertballade gefiel und er sie mit Hochdruck lernte, und von Schtrimer - das Siebte Quartett war in Leningrad gespielt worden, Schtrimer hatte um die Partitur der Konzertballade gebeten - er wollte sie spielen, leider musste er ablehnen, ebenso wie der junge Cellist Grigorij Pekker - von den drei Exemplaren hatte Casals eines, das zweite befand sich in Beljajews Verlag (die Beljajews waren „knapp bei Kasse“, der Druck verzögerte sich), und Glasunow traute sich nicht aus dem Haus.

Als er sich wieder besser fühlte, dachte er wieder ans Komponieren und konzipierte etwas Ungewöhnliches - ein Saxophonquartett. Sein Interesse an dem Instrument kam für sein Umfeld überraschend. Ernsthafte Musiker und Musikliebhaber hatten oft eine ausgesprochen negative Einstellung zum Saxophon. Seit 1918, als die erste schwarze Jazzband aus New York City in Paris im wörtlichen und im übertragenen Sinne zu hören war, begann das „Zeitalter des Jazz“ in Europa, wie die Jazzmusiker stolz verkündeten, die Heerscharen von Bands in Cabarets und Cafés reduzierten die glühende Kunst der Negerbands auf einen billigen, kitschigen und oft falsch klingenden Sound, der Menschen mit auch nur dem geringsten Sinn für Ästhetik abstieß. Die Wirkung des berühmt-berüchtigten „kichernden“ Saxophons war unbeschreiblich - es klang wie etwas Wildes und ganz Natürliches, das hysterisches Lachen wiedergab, durchsetzt mit Schluckauf.

Aber Glasunow hörte vier Saxophonisten, die in dem Blasorchester der französischen Republikanischen Garde spielten, und spürte, dass hinter all den obszönen Klängen, hinter dem wilden Gackern der Kaffeehaus-Saxophone ein wunderschönes Instrument steckte, das ihn mit seiner Klangkraft, seinem weiten Atem, seiner celloähnlichen Weichheit des Tons und seiner männlichen Zartheit der Intonation anzog. Oft hörte er mit Vergnügen dem Orchester der Garde zu, und zu denen, die sich über seine neue Leidenschaft wunderten, sagte er:

- Als ob die Instrumente nicht die gleichen wären wie im Jazz! Welche Reinheit! Und die Kraft - sie übertrifft sogar gewöhnliche Blasinstrumente. Und diese vier sind echte Virtuosen! Atmen - unerbittlich!

So kam er auf die Idee, ein Quartett speziell für diese Virtuosen zu komponieren. Die Arbeit ging schnell, er schrieb den ersten Teil sofort und begann den zweiten.

Im April 32 kam die Nachricht aus der UdSSR - die Behörden erkannten (endlich!), dass die RAPM ihrer Sache im Wege stand, und lösten die Organisation auf, ebenso wie die der Künstler und Schriftsteller, und gründeten stattdessen kreative Gewerkschaften, darunter den Komponistenverband.

Es war schwer zu begreifen, was geschehen war. Die Liquidierung der RAPM mit ihren krachenden Parolen und Reden, ihren hässlichen Schikanen gegen „nichtproletarische“ Musiker, ihrer Selbstgefälligkeit und Grobheit - das war natürlich gut. Doch was versprach dieses neue Bündnis den Komponisten? Es war tröstlich und beruhigend, dass Glière zum Leiter des Organisationskomitees der Gewerkschaft ernannt worden war und dass Mjaskowski und Schebalin dem Komitee beigetreten waren, die allesamt durch frühere Bekanntschaften als vertrauenswürdig galten.

Das Organisationskomitee begann übrigens bald damit, im Ausland lebende russische Musiker einzuladen, zumindest auf Tournee. Einer der ersten, der darauf reagierte, war Prokofjew, der beschloss, mit Konzerten in die UdSSR zurückzukehren. Und er sprach leidenschaftlich:

- Ich möchte die Atmosphäre meines Heimatlandes einatmen, ich möchte die russische Sprache um mich herum hören, ich möchte viele Menschen sehen, die mir nahe stehen. Und ich will auch einen richtigen Winter sehen!

Auch Glasunow vermisste den russischen Winter. Er wollte nach Russland, nach Petersburg, aber seine Krankheit, sein Wunsch, sein Saxophonquartett zu vervollständigen, und seine finanziellen Probleme standen der Reise entgegen. Auch Olga Nikolajewna lehnte eine Tournee durch die UdSSR ab - sie hatte Angst, dass man ihn nicht nach Hause zurückkehren lassen würde!

Und im Frühjahr beantragte Alexandr Konstantinowitsch über die sowjetische Handelsvertretung in Paris beim Volkskommissariat die Erlaubnis, seinen Urlaub um ein weiteres Jahr zu verlängern...

## SAXOPHONQUARTETT

Im Mai 32 kam Pablo Casals nach Paris, sie trafen sich oft und sprachen viel miteinander. Der berühmte Cellist dankte ihm herzlich dafür, dass er ihm die Konzertballade gewidmet hatte. Er hatte es bereits auswendig gespielt und schlug kleinere Änderungen an der Solostimme vor, denen Glasunow zustimmte. Casals plant die Uraufführung des Konzerts in Cannes und anschließend in Paris. Die Partitur des Konzerts wurde bereits vom Beljajew-Verlag gedruckt (der deutsche Senat lehnte die Ansprüche der drei „Erbinnen“ ab), und in der Zwischenzeit schickte Glasunow Abzüge der Klaviatur an Schtrimer mit dem Versprechen, die Klaviatur selbst zu spielen, wenn das Werk im Herbst in Druck geht. Der Druck der Partitur verzögerte sich vorerst - Beljajews Leute waren knapp bei Kasse und die Partituren wenig gefragt, außerdem zogen es Dirigenten und philharmonische Gesellschaften vor, sie nicht zu kaufen, sondern bei Verlagen auszuleihen.

Im Juni jährte sich Glasunows Komposition zum 50. Mal - die Erste Symphonie wurde im Konzert gespielt, gerade rechtzeitig, bevor die neue Ausgabe der Partitur vergriffen war. Freunde sammelten Geld für die bescheidene Feier und es gab viele Briefe und Telegramme. Doch das französische Musikpublikum nahm das Jubiläum des russischen Komponisten gelassen hin. Alexandr Konstantinowitsch war jedoch nicht beleidigt. Die Franzosen waren ihm egal, seine Gedanken waren in Russland... Und an Lenotschka, die nach Berlin ging, schrieb er: „Als Russe leide ich sehr darunter, dass ich keine Heimat habe und ohne ein bestimmtes Ziel außerhalb der Heimat wandern muss...“

Er machte sich große Sorgen um Lenotschka - die Ereignisse in Deutschland wurden immer besorgniserregender, die Nazis kamen eindeutig an die Macht. „Ich rate dir, vorsichtig zu sein“, - schrieb er nach Berlin.

Fertigstellung eines dreiteiligen Saxophonquartetts im Juni. Er war besorgt, dass es ein bisschen zu lang sein könnte, da die Blasinstrumente fast ununterbrochen spielen. Er arrangierte eigens ein Treffen mit Marcel Moulet, einem der vier Saxophonisten der Republikanischen Garde, der ihm nach Durchsicht der Partitur versicherte, dass es nicht ermüdend sein würde. In einem Brief an Steinberg bezeichnete Alexandr Konstantinowitsch den ersten Teil des Quartetts als „ein wenig amerikanisch“, da die Rhythmen ein wenig an Jazz erinnerten. Dasselbe gilt

für das Finale – „in einem eher spielerischen Stil“. Der zweite Teil hingegen steht in der Tradition der Vergangenheit - die strenge Melodie variiert zunächst in alter, fast mittelalterlicher Manier, dann im Geiste von Stücken von Schumann und Chopin (wie er es in der Partitur so bezeichnet).

Von einer Veröffentlichung des Quartetts war nicht die Rede, auch nicht von der Partitur der Konzertballade. In Beljajews Verlag liefen die Dinge immer noch nicht gut. Sie veröffentlichten das Siebte Quartett und das Klavierkonzert, wofür er dankbar war und nicht auf mehr bestand. Außerdem verschlechterte sich sein Verhältnis zum Verleger zunehmend. Nachdem der deutsche Senat die Leningrader „Erbinnen“ abgelehnt hatte, fühlten sich Arzybuschew und Tscherepnin quasi als Eigentümer des Verlags und entschieden nach eigenem Gutdünken, was keineswegs immer gerecht war. Außerdem gaben sie Alexandr Konstantinowitsch sogar unaufgefordert Ratschläge. Deshalb versuchte er nun, sich von ihnen fernzuhalten.

Der Sommer '33 brachte keine Erleichterung. Zu dem Ekzem gesellte sich eine venöse Schwellung am rechten Bein mit unerträglichen Schmerzen und platzender Haut. Die Ärzte in Paris vermuteten Diabetes, aber Gott sei Dank wurde kein Blutzucker festgestellt. Es gelang ihnen, den Blutdruck zu senken, aber gegen den Rest konnten sie nichts tun, seine Beine schmerzten weiter. Er erinnerte mich an einen Arzt aus Petersburg, Alexandr Eduardowitsch Spengler - der das Problem ohne Probleme diagnostizieren konnte. Man riet ihm von einem Kuraufenthalt ab, und Glasunow selbst verstand, dass er mit solchen Schmerzen in den Beinen keine Reise unternehmen sollte.

Er musste den Sommer über in Paris bleiben. Anfangs verließ er kaum das Haus und saß am Fenster. Er litt oft unter Schlaflosigkeit, sein Kopf wurde neblig, sein Gedächtnis wurde schwächer, und manchmal konnte er sich lange Zeit nicht an den Namen einer Person oder einen Straßennamen erinnern. Er hatte überhaupt keine Lust zu komponieren, sein Kopf war leer. Olga Nikolajewna tat ihm sehr leid, er sah, wie müde sie war, weil sie sich um ihn kümmerte, ihn ankleidete und sich die endlosen Sorgen zu Hause machte. Er versuchte, sich nicht zu beklagen, ertrug die Schmerzen geduldig, obwohl er mit Angst dachte - was wird geschehen, wenn die Geduld zu Ende ist?

Winkler hellte seine Stimmung etwas auf - er tröstete und half Olga Nikolajewna, die beiden luden Alexandr Konstantinowitsch buchstäblich in ein Taxi und fuhren ihn durch den Bois de Boulogne.

Im August, als es leichter war, ist er im Wald spazieren gegangen und hat sich oft hingesetzt, wenn sein Bein anfang zu schmerzen - es war gut, dass es viele Bänke gab. Es war ein feuchter Sommer in Paris, und er erinnerte sich an die warmen russischen Sommer in Gatschina, Sestrorezk und natürlich in Oserki. Gnese berichtete, dass die Datscha in Ordnung gebracht worden sei und er und seine Familie sich nun dort erholen würden. Er dachte mit viel Neid darüber nach...

Es gab eine Einladung zu einer Tournee nach Stockholm. Natürlich musste er sich weigern, denn sein Bein erlaubte es ihm nicht, zu gehen, er hatte keine Kraft und seine Gelenke schmerzten, manchmal war es schwierig, die Arme zu drehen - was für eine Art zu dirigieren!

Es gab keine weiteren Einladungen. Da sich Gerüchte über Glasunows Krankheit verbreitet hatten, wollten die Impresarios kein Risiko eingehen, und es kamen weniger Gäste, die alle ihre eigenen Dinge zu tun hatten und sich Sorgen machten. Nur Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow hat seine alte Freundschaft nicht verraten.

Als er von Glasunows schwieriger finanzieller Lage erfuhr, schickte er sofort 5000 Francs - eine ziemlich hohe Summe.

Diese Unterstützung ermöglichte es, von einer kalten und feuchten Wohnung in eine andere - warme und komfortable - in der Rue Transvaal, ebenfalls in der Nähe des Bois de Boulogne, zu wechseln. Die Silhouette des Eiffelturms war an klaren Tagen von den Fenstern aus zu sehen, besonders abends, wenn er von der untergehenden Sonne beleuchtet wurde. Sie sind am Ende des Herbstes eingezogen, rechtzeitig vor der großen Kälte. Mit Erleichterung schrieb er: „die alte Wohnung hatte einige Unannehmlichkeiten, wie z. B. einen Steinboden, der laut den Ärzten ein Hindernis für die weitere Genesung von meiner bereits langwierigen Krankheit darstellte“. Er sprach bescheiden von „einigen Unannehmlichkeiten“, aber es ist schmerzhaft, sich daran zu erinnern, wie schmerzhaft es war, seine schmerzenden Füße auf diesen eisigen Boden zu stellen, selbst im Sommer...

Die neue Wohnung brachte tatsächlich Erleichterung, er ging mehr in den Alleen des Bois de Boulogne spazieren und besuchte manchmal sogar Konzerte. Mit einem besonderen Gefühl der Dankbarkeit telegraphierte er an Rachmaninow, der sein Jubiläum in New York feierte: „Meine herzlichen Glückwünsche an den großen Maestro Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow zum 40. Jahrestag seiner glorreichen kompositorischen Karriere. Alexandr und Olga Glasunow.“

Bei einem Spaziergang durch den Wald bedauerte er den russischen Winter. Irgendwann Mitte Januar schneite es, aber auf den Waldwegen des Bois de Boulogne dauerte es nur ein paar Stunden, schmolz und der feuchte Pariser Winterschnee ging weiter. Aber selbst dieser kurzlebige Schnee hat ihn glücklich gemacht und ihn an Russland erinnert.

## FRÜHJAHR UND SOMMER '34

Im Frühjahr waren seine Beine besser, aber seine Schultern taten weh, und es war schwer, eine Jacke oder einen Mantel anzuziehen. Die Müdigkeit wurde am Abend immer größer, und er konnte nicht mehr klar denken. Und leider hörte das Ohrgeräusch, wenn auch manchmal weniger, nicht auf.

Schtrimer freute sich und spielte Ende Januar in Leningrad sein erstes Balladenkonzert - allerdings nur auf dem Flügel, begleitet von seiner Frau, einer guten Pianistin. Das Konzert wurde im Radio übertragen, aber am späten Abend war das Radio in Paris um sieben Uhr zu Ende und Alexandr Konstantinowitsch, den Schtrimer ihm telegraphiert hatte, hörte zu seinem großen Bedauern diese Aufführung nicht.

Als sich sein Gesundheitszustand besserte, begann er, Konzerte zu besuchen - er hörte Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ in der Instrumentierung von Ravel, Winklers Sonate - Alexandr Adolfowitsch begleitete den französischen Geiger selbst. Er war Ehrengast bei der Einweihung des Saals und der Unterrichtsräume des Russischen Konservatoriums in der Tokio Avenue und spielte dort sogar mit dem Pianisten Lischke seine Russische Fantasie für Volksorchester, die für zwei Klaviere arrangiert wurde (lange Unterrichtsstunden erforderlich, da die Hände der Tastatur überdrüssig wurden). Er besuchte das Rachmaninow-Konzert und war einmal mehr davon überzeugt, dass Sergej Wassiljewitsch zweifellos einer der ersten Pianisten der Welt ist: der Klang verblüfft durch seine Kraft und Schönheit, die Virtuosität - grenzenlos, und was für ein Umfang! Er hat auch zeitgenössische Musik gehört -

manchmal wurde sie ohne Irritation und mit Humor wahrgenommen. Er hörte sich ein Klavierkonzert von Tscherepnins Sohn Alexandr an und schrieb an Lenotschka in Berlin: „Es gab nur einen einzigen klaren Akkord in dem ganzen Stück, aber ich fand einiges davon unterhaltsam, und irgendwie wurde ich der Kakophonie nicht überdrüssig.“ Noch wichtiger war, dass er im Frühjahr endlich sein Saxophonquartett - er nannte es nun scherzhaft „Saxophonie“ - von denselben Musikern des Orchesters der Republikanischen Garde hervorragend gespielt hörte und sehr zufrieden war - alles war so, wie er es sich vorgestellt hatte.

Bei einem der Konzerte fragte ihn ein französischer Musiker etwas über Rimsky-Korsakow. Dieses Gespräch weckte Erinnerungen an Nikolai Andrejewitsch, er nahm sogar einen bereits geschriebenen Artikel über ihn auf, fügte einige Ergänzungen hinzu und schickte ihn an die russische Pariser Zeitschrift „Theater und Leben“, und im Juni, zum 25. Jahrestag seines Todes, las er in der französischen Akademie der Künste einen kurzen Bericht über ihn.

Im Frühjahr wurde jedoch bekannt, dass Sergej Prokofjew endgültig beschlossen hatte, nach Russland zurückzukehren, dass er im Herbst Paris verlassen wollte, dass ihm bereits eine Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium zugesagt worden war und dass er einige Werke zu einem sowjetischen Thema plante. Jeder dort schrieb nun solche Dinge - Mjaskowski komponierte die „Kolchos-Symphonie“, Scherbatschow schrieb Berichten zufolge die „Ischora-Symphonie“ (über die Ereignisse von 1905 im Ischora-Werk) und Steinberg schrieb sogar eine Symphonie mit dem Titel „Turksib“ (über den Bau einer Straße durch die zentralasiatische Wüste). Es war schade, dass es keine Gelegenheit gab, sich alles anzuhören.

Glasunow interessierte sich für viele Dinge des Musiklebens in der UdSSR. So zum Beispiel der All-Unions-Wettbewerb für darstellende Musiker, nach dem der Pianist Emil Gilels, der Cellist Swjatoslaw Knuschewizki und die Sängerin Jelena Kruglikowa in aller Munde waren. Er wollte sie auch hören, und manchmal gelang ihm das auch im Radio.

Eine weitere Nachricht aus der UdSSR, über die Steinberg berichtete, interessierte und amüsierte - in Taschkent wurde „Raimonda“ inszeniert, mit einer entscheidenden Überarbeitung des Librettos: statt des Mittelalters - die Revolution in Ungarn 1848. „Owjossitsch“ schickte ihnen eine Notiz aus einer Taschkenter Zeitung, in der es heißt, dass es dem Theater gelungen ist, Glasunows schöne und gefühlsintensive Musik mit einem völlig neuen Thema zu verbinden. Kurzum, die „Revolutionierung“ der Klassiker ging weiter. Natürlich war er dankbar für die Rückmeldung zur Musik, aber vielleicht wäre es trotzdem notwendig gewesen, dass die Regisseure den Autor fragen, bevor sie eine Überarbeitung vornehmen. Und mit Humor schrieb er an Steinberg: „Ist der Titel geblieben und wurde der Name des Autors der Musik geändert?“

Der Sommer wurde wieder in der Stadt verbracht, aber wegen einer Fußkrankheit wurde keine Reise unternommen. Man konnte nur froh sein, dass ihre Nachbarschaft wie das Land war - der Bois de Boulogne mit seinen schattigen Alleen, die Düfte der berühmten Rothschild-Orangerien in der Nähe. Die großen Straßen waren weit weg, hinter den Bäumen, kein Lärm war zu hören, aber die Grammophone aus den Fenstern der Nachbarhäuser waren ein wenig störend. Gelegentlich gönnten sie sich ein Taxi und fuhren in der Umgebung herum, um die antiken Denkmäler zu bewundern.

Im Laufe des Sommers hat er ein einsätziges symphonisches Stück geschrieben, aber er hat noch keinen Titel dafür gefunden. Zu seinem 70. Geburtstag schrieb er im Auftrag einer Musikzeitschrift in Riga einen Artikel über Witol, der mit einer

Ansprache an seinen Freund und Kollegen endete: „Bitte nehmen Sie meine herzlichsten Glückwünsche zu Ihrem strahlenden Fest entgegen, und lassen Sie mich Sie nach russischem Brauch dreimal in Abwesenheit küssen.“ Er bedauerte sehr, dass er am Tag des Jubiläums seines Freundes nicht in Riga sein konnte.

## ZUM LETZTEN MAL AM DIRIGENTENPULT

Fertigstellung des Orchesterstücks im Herbst. Er hat bei dem Titel gezögert – „Dramatische Ouvertüre“? „Ein heroisches Gedicht“? Dann entschied er, dass in dem Stück ein ruhiger, erhabener Anfang vorherrschte und nannte es „Episches Gedicht“. Er widmete es der Pariser Akademie der Schönen Künste als Dank für die Aufmerksamkeit, die seiner Musik zuteil wurde - diese veranstaltete wiederum ein Kammerkonzert mit Werken von Glasunow und spielte das Siebte Quartett.

Das wichtigste Ereignis des Herbstes war jedoch sein Auftritt als Dirigent nach einer Pause von fast zwei Jahren. Natürlich hatte er Angst, dass ihm die Hand wehtun könnte, aber er wollte seine Konzert-Ballade hören. Eisenberg, ein Schüler Casals', der das Konzert bereits in verschiedenen europäischen Städten aufgeführt hatte, traf in Paris ein. Er beherrschte die Rolle perfekt, das Orchester reagierte aufmerksam, das Konzert war ein Erfolg und der Solist und der Dirigent wurden bei zahlreichen Gelegenheiten gefordert. Alexandr Konstantinowitsch war mit dem Klang der Konzert-Ballade, seiner Leistung und sich selbst zufrieden - er fühlte sich wohl, seine Hand ließ ihn nicht im Stich, er dirigierte mit Begeisterung.

Offenbar hatte sich Glasunows Einstieg am Dirigentenpult bis nach Italien herumgesprochen - von dort kam eine Einladung, im Dezember in mehreren Städten aufzutreten. Doch dieses verlockende Angebot musste er ausschlagen, da er sich dem häufigen Reisen nicht gewachsen fühlte.

Das war natürlich schade, denn seine finanzielle Situation war nicht gut und er hatte fast kein Geld. Darüber hinaus verlangte die Steueraufsichtsbehörde die Begleichung von Schulden, d. h. von Steuern aus früheren Einkünften. Er war auf die Hilfe von Rachmaninow angewiesen, und er hat sie ihm wie immer nicht verweigert.

Tatsächlich lebten viele der Russen hier nicht gut. Er hat die Medtners einmal im Herbst besucht und war unangenehm überrascht von ihrer Wohnung - dunkel, feucht und kalt, und vor dem Abendessen ging das Licht aus, sie saßen bei Kerzenlicht. Aber es scheint, dass die Medtners auch mit diesem Ort zufrieden waren, der vorherige war noch schlimmer.

Iwan Alexejewitsch Bunin, dem die Glasunows herzlich zum Nobelpreis gratulierten, erzählte später, dass er fast ein Drittel der erhaltenen halben Million Francs verschenkte, während mehr als zweitausend Briefe von russischen Emigranten mit tränenreichen Bitten um Hilfe eintrafen...

Am Ende des Herbstes verschlimmerte sich seine Krankheit erneut, mit Schmerzen in der rechten Schulter und in den Fingern und Zehen. Auf Anraten der Ärzte nahm er ein neues Rheumamittel, Urodonal, in hohen Dosen ein. Das Rauschen in den Ohren war lästig, aber die Ärzte konnten ihm nichts raten, die Ursache war unklar.

## MUSIK, KRANKHEIT, BEGEGNUNGEN

Im Russischen Konservatorium hörte er sich seine „Saxophonie“ an und bewunderte erneut die Interpreten - was für Virtuosen!

Sergej Prokofjew, der sich auf einer Tournee von Moskau nach Rom befand, schaute bei dem Konzert vorbei. Es schien, dass ihm das Quartett nicht besonders gefiel, aber er kritisierte es nicht, sondern drückte nur seine Verwunderung aus - warum war die Anordnung nicht kontrapunktisch? Kurzum, er entzog sich der Beurteilung.

Und am Tag vor Silvester hörte er im Saal Padeloups seine Fünfte Symphonie - gar nicht schlecht, dirigiert von Pier Coppola aus Italien. Die edlen Klänge strömten heraus und er dachte - er hat doch nicht umsonst gelebt, er wird der Erde ein Zeichen hinterlassen, zumindest diese Symphonie...

Das neue Jahr 34 begann schlecht - Glasunow fing sich irgendwo eine Erkältung ein, vielleicht die Grippe, dann begann eine schwere Bronchitis, und dazu - ein unerträgliches Zahnweh. Außerdem gingen ihm dieselben „Erbinnen“ aus Leningrad auf die Nerven, und er erhielt eine Vorladung zu einem neuen Prozess.

Erst Mitte des Monats konnte er das Haus verlassen, fühlte sich wacher und wagte es, in die Säulenhalle zu gehen, um sich sein Violinkonzert anzuhören. Und als der berühmte dänische Saxophonist Sigurd Rascher erneut zu Besuch kam, die „Saxophonie“ lobte und erneut darauf drängte („er bat mich“, schrieb der Komponist an Steinberg), ein Saxophonkonzert für ihn zu komponieren, fühlte sich Alexandr Konstantinowitsch in Arbeitslaune und machte sich bald an die Arbeit.

Im Frühjahr gab es viele neue Bekanntschaften - mit dem berühmten Arturo Toscanini, dessen Proben er besuchte, sprach er viel über Musik und Dirigieren. Toscanini führte einmal Glasunows Sechste Symphonie auf, kannte aber die anderen Werke nicht, obwohl er offensichtlich eine hohe Meinung von ihm hatte - wie aus den Rezensionen angesehener Musiker hervorgeht.

Bei einer der Proben traf er einen anderen Italiener, den Komponisten Ottorino Respighi. Er sprach ziemlich gut Russisch - zu Beginn des Jahrhunderts war er auf Tournee in Petersburg gewesen und hatte in einem italienischen Opernorchester Geige gespielt. Und sechs Monate lang studierte er bei Rimsky-Korsakow. Damals waren er und Glasunow sich noch nicht begegnet, doch nun spürten sie eine gegenseitige Sympathie, zumal Glasunow von Respighis Musik begeistert war. Er besuchte die Uraufführung seiner Oper „Maria, die Ägypterin“ in der Opera Comica, fand in der Musik Ähnlichkeiten mit Rimski-Korsakow und Mussorgsky, erzählte es dem Autor und es war offensichtlich, dass er sehr erfreut war, es zu hören.

Es gab eine weitere interessante Begegnung - mit dem berühmten französischen Organisten Marcel Dupré. Er besuchte die kleine Stadt Meudon, in der der neue Bekannte lebte. Dupré spielte dem Gast seine eigene Orgel vor, die eine riesige zweistöckige Etage hatte und wunderbar klang. Der Musiker erwies sich als erstklassig - er spielte virtuos, improvisierte wunderbar und sein Gedächtnis war so gut wie das von Glasunow - was auch immer Alexandr Konstantinowitsch anordnete, Dupré spielte es ohne Probleme. Er wollte etwas speziell für ihn komponieren.

Eine zweitägige Reise nach Rouen mit Marcel Dupré zeigte dem Komponisten seine Heimatstadt. Die berühmte Kathedrale von Rouen und andere architektonische Wunderwerke sowie der Stil der „aufstrebenden Gotik“ selbst begeisterten Glasunow erneut, und seine Gedanken an das Orgelstück wurden

immer konkreter, zumal er und Dupré viel über Orgeln sprachen. Auf Wunsch des Komponisten erklärte der Organist die verschiedenen Spezialeffekte seines Instruments. Alexandr Konstantinowitsch war so vom Geist der katholischen Antike durchdrungen, dass er seinen Brief an Julius Conius, den Komponisten und Geiger und Bruder des berühmten Musikwissenschaftlers, scherzhaft mit den Worten begann: „Mein lieber verehrter Pater Julian!“ und er berichtete: „Ich habe die gregorianischen Gesänge studiert. Ich würde gerne etwas für Orgel komponieren und fertige Themen verwenden, aber ich denke, ich werde mich auf meine eigenen im Stil der erfolgreichsten gregorianischen Choralbearbeitungen beschränken.“ Im Herbst begann er, sich intensiv mit dem Orgelstück zu beschäftigen, zumal das Saxophonkonzert fertig war.

## KONZERT FÜR SAXOPHON

Nach der Fertigstellung des Konzerts und dem Vorspielen vor den anwesenden Metnern äußerte sich Nikolai Karlowitsch zur Form. Die Form war, wie bei der Konzert-Ballade, ungewöhnlich - das einsätzliche Stück kombinierte wieder, wenn auch auf andere Weise, drei Sätze, die ohne Unterbrechung liefen.

Der beste Saxophonist des Orchesters der Republikanischen Garde, Marcel Mule, verpflichtete sich, das Konzert zu spielen, besuchte den Komponisten oft und besprach mit ihm die Einzelheiten der Aufführung. Schließlich fand sie statt, und Mule spielte es großartig.

Glasunow wählte das Altsaxophon, das Beweglichkeit mit Gesang verbindet. Er beschränkte das Orchester auf die Streicher, um das Solo des Blasinstruments mit der Masse der Streicher farbig zu kontrastieren. Und er ließ sich keineswegs von der „Akrobatik“ verführen, die Jazz-Saxophonisten pflegten - sein Instrument sang, verzaubert von der Schönheit seiner Klangfarbe.

... Sobald die Streicher in einer kurzen Einleitung die Hauptthemenmelodie des Konzerts vortragen, versteht das Publikum, dass es sich um russische Musik handelt, um Musik über Russland. Die erste Melodie wird von der zweiten Melodie abgelöst - lyrisch und elegisch, mit weitem Anstieg und gemächlichem Abstieg. Und hier ist eine weitere Melodie von seltener Schönheit und Plastizität. Und die bewunderten Zuhörer sagten sich im Geiste: „Nein, Glasunows melodische Gabe ist nicht erschöpft!“ Eine andere Melodie erinnert an Tschaikowsky - wahrscheinlich hat Glasunow das nicht ohne Grund getan. Das reiche melodische Material entwickelt sich, lebt weiter, Saxophon und Streicher konkurrieren mal in der Fähigkeit zu „singen“ und mal in der Beweglichkeit. Brillant ist die Kadenz des Solisten, in der das Saxophon seine virtuoson Fähigkeiten unter Beweis stellt (allerdings keine Note zu viel wie bei seinen Jazz-Kollegen). Im Schlussteil dieser einsätzigen Komposition schließlich zollt Glasunow seiner bevorzugten Polyphonie Tribut - das Saxophon und die Streicher eilen umher, ihre Stimmen bilden eine elegante Fugato-Form.

Es gab Beifall, Glückwünsche, man spürte, dass das Konzert für die Pariser Russen wie eine Erinnerung an ihre Heimat klang.

„ICH SEHNE MICH MIT MEINEM GANZEN WESEN NACH RUSSLAND...“

Er dachte immer an Russland, an Petersburg, seine Heimat und seine Datscha in Oserki. Gnese sagte, die Behörden hätten beschlossen, in Glasunows Datscha eine Art Ferienhaus für die Lehrer des Konservatoriums einzurichten. Nun, das war der Ausweg - Gnese hatte nicht genügend Mittel, um die Datscha zu unterhalten, als Glasunows Professorengelohnte wegfiel. Natürlich war es schade, seine Datscha zu verlieren; Alexandr Konstantinowitsch hoffte, den Sommer in Oserki verbringen zu können, wenn er in sein Heimatland zurückkehren würde. Doch was war zu tun? Dennoch ist es besser, dass nicht rasende Waisenkinder, die in den 20er Jahren die Datscha fast vollständig zerstört haben, sondern intelligente Menschen dort leben. Und er schrieb: „Ich beeile mich, Ihnen zu versichern, dass ich sehr froh bin, dass meine Datscha in Oserki, die mir von jeher lieb ist und in der ich seit einem Vierteljahrhundert schöpferisch tätig bin, in diesem Sommer von meinen Freunden und Kollegen des Konservatoriums bewohnt wird...“ Die Entscheidung ist jedoch vorerst vertagt worden.

Aus den Briefen von Steinberg, Gnese und anderen sowie aus Zeitungen erfuhr er vom Leben in der UdSSR - Schostakowitsch schrieb eine Oper, „Die Lady Macbeth von Mzensk“, und sie wurde gleichzeitig in Moskau und Leningrad aufgeführt. Prokofjew ist ein brillanter Pianist und Dirigent, und eine Rezension über ihn in der Zeitschrift „Literarisches Leningrad“ schaffte es, „Der weiße Neger“ genannt zu werden (interessant wäre zu wissen, ob er beleidigt war). Beckers ehemalige Klavierfabrik begann mit der Produktion großer Konzertflügel unter dem Namen „Roter Oktober“ (natürlich!), und Assafjews Ballett „Bachtschissarai-Brunnen“ wurde aufgeführt (man sollte sich anhören, was „Igor und Boris“ erreicht haben?).

Steinbergs Brief enthielt einen halbherzigen Tadel an Glasunow - es sei an der Zeit, nach Hause zurückzukehren und die Arbeit am Konservatorium wieder aufzunehmen! Alexandr Konstantinowitsch war beleidigt - schließlich hatte er nie aufgehört, an eine Rückkehr nach Russland zu denken, aber es gab immer noch Gründe für eine erneute Verzögerung, ganz zu schweigen von seinem Gesundheitszustand, der den Umzug schlichtweg unmöglich machte. Er antwortete „Owjossitsch“: „ich glaube, Sie sind mir böse und sehen eine Abneigung gegen die Rückkehr ins Vaterland. Ich kann Ihnen versichern, dass ich mich mit ganzem Herzen danach sehne, dass ich meine lieben Freunde, zu denen Sie in erster Linie gehören, wiedersehen möchte und dass ich Sie so sehr vermisse, dass ich im Schlaf selten davon träume, nicht bei Ihnen zu sein. Ich vermisse auch unseren nördlichen Winter mit Schnee...“. Er fuhr fort, über seine Beschwerden zu schreiben - sein rechtes Bein war von einem Ekzem geplagt, das Rauschen in seinen Ohren wurde von Kopfschmerzen begleitet, seine Beine waren schwach, als wären sie bleiern. Wie konnte er es wagen, ein so beschwerliches Unterfangen wie eine große Überfahrt zu unternehmen? Er gab zu, dass er zwar den russischen Frostwinter vermisse, sich aber an das Pariser Klima gewöhnt habe, in dem es ein halbes Jahr lang warm sei und keinen strengen Frost gebe. Und er drückte seine Hoffnung aus: „Ich möchte gesund werden, damit ich mehr oder weniger gesund nach Russland zurückkehren kann.“

Er berichtete von den Geschäften, die sich auch in Paris verzögerten - er musste das Orgelstück für Dupré und die autobiografischen Notizen fertigstellen, er musste die Geschäfte mit dem Verlag von Beljajew abschließen und Arzybuschew wieder einmal helfen, die aufdringlichen „Erbinnen“ abzuwehren.

Aber über eines hat er nicht geschrieben - darüber, dass Olga Nikolajewna nichts von seiner Rückkehr in die UdSSR wissen wollte. Kurzum, die Rückkehr nach Hause wurde erneut verschoben...

## ERINNERUNGEN

Zu den Ereignissen des Sommers '34 gehörte die aktive Arbeit an seinen Memoiren. Ein alter Bekannter, der Musikwissenschaftler Oskar von Riesemann, kam aus der Schweiz nach Paris, um eine Buch-Biographie über Glasunow zu schreiben. Sie sprachen fast jeden Tag miteinander, von Riesemann machte sich Notizen und bat Alexandr Konstantinowitsch, einige Memoiren zu schreiben. Im Laufe des Sommers schrieb Glasunow drei umfangreiche Notizbücher, in denen er seine Erinnerungen an Konzerte in Paris 1889, Begegnungen mit Tschaikowsky, das Konservatorium und vieles mehr zu Papier brachte. Es stimmt, er wurde müde, ihm drehte sich der Kopf und das Rauschen in seinen Ohren wurde schlimmer. Von Riesemann, der zu einem weiteren Gespräch kam und sah, dass es Glasunow gut ging, bestand nicht auf einem Gespräch, sondern bot an, sich frisch zu machen - er half dem Komponisten aus dem Haus, setzte ihn in sein Auto und fuhr ihn durch die Stadt und die Umgebung - sie bewunderten die berühmten Brunnen von Versailles, besuchten Saint-Germain und Meudon.

Im August war von Riesemann abgereist und hatte die von Glasunow verfassten Notizbücher mitgenommen. Im Herbst sollte die Arbeit fortgesetzt werden, aber zu Beginn des Winters kam die traurige Nachricht vom Tod des Musikwissenschaftlers. Glasunow wartete auf seine Ankunft, aber es gab keine Nachricht, ein Brief nach Luzern blieb unbeantwortet, und dann rief Rachmaninow an, um ihm mitzuteilen, dass von Riesemann an einem Herzinfarkt gestorben war. Glasunow hoffte, dass die Familie des Verstorbenen die Notizbücher mit seinen Aufzeichnungen zurückgeben würde, aber leider wurden diese Materialien nie gefunden.

Mit der feuchten Kälte des Winters verschlimmerten sich alle seine Beschwerden wieder - er erkältete sich häufig, seine linke Schulter schmerzte, seine rechten Zehen schmerzten und sein ganzes Bein schmerzte, das Geräusch in seinen Ohren wurde immer lauter - besonders beim Gehen hörte er seinen eigenen Puls schlagen. Er verzichtete lange Zeit auf das „Trinken“, ernährte sich streng nach der von den Ärzten verordneten Diät, aber trotzdem nahm sein Völlegefühl wieder zu und wurde zu einem Hindernis für die Bewegung.

Einladungen für Auftritte im Februar in Riga, Tallinn und Kaunas musste er ablehnen - selbst zu Hause schlief er nicht gut, er wachte oft mitten in der Nacht auf und konnte nicht wieder einschlafen. Er brauchte also nicht ans Reisen zu denken.

Er schrieb langsam. Er hatte oft interessante Gedanken über Musik, schrieb sie auf und überlegte, in welchen Kompositionen sie nützlich sein könnten. Am Ende wurde er vom Komponieren der Orgelphantasie abgelenkt.

Manchmal kam auch die Idee auf, die Neunte und Zehnte Symphonie zu vollenden. Die Neunte musste mit dem Rest des ersten Satzes verbunden werden, der längst vollendet war und sich bereits im Gedächtnis gebildet hatte. Die Zehnte war noch immer nur in vagen Skizzen vorstellbar. Er dachte darüber nach und schrieb einige Dinge auf. Er hat nur wenigen Menschen von dieser Arbeit erzählt - nicht einmal Steinberg, mit dem er oft korrespondierte und dem er zu seiner Ernennung zum Prorektor für Kunst und Bildung herzlich gratulierte. Es war

unangenehm zuzugeben, dass die Arbeit an den Symphonien von Ängsten und Zweifeln behindert wurde. Unwillkürlich erinnerte er sich an eine Rede, die Prokofjew in einem Interview gehalten hatte, sobald er im Jahr 18 den amerikanischen Boden betreten hatte. Er sprach über russische Musik, über Strawinsky, Rachmaninow, Medtner und natürlich Glasunow. Mit der Arroganz, die für junge Leute und insbesondere für Prokofjew typisch ist, schimpfte Sergej: „Glasunow rechnet trotz seiner Arbeitsbelastung immer noch damit, die Neunte Symphonie zu vollenden. In Russland herrscht die abergläubische Furcht, dass ein Komponist, der neun Symphonien geschrieben hat, sterben muss, genau wie Beethoven und Bruckner. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Glasunow zuerst die Zehnte Symphonie komponieren wird, bevor er die Neunte vollendet.“ Er könnte auch Dvořák und Mahler hinzufügen - ebenfalls jeweils neun vollendete Symphonien. Nein, natürlich war es nicht dieser Aberglaube. Schließlich fiel Glasunow bei den Worten „Neunte Symphonie“ immer der Name „Beethoven“ ein. Und er hat einmal einem Korrespondenten der französischen Zeitung „Musikalische Kunst“ gegenüber zugegeben:

- Es ist schwer, sich an die Neunte heranzuwagen, den riesigen Schatten Beethovens...

Deshalb ging die Arbeit an der Neunten Symphonie so langsam voran, und es war nicht vorgesehen, sie zu vollenden...

Aber die Pariser Konzertsaison brachte dem Komponisten volle Genugtuung, seine Musik wurde in vielen Sälen gespielt - die Fünfte und Sechste Symphonie, der brillante Geiger Nathan Milstein spielte sein Violinkonzert im Châtelet-Saal, und die „Saxophonie“ wurde im Russischen Konservatorium wiederholt. Und auch die Russen waren begeistert - sie probten seine Achte Symphonie. Auch Sigurd Rascher war nicht enttäuscht - er berichtete, dass er sein Saxophonkonzert in Städten in ganz Europa mit großem Beifall gespielt habe und stolz darauf sei, dass der Komponist ihm das Werk gewidmet habe.

„SCHADE, DASS ICH DEN WINTER NICHT SEHE...“

Die Nachricht von Prokofjews Wohlstand verbreitete sich in der UdSSR. Er war nun fest in seinem Heimatland verankert und zog mit seiner Frau und seinen Söhnen nach Moskau. Er wurde Professor und Berater am Konservatorium und wurde zu Kommissionen und Jurys eingeladen - Anfang '35 war er Mitglied der Jury für das beste Werk des X. Komsomol-Kongresses. Er selbst nahm an Wettbewerben teil - für den besten Marsch zur Allunionsspartakiade und das beste Massenlied. Es wurde auch gemunkelt, dass er ein Ballett über ein Shakespeare-Thema – „Romeo und Julia“ - schreiben würde.

Aus der Ferne war es schwer zu beurteilen, ob die Dinge für ihn so gut liefen. Beunruhigend war, dass die RAPM zwar nicht mehr existierte, aber in den gelegentlichen Artikeln in Paris immer noch die Auffassung vertreten wurde, dass „die Besonderheit der musikalischen Kunst gerade darin besteht, dass die Musik bestimmte Klassenvorstellungen in sinnlicher Form ausdrückt“.

Glasunow kümmerte sich nicht um Klassenideen, er teilte die Menschen einfach in Gut und Böse ein, so wie er es auch in der Musik tat. Und er hoffte, dass er selbst gute Musik schreiben würde. Er beendete seine Bearbeitungen von orthodoxen Kirchenliedern, editierte einige ältere Werke - Quartette und Klavierstücke - ,

beendete seine Orgelfantasie, obwohl er meinte, dass er Dupré zu Rate ziehen müsse, und gestand sich selbst ein, dass er wenig von den Techniken der Schattierung auf der Orgel verstand und keine Ahnung hatte, wie man sie signiert. Er hatte keine Kraft, nach Meudon zu fahren, denn er wartete auf die Ankunft des Organisten in Paris.

Die Konzertsaison hat weiterhin viel Freude bereitet. Das „Epische Gedicht“ wurde gespielt, und zwar gut, und der Klang war zufriedenstellend, keine einzige Note sollte verändert werden. Im Frühjahr wurden die Sechste Symphonie, „Stenka Rasin“, das Violinkonzert und das Erste Klavierkonzert gespielt und Romanzen gesungen, und der Dirigent Paul Claux, ein Musiker mit sensiblen Ohren, besuchte den Komponisten mehrmals in seinem Haus und besprach mit Alexandr Konstantinowitsch ausführlich die Partitur der Sechsten. Bei den Konzerten wurde Glasunow sehr herzlich empfangen und mit langem Beifall bedacht. Die Konzertgesellschaft veranstaltete eine Feier zu Ehren des betagten Komponisten.

Im Frühjahr bedauerte er es sehr, seine Reise ins Baltikum absagen zu müssen - er wollte sich erholen, eine Pause von Paris einlegen, seine Freunde, insbesondere Witol, sehen und etwas Winterluft schnuppern - das Baltikum ist natürlich nicht der russische Norden, aber auch nicht Paris mit seinem Winterschnee. Er schrieb nach Riga, an den Unternehmer, der die Konzerte organisierte: „Ich wünschte, ich könnte den Winter und die Schlitten sehen, die ich so sehr vermisst habe!“

Der Frühling '35 in Paris war ekelhaft - Regen, Wind, Kälte, er musste die meiste Zeit zu Hause bleiben und sich mit dem Blick auf den Bois de Boulogne und die Rothschild-Orangerien begnügen. Wenn er auf ein Konzert ging, bekam er unweigerlich eine Erkältung und dann hatte er überall Schmerzen - von den Schläfen bis zu den Zehen. Auch das Ekzem blieb weiterhin bestehen und breitete sich sogar aus - mal auf sein Ohr, mal auf sein Gesicht. Am 15. April blieb die Heizung in den Häusern aus, wie es bei den Franzosen üblich ist, das Rheuma verschlimmerte sich und seine Beine begannen bei jeder Bewegung zu zittern. Krankheiten häuften sich, der Komponist schlief oft nicht mehr und verbrachte ganze Nächte mit unglücklichen Gedanken, sein Gedächtnis ließ nach - er konnte sich an ein Wort nicht erinnern, strengte sich lange an, erinnerte sich, schrieb das erinnerte Wort auf und vergaß es sofort wieder.

Der Sommer musste natürlich in Paris verbracht werden, und es war nicht daran zu denken, irgendwohin zu gehen. Eine Zeit lang gab es jedoch Pläne für eine Wasserbehandlung, aber...

Im Hochsommer wurden die Dinge etwas einfacher, er konnte das Haus verlassen und schlenderte langsam durch den Bois de Boulogne, blieb stehen und hielt an. Er schrieb an Steinberg: „Ich kann auf ebenem Boden mit einer Geschwindigkeit von 15 Metern pro Minute gehen. Ich kann nicht dirigieren, da meine Hände nur bis zur Nase reichen.“ Dreimal in der Woche kam ein Masseur, wärmte seinen Rücken und seine Beine auf, zeigte ihm Übungen für Beine, Arme und Nacken - Alexandr Konstantinowitsch machte sie mit einem Stöhnen selbst. Er war nicht nur beim Gehen müde, es fiel ihm auch schwer, in einer Position zu sitzen - seine Arme und Beine wurden müde. Er schrieb seine Briefe sogar mit Unterbrechungen - er stand vom Tisch auf, bewegte sich im Zimmer, machte Übungen. Das Gewicht begann mit der Bewegung zu sinken, er verlor 20 Kilo, aber die verbleibenden 100 Kilo waren anstrengend für seine geschwächten Beine.

Es war sehr bedrückend, dass er sein einziges Vergnügen - das Klavierspielen - fast verloren hatte, er konnte nur noch mit der linken Hand spielen, er nannte es „à la Godowski“ - er hatte sich auch die rechte Hand mit Rheuma verbogen. Godowski kam zweimal im Sommer, spielte seine neuen Kompositionen für die linke Hand und

spielte großartig, während seine rechte Hand ihm überhaupt nicht gehorchen wollte. Was konnte er tun, die Jahre und die Krankheit forderten ihren Tribut!

Der 70. Jahrestag wurde bescheiden gefeiert, für Festivitäten war keine Zeit, aber die Pariser Zeitungen vergaßen diesmal den Geburtstag des berühmten russischen Komponisten nicht und es kamen viele Glückwünsche - aus Russland, aus vielen europäischen Ländern und aus Amerika.

Er munterte sich auf und tröstete sich und andere. Er schrieb an Professor Tschernow in Leningrad, nachdem er aus Steinbergs Brief von der schweren Herzerkrankung Michail Michailowitschs erfahren hatte: „In den letzten Jahren habe ich selbst gelernt, was es heißt, krank zu sein. Seit fast einem halben Jahr leide ich an Gelenkrheumatismus. Wie Sie wissen, geht die Krankheit pudweise ein und kommt solotnikweise wieder heraus.“ Er wünschte seinem alten Freund und Kollegen „eine baldige Genesung“.

Die Zeit forderte ihren Tribut - Winkler starb im Herbst '35. Alexandr Konstantinowitsch war zutiefst betrübt über den Verlust seines Freundes, konnte ihn aber nicht einmal auf seine letzte Reise verabschieden - Winkler hatte zuletzt in Besancon gelebt und war dort gestorben, und für Glasunow war die siebenstündige Zugfahrt nicht mehr möglich.

Im Winter waren seine Augen zudem entzündet, die Augenlider geschwollen und zeitweise von unerträglichem Juckreiz geplagt. Die Ärzte verboten ihm das Lesen und verschrieben ihm eine Sonnenbrille. Machte traurige Witze:

- Jetzt sehe ich aus wie eine Eule...

Als sich die Lage etwas gebessert hatte, machte er sich dennoch an die Arbeit - er las die Cellosonate des verstorbenen Winkler, die im Beljajew-Verlag erschienen war, studierte sorgfältig die Partitur seiner Symphonie „Turksib“, die ihm Steinberg geschickt hatte, und schrieb an „Owjossitsch“ über seine Eindrücke, die er zwar im Allgemeinen lobte, aber nicht in allen Einzelheiten guthieß: „ich sehe Techniken, die dem modernen Modernismus innewohnen. Ich bin kein starrer Konservativer, aber es gibt trotzdem einige Dinge, die ich nicht verstehen kann“. Und entschuldigend verwies er auf die Tatsache, dass „viele Dinge von meinen alten Ohren irgendwie nicht wahrgenommen werden“.

Im Dezember saß er, so schwierig es auch war, in der Jury des Beljajew-Wettbewerbs. Im Saal des Russischen Konservatoriums hörte er nicht weniger als 16 Trios. Er freute sich, dass der erste Preis an einen alten Bekannten, Alexandr Gretschaninow, ging, der intelligent komponierte, ohne die Gebote der Klassik zu vergessen, mit einem gemäßigten Hang zum „Modernismus“. Er fühlte sich stärker, als er erwartet hatte, aber die Taxifahrt zum Konservatorium war hart. Er beschwerte sich bei Steinberg: „das Ein- und Aussteigen war wirklich schmerzhaft und ziemlich peinlich - der Fahrer schob mich in mehreren Etappen rein und raus, führte mich und verletzte meine Beine...“.

Er hatte mehr und mehr Heimweh nach Russland, nach Petersburg. Er bedankte sich bei Gnese für die Mühe, die er sich mit der Wohnung und der Datscha gemacht hatte (beides war im Sommer renoviert worden), war besorgt über die Gerüchte, dass auf der Kasanskaja eine Straßenbahn fahren würde, es würde laut sein - er schmiedete immer noch Pläne für die Rückkehr in seine Heimat. Er schrieb an Gnese (mit Bleistift, die Bewegung der Feder zum Tintenfass verursachte unnötige Schmerzen): „Ich vermisse den nördlichen Winter, ich kann den Schnee hier nicht erwarten. Nachts gibt es im Bois de Boulogne leichten Frost, wie die nicht abtrocknenden Bänke zeigen, aber tagsüber liegt die Temperatur immer noch über 0...“.

Mitten im Winter, bei mildem, aber warmem Wetter, fühlte er sich leichter, spazierte oft durch den Bois de Boulogne, einmal sogar zwei Stunden am Stück (mit einer Pause auf Bänken, versteht sich) - was er Freunden und Bekannten stolz erzählte und schrieb. Und er war auf dem Heimweg und bat Gnese in seinen Briefen, in der Wohnung etwas für seine Ankunft vorzubereiten. Aus Sorge vor den Gerüchten über eine Straßenbahn bat er ihn, sein Schlafzimmer von einem Zimmer mit Oberlicht in eines der Zimmer mit Fenstern zum Hof zu verlegen. Er schrieb an Witol und legte sogar ein ungefähres Datum für sein Konzert in Riga fest, wo er, wenn es seine Hände zuließen, auf dem Heimweg auftreten sollte. Ein erfreuter „Owjossitsch“ berichtete: „Und der sehnlichste Wunsch aller Ihrer Freunde in der Heimat ist es, Sie so bald wie möglich in unserer Mitte zu sehen - wir alle halten es einfach für notwendig.“

## LETZTER FRÜHLING

Leider verschlechterte sich sein Zustand im Februar '36 erneut drastisch, zu den früheren Leiden kamen Magenschmerzen und -störungen hinzu, und er litt häufig unter unaufhörlichem Schluckauf - die Ärzte stellten eine Art „Luftschluckkrankheit“ fest. Die Schmerzen in seinen Beinen und Armen nahmen zu, selbst das Liegen war zeitweise schmerzhaft. Er litt unter anhaltender Schlaflosigkeit, Schwäche und Appetitlosigkeit. Müdigkeit und Sorgen ließen Olga Nikolajewna schlecht schlafen. Es war gut, dass Lenotschka kam und ihr half. Er versuchte, durchzuhalten, um sie nicht zu beunruhigen, aber die mitfühlenden Blicke seiner Verwandten, Freunde und Ärzte zeigten ihm immer deutlicher, dass sein Gesundheitszustand hoffnungslos war...

Ebenso wenig wie die Nachricht, dass die Behörden begonnen hatten, Schostakowitsch zu verfolgen - die Prawda veröffentlichte Artikel mit den Titeln „Verwirrung statt Musik“ und „Ballettbetrug“, in denen Schostakowitschs Oper und Ballett unverhohlen verunglimpft wurden. Glasunow mochte Dmitris Musik nie, aber er glaubte an sein Talent und erkannte sein Können an, und diese Zeitungsschelte verärgerte Alexandr Konstantinowitsch. Von Prokofjew war jedoch bekannt, dass es ihm gut ging, dass die Behörden ihm wohlgesonnen waren, dass er eine ausgezeichnete Wohnung in Moskau bekommen hatte und dass er viel schrieb. Wie würde sein Schicksal verlaufen?

Anfang März wollte er zu einem Rachmaninow-Konzert im Pleyel-Saal gehen, aber er hatte keine Energie, er konnte nicht einmal aus dem Haus gehen. Trotzdem wollte er allein mit dem berühmten Lamoureux-Orchester im Salle Gaveau auftreten. Das Konzert war für den 21. März geplant und war dem 70. Geburtstag Alexandr Konstantinowitschs gewidmet, der im vergangenen Sommer ohne Feierlichkeiten und Konzerte begangen worden war.

Das Paris des Frühlings lebte sein übliches Leben - Tausende von Autos rollten über die wie mit Nickel und Glas funkelnden Alleen, Musik erklang aus Restaurants und Cafés, Schaufenster wurden für die Sommersaison renoviert.

Das „russische Paris“ hatte auch seine eigenen Sorgen - in der „High Society“ sprach man über den Tod der Frau des Oberhauptes der kaiserlichen Familie, über den Vortrag „Der Untergang der Zarenfamilie“, gehalten von Kerenski, dem ehemaligen Chef der Provisorischen Regierung, und diskutierte die neuesten Gerüchte über den bevorstehenden Sturz der bolschewistischen Regierung in Russland.

Die Hektik des Frühlings war auch in der ruhigen Ecke zu spüren, in der die Glasunows lebten. Im Bois de Boulogne schlurften die Besen und befreiten die Gassen vom Laub des letzten Jahres, und aus den Fenstern klapperten fröhlich Grammophone. Paris im Frühling ist schön und lebendig!

Aber Alexandr Konstantinowitsch, der nicht mehr aus dem Bett aufgestanden war, war mit seinen Gedanken zu Hause, dachte über die Einzelheiten des Umzugs nach, besprach mit seiner Familie einen Plan für einige Veränderungen in seiner Wohnung in Kasanskaja und in seiner Datscha in Oserki. Alexandr Konstantinowitsch enttäuschte Verwandte und Freunde durch seine morbide Blässe und den wehmütigen Ausdruck seiner Augen:

- Ich möchte die Kuppel der Isaaskathedrale so schnell wie möglich wieder sehen...

Den Menschen in seinem Umfeld war jedoch bereits klar, dass dieser Traum nicht in Erfüllung gehen würde. Der Komponist wurde von Tag zu Tag schwächer, und Ende der ersten Märzdekade verschlechterte sich sein Zustand so sehr, dass eine ständige medizinische Betreuung erforderlich wurde. Glasunow wurde in die Klinik Villa Borghese im Pariser Stadtteil Neuilly-sur-Seine verlegt. Nach einer Woche trat eine gewisse Besserung ein, aber das war die letzte Anstrengung, die der Krankheitskörper unternahm. In der Nacht zum 21. März begann ein schwerer Anfall. Olga Nikolajewna und Lenotschka verließen die ganze Nacht lang nicht das Bett des Patienten. Und am Morgen war das Leben Alexandr Konstantinowitsch Glasunows beendet...

Die Nachricht von Glasunows Tod verbreitete sich schnell in Paris, und am Abend war der Salle Gaveau überfüllt. Das für den Jahrestag vorgesehene Konzert wurde für ihn zu einem Konzert des Gedenkens.

Drei Tage später hielt Metropolit Jewlogi eine Liturgie für den Verstorbenen in der russischen Kathedrale Sankt Alexander Newski. In seiner Abschiedsrede sprach der Metropolit von der bemerkenswerten Musik des Verstorbenen, die zu einem nationalen Schatz der Russen geworden ist. Und er erwähnte, dass die letzte Komposition des Komponisten eine Osterhymne war, die er bis zum Frühjahr fertigstellen wollte. Die Kirche war überfüllt, und viele standen draußen. Alle russischen Musiker, die in Paris waren, kamen, um sich zum letzten Mal von Glasunow zu verabschieden, und es waren auch viele berühmte Franzosen anwesend. Zahlreiche Kränze umgaben den Sarg des Komponisten.

Um ein Uhr nachmittags trugen Freunde und Bewunderer den Sarg des Komponisten unter dem Gesang des „Trisagion“ auf den Neuen Friedhof in Neuilly-sur-Seine. Die Beerdigung fand auf seinen letzten Wunsch hin nur im Kreise von Verwandten und Freunden statt. Unter den Klängen eines Gesangsquartetts wurde der Sarg mit Glasunows Leichnam in das Grab gesenkt, über dem ein schlichtes weißes Kreuz stand.

Später wurde auf dem Grab ein bescheidener Grabstein errichtet - eine niedrige Stele aus braunem Granit auf einer Granitplatte, umgeben von Ketten und überragt von einem Bronzobildnis des Kopfes des großen russischen Musikers...

## INS HEIMATLAND...

Kurz vor seinem Tod teilte Alexandr Konstantinowitsch seinen Verwandten mit, dass er, wenn er nicht nach Russland zurückkehren sollte, gerne in seiner Heimat

bleiben würde. Aber erst Anfang der 70er Jahre, nach langen sechsunddreißig Jahren, stimmten die Regierungen Frankreichs und der UdSSR zu, den letzten Wunsch des Komponisten zu erfüllen.

Am 12. Oktober 1972 verließ die Asche Glasunows den Friedhof von Neuilly-sur-Seine in Paris. Die in München lebende Tochter des Komponisten, Jelena Alexandrowna Glasunowa-Gunter, saß mit ihm im Flugzeug. Der Granitgrabstein wurde ebenfalls nach Leningrad transportiert. Der Flug wurde von einer Tragödie überschattet, die die Asche des Komponisten glücklicherweise nicht berührte - das Flugzeug stürzte auf dem Weg von Leningrad nach Moskau ab.

Am 14. Oktober wurde die Asche Alexandr Konstantinowitschs nach einem zivilen Trauergottesdienst im Konservatorium, dem der Komponist so viel Energie gewidmet hatte, in der Nekropole der Meister der Kunst des Alexander-Newski-Klosters in russischer Erde beigesetzt. In einem Telegramm von Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch, der sich im Krankenhaus befand, hieß es: „Alexandr Konstantinowitsch ist weit weg von uns gestorben, aber wir haben immer geglaubt, dass seine Asche in seine Heimatstadt zurückkehren wird. Dieser feierliche und traurige Tag ist gekommen, und wir verneigen uns vor dem Gedenken an den bemerkenswerten russischen Komponisten und einen Mann mit seltenen geistigen Qualitäten.“

Über dem Grab erklang in feierlicher Stille die inspirierte Musik des großen Sohnes eines großen Landes, des russischen Komponisten Alexandr Konstantinowitsch Glasunow...

## EPILOG 1985

...Das Wetter in Leningrad war das, was die alten Leute „echt peterburgisch“ nennen - das echte Petersburger Wetter. Ein anhaltender Regen nieselte, die Ferne war neblig, das himmlische Wasser umspülte Paläste und Villen - rosa und blassgrüner Barock, weißes und goldenes Empire, dekadent geschwungene Jugendstilanlagen.

Die feuchte, kühle Luft atmend, bewegten Olja und ich uns entlang des Newski in einer Prozession von Regenschirmen aller Farben und Schattierungen, besonders intensiv unter dem perlgrauen, bedeckten Himmel. Wir passierten die Kolonnade der Kasaner Kathedrale, die einem Musikinstrument von sagenhafter Größe glich, und gelangten in die Schlucht einer Straße, die einst Kasanskaja hieß. Und hier befinden wir uns in einem alten Haus aus der Katharinenzeit mit einer Gedenktafel, und darüber, im dritten Stock, das geschätzte Fenster - dahinter das Zimmer, in dem vor einhundertzwanzig Jahren Alexandr Konstantinowitsch Glasunow geboren wurde; hier war sein Kinderzimmer, dann sein Studierzimmer, und dann - das Arbeitszimmer des berühmten Komponisten. Mit Spannung betrachtete ich die abgenutzten Steine der Veranda - vor einem halben Jahrhundert ging er diese Stufen zum letzten Mal hinauf, um zum Bahnhof von Witebsk zu gehen, unser Vaterland für immer zu verlassen und acht Jahre später in Paris zu sterben, durchnässt von der Frühlingssonne...

Sein Andenken wird nicht wirklich gewürdigt - selbst diese bescheidene Gedenktafel ohne Flachrelief wurde vor nicht allzu langer Zeit angebracht. Fremde wohnen in einem Zimmer mit einer Fensterlaterne. In dem ganzen Land gibt es kein

einziges Denkmal für ihn, keine einzige Straße ist nach ihm benannt. Bedeutet der große Musiker und Komponist Glasunow so wenig für Russland?

- Und warum gibt es dort kein Museum? - fragte Olja.

- Ich weiß es nicht, aber leider gibt es nichts, was an ihn erinnert...

Einen Tag später klarte das Wetter auf. Die Stadtbahn, die fröhlich von den Datschen, Parks und Wäldern wiederhallte, brachte uns nach Oserki, wo sich früher die Datscha der Familie Glasunow befand. In Oserki stieg außer uns niemand aus, der Bahnsteig war leer und es gab niemanden, den man nach der Warwarinskaja-Straße Haus 2 fragen konnte. Wir spazierten also wahllos durch grasbewachsene Straßen, vorbei an bunten Zäunen und verschiedenen Datscha-Häusern - großen und kleinen, einfachen und prunkvollen - und ließen uns von Oljas Intuition leiten, und wie sich herausstellte, hatten wir Recht. Wir warteten unter einer verzweigten Eiche auf den plötzlichen, blendenden Regen. Schließlich zeigte uns eine junge Frau die Straße und fügte hinzu:

- Sie gehen sicher zu Ljuba?

- Nein, wir wollen nicht zu Ljuba. Dort befand sich früher die Datscha des Komponisten Glasunow.

- Sie irren sich, - wandte die Frau entschieden ein, - das war es nicht!

Offenbar erinnern sie sich hier nicht daran...

Auf der Datscha der Glasunows befand sich ein „Terem“, dessen Besitzer offensichtlich mit den Gaben der Natur handelten - ein großes Grundstück war mit Dahlien, Gladiolen und vielen anderen Blumen bewachsen. Irgendwo im hinteren Teil des Hofes, für uns unsichtbar, muss es ein Nebengebäude gegeben haben, wenn es überlebt hatte, aber die Datscha selbst war, wie ich wusste, während des Großen Vaterländischen Krieges abgebrannt. Aber wir kamen nicht über das Tor hinaus - jemand, der in der Nähe des Gewächshauses arbeitete, drehte auf unsere Rufe hin nicht einmal den Kopf. Man muss uns für Städter gehalten haben, die auf der Suche nach einem Sommerhaus waren.

Wir gingen um den hohen Zaun herum, hinunter zum See und stellten uns ans Ufer. Der Komponist war hier fast ein Jahrhundert lang spazieren gegangen und hatte versucht, sich an die schönen Melodien zu erinnern, die ihm sein magisches Talent geschenkt hatte...

- Lass uns gehen, - sagte Olja, - wir haben noch einen weiten Weg vor uns.

Und wir gingen am Seeufer entlang in Richtung Bahnhof.

An einem sonnigen Nachmittag standen wir vor den goldglänzenden Kuppeln der Alexander-Newski-Lawra. Die bunten Autos rauschten vorbei, die Reifen quietschten in der Kurve zur Alexander-Newski-Brücke, die riesige Stadt rumpelte weiter, aber hinter den Toren der Lawra betraten wir eine Welt des Friedens und der Ruhe. Unter den riesigen Bäumen sah ich im grünlichen Schein der Blätter den Bronzekopf des Komponisten und eine goldene zweisprachige Inschrift auf dem Sockel. Das Denkmal erwies sich als kleiner, als ich es mir vorgestellt hatte, als ich das Foto davon auf einem Pariser Friedhof betrachtete, von wo aus die Asche des Komponisten in seine Heimat überführt wurde und neben den Gräbern von Lehrern und Freunden - Balakirew, Rimski-Korsakow, Beljajew, Tschaikowsky - beigesetzt ist... Wir haben große Sträuße mit rosa Gladiolen am Eingang zur Lawra gekauft. Oljas verlor sich unter den vielen Kränzen und Blumensträußen auf Tschaikowskys Grabstein, und meiner war der einzige auf dem braunen Granit des Grabsteins meines Lieblingskomponisten...

Eines Tages, als ich an der Musikschule in Ulan-Ude eine Unterrichtsstunde über Musikkultur hielt und über Glasunow sprach, fragte plötzlich einer der Schüler:

- Sind Sie nicht mit Glasunow verwandt?

- Warum haben Sie das angenommen? - ich war überrascht.
- Ihr seht euch ein bisschen ähnlich und ihr redet so über ihn...

Im Laufe der Jahre, die ich mit dem Studium der Partituren Glasunows und der Suche nach Informationen über das Leben des Komponisten verbrachte, wurde meine von meiner Mutter geerbte Liebe zu seiner Musik durch das Gefühl einer Art enger Verwandtschaft mit ihm ergänzt; ich gewöhnte mir an, mich über seine Erfolge zu freuen und seine Missgeschicke mitzufühlen, obwohl sie weit in der Vergangenheit lagen.

Und zweifellos wäre mein Leben unvergleichlich ärmer ohne das Andante seiner Fünften Symphonie...

## WICHTIGE DATEN ZU LEBEN UND SCHAFFEN A. K. GLASUNOWS

1865, 29. Juli\*. In Petersburg, in der Familie des Buchverlegers K. I. Glasunow, wurde sein Sohn Alexandr geboren.

\* Vor 1917 werden die Daten nach dem alten Stil angegeben, danach nach dem neuen Stil.

1875, Beginn des Musikunterrichts bei N. G. Cholodkowa.

1877, Beginn des Musikunterrichts bei N. N. Jelenkowski.

1877, September. Eingang zu einer privaten Realschule.

1878, September. Eingang zur Zweiten Petersburger Realschule.

1879, Januar. Kennenlernen von M. A. Balakirew.

1879, 23. Dezember. Er hat seinen ersten Unterricht bei N. A. Rimski-Korsakow.

1881, Frühling. Beendigung des regulären Unterrichts mit N. A. Rimski-Korsakow.

1881. Bekanntschaft mit W. W. Stassow, A. K. Ljadow, A. P. Borodin, C. A. Kjuj.

1882, März. Bekanntschaft mit M. P. Beljajew.

1882, 17. März. Aufführung von Glasunows Erster Symphonie im Rahmen des Konzerts der Freien Musikschule (Dirigent M. A. Balakirew)\*\*.

\*\* Hier und nachfolgend sind die Daten der Erstaufführungen angegeben.

1882, 22. August. Aufführung der Ersten Symphonie in Moskau (unter der Leitung von N. A. Rimski-Korsakow).

1882, 13. November. Aufführung von Glasunows Erstem Streichquartett bei der Quartettsitzung des IRMO.

1883, Juni. Abschluss der Zweiten Sankt-Petersburger Realschule.

1883, Herbst. Zutritt zur Universität als Freiwilliger.

1884, 27. März. „Probe der Werke A. K. Glasunows“, organisiert von M. P. Beljajew.

1884, Sommer. Reise mit M. P. Beljajew nach Europa und Afrika. Aufführung der Ersten Symphonie in Weimar, Bekanntschaft mit Franz Liszt.

1884, Oktober. Treffen mit P. I. Tschaikowsky.

1885, Mai. Bekanntschaft mit S. I. Tanejew.

1885, 23. November. Aufführung der symphonischen Dichtung „Stenka Rasin“ bei der Eröffnung der Beljajew-Russischen Symphoniekonzerte (Dirigent G. O. Djutsch).

1885, 27. November. Glasunow erhält den Glinka-Preis (gestiftet von M. P. Beljajew) für sein Erstes Streichquartett. Später wurde Glasunow noch 16 Mal mit dem Glinka-Preis ausgezeichnet.

1886, 5. November. Aufführung der Zweiten Symphonie zum Gedenken an Franz Liszt (Dirigent G. O. Djutsch).

1887, Februar-Mai. Zusammen mit N. A. Rimski-Korsakow arbeitet er an der Vervollständigung und Bearbeitung der Werke von A. P. Borodin (nach dessen Tod).

1888, 22. Oktober. Glasunows Debüt als Dirigent (Aufführung der „Lyrischen Dichtung“),

1889, Juni. Aufführung der Zweiten Symphonie und des Gedichts „Stenka Rasin“ auf der Weltausstellung in Paris (unter der Leitung des Autors).

1890, 8. Dezember. Aufführung der P. I. Tschaikowsky gewidmeten Dritten Symphonie (Dirigent: der Autor).

1892, 25. Januar. Aufführung des musikalischen Gemäldes „Frühling“ (unter der Leitung des Autors).

1893, 18. Dezember. Aufführung der symphonischen Suite "Chopiniana" (Dirigent N. A. Rimski-Korsakow).

1894, 22. Januar, Aufführung der Vierten Symphonie, gewidmet A. Rubinstein (Dirigent N. A. Rimski-Korsakow).

1896, 17. Februar. Aufführung der Fünften Symphonie, gewidmet S. Tanejew (Dirigent des Autors).

1897, 8. Februar. Aufführung der Sechsten Symphonie zu Ehren von F. M. Blumenfeld (Dirigent: der Autor).

1898, 7. Januar. Uraufführung des Balletts „Raimonda“ (Mariinski-Theater).

1899, Herbst. Beginn der pädagogischen Tätigkeit. 20. November: Glasunow wird zum Professor der Klasse für Partiturlesen am Petersburger Konservatorium ernannt.

1900, 17. Januar. Premiere des Balletts „Das Dienstmädchen“ („Der Prozess des Damis“) (Eremitage-Theater).

1900, 7. Februar. Premiere des Balletts „Die Jahreszeiten“. (Eremitage-Theater).

1901, Komposition von zwei Sonaten für Klavier. Herausgabe (zusammen mit M. A. Balakirew und N. A. Rimski-Korsakow) der Werke von M. I. Glinka für den Beljajew-Verlag.

1902, 16. Februar. Aufführung der Suite „Aus dem Mittelalter“ (Dirigent A. K. Ljadow).

1902, 21. Dezember. Aufführung der Siebten Symphonie (unter der Leitung des Autors).

1904. Nach dem Willen von M. P. Beljajew wird Glasunow zusammen mit N. A. Rimski-Korsakow und A. K. Ljadow Mitglied des Kuratoriums.

1905, 19. Februar. Aufführung des Konzerts für Violine und Orchester (Solist L. S. Auer, Dirigent: der Autor).

1905, 24. März. Verlassen des Konservatoriums zusammen mit A. K. Ljadow als Protest gegen die Entlassung von N. A. Rimski-Korsakow.

1905, 1. Dezember. Rückkehr zum Konservatorium, nachdem sie ihm Autonomie gewährt haben.

1905, 5. Dezember. Bestätigung Glasunows im Amt des Konservatoriumsdirektors.

1906, 9. Dezember. Aufführung der Achten Symphonie (Dirigent: der Autor).

1907, 17. März. Ehrung Glasunows anlässlich des 25-jährigen Jubiläums seines Komponierens.

1907, Juni. Verleihung der Ehrendoktorwürde für Musik der Universitäten Cambridge und Oxford an Glasunow.

1909, Oktober. Verleihung des Titels „Freier Künstler“ an Glasunow durch den Kunstrat des Konservatoriums.

1910. Komposition des ersten Satzes der Neunten Symphonie.

1912, 24. Februar. Aufführung des ersten Konzerts für Klavier und Orchester (der Solist K. N. Igumnow, Dirigent: der Autor).

1912, 12. April. Verleihung des Ranges eines Honorarprofessors an Glasunow.

1914, 9. Januar. Aufführung des Dramas „Der König der Juden“ von K. K. Romanow mit Musik von Glasunow im Theater der Eremitage.

1917, 25. Februar. Aufführung von Lermontows "Maskerade" im Alexandria-Theater (zum ersten Mal mit Musik von Glasunow).

1917, 16. Dezember. Wiederwahl von Glasunow zum Direktor des Petrograder Konservatoriums.

1922, 6. September. Verleihung des Titels „Volkskünstler der Republik“ an Glasunow anlässlich seines 40-jährigen Komponierjubiläums. Aufstellung der Büste Glasunows im Foyer des Kleinen Saals des Konservatoriums (seit dieser Zeit heißt er A. K. Glasunow-Saal).

1923, 23. April. Glasunow wird als Rektor des Petrograder Konservatoriums bestätigt.

1924 schreibt Glasunow seine Erinnerungen über Tschaikowsky.

1925, 6. September. Tod von E. P. Glasunowa, die Mutter des Komponisten.

1926, Oktober. Arbeitet in der Jury des Amateurmusikwettbewerbs mit.

1928, 15. Juni. Abreise nach Wien zur Jury des Internationalen Schubert-Wettbewerbs.

1928, Herbst. Glasunow lässt sich in Paris nieder, wo er bis zu seinem Lebensende bleibt.

1928. Auftritte des Dirigenten in Paris, Lissabon und Madrid.

1929, 29. Juni. Heirat in Paris mit Olga N. Gawrilowa.

1929. Aufführungen in England, Deutschland, der Tschechischen Republik und den baltischen Ländern.

1930. November-Dezember. Dirigieren von Aufführungen in den USA.

1931. Uraufführung von P. Casals' Konzert Ballade für Cello und Orchester.

1933, 14. Oktober. Glasunows letzter Auftritt als Dirigent (Paris).

1934, 14. Dezember. Aufführung des Quartetts für Saxophone (Musiker des Orchesters der französischen Republikanischen Garde).

1934, Sommer. Glasunow arbeitet an seinen Memoiren.

1934. Aufführung des Konzerts für Saxophon und Streichorchester (Solist M. Mule).

1935. Verschlimmerung von Krankheiten.

1935, 10. März. Aufführung des "Epischen Gedichts".

1936, 21. März. Tod Alexandr Konstantinowitsch Glasunows in Paris.

1972, Oktober. Überführung der Asche A. K. Glasunows von Paris nach Leningrad und Beisetzung in der Nekropole der Meister der Künste der Alexander-Newski-Lawra.

## WERKVERZEICHNIS A. K. GLASUNOWS

### BALLETTE

Raimonda; Das Dienstmädchen (Die Prüfung des Damis oder Die List der Liebe); Die Jahreszeiten.

### VOKAL-SYMPHONISCHE UND CHORWERKE

Feierlicher Marsch zur Eröffnung der Columbus-Weltausstellung in Chicago 1893, für Chor (optional) und Orchester;

Krönungskantate, für Solisten, Chor und Orchester. (v. Krylow);  
Feierliche Kantate anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Pawlowsker Instituts, für Solisten, Frauenchor und Klavier;  
Feierliche Kantate zum 100. Jahrestag der Geburt Alexandr Puschkins, für Solisten, Chor und Orchester. (v. K. Romanow);  
Hymne an Puschkin, für unbegleiteten Frauenchor (Text Oboljaninowa und Schibinskaja);  
Trinkspruch, für Chor und Orchester. (Text von W. Schukowski );  
Hey, uchnem! Lied der Treidler, für Chor und Orchester. (Volksmelodie);  
An die Auserwählten des russischen Volkes (Hymne des freien Russlands), für Chor und Orchester. (Text von N. Sokolow);  
Liebe, für unbegleiteten Chor (Text W. Schukowski );  
Präludium-Kantate, zum 50. Jahrestag des Petersburger Konservatoriums, für Solisten, Chor und Orchester. (Text N. Sokolow);  
In Erinnerung an M. D. Skobelew, für Chor und Orchester (Text N. Spiridonow);  
Entlang der Mütterchen Wolga, Volkslied. Lieder für unbegleiteten Chor (Text Volkslied);  
Orthodoxe Gesänge für Chor.

### SYMPHONISCHE WERKE

8 Symphonien (die 9. ist unvollendet);  
Suiten: Charakteristik, Chopiniana, Ballett, Orientalisch, aus dem Ballett „Raimonda“, Aus dem Mittelalter, Kleines Ballett, Orientalische Rhapsodie;  
Ouvertüren: 2 über griechische Themen, Dramatisch, Lied des Schicksals, Karneval;  
Gedichte: Lyrisch, Stenka Rasin, Episch;  
Bilder: Kreml, Frühling, Karelische Legende;  
Phantasien: Wald, Meer, Von der Dunkelheit zum Licht, Finnisch;  
Walzer: Konzertwalzer Nr. 1 und Nr. 2, Kleiner Walzer;

Präludien: Zum Gedenken an W. Stassow, Zum Gedenken an N. Rimski-Korsakow;

2 Serenaden; Märsche: Marsch über ein russisches Thema, Teufelsmarsch;

Verschiedene Stücke: Elegie, Orientalische Träume, Idyllia, Feierliche Prozession, Romantisches Intermezzo, Ballade, Symphonischer Prolog zum Gedenken an N. Gogol, Orientalischer Tanz, Finnische Skizzen, Mazurka, Paraphrasen über alliierte Hymnen, Thema mit Variationen.

## WERKE FÜR ORCHESTER RUSSISCHER VOLKSINSTRUMENTE

Russische Fantasie.

## WERKE FÜR SOLOINSTRUMENTE UND ORCHESTER

Konzerte: für Violine; 2 für Klavier;

Konzertballade für Cello; für Saxophon und Streichorchester; Reflexion, Mazurka-Oberek, für Violine; Melodie, Spanische Serenade, Lied des Spielmanns, für Cello.

## KAMMER-INSTRUMENTALE WERKE

Für Streichquartett: 7 Quartette, Suite Fünf Noveletten, Suite, Elegie zum Gedenken an M. Beljajew;

für Streichquintett: Quintett, Variationen;

für Cello und Klavier: Elegie;

für Viola und Klavier: Elegie;

für Violine und Klavier: Arabische Melodie;

für Trompete mit Klavier: Blatt aus dem Album;

Quartett für Saxophone;

Quartett für Blechbläser.

## KLAVIERWERKE

2 Sonaten,

Suite „Fantasie“,

Mazurkas, Präludien, Barkarolen, Etüden, Walzer, Impromptus, Präludien und Fugen, Gavottes, Improvisationsgedichte, Nocturne, Pastorale, Polka, Caprice Impromptu, Thema mit Variationen, Galliarde, Fantasie, Idylle.

## ORGELWERKE

Präludien und Fugen, Fantasie.

## ROMANZEN

Nach Texten A. Puschkins: Spanische Romanze, Bacchantisches Lied, Orientalische Romanze, Aus Gafiz, Schönheit, Höre ich deine Stimme, Muse, Delia, Tischlied, Sehnsucht, Nereide, Träumerei, Beim goldenen Venedig; nach Texten Shakespeares: Sonett 66, Sonett 147; nach Worten H. Heines: An deinen

schneeweißen Busen, Wenn ich in deine Augen schaue, sind meine Lieder giftig; nach Texten A. Kolzows: Nachtigall; nach Texten von A. Korinfski: Aus Petrarca, Wenn du lieben willst; nach Texten von A. Maikow: Der ganze silberne Himmel, Das Leben ist noch vor mir; nach Texten von A. Sewerski: Ach du, Lied (Duett); nach volkstümlichem Text: Spanisches Lied, Arabische Melodie; nach eigenen Texten: Magnificatlied.

## MUSIK ZU SCHAUSPIELDRAMEN

Zu O. Wildes Drama „Salome“; zu K. Romanows Drama „Der König der Juden“; zu M. Lermontows Drama „Die Maskerade“.

## LITERARISCHE WERKE

Erinnerungen an P. Tschaikowsky, M. Beljajew, A. Spenski-Diarow, N. Rimski-Korsakow; Artikel: „Beethoven als Komponist und Denker“, „Franz Schubert als Schöpfer, Künstler und großer Motor der Kunst“, „Über den Schaden der Musik“, „Über das schöpferische Werk des Komponisten“; Briefe an Zeitungen, Interviews.

## BIBLIOGRAPHIE

- Abrossimow I.** Eine Heimat für eine Person// Smena. -1960. - № 1.  
**Abysowo E.** Modest Petrowitsch Mussorgski. - Moskau: Musik, 1985.  
A. Glasunow in den Tagen der Revolution von 1905-1907. (aus unveröffentlichten Briefen des Komponisten). - 1955. - № 4.  
**A. K. Glasunow.** Warschau-Wien-Prag // Muz. Leben. -1990. - № 3.  
**Alexander Glasunow.** Zeilen der Biographie. - 1983. - № 15.  
A. P. Borodin in Erinnerungen von Zeitgenossen. - Moskau: Musik, 1965.  
**Assafjew B.**, Akademiker. Aus meinen Gesprächen mit Glasunow // Ausgewählte Werke. - M.: Izd voce USSR Academy of Sciences, 19M. - VOL. II.  
**Assafjew B.** Über Ballett. - L.: Musik, 1974.  
**Assafjew B.** Chopin in der Vervielfältigung durch russische Komponisten // Kranz für Chopin. - Moskau: Musik, 1989.  
**Belogradin O. N. J.** Mjaskowski der Kritiker. - Moskau: Musik, 1989.  
**Beljajew W.** Glaunow. - Pg.: Staatlicher Philharmonischer Verlag, 1922. - T. 1. - Leben.  
**Benois A.** Meine Memoiren. - Moskau: Wissenschaft, 1980. - Vol. I und II.  
**Bernandt G.** Alexander Benois und die Musik. - Moskau: Sov. composer, 1969.  
**Binewitsch E.** Rimski-Korsakow in Bildern von Zeitgenossen // Sov. music. - 1978. - № 6.  
**Bogdanow-Beresowski W.** - Begegnungen mit Glasunow // Sov. music. - 1965. - № 8.  
**Bogdanow-Beresowski W.** Begegnungen. - Moskau: Kunst, 1967.  
**Borodin A.** Erinnerungen an F. Liszt. - Moskau: Musgis, 1953.  
**Borodin A.** Über Musik und Musiker. Aus den Briefen. - Moskau: Musgis, 1958.  
**Belsa I.** Alexander Nikolajewitsch Skrjabin. - Moskau: Musik, 1982.  
**Wanslow W.** Sinfonische Werke von A. Glasunow. - M.-L.: Musgis, 1950.  
**Wassilenko S.** Memoiren. - Moskau: Sowj. Komponisten, 1979.  
**Wassilenko S.** Instrumentation für Sinfonieorchester. - Moskau: Musgis, 1952. - BD. I; 1959. - T. 2.  
B. G. **Karatygin.** Leben. Aktivitäten. Artikel und Materialien. -L., 1927.  
**Wital J.** über Beljajews "Freitage" // Sow. Musik. -1963.-№ 7.  
Erinnerungen an B.W. Assafjew. - L.: Musik, 1974.  
Erinnerungen an P. I. Tschaikowsky. - Moskau: Musik, 1979.  
Erinnerungen an Rachmaninow. - Moskau: Musik, 1967. - Bände. 1-2.  
**Ganina M.** Alexandr Konstantinowitsch Glasunow. - L.: Musgis, 1961.  
Glasunow. Forschungen. Materialien. Veröffentlichungen. Briefe. - L.: Musgis, 1959-1960. - Bände. 1 и 2.  
**Glasunow A.** Briefe, Artikel, Memoiren. - M.: Musgis, 1968.  
**Glasunowa-Gunter E.** Mein Vater - Alexander Glasunow. - 1990. - № 10.  
**Gneditsch P.** Buch des Lebens. - L.: Priboy, 1929.  
**Gtschesin M.** Gedanken und Erinnerungen über N. A. Rimski-Korsakow. - Moskau: Musgis, 1956.  
**Gorbatschowitsch K, Chablo E.** Warum heißen sie so? Über die Herkunft der Namen von Straßen, Plätzen, Inseln, Flüssen und Brücken von Leningrad. - L.: Leniedat, 1985.

**Gardejewa E.** Die Komponisten der "Mächtigen Handvoll". - Moskau: Musik, 1985.

**Gulinskaja S.** Nikolaj Jakowlewitsch Mjaskowski. - Moskau: Musik, 1981.

**Gulinskaja S.** Reinhold Moritzewitsch Glière - Moskau: Musik, 1966.

**Dianin S.** Borodin. - Moskau: Musgis, 1965.

**Dobrowolskaja W.** Alexander Benois in Gatschina // Nawa. - 1922.-№ 10.

**Dobrynina E.** Glasunows Fünfte Symphonie. - M.: Sowj. Komponist, 1980.

**Dreiden S.** Lenin hört Beethoven. - Moskau: Sowj. Komponist, 1975.

**Dreyden S.** Musik im Leben Gorkis //Mus. Leben.-1961.-' 12.

**Saporoschez I.** Oper von Mussorgsky "Boris Godunow" und "Chowanschtschina". - Moskau: Musik, 1966.

**Siloti A.** Meine Erinnerungen an F. Liszt. - SPb. 1911.  
Aus Archivbeständen (Dokumente von 1905-1908) // Sow. Musik. - 1962. - № 9.  
Aus den Briefen von N. A. Rimski-Korsakow an seinen Sohn // Sowjetische Musik. - 1964. -№ 2.  
Aus der Vergangenheit der sowjetischen Musikkultur. - Moskau: Sow. Komponist, 1976-1982. - Bände. 2 u. 3.

**Ippolitow-Iwanow M.** 50 Jahre russische Musik in meinen Memoiren. - M.: Musgis, 1934.

**I. F. Strawinsky.** Artikel und Materialien. - Moskau: Sow. Komponist, 1973.

**Katz B.** Die Zeit ist groß // Mus. Leben. - 1985. - №№ 19-20.

**Keldysch Yu.** Glasunow // Enzyklopädie der Musik. - M.: Sow. Enzyklopädie, 1973 -T. 1.

**Keldysch Yu.** Rachmaninow und seine Zeit. - Moskau: Musik, 1973.

**Kogan P.** Gemeinsam mit Musikern. - Moskau: Musik, 1964.

**Kolomijzew W.** Artikel und Briefe. - L.: Musik, 1971.

**Koptjajew A.** A. K. Glasunow als Ballettkomponist // Jahrbuch der kaiserlichen Theater. Saison 1899-1900. - Nachtrag. I.

**Korjee S.** Musik und Modernität. - Moskau: Abteilung für Musik, 1928.

**Kotschetkow A.** "Kontemplation der gesunden Offenbarung..." // Sow. Musik. - 1960. - № 8.

**Krasowskaja W.** Das russische Ballettheater zu Beginn des XX. Jahrhunderts. - L.: Kunst, 1971. - T. 1.

**Kryukow A.** Alexander Konstantinowitsch Glasunow. - Moskau: Musik, 1982.

**Krjukow A.** "Die mächtige Handvoll". - L.: Leniedat, 1977.

**Kunizyn O.** Ballette von A. K. Glasunow. - Moskau: Musik, 1989.

**Kunizyn O.** Instrumentalkonzerte von A. K. Glasunow. - Ulan-Ude: Institut für Orientalische Studien, 2002.

**Kunizyn O.** Königin des Balletts // Mus. Leben. - 1998. - № 1.

**Kunizyn O.** Über Glasunows "fremde" Konzerte // Peripherie in der Kunst. - Novosibirsk: Herausg. des Nowosibirsker Staatskonservatoriums n.a. M.Glinka. Glinka Novosibirsk: Novosibirsker Staatskonservatorium, 1994.

**Kunizyn O.** Beichte // Mus. Leben. - 1996. - № 1.

**Kurzman A.** A. K. Glasunow. - Moskau: Musik, 1965.

**Kurzman A.** "Mit all dem Talent und Wissen..." // Mus. Leben. - 1982. - № 6.

**Kjuj C.** Ausgewählte Artikel. - L.: Musik, 1952.

**Larosch G.** Ausgewählte Artikel.-L.: Musgis, 1974-1987. 1-5.

**Lebedew A.** Solodownikow A. Wladimir Wassiljewitsch Stassow. - Moskau: Art, 1966.

**Lewik W.** Notizen einer Opersängerin. - Moskau: Kunst, 1962.  
Das Leningrader Konservatorium und Memoiren. - L.: Musik, 1987. - Buch 1.  
Die Chronik des Lebens und der Werke von A. N. Skrjabin. - Moskau: Musik, 1985.  
Annalen des Lebens und der Werke von F. I. Chaliapin. - L.: Musik, 1988-1989. - Reihe 1-2.

**Lunatscharski A.** In der Welt der Musik. - Moskau: Sow. Komponist, 1958.

**Lunatscharski A.** Über Musik und Musiktheater. - Moskau: Musik, 1981. 1.

**Malkow N.** Sechste Symphonie Glasunows. - L.: Verlag der Staatlichen Philharmonischen Gesellschaft, 1941.

**Malko N.** Erinnerungen. Artikel.-L.: Musik, 1972.

**Malko N.** Nach einer Tournee durch die UdSSR // Sowjetische Musik. -1959. - № 6.

**Martynow I.** Sergej Prokofjew. - Moskau: Musik, 1974.

**Matalajew D.** Hohe Autorität des Schauspielers // Sow. Musik. - 1979.-№ 10.

**Marschak S.** Im frühen Leben // Werke in vier Bänden. – M.: GIHL, 1960 - VOL. 4.

**Medwedew A.** Drei Jahrhunderte Cello // Mus. Leben. -1964. - № 5.

**Medtner N.** Briefe. - Moskau: Sow. Komponist, 1973.

**Michailow M.** A. K. Ljadow. - L.: Musik, 1985.  
M. M. Ippolitov-Ivanov über die Revision von Boris Godunov // Sov. music. - 1969. - № 12.  
M. P. Musorgsky in Erinnerungen an Zeitgenossen. - M.: Musik, 1989.

**Musalewskij W.** Memoiren eines Musikers. - L.: Musik, 1969.  
Musikalischer Almanach. Sammlung von Artikeln. - Moskau: Ogiz-Musgis, 1932.

**Nasarow A.** Cesar Antonovitsch Kjuj. - Moskau: Musik, 1989.

**Nestjew I.** Prokofjew. - Moskau: Musgis, 1957.

**H. K. Medtner.** Artikel. Materialien. Erinnerungen. - Moskau: Sow. Komponist, 1981.

**Ogoljeweze A.** W. W. Stassow. - Moskau: Musgis, 1956.  
Oper von N. A. Rimski-Korsakow. Reiseführer. - Moskau: Musik, 1976.

**Ossowskij A.** Memoiren. Studien. - L.: Musik, 1968.

**Ossowskij A.** Musik und kritische Artikel (1884-1912). - L.: Musik, 1971.  
Vater und Tochter // Musikalisches Leben. - 1995. - № 4.

**Petrowski E.** Über A. K. Glasunows Ballettmusik // Russ. Mus. Zeitung. - 1907. - № 1.  
Glasunows Briefe // Mus. Leben. - 1992. - № 7-8.  
Prokofjew über Prokofjew. Artikel und Interviews. - Moskau: Sow. Komponist, 1991.

**Prokofjew S.** Autobiographie.-M.: Sow. Komponist, 1973.

**Raaben L.** Glasunow Quartett II Sow. Musik. -1959. -№94.

**Raaben L.** Leopold Semjanowitsch Auer. - L.: Musgis, 1962.

**Raaben L.** Violine. - Moskau: Musgis, 1963.

**Rachmaninow S.** Literarisches Erbe. - Moskau: Sow- Komponist, 1978-1980. - Bände. 1-3.

Rimski-Korsakow. Studien. Materialien. Briefe. - Moskau: Musgis, 1954. - T. 2.  
**Rimski-Korsakow N.** Chronik meines musikalischen Lebens. - Moskau: Musik, 1980.  
**Rimski-Korsakow N.** Literarische Werke und Korrespondenz // Sämtliche Werke. - Moskau: Musik, 1981. - T. Scha. 1982. T. Schb.  
**Rosenow E.** Artikel über Musik. - Moskau: Musik, 1982.  
**Rosenfeld S.** Die Geschichte von Schaljapin. - L.: Lenisdat, 1966.  
**Romanowskij S.** Glasunow schreibt an Akademiker Karpinski // Sow. Musik. - 1983. - № 3.  
**Rubinstein Arthur.** Meine jungen Pads II Mus. Leben. -1987. - № 10.  
**Rubzowa W.** Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin. - Moskau: Musik, 1989.  
**Sabanejew L.** Erinnerungen an Skrjabin. - Moskau: Klassik-XX1, 2000.  
**Sawenko S.** Sergej Iwanowitsch Tanejew. - Moskau: Musik, 1984.  
**Swelplanow E.** Symphonien Glasunows // Sow. Kultur. - 1983. -19. Februar.  
 Zum Gedenken an den großen Komponisten // Sow. Musik. - 1973.-№ 2.  
**Serebrjakow P.** Sohn Russlands // Sow. Kultur. -1972. -17. Okt.  
**Slonimski Y.** Wie konnte Petipa nach Russland kommen? II. Newa. - 1968.-№ 3.  
**Slonimski Y.** Das Wunderbare war mit uns.  
 Sametki o Petrograder Ballett der 20er Jahre. - L.: Sow. Komponist, 1984.  
**Skrjabin A.** Briefe. - Moskau: Musik, 1965.  
**Sollertinski I.** Artikel über Ballett. - L.: Musik, 1973.  
**Sochor A.** Alexander Porfirjewitsch Borodin. - M.-L.: Musik, 1965.  
**Stassow W.** Artikel über Musik. - M.: Musik, 1974-1980. - Bände. 1-5B.  
**Strawinsky I.** Dialoge. - L.: Musik, 1971.  
 Seiten aus dem Leben von N. A. Rimski-Korsakow. - L.: Musik, 1969-1973. Bände 1-4.  
**Tanejew S.** Tagebücher. - Moskau: Musik, 1981-1985. - Bücher 1-3.  
**Trainin W.** M. P. Beljaew und sein Kreis. - L.: Musik, 1975.  
**Trelin G.** Lenins Losung "Die Kunst dem Volk" und die Entstehung der sowjetischen Musikkultur. - Moskau: Musik, 1970.  
**Wells G.** Russland im Nebel // Gesammelte Werke in fünfzehn Bänden. - Moskau: Prawda, 1964. - T. 15.  
**Fajer Y.** Über sich selbst, über Musik, über Ballett. - Moskau: Sow- Komponist, 1976.  
**Fedin K.** Verbittert unter uns. - Moskau: Sow. Schriftsteller, 1977.  
**Fjodorowa G.** Glasunow. - M.-L.: Musik, 1947.  
**Chentowa S.** Schostakowitsch. Leben und Werk. - L.: Sow. Komponist, 1985-1986. - Bände. 1-2.  
**Cholodkowski W.** Das Haus in der Stadt Klin. - Moskau: Mos. Arbeiter, 1975.  
**Tschaikowsky P.** Literarische Werke und Korrespondenz // Vollständige Sammlung der Werke. - Moskau: Musik, 1979-1981. - Vol. CHUB und XVII.  
**Tschorny O.** Der junge Skrjabin. - Moskau: Sow. Komponist, 1974.  
**Schifman M.** S. Ljapunow. - Moskau: Musgis, 1960.  
**Schneider I.** Memoiren eines alten Moskowiters. - Moskau: Sow. Russland, 1970.  
**Engel Y.** Durch die Augen eines Zeitgenossen, M.: Sow. Komponist, 1971.  
**Judin G.** Am Rande der Tage. Aus den Memoiren eines Dirigenten. - Moskau: Musik, 1977.  
**Jurok S.** Der Patriarch der russischen Musik // Sow. Musik. -1959. - № 6.  
**Jampolski I.** Unveröffentlichte Mazurka von A. Glasunow // Sow. Musik. - 1949. - № 10.  
**Jankowskij M.** Rimski-Korsakow und die Revolution von 1905. - M.-L.: Musgis, 1950.  
**Jankowski M.** Schaljapin. - L.: Kunst, 1972.  
**Jastrebzow W.** Meine Erinnerungen an Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow. - Pg.: Russischer Musikverlag, 1917. - Bd. I.

## INHALTSVERZEICHNIS

(Seitenzahlen stimmen mit der Übersetzung nicht überein)

Oleg Iosifowitsch Kunizyn GLASUNOW  
Über Leben und Schaffen des großen russischen Musikers  
Layout, Satz und Gestaltung von Jelena Ruslanowna Grosman Satz von E. G.  
Greibenkina u. a.

LP № 065683 vom 19.02.1998.

Eingestellt am 04.02.2009 Freigegeben zum Druck 15.07.2009

Format 84x108 1/32. Ala. Schriftart. Offsetdruck. Auflage 1500 Exemplare. Order  
3134 Veröffentlicht von der „Union der Künstler“

Sankt Petersburg, 2009.

Gedruckt vom Verlags- und Druckunternehmen „Kunst Russlands“.

198099, Sankt-Petersburg, Promyschlennaja Straße 38, Gebäude 2.