

Выпуск 4
Band 4

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

RUSSISCHE
MUSIKLITERATUR



Aus dem Russischen:
THEO SANDER

RUSSISCHE MUSIKLITERATUR

Band 4

Zugelassen von der Abteilung für Bildungseinrichtungen des Kulturministeriums der
UdSSR als Lehrmittel für Musikschulen

Ausgabe 6

LENINGRAD. „MUSIK“ 1981

Allgemeine Bearbeitung
M. K. Michailowa und E. L. Fried

An der Arbeit der vierten Ausgabe waren folgende Personen beteiligt:

M. A. Ganina III. Kapitel
L. W. Danilewitsch VIII. Kapitel
A. N. Kandinski IX. Kapitel
M. K. Michailow I., II., IV., V., VII., X. Kapitel und Schluss
L. L. Rizlina VI. Kapitel

KAPITEL I

RUSSISCHE MUSIKKULTUR IN DEN 80-90er JAHRE DES 19. JAHRHUNDERTS

In den 80-90er Jahren entstanden zahlreiche herausragende Werke von Komponisten, die ihren Weg in den Jahrzehnten zuvor begonnen hatten: Tschaikowskis letzte vier Opern (darunter die „Pique Dame“), die Ballette „Dornröschen“ und „Der Nussknacker“, die Sinfonien „Manfred“, die Fünfte und die Sechste. In die gleichen Jahre fallen die Opern „Snegurotschka“, „Sadko“, „Die Zarenbraut“ von Rimski-Korsakow, seine symphonischen Meisterwerke - „Scheherazade“ und „Capriccio espagnol“. In den 80er Jahren arbeitet Borodin weiter an „Fürst Igor“, komponiert die Zweite Quartettsymphonie „In Zentralasien“, Balakirew vollendet „Tamara“. Fortführung der schöpferischen Arbeit von Cui und Rubinstein.

Zur gleichen Zeit wurden neue Komponistennamen vorgestellt. Unter ihnen nehmen die Schüler Rimski-Korsakows - A. K. Ljadow, A. K. Glasunow, A. S. Arenski und der Tschaikowsky-Schüler S. I. Tanejew - einen besonders prominenten Platz ein. Anfang der 90er Jahre kam es auch zu den ersten Aufführungen von zwei der hervorragendsten Schüler Tanejews - A. N. Skrjabin und S. W. Rachmaninow (ihre künstlerische Reife fällt in die nächste Periode), und zur gleichen Zeit beginnt W. S. Kalinnikow seine kurze Karriere.

Das Schaffen der jungen Musiker stand natürlich unter dem Einfluss ihrer älteren Kameraden und Lehrer. Gleichzeitig waren Ljadow, Glasunow und andere Petersburger Komponisten in erster Linie mit den Traditionen der „Mächtigen Handvoll“ verbunden, während in Moskau der Einfluss Tschaikowskis stärker war. Das Erstarken der weltweiten Bekanntheit und Autorität des großen Komponisten trug jedoch dazu bei, dass sein Einfluss auf einen größeren Kreis junger Komponisten wuchs. Er beeinflusste auch viele von Rimski-Korsakows Schülern, nicht nur die weniger begabten (wie Arenski), sondern auch Glasunow (der später ebenfalls von Tanejew beeinflusst wurde). Andererseits übernahm ein Komponist wie Rachmaninow, der in vielerlei Hinsicht in erster Linie mit Tschaikowski verbunden war, einige Elemente des „Kutschkisten“-Stils. Der Moskauer Kalinnikow verbindet einen epischen Anfang, der auf Borodin zurückgeht, mit einem lyrischen Anfang, der dem des frühen Tschaikowski ähnelt. So kam es zu dem historisch bedeutsamen Prozess der Konvergenz und des Zusammenwirkens der ästhetischen Prinzipien und stilistischen Merkmale der beiden großen kreativen Strömungen der russischen Musik.

Die neue Generation von Komponisten wuchs auf der Grundlage eines fest etablierten Systems der professionellen Musikausbildung auf. Die brillante pädagogische Arbeit von Rimski-Korsakow am Petersburger Konservatorium (und ab den 80er Jahren von Tanejew am Moskauer Konservatorium) löste schließlich die früheren Streitigkeiten zwischen den Balakirews und Stassow und Rubinstein über die Wege und Methoden der musikalischen Ausbildung. Im Laufe der Jahre bildeten sich stabile methodische Grundsätze heraus, die es ermöglichten, eine Reihe von Komponisten auf der Grundlage einer Kombination aus solider technischer Beherrschung und fortschrittlichen ästhetischen Traditionen auszubilden.

Diese entschlossene professionelle Haltung trug dazu bei, den musikalischen und kulturellen Horizont der jungen Komponisten zu erweitern. Neben der Umsetzung der kreativen Prinzipien ihrer Lehrer bemühen sie sich um ein sorgfältiges Studium und die Aneignung des klassischen Erbes der Welt - der Wiener Klassiker von Bach und

Händel und der Polyphonisten der Renaissance. Ab Ende der 80er Jahre begannen russische Musiker, sich auch mit den Werken von R. Wagner¹ vertraut zu machen.

¹ Eine wichtige Rolle spielte dabei die russische Erstaufführung des kompletten Zyklus der „Ring des Nibelungen“-Tetralogie durch die Prager Gruppe des Unternehmers A. Neumann im Frühjahr 1889.

Die neuen Charakteristika der in den 80er Jahren auftretenden Komponisten kamen auch in einigen inhaltlichen Besonderheiten ihrer Werke zum Ausdruck. Diese Besonderheiten waren letztlich in der sozio-historischen Situation der Epoche begründet.

Die 80er Jahre waren durch den Beginn einer brutalen staatlichen Reaktion gekennzeichnet. Nach der Ermordung Alexanders II. durch die Volksrevolutionäre (1. März 1881²) schlug der Zarismus einen Weg der Repression in allen Bereichen des öffentlichen Lebens ein.

² Daten vor 1917 sind im alten Stil angegeben.

Gleichzeitig wurde im Geheimen ein neuer revolutionärer Aufstand vorbereitet. Mit der Entwicklung des Kapitalismus und dem Anwachsen des Proletariats verstärkte sich der Kampf der Arbeiter für ihre Rechte. Streiks und Ausstände nehmen einen bedeutenden Umfang an. Die ersten russischen marxistischen Kreise entstehen. Bei der Verbreitung der Lehren von Marx und Engels in Russland spielte die 1883 in Genf gegründete Gruppe „Befreiung der Arbeit“ unter der Leitung von G. W. Plechanow eine besonders große Rolle. „In dieser Epoche wirkte das russische revolutionäre Denken am intensivsten und schuf die Grundlagen der sozialdemokratischen Weltanschauung“, - so Lenin 1906³.

³ Lenin W. I. Sämtliche Werke. Bd. 12, S. 331.

Die 80er und Anfang der 90er Jahre waren eine Zeit des Übergangs von der zweiten - rassistischen oder bürgerlich-demokratischen - Phase der Befreiungsbewegung zur dritten - proletarischen -. Die Gründung der ersten illegalen sozialdemokratischen Organisation in Russland, der Union des Kampfes für die Befreiung der Arbeiterklasse, im Jahr 1895 auf Initiative von W. I. Lenin markiert den Eintritt der russischen revolutionären Bewegung in ihre höchste Phase.

In der Situation der Übergangszeit entwickelten die fortschrittlichsten Künstler in ihrem Werk weiterhin die Ideen des Humanismus, der Befreiung der menschlichen Persönlichkeit, der Geißelung sozialer Ungerechtigkeit und sozialer Vorurteile, die das Leben der Menschen lähmen. Fortschrittliche demokratische Traditionen bestimmten die ideologische Ausrichtung der bedeutendsten Vertreter der Kunst. Noch immer schufen die Schriftsteller L. N. Tolstoi, M. J. Saltykow-Schtschedrin, G. I. Uspenski; zu ihnen gesellen sich in den 80-er Jahren A. P. Tschechow, W. G. Korolenko und eine Reihe anderer, in den 90-er Jahren stammen die ersten Reden von M. Gorki. In diesen Jahren arbeiten in der Malerei wichtige Künstler, die mit der Wanderbewegung verbunden sind, - I. E. Repin, I. N. Kramskoi, W. I. Surikow, W. M. Wasnezow, in den 80-er Jahren W. A. Serow, I. I. Lewitan. Im Zeichen der realistischen Traditionen entwickelt sich auch das Dramentheater weiter, wo in diesen Jahren die bemerkenswerten Gaben einer ganzen Reihe hervorragender Schauspieler - M. N. Jermolowa, W. N. Dawydow und viele andere - zur vollen Blüte gelangen.

Parallel dazu zeichneten sich in der Entwicklung der Kunst einige Krisenmerkmale ab.

Die Mehrheit der Kulturschaffenden war daran gewöhnt, ihre Vorstellung vom Volk nur mit dem Bauerntum zu verbinden (was angesichts der geringen Zahl des russischen Proletariats in der vorangegangenen Periode nur natürlich war), und bemerkte nicht, dass eine neue, mächtige revolutionäre Kraft im Entstehen begriffen war, die die Welt neu gestalten sollte. Die Ideale der Narodniks waren zusammengebrochen, und die Ideen des Sozialismus drangen unter den damaligen Bedingungen nicht in das künstlerische Milieu ein. Die Atmosphäre der Reaktion und des Terrors trug dazu bei, dass viele Intellektuelle eine pessimistische Stimmung entwickelten, das Interesse an gesellschaftlichen Problemen verloren und sich in den Kreis enger persönlicher Erfahrungen zurückzogen. Einige Schriftsteller und Künstler beschränkten sich in ihren Werken auf die Darstellung kleiner Alltagsphänomene und die Beschreibung des täglichen Lebens.

In der Musik dieser Zeit spiegeln sich solche falschen Tendenzen im Allgemeinen nicht wider. Im Vergleich zu den 60er Jahren gab es jedoch ein gewisses Interesse an sozialgeschichtlichen und gesellschaftlichen Themen. Die Orientierung an militärischer Innovation wurde durch eine Orientierung an Tradition ersetzt.

Rimski-Korsakow hat die Unterschiede zwischen den beiden Komponistengenerationen einfühlsam beschrieben, als er die „Mächtige Handvoll“ mit dem Beljajew-Kreis verglich. „Der Balakirew-Kreis entsprach der Periode des Sturms und Drangs in der russischen Musik, der Beljajew-Kreis der Periode des ruhigen Vorwärtsschreitens; der Balakirew-Kreis war revolutionär, der Beljajew-Kreis fortschrittlich“, - schrieb er in seinen „Chroniken“. Rimski-Korsakows Bemerkung traf vor allem auf die zahlreichen kleineren Komponisten Beljajews zu: in ihrer Musik war die Zersetzung des ideologischen Gehalts zusammen mit der Akademisierung und dem Fehlen einer wirklich schöpferischen Weiterentwicklung der ererbten Traditionen besonders deutlich. Aber auch der von Rimski-Korsakow konstatierte Rückgang des aktiven, „kämpferischen“ Charakters schöpferischer Bestrebungen, insbesondere die Abschwächung der unmittelbaren sozialen Responsivität in der Kunst, trifft in gewissem Maße auf das Schaffen anderer Vertreter der jüngeren Generation zu.

Thematische und inhaltliche Veränderungen führen zu einem neuen Verhältnis zwischen den wichtigsten musikalischen Gattungen im Werk einzelner Komponisten und in der russischen Musik dieser Zeit insgesamt. Die wertvollste Musik entsteht vor allem im instrumentalen Bereich - Symphonik und Kammermusik. Gleichzeitig gibt es eine etwas geringere Tendenz als früher, Musik mit erzählerisch-deskriptivem und bildhaft-imaginativem Charakter zu programmieren. Es dominiert ein eher allgemeiner, psychologisch-philosophischer Programmtyp. Gleichzeitig wenden sich die Jugendlichen im Gegensatz zu ihren Lehrern mehrheitlich entweder gar nicht der Gattung Oper zu oder schaffen Werke, die den großen klassischen Vorbildern und ihren eigenen Instrumentalkompositionen an Brillanz und Ausdruckskraft in der Regel nachstehen.

Gleichzeitig bewahrten die großen Komponisten dieser Zeit in ihrem Schaffen die Verbindung zu den Prinzipien der Nationalität, des Humanismus und der unwandelbaren Verbindung von Ästhetik und Ethik, die sie von ihren Vorgängern und Lehrern gelernt hatten. Trotz einer Reihe von Gemeinsamkeiten war der individuelle Charakter eines jeden von ihnen sehr einzigartig, jeder von ihnen brachte etwas Besonderes in die Musikkunst ein. So verband Glasunow in seinem monumentalen Symphonismus auf eigentümliche Weise die „Kutschkisten“, insbesondere die epischen Traditionen Borodins, mit einigen Prinzipien des Symphonismus Tschaikowskis; Ljadow hingegen, ein ausgeprägter Meister der kleinen Form, leistete

einen wertvollen Beitrag auf dem Gebiet der lyrischen und Genre-Klavierminiaturen und verkörperte auf originelle Weise Bilder von Volksmärchen im Orchesterbereich; tiefe allgemeine und philosophische Probleme bestimmten Tanejews schöpferisches Bild als weiser Künstler und Denker. All dies bereicherte die russische Musik um viele wertvolle künstlerische Errungenschaften.

In den 80-90er Jahren kam es zu einer weiteren Ausbreitung und einem Wachstum der Musikkultur. Die Entwicklung des Musiklebens im Lande erforderte dringend eine Erhöhung der Zahl der musikpädagogischen Organisationen, Konzert- und Bildungseinrichtungen. In den 80-90er Jahren wurde das Netz der Zweigstellen der Russischen Musikgesellschaft weiter ausgebaut. Zweigstellen entstanden in Städten, die mehr oder weniger weit von den Zentren der Hauptstadt entfernt waren. Auch neue Organisationen wurden gegründet. Die von M. P. Beljajew gegründeten Russischen Sinfoniekonzerte wurden zu einem wichtigen Zentrum der Popularisierung russischer Musik (Beljajews Aktivitäten spielten generell eine zweifellos positive Rolle bei der Förderung der Arbeit von Komponisten und der Verbesserung ihrer finanziellen Situation). Neben den Beljajew-Konzerten entstand in Petersburg und Moskau die von dem Pianisten P. A. Schostakowski gegründete Philharmonische Gesellschaft. Im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft wurde eine Musik- und Schauspielschule eröffnet. Der Komponist W. S. Kalinnikow und der bemerkenswerte Opernkünstler (lyrischer Tenor) L. W. Sobinow zählen zu ihren Schülern.

In diesen Jahren wurde auch die Position der russischen Operntheater gestärkt. Mitte der 80er Jahre wurde eine Reihe von Privatunternehmen gegründet. Ihre Bedeutung war sehr groß. Viele Opern russischer Komponisten, denen die bürokratische Leitung der kaiserlichen Theater auch in diesen Jahren oft noch mit Misstrauen, Verachtung und sogar Feindseligkeit begegnete, erblickten auf privaten Bühnen das Licht der Welt (so wurde z.B. Mussorgskis „Chowantschina“, die vom Opernkomitee des Mariinski-Theaters abgelehnt worden war, vom „Sankt Petersburger Musikdramatischen Zirkel“ uraufgeführt).

Das bedeutendste private Opernunternehmen war das von dem Mäzen S. I. Mamontow gegründete Moskauer Theater. Die Tätigkeit von Mamontows Russischer Privatoper war eine der glänzendsten Seiten in der Geschichte des russischen Musiktheaters. Der leidenschaftliche Kunstliebhaber Mamontow konzentrierte sich auf die Aufführung russischer Opern, die auf den staatlichen Bühnen nicht gespielt wurden. Rimski-Korsakows „Sadko“, das von den kaiserlichen Theatern abgelehnt worden war, wurde in seinem Theater uraufgeführt. Rimski-Korsakow schrieb die Oper „Die Zarenbraut“ in der Erwartung, dass die Rolle der Marfa von der hervorragenden Sängerin des Theaters, N. I. Sabela-Wrubel, gespielt werden würde, die auch die unvergesslichen Bilder der Snegurotschka, Wolchowa und später der Zarewna-Lebedi schuf. Im Mamontow-Theater wirkte der geniale Künstler F. I. Schaljapin. Auch Rachmaninow begann hier seine Dirigentenlaufbahn. Mamontow, der sich um die künstlerische Vollendung der Operaufführungen bemühte, zog bedeutende Maler an sein Theater. Unter ihnen waren solche Künstler wie I. E. Repin, K. A. Korowin, M. A. Wrubel, W. A. Serow und W. M. Wasnezow.

Zu den herausragenden Opernkünstlern, die an den staatlichen Bühnen der Hauptstadt auftraten, gehörten bedeutende Sänger - der Bassist F. I. Strawinski, der Bariton L. A. Schochlow - der berühmte Darsteller des Eugen Onegin in der Oper von Tschaikowski, der Tenor N. N. Figner - der erste Hermann in „Pique Dame“, die Sängerinnen E. A. Lawrowskaja und M. A. Slawina (die bemerkenswerte Gräfin in „Pique Dame“). Der große Aufschwung und das allgemein hohe künstlerische Niveau der russischen Oper am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren

nicht zuletzt dem Wirken des herausragenden Dirigenten und Komponisten E. F. Naprawnik zu verdanken, der mehr als ein halbes Jahrhundert am Pult des Petersburger Mariinski-Theaters stand.

Auch das Instrumentalspiel entwickelte sich intensiv. Neben A. G. Rubinstein, der in den 80er Jahren seine berühmten Historischen Konzerte vorstellte, traten die hervorragenden Pianisten S. I. Tanejew, A. N. Jessipowa und F. M. Blumenfeld auf. Ein bedeutender Pianist, Lehrer und Dirigent war W. I. Safonow. Auch die Cellisten A. W. Werschbilowitsch und A. A. Brandukow traten zu dieser Zeit hervor.

Auf dem Gebiet der Musikkritik und -publizistik setzte W. W. Stasow seinen unermüdlichen Kampf für die fortschrittliche Kunst fort. G. A. Laroche und N. D. Kaschkin setzten ihre Tätigkeit fort. In Moskau förderte der fortschrittliche Musikkritiker S. N. Kruglikow, ein Schüler und Freund Rimski-Korsakows. Tanejew begann mit umfangreichen musiktheoretischen Forschungen. In der ersten Hälfte der 90er Jahre organisierte der Kritiker und Historiker der russischen Musikkultur N. F. Findeisen in Petersburg eine neue Musikzeitschrift, die „Die Russische Musikzeitung“, die bis 1918 eine der am weitesten verbreiteten Musikzeitschriften war.

In den 80-90er Jahren kam es auch zu Veränderungen im Bereich der Volksliedsammlung und -forschung. An erster Stelle sind hier die Volksliedsammlungen von N. E. Palchikow und J. N. Melgunow sowie eine umfangreiche Studie über russische und ukrainische Volkslieder von P. P. Sokalski zu nennen. Eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Volkskunde spielte die bei der Russischen Geographischen Gesellschaft eingerichtete Liederkommission. Sie organisierte mehrere Expeditionen zur Sammlung und Aufzeichnung von Volksliedern. Einige der auf diesen Expeditionen gesammelten Lieder wurden von bekannten Musikern wie Balakirew (seine zweite Sammlung umfasst 30 Lieder), Ljadow, Ljapunow und anderen harmonisiert.

Trotz der Schwierigkeiten, mit denen sich die Vertreter der einheimischen Kultur unter den Bedingungen der Reaktion konfrontiert sahen, die fortschrittliche Bestrebungen in jeder Hinsicht unterdrückte, brachte die Periode der 80-90-er Jahre weitere Erfolge und eine fruchtbare Entwicklung in allen Bereichen der Musikkultur - im Schaffen, in der Aufführung, im Theater- und Konzertleben, in der Musikerziehung und der Wissenschaft.

KAPITEL II

A. K. LJADOW

(1855 - 1914)

Ljadow gehörte neben Glasunow zu den bedeutendsten Schülern und Mitarbeitern Rimski-Korsakows. Als begabter Komponist und Lehrer, als bedeutender Vertreter der Korsakow-Schule und als Dirigent war er einer der bedeutendsten Musiker seiner Zeit.

Ljadow trat in der ersten Hälfte der 70er Jahre als Komponist in Erscheinung. Seine Freundschaft mit Rimski-Korsakow und W. Stassow, die in seiner Jugend begann, sowie sein Dialog mit Balakirew, Borodin, Mussorgski und Cui waren für seine Ausbildung von großer Bedeutung.

Die Liebe zur Volkskunst hat Ljadow von seinen älteren Genossen geerbt. Die Reinheit und Poesie der Gefühle, die in den Werken der Volkskunst zum Ausdruck kommen, und der Reichtum der volkstümlichen Phantasie zogen ihn an. Er schrieb

die bemerkenswerte symphonische Suite „Acht russische Volkslieder für Orchester“. Der Zyklus „Kinderlieder“ für Gesang und Klavier basiert auf volkstümlichen Texten.

Authentische Volkslieder bezog Ljadow jedoch nur selten in seine Eigenkompositionen ein. Sein tiefes Eindringen in die intonatorische Struktur russischer Liedtexte spiegelt sich im Stil seiner Werke wider, deren Melodik und harmonische Sprache von der organischen Aneignung der Besonderheiten der volkstümlichen Musiksprache durch den Komponisten zeugen.

Der nationale Charakter von Ljadows Musiksprache ist auch auf den Einfluss der Werke seiner Vorgänger zurückzuführen. Glinka, Borodin, Rimski-Korsakow und zum Teil Mussorgski standen ihm am nächsten. Wie sein großer Zeitgenosse Puschkin verehrte er zeitlebens Glinka.

Einige herausragende Vertreter der ausländischen Musik spielten ebenfalls eine Rolle bei der Prägung von Ljadows Stil. Im Werk des jungen Ljadow ist seine Faszination für Schumann deutlich, während in der Klaviermusik seiner Reifezeit die Verbindung zu Chopin, einem seiner Lieblingskomponisten, spürbar ist.

Ljadows Musik ist von einem leichten, heiteren Geist durchdrungen. Eine ruhige, ausgeglichene, kontemplative Lyrik, die nur gelegentlich von einem Schleier leiser Trauer oder verhaltener Traurigkeit umhüllt wird und sich nur selten zu dramatischen Ausbrüchen steigert - das ist eine der charakteristischen Bildwelten Ljadows. Daneben verkörpert Ljadow aber auch die für das Genre charakteristische volkstümliche Herkunft, die in einigen Fällen einen nationalepisches, „Borodin“-artigen Anstrich erhält, und die Eindrücke der hellen, stillen russischen Natur, die er liebte.

Ein wesentliches Merkmal der schöpferischen Form Ljadows war der Humor (der in seinem Leben sehr präsent war). Ein amüsanter Witz, Ironie oder ein unfreundliches, verschmitztes Lächeln spiegeln sich in seiner Musik wider. Auch der Bereich des Volksmärchens lag ihm sehr am Herzen. Die Anziehungskraft, die es auf ihn ausübte, kam am deutlichsten in einer Reihe symphonischer Werke aus der letzten Schaffensperiode zum Ausdruck, die zum Lebendigsten gehören, was Ljadow geschaffen hat.

Eines der charakteristischsten Merkmale im Schaffen des Komponisten ist die ausschließliche Beschränkung seiner Ideen auf die kleine Form. Welcher Gattung sich Ljadow auch immer zuwandte, er blieb immer im Rahmen der Miniatur. Das war ein organischer Zug seines Talents. Der Inhalt seiner Musik verlangte keine großen, monumentalen Formen.

Der Miniaturismus ist mit der sorgfältigen, liebevollen Ausarbeitung aller strukturellen Details verbunden, die für Ljadows Stil typisch ist und in der sich sein feiner, ja raffinierter Geschmack zeigt. Der Komponist definierte einmal eines seiner charakteristischen ästhetischen Prinzipien als „jeden Takt zu einer Freude zu machen“.

In seinen letzten Lebensjahren begeisterte sich Ljadow für einige neue ästhetische Strömungen in der Literatur und Malerei des frühen 20. Jahrhunderts¹.

¹ Darüber wird in Kapitel VII berichtet.

Gleichzeitig stand er den neuen Tendenzen in der Musik entschieden ablehnend gegenüber. Er lehnte die Werke der meisten Komponisten - seiner jüngeren Zeitgenossen - ab, teilweise mit Ausnahme von Skrjabin, dessen Einfluss in einigen von Ljadows späteren Werken spürbar ist. Als Komponist auf der Grundlage der klassischen Tradition ging Ljadow als deren treuer Bewahrer und Fortsetzer in die russische Musikgeschichte ein.

LEBEN UND WERDEGANG

Kindheit und Jugend (1855-1878). Anatoli Konstantinowitsch Ljadow entstammte einer erblichen russischen Musikerfamilie (beginnend mit seinem Großvater, einem Dirigenten). Der Vater des Komponisten, Konstantin Nikolajewitsch Ljadow, war zu seiner Zeit der berühmteste unter ihnen. Als Chefdirigent der Russischen Oper nahm er eine herausragende Stellung in der Musikwelt ein. K. Ljadow war nicht nur ein hervorragender Musiker, auf dessen Autorität Glinka selbst zählte, sondern auch ein begabter Komponist. Einige seiner Werke (insbesondere mehrere Volksliedbearbeitungen für Chor und Orchester) waren zu ihrer Zeit sehr populär.

A. K. Ljadow wurde am 29. April 1855 in Petersburg geboren, wo er sein ganzes Leben und Schaffen verbrachte. Der frühe Kontakt mit Musik und Theater war für die Entwicklung seines Talents äußerst förderlich. Da er jederzeit Zugang zum Opernhaus hatte, nahm der Junge die Musik begierig in sich auf. Die lebhaftesten Eindrücke seiner Kindheit sind mit den Opern von Glinka verbunden, die der kleine Ljadow laut Rimski-Korsakow bereits liebte und auswendig kannte.

Nach kurzem Klavierunterricht bei einem Verwandten trat er mit zwölf Jahren in das Konservatorium ein. Dort studierte er zunächst Klavier und Violine und wechselte dann in die Theorieabteilung, wo Rimski-Korsakow und der Theoretiker J. I. Johansen seine Lehrer waren.

Schon während des Studiums lernte Ljadow die „Balakirewiter“ kennen, die sein Talent schätzten und ihn als junges Mitglied in die „Mächtige Handvoll“ aufnahmen. „Ein neues, unzweifelhaftes, originelles und russisches Talent ist aufgetaucht“, - schrieb Mussorgski über ihn an W. Stassow und erzählte von seiner ersten Begegnung mit dem achtzehnjährigen Komponisten.

Als Ljadow in das Konservatorium eintrat, widmete er aufgrund seiner jugendlichen Nachlässigkeit dem Studium nicht genügend Aufmerksamkeit. Als er sich bereits im letzten Studienjahr befand, sah sich Rimski-Korsakow aufgrund seines ständigen Fernbleibens vom Unterricht gezwungen, ihn aus seiner Klasse zu entlassen. Dies verhinderte jedoch nicht, dass sich bald eine Freundschaft zwischen Lehrer und Schüler entwickelte. Der ständige Kontakt mit Rimski-Korsakow und den anderen Mitgliedern der „Mächtigen Handvoll“ trug zu Ljadows kreativem Wachstum bei. In dieser Zeit wurde er von Balakirew zusammen mit Rimski-Korsakow in die Vorbereitung der Veröffentlichung und das Korrekturlesen von Glinkas Opernpartituren einbezogen. Später musste Ljadow Rimski-Korsakow mehrmals assistieren: 1879 bei der Orchestrierung von Borodins Polowetzer Tänzen und nach Mussorgskis Tod bei der Bearbeitung der Werke des verstorbenen Komponisten.

1876 erschienen erstmals Werke Ljadows im Druck - vier Romanzen und ein Zyklus von Klavierstücken, „Birjulki“, die bald sehr bekannt wurden.

Anfang 1878 schrieb sich Ljadow erneut am Konservatorium ein und schloss sein Studium im Frühjahr desselben Jahres mit Bravour ab. Sein Abschlusswerk - eine Kantate auf den Text der Schlusszene von F. Schillers Tragödie „Die Braut von Messina“ - beeindruckte alle Musiker durch sein Talent und seine professionelle Reife.

Reifezeit (80er und 90er Jahre). Im selben Jahr, 1878, begann Ljadow seine Lehrtätigkeit am Konservatorium, die er bis zu seinen letzten Lebensjahren ausübte¹ (ab Mitte der 80er Jahre unterrichtete er parallel dazu an der Choristenkapelle).

¹ Lange Zeit leitete Ljadow allgemeine theoretische Kurse am Konservatorium. Erst in seinen letzten Lebensjahren übernahm er die Leitung der Kompositionsklasse. Zu seinen Schülern gehörten zu dieser Zeit S. S. Prokofjew, N. J. Mjaskowski, B. W. Assafjew und andere.

Ein Jahr später wandte er sich erstmals dem Dirigieren zu und leitete mehrere Jahre lang ein Amateursorchester.

Mit der Entstehung des Beljajew-Kreises in der ersten Hälfte der 80er Jahre nahm Ljadow eine herausragende Stellung in diesem Kreis ein. Zusammen mit Rimski-Korsakow und Glasunow wurde er Mitglied der Führungsgruppe, der Beljajew die Entscheidung über alle künstlerischen Fragen im Zusammenhang mit der Tätigkeit seiner Konzertorganisationen und seines Musikverlages übertrug. Nach Beljajews Tod nahm Ljadow als Mitglied derselben Gruppe an der Arbeit des durch Beljajews Testament eingesetzten Kuratoriums teil. Die meisten Dirigate Ljadows waren mit Beljajews Russischen Symphoniekonzerten verbunden.

Die Grundzüge des Schaffensprofils des Komponisten waren fast von Anfang an festgelegt. Mehr als zwei Jahrzehnte lang, beginnend mit „Birjulki“, widmete er seine Aufmerksamkeit hauptsächlich der Gattung der Klavierminiatur und wandte sich nur gelegentlich Orchester- und Vokalwerken zu.

Gleichzeitig arbeitete Ljadows schöpferische Phantasie heimlich an volkstümlichen Märchenbildern, die ihn tief anzogen und in seinen späteren symphonischen Werken am lebhaftesten verkörpert wurden. Seit Ende der 70er Jahre hegte der Komponist die Idee einer Märchenoper „Sorjuschka“ nach der Handlung von W. I. Dahls Theaterstück „Nacht am Scheideweg“, die auf volkstümlichen Phantasiemotiven beruht. Auf Perioden intensiver Arbeit an der Oper folgten lange Pausen. Schließlich gab Ljadow die Idee zu „Sorjuschka“ auf. Die dafür komponierte Musik wurde teilweise in dem 20 Jahre später vollendeten symphonischen Bild „Der verzauberte See“ und in einigen anderen Werken verwendet. Anfang der 90er Jahre entstand ein Projekt für eine Reihe von „Märchenbildern“, teils für Klavier, teils für Orchester (darunter „Baba-Jaga“, das jedoch erst Anfang der 90er Jahre vollendet wurde²).

² Ljadow feilte in der Regel sehr lange an kreativen Ideen. Die ihm eigene Langsamkeit beim Komponieren rief immer wieder Beschwerden und Vorwürfe von Freunden und Kritikern hervor. Eine Reihe von Werken, die er im engsten Freundeskreis spielte, blieben unaufgezeichnet.

Ende der 90er und Anfang der 1900er Jahre entstand der Großteil von Ljadows Harmonisierungen und Bearbeitungen von Volksliedern. Sie entstanden im Zusammenhang mit dem Vorschlag der Liederkommission der Russischen Geographischen Gesellschaft, die auf ethnographischen Expeditionen gesammelten Volkslieder zu harmonisieren. Ljadow hatte jedoch schon viel früher mit dem Sammeln, Aufzeichnen und Harmonisieren von Volksliedern begonnen. Er zeichnete eine große Anzahl von Liedern auf, die von Bauern aus der Gegend von Nowgorod (in der Nähe der Stadt Borowitschi) gesungen wurden, wo er die meiste Zeit seines Lebens auf dem Landgut Polynowka verbrachte.

Die letzte Periode (1900er Jahre). Zurückhaltend und von Natur aus etwas passiv, vermied Ljadow aktive öffentliche Auftritte. Die revolutionären Ereignisse des Jahres 1905, die sich in den Studentenunruhen am Konservatorium widerspiegeln, erschütterten jedoch auch ihn. Aus Protest gegen die Entlassung Rimski-Korsakows, der sich auf die Seite der Studenten gestellt hatte, verließ Ljadow 1905 das

Konservatorium. Aufrichtig empört über die Willkür der reaktionären Behörden gegenüber seinem geliebten Lehrer und Freund, stellte er sich mit voller Überzeugung auf die Seite des fortschrittlichen Teils der künstlerischen Intelligenz. In einem kurzen, aber eindringlichen „Offenen Brief“, der noch im selben Jahr in einer der Zeitungen veröffentlicht wurde, reagierte Ljadow auf Tanejews erzwungenen Weggang vom Moskauer Konservatorium. Gemeinsam mit den führenden Petersburger Professoren verteidigte Ljadow die Autonomie des Konservatoriums, d.h. seine Unabhängigkeit von der bürokratischen Bevormundung durch das Direktorium der Russischen Musikgesellschaft. Erst als Glasunow zum Direktor ernannt wurde und Rimski-Korsakow an das Konservatorium zurückkehrte, kehrte Ljadow zurück.

In dieser Zeit entwickelte Ljadow sein musikalisches Schaffen vor allem auf dem Gebiet der Sinfonie. Die wertvollsten der programmatischen symphonischen Werke, die er in seinem letzten Lebensjahrzehnt schuf, sind auf die eine oder andere Weise mit der Volkskunst und den Traditionen der russischen Klassik verbunden. Die Faszination, die Ljadow in diesen Jahren von den neuen künstlerischen Strömungen empfand, spiegelt sich in den Themen der einzelnen Schaffensideen seiner letzten Lebensjahre wider, von denen die größte - die symphonische Suite „Legenden“ - durch das Werk des belgischen symbolistischen Dramatikers M. Maeterlinck inspiriert war. Das Werk blieb jedoch unvollendet. Der einzige vollendete Teil der Suite wurde unter dem Titel „Trauerlied“ („Nänie“¹) veröffentlicht.

¹ Die „Nänie“ waren die Trauergesänge der alten Römer.

In den letzten Jahren seines Lebens wurde Ljadows Arbeit durch eine schwere Krankheit unterbrochen, die ihn zwang, sich monatelang in seiner Wohnung aufzuhalten und den Kontakt zur Außenwelt auf ein Minimum zu beschränken. Ljadow starb am 15. August 1914 in Polynowka.

KLAVIERWERK

Die Klavierwerke bilden den größten Teil von Ljadows Nachlass und umfassen fast das gesamte Spektrum der für ihn charakteristischen Bilder (mit Ausnahme der phantastischen). Es handelt sich hauptsächlich um Miniaturen, die manchmal in Zyklen - „Birjulki“ und „Arabesken“ - zusammengefasst sind. Auch die beiden größten Werke Ljadows - Variationen über Glinkas Romanze „Die venezianische Nacht“ und über ein polnisches Volksthema - nähern sich im Wesentlichen dem Zyklus der Miniaturen an.

„**Birjulki**“. Ljadows erster Jugend-Zyklus besteht aus vierzehn Miniaturstücken, von denen das erste und das letzte, das Finale, auf demselben musikalischen Material basieren. Während die einzelnen Stücke kontrastreich sind, ist das Gesamtwerk von einem unbeschwerten und heiteren Ton geprägt, der eine gewisse „Kindlichkeit“ und „Verspieltheit“ ausstrahlt (was sich auch im Titel des Zyklus widerspiegelt). Dies gilt vor allem für die Nr. 1, die einen ostinaten rhythmischen Hintergrund und ein kurzes, scheinbar kreisendes Motiv aufweist.

1 **Presto**

p *p* *staccato*

Der Mittelteil von Nr. 1 ist ein anmutiger Walzer. Das Walzererelement findet sich auch in einigen anderen Nummern des Zyklus, wobei es manchmal eine lyrische Färbung annimmt (z.B. in Nr. 3). Einige Stücke zeichnen sich durch große Wendigkeit und motorische Bewegung aus, manchmal mit einem Hauch von spielerischem Humor oder fröhlichem, eifrigem Streben (siehe Nr. 4, 12 und 13).

Zwei Nummern der „Birjulka“ zeichnen sich durch den stark ausgeprägten national-russischen Charakter ihrer Intonation aus. Es handelt sich um Nr. 5 (H-Dur), deren Anfangslied vom Thema der „Promenade“ aus Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ inspiriert ist:

2 **Vivace**

mf

und die fünfteilige Nr. 6 (e-Moll), die an die epische Bildsprache von Borodin und Mussorgski erinnert.

3 **Allegro**

f

So enthält die „Birjulki“ bereits eine Reihe von für Ljadow typischen Merkmalen, die in der reifen Periode seines Werks weiter entwickelt werden. Eine lebhafte, freudige Beweglichkeit ist für viele der späteren Präludien und Etüden Ljadows charakteristisch; der lyrische Ansatz, der sich in einigen Nummern abzeichnet, nimmt später einen immer prominenteren Platz im Werk des Komponisten ein.

Walzerrhythmen bilden auch die Grundlage für eine Reihe von Werken des spezifischen Ljadowschen „Spielzeug“-Genres, das in demselben „Birjulki“ erstmals angesprochen wird. Die auffälligsten Bilder sind die Stücke „Marionetten“ und „Musikalische Schnupftabakdose“, die Anfang der 90er Jahre entstanden. Letzteres trug besonders zu Ljadows Popularität in weiten Kreisen von Musikliebhabern bei.

„Musikalische Schnupftabakdose“. In diesem Werk wird der Klang eines aufziehbaren Spielzeug-Musikinstrumentes mit viel Witz und dem für Ljadow typischen Humor wiedergegeben. Der Charakter des naiven, unpräntiösen Walzers wird subtil eingefangen, die Eigenheiten von Bewegung und Farbe werden gekonnt verkörpert. Ljadow gab dem Stück den unverwechselbaren Titel „automaticamente“, was soviel wie „automatisch“ bedeutet. Die rhythmische Monotonie in Verbindung mit der strengen Rechtwinkligkeit der Struktur, die absolute Präzision aller Wiederholungen, der „gläserne“ Klang der hohen Lage, der während des gesamten Stückes beibehalten wird, das Fehlen dynamischer Nuancen - all dies unterstreicht den besonderen, mechanischen Charakter der Musik. Vorschläge, Triller und ähnliche für die „Musikbox“ typische Details werden subtil notiert und wiedergegeben.

(Automaticamente)

4 a.)
(sempre staccato)

6.)

8

tr

Dieses Stück wurde zu Recht von W. Stassow bewundert. „Und wie kommt es, dass Sie eine so schöne „Tabakdose“ haben, wenn plötzlich etwas über dem Kopf quakt oder niest! Ach, wie süß, ach, wie komisch und anmutig!“ - schrieb er an Ljadow nach der Aufführung der "Tabakdose" in der Fassung des Autors für ein kleines Instrumentalensemble.

„**Über alte Zeiten**“ ist das lebendigste von Ljadows Werken, das sich der epischen Sphäre nähert. Es ist ein Programmstück, das von Beispielen der Volkskunst und von Werken der russischen Musikklassiker wie dem ersten Lied von Bajan aus Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ und dem langsamen Satz der „Recken“-Sinfonie von Borodin inspiriert ist.

„Über alte Zeiten“ besteht aus einer ausgedehnten langsamen Einleitung oder einem Prolog (Largo) und einem dreiteiligen schnellen Hauptteil (Meno mosso) mit einer ziemlich großen Coda. Die langsame Einleitung zeichnet ein Bild des Sängers Bajan, der zu den Klängen einer Gusli singt (Beispiel 5).

Der schnelle Teil ist wie eine Erzählung von glorreichen Heldentaten. Das Hauptthema dieses Teils ist eine abgewandelte Melodie des Volksliedes „Puste, puste, schlechtes Wetter“ aus der Sammlung Balakirews (Beispiel 6a,b).

Ljadow behält die melodische Struktur der Volksmelodie vollständig bei, verändert jedoch die rhythmischen Beziehungen der Töne erheblich und ersetzt den Vierertakt durch einen Fünftakt. Durch diese Veränderungen erfährt die Melodie des langen Liedes eine radikale Umdeutung und erhält einen heroischen Ausdruck.

Der aktiv-maskuline Charakter des Themas wird durch den klaren ostinaten Schritt des Basses verstärkt, der das Motiv der ersten Wendung des Themas aufgreift. Generell zeichnet sich das Werk durch eine außergewöhnliche intonatorische Geschlossenheit aus: die Einleitung und alle nachfolgenden thematischen Elemente sind durch eine gemeinsame pentatonische Basis verbunden.

5 **Largo** *molto marcato il canto*

una corda

Meno mosso
[Allegro]

6 a)

6 б)

По - ду́й, по - ду́й не по - го - - ду́шка

Die Verbindung des Stücks „Über alte Zeiten“ mit der Gattung des Volksepos zeigt sich in einigen Merkmalen der Form. Viel Raum wird den einleitenden, überleitenden, verbindenden und abschließenden Abschnitten eingeräumt. So gehört zu den verbindenden Abschnitten beispielsweise das Allegro zwischen Einleitung und Hauptteil, und zu den abschließenden Abschnitten gehört (neben der Coda) auch eine Episode in fis-Moll in der Mitte des schnellen Teils, die eine Imitation von Guslintonfolgen enthält. All dies trägt zu der für Werke der epischen Gattung typischen Gelassenheit im Ausdruck bei.

Die Art des figurativen Inhalts hat in diesem Fall zu einer massiveren Struktur geführt als in Ljadows Klavierwerken üblich, mit voll klingenden Akkorden und Oktavverdoppelungen, die an einigen Stellen orchestralen Charakter haben (insbesondere die Tremoli am Ende). Gleichzeitig trägt das Werk den offensichtlichen Stempel der schöpferischen Persönlichkeit Ljadows, eines

miniaturistischen Komponisten, bei dem die episch gefärbten „Borodin“-Bilder auch einen etwas kammermusikalischen Ton erhalten.

Später schuf der Komponist eine Orchesterfassung dieses Stücks, wobei er den Schlussteil leicht erweiterte und der Partitur eine Inschrift aus dem „Die Geschichte von Igors Feldzug“ voranstellte. „Lasst uns, Brüder, die Geschichte aus den Zeiten des alten Wladimir erzählen.“

Präludien. Ljadows bevorzugte Klaviergattung war das Präludium, das ihn aufgrund seiner Flexibilität und seiner Fähigkeit, verschiedene Stimmungen in einer knappen, prägnanten Form zu vermitteln, ansprach.

Viele der lebhaften Präludien Ljadows basieren auf der Entwicklung eines einzigen rhythmischen Motivs, was sie in die Nähe von Etüden rückt. Gleichzeitig erreicht Ljadow in der Regel eine große klangliche Transparenz, indem er das gesamte Gewebe melodisiert, insbesondere die harmonische Begleitung in der linken Hand. Polyrhythmik (die gleichzeitige Kombination verschiedener rhythmischer Gruppen) ist in Präludien dieser Art häufig zu beobachten, zum Beispiel in den Präludien in H-Dur (op. 27 Nr. 2) und Fis-Dur (op. 36 Nr. 1).

Die Lyrik nimmt in den Präludien einen großen Raum ein. Typisch für Ljadows Musik ist der leichte, kontemplative und lyrische Charakter des letzten Präludiums in Des-Dur (op. 57 Nr. 1), das in den frühen 1900er Jahren erschien.

Eine kleine Anzahl von Präludien ist von tiefempfundener, seelenvoller Traurigkeit geprägt. Das herausragende Werk dieser Art ist das Präludium h-Moll (op. 11 Nr. 1). Seine Intonationsstruktur ist von deutlich national-russischem Charakter. Es verwendet die Melodie des lyrischen Volksliedes „Was ist grausam in der Welt“ aus Balakirews Sammlung, das von den traurigen Gefühlen eines von seinem Geliebten verlassenen Mädchens erzählt. Ljadow ändert den Rhythmus der Melodie, behält aber die ausdrucksstarken melodischen Wendungen sorgfältig bei (Beispiel 7a, b).

Von der Form her ist das Präludium ein langer zweisätziger Abschnitt. Man beachte die subtilen Unterschiede zu Beginn des zweiten Satzes im Vergleich zum ersten, die mit der Melodisierung der schwankenden Triolenbegleitung in der linken Hand zusammenhängen.

Mazurken. Der Komponist beschäftigte sich auch häufig mit Tanzformen. Er schrieb mehrere Walzer, aber am meisten fühlte er sich zum polnischen Nationaltanz der Mazurka hingezogen, was natürlich auf seine Liebe zu Chopin zurückzuführen ist. Allerdings führte Ljadow nur zweimal polnische Themen in Mazurken ein. Der Rhythmus seiner Mazurken ist meist mit der Intonation russischer Volkslieder verbunden.

7a) **Moderato**

p 3 3

mf

И что на свете пре-жес-то-ком
пре-жес-то-ка-я лю-бовь!

Viele von Ljadows Mazurken haben den Charakter von Szenen aus dem Volksleben. Einige von ihnen nehmen jedoch ein lyrisches Kolorit an und verlieren ihren Tanzcharakter.

Eine von Ljadows schönsten Mazurken - die letzte in f-Moll (op. 57, Nr. 3) - kommt in ihrer Stimmung den von subtiler melancholischer Lyrik durchdrungenen Präludien nahe.

8 **Allegretto con amarezza**

p rubato

Als Komponist von Klavierminiaturen - Präludien, Mazurken und Etüden - kam Ljadow mit dem Werk seines jüngeren Zeitgenossen Skrjabin in Berührung. Zwischen einigen Werken von Ljadow und Skrjabin kann man sogar eine gewisse stilistische Ähnlichkeit feststellen. Diese gegenseitige Nähe zwischen den beiden russischen Komponisten, die sich besonders in ihren Werken der 90er Jahre bemerkbar macht,

ist auf die Gemeinsamkeit bestimmter ästhetischer Prinzipien und die Liebe beider zu den Werken Chopins zurückzuführen.

VOKALE WERKE. VOLKSLIEDBEARBEITUNGEN

Das Vokalgenre insgesamt übte auf Ljadow wenig Anziehungskraft aus. Seine frühen Romanzen, die kaum einen eigenständigen Stil aufweisen, bleiben die einzigen Beispiele dieser Gattung in seinem Nachlass. Auch die einzelnen Werke der Kantaten- und Chorgattung, die Ljadow schrieb, sind nicht von großer Bedeutung. Ein herausragendes Werk in Ljadows Vokalschaffen sind jedoch seine „**Kinderlieder**“.

Der Komponist wandte sich authentischen Volkstexten zu, die sehr lakonisch sind und manchmal nur aus zwei Zeilen bestehen. Dabei handelt es sich meist um Volkswitze, lustige Fabeln und bekannte Kinderwitze wie „Laduschki“, „Hähnchen, Hähnchen, Goldkamm“ und so weiter. Die Musik, die Ljadow zu diesen Texten schuf, ist eines der beredtesten Zeugnisse für sein tiefes Verständnis des Volksliedes.

Unter den achtzehn Kinderliedern (insgesamt drei Hefte mit je sechs Liedern) finden sich scherzhafte („lustige“) Lieder voll sanftem Humor oder spielerischer Aufregung, zarte und lyrische Wiegenlieder und alte Volksbeschwörungen. Die Melodik basiert überwiegend auf kurzen Gesängen im engen Quartan- und Quintbereich, wie sie für die ältesten Schichten des Volksliedes charakteristisch sind.

Einen besonderen Platz nimmt das Lied „Der schiefe Teufel“ ein, das die Bilder der späteren symphonischen Werke vorwegnimmt.

9 **Allegro** **Moderato**

Бо . сой бес по . шел в лес, сру .
бил палку, у . бил гач . ку Гал . ка пла .

Allegro

чет, ко-сой ска-чет, ко-сой ска-чет

ска-чет

Volksliedbearbeitungen. Die Zahl der von Ljadow harmonisierten Volkslieder übersteigt zweihundert. Der Großteil (150) sind Harmonisierungen für eine Stimme mit Klavier; die übrigen Bearbeitungen sind hauptsächlich Chorausgaben von Liedern aus einstimmigen Sammlungen. Eine besondere Art der Bearbeitung ist die einzigartige Vokal-Orchester-Suite „Fünf russische Lieder“.

Ljadow ist sehr sensibel für die Originalität der Volksmelodik und -harmonik und wählt seine Ausdrucksmittel sorgfältig aus. Bei der Begleitung von Volksliedern bevorzugt er die subvokale und polyphone Vortragsweise. Oft lässt er den Anfang unbegleitet, was dem Solochor eines Volksliedes ähnelt, zu dem sich nach und nach die Stimmen des Chores gesellen.

10 **Andantino**

Ой, не бы-ло вет-ру, не бы-ло вет-ру, вдруг на-

Durch die Harmonisierung versucht der Komponist, das musikalisch-poetische Bild und die Gattungsspezifika der Lieder zu vertiefen. In den lyrischen Liedern betont er die Weite des melodischen Atems, in den Reigenliedern ein klares rhythmisches Fundament. In dem bekannten Lied „Soll ich gehen, soll ich gehen“ ahmt die Begleitung das Trillern der Balalaika nach.

11 **All. g. ro**

Пой-ду-ля, вый-ду-ля, да, пой-ду-ля, вый-ду-ля, да,

Ljadow hatte eine besondere Vorliebe für Reigen-, Scherz- und Tanzlieder mit ihrer ausgelassenen Fröhlichkeit und Begeisterung. Einige Hochzeitslieder sind auch vom Charakter her den Reigenliedern ähnlich. Dazu gehört das majestätische Lied „Beresnitschek Tschastowoj“.

Ljadow vertiefte die ruhige, leichte Klarheit mancher Lieder, indem er eine hohe Tonlage verwendete und kurze volksmusikalische Melodien einfügte, als ob er den Klang von Volksinstrumenten wie Hörnern oder Schalejkas reproduzierte.

12 **Allegro scherzando**

Се-ле-зень мой, се-ле-зень мой

Ljadow fühlte sich auch sehr zu Wiegenliedern hingezogen. Eines davon („A baju, baju, baju“) arrangierte er viermal, auch für Orchester¹.

¹ Siehe weitere Analyse von „Acht russische Volkslieder“ für Orchester

Das Wiegenlied „Täubchen“ zeichnet sich ebenfalls durch seine zarte lyrische Färbung aus. Ljadow variiert die Begleitung der Melodie und kontrastiert die monotone Wiegenliedbewegung in der linken Hand mit einem figurativen Muster in hoher Lage.

Ljadows Chorarrangements beruhen im Allgemeinen auf ähnlichen Techniken. Der Wunsch, die Struktur zu polyphonisieren, wird besonders in den Bearbeitungen für Frauenchor deutlich, die dem volkstümlichen Subvokal-Arrangement am nächsten kommen.

13 **Moderato**

Сопрано I
Кра - со - та ты мо - я, кра - со - та, кра со

Сопрано II

Альты

- та ты мо - я де - ви - чья

SYMPHONISCHES WERK

Wie bereits erwähnt, nahm die symphonische Gattung in Ljadows Schaffen des letzten Jahrzehnts den ersten Platz ein. Die wenigen Orchesterwerke, die er in den ersten Jahren seines Lebens schuf und die in vielerlei Hinsicht künstlerisch reizvoll sind, brachten jedoch im Vergleich zu den Klavierwerken, die im selben Zeitraum erschienen, nichts qualitativ Neues in seinen Stil ein.

In den besten symphonischen Werken um 1900 wird die organische Kontinuität zwischen Ljadows Musik und dem Werk seiner großen Vorgänger deutlich. Diese Werke sind in erster Linie programmatisch. Ihre Handlungen und Bilder sind von volkstümlichen Quellen inspiriert. Aber auch in seinem symphonischen Schaffen blieb sich Ljadow als Miniaturkomponist treu. Der Programminhalt seiner Werke reduziert

sich entweder auf eine Art Porträtskizze einer Märchenfigur („Baba-Jaga“ und „Kikimora“) oder auf eine musikalische Landschaft („Der Zaubersee“). Aufschlussreich sind die Untertitel, die Ljadow diesen Miniaturen gab: „Märchenbild“, „Bild zu einem russischen Volksmärchen“. Ein vergleichsweise größeres Werk - „Acht russische Volkslieder für Orchester“ - ist eine Suite aus einer Reihe von Miniaturen.

Ljadows „Märchenbilder“ sind einteilige symphonische Werke. Das lebendige malerische Bild und die „Bildhaftigkeit“ der Idee bestimmen die Farbigkeit der harmonischen und klanglichen Mittel.

Von den drei wichtigsten „Märchenbildern“ sind „Baba-Jaga“ und „Kikimora“ in der Handlung verwandt. Es handelt sich um musikalische Charakterisierungen phantastischer Bilder, die von der volkstümlichen Vorstellungskraft geschaffen wurden und den bösen Anfang verkörpern. Daher rührt die düstere, etwas unheimliche Färbung beider Werke. Zugleich haben sie einen leichten, schelmischen und ironischen Charakter, der den volkstümlichen Erzählungen von märchenhaften Wundern eigen ist. Das „Böse“ in Verbindung mit dem schnellen, zügigen Bewegungsablauf und dem scharfen Charakter der Rhythmen rückt beide Werke in die Nähe der Gattung Scherzo.

„Kikimora“. Das Werk wird von dem folgenden Programm begleitet:

Kikimora lebt und wächst im Haus des Zauberers in den Steinbergen auf. Von morgens bis abends wird Kikimora vom Kater Bajun verwöhnt, der ihr fremde Märchen erzählt. Vom Abend bis zum hellen Tag wird Kikimora in einer Kristallwiege geschaukelt. In genau sieben Jahren wächst Kikimora Toneschenka heran, eine schwarze Kikimora, ihr Kopf ist klein und winzig wie ein Fingerhut, ihr Rumpf so groß wie ein Strohalm. Kikimora klopft und rasselt von morgens bis abends, sie pfeift und zischt von abends bis Mitternacht, von Mitternacht bis zum hellen Tag spinnt sie Hanfkapseln, strickt Hanfgarn und knüpft Seidenstränge. Kikimora hat Böses im Sinn für alle ehrlichen Menschen (I. P. Sacharow, Erzählungen des russischen Volkes).

Das Werk beginnt mit einer langsamen Einleitung (Adagio). Die düstere Eröffnungssphrase der Streicherbässe und die „schleichende“ chromatische Bewegung der bedrohlich klingenden Klangfarben der tiefen Klarinetten, der Bassklarinette und der Fagotte stellen den märchenhaften Schauplatz der Handlung dar - „im Hause des Zauberers im Steingebirge“ (Beispiel 14a). Das Englischhorn singt das Thema eines Wiegenliedes (Beispiel 14b)¹.

¹ Diese wunderschöne Melodie, die sehr volkstümlich intoniert ist, wurde ursprünglich von Ljadow für „Sorjuschka“ komponiert.

Über einem sanften Plätschern der gedämpften Streicher, zwei scharfe „Schreie“ und „Schauer“ (kleine Flöte und Oboe, Trompeten mit Dämpfer - Beispiel 14c).

14a) Adagio

6)

7)

Detailed description: This block contains three musical staves. The first staff, labeled '14a) Adagio', is a grand staff with piano (pp) dynamics and a 'poco' marking. The second staff, labeled '6)', is a single staff with 'dolce' and 'dim.' markings. The third staff, labeled '7)', is a single staff with 'p' and '3' markings.

Die Einleitung endet mit einem Solo der Celesta, deren kalter, klirrender Klang mit der Vorstellung einer „Kristallwiege“ verbunden ist.

(Adagio)

15

8

Detailed description: This block shows a musical score for '(Adagio)' starting at measure 15. It consists of a grand staff with piano (pp) dynamics. A dashed line above the staff indicates a section of 8 measures.

Die Einleitung geht direkt in das Presto über, das die Charakterisierung einer Hauptfigur, der Kikimora, darstellt. Hier werden die intonatorischen Elemente der Einleitung weiterentwickelt. Schon in den ersten Takten des Presto wird das Hauptthema der Kikimora vorgestellt. Wie das leise Quieten eines bizarren kleinen, aber bösen Wesens erklingt ein Vorschlag der Flöte, gefolgt von einem Akkord, der im zähflüssigen Timbre von zwei Oboen und einem Englischhorn gehalten wird - ein e-Moll-Dreiklang, ebenfalls mit einem Vorschlag. Das darauf folgende unruhige „Schwirren“ wird durch mehrere scharfe Sprünge (ebenfalls mit Vorschlag) unterbrochen, als würde sie die Sprünge der Kikimora nachzeichnen.

Presto
8-.....

16

sf *sf* *dim.* *p* *cresc.*

Scharfe Akzente, Staccato, zähe oder kalte, „stachelige“ Orchesterklänge, die bedrohliche Harmonik des übermäßigen Dreiklangs sind die wichtigsten Ausdrucksmittel, um dieses Bild musikalisch zu charakterisieren. Später kommen neue Farben hinzu: Chromatik und veränderte Harmonien, Moll-Dreiklangfolgen in kleinen Terzen (siehe Partitur Ziffer 23), eine eigentümliche Kombination von „meißelnden“ Trompetenoktaven mit dem klirrenden Klang des Xylophons (Ziffer 36).

Im gesamten Werk spielen die markanten Einsätze der Holzbläser (vor allem der großen Flöten und der Piccoloflöte) und das kurze chromatische Thema, das erstmals im Seufzer auftaucht (siehe Beispiel 14c), eine klangliche und zugleich ausdrucksstarke und charakteristische Rolle. Letzteres nimmt zusammen mit dem Thema der „Kristallwiege“ (dem Solo der Celesta in der Einleitung) einen prominenten Platz in der Entwicklung der Musik ein; es wird in hoher Lage gespielt oder bildet eine „stampfende“ Bewegung im Bass. Die beiden Themen werden durch das Vorhandensein des Intervalls der Moll-Terzen oder ihres Gegenstücks, der Dur-Sexten, einander angenähert.

Die verschiedenen Verwandlungen der thematischen Hauptelemente bilden zusammen mit dem rhythmischen Pulsieren, das den Satz immer wieder vorantreibt, die Grundlage, die den gesamten schnellen Teil zu einem einzigen Atemzug verbindet. Das Presto-Tempo geht im Schlussteil in ein Prestissimo über; der Höhepunkt wird durch ein heftig stampfendes Terzmotiv im Bass (über einem Tonika-Dreiklang in e-Moll) ausgedrückt. Das Werk endet mit reinem Ljadow-Humor: das trockene Pizzicato auf den tiefen Saiten der Kontrabässe wird im Diskant zum letzten Mal von einem einsamen, klagenden Piepsen der kleinen Flöte widergespiegelt.

„**Der verzauberte See**“. Einen anderen Charakter hat das Stück „Der verzauberte See“. Die Darstellung des Bildes eines in der Waldwildnis verlorenen Sees und die „klingende Stille“ der Natur verschmelzen hier mit einer kontemplativen und lyrischen Erfahrung, die dieses Bild vergeistigt. „Der verzauberte See“ war eines der wenigen Werke Ljadows, die ihn zufrieden stellten. „Ach, wie ich ihn liebe!“, - schrieb der Komponist, - wie malerisch ist er, rein, mit Sternen und Geheimnissen in seinen Tiefen!“

In diesem „Märchenbild“ (so der Untertitel der Komponisten) zeigt sich feinste Landschaftsmalerei von tiefer Poesie. Die nur leicht gekräuselte Wasseroberfläche scheint allmählich zum Leben zu erwachen, als entstiegen ihr kaum wahrnehmbare, zauberhaft phantastische Visionen... Doch so schnell, wie sie auftauchen, verschwinden sie auch wieder, und zurück bleibt nur die Wasseroberfläche, die sich im leichten Wind leicht bewegt und am Ende des Werkes fast in Bewegungslosigkeit erstarrt ist.

Die Dominanz von Klang und Farbe, die phantastische „Körperlosigkeit“ und Ungreifbarkeit der Bilder bestimmen die Besonderheit der Ausdrucksmittel in „Der verzauberte See“. Es ist vor allem das Fehlen eines klaren Themas und die große Bedeutung von Harmonie, Struktur und Klangfarbe. Verbindendes Element sind vor allem verschiedene Arten von Hintergrundbewegungen: das Plätschern der Streicher, vibrierende Tremoli und Triller.

Das eigentliche melodische Element beschränkt sich auf die kleinsten Salven - kurze Sekunden und Terzen. Ihr Auftreten und eine gewisse Entwicklung entsprechen der Entfaltung des bildlichen Inhalts von der reinen „Landschaft“ bis zum allmählichen Auftauchen und Erscheinen eines „lebendigen“ Anfangs. Zwei Takte vor Nr. 2 (siehe Partitur) entwickeln die Celli eine melodische Bewegung im „Barcarole“-Rhythmus:



Es entwickelt sich weiter zu einer Art Thema für zwei Oboen mit Dämpfer (später in der Haupttonart wiederholt).



Die Oboenmelodie zu Beginn des Schlussteils (Coda) ist mit demselben Rhythmus verbunden.

18 *a tempo* *dolce*

Andere kurze melodische Formationen tauchen episodisch in dem Werk auf und erhalten einen lyrischen Ton¹.

¹ Siehe auch in der Partitur die vier Takte vor der Zahl 10 und danach.

(*Poco più mosso*)

19a)

Gelegentlich erklingen auch einzelne kurze zwei- oder dreistimmige Ausrufe des Horns. Am Ende des Werkes wird, wie zu Beginn, nur die reine figurative Bewegung, die in der Tonika-Harmonie gehalten wird, allmählich langsamer und klingt ab.

Zu Beginn und am Ende des Stückes dominiert die harmonische Grundtonart. Im Mittelteil verstärkt sich die harmonische Entwicklung. Dadurch ergibt sich eine eigentümliche dreiteilige Form: von der Anfangstonika in Des-Dur erfolgt ein allmählicher Übergang zur Dominante am Ende des ersten Abschnitts, gefolgt von

einem tonal instabilen Mittelteil (von Poco piu mosso). Die tonale Reprise, die mit dem Höhepunkt zusammenfällt (siehe Partitur, Ziffer 9), geht direkt in eine ziemlich lange Coda über (ab dem 5. Takt von Ziffer 10). Die farbenreiche tonale „Wanderung“ im Mittelteil basiert auf aufeinanderfolgenden Gegenüberstellungen in Moll- und Dur-Terzen, hauptsächlich auf Non-Akkorden. Die fehlende Auflösung der Dominant-Harmonien und die enharmonische Dualität der Konsonanzen tragen zum Eindruck der Verspieltheit und „Flüchtigkeit“ der Bilder bei.

Besonders farbenreich und poetisch ist die Episode mit den kaum hörbaren Akkorden der Tremolo-Geige, dem „Funkeln“ von Harfe und Celesta wie das Funkeln von Sternen und den geheimnisvollen Quinten-„Rufen“ des Horns (siehe Tempo I nach Ziffer 7).

Das Orchester des „Verzauberten Sees“ ist ein Höhepunkt der orchestralen Meisterschaft Ljadows. Das Rauschen und Rascheln der Streicher mit Dämpfer, der kühle und leichte Klang der Holzbläser (vor allem der Flöten) und die zart klirrenden Töne von Harfe und Celesta bilden den Gesamtklang. Die Lebendigkeit der Bilder ist weitgehend auf die Struktur selbst zurückzuführen, insbesondere auf die Sparsamkeit des Klangs in der Vertikalen, auf die Abgeschlossenheit der extremen Register, die ein Gefühl der „bodenlosen“ Tiefe des Wasserraums hervorrufen (vgl. die Anfangs- und Schlusstakte der Partitur und Beispiel 18). Der Klang ist hauptsächlich auf die Nuancen von p und pp beschränkt und erreicht nur kurz das f.

„**Acht russische Volkslieder**“. Die acht Volkslieder der Suite hat Ljadow aus seinen eigenen Sammlungen entnommen. Die Harmonisierung ist weitgehend gleich, aber die Lieder erscheinen hier in einer weiterentwickelten Form. Jedes Lied ist ein anschauliches Beispiel für die eine oder andere Volksliedgattung. Die Auswahl der Melodien und ihre Reihenfolge innerhalb des Zyklus zeugen von der tiefgründigen Herangehensweise des Komponisten.

Die Suite beginnt mit einer archaischen, episch herben geistlichen Strophe. Das Englischhorn und das Fagott, die das Thema erläutern, erwecken mit ihrem Timbre den Eindruck des näselnden Gesangs der Wandersänger.

20 **Moderato**

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves, a treble clef on the top and a bass clef on the bottom. The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'p' (piano). The music features a simple, folk-like melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score is numbered '20' at the beginning.

Das Thema wird nach dem klassischen Glinka-Prinzip entwickelt, bei dem Struktur, Harmonie und Orchestrierung variiert werden, ohne dass der eigentliche Gesang verloren geht.

Der zweite Teil des Zyklus ist ebenfalls ein kalendarisches und rituelles Weihnachtslied „Koljada-maleda“ (*Weihnachtswunsch, u.a.*), das seinen Ursprung in der Antike hat (dieser Teil basiert auf zwei verschiedenen Liedmelodien).

Allegretto

21

The image shows a musical score for measures 21 to 24. The tempo is marked 'Allegretto'. The music is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right and left hands with melodic lines and some chords. The second system continues the accompaniment with more complex textures and dynamics like *p* and *mf*.

Der dritte Teil ist lyrisch und langgezogen, ein schönes Beispiel für einen breiten Volksgesang, der intonatorisch dem Chor der Dorfbewohner in „Fürst Igor“ ähnelt. Die Streicher übernehmen hier die Führung; die anfängliche Exposition des Liedes, die von den Violoncelli allein vorgetragen wird und in vier Teile gegliedert ist, wird als Klang eines Männerchores wahrgenommen (was dem Inhalt des Liedes entspricht, der die Mühen der Anwerbung widerspiegelt).

22 **Andante**

The image shows a musical score for measures 22 to 25. The tempo is marked 'Andante'. The music is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right and left hands with a simple melody and accompaniment. The second system continues the accompaniment with a more complex texture and dynamics like *p*.

Der vierte Satz, das scherzhafte „Ich tanzte mit einer Mücke“ - ein kleines, fröhliches, volkstümliches Scherzo - dient als lebhafter Kontrast zum vorhergehenden Satz. Der gesamte Satz wird in den hohen Lagen der Holzbläser vor einem hellen Streicherhintergrund gespielt; die Triller der Violinen zu Beginn und am Ende imitieren auf witzige Weise das Summen einer Mücke.

23 Allegretto

Der fünfte Teil, „Bylina über die Vögel“, ist am weitesten entwickelt und verbindet Epik, Humor und ein phantastisches Element. Das Thema ist hier ein kurzer Gesang von drei Tönen in der Lautstärke einer kleinen Terz.

24 Allegretto

Auf dieser Grundlage schafft der Komponist ein lebendiges Klangbild. Das Thema erhält verschiedene Nuancen durch leichte rhythmische Veränderungen, Transpositionen in verschiedene Register, Einhüllungen in Nebenstimmen, „zirpende“ und „zwisehernde“ Vorschläge, Triller und „Kuckuck“-Terz-Intonationen, die ein lebhaftes Vogelgezwitscher malen. Im Gegensatz zu den anderen Liedern, deren Harmonik von der Diatonik dominiert wird, ist die harmonische Sprache in „Bylina über die Vögel“ komplexer. Der phantastische Charakter wird durch die Harmonie des übermäßigen Dreiklangs erzeugt (siehe Partitur, 12 Takte vor Piu mosso). Dieser Abschnitt endet mit einer phrygischen Kadenz, die von der harmonischen Basis des Themenliedes abgeleitet ist und am Ende in einer rhythmischen Erweiterung hart erklingt.

Die beiden folgenden Sätze sind wie zwei kleine Zwischenspiele, die in starkem Kontrast zueinander stehen: das zarte, lyrische Wiegenlied, in dem nur die Streicher mitwirken, und die heiteren, fröhlichen Tänze.

In den Tänzen variiert Ljadow die Melodie ornamental und improvisatorisch in volksmusikalischer Manier. Die Streicher spielen Pizzicato in Anlehnung an volkstümliche Zupfinstrumente, die kleine Flöte, die an ein volkstümliches Blasinstrument erinnert, variiert die Tanzmelodie, begleitet von einem Tamburin.

25 a) Moderato

6) Allegro

The image shows two musical staves. The top staff is for '25 a) Moderato' in 3/4 time, marked 'p' (piano). It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The bottom staff is for '6) Allegro' in 2/4 time, marked 'mf' (mezzo-forte). It features a more rhythmic and syncopated melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Die Suite endet mit dem achten und umfangreichsten Satz, dem Reigen. Es ist ein lebhaftes Genrebild volkstümlicher Fröhlichkeit, das die Funktion eines Finales erfüllt.

26 Vivo

The image shows two musical staves for '26 Vivo' in 2/4 time. The top staff starts with a forte 'f' dynamic and ends with a 'sf' (sforzando) dynamic. The bottom staff starts with a 'sf' dynamic and ends with a 'p' (piano) dynamic. The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Die Entwicklung des Themas in diesem Satz ist die vielfältigste und freieste. Die Prinzipien der Variation und der Durchführung werden hier zu einer dreiteiligen Form kombiniert.

Alle Ausdrucksmittel - harmonische, strukturelle, orchestrale und klangliche - sowie die verschiedenen Methoden der Ausführung (vor allem die Variation) sind demnach der lebendigsten Offenbarung des figurativen Inhalts und der Gattungsmerkmale des Volksliedes untergeordnet. Die Orchestrierung der „Acht Lieder“ zeichnet sich durch die für Ljadow typische Sparsamkeit der Mittel bei gleichzeitiger enormer Vielfalt aus. Jeder Teil hat seine eigene spezifische Orchesterbesetzung, was die Kontraste zwischen den einzelnen Teilen noch verstärkt. Die maximale Besetzung mit relativ wuchtigen Tutti (die allerdings nirgends große Klangkraft erreichen) wird nur im abschließenden Reigen und teilweise in der „Bylina über die Vögel“ verwendet. In den

übrigen Sätzen, vor allem im Wiegenlied und in den Tänzen, überwiegt eine fast kammermusikalische Sparsamkeit des Orchesterklangs.

Die „Acht russischen Volkslieder“ gehören zu den bemerkenswertesten Werken der russischen symphonischen Klassik. Sie sind der beredteste Beweis für Ljadows Achtung und Liebe für die unsterblichen Schätze der musikalischen und poetischen Kreativität des russischen Volkes.

Obwohl Ljadow den größten Vertretern der Musikkunst in der Breite der Erfassung der Phänomene der Wirklichkeit und der Tiefe ihrer Reflexion unterlegen war, nimmt er in der Geschichte der russischen Musik einen herausragenden Platz ein. Er leistete einen wertvollen Beitrag zu allen Bereichen des musikalischen Schaffens, die er berührte. Besonders hervorzuheben ist, dass Ljadow als erster die Gattung des Präludiums in der russischen Musik etablierte, die bald darauf von seinen jüngeren Zeitgenossen Skrjabin und Rachmaninow brillant weiterentwickelt wurde. Mit seinen programmatischen symphonischen Miniaturen gelang es Ljadow, in Anlehnung an die klassischen Vorbilder der russischen Genre- und Programmsymphonik von Glinka, Dargomytschski, Rimski-Korsakow und Mussorgski eine ganz eigenständige Linie in der russischen Symphonik zu schaffen. Ljadows bemerkenswerte „Kinderlieder“ sind in ihrer Art einzigartig, ebenso wie seine Volksliedbearbeitungen, die zu Recht ihren Platz neben den klassischen Volksliedbearbeitungen von Balakirew und Rimski-Korsakow einnehmen.

KAPITEL III

A. K. GLASUNOW

(1865 - 1688)

Glasunow war einer der letzten Vertreter der russischen klassischen Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und einer der ersten Begründer der sowjetischen Musikkultur. Sein umfangreiches und vielseitiges Schaffen erstreckte sich über ein halbes Jahrhundert. In seinem Werk verband Glasunow verschiedene Strömungen der russischen Musik des 19. Jahrhunderts.

Sein Stil entstand unter dem direkten Einfluss der Traditionen der „Mächtigen Handvoll“. Neben Glasunows Lehrern Balakirew und Rimski-Korsakow war es vor allem das Werk Borodins, das ihn beeinflusste: Borodins epische und grandiose Bilder (wie auch die von Glinka) bestimmten weitgehend die wesentlichen Merkmale von Glasunows reifer schöpferischer Form.

Später spielte die Übernahme einiger Prinzipien Tschaikowskis im Bereich der symphonischen Komposition und der Ballettdramaturgie eine wichtige Rolle. Fast zur gleichen Zeit wurde Glasunow von Tanejew beeinflusst: seine Bekanntschaft mit ihm trug zu Glasunows Interesse an der Polyphonie bei. Glasunow übernahm auch schöpferisch bestimmte Stilelemente von ausländischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, vor allem von Liszt und teilweise von Wagner.

Glasunows Werk zeichnet sich durch eine kontemplative und ausgewogene Gefühlsstruktur aus. In seinen Werken verbinden sich epische, lyrische und dramatische Bilder und wirken auf eigentümliche Weise zusammen. Der epische Beginn wird durch das lyrische Element gemildert, die Lyrik hat im Allgemeinen einen episch-objektiven Charakter. Das Dramatische, das manchmal einen Hauch von pathetischer Überhöhung annimmt, aber ohne akute Konfliktspannung auskommt, ist von kühner Zurückhaltung durchdrungen.

Glasunows Musik hat einen ausgeprägt nationalen Charakter, auch wenn der Komponist sich nur selten authentischen russischen Volksthemen zuwandte. Das für russische Komponisten traditionelle Interesse an der Volksmusik verschiedener Nationalitäten spiegelt sich auch in seinem Schaffen wider: wir finden westslawische (polnische), ungarische, orientalische und spanische Themen sowie mehrere Werke, die auf griechischen und finnischen Themen basieren.

Glasunows Melodik zeichnet sich durch große Plastizität aus, die Harmonik durch harmonische Klarheit und die Weichheit farbiger Klangkontraste. Die Struktur ist fast immer etwas wuchtig: Glasunow liebt Fülle und Klangreichtum. Charakteristisch für den Komponisten ist die breite Anwendung der Polyphonie, insbesondere der Imitationspolyphonie, die in seiner Entwicklung eine wichtige Rolle spielt. Glasunows Instrumentation zeichnet sich durch einen reichen und zugleich weichen Klang aus, der durch die häufige Mischung verschiedener Klangfarben entsteht.

Glasunows schöpferisches Erbe ist umfangreich. Es umfasst alle Gattungen mit Ausnahme der Oper. Den größten Raum nimmt die Instrumentalmusik ein, vor allem die Sinfonik, zu der sich der Komponist schon früh hingezogen fühlte. Er schrieb acht Sinfonien und zahlreiche andere Orchesterwerke. Von herausragender Bedeutung sind auch Glasunows drei Ballette, insbesondere „Raimonda“. Er leistete auch einen wichtigen Beitrag zur Kammermusik (sieben Streichquartette, ein Quintett, zwei Quartettsuiten und einzelne Stücke für verschiedene Instrumente). Er wandte sich auch dem Klavier zu, für das er zwei Sonaten, Variationen und eine Reihe anderer Werke komponierte. Obwohl sich Glasunow weniger zu vokalen Formen hingezogen fühlte, sind einige seiner Romanzen von großem künstlerischen Wert. Glasunow war auch als Komponist von Schauspielmusik tätig; besonders hervorzuheben ist seine Musik zu Lermontows Drama „Maskerade“.

Gemeinsam mit Rimski-Korsakow vollendete Glasunow die Oper „Fürst Igor“ von Borodin. Da er über ein bemerkenswertes musikalisches Gedächtnis verfügte, restaurierte er Borodins nicht aufgezeichnete Ouvertüre zu dieser Oper sowie zwei Sätze aus dessen unvollendeter Dritter Symphonie. Glasunow instrumentierte auch seine eigene „Kleine Suite“ sowie zahlreiche Vokal- und Klavierwerke anderer Komponisten (Glinka, Dargomyschski, Mussorgski, Tschaikowski und Liszt). Auf der Grundlage mehrerer Klavierwerke von Chopin komponierte Glasunow die Orchestersuite „Chopiniana“ (*Les Sylphides*). Außerdem bearbeitete er eine Reihe von Orchesterwerken für Klavier zu vier Händen, sowohl eigene als auch Werke anderer Komponisten. Bedeutend ist Glasunows Arbeit an der Herausgabe fast aller Hauptwerke von Glinka, die er gemeinsam mit Rimski-Korsakow zum 100. Geburtstag des großen russischen Komponisten vornahm.

Glasunow schrieb auch eine Reihe von Artikeln, Erinnerungen und Notizen (über Rimski-Korsakow, Tschaikowski, Schubert, Beethoven, Tanejew und andere).

Fast ein Vierteljahrhundert lang leitete Glasunow das älteste russische Konservatorium in Petersburg-Leningrad (1905-1928), 29 Jahre davon als Professor (1899-1928). Sein ernsthaftes und besonnenes Wirken trug dazu bei, die junge Generation im Geiste demokratischer Ideale und im selbstlosen Dienst an der Kunst zu erziehen.

Die meiste Zeit seines Schaffens war Glasunow auch als Dirigent tätig. Durch die Förderung russischer Musik in verschiedenen europäischen und amerikanischen Städten trug er zur Stärkung der internationalen kulturellen Beziehungen bei.

Zusammen mit Rimski-Korsakow und Ljadow leitete Glasunow den von Beljajew gegründeten Verlag und die Konzertorganisation. Er nahm auch aktiv am Leben anderer musikalischer Institutionen teil.

Als Patriot und unermüdlicher Arbeiter, als hervorragender Musiker und sympathischer Mensch genoss Glasunow zu Recht breite öffentliche Anerkennung und Zuneigung. Seine Autorität reichte weit über die Grenzen seines Heimatlandes hinaus: Glasunow war Ehrenmitglied zahlreicher ausländischer Musikgesellschaften und Konzertorganisationen. Die Universitäten Cambridge und Oxford verliehen ihm die Ehrendoktorwürde in Musik.

LEBEN UND WERDEGANG

Kindheit (1865-1881). Alexandr Konstantinowitsch Glasunow wurde am 10. August 1865 in Petersburg als Sohn einer alten russischen Verlegerfamilie geboren. Sein Vater spielte Violine, seine Mutter war eine gute Pianistin. Die Glasunows hatten viele Musiker, spielten vierhändig und stellten verschiedene Instrumentalensembles zusammen. Der spätere Komponist zeichnete sich durch ein außergewöhnliches musikalisches Gedächtnis aus; was er in seiner Kindheit hörte, prägte sich ihm für immer ein.

Seine musikalische Ausbildung erhielt Glasunow zu Hause. Der Pianist und Pädagoge N. N. Jelenkowski spielte eine wichtige Rolle in seiner Entwicklung. Er nahm die kreativen Experimente des Jungen ernst und lenkte seine Aufmerksamkeit auf die Aneignung klassischer Musik. Die Bekanntschaft mit russischer Musik, insbesondere mit der Oper „Ruslan und Ljudmila“, war für die Ausbildung des Komponisten von großer Bedeutung. Glinkas Musik blieb für ihn ein unübertroffenes künstlerisches Vorbild: „Wie einst verneige ich mich vor diesem Heiligtum“, - schrieb er als Erwachsener über die Oper „Iwan Sussanin“.

Glasunow war dreizehn Jahre alt, als er Balakirew kennenlernte. Zu diesem Zeitpunkt verfügte der Junge bereits über umfangreiche praktische Kompositionserfahrungen und musste seine theoretischen Kenntnisse nur noch systematisieren. Balakirew schickte ihn zu Rimski-Korsakow (Ende 1879) und unterhielt noch lange eine kreative Beziehung zu dem jungen Komponisten.

Die Geschwindigkeit, mit der Glasunow bei Rimski-Korsakow lernte, war erstaunlich, zumal die Treffen mit dem Lehrer nur einmal pro Woche stattfanden, mit einer Pause im Sommer. Obwohl Glasunow gleichzeitig seine allgemeine Ausbildung an der Realschule fortsetzte, schaffte er es, alle musiktheoretischen Fächer (Harmonielehre, Polyphonie, Instrumentation und musikalische Formen) in eineinhalb Jahren zu absolvieren. 1881 brach Rimski-Korsakow den Unterricht ab, da er glaubte, dass der Sechzehnjährige die Grundlagen der Kompositionstechnik beherrschte.

Frühe Schaffensperiode (80er Jahre). Am 17. März 1882 wurde Glasunows Erste Sinfonie in einem Konzert der Freien Musikschule unter der Leitung von Balakirew aufgeführt. Der junge Komponist, der die Uniform eines Realschülers trug, trat peinlich berührt unter dem lauten Protest des Publikums auf. Seine Aufführung der Ersten Symphonie löste bei den Zeitgenossen Begeisterung aus. Rimski-Korsakow erinnerte sich an das Ereignis als ein „wahrhaft großes Fest“ und beschrieb die Sinfonie als „jung in der Inspiration, aber schon reif in Technik und Form“. W. Stassow begrüßte den „jungen Samson“, wie er Glasunow nannte, begeistert. Auch Tschaikowski interessierte sich für den jungen Komponisten.

Die Erste Symphonie bewegte Beljajew zutiefst und war der wichtigste Impuls für den Beginn seiner gesellschaftlichen und musikalischen Aktivitäten. Von nun an war Glasunows Leben eng mit Beljajews Institutionen und Kreisen verbunden. Im

Sommer 1884 unternahm Beljajew mit Glasunow eine große Reise ins Ausland, die zu einem wichtigen Ereignis im ruhigen, nachdenklichen Leben des jungen Komponisten wurde. In Weimar lernte er Liszt kennen, auf dessen Drängen Glasunows Erste Symphonie dort aufgeführt wurde. In Spanien nahm er Volksmelodien auf, in Tanger (Marokko) hörte er arabische Musik und in Bayreuth besuchte er eine Aufführung von Wagners Oper „Parsifal“. Gleichzeitig schloss Beljajew mit Glasunow einen Vertrag über die Veröffentlichung seiner Werke.

Nach seinem Abschluss an der Realschule verbrachte Glasunow ein Jahr als freier Student an der Fakultät für Geschichte und Philologie der Universität. Nachdem er verschiedene Blas- und Streichinstrumente erlernt hatte, wirkte er im Universitätsorchester unter der Leitung seines Freundes, des Dirigenten G. Djutsch¹, mit.

¹ Glasunow spielte im Orchester der Medizinischen Militäarakademie unter Borodin, von dem er einmal eine besondere Belobigung für den schönen Posaunenklang in Mendelssohns „Hochzeitsmarsch“ erhielt.

Glasunows eigene Dirigententätigkeit begann im Jahr 1888. Im folgenden Jahr trat er bei den von Beljajew organisierten Konzerten für russische Musik auf der Weltausstellung in Paris auf.

Zu diesem Zeitpunkt hatte der junge Glasunow bereits eine große Anzahl von Werken geschrieben, vor allem symphonische. Auch sein Interesse an der Kammermusik war deutlich geworden. Ein halbes Jahr nach der Ersten Symphonie wurde sein Erstes Quartett unter großem Beifall aufgeführt. Zu diesem Anlass schrieb Cui: „Diese frühe Entwicklung des Talents hat etwas Beängstigendes an sich ... Wie dem auch sei, es ist unmöglich, das aufstrebende junge und starke russische Talent nicht mit aufrichtiger und tiefer Freude zu begrüßen.“

Mitte der 80er Jahre schuf Glasunow eine Reihe von Werken mit volkstümlich-heroischem Charakter. Er schrieb die symphonische Elegie „Zum Gedächtnis eines Helden“. Sie ist, wie es im Programmheft heißt, einem Mann gewidmet, „der nur für eine gerechte Sache kämpfte, für die Befreiung des Volkes von der Unterdrückung“. Die symphonische Dichtung „Stenka Rasin“ besingt das rebellische Element der Befreiungsbewegung. Zur gleichen Zeit entstand die Zweite Symphonie, in der wie in „Stenka Rasin“ der Einfluss von Borodins Recken-Epen spürbar ist.

Ende der 80er Jahre suchte Glasunow nach neuen Wegen. In dem Bestreben, seinen künstlerischen Horizont zu erweitern, beschäftigte sich der Komponist intensiv mit den Schaffensprinzipien Tschaikowskis und machte sich mit fremder Musik, insbesondere mit der Wagners vertraut. Seine vielseitige Suche spiegelt sich in der Dritten Symphonie und der Symphonischen Fantasie „Das Meer“ wider, die beide in dieser Zeit entstanden. In Glasunows Schaffen markieren diese Werke den Übergang von der jugendlichen Frühphase zur Reife.

Die Blütezeit des Schaffens (90er Jahre - Anfang 1900). Das letzte Jahrzehnt des 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Zeit, in der Glasunows Schaffen seine größte Blüte erlebte. Mitte der 90er Jahre hatte er seine volle Reife erreicht. Der Inhalt seiner Musik vertiefte sich. Der dramatische Ansatz spielt nun eine größere Rolle, die Lyrik erhält einen emotional erregten Charakter. Unter den Bedingungen der komplizierten gesellschaftlichen Situation zu Beginn der 1900er Jahre erscheinen in Glasunows Schaffen, untypisch für ihn, frühere schwere traurige Erlebnisse, tiefes Nachdenken. Auch die künstlerischen Ausdrucksmittel bereichern sich: der

melodische Atem wird breiter, die musikalische Entwicklung gewinnt an Dynamik, Zielstrebigkeit und Geschlossenheit, die Rolle der Polyphonie nimmt zu.

In dieser Zeit entstanden die meisten seiner Sinfonien (Vierte bis Achte), das Vierte und Fünfte Quartett, alle drei Ballette („Raimonda“, „Die Magd als Herrin“ (*Die Liebeslist, Die Versuchung des Damis*) und „Die Jahreszeiten“) sowie das Violinkonzert.

In den frühen 1900er Jahren entstand eines seiner größten sinfonischen Programmwerke, die Suite „Aus dem Mittelalter“, in der der Komponist verschiedene Bilder der historischen Epoche verarbeitete, die ihn schon lange interessierten. In diese Zeit fallen auch Glasunows herausragende Klavierwerke. Er strebte auch in seinen Klavierwerken nach großen Formen und schuf ein Präludium und eine Fuge in d-Moll, Variationen und zwei Sonaten (in b-Moll und e-Moll, 1901).

1889 wurde Glasunow als Professor für Spezialinstrumente an das Konservatorium berufen. Glasunows Autorität als weltberühmter Komponist sicherte ihm eine führende Position in der Fakultät. Glasunow entwickelte eine enge Beziehung zu seinen Studenten, die weit über das Klassenzimmer hinausging und auf der tiefen Bewunderung der jungen Leute für den bemerkenswerten Künstler und Menschen beruhte.

Nach dem Tod Beljajews übernahm Glasunow neue Aufgaben, indem er zusammen mit Rimski-Korsakow und Ljadow die Leitung des Konservatoriums übernahm.

In diesen Jahren nahm Glasunow eine herausragende Stellung im Petersburger Musikleben ein. Der Kreis seiner persönlichen Kontakte wurde immer größer. In Glasunows Haus und auf seiner Datscha in Osjorka trafen sich viele Musiker, Künstler, Kunstschaffende und Schriftsteller. Schaljapin und Jerschow, W. Stassow und Rimski-Korsakow, Repin und Antokolski, ausländische Musiker waren häufig zu Besuch. Der Komponist traf auch M. Gorki.

Eine wichtige Phase in Glasunows Leben waren die Jahre 1905-1907, in denen er sich zusammen mit dem besten Teil der russischen Intelligenz entschieden auf die Seite des revolutionären Jugendkonservatoriums stellte und in Solidarität mit der Generalstreikbewegung die Abschaffung des Unterrichts forderte. In Briefen aus dieser Zeit verabscheut er die „Generäle mit Orden und Bändern an der Brust“, die „Verwalter und Schirmherren“, wie er die Direktoren der Russischen Musikgesellschaft nennt. Gemeinsam mit Ljadow verließ Glasunow trotzig das Konservatorium, um gegen die Entlassung Rimski-Korsakows zu protestieren. Gleichzeitig wurde unter seiner Leitung Rimski-Korsakows Oper „Kaschtschei der Unsterbliche“ einstudiert und aufgeführt, deren Inszenierung eine der bedeutendsten Episoden im Musikleben des Revolutionsjahres 1905 darstellte.

Der Dezember 1905 erwies sich als Wendepunkt im Leben Glasunows und des gesamten Konservatoriums, das das lang ersehnte Recht erhielt, einen Direktor aus den Reihen der Professoren zu wählen. Glasunow, der sich diese Ehre durch seine demokratische Gesinnung und seine hohe künstlerische und moralische Autorität verdient hatte, wurde einstimmig gewählt.

Glasunows Arbeit als Direktor des Konservatoriums begann in einem der schwierigsten Momente der Geschichte, als die revolutionäre Bewegung, die vom Zarismus brutal unterdrückt worden war, im Niedergang begriffen war. Der reaktionäre Teil der Professorenschaft des Konservatoriums widersetzte sich Glasunows fortschrittlichen Bestrebungen mit allen Mitteln. Dennoch erfüllte er unbeirrt seine staatsbürgerliche Pflicht. „Das Konservatorium aufzugeben, hieße für mich, es seinem Schicksal zu überlassen und die Musik in Russland zu ruinieren“, - schrieb er an Rimski-Korsakow und widmete sich dieser verantwortungsvollen Aufgabe mit noch größerem Eifer, manchmal sogar auf Kosten seiner eigenen Kreativität. Er beschäftigte sich mit allen Einzelheiten des Ausbildungsprozesses,

beobachtete die Arbeit der Lehrer, besuchte Konzerte, Fach- und allgemeine Prüfungen, verfolgte die Erfolge der Schüler, an die er sich jeweils erinnerte.

Glasunows umsichtige Führung wirkte sich günstig auf das Leben des Konservatoriums aus. Die allgemeine Wertschätzung für ihn war so groß, dass die regelmäßigen Neuwahlen des Direktors immer mit demselben Ergebnis stattfanden: er wurde bis 1928 immer wieder gewählt, und zwar fast immer einstimmig.

Glasunow verband seine intensive Arbeit am Konservatorium mit anderen Aktivitäten. Er dirigierte weiterhin ausgiebig und beteiligte sich an der Arbeit des Beljajew-Kuratoriums sowie am Konzert- und Theaterleben der Hauptstadt. In dieser Zeit wurden seine Jubiläen mit großem Aufwand gefeiert (25-jähriges Schaffensjubiläum 1907, 50-jähriges Geburtsjubiläum 1915).

In den Jahren des revolutionären Aufbruchs arrangierte Glasunow das Volkslied „Hey, uchnem“ für Chor und Orchester, schrieb die „Russische Fantasie“ für das Volkssorchester von W. W. Andrejew und vollendete seine letzte, die Achte Symphonie (1906).

Nach der Achten Symphonie ließ Glasunows schöpferische Tätigkeit nach. Seine Aufmerksamkeit galt fast ausschließlich dem Konservatorium und seinen gesellschaftlichen Aktivitäten. In den Jahren 1907-1917 komponierte er zwei Klavierkonzerte, eine Reihe von symphonischen Werken (darunter Werke über finnische Volksthemen), begann die Neunte Symphonie, die unvollendet blieb, schrieb Musik für mehrere dramatische Stücke, ein Präludium und eine Fuge für Orgel und anderes.

Glasunows Wirken nach der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution und in seinen letzten Lebensjahren (1917-1936). Nach 1917 wurde das Bild von Glasunow als sozialem Künstler besonders lebendig. Während ein bedeutender Teil der Intelligenz in den ersten Jahren nach der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution emigrierte oder den Weg der Sabotage einschlug, sorgte Glasunow mit allen Mitteln dafür, dass der Unterricht am Konservatorium keinen einzigen Tag unterbrochen wurde. Die Umstrukturierung des Lehrsystems war nicht schmerzlos, aber mit seiner Autorität, seiner untadeligen Integrität und seinem Engagement gelang es ihm, die für eine fruchtbare Arbeit notwendige Atmosphäre zu schaffen.

Glasunows kompositorische Arbeit war in diesen Jahren von geringer Intensität. Sie äußerte sich lediglich in der Schaffung mehrerer Kammermusikwerke (das Sechste Quartett, Präludien und Fugen für Klavier und einige andere Werke). Seine Hauptenergie war auf öffentliche Aktivitäten gerichtet. Glasunow tritt häufig in der Philharmonischen Gesellschaft, am Konservatorium, in Arbeiterklubs und Militäreinheiten auf. Er hilft der jungen Amateurkunst, nimmt aktiv an der Arbeit von Konzertorganisationen, Theatern, verschiedenen Gesellschaften, Komitees, Kongressen und Wettbewerben teil. Er wurde von den verschiedensten Publikumsschichten geliebt und mit Begeisterung aufgenommen. Auch Glasunows Jubiläen fanden eine breite öffentliche Resonanz. Anlässlich des 20-jährigen Jubiläums seiner pädagogischen Tätigkeit wurde der Kleine Saal des Konservatoriums nach ihm benannt. Im Zusammenhang mit dem 40. Jahrestag seines Schaffens wurde Glasunow der Ehrentitel „Volkskünstler der Republik“ verliehen (1922). Das Jahr 1925 markierte den 60. Geburtstag des Komponisten und den 20. Jahrestag seiner Amtszeit als Direktor des Konservatoriums von Petersburg-Leningrad.

Im Jahr 1928 wurde Glasunow als Vertreter der Sowjetunion zum Internationalen Schubert-Wettbewerb nach Wien entsandt. Am 15. Juni verließ er das Land. Er kehrte nicht in sein Heimatland zurück. Da er zu diesem Zeitpunkt bereits krank war,

erhielt Glasunow von der sowjetischen Regierung die Erlaubnis, seinen Urlaub zu verlängern.

In den letzten acht Jahren seines Lebens komponierte Glasunow das Siebte Quartett, die Konzertballade für Violoncello, das Saxophonquartett, das Saxophonkonzert und einige andere Werke. Eine Reihe von Artikeln und Erinnerungen, die er in diesen Jahren verfasste, zeigen, dass er, auch wenn er sich nicht in seiner Heimat aufhielt, in Gedanken ganz bei ihr war. Die Konzertauftritte brachten Glasunow keine wirkliche Befriedigung - sie hatten nicht dieselbe breite gesellschaftliche Bedeutung wie seine Aktivitäten in Leningrad. Die Tourneen wurden für den schwer kranken Komponisten immer beschwerlicher. In seinen letzten Lebensjahren musste er sie aufgeben.

Bis zu seinem letzten Tag gab Glasunow nie die Hoffnung auf, dass eine Besserung seines Gesundheitszustandes ihm die Rückkehr in seine Heimat ermöglichen würde. In seinen Briefen interessierte er sich immer wieder für das Leben am Konservatorium und schwelgte in Erinnerungen an seine russische Heimat, an Leningrad und seine Datscha in Osjorka. Doch seine Hoffnungen sollten sich nicht erfüllen. Am 21. März 1936 starb Glasunow in Paris. 1972 wurde seine Asche in die UdSSR überführt und in Leningrad feierlich beigesetzt.

SYMPHONISCHES WERK

Die symphonische Musik nimmt einen zentralen Platz in Glasunows Vermächtnis ein. Sie verkörpert auf anschauliche Weise die typischen Merkmale seines Stils. Glasunows symphonische Werke sind Ausdruck seiner Anknüpfung an die symphonischen Traditionen der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ (vor allem Borodin). Gleichzeitig sind in den Werken der reifen Periode Elemente der Sinfonik Tschaikowskis zu erkennen.

Glasunows symphonisches Vermächtnis umfasst verschiedene Arten von Werken, von monumentalen Symphonien bis hin zu kleineren Stücken.

Von den acht Sinfonien Glasunows gehören die ersten beiden dem Frühwerk an. Die Erste Sinfonie hat einen leichten und heiteren, etwas pastoralen Charakter und spiegelt Eindrücke der sommerlichen Natur und Landschaft wider. Das Finale zeichnet ein Bild volkstümlicher Fröhlichkeit. Im Scherzo und im Finale werden zwei polnische Volksthemen verwendet; der slawische Charakter findet sich auch in einigen anderen Themen dieser Symphonie, die der Komponist ursprünglich sogar „slawisch“ nennen wollte. Die Zweite Sinfonie ist eher episch und monumental. Hier ist der Einfluss Borodins am deutlichsten zu spüren, vor allem im etwas rauen ersten Satz und im Finale. Der lyrische langsame Satz mit seinem teilweise orientalischen Kolorit steht der Musik Borodins und Balakirews nahe.

Die Dritte Symphonie verbindet die „kutschkistische“ Tradition mit einigen Einflüssen von Tschaikowski und teilweise von Wagner. Sie hat die Bedeutung einer Übergangsphase zu den reifen Sinfonien.

Die Vierte Sinfonie (1893) definiert den für Glasunow charakteristischen lyrisch-epischen Sinfonietyp vollständig. Der erste Satz ist von einer kontemplativen Lyrik durchdrungen, die mal fröhlich strahlend, mal innig elegisch ist. Das heitere, perlende Scherzo wird von „jagenden“ und „hornartigen“ Intonationen bestimmt. Typisch für Glasunow ist das festlich bewegte Finale der Sinfonie, dessen Hauptthema den Charakter eines Triumphzuges hat. Charakteristisch ist auch das Auftauchen tänzerischer Elemente in der Symphonie: ein Walzer im Mittelteil des Scherzos und

eine tänzerisch-rhythmische Verwandlung des Hauptteils des ersten Satzes im Finale (in dem alle Themen der vorangegangenen Sätze wiederkehren); hier wird bereits der Stil von Glasunows Ballettmusiken vorweggenommen. Die Vierte Symphonie ist nur dreisätzig: Der langsame Satz fehlt, was durch die langsame lyrische Umrahmung des ersten Satzes und die gleiche Einleitung des Finales ausgeglichen wird.

Die Fünfte und Sechste Sinfonie (1895-1896) gehören zu den hellsten und bekanntesten Beispielen von Glasunows Sinfonik. Die Fünfte zeichnet sich durch ihre zutiefst optimistische Struktur aus. In der Sechsten berührt Glasunow zum ersten Mal die dramatisch-pathetische Sphäre der Bilder und verwirklicht auf seine Weise die Merkmale der dramatischen Symphonik Tschaikowskis.

Die beiden letzten Sinfonien, die zu Beginn der 1900er Jahre entstanden, zeichnen ein komplexeres Bild. In der Siebten sticht besonders der streng fokussierte langsame zweite Satz hervor, der im Kontrast zum unbeschwerten pastoralen Charakter des ersten Satzes und dem darauf folgenden freudig erregten Scherzo steht. Im langsamen Satz und im gewaltigen, triumphalen Finale, das die Symphonie beschließt, wird Glasunows immense polyphone Meisterschaft besonders deutlich. Der Komponist selbst erkannte, dass er seine Errungenschaften auf diesem Gebiet zu einem großen Teil seiner Bekanntschaft mit dem Werk Tanejews verdankte.

Die Achte Symphonie ist Glasunows monumentalstes Werk. Während die Sätze sehr kontrastreich sind, zeichnet sie sich gleichzeitig durch Einheitlichkeit und Konsequenz in der Entwicklung des Zyklus aus. Die Musik des ersten Satzes ist erhaben und romantisch. Der langsame Satz ist von traurigen Gefühlen durchdrungen. Der launische, schnelle und flüchtige Satz des Scherzos hat einen beunruhigenden, ja fast unheimlichen Ton. Im Finale werden die düsteren Bilder des langsamen Satzes und des Scherzos überwunden und die Vorstellung vom endgültigen Triumph des Lichts bestätigt.

Neben seinen Sinfonien schuf Glasunow eine große Anzahl sinfonischer Programmwerke. Seine Vorliebe für diese Gattung zeigt auch seine Verbundenheit mit den Traditionen der russischen Klassik. Die Inhalte dieser Werke sind vielfältig: Nationale und heroisch-epische Themen spiegeln sich in dem Poem „Stenka Rasin“, der Suite „Der Kreml“ und der Elegie „Zum Gedächtnis eines Helden“ wider; die Fantasien „Der Wald“, „Das Meer“ und das sinfonische Bild „Der Frühling“ sind von Natureindrücken inspiriert; die Suiten „Orientalische Rhapsodie“ und „Aus dem Mittelalter“ sowie die Ouvertüre „Karneval“ sind Skizzen aus dem Leben und Alltag verschiedener Völker und Epochen gewidmet. Glasunows Interesse an der Musikkultur anderer Völker spiegelt sich auch in der Komposition von zwei Ouvertüren über griechische Themen, dem Stück „Slawonisches Fest“¹, der „Finnischen Fantasie“, den „Finnischen Skizzen“, der „Karelischen Legende“ und anderen Werken wider.

¹ Orchesterbearbeitung des Finales des Dritten Quartetts.

Glasunows charakteristischer Ausdruck leichter Festlichkeit, der für die Finalsätze seiner Sinfonien typisch ist, spiegelt sich in Werken wie der „Festouvertüre“, der „Festprozession“, der „Hochzeitsprozession“ und dem „Festmarsch“ wider. Der Tanz ist neben den Balletten mit Konzertwalzern, Mazurken, Ballettsuiten und anderen Stücken vertreten. Glasunows symphonisches Schaffen umfasst fünf Instrumentalkonzerte, von denen das Violinkonzert und das Erste Konzert für Klavier und Orchester besonders wertvoll sind.

„STENKA RASIN“

„Stenka Rasin“ ist eine sinfonische Dichtung. Der Komponist fühlte sich von der Gestalt des Stepan Rasin angezogen, die einen starken volkstümlichen Charakter hat. Der Komponist vertonte den romantischen Geist der Volkssagen über den freiheitsliebenden Ataman und schuf einen Kontrast zwischen seiner bogatyrischen Erscheinung und dem weiblichen Bild der persischen Prinzessin.

Das Poem ist das erste große Programmwerk Glasunows. Das Programm wurde vom Komponisten selbst auf der Grundlage von Texten aus Volksliedern geschrieben.

Die ruhige Weite der Wolga. Lange Zeit stand das russische Land ruhig und unbeirrt da, bis der furchterregende Ataman Stenka Rasin erschien.... Mit seiner wilden Horde zog er auf Flößen die Wolga entlang.... Ein Volkslied beschreibt ihre Reisen wie folgt.

Ein leichter Kahn schwamm aus,
Ein leichter Kahn des Atamanen,
Des Atamanen Stenka Раѣин.
Der ganze Kahn wurde geschmückt,
Von Kosaken geschmückt,
Auf ihr seidene Segel,
Und die Ruder sind vergoldet..
In der Mitte des Kahns steht ein Brokatpavillon
Wie in diesem Brokatpavillon
Liegen Fässer aus goldenem Schatz,
Auf dem Schatz sitzt eine schöne Jungfrau,
Die Geliebte des Atamanen.

- eine persische Prinzessin in Gefangenschaft von Stenka Rasin. Eines Tages dachte sie nach und begann den guten Männern ihren Traum zu erzählen:

Ich habe nicht viel geschlafen,
Ich habe nicht viel geschlafen, ich habe viel gesehen
Und ich hatte einen Traum, der mir nicht gefiel
Der Ataman wird erschossen,
Die Kosaken werden im Gefängnis sitzen,
Und ich werde
In der Wolga ertrinken

Der Traum der Prinzessin wurde wahr. Stenka wurde von den Truppen des Zaren umzingelt. Als er seinen Tod voraussah, sagte er: „Dreißig Jahre lang bin ich an der Mutter Wolga spazieren gegangen, um meine jugendliche Seele zu erfreuen, und ich habe sie, die Amme, mit nichts erbarmt. Ich werde Mutter Wolga nicht mit Goldschätzen, nicht mit teuren Perlen bedauern, sondern mit dem, was das Schönste auf der Welt ist, was uns am meisten am Herzen liegt.“ Und mit diesen Worten warf er die Prinzessin in die Wolga. Die tobende Menge sang sein Lob und stürzte sich gemeinsam mit ihm auf die Truppen des Zaren...

Dieses Programm wurde von Glasunow in der schlanken und dynamischen Form der Sonate Allegro verkörpert.

Die beiden Hauptthemen entsprechen den beiden kontrastreichen Hauptbildern: Rasins Freiheitskämpfer (der Hauptteil) und die persische Prinzessin (der Nebenteil). Gleichzeitig werden alle Teile des Poems durch die Melodie des berühmten Treidler-Liedes „Hey, uchnem“ miteinander verbunden. Die Intonation von „Hey, uchnem“, die gleich zu Beginn des Poems auftaucht, zieht sich in verschiedenen Formen durch fast das gesamte Werk; der Hauptteil basiert auf ihr, und auch der Nebenteil hat einen

Bezug zu ihr. Dieses Lied, das erstmals in den 60er Jahren von Balakirew aufgenommen wurde, dient als Ausdruck der mächtigen und freiheitsliebenden Kraft des Volkes.

Das Poem beginnt mit einer langsamen Einleitung (Andante, h-Moll), die „die ruhige Weite der Wolga“ beschreibt. Diese musikalische Landschaft hat einen stark fokussierten Charakter.

Bereits zu Beginn der Einleitung erscheinen Intonationen von „Hey, uchnem“. Sie klingen zunächst gedämpft (Terz-Quart-Gesang bei Celli mit Dämpfer - Beispiel 27a) und werden dann bei Posaunen deutlicher und breiter (Beispiel 27b).

27a) (Andante)

6)

Es folgt eine weitere Phrase der Melodie, die von der Oboe vor dem Hintergrund des leichten Tremolos der Violinen und der Harfenakkorde in hoher Lage vorgetragen wird.

28 (Andante)

p

Nach der Wiederholung des gesamten vorhergehenden Satzes mit Modulation von der Subdominante (e-Moll) zur Dominante und mit Veränderungen in der Orchesterbesetzung (Bratschen, dann Hörner, dann Solo-Klarinette) folgt eine klangliche Verdichtung auf dem dominanten Orgelpunkt - der Übergang zum schnellen Hauptteil.

Der rasante Klangfluss des Hauptteils (Allegro con brio) verkörpert die spontane Volkskraft und den unbeugsamen Willen. Das Anfangsmotiv des Liedes „Hey, uchnem“ bildet die Grundlage für die tiefere Bassstimme (Fagotte, Tuba, Celli und Kontrabässe). Gleichzeitig erklingen in der energischen Bewegung der Geigen, Flöten und Klarinetten die verschleierte Intonationen des Liedes „Die Mutter Wolga hinunter“.

29 *Allegro con brio*

Der Höhepunkt des Hauptteils (siehe Partitur, Buchstabe **D**, pesante) drückt einen breiten, stürmischen Ausbruch aus. Die kurze, einprägsame Melodie, die scharfen sf-Akzente, die dorische Sexte (gis), das durchdringende Timbre der Piccoloflöte in Kombination mit den anderen Holzbläsern und Posaunen sowie die gewichtige Bewegung verleihen dieser Episode große Aktivität und Ausdruckskraft.

Der Nebenteil (B-Dur¹) ist eine vollständige Episode in drei Teilen (*Allegro moderato*).

¹ Ungewöhnlich für die klassische Sonatenform sind die tonalen Beziehungen zwischen Haupt- und Seitenteilen: in der Exposition gibt es einen Halbtonvergleich der Tonalitäten (h-Moll - B-Dur), in der Reprise einen Terzvergleich (h-Moll - D-Dur).

In der Art des Themas und seiner Darstellung steht er im Gegensatz zu allem, was ihm vorausgeht. Die liebliche, weiche Klarinettenmelodie erinnert an orientalische Themen, wie sie in der russischen Musik üblich sind (Beispiel 30a). Die Intonation des Liedes „Hey, uchnem“ verschwindet aber auch hier nicht, sondern ist im Motiv des Themas selbst und vor allem in dem plätschernden „Spiel“, das jede Passage des Themas umrahmt, zu finden (Beispiel 30b).

Allegro moderato

30 a)

Allegro moderato

Das Thema der Nebenstimme erhält einen besonders lebendigen, leidenschaftlichen und lyrischen Ausdruck, wenn die Violinen es erneut in einer Oktave führen (siehe ab Takt 11 nach dem Buchstaben **G**).

Die Durchführung (*Allegro con brio*) ist sehr dynamisch. Sie entwickelt die Motive der Haupt- und Nebenstimmen. Der *Meno mosso*-Abschnitt wird stärker betont (siehe ab Takt 3 nach dem Buchstaben **M**). Die Nebenstimme, begleitet von expressiv veränderten Harmonien und Nebenstimmen, erhält hier einen melancholischen Ton. Die verbindenden Elemente der Hauptstimme und das klirrende Glissando der Harfen (*Poco animato*, Buchstabe **N**) erhöhen die Spannung. Die anschließende erregte und aufstrebende Bewegung der Streicher und Holzbläser mit den einzelnen Phrasen des Liedes „Hey, uchnem“ in den Blechbläsern, die diesen Hintergrund durchbrechen, bereitet die Reprise vor.

Auf dem höchsten Punkt des Aufstiegs folgt die Reprise (Buchstabe **O**). Die Dynamik der musikalischen Form des Poems wird durch die Verschmelzung des Endes der Durchführung mit dem Beginn der Reprise (der Übergang an der labilen Harmonie - dem dominanten Orgelpunkt) und die Verdichtung des Hauptteils verstärkt. Dazu trägt auch das Fehlen eines ausgedehnten Ansatzes für die Nebenstimme bei, die in der Reprise direkt an die Hauptstimme anschließt.

Die Nebenstimme nimmt nun einen energischeren, männlicheren, ja pathetischen Charakter an. Der Klang wird durch den dominanten Orgelpunkt und die ununterbrochene unruhige Bewegung der Sechzehntel aus der Hauptstimme verstärkt. Im schwingenden „Nachspiel“, das das erste Thema ablöst, erscheint der „Galopp“-Rhythmus:



Die spannungsgeladene Entwicklung der Reprise wird durch einen scharfen Akkord mit dem Glissando der Harfe und dem schrillen Tremolo der Zimbeln unterbrochen. Dem Programmheft zufolge entspricht diese Unterbrechung dem Moment, in dem Rasin die persische Prinzessin in die Wolga wirft.

Nach einer kurzen Überleitung mit einem farbigen, geheimnisvoll klingenden Tremolo der Bratschen und Geigen (*Tempo del comincio*) beginnt die Coda (*Andante mosso*). Zum letzten Mal erklingt das Lied „Hey, uchnem“, das erst hier, am Schluss des Poems, zum ersten Mal in voller Länge präsentiert wird. Sein kraftvoller Klang in den Trompeten und Posaunen vor dem Hintergrund der durchdringenden Chromatik der Holzbläser und Streicher und den schweren Schlägen des Tamtams evoziert eine Vorstellung von majestätischer und gewaltiger Kraft. Das Poem schließt mit einem kraftvollen Bild eines spontanen Volksausbruchs (*Allegro molto*).

Das Poem „Stenka Rasin“ zeigt die Verbindungen zwischen dem Symphonismus des jungen Glasunow und den charakteristischen Prinzipien der „Neuen Russischen

Schule der Musik“. Der allgemeine national-heroische Charakter des Werks spiegelt den Einfluss von Borodin wider, dem das Poem gewidmet ist. Die Technik der gegenseitigen Annäherung in der Entwicklung der beiden Hauptthemen des Sonatenallegros entspricht ebenfalls den symphonischen Prinzipien Borodins. Der Seitenteil ist den lyrischen orientalischen Themen von Balakirew verwandt. Gleichzeitig ist der bekannte Einfluss von Tschaikowskis „Romeo und Julia“-Ouvertüren-Fantasie in Stenka Rasin spürbar: er zeigt sich in der Dreiteiligkeit und Geschlossenheit des Seitenteils und im Charakter der ihn einrahmenden Episoden sowie in den Besonderheiten des Übergangs vom Hauptteil zum Seitenteil in der Reprise.

In diesem Frühwerk Glasunows können wir also sowohl die grundlegenden Quellen erkennen, auf denen die weitere Entwicklung seines Werks beruhte, als auch seine individuellen Merkmale. Die Kombination von epischen und lyrischen Anfängen und die gewisse Massivität der orchestralen Struktur sind charakteristisch für Glasunows reifen Sinfonismus. Erwähnenswert ist auch eine Technik wie die Intonation des Hauptteils in der langsamen Einleitung, die später in der Fünften und Sechsten Symphonie auftritt.

FÜNFTE SYMPHONIE B-Dur

Der lyrische und epische Charakter von Glasunows Symphonik kommt am deutlichsten in der Fünften Symphonie zum Vorschein. Die Musik fließt wie ein reißender Fluss, ein breiter und frei fließender Strom. Die Sinfonie ist durchdrungen von einer klaren, harmonischen Weltansicht und der Vorstellung von der Unerschöpflichkeit der Lebenskräfte, der Energie und des Willens der Menschen. Die ruhige und überschwängliche Erzählung spiegelt sowohl den kraftvollen, gesunden Geist des Volkes als auch eine sanfte Seelenhaftigkeit wider.

Der symphonische Zyklus zeichnet sich durch große künstlerische Integrität und innere Geschlossenheit aus. Der erste Satz (Sonatenallegro) bestimmt von Anfang an die lyrische und epische Grundstruktur der Sinfonie. Im zweiten Satz - dem Scherzo - wird das vorherrschende helle Kolorit etwas verdunkelt. Der langsame dritte Satz ist der lyrischste. Das Finale entfaltet das Bild eines großen Volksfestes.

Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Moderato maestoso*), die mit einem feierlichen und majestätischen Thema beginnt.

Die ruhige Bewegung des Themas mit dem Vorherrschen von Tonika-Dreiklängen, dem tiefen Register und der massiven Unisono-Exposition (mit Oktavverdoppelungen), an der alle wichtigen Orchestergruppen beteiligt sind, verleihen ihm den Charakter einer epischen Erzählung.

31 **Moderato maestoso**

Die ersten vier Takte des Themas werden durch eine weiche, leuchtende Durchführung der zweiten Phrase in Verkleinerung der Bläser mit für Glasunow typischen Imitationen ersetzt. Die Fortsetzung des Einleitungsthemas ist ähnlich aufgebaut: Die Unisono-Exposition (die nun fünf Takte einnimmt) wird wiederum mit der imitatorischen Entwicklung kleiner melodischer Abschnitte kontrastiert. Auch die anschließende Durchführung der Einleitung basiert auf kanonischen Imitationen des Themas. Allmählich wird der Satz lebhafter und schneller; der Vierertakt wird durch einen Zweiertakt ersetzt und geht dann unmerklich und fließend in einen Dreiertakt über, der das Erscheinen des Hauptteils vorbereitet.

Der Hauptteil (Allegro) ist von freudigem Streben geprägt. Sein Thema ist ein umgewandeltes Thema der Einleitung: die Größe des Tempos

($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$), (3/4 anstelle 4/4)

die Instrumentierung und die gesamte Struktur haben sich verändert. Die Melodie wird nicht mehr in schweren Unisoni vorgetragen, sondern gleitet mühelos in der Bassstimme vor einem Hintergrund von plätschernden Terzen. Sie ist breit und sanglich geworden; die kanonische Leitung (der Violine) verleiht ihr noch mehr Länge.

32 (Allegro) / / /

Die Struktur des Hauptteils nähert sich einer dreiteiligen Struktur an. Der Verbindungsteil (siehe Partitur, Ziffer 8) ist eine Weiterentwicklung. Die träumerisch-nachdenkliche Aufwärtsbewegung der Soloklarinette (über der anhaltenden Dominant-Harmonie der Celli) leitet direkt zum Seitenteil über.

Die Nebenstimme steht nicht so sehr im Kontrast zur Hauptstimme, sondern ergänzt sie. Aufgrund ähnlicher Wendungen im melodischen Muster beider Themen wird die Nebenstimme als eine umgekehrte Version der Hauptstimme wahrgenommen. Die sanfte Melodie der Soloflöte und Klarinette, gefolgt von der Oboe, die fließende Harfenbegleitung und die weichen Harmoniewechsel geben diesem Thema den Charakter einer lyrischen „Romanze ohne Worte“.

(Alleg ro)

33
dolce
p

Die allgemeine Struktur der Nebenstimme ist ebenfalls dreiteilig. Ihr Mittelteil (siehe Ziffer 14) basiert auf der Durchführung des Klarinettensolomotivs (vgl. 4 Takte vor Ziffer 11). Dasselbe Motiv ist auch im letzten Satz des Themas in den Violinen polyphon eingewoben (siehe ab Abbildung 15). Allmählich wird es unruhiger und klingt sogar etwas pathetisch; dazu trägt auch das Eindringen des Themas der Hauptstimme in das Unisono der Trompete und der vier Hörner bei (vgl. 8 Takte vor Ziffer 16).

Die intonatorische Verwandtschaft der Themen von Haupt- und Nebenstimmen wird besonders im letzten Abschnitt der Exposition deutlich, wo sie im doppelten Kontrapunkt geführt werden (siehe Ziffer 16).

Von großer Bedeutung für die Festigung des lyrischen und epischen Charakters des ersten Satzes der Sinfonie ist die Durchführung (ab Ziffer 18). Sie ist auch sehr typisch für Glasunows symphonischen Stil. Der Prozess der Durchführung verläuft ruhig und fließend, ohne scharfe Zusammenstöße. Im ersten Abschnitt der Durchführung wird der Hauptteil, der in den Tonarten Cis-Dur, D-Dur und Es-Dur verläuft, abwechslungsreich behandelt. Der erste Höhepunkt der Durchführung ist eine breite, reiche Exposition der Nebenstimme, die von Elementen der Hauptstimme begleitet wird (G-Dur - siehe Ziffer 21). Der pathetische Charakter dieses Moments wird durch ein schwereres Tempo (Largamente), den reichen Klang des gesamten Orchesters (ff) und einen gespannten Orgelpunkt auf der III. Stufe (B-Dur) erreicht.

Der nächste Abschnitt der Durchführung (siehe Ziffer **22**) beginnt mit einem vorübergehenden Spannungsabfall. Das Klarinettenmotiv in der Erweiterung wird kanonisch entwickelt. Dieses Motiv konvergiert weiter mit den Intonationen der Haupt- und Nebenstimmen. Ein allmählicher Aufbau, der auf der Kombination von Elementen der Hauptthemen des ersten Abschnitts beruht, führt zur Reprise.

Die Reprise (ab Ziffer **25**) ist komprimiert und dynamisch. Eine Besonderheit des Beginns der Reprise ist das gleichzeitige Auftreten der beiden Hauptthemen. Die Nebenstimme setzt in einem dichten Unisono von Celli, Fagott, Trompete und zwei Posaunen zwei Takte vor dem Erscheinen der Hauptstimme ein, mit der sie kontrapunktisch verbunden ist. Der weitere Verlauf der Haupt- und der Zwischenstimme ist erheblich verkürzt. Nach dem Verbindungsteil erklingt der Seitenteil in neuer Weite und Ausdehnung.

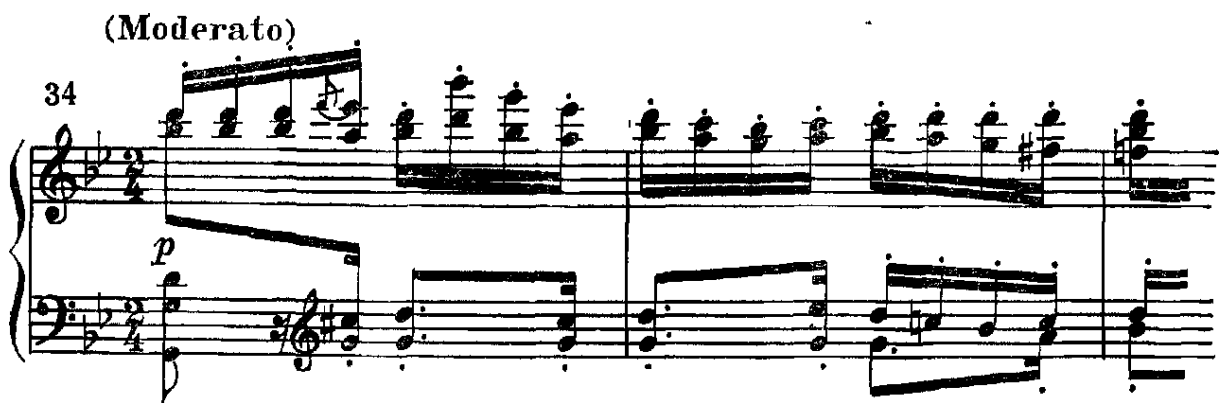
Eine helle, fröhliche Coda (Poco piu mosso, Ziffer **33**) beschließt den ersten Satz. Die Intonationen der beiden Hauptthemen werden darin zu einem kraftvollen, jubelnden Klang verwoben.

So basiert die Dramaturgie des Sonatallegros des ersten Satzes der Sinfonie auf der allmählich ansteigenden Rolle der Seitenstimme. Gleichzeitig wechselt sie von der Sphäre der ruhigen, ausgeglichenen Lyrik in die majestätische und hymnische Sphäre.

Zweiter Satz. Das Scherzo (Moderato, g-Moll) steht in lebhaftem Kontrast zum ersten Satz. Es enthält eine Vielzahl von charakteristischen Bildern: ein Element von skurriler, märchenhafter Natur ist mit Genreskizzen verwoben. Die Form des Scherzos nähert sich einem Rondo mit zwei Episoden, die durch die doppelte Wiederholung der beiden Episoden in verschiedenen Tonarten eine klangliche Dimension erhalten.

Die Hauptfarbe des Scherzos wird durch den kalten, durchsichtigen und leichten, stacheligen und scharfen Klang der Holzbläser-Staccati und der Streicher erzeugt. Es ist wie eine Winterlandschaft mit flirrenden, fantastischen Schatten.

(Moderato)



Die erste Episode (d-Moll - F-Dur) ist ein rauer, etwas grotesker Satz. Sein humoristischer Charakter entsteht durch die monotone Wiederholung eines eckigen Gesangs (Bewegung in Terzschrinen innerhalb der Septime), der mit einem scharfen Akzent - einem Vorschlag - beginnt.

(Moderato)



Die zweite Episode (Pochissimo meno mosso, D-Dur - B-Dur - D-Dur) bildet einen lebhafteren Kontrast. Es handelt sich um ein helles Genrebild, das die Vorstellung eines sanften Mädchenreigens heraufbeschwört. Die von der Hirtenflöte inspirierte Melodie, die zunächst von der Flöte vorgetragen wird, wird durch das Pizzicato der Streicher und die farbigen Klänge von Harfe, Glocken und Triangel unterstützt.

Pochissimo meno mosso

Nach der Wiederholung des Hauptthemas (einschließlich der ersten Episode) kehrt die helle Musik der zweiten Episode zurück. Diesmal in verkürzter Form und in den Tonarten Es-Dur und G-Dur. Das Scherzo endet mit einer kurzen Verarbeitung des „phantastischen“ Hauptthemas, das sich in den letzten Takten in transparente Imitationen des kurzen Motivs in den Holzbläsern auflöst.

Der dritte Satz (Andante, Es-Dur) hat den Charakter eines lyrischen Poems. Seine Melodie ist von romantischen Intonationen durchdrungen. Die nachdenkliche und träumerische Struktur der Musik in diesem Satz ist sehr typisch für Glasunows Lyrik. Die Andante-Form ist eine breit angelegte dreiteilige Form (auch der Mittelteil ist wiederum dreiteilig). Die tonalen Beziehungen zwischen den Schlussstrukturen des ersten Teils und der Reprise (in B-Dur und Es-Dur) verleihen der Andante-Form klangliche Merkmale.

Das Andante beginnt mit einem einleitenden Abschnitt. Der erste achttaktige Abschnitt basiert auf einer Reihe langsam sich entfaltender, etwas düsterer harmonischer Sequenzen. Die klangliche Bandbreite erweitert sich allmählich. Ab Takt 9 lockert sich die raue Stimmung. Die singende melodische Bewegung der Violinen, begleitet von gut entwickelten kontrapunktischen Nebenstimmen in den anderen Streichern und Bläsern, führt zum Hauptthema.

Die weiche, leicht idyllische Melodie des ersten Teils ist ausdrucksvoll und poetisch. Der 6/8 -Takt, die fortlaufende rhythmische Pulsation des Begleiters und die plastischen melodischen Auf- und Abstiege verleihen ihr die Eigenschaften eines gemächlichen Walzers oder einer Barcarole.

37 Andante con moto

Das Thema wird breit ausgeführt. Es wird zunächst von der Soloklarinette vorgetragen und dann auf die anderen Instrumente übertragen. Begleitfigurationen, polyphone Nebenstimmen und Imitationen verstärken die lyrische Erregung. Die allmähliche klangliche Steigerung führt zum Schluss dieses Abschnitts in der Dominanttonart B-Dur (siehe Partitur, Ziffer 5).

Der Mittelteil beginnt mit rauen Akkorden¹ (*Meno mosso*).

¹ Diese Akkorde ergeben sich aus den ersten Takten der *Andante*-Einleitung (vgl. die Oberstimmenpassage und die absteigende Bewegung des Basses).

Sie erscheinen plötzlich im massiven Klang der tiefen Blechbläser (Trompeten, Posaunen mit Tuba), unterbrochen von Pausen und aufsteigenden Passagen - Antworten der Holzbläser und Pizzicato-Streicher.

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked 'Meno mosso' and begins at measure 38. It features a series of chords in the right hand and a descending melodic line in the left hand. The dynamic is marked 'f'. The second system continues the piece, showing a dynamic shift to 'p' and 'mf'. The notation includes complex chordal textures and melodic lines in both hands, with some notes marked with 'p' and 'mf'.

Die Abfolge einer Reihe von Moll-Dreiklängen in Dur-Sekunden abwärts verstärkt das düstere musikalische Kolorit.


Diese Episode erscheint nur kurz, prägt jedoch ein neues lyrisches Thema (cis- — gis-moll), das darauf folgt. Diese elegische Melodie nimmt bald den Ton einer aufgeregten Klage an, unterstützt von ausdrucksvollen zweiten Seufzern. Dieses Thema hat keine Zeit, sich zu entfalten: es wird durch das sekundäre Eindringen dramatischer Akkorde mit ihren scharfen tonalen Kontrasten (f-Moll, es-Moll, cis-Moll, h-Moll, g-Moll) zurückgedrängt. Aber auch das eindringlich bedrohliche Bild verschwindet bald, löst sich scheinbar auf und wird direkt durch eine kurze Überleitung zur Reprise des lyrischen Hauptthemas ersetzt.

In der Reprise (siehe *Con moto*, Ziffer 10) und der Coda (Ziffer 13) gewinnt das lyrische Bild des *Andante* an Leidenschaft und romantischer Überhöhung. Die größte Steigerung wird in der Coda erreicht. Im Moment des Höhepunkts erscheint die umgestaltete Melodie aus dem Mittelteil; sie ist hier in parallelen Terzen in der

Grundtonart Es-Dur angelegt und erhält einen schwärmerischen und leichten Charakter (siehe 4 Takte bis Ziffer 15). Das Andante endet mit einem ausklingenden Ton auf einer bunten Terzfolge von Dur-Dreiklängen.

Der vierte Satz (*Allegro maestoso*) ist ein monumentaler Abschluss des symphonischen Zyklus. Er trägt die typischen Merkmale von Glasunows Finalsätzen. Die Musik ist gesättigt mit Energie, Kraft und epischer Macht, in ihr hört man Massenprozessionen, Tänze, Lieder und freudigen Volksjubiläum. Das Finale basiert auf mehreren reliefartigen musikalischen Themen, die durch eine gemeinsame aktive Bewegung verbunden sind und die Form einer Rondosonate bilden. Der massive Orchesterklang des Finales ist feierlich und festlich.

Das kurze, eingängige Thema der Einleitung klingt wie ein Ruf, ein Schrei, wie eine Aufforderung zu einem Volksfest. Hier wird nicht nur der allgemeine Charakter des Finales festgelegt, sondern auch die spezifischen Merkmale seiner gesamten Thematik. Das Intervall der Quart- und Sekundpassagen, die beharrliche Wiederholung der rhythmischen Formel

 und ihre metrischen Verschiebungen in verschiedene Takte (siehe Beispiel 39, Takte 2-4) - all das findet sich auch in den anderen Themen wieder.

39 *Allegro maestoso*

Der Hauptteil, der sich direkt aus der Einleitung entwickelt, hat einen energischen, willensstarken, ungestümen Charakter.

(*Allegro maestoso*)

40

Der Nebenteil evokiert Bilder des Recken-Epos. Das gewichtige, „stampfende“ Thema erinnert intonatorisch an majestätische Heldengedichts-Melodien.

41 **Allegro maestoso, pesante** ' | | |

mf *cresc.* *mf cresc.* *ff*

Ihr Rhythmus basiert auf einer charakteristischen Formel, die bereits in der Einleitung des Finales zu hören ist und die auch den Hauptteil durchdringt.

Das episodische Thema (Animato, es-Moll) nimmt den Platz der Durchführung ein. Es verbindet einen liedhaften mit einem tänzerischen Beginn und den archaisch herben Charakter der Intonation mit großer rhythmischer Energie. Die Melodie weist stark betonte Synkopen auf, während das rhythmische Pulsieren des Basses (Pauken) auf demselben übergreifenden rhythmischen Motiv beruht.

42 **Animato**


mp

In der weiteren Entwicklung dieses Themas tritt die gefühlvolle und melancholische Liedhaftigkeit in den Vordergrund.

43 **Animato**

p dolce

Bei seiner anschließenden

Wiederholung  erscheint er auch in der Melodie (siehe Partitur, Ziffer 12, Violin- und Bratschenstimmen). Nach einer Reihe von Modulationen, bei denen die rhythmische Energie allmählich nachlässt, erfolgt der Übergang zur Reprise.

Die erheblich erweiterte Coda (siehe Animato nach Ziffer 20) basiert auf dem Einleitungsthema des Finales und dem synkoptierten episodischen Thema. Letzterem

kommt hier eine führende Bedeutung zu. Im Schlussteil der Coda (ab Ziffer **24**) erhält es, nachdem es den „durchgehenden“ Rhythmus des Finales aufgenommen hat, einen brillanten Fanfarencharakter und klingt wie ein triumphaler Heldenmarsch.

Ganz am Ende des Finales erklingt dieses Thema in einem kraftvollen Unisono der Bässe, ähnlich wie bei Borodins „Bogatyr“-Themen. Die letzten Takte, die den Tonika-Dreiklang in B-Dur bekräftigen, erinnern auch an den majestätischen Schluss der monumentalen Einleitung zu „Ruslan und Ljudmila“.

Das Finale der Fünften Sinfonie ist ein herausragendes Phänomen der russischen Sinfonieliteratur, was die Bildhaftigkeit der Musik und die Faszination ihrer Entwicklung angeht.

SECHSTE SYMPHONIE c-Moll

Die Sechste Symphonie offenbart neue Aspekte in Glasunows Werk. Dies gilt vor allem für den ersten Satz, in dem dramatische, konflikthafte Bilder mit großer Wucht zum Ausdruck kommen. Die Neuartigkeit des Inhalts führte hier zu neuen, für Glasunow ungewöhnlichen Merkmalen der Dramaturgie.

Eine Besonderheit der Sinfonie als Zyklus besteht darin, dass der im ersten Satz skizzierte Konflikt in den folgenden Sätzen nicht weiterentwickelt wird. Er wird nicht aufgelöst, sondern im Grunde genommen einfach beseitigt. Nachdem der Komponist zu Beginn der Sinfonie das psychologische Drama gezeigt hat, stellt er ihm andere Bilder gegenüber. Der zweite Satz ist ein idyllisches und leichtes Thema mit verschiedenen charakteristischen Variationen, darunter ein leichtes, unbeschwertes „Scherzino“, ein lyrisches „Nocturne“ und andere; dieser Satz schließt mit einem kleinen Finale, in dem ein feierliches und heroisches Element eingeführt wird. Der dritte Satz mit dem Titel Intermezzo ist ein anmutiges Stück im Tanzrhythmus, das der Ballettmusik Glasunows nahe steht. Das Finale ist typisch für die letzten Sätze von Glasunows Sinfonien - ein episch-majestätisches Bild vom Jubel des Volkes. Diese Struktur des Zyklus, mit einem geschlossenen zweiten Satz, der einen eigenen kleinen Zyklus bildet, und dem tänzerischen Intermezzo, verleiht der Symphonie als Ganzes einen Hauch von Suite und beraubt sie ihrer inneren Einheit.

Der dramatisch reiche erste Satz steht nicht nur im Verhältnis zu den anderen Sätzen, sondern in gewisser Weise auch in Glasunows Sinfonik im Allgemeinen isoliert da.

Erster Satz. Der emotionale und phantasievolle Inhalt und das Thema des ersten Satzes sind bereits in der langsamen Einleitung (Adagio, misterioso) umrissen. In der düsteren Oktavlage der Streicherbässe taucht ein trauriges Thema auf. Die langsame, scheinbar gehemmte Aufwärtsbewegung der Melodie von der Tonika zur natürlichen Septime, gefolgt von einer allmählichen Rückkehr nach unten, schafft ein Bild trauriger Besinnung.



Dies ist der zukünftige Hauptteil des Sonatenallegros des ersten Satzes. Nacheinander werden höhere Stimmen (Bratschen und Geigen) über die Bassstimme geschichtet, die das Thema in Form von kanonischen Imitationen führen. Auf diese Weise entwickelt sich das Thema, indem es allmählich in immer höhere Lagen vordringt, wobei der Tonumfang kontinuierlich erweitert wird. Nach einem leichten Rückgang beginnt auf dem ersten Doppeltakt des Themas (*Poco più mosso*) eine neue, kürzere Welle des Aufstiegs. In dem Moment, in dem der höchste Punkt erreicht ist, setzen plötzlich Trompeten und Posaunen mit einem kurzen, ansprechenden Motiv ein; der Streichersatz sinkt rasch ab und erstarrt in einem Tremolo auf der As-Oktave im tiefen Register. Vor diesem Hintergrund entsteht ein neues Bild: es ist eine Reihe von schleichenden chromatischen Akkorden, die dunkel klingen, mit einer lauernden Bedrohung in einer massiven Chordarstellung von Blechbläsern.

Poco più mosso

45

f marcato poco dim. *pp*

Dieses Bild nimmt auch an der weiteren Entwicklung teil. Am Ende der Einleitung (*Tempo I*) werden auch die Umrisse des zukünftigen Seitenteils skizziert (vgl. Beispiel 48 unten).

Tempo I

46

p dolce

Der Hauptteil (*Allegro passionato*) ist durchdrungen von Verwirrung und Impulsivität. Das Thema der Einleitung erscheint hier in einem schnellen Tempo und in zweistimmiger Größe mit einer veränderten Struktur. All dies verleiht ihm einen aufstrebenden und dramatisch aufgewühlten Charakter, und die „Wellen“ des Anstiegs und Falls werden steiler und aufgewühlter (Beispiel 47).

Genau wie in der Einleitung wird der aktivste Start durch das Eindringen von Blechbläsern mit einem düsteren Chorthema unterbrochen. Es führt zu einer kurzen klagenden und pathetischen Gefühlsexplosion, die die Durchführung wieder an ihren Ausgangspunkt zurückbringt. Eine neue Welle des Aufstiegs mit einer Modulation zu einem leichten Es-Dur bildet den Übergang zum Seitenteil.

Die Nebenstimme (*Piu tranquillo*, Es-Dur) ist eine reizvolle lyrische Melodie von großem Atem. Ihre Singbarkeit wird durch die Melodisierung der Harmoniestimmen und des Basses erhöht (Beispiel 48).

Allegro passionato

47

p *f*

p *f* *f*

Più tranquillo

48

p dolce cantabile

p *f*

Die Nebenstimme erfährt eine beachtliche Entwicklung. Sie klingt weit und frei; die unruhigen Intonationen der Hauptstimme und das willensstarke Motiv der Trompeten und Posaunen (siehe Partitur, Ziffer 17) setzen ein und dramatisieren sie. Der Zusammenprall der beiden gegensätzlichen Anfänge führt zu einem pathetischen Höhepunkt (Ziffer 18): das Seitenthema wird von den Blechbläsern gespielt (denen

sich dann die Streicher und Holzbläser anschließen) und erreicht große Spannung und Leidenschaft.

Der kurze Schlussteil der Exposition verbindet die Intonationen der beiden Themen. Die Färbung wird wieder dunkler: die Exposition endet in es-Moll, der Tonart, in der die Durchführung beginnt.

Die für Glasunows Sinfonik neue Thematik und die konfliktreiche Beziehung zwischen den beiden Hauptthemen der Exposition führten zu einer großen Dynamik der Durchführung, die sich in Struktur und Durchführung grundlegend von der Durchführung des ersten Satzes der Fünften Sinfonie unterscheidet. Sie ist klein, aber intensiv. Die lyrische Nebenstimme ist nicht beteiligt.

Die Entwicklung (siehe Ziffer **21**) ist durch das Prinzip der Abfolge von Wellen gekennzeichnet. Dieser Wellencharakter ergibt sich aus dem Muster des Hauptteils (Anstieg und Rückgang) und wurde bereits in der Einleitung definiert. Jede aufeinanderfolgende Welle nimmt an Intensität zu. In der Ausführung gibt es drei solcher Wellenphasen. Die erste basiert auf imitativen Ausführungen der Anfangsphrase des Hauptteils. In der zweiten Phase (ab Ziffer **24**) scheint das verdichtete Motiv des Themas ein Hindernis in Form von bedrohlich anhaltenden Trompeten- und Posaunenklängen überwinden zu wollen.

Die dritte und letzte Welle (2 Takte bis Ziffer **26**) schließt direkt an die vorhergehende an; hier kehrt die grundlegende c-Moll-Tonalität zurück, zusammen mit den stürmischen absteigenden Triolenmotiven, die zuvor in der Exposition erschienen waren (vgl. Ziffer **7**). Die Spannung baut sich schnell auf, und die Triolenmotive gehen in eine aufgeregte figurative Bewegung in Sechzehnteln in hoher Lage über. Auf der Harmonie des c-Moll-Quartsextakkords in den Posaunen und der Tuba erscheint das rhythmisch erweiterte Thema des Hauptteils mit einer imitatorischen Antwort in den Trompeten, Hörnern, Flöten und Klarinetten. Es klingt nun wie ein pathetischer oratorischer Schrei. Dies ist der Höhepunkt der Durchführung und gleichzeitig der Beginn der Reprise. Die Verschmelzung der Durchführung mit der Reprise und das Erscheinen des Themas der Hauptstimme im Moment des Höhepunkts in einem gespannteren Ausdruck auf der labilen Harmonie erhöhen die Dramatik und Dynamik der Durchführung.

Der Rest der Reprise ist gegenüber der Exposition stark verändert. Sie ist stark verkürzt. Unmittelbar nach dem Blechbläserthema des Hauptteils setzt (ebenfalls in der Blechbläsergruppe) ein willensstarkes, anziehendes Motiv ein, dem wie zuvor dunkle chromatisierte Akkorde folgen, die sich allmählich vor dem Hintergrund tremolierender Violinen über einer instabilen Wechselharmonik verfestigen. Auf diese Weise bilden Durchführung und Reprise des Hauptteils eine einzige Linie des allmählichen dramatischen Aufbaus, gefolgt von einem Abstieg.

Infolgedessen entsteht das Gefühl einer echten Reprise eigentlich erst ab dem Moment, in dem der Seitenteil (*Piu tranquillo*, As-Dur) erscheint. Auch der figurative Charakter des Themas hat sich verändert: Nach den spannungsgeladenen Kollisionen der Durchführung ist es nun zurückhaltender geworden. Das Thema wird zunächst von den Holzbläsern in einer an die Orgel erinnernden Klangfärbung vorgetragen, dann erklingt es in einem ruhigen Satz der Streicher. Der plötzlich eindringende Willensruf der Trompeten und Posaunen (*Tempo I*) scheint der Musik die vorübergehend verlorene Energie zurückzugeben. Die anschließende leichte und erhebende Entwicklung des Seitenteils in C-Dur (siehe Partitur, Ziffer **32**) korrespondiert mit einem ähnlichen Moment in der Exposition (vgl. Ziffer **18**).

Die Coda (*Poco piu mosso*) ist wie eine verdichtete zweite Durchführung des Hauptteils. Sie verbindet Kürze mit dramatischer Intensität. Nach dem Höhepunkt

rauscht der Satz schnell abwärts, bildet eine letzte stürmische „Klangwelle“ und wird durch abrupte Schlussakkorde unterbrochen.

Im ersten Satz der Sechsten Symphonie sind die Verbindungen zu Tschaikowskis symphonischem Werk besonders deutlich - sowohl in seinem figurativen Inhalt als auch in den Methoden der Durchführung und den Techniken der Dramaturgie (man denke insbesondere an die Verschmelzung des Höhepunkts der Durchführung mit dem Beginn der Reprise).

KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER a-Moll

Das Violinkonzert von Glasunow hat zu Recht einen Ehrenplatz im Repertoire der Interpreten neben den besten klassischen Instrumentalkonzerten eingenommen. Dieses Werk zeichnet sich durch die Lebendigkeit und Ausdruckskraft seiner Bilder und seine reife Meisterschaft aus. Das Konzert schöpft die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments aus - melodisch, klanglich und polyphon. Die transparente Orchestrierung gibt dem konzertierenden Instrument großen Spielraum.

Der Komponist verzichtete auf die für Instrumentalkonzerte übliche zyklische Dreiteilung. In der einsätzigen Form sind jedoch zwei große Abschnitte, die ohne Unterbrechung aufeinander folgen - das Sonatenallegro (in a-Moll) und das Finale (in A-Dur) - deutlich erkennbar. Das Sonatenallegro enthält eine eigenständige lyrische Episode, die den langsamen Teil des Zyklus ersetzt.

Der erste Teil wird von lyrischen und dramatischen Bildern beherrscht; in der energiegeladenen Musik des zweiten und letzten Teils (Finale) überwiegt der gattungstypische Anfang.

Der lyrische und pathetische Grundcharakter des Konzerts wird bereits durch das erste Thema - den Hauptteil (Moderato, a-Moll) - bestimmt. Es besticht durch die Weite seines melodischen Atems, seine Durchdringung und seine innige Wärme. Die Klangfärbung des tiefen Registers der Violine verleiht ihm eine besondere emotionale Intensität. Die kontinuierliche Entfaltung der Melodie wird nur gelegentlich durch Synkopen und ausdrucksstarke Chromatisierungen leicht gebremst.

49 *Moderato* *dolce espressivo*

Wie zur Überwindung von Hindernissen eilt die Bewegung durch stufenweise Aufstiege nach oben, um sich dann in einer Triolenbewegung figurativer Art aufzulösen.

Ein kurzer Verbindungsabschnitt leitet den Seitenteil ein (Tranquillo, dolce, in F-Dur¹).

¹ Im Violinkonzert verwendet Glasunow für ein Sonatenallegro ungewöhnliche Tonalitätsverhältnisse der Hauptthemen: in der Exposition wird das a-Moll der Hauptstimme mit dem F-Dur der Nebenstimme und in der Reprise mit C-Dur kontrastiert.

Er unterscheidet sich vom Hauptteil durch sein höheres Register und seine diatonische Melodie; mehrstimmige Nebenstimmen in der Begleitung verstärken die Plastizität seiner Linie.

50 in tempo

dolce
tranquillo

p

mf

The image shows a musical score for measures 50 to 54. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The tempo marking is 'in tempo'. The mood markings are 'dolce' and 'tranquillo'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef is characterized by wide intervals and a diatonic, lyrical quality. The piano accompaniment in the grand staff features multiple voices, with some measures marked mezzo-forte (*mf*).

Doch trotz der emotionalen Unterschiede zwischen den Hauptthemen liegen beide auf derselben lyrischen Ebene. Der Kontrast zwischen der aufgewühlten Pathetik des Hauptteils und dem zarten, sanglichen, ruhig-kontemplativen Seitenteil bildet einen Kontrast der sehr abgeschwächten Art. Die skalenartigen Aufschwünge, ähnlich dem Beginn des Verbindungsteils (siehe Klavierauszug, Ziffer 3), und die figurative Bewegung der Solovioline (Piu mosso, Ziffer 7) bilden den Übergang zum Schlussteil der Exposition. Sowohl diese Überleitung als auch der Schlussteil (Tempo I) sind ein Beispiel für Glasunows charakteristische Umwandlung der Intonation des Themas in eine figurative melodische Bewegung.

Anstelle der am Ende der Exposition erwarteten eröffnenden Durchführung führt der Komponist eine neue musikalische Episode ein (Andante, Des-Dur).

51 Andante

dolce espressivo

sul G

p

The image shows a musical score for measures 51 to 54. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The tempo marking is 'Andante'. The mood marking is 'dolce espressivo'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef is characterized by wide intervals and a diatonic, lyrical quality. The piano accompaniment in the grand staff features multiple voices, with some measures marked piano (*p*). The instruction 'sul G' is present in the first measure.

Der Monolog der Solovioline scheint die leidenschaftliche Ausdruckskraft des Hauptteils des Konzerts mit der lyrischen Zartheit des Seitenteils zu verbinden. Gleichzeitig erscheinen in dieser Episode neue Züge - eine gewisse Erhabenheit und philosophische Nachdenklichkeit. Die breit gesungene Melodie der Violine steigert sich allmählich zu einem emotionalen Höhepunkt (f, *passionato*, Bewegung in parallelen Sexten). Die zunehmende Erregung der Musik wird durch ein angespanntes hohes Register, die Intonation von Seufzerfragen, eine Modulationsabweichung in das namensgebende cis-Moll, zitternde Passagen mit Chromatismen und Dynamikwechselln erzeugt. Allmählich legt sich die Erregung, und die langsame Episode endet mit dem transparenten Klang der Solovioline, die in hoher Lage erstarrt.

Die auf das Andante folgende Durchführung ist sehr prägnant. Sie besteht aus zwei kleinen Abschnitten: der erste entwickelt die Themen der Haupt- und Nebenstimmen im Orchester, während der zweite die Reprise vorbereitet (*Piu animato*, Nummer **20**). Die Violinstimme führt eine figurative Entwicklung der gleichen Motive des Themas der Nebenstimme aus, die den Übergang zum Schluss der Exposition untermauert hat. Sie führt zum Höhepunkt der Durchführung, in der das Thema der Hauptstimme im Orchester in einer düsteren akkordischen Darstellung erscheint und einen Dialog mit den akkordischen Linien der Violine bildet.

Die unmittelbar folgende Reprise des Hauptteils ist erheblich dynamisiert. Das Thema erscheint auf einer dissonanten Harmonie. Im Vergleich zur Exposition ist es dramatischer und leidenschaftlicher geworden, was durch die Angabe von *passionato* anstelle des vorherigen *dolce espressivo* unterstrichen wird. Die Musik erhält einen anderen Charakter durch die Darstellung paralleler Sexten im gespannten Klang des hohen Registers und durch den bewegten, melodisch lebhaften Charakter der Begleitung. Auch die Reprise des Seitenteils ist verändert. Auf der „G“-Saite klingt das Thema nun üppiger und gefühlsreicher.

Das Allegro der Sonate wird durch eine Kadenz vom Finale getrennt (siehe Ziffer **28**). Der Komponist stellt dem Solisten keine rein virtuoson Aufgaben: Der ausdrucksvolle Klang der Violine vermittelt eine tiefe Konzentration der Gedanken. Die Kadenz ist wie eine zweite, wenn auch kürzere, Durchführung. Sie setzt zunächst die Entwicklung der beiden Hauptthemen fort. Am Ende des ersten Abschnitts der Kadenz fällt die originelle, für Violinkadenzen ungewöhnliche, echoartige Wiederholung des Motivs aus der Nebenstimme durch Pizzicato-Akkorde in einer rhythmischen Erweiterung auf. Es folgt eine fugenartige Durchführung des Themas der Hauptstimme (*Piu sostenuto*), die die polyphonen Möglichkeiten des Instruments meisterhaft ausnutzt. Ein kurzer Abschnitt auf dem dominanten Orgelpunkt des Orchesters, aufgebaut auf harmonischen Figurationen (*Animato*), dient als Überleitung zum Finale.

Im Finale wird die Welt der lyrischen Gefühle durch heitere Genreszenen und Naturbilder ersetzt. Die Musik ist von Energie und Bewegung erfüllt. Das Finale basiert auf einer Abfolge von kontrastierenden und zugleich innerlich zusammenhängenden musikalischen Episoden. Sie bilden eine Rondoform, die mit einer Variationsdurchführung kombiniert ist.

Das Hauptthema des Finales dringt aktiv und eindringlich ein. Der letzte Ton der Kadenz - das durchsichtige Flageolett der Solovioline - wird von dem brillanten Timbre der Trompeten überdeckt. Die Dynamik der Themeneinleitung wird durch ihr Auftreten gegen das Tremolo der Pauken auf der Dominante noch gesteigert. Die Tonika von A-Dur wird erst am Ende der ersten sechzehntaktigen Darstellung des Themas fest etabliert. Das Thema selbst ist sehr einfach und lapidar. In einem klaren,

offensiven Rhythmus erklingt ein heroischer Fanfarenruf, der nach den Trompeten von der Violine aufgegriffen wird.



Das zweite Thema ist verspielt, leicht und anmutig (in E-Dur, siehe Ziffer 36). Seine besondere Leichtigkeit und Luftigkeit bringt es näher an Glasunows Ballettbilder. Das dritte Thema (in D-Dur, Ziffer 41) ist dagegen scharf akzentuiert, etwas kantig, mit einem Hauch von Humor.

Die allgemeine Entwicklungslinie des Finales beruht auf der allmählichen Dynamisierung des Satzes. Je näher das Ende rückt, desto freudiger und lebendiger wird die Musik. Im Verlauf der Entwicklung sticht eine kurze Episode in C-Dur (Ziffer 46) hervor, in der das Hauptthema des Finales von der Solovioline im Wechsel gespielt wird und sich kanonisch mit seiner Hauptform im Orchesterteil verbindet. Eine weitere, für Glasunow charakteristische Technik der metrorhythmischen Variation findet sich, wenn dasselbe Thema in zweistimmiger Größe erscheint (Ziffer 53). Dieselbe zweistimmige Variante des ersten Themas erklingt im brillanten, heiteren Schluss des Konzerts.

BALLETTE

Die Entstehung der Ballette fällt in die Zeit, in der Glasunows schöpferische Kräfte auf dem Höhepunkt waren. Alle drei Ballette entstanden in den drei Jahren zwischen 1896 und 1899. Die Hinwendung des Komponisten zu einer für ihn neuen Gattung sowie die Leichtigkeit und Schnelligkeit seiner Arbeit waren nicht zufällig. Zu diesem Zeitpunkt hatte Glasunow bereits beträchtliche Erfahrungen im Schaffen von Tanzkompositionen gesammelt. Die Tendenz zur tänzerischen Musik, die sich bereits in einer Reihe von frühen Werken abzeichnete, wurde in den Konzertwalzern, der Vierten und Sechsten Symphonie und anderen Werken der 80er Jahre besonders deutlich.

Das Zusammenspiel der Gattungen war sowohl für Glasunows symphonische Werke als auch für sein Ballett fruchtbar. Von der Sinfonie zum Ballett führte er eine durchkomponierte musikalische Entwicklung und den Reichtum der Orchestermusik ein. Vom Ballett aus drang die figurative Konkretetheit in die Werke der anderen Gattungen ein.

Glasunows Ballette spielten nicht nur für die schöpferische Entwicklung des Komponisten selbst eine wichtige Rolle. Sie waren eine wichtige Etappe in der Gesamtentwicklung der klassischen russischen Ballettkunst. Glasunow führte die reformistischen Prinzipien von Tschaikowskis Balletten fort und entwickelte sie weiter, die später vom sowjetischen Ballett übernommen wurden. In Anlehnung an den großen Schöpfer von „Dornröschen“ bemühte sich der Komponist, die Rolle der Musik im Ballett zu vertiefen, musikalische Charakteristika hervorzuheben und weiterzuentwickeln sowie die dramaturgische Funktion von Tanz und Pantomime zu bereichern.

Von größter Bedeutung ist „Raimonda“, ein lyrisches und dramaturgisches Ballett, das seit mehr als achtzig Jahren die Bühne nicht verlassen hat.

„RAIMONDA“

Das Libretto des Balletts wurde von dem berühmten Ballettmeister M. I. Petipa (mit dessen Namen Tschaikowskis Ballette verbunden sind) nach einem Drehbuch von L. Paschkowa entwickelt. Die Handlung spielt in der Provence im Süden des mittelalterlichen Frankreichs, in der Zeit der Kreuzzüge. Die Autoren des Balletts verfolgten jedoch nicht das Ziel einer großen historischen und geografischen Genauigkeit; bestimmte Merkmale einer bestimmten Epoche und des Alltagslebens sind frei mit Fiktion und rein fantastischen Elementen verwoben.

Kurze Inhaltsangabe. Erster Akt. Erstes Bild. Ein altes Schloss. Die Höflinge amüsieren sich mit Musik, Spielen und Tanz. Raimondas Tante, Gräfin Sybille, erzählt eine Legende über die Weiße Dame, die die Familienmitglieder beschützt, wenn sie in Gefahr sind. Raimonda erscheint. Die Nachricht von der Rückkehr ihres Verlobten, des Ritters de Brienne, vom Kreuzzug löst großen Jubel aus. Raimonda kündigt für den Tag der Ankunft des Bräutigams ein Fest an. Die Dämmerung bricht herein. Das Mädchen bleibt mit ihren engsten Freunden und Pagen zurück und gibt sich den Träumen hin. Alles fällt in einen Schlummer. Raimonda träumt, dass die Statue der Weißen Frau von ihrem Sockel herabgestiegen ist und sie fortschleppt.

Zweites Bild (Raimondas Traum). Eine weiße Dame führt Raimonda in den Park des Schlosses. Hier findet ein freudiges Treffen zwischen ihr und ihrem Verlobten statt. Plötzlich verschwindet de Brienne und der wilde Sarazene¹ Abderachman erscheint vor ihr.

¹ Die Sarazenen wurden in jener Zeit allgemein als Araber und Muselmanen bezeichnet.

Mit seiner feurigen Leidenschaft flößt er Raimonda Angst ein. Das Mädchen fällt in Ohnmacht. Alles verschwindet. Der Morgen dämmt. Raimonda erwacht umgeben von ihren Freunden.

Zweiter Akt. Im Schloss wird gefeiert: man erwartet die Rückkehr des Ritters de Brienne. Abderachman und sein Gefolge erscheinen. Er gesteht seine glühenden Gefühle für Raimonda und versucht, sie inmitten eines rasenden Tanzes (Bacchanalien) zu entführen. Der plötzlich zurückgekehrte Verlobte Raimondas stellt sich ihm in den Weg. Der Zweikampf zwischen den beiden endet mit dem Tod von Abderachman. Alle rühmen den Sieg de Briennes, seinen Mut und seine Treue in der Liebe.

Dritter Akt. Das Hochzeitsmahl, das üppige Divertissement und die abschließende Apotheose.

Bei der Entwicklung der Handlung strebten die Librettisten mehr nach Bühnenspektakel, nach der Darstellung bunter Szenen und Tänze als nach einer effektvollen, dramaturgisch konsequenten Entwicklung des Inhalts. Dank der farbenfrohen, inspirierten Musik erhielt das Ballett jedoch eine große künstlerische Ausdruckskraft.

Die Musik von „Raimonda“ ist ein symphonisches Gesamtwerk, das durch ein einziges künstlerisches Konzept verbunden ist. Die porträthafte Charakterisierung der Figuren, die in kompletten Tanznummern realisiert wird, ist organisch mit der transversalen Entwicklung der musikalischen Bilder verbunden. Die Symphonisierung des Balletts zeigt sich sowohl in der kontinuierlichen musikalischen und thematischen Entwicklung als auch in der Schaffung großer symphonischer Bilder, die Pantomimen

und Tänze einschließen, in den ausgedehnten symphonischen Einleitungen zu den Bildern und Akten und in der Vertiefung der Ausdruckskraft der Tänze selbst.

Bei der musikalischen Charakterisierung der Figuren ist die thematische Entwicklung von großer Bedeutung. Die Protagonistin wird auf besonders konsequente und vielseitige Weise charakterisiert. In ihrem Bild vereinen sich unbekümmerte Fröhlichkeit und Schalkhaftigkeit, sanfte Verträumtheit, Leidenschaft und Stolz. Aus dem Thema Raimondas, mit dem das Ballett eröffnet wird, entwickeln sich im Laufe der Handlung neue melodische Formationen.

Der Ritter Jean de Brienne wird auf eine einheitlichere Art und Weise charakterisiert: in verschiedenen Situationen bleiben seine grundlegenden Eigenschaften wie Gelassenheit, Vertrauen und Männlichkeit erhalten.

Das Bild Abderachmans ist äußerst lebendig. Seine ungezügelten Triebe werden durch ein charakteristisches Thema mit orientalischem Kolorit vermittelt. Seine Entwicklung bereichert das Bild jedoch nicht wesentlich, sondern verleiht ihm nur verschiedene Schattierungen.

Massentänze, Genreszenen und Pantomimen spielen im Ballett eine herausragende Rolle: sie stellen den Schauplatz, das Alltagsleben, die Umgebung der Figuren und die wichtigsten Momente in der Entwicklung der Handlung dar. In den Massentänzen (z. B. in den Bacchanalien aus dem zweiten Akt) wird die wirksame, spontane Kraft des Rhythmus mit großer Lebendigkeit offenbart.

Die charakteristischen Tänze verschiedener Nationen - arabische, ungarische und spanische - spielen in „Raimonda“ eine herausragende Rolle. In ihnen zeigte Glasunow die den russischen Komponisten gemeinsame Gabe, tief in den Geist der Volkskunst anderer Nationalitäten einzudringen. Seine Nationaltänze sind sehr farbenfroh. Der Spanische Tanz ist besonders farbenfroh und temperamentvoll und hat ihm große Popularität verschafft.

In „Raimonda“ kommen verschiedene Ballettformen zum Einsatz: Suiten mit mehreren Variationen, pantomimische Szenen und Divertissements. Der Komponist erweiterte ihre Ausdrucksmöglichkeiten und verband die verschiedenen Episoden durch eine einheitliche Entwicklung.

Glasunow bereicherte die Ballettformen, indem er die choreografischen Adagios zu wichtigen dramaturgischen Knotenpunkten machte. Raimondas lyrisches Adagio mit de Brienne (die zweite Szene des ersten Akts) und ihr dramatisches Adagio mit Abderachman (zweiter Akt) offenbaren die Beziehungen und Gefühle der Figuren mit größter Eindringlichkeit. Diese Adagios erfüllen ähnliche Funktionen wie die Duette in der Oper.

Die Musik von „Raimonda“ zeichnet sich durch ihren lebhaften Wohlklang aus. Wie Tschaikowski verwendet Glasunow sie nicht nur in den Adagios, sondern auch in den Walzern, Variationen und anderen Tänzen. Die Orchestrierung des Balletts ist brillant und einfallsreich in ihren Klangfarbenkombinationen.

Die Einleitung ist eine kurze symphonische Einführung, die der Skizzierung der beiden Protagonisten gewidmet ist. Die Leitgedanken Raimondas und de Briennes sind bei allen Unterschieden durch eine gemeinsame lyrische Farbe verbunden und ergänzen sich sogar gegenseitig. Das Anfangsthema entwirft ein poetisches Bild des Mädchens, das ihre vagen Träume, Impulse und Sehnsüchte wiedergibt.

Das erste Element von Raimondas Thema basiert auf einer gleitenden, intermittierenden Bewegung. Vorschläge, Hilfstöne, Chromatisierungen, gelegentliche punktierte Rhythmen oder plötzliche Stopps und eine aufwärts gerichtete sequenzielle Entwicklung verleihen ihm einen Hauch von Schwerelosigkeit und Flatterhaftigkeit (siehe Beispiel 53a). Das zweite Element des Themas wird durch ausdrucksvolle

Intervalle aus Dur- und Mollseptimen, Tritonen, aufsteigenden Sequenzen und Chromatik gebildet (siehe Beispiel 53b). Auf diese Weise entsteht die grundlegende leitmotivische Charakterisierung Raimondas, die sich je nach der dramaturgischen Situation weiterentwickelt.

53 a) *Andante*

6)

Jean de Brienne ist durch ein choralartiges Thema gekennzeichnet. Es ist majestätisch und ruhig und zeichnet sich durch eine sanfte, allmähliche akkordische Bewegung aus. Es wird in der hohen Lage durch Motive aus dem Raimonda-Thema kontrapunktiert.

(*Andante*)

54

Die Verwandlung von Raimondas Thema am Ende der Einleitung (*Poco piu mosso*) nimmt die Zukunft, den Konflikt und die Prüfungen vorweg, die die Liebenden erwarten. In tiefer Lage, in beschleunigtem Tempo, noch stärker chromatisiert, klingt es ängstlich.

Erster Akt. Der erste Satz ist klar in zwei große Abschnitte unterteilt. Der erste wird von Massenszenen und Tänzen beherrscht, in denen Sybille charakterisiert wird und Raimonda zum ersten Mal auf der Bühne erscheint. Der zweite Teil (nachdem die meisten Höflinge und Gäste gegangen sind und die Dämmerung eingetreten ist) ist eher „kammermusikalisch“, intim und lyrisch und widmet sich hauptsächlich den Erlebnissen der Protagonistin.

Die ersten Szenen enthalten Skizzen des Schlosslebens, das Erscheinen von Sybille und ihre Geschichte über die Weiße Dame (Szenen 1 und 2). Die fröhlich-lebendige Musik der Szene (die Dienerschaft kündigt die Ankunft eines Boten von de Brienne mit einem Brief an) leitet direkt in die folgende Szene über - Raimondas Auftritt.

Raimondas Auftritt (Allegro giocoso, A-Dur). Bei ihrem ersten Auftritt auf der Bühne erscheint Raimonda als junges, fröhliches Geschöpf. Die Musik, die ihren Auftritt schildert, ist verspielt und übermütig. Der anmutige Scherzo-Satz im Polka-Rhythmus basiert auf dem ersten Element von Raimondas Leitmotiv, das durch das schnelle Tempo, die klare Zweigliedrigkeit, die Dur-Tonleiter und die tänzerische Struktur verändert wird.

Allegro giocoso

55

Die folgenden Szenen enthalten die Episode, in der Raimonda einen Brief ihres Verlobten liest, und die Marschmusik „Abgang der Vasallen und Bauern“, unmittelbar gefolgt vom Großen Walzer.

Großer Walzer und Pizzicato (Allegro, D-Dur). Der Walzer ist der erste ausgedehnte Massentanz des Balletts. In ihm kommt der jubelnde Zustand Raimondas und der sie umgebenden Menschen in allgemeiner Form zum Ausdruck. Dieser Walzer ist typisch für Glasunows Walzer, da er eine freudige Wahrnehmung des Lebens und die Fülle der Gefühle vermittelt. Die Umriss des Hauptthemas des Walzers werden in der transparenten und leicht gefärbten Einleitung umrissen, die in lebhaftem Kontrast zu dem vollmundigen, feierlichen Klang der vorangegangenen

Nummer steht. Das Anfangsthema des Walzers ist von sanft lyrischer Natur, was unter anderem durch die von Glasunow bevorzugte Exposition der Melodie in parallelen Terzen begünstigt wird.

(Allegro)

56

(p)

poco mf

Auf das erste Thema folgen drei weitere Themen, die mal lebhafter und energischer, mal etwas träger sind, aber durch eine gemeinsame leichte Stimmung verbunden sind. Die verdichteten orchestralen Klangfarben und die polyphone Struktur verleihen dem Walzer Fülle und Reichtum.

Der massiven Bewegung der extremen Abschnitte des Walzers steht der kontrastierende Mittelteil gegenüber - Raimondas Solo-Pizzicato. Die Musik dieser Episode basiert auf einer subtilen Umwandlung des Hauptthemas des Walzers.

Allegretto

57

p

mf

p

In seiner Zweiteilung und seinem Polka-Rhythmus, in seiner transparenten Orchestrierung klingt es nun anmutig und weiblich und erinnert an die Charakterisierung Raimondas bei ihrem ersten Auftritt.

In der Reprise des Walzers gibt es einen weiteren Soloauftritt Raimondas (wieder in D-Dur), wobei ihr Tanz einen temperamentvolleren Charakter annimmt.

Die auf den Walzer folgende pantomimische Szene basiert auf der Entwicklung von Intonationen von Raimondas Thema und Anklängen an das Marschthema und dient als Übergang von Massenszenen zu lyrischen Szenen.

Präludium und Romanesca. Präludium und Variation Raimondas. Der altitalienische Tanz Romanesca (Moderato molto, e-Moll) wird von zwei Paaren von Freundinnen und Pagen aufgeführt. Raimonda begleitet sie auf der Laute (Harfe im Orchester) und leitet den Tanz mit einer kurzen Improvisation über eine Reihe streng diatonischer Akkorde und Arpeggien ein. Die melancholische Melodie der Romanesca besticht durch ihre Einfachheit und Ausdruckskraft. Im Gegensatz zu den italienischen Ursprüngen des Tanzes sind in der Melodie russische Liedintonationen spürbar.

58 **Moderato molto**

The image shows a musical score for a section of a symphony. It is labeled '58 Moderato molto'. The music is written for a harp, with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/2. The dynamics are marked 'p' (piano). The melody is simple and diatonic, with a melancholic character. The bass line consists of arpeggiated chords and single notes.

Auf die Romanesca folgt ein Solotanz, die Raimonda-Variation (Allegretto, B-Dur), die ebenfalls mit einer arpeggierten Einleitung - einer Kadenz - beginnt. Das Timbre der Solo-Harfe verleiht dieser Nummer eine besonders poetische Qualität. Ihr transparenter Klang wird zunächst vom Horn und dann von den Holzbläsern leicht unterstützt.

Das erste Bild schließt mit zwei pantomimischen Szenen ab. In der einen wird Raimondas verzauberter Zustand dargestellt (hier taucht zum ersten Mal das Thema des folgenden Zwischenspiels auf), in der anderen erscheint die Weiße Dame und zieht Raimonda mit sich.

Zwischenspiel zum zweiten Satz (Andante sostenuto, Des-Dur). Das symphonische Zwischenspiel, das das Bild von Raimondas Träumen vorbereitet, kommt in seinem Gesamtcharakter einem lyrischen Nocturne nahe. Es ist eine der höchsten melodischen Leistungen Glasunows. Das plastische, melodiöse Thema ist von beruhigender Sanftheit, Zärtlichkeit und Sehnsucht durchdrungen. Seine anfängliche Exposition in parallelen Terzen mit expressiv gleitenden Chromatisierungen ist den beiden Klarinetten anvertraut.

59 **Andante sostenuto**

dolce espressivo

In der Melodie des Zwischenspiels sind Anklänge an das Thema Raimondas aus der Einleitung zu erkennen. Die weitere Entwicklung dieser Melodie verleiht ihr einen zunehmend leidenschaftlichen Charakter.

Zweites Bild. Die Szene des Treffens zwischen Raimonda und de Brienne enthält eine erweiterte choreografische Suite. Sie umfasst das Grand Adagio, den Fantastischen Walzer, drei Variationen und eine Coda.

Das große Adagio (Adagio, D-Dur). Das choreographische Duett zwischen Raimonda und ihrem Verlobten gehört zu den schönsten lyrischen Momenten in Glasunows Musik. Es basiert auf dem heroischen Thema von de Brienne, das nun in eine erhabene Melodie für die Solovioline verwandelt wurde. Die Durchführung ist frei und ausgedehnt. Die farbenreiche Orchestrierung (schimmernde Harfen, fließende, später einsetzende Violinpassagen und kleine Verzierungen) verleiht dem Klangbild einen besonders romantischen Charakter.

60 **Adagio**

dolce

(p)

Das Adagio ist in dreiteiliger Form geschrieben. Die Entwicklung des Themas im Mittelteil nimmt einen etwas dramatischen Ton an. Die Reprise wird durch die kanonische Durchführung des Themas dynamisiert.

Die folgenden Szenen des zweiten Bildes enthalten einen dramatischen pantomimischen Dialog zwischen dem plötzlich auftauchenden Abderachman¹ und der erschrockenen Raimonda, einen Reigen phantastischer Geister, ein Bild vom Anbruch des Morgens und Raimondas Erwachen.

¹ Das Abderachman-Thema, das dem Adagio des zweiten Aktes zugrunde liegt (siehe Beispiel 61), erscheint hier zum ersten Mal

Der zweite Akt beginnt mit einem symphonischen Zwischenspiel, gefolgt von dem Marsch, der die Ankunft der Gäste begleitet. Szene 2 - die Ankunft von Abderachman und seinem Gefolge - geht über in eine große Tanzszene - ein Duett zwischen Abderachman und Raimonda.

Großes Adagio (Andante, A-Dur). Das Adagio des zweiten Satzes ist Teil einer Suite klassischer Tänze, die vier weitere Variationen und eine Coda umfasst. Dieses Adagio unterscheidet sich inhaltlich grundlegend von dem vorangegangenen. Raimondas lyrisches Duett mit ihrem Verlobten wird hier mit ihrem äußerst konfliktreichen dramatischen Aufeinandertreffen mit dem leidenschaftlichen, hemmungslosen Abderachman kontrastiert.

Das Adagio basiert auf einem wiederkehrenden Thema Abderachmans.

61 **Andante** *dolce cantabile*

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked '61 Andante dolce cantabile' and includes a '(p)' dynamic marking. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 4/4. The melody in the right hand starts with a half note F4, followed by a half note G#4, creating an augmented second interval. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic development.

Sie ist rhythmisch anspruchsvoll (Pausen auf starken Taktschlägen, Synkopen, Triolen) und klanglich abwechslungsreich in Bezug auf die Tonart: In ihrem Kern liegt ein harmonischer Dur-Akkord, der im weiteren Verlauf der Melodie einen charakteristischen Anstieg um eine erhöhte Sekunde bildet (F - Gis).

Zu Beginn singend, zurückhaltend und leidenschaftlich, wird das Thema im weiteren Verlauf immer aufgeregter. Die Struktur verdichtet sich allmählich durch Nebenstimmen und Imitationen des Themas in den Mittelstimmen sowie durch sequenziellen Verdichtung. In der Mitte (das Adagio ist dreiteilig) erscheinen Intonationen, die dem Thema Raimondas nahe kommen. Sie verbinden sich polyphon mit Abderachmans Thema und begleiten es in Form eines aufgeregten absteigenden oder aufsteigenden figurativen Musters. Auf dem Höhepunkt erreicht Abderachmans Thema einen spannungsgeladenen, pathetischen Klang.

Grandioso

Die zweite Suite derselben Handlung besteht aus den Tänzen von Abderachmans Gefolge. Mit brillanter symphonischer Meisterschaft vermittelt diese Suite die Vielfarbigkeit der verschiedenen ethnischen Charaktertänze.

Die Suite beginnt mit dem Auftritt der Jongleure und einem originellen Thema, bei dem die Sprünge der Tänzer zu spüren sind. Es folgt eine Reihe farbenfroher und kontrastreicher Nummern: der Tanz der arabischen Knaben, der Abgang der Sarazenen, der spanische Tanz, der orientalische Tanz Raimondas und, als Abschluss der Suite, die allgemeinen Bacchanalien.

Tanz der arabischen Knaben (Vivace, D-Dur). Er rast wie ein feuriger Wirbelwind an uns vorbei. Das eingängige Thema auf der ausgehaltenen Quint-Tonika, die farbenreiche Harmonik (mixolydische und alternierende Harmonien, V.-IV.-II. Stufen mit Oktavparallelen) und die farbenfrohe Orchestrierung verleihen ihm seine einzigartige Charakteristik.

63 Vivace

Der Spanische Tanz (Andante, Allegro, Es-Dur) ist von Schwung und Temperament durchdrungen. Das Thema mit volkstümlichem Charakter, betontes

rhythmisches Pulsieren, Synkopen, Vorschlägen und Wechsel der dynamischen Schattierungen - all dies schafft ein lebendiges nationales Flair. Schlagzeug (vor allem Kastagnetten) und eine die Gitarre imitierende Harfe spielen eine wichtige Rolle in der reichhaltigen Orchestrierung.

64 **Allegro**

The image shows a musical score for measures 64 to 68. It is in 3/4 time and G major. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte (f) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with triplets. The second system continues this pattern, ending with a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass line is particularly active with many sixteenth-note figures.

Die Bacchanalien (Allegro, G-Dur) sind der dynamische Höhepunkt der Suite. Die Festlichkeit und Spontaneität des Satzes erinnert an die Finales von Glasunows Sinfonien und auch an einige choreografische Szenen in russischen Opern (Glinkas Lesginka, Borodins Polowetzer Tänze). Verschiedene Themen (Abderachman, spanischer, arabischer Tanz und andere) lassen sich im allgemeinen Klangfluss erahnen. Der rasende Ansturm der Bacchanalien ist noch nicht zu Ende: plötzlich setzt das feierliche Thema de Briennes ein (Abderachman, der versucht, Raimonda zu entführen, wird von ihrem Verlobten aufgehalten). Es erklingt hier feierlich, in einer rhythmischen Erweiterung.

Die letzte Szene des zweiten Aktes besteht aus Episoden, die das Erscheinen von de Brienne und seinen Zweikampf mit Abderachman zeigen und mit der Hymne enden.

Die Kampfszene ist auf dem Kontrapunkt der Themen von Abderachman und de Brienne aufgebaut.

65 **Allegro assai**

The image shows a musical score for measures 65 to 68. It is in 3/4 time and G major. The tempo is marked 'Allegro assai'. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte (f) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with triplets. The second system continues this pattern, ending with a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass line is particularly active with many sixteenth-note figures.

Sie verflochten sich dreimal (G-Dur, B-Dur und Es-Dur), so wie sich auch die Schwerter der Rivalen dreimal kreuzen. Für einen kurzen Moment erklingt im transparenten, leichten Klang von Harfen, Celesta und Flöte das Thema der Weißen Frau, das schon früher in anderen Szenen auftauchte (vgl. z.B. den Schluss der ersten Szene des ersten Aktes). Abderachman stürzt, erschlagen. Die Umrisse seines Themas verklingen allmählich und erstarren im Bass.

Die Handlung wird mit der Hymne abgeschlossen. Ihre gesangliche, majestätische und ruhige Melodie basiert auf dem Thema des siegreichen Ritters mit Anklängen an das Thema der Weißen Frau. Die Einführung einer für das Ballett so ungewöhnlichen Form verleiht der glücklichen Auflösung des Dramas eine verallgemeinernde Bedeutung und symbolisiert den Sieg des Lebens und des Lichts.

Der dritte Akt des Balletts hat Divertissement-Charakter. Das Fehlen einer rein dramatischen Entwicklung in diesem Akt wird jedoch durch die bemerkenswerte Musik der großen Tanzsuite ausgeglichen. Diese Suite steht im Mittelpunkt des letzten Aktes. Sie beginnt mit einer festlich-leichten, lyrisch-heroischen symphonischen Einleitung, deren Inhalt der Komponist selbst als „Triumph der Liebe und des Hochzeitsmahls“ definierte. Auf die Einleitung folgt eine Reihe von Nummern mit ungarischem Einschlag: der prächtige ungarische Zug, der große ungarische Tanz und der Tanz der Kinder. Auf die neuen Tänzer folgen ein klassischer ungarischer Tanz (Adagio), vier kontrastierende Solo-Variationen und eine Massentanz-Coda, die die Suite abschließt.

Im Ungarischen Divertissement wurde die Fähigkeit des Komponisten, die nationale Eigenart der Musik verschiedener Nationen wiederzugeben, erneut deutlich demonstriert. Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht der Große Ungarische Tanz.

Großer ungarischer Tanz. Wie der ungarische Volkstanz Czardasz besteht er aus zwei Teilen - langsam und schnell. Das erste Thema des ersten Teils (Moderato maestoso, molto pesante, in D-Dur) ist feierlich, ritterlich und stolz. Die Dimensionalität der viertaktigen Strukturen und die betonten modulierenden Kadenz verleihen ihm eine besondere Strenge. Das Thema betont die typisch ungarischen melodisch-rhythmischen Wendungen (siehe Takte 2, 4, 5 und 7-8).

66 Moderato maestoso, molto pesante

Musical score for exercise 66, Moderato maestoso, molto pesante. The score is in 4/4 time and G major. It consists of three systems of two staves each. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system ends with a forte (f) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Das zweite Thema (g-Moll) ist eher dramatisch und pathetisch.

67 Poco meno mosso

Musical score for exercise 67, Poco meno mosso. The score is in 4/4 time and G minor. It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. There are triplets and a quintuplet indicated by the numbers 3 and 5 above the notes.

Der zweite Teil des Ungarischen Tanzes (Presto, D-Dur) basiert auf einer aufregenden, unaufhaltsamen und rasanten Bewegung. Seine Besonderheit und seinen Charakter verdankt er vor allem den betonten Akzenten und Synkopen sowie der ungewöhnlichen Struktur der dreistrophigen Phrasen.

Presto
(8----- ad lib.) *(8----- ad lib.)*

68

Das Ballett endet mit einem brillanten, rasanten Galopp und der Apotheose.

Apotheose. Die Hauptmelodie der kurzen Apotheose kann als das Thema der Liebe bezeichnet werden.

Andante
mf cantabile

69

Diese Melodie kristallisierte sich allmählich aus verschiedenen Transformationen der Themen Raimondas heraus, aus den Intonationen des Großen Walzers und anderen Charakterisierungen der Heldin, und erschien erstmals in der Einleitung zum dritten Akt. So wurde die gesamte Szene der Hochzeitsfeier von dem Thema der Liebe umrahmt. Das erhabene lyrische Pathos dieses Themas unterstreicht die Grundlage der ideologischen Absicht der gesamten choreografischen Geschichte.

Die Bedeutung von Glasunows schöpferischer und sozialer Tätigkeit für die Entwicklung der russischen Musikkultur ist sehr groß. Er war ein Bindeglied zwischen den russischen Klassikern der Zeit vor der Oktoberrevolution und der jungen

sowjetischen Musikkunst. Als Schüler und Zeitgenosse von Balakirew, Rimski-Korsakow, Borodin, W. Stassow, Tschaikowski und Tanejew beeinflusste er die Ausbildung zukünftiger Persönlichkeiten der sowjetischen Musik - N. J. Mjaskowski, J. A. Schaporin, B. W. Assafjew, R. M. Gliere, M. F. Gnesin, M. O. Steinberg und viele andere. Glasunow war der erste, der Schostakowitschs junges Talent schätzte und förderte. Aufgewachsen mit den hohen humanistischen Idealen der russischen Klassik, trug er mit seiner Kunst zur weltweiten Anerkennung der russischen Musik bei.

Glasunows Musik ist in ihrem ideologischen und bildlichen Gehalt dem sowjetischen Volk nahe. A. W. Lunatscharski nannte Glasunow einen „Giganten des Optimismus“.

Glasunow ist einer der größten russischen Sinfoniker. Sein Stil spiegelt die kreativen Traditionen Glinkas und Borodins, Balakirews und Rimski-Korsakows, Tschaikowskis und Tanejews wider.

Glasunows Verdienste auf dem Gebiet des Balletts sind nicht weniger bedeutend. In Fortführung der Reformen Tschaikowskis ebnete er weitgehend den Weg für die Zukunft der sowjetischen Musik- und Choreografiekunst. Glasunows Instrumentalkonzerte, Streichquartette, seine Klavierwerke und Romanzen waren ein großer Beitrag zur russischen Musik.

Glasunows Leben und Schaffen ist ein Beispiel für den zielstrebigsten und hingebungsvollen Dienst an der Kunst, die unerschütterliche Ehrlichkeit und Integrität eines Künstlers und Bürgers.

KAPITEL IV **S. I. TANEJEW** **(1856 - 1915)**

Als Kompositions- und Klavierschüler Tschaikowskis und N. Rubinsteins war Tanejew eng mit Moskau verbunden, wo er seine musikalische Ausbildung erhielt und wo auch seine gesamte spätere Tätigkeit stattfand. Schon zu Lebzeiten Tschaikowskis nahm er eine herausragende Stellung in der Moskauer Musikwelt ein, und zu Beginn des 20. Jahrhunderts war er zu einer der führenden Persönlichkeiten der russischen Musikkultur geworden.

Tanejews Tätigkeit war äußerst vielseitig. Er war nicht nur ein hervorragender Komponist, sondern auch ein bedeutender Musiktheoretiker, ein ausgezeichnete Lehrer, ein bemerkenswerter Pianist und ein aktiver musikalischer und sozialer Aktivist.

Tanejew war nicht nur auf dem Gebiet der Musik, sondern auch auf anderen Wissensgebieten sehr gelehrt. Seine Aufmerksamkeit galt den Problemen der Philosophie, der Geschichte und der Naturwissenschaften, der bildenden Kunst und der Literatur. Die vielfältigen Interessen des Komponisten bestimmten sein breites Spektrum an persönlichen Kontakten. Er knüpfte enge Beziehungen zu Leo Tolstoi und seiner Familie, traf sich mit I. S. Turgenjew, M. E. Saltykow-Tschedrin, A. P. Tschechow, J. P. Polonski und anderen Schriftstellern und Dichtern; er kommunizierte auch mit Künstlern - W. E. Makowski, I. I. Lewitan, mit Wissenschaftlern - K. A. Timirjasew, A. G. Stoletow und vielen anderen berühmten Zeitgenossen.

Die enorme Autorität Tanejews ist nicht nur auf seine umfassende Bildung, sondern auch auf seine hohen moralischen Qualitäten zurückzuführen. Außergewöhnliche Integrität und große innere Disziplin kennzeichnen die gesamte Tätigkeit des

Komponisten und Wissenschaftlers. Streng und äußerst gewissenhaft gegenüber sich selbst, sowohl in der Kunst als auch im Leben, verlangte er dies auch von anderen. Nicht umsonst nannten ihn die Zeitgenossen „das musikalische Gewissen Moskaus“. „Jeder Mensch, egal wie gering seine Kräfte sind, muss dazu beitragen, das moralische Niveau der Gesellschaft zu heben, der er angehört“, - schrieb der Komponist in einem seiner Briefe.

Hohe ethische Ideen wurden zum Hauptinhalt von Tanejews Werk. Eine Reihe seiner bedeutendsten Werke verkörpern den mutigen Kampf des Menschen für helle Ideale und die Bejahung eines positiven Anfangs. Tanejew glaubte an die Macht der Vernunft, was seiner Weltanschauung einen zutiefst optimistischen Charakter verlieh.

Tanejew maß dem Volkslied als Quelle der kompositorischen Kreativität große Bedeutung bei. „Nur das, was im Volk verwurzelt ist, hat Bestand“, - schrieb er und sah die Hauptaufgabe der russischen Komponisten darin, „zur Schaffung einer nationalen Musik beizutragen“. Gleichzeitig gibt es in seinen eigenen Kompositionen keine deutlich ausgeprägten Verbindungen zu volksliedhaften Intonationen. Schnelle Intonationselemente hielt er in Werken mit großem philosophischen Gehalt für nicht angemessen. Ethische Probleme wurden von Tanejew auf eine etwas abstrakte Weise gelöst. In dem Bestreben, große universelle, „ewige“ Fragen aufzuwerfen, wandte er sich nicht, wie die Komponisten der sechziger Jahre, dem Leben des Volkes zu (es ist bezeichnend, dass er die Handlung seiner einzigen Oper, der „Orestie“, der antiken Tragödie des Aischylos entnahm).

Tanejews Musik, die durch die Tiefe und Bedeutung seiner Ideen gekennzeichnet ist, zeichnet sich durch eine gewisse Zurückhaltung bei der Vermittlung von Gefühlen aus. Der unmittelbare emotionale Anfang wird durch die Vernunft und den intellektuellen Anfang abgemildert.

Tanejews Musiksprache nahm eine Vielzahl von Intonationsquellen auf - von der Musik der Komponisten der Vor-Bach-Periode bis zur Musik der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Tanejew verehrte die klassische Weltkunst des 18. Jahrhunderts, die ihn durch ihre Tiefe, Erhabenheit des Inhalts und Vollkommenheit der Form ansprach. Mit Bach und seinen Vorgängern - den Polyphonisten der Renaissance - verbindet Tanejew die polyphone Grundlage seines musikalischen Denkens, die sich durch sein tiefes Eindringen in deren Kunst herausgebildet hat.

Die Polyphonie ist Tanejews wichtigstes Mittel der Entwicklung. Die polyphonen Gesetze bestimmen weitgehend die Formprinzipien in seiner Musik. Er macht außergewöhnlich viel Gebrauch von imitatorischer Polyphonie, und in einer Reihe von Werken wendet er sich der Fuge zu, wobei er ihr gewöhnlich die Bedeutung einer Summierung - einer Verallgemeinerung aller vorangegangenen Entwicklungen - gibt.

Das Studium der Werke von Bach und Händel war besonders wichtig für die Entwicklung von Tanejews vokalen und chorischen Fähigkeiten. Die Instrumentalmusik wurde weitgehend unter dem Einfluss der Wiener Klassiker - Mozart und Beethoven - geprägt.

Unter den zeitgenössischen Komponisten wurde Tanejew am stärksten von Tschaikowski beeinflusst; dieser Einfluss zeigte sich vor allem in seiner Lyrik (insbesondere in seinen Vokalwerken), beschränkte sich aber nicht darauf. Tanejew hielt sich auch an seinen Lehrer, wenn es darum ging, widersprüchliche dramatische Kollisionen darzustellen, was besonders in seinen Instrumentalwerken deutlich wurde.

Tanejew blieb zeitlebens ein überzeugter Anhänger und Bewahrer der klassischen Kunst. Verglichen mit dem gesunden und heilsamen, ideologisch bedeutsamen Werk

der großen Klassiker erschien ihm die Musik vieler zeitgenössischer Komponisten innerlich pulverisiert.

Tanejews musikalisches Erbe umfasst verschiedene Gattungen, sowohl vokal als auch instrumental. Seine Vorliebe für große, philosophisch tiefgründige Ideen veranlasste ihn, sich in erster Linie großen Formen zuzuwenden. Nachdem er sich auf eine einzige Oper beschränkt hatte, widmete der Komponist der Gattung der Chöre große Aufmerksamkeit, in der er neben einer beträchtlichen Anzahl von A-capella-Chören auch drei Kantaten für Chor und Solisten mit Orchester schuf. Der vokale Teil von Tanejews Vermächtnis umfasst auch eine Reihe von Romanzen und Ensembles.

Die Instrumentalmusik nimmt in Tanejews Schaffen einen noch wichtigeren Platz ein. Die Zahl der Orchesterwerke ist vergleichsweise gering. Die meisten von ihnen blieben zu Lebzeiten des Komponisten unveröffentlicht. Von seinen drei vollendeten Sinfonien veröffentlichte Tanejew nur eine - die letzte (in c-Moll), die in der Ausgabe als Erste bezeichnet wird¹.

¹ Die anderen wurden während der Sowjetzeit veröffentlicht

Von den vier Ouvertüren hielt der Komponist es für möglich, nur eine zu veröffentlichen - die „Orestie“-Ouvertüre. Zum symphonischen Bereich gehört auch die Suite für Violine und Orchester.

Die größte Aufmerksamkeit schenkte Tanejew dem Kammerensemble. Er wandte sich diesem Genre während seiner gesamten Laufbahn zu. Eine Reihe kammermusikalischer Werke gehört zu den höchsten Leistungen des Komponisten. Tanejew schrieb insgesamt vierzehn Ensembles für Streicher (zwei Quintette, neun Quartette² und drei Trios) und vier für Streicher und Klavier (Klavierquintett, -quartett, -trio und Violinsonate)³.

² Am bekanntesten sind die sechs Quartette, die zu Tanejews Lebzeiten gedruckt wurden und von 1 bis 6 nummeriert sind. Die anderen drei sowie mehrere unvollendete Werke dieser Gattung wurden erst in der Neuzeit zum ersten Mal veröffentlicht.

³ Als bemerkenswerter Pianist komponierte Tanejew nur wenige Werke für Klavier. Die wenigen kleinen Stücke, die er in seinen Studienjahren schrieb, sind von geringem künstlerischen Interesse; ein in der Frühzeit begonnenes Klavierkonzert blieb unvollendet. Das einzige herausragende Klavierwerk ist das Präludium und die Fuge in gis-Moll, das in seinen letzten Lebensjahren entstand.

LEBEN UND WERDEGANG

Kindheit und Jugend (1856-1878). Sergei Iwanowitsch Tanejew wurde am 13. November 1856 in Wladimir geboren, wo sein Vater, ein hochgebildeter Mann, zu dieser Zeit Beamter war. Die Eltern des zukünftigen Komponisten waren leidenschaftliche Musikliebhaber. Die musikalische Atmosphäre im Elternhaus der Tanejews begünstigte die frühe Entfaltung des musikalischen Talents des Jungen. Im Alter von sechs Jahren begann er mit dem Klavierunterricht, und im Alter von zehn Jahren trat er in das neu eröffnete Moskauer Konservatorium ein (in den ersten Jahren war er ein freier Schüler, der gleichzeitig ein Gymnasium besuchte).

Schon während seiner Studienjahre zog Tanejew die Aufmerksamkeit der Musiker auf sich. Kurz vor seinem Abschluss am Konservatorium rezensierte Tschaikowski ein Konzert der Russischen Musikgesellschaft, in dem der junge Pianist als erster in Russland das äußerst schwierige d-Moll-Klavierkonzert von Brahms spielte. In dieser Rezension stellte Tschaikowski Tanejews herausragendes Spieltalent fest. Fast zur gleichen Zeit spielte Tanejew in Moskau zum ersten Mal Tschaikowskis erstes Klavierkonzert. Tschaikowski selbst schrieb über diese Aufführung, dass der junge Pianist in der Lage war, „die Idee des Autors bis ins kleinste Detail zu durchdringen“ und dass „der Autor sich keine bessere Aufführung dieses Werks wünschen könnte“.

Während seiner Zeit am Konservatorium komponierte Tanejew eine Sinfonie in e-Moll, zwei Ouvertüren für Orchester (die zweite, in d-Moll, war sein Abschlusswerk), mehrere Romanzen und eine Reihe kleiner Klavierstücke.

Nachdem er das Konservatorium im Alter von neunzehn Jahren mit einer Goldmedaille in zwei Fachbereichen abgeschlossen hatte, widmete sich Tanejew in den folgenden Jahren hauptsächlich der Konzerttätigkeit. Er unternimmt eine große Konzerttournee durch russische Städte mit dem Geiger L. S. Auer. Bald darauf verbringt er mehrere Monate in Paris. Hier trifft er Turgenjew, Saltykow-Schtschedrin, macht Bekanntschaft mit den französischen Komponisten Ch. Gounod, C. Saint-Saëns, S. Frank, mit der Sängerin P. Viardot, dem Schriftsteller G. Flaubert und einer Reihe anderer Vertreter der literarischen und künstlerischen Welt. In dem Bestreben, seinen kulturellen Horizont ständig zu erweitern, besuchte Tanejew mit Begeisterung das berühmte Kunstmuseum Louvre und die Pariser Theater.

Erste Schaffensperiode (1878-1887). Ab 1878 begann Tanejew mit seiner pädagogischen Arbeit. Nach Tschaikowskis Weggang vom Konservatorium wurde er mit der Leitung von Kursen in Harmonielehre und Instrumentation betraut, zu denen in späteren Jahren weitere musiktheoretische Disziplinen hinzukamen. Nach N. Rubinsteins Tod leitete Tanejew mehrere Jahre lang dessen Klavierklasse.

In den 80er Jahren entfaltete Tanejew auch seine musikalischen und gesellschaftlichen Aktivitäten. Eine Zeit lang war er Mitglied des Leitungsgremiums des Konservatoriums, dann wurde er (auf Tschaikowskis begeisterte Empfehlung hin) dessen Direktor. In dieser verantwortungsvollen Position bewies Tanejew große Energie und Organisationstalent und trug wesentlich zur Steigerung des pädagogischen und künstlerischen Niveaus des Moskauer Konservatoriums bei. Dazu trugen seine Autorität als hervorragender Musiker und seine hohen persönlichen moralischen Qualitäten bei. Neben verschiedenen Maßnahmen zur Verbesserung des Bildungsprozesses widmete Tanejew der Leitung der Orchester- und Chorklassen große Aufmerksamkeit. In seinem ersten Jahr am Konservatorium bereitete er die Aufführung von Tschaikowskis Oper „Eugen Onegin“ vor (die Premiere wurde von N. Rubinstein dirigiert). In den 80er Jahren ließ Tanejew Studenten eine Reihe großer klassischer Werke aufführen - Oratorien von Händel, Opern von Mozart und Beethovens Oper „Fidelio“.

Tanejew ordnete seine Arbeit in den späten 70er und frühen 80er Jahren bestimmten Aufgaben unter. Er stellte hohe Ansprüche an sich selbst und hielt sich selbst nicht für einen voll ausgereiften und vollständigen Musiker. Zwei Jahre nach seinem Abschluss am Konservatorium notiert er in seinem Notizbuch: „Ich will... a) ein Pianist, b) ein Komponist, c) ein gebildeter Mensch sein.“ Zu jedem dieser Punkte hat er sich für die kommenden Jahre ein umfangreiches Programm vorgenommen und zwingt sich, es konsequent zu verwirklichen. Schon in diesen frühen Jahren zeigt sich also Tanejews charakteristische Tendenz zu strenger Systematik in seiner Arbeit.

Tanejew strebte nach einem kompositionstechnischen Niveau, das es ihm ermöglichte, seine schöpferischen Ideen absolut frei und in vollem Umfang zu verwirklichen. Die Grundlage einer solchen Technik sah er in erster Linie in einer umfassenden Beherrschung der Polyphonie. Zu diesem Zweck vertiefte er sich in das Studium der Werke der großen Meister der Polyphonie - Bach, Palestrina, Orlando di Lasso und andere.

In seinem Bestreben, das mehrstimmige Schreiben zu beherrschen, schuf Tanejew zahlreiche mehrstimmige Bearbeitungen von russischen Volksliedern und alten Kultmelodien, die er den Normen des so genannten strengen Stils unterordnete. Daneben wandte er in seinen eigenständigen Kompositionen auch verschiedene kontrapunktische Schreibtechniken an.

Tanejew entwickelte eine eigentümliche Arbeitsmethode. Wenn er eine Komposition beginnt, führt er zuvor zahlreiche Experimente mit dem thematischen Material durch: er verändert die Themen und unterzieht sie verschiedenen polyphonen Kombinationen, um alle ihnen innewohnenden Entwicklungsmöglichkeiten herauszufinden. Auf diese Weise wendet er die Methode des Wissenschaftlers, des Analytikers, auf seine kompositorische Arbeit an. Bei der Komposition eines seiner frühen Quartette hat Tanejew nach eigenen Angaben „240 Seiten geschrieben - ein ganzes Buch im Kleinformat“. Dabei bemühte er sich, nur das auszuwählen, was „schön, verständlich und wohlklingend“ war. „Gelehrsamkeit ist nur dann gut, wenn sie zu Natürlichkeit und Einfachheit führt“, - betonte der Komponist.

In dieser Zeit komponierte Tanejew zahlreiche Chöre, Romanzen und Vokalensembles, drei Streichquartette und ein Streichtrio; für das Orchester schrieb er in diesen Jahren eine Ouvertüre zum Thema eines russischen Volksliedes „Über den tatarischen Gefangenen“, eine Canzona für Klarinette und Streichorchester und begann seine zweite Sinfonie (in b-Moll), die unvollendet blieb.

Tanejews erstes herausragendes Werk war die Anfang 1884 vollendete Kantate „Johannes von Damaskus“ (auf einen Text aus dem gleichnamigen Gedicht von A. K. Tolstoi)¹.

¹ Johannes von Damaskus war ein byzantinischer Dichter und Komponist von Kultgesängen, der im 8. Jahrhundert lebte.

Dieses lyrische und dramatische Werk hat eine allgemein traurige und düstere emotionale Färbung (es ist dem Andenken an N. Rubinstein gewidmet, der 1881 starb). Die Tiefe und Bedeutung des Inhalts verbindet sich hier mit der enormen technischen, insbesondere polyphonen Meisterschaft, die zu diesem Zeitpunkt bereits erreicht war. Die Kantate „Johannes von Damaskus“ brachte Tanejew erstmals einen großen Publikumserfolg und wurde von Tschaikowski positiv bewertet.

Nach der Fertigstellung der Kantate komponierte Tanejew in den nächsten Jahren die folgende, ebenfalls von ihm unveröffentlichte Sinfonie (d-Moll), das d-Moll-Quartett (später revidiert) und eine Reihe von Chören, Vokalensembles und Romanzen, die später ebenfalls nur teilweise in der endgültigen Fassung veröffentlicht wurden.

Periode der schöpferischen Reife (1887-1915). Ende der 80er Jahre begann Tanejew mit der Komposition der Oper „Orestie“ nach der Trilogie des antiken griechischen Dramatikers Aischylos. Mit der Fertigstellung dieser Oper (die sieben Jahre in Anspruch nahm) begann für den Komponisten die Zeit der vollen schöpferischen Reife.

Die Handlung der „Orestie“ ist mit dem Legendenzzyklus über den Trojanischen Krieg verbunden. Der Held Orestes (von seinem Namen leitet sich der Titel des Werks ab) tötet in Erfüllung des antiken Gesetzes der Blutfehde seine Mutter Klytemnestra, die Orestes' Vater - ihren Ehemann Agamemnon - getötet hat. Von grausamen Gewissensbissen gequält, wird Orestes von den monströsen Furien, den Eumeniden, verfolgt. Orestes' Leiden ruft die Götter Apollo und Athene auf den Plan, die mit ihren hellen Kräften eingreifen. Athene begnadigt Orestes und hebt den Brauch der Blutfehden auf.

Das monumentale Werk des großen Dramatikers der Antike basiert auf der Idee des Triumphs des hellen, vernünftigen Anfangs über die dunklen, blinden Urgewalten des Bösen und der Grausamkeit. Dieser zutiefst humanistische Gedanke stand der Weltanschauung des Komponisten nahe. Parallel zur Komposition der Oper entstand eine programmatische symphonische Ouvertüre zum selben Thema. Sie wurde auf der Grundlage des in der Oper enthaltenen thematischen Materials komponiert und ist ein eigenständiges Orchesterwerk, das die Hauptidee der Trilogie in instrumentaler Form verallgemeinert.

Die 1895 in Petersburg am Mariinski-Theater uraufgeführte „Orestie“ war ein beachtlicher Erfolg, blieb aber nicht lange auf der Bühne: der Komponist lehnte die von der Theaterleitung vorgeschlagenen Kürzungen, die den Sinn des Werks verfälschten, kategorisch ab, und die Oper wurde ein Jahr später vom Spielplan genommen.

Die Inszenierung der „Orestie“ stärkte Tanejews Freundschaft mit den Petersburger Musikern, die die Oper sehr wohlwollend aufnahmen. Seine engsten Freundschaften pflegte er mit Rimski-Korsakow und Glasunow, deren Werke er sehr schätzte. Gleichzeitig machte er die Bekanntschaft mit Beljajew, der unter Tanejews späteren Werken auch die „Orestie“ veröffentlichte.

Ab Ende der 90er Jahre trat Tanejew in seine fruchtbarste Schaffensperiode ein, in der er die bedeutendsten Werke schuf: eine Sinfonie in c-Moll, mehrere Streichquartette und Kammerensembles mit Klavier sowie eine große Anzahl von Chören und Romanzen.

Den revolutionären Ereignissen von 1905 begegnete Tanejew mit leidenschaftlicher Sympathie. Unversöhnlich mit dem zaristischen Regime, unterzeichnete der Komponist zusammen mit einer Gruppe anderer fortschrittlich gesinnter Musiker eine Adresse, die Rede- und Gewissensfreiheit forderte. Seine Einnahmen aus dem Privatunterricht spendet er dem Streikkomitee, um eine Kantine für die Familien der streikenden Arbeiter einzurichten. Bezeichnend ist auch die Tatsache, dass er einen seiner Chorzyklen dem Chor einer demokratischen Bildungseinrichtung - den Moskauer Pretschistenka-Kursen für Arbeiter - widmet.

Als sich die Studenten des Moskauer Konservatoriums dem Generalstreik anschlossen, schlug sich Tanejew (wie Rimski-Korsakow in Petersburg) auf ihre Seite. Dies schürte einen langjährigen Konflikt mit der Leitung des Konservatoriums. Tanejew trat aus der Fakultät aus und kehrte trotz hartnäckiger Bitten von Freunden und Schülern nie wieder an das Konservatorium zurück.

Seine pädagogischen Aktivitäten hörten jedoch nicht auf. Er gibt weiterhin privaten, damals noch unentgeltlichen Unterricht mit Schülern und beteiligt sich aktiv an der Organisation und Arbeit einer neuen demokratischen Bildungseinrichtung - dem Volkskonservatorium. „Es ist notwendig, dafür zu sorgen, dass die schlummernden Kräfte unseres musikalischen Volkes durchbrechen und sich in Schöpfungen manifestieren, die jenen unsterblichen Beispielen von Volksmelodien ebenbürtig sind, die für uns, die wissenschaftlichen Musiker, unerreichbare Vorbilder darstellen“ - so charakterisierte Tanejew die Aufgaben des Volkskonservatoriums.

Parallel zu seiner pädagogischen und schöpferischen Arbeit (die besonders im letzten Lebensjahrzehnt des Komponisten wiederbelebt wurde) vollendete Tanejew sein größtes theoretisches Werk, den „Beweglichen Kontrapunkt im strengen Stil“. Diese monumentale Studie war die erste in der Musikwissenschaft, die die zum Bereich des so genannten beweglichen Kontrapunkts¹ gehörenden Techniken erschöpfend und vollständig beschrieb, systematisierte und theoretisch verallgemeinerte.

¹ Der Begriff „beweglicher Kontrapunkt“ bezieht sich auf solche polyphonen Kombinationen von melodischen Stimmen, die ihre verschiedenen Bewegungen ermöglichen.

Eine Fortsetzung dieses Werkes war die Lehre vom Kanon (nicht ganz vollständig, erst nach dem Tod des Komponisten veröffentlicht).

Neben der Polyphonie galt Tanejews Aufmerksamkeit auch verschiedenen anderen theoretischen Problemen. Er erforschte die Regelmäßigkeiten der harmonischen Entwicklung in großen Formen und studierte die Grundlagen der russischen Volksepik. In seinen letzten Lebensjahren erforschte Tanejew die Kontrapunktübungen des jungen Mozart, die im Salzburger Museum aufbewahrt werden, und veröffentlichte die Ergebnisse seiner Arbeit in einer deutschen Zeitschrift. Tanejew übersetzte und redigierte mehrere ausländische Lehrbücher über Polyphonie und musikalische Form.

Bis in die letzten Monate seines Lebens beteiligte sich der Komponist aktiv an der Arbeit verschiedener musikpädagogischer, wissenschaftlicher und konzertanter Organisationen. Er war Mitglied der Musikalischen und Ethnographischen Kommission (die mit der Moskauer Universität verbunden ist), als deren Mitglied er eine Reihe von Harmonisierungen ukrainischer Volkslieder vornahm. (Bereits in den 80er Jahren nahm er auch eine Reihe von kaukasischen Bergliedern auf und analysierte sie). Tanejew war auch an der Gründung der Moskauer Symphoniekapelle beteiligt, die klassische Chor- und Kantaten- und Oratorienmusik förderte, war einer der Gründer der wissenschaftlichen Gesellschaft Musiktheoretische Bibliothek und beteiligte sich an den Aktivitäten des Kreises der russischen Musikliebhaber und den so genannten Musikausstellungen.

Tanejews schöpferische Reise gipfelte in der monumentalen Kantate „Nach dem Lesen eines Psalms“ (nach einem Text von A. S. Chomjakow). Die ideologische Bedeutung der Kantate ähnelt in ihrem ethischen Charakter der „Orestie“: sie ist eine Verherrlichung der geistigen Reinheit, des „starken Willens zur Arbeit“, der Brüderlichkeit und der Gerechtigkeit. Die Kantate wurde Anfang 1915 uraufgeführt. Weniger als drei Monate später, am 6. Juni, starb Tanejew in dem Dorf Djudkowo (bei Moskau). Unter den zahlreichen Reaktionen auf den Tod des bemerkenswerten Musikers sticht ein Artikel seines Schülers Rachmaninow hervor, der Tanejew als Verkörperung „jener ‚Wahrheit auf Erden‘, die Puschkins Salieri einst ablehnte“ bezeichnete.

SINFONIE C-MOLL

Die c-Moll-Sinfonie ist Tanejews höchste Leistung in der Gattung der Sinfonie und einer der Höhepunkte seines Gesamtwerks. Sie basiert auf der für Tanejew charakteristischen Idee, dass das spannungsvolle Aufeinandertreffen von

gegensätzlichen, stark dramatischen und kontemplativen, lyrischen Bildern zum Triumph des leuchtenden, lebensbejahenden Anfangs führt. Die Sinfonie ist reich an Dramatik und gleichzeitig von einer zutiefst optimistischen Idee geprägt.

Der erste Satz, das Sonatentallegro, ist der Beginn des Dramas. Hier werden zum ersten Mal die wichtigsten Bilder der Sinfonie enthüllt und einander gegenübergestellt. Der zweite, langsame Satz hebt sich durch seine kontemplative und tiefe Lyrik vom vorherigen Satz ab. Er wird von den heiteren Bildern des Scherzos abgelöst, die jedoch allmählich dramatisiert werden. Der vierte Satz, das Finale, schildert die letzte Phase des Aufeinandertreffens der gegensätzlichen Anfänge und schließt mit einer triumphalen und jubelnden Coda, in der der dramatische Konflikt gelöst wird.

Trotz der kontrastierenden Teile ist die symphonische Entwicklung durch Kontinuität und Zielstrebigkeit gekennzeichnet. Jeder Satz wird als eine neue Etappe der dramatischen Handlung wahrgenommen. Dies und der konfliktreiche Charakter der Gegenüberstellung von Bildern ist übrigens das Bindeglied zwischen Tanejews Werk und Tschaikowskis Sinfonik.

Wie in vielen anderen Instrumentalwerken macht Tanejew auch in der Sinfonie ausgiebig Gebrauch vom Prinzip des Monothematismus. Dies äußert sich in der Einführung mehrerer übergreifender Themen im gesamten Zyklus sowie in der Vereinheitlichung verschiedener, sogar kontrastierender Themen durch gemeinsame Intonationswendungen. Die auf diese Weise im gesamten symphonischen Geschehen bewahrte intonatorische Einheit verleiht ihm einen besonderen Zusammenhalt und Kontinuität.

Der erste Satz (Allegro molto) beginnt mit einem einleitenden Abschnitt, in dem eines der Hauptthemen der Symphonie vorgestellt wird, das die Bedeutung der „Hauptthese“ und den intonatorischen und semantischen Kern der weiteren Entwicklung übernimmt. Es klingt gebieterisch, ein Ausdruck strenger Notwendigkeit.

Der zweimal wiederholte eindringliche Ruf besteht nur aus drei Tönen, ist aber durch ein lebhaftes, scharf umrissenes Muster gekennzeichnet. Auffallend ist der charakteristische Tritonus, ein Intervall in Form einer übermäßigen Quart, das zwischen dem ersten und dritten Ton (C - Fis) gebildet und nicht aufgelöst wird. Der Unisono-Klang der Streicher, Hörner und Posaunen, die Reaktion der Trompeten und Hörner auf den anhaltenden Tonika-Ton C und das Tremolo der Pauken verstärken den willensstarken und zugleich ängstlichen Charakter des Themas.

70 **Allegro molto**

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Tchaikovsky's Symphony No. 6, Op. 74. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'Allegro molto' and 'ff'. It shows the first two staves of the piano introduction, featuring a prominent tritone interval between the first and third notes of the main motif.

Das Thema der Einleitung taucht in den späteren Sätzen der Sinfonie wiederholt auf. Es wird auch zur Grundlage und zum intonatorischen Kern für eine Reihe anderer Themen. Zum Beispiel wird das erste Motiv des Hauptteils (siehe a in Beispiel 71) aus den ersten drei Tönen des Einleitungsthemas gebildet, die im

Rücklaufsatz und gleichzeitig in der Ansprache genommen werden, während das zweite Motiv (b) aus denselben Tönen gebildet wird, aber im Rücklaufsatz ohne Ansprache. Auch der Hauptteil ist durch seinen rauen, dramatischen Charakter mit dem Einleitungsthema verwandt.

71 (Allegro molto) *ff*

Bald wird das Einleitungsthema in die Entwicklung des Hauptteils eingewoben und in seiner Grundform, aber rhythmisch erweitert - siehe Takt 5-6 (c) in Beispiel 71. Der Seitenteil zeichnet sich durch seine lyrische Farbgebung aus.

72 (Allegro molto)

Die weiche, wogende Melodie wird von den tiefen Streichern sanft gespielt. Der Rhythmus der Begleitung (Violine) verleiht ihr einen Walzerklang.

Der Seitenteil kann als Verkörperung eines verlockenden Traums, eines leuchtenden Ideals gedeutet werden. Er ist das zweite Leitbild der Sinfonie, in seiner Bedeutung das Gegenteil des ersten. Gleichzeitig kann der Seitenteil aber auch eine verborgene intonatorische Verbindung mit dem Anfangsthema offenbaren (siehe die Klammern am Ende von Beispiel 72).

Die Nebenstimme wird, wie die Hauptstimme, in der Exposition nicht sehr stark entwickelt. Nachdem die lyrische Melodie zweimal gespielt wurde (das zweite Mal als Kanon zwischen Flöte, Fagott, Horn und Streicherbässen), erklingen ängstliche Intonationen, die mit dem Thema der Einleitung verbunden sind (siehe die Partitur bei *Animando*): sie bilden den Übergang zum letzten Abschnitt der Exposition. Wiederholte Kadenzwendungen in einem ziselierten Rhythmus und eine dichte Akkordstruktur geben der Musik einen willensstarken, aktiven Charakter zurück. So wird die kurze Erleuchtung, die mit dem Klang des Seitenteils verbunden ist, durch die raue, dramatische Stimmung des ersten Teils ersetzt.

Der letzte Abschnitt (siehe Ziffer 6) ist wesentlich weiter entwickelt. Er basiert auf weiteren Transformationen desselben Eröffnungsthemas und des ihm nahestehenden Hauptteils. Eines der aus dem Thema abgeleiteten neuen Motive wird in der weiteren Entwicklung der Sinfonie eine herausragende Stellung einnehmen. Ein kurzes episodisches Thema von traurigem und flehendem Charakter ist mit denselben Intonationen verbunden. Es taucht zweimal auf, und jedes Mal wird es durch energisch kadenzierende Akkorde aufgelöst.

73 (Allegro molto)

p sf cresc. sf

74 (Allegro molto)

fff sf ff

Der klassischen Tradition folgend, wiederholt Tanejew die Exposition zweimal¹.

¹ Bei der Wiederholung findet der letzte Abschnitt in verkürzter Form statt.

Daran schließt sich die Durchführung an, in der die dramatische Spannung eine neue Intensität erreicht. Innerhalb der Durchführung lassen sich drei Hauptstadien deutlich unterscheiden. Die ersten beiden werden von einer ängstlichen Stimmung beherrscht. Fast das gesamte thematische Material der Exposition findet hier in transformierter Form statt, mit Ausnahme der Nebenstimme.

Die Durchführung beginnt mit der Entwicklung der Themen des letzten Abschnitts. Die schnelle Bewegung der Achtel wird durch den bedrohlichen Klang des Einleitungsthemas durchbrochen. Es wird unisono von den drei Posaunen und dann von der Trompete gespielt (siehe Ziffer 10). Das episodische Thema des Schlusses der Exposition nimmt einen klagenden und flehenden Ton an. Es wird von den Intonationen eines anderen Themas aus demselben Abschnitt umhüllt.

(Allegro molto)

75

p

Das Beharren in den Bässen und Oberstimmen auf kläglich stöhnenden Sekundintonationen führt zu einer großen Steigerung, die aber bald wieder abklingt.

In der zweiten Durchführungsphase (beginnend in d-Moll) entwickelt sich das Thema der Hauptstimme imitatorisch und polyphon. Es bildet sich ein Fugato, zu dem sich im Bass wieder das Thema der Einleitung gesellt (siehe Beispiel 76); etwas weiter (Ziffer 14) wird es auch mit dem Thema des Schlusses der Exposition kombiniert.

(Allegro molto)

76

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 76-78) shows the beginning of the section with a tempo marking of 'Allegro molto' and a measure number of '76'. The music is in 3/4 time and D minor. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a bass line with chromatic movement. Dynamics include piano (p) and sforzando (sf). The second system (measures 79-80) continues the polyphonic texture. The third system (measures 81-82) shows a transition with a 'poco cresc.' marking and a return to piano (p) dynamics.

Der Klang des eröffnenden Piano-Themas in der tiefen Basslage und die „schleichenden“ chromatischen Linien in den Mittelstimmen verleihen diesem gesamten Abschnitt einen eindringlichen, dunklen, beunruhigenden Charakter.

Allmählich kommt es jedoch zu einer Erleuchtung; die Chromatik verschwindet und die klare Harmonie des G-Dur-Dreiklangs setzt sich durch, auf dem sich das ansteigende Tremolo der Geigen und Bratschen (Ziffer 15) aufbaut.

Es beginnt die dritte Phase der Entwicklung, die in Bezug auf die ideologische und semantische Bedeutung sehr bedeutsam ist. Das Hornsolo, gefolgt von den Holzbläsern, führt das lyrische Thema des Seitenteils ein, um das die Imitationen der Streicher, die auf den Intonationen des Themas des letzten Abschnitts basieren, zu wirbeln scheinen. Die Melodie geht dann auf die Streicher über, die sie kanonisch führen. Es klingt leidenschaftlich.

Appassionato

77

Es scheint, dass der helle lyrische Anfang bereit ist, über die rauen, beunruhigenden Bilder zu triumphieren. Doch auch hier darf das lyrische Thema nicht zur vollen Blüte gelangen: sein Fluss wird erneut durch den rastlos strebenden Klang des Themas des Hauptteils unterbrochen (siehe Ziffer 17).

Das Drama erreicht seinen Höhepunkt. Die Intonationen der Hauptstimme erklingen in polyphoner Kombination mit den Intonationen des Schlusses der Exposition, und zu ihnen gesellt sich das Thema der Einleitung. Die Grundtonart c-Moll kehrt zurück; der Bass erstarrt auf der dritten Stufe (Es); die Bewegung der Streicher wird immer unruhiger. Die Trompeten und Posaunen lassen eindringlich und bedrohlich das ursprüngliche Thema der Symphonie in der gleichen Form (mit Oktav-„Antworten“) erklingen, wie es zu Beginn der Einleitung gegeben wurde. Dies ist der Höhepunkt der Durchführung und bereitet die Reprise vor.

Der Hauptteil wird ohne wesentliche Änderungen im Vergleich zur Exposition wiederholt. Aber die Nebenstimme erscheint diesmal in einem neuen Gewand. Sie erklingt zunächst im zarten Timbre der Klarinette (mit einer Imitation des Fagotts) und wird zunächst unvollständig präsentiert, mit einer unerwarteten harmonischen Verschiebung nach A-Dur. Hier erklingt es zunächst in den Streicherbässen, aber mit kanonischer Imitation in der Oberstimme (Flöte), und dann, von den Streicherbässen imitiert, erklingt es am reichsten in den Geigen und Bratschen im leichten C-Dur.

So wird dieses lyrische Thema, das in der Exposition zunächst fast wie eine flüchtige Episode erklingt und in der Durchführung ausführlicher entwickelt wird, in der Reprise noch breiter entfaltet. Die volle und umfassende Entfaltung seiner Möglichkeiten liegt jedoch noch in weiter Ferne (der Komponist hebt sie bewusst für das Ende der Sinfonie auf).

Im ersten Satz gibt es keine ausgedehnte Coda, sondern nur einen leicht erweiterten Schlussteil. Ein ostinates Kadenzmotiv im Bass (auch intonatorisch mit dem Hauptthema verbunden) und ziselierte Rhythmen bestätigen schließlich den männlichen und tragischen Charakter der Musik. Kurz vor dem Ende ruft sich das Thema der Einleitung, das vom Unisono der Trompeten und Posaunen verkündet wird, noch einmal kraftvoll in Erinnerung.

Der zweite Satz (Adagio) ist ein typisches Beispiel für Tanejews sublim leichte, philosophische und kontemplative Lyrik. Der allgemeine Charakter der Musik sowie die Tonart As-Dur bringen das Adagio in die Nähe des Nebensatzes des ersten Satzes. Hier scheint das lyrische Bild eine neue Brechung und breitere Entwicklung zu erhalten. Das Hauptthema des Adagio ist ein charakteristisches Beispiel für

Tanejews komplexe Umwandlung, Umdeutung und Vereinigung verschiedener, ursprünglich weit voneinander entfernter Wendungen in einer neuen Melodie.

Bereits in den ersten beiden Takten ist das charakteristische Muster des Einleitungsthemas aus dem ersten Satz zu erkennen (siehe Motiv a in Beispiel 78). In den Takten 5-6 und 11-12 sind jedoch deutlich die Intonationen des Seitenteils des ersten Satzes zu erkennen, die den zweiten Teil in größeren Dauern durchlaufen (siehe in demselben Beispiel c (B) und c (B)). Schließlich findet man in demselben Thema auch die Eröffnungswendung aus dem Hauptteil des ersten Satzes (siehe b in Takt 5) und eine Verbindung mit dem Thema des Schlussteils aus Beispiel 73 (angedeutet durch die gestrichelte Linie in Takt 2-3 von Beispiel 78). Das Adagio-Thema nimmt also verschiedene thematische Elemente aus dem vorangegangenen Satz auf, die durch geschickte Verschmelzung organisch in die neue melodische Linie eingewoben werden.

Dieses wunderbar ausdrucksstarke Thema (Violinen, Hörner und Holzbläser) zeichnet sich durch seine Länge, Breite und Kontinuität der Entwicklung aus¹.

¹ Sein erster Satz umfasst 14 Takte, sein zweiter 24 Takte

Ab Ziffer 33 wird es mit einer anderen Begleitung wiederholt, die von melodischen Untertönen durchdrungen ist.

Plötzlich dringt ein Element der Beklemmung in die lyrische und kontemplative Stimmung ein. Der Mittelteil Adagio² (Piu mosso) beginnt. Hier prallen zwei gegensätzliche musikalische Bilder aufeinander. Das erste wird durch ein neues

Thema repräsentiert, das im düsteren Klang des Basses auftaucht, als ob es mühsam und gespannt nach oben strebt³.

² Er ist in dreiteiliger Form geschrieben.

³ Dieses Thema wird später im Seitenteil des Finales der Sinfonie verwendet (siehe Beispiel 85)



Ein anderes Bild, das zunächst nur kurz auftaucht, erinnert an eine Hirtenmelodie, unterstützt durch die Klangfarben (Oboen, Fagotte, Klarinetten, Hörner). Diese auf den ersten Blick neue Melodie ist eine Abwandlung des Themas, das im ersten Satz auftaucht (vgl. Beispiel 73).



Eine Zeit lang wird das „Hirten“-Thema von unruhigen Intonationen verdrängt. Doch als es in F-Dur wiederkehrt, klingt es noch heller, besonders in den Violinen. Durch eine Reihe von Modulationen wird das Hauptthema des Adagios (Tempo I) wieder aufgegriffen.

In der Reprise erscheint dieses Thema in einer erheblich bereicherten Form. Hier wird es noch ausdrucksstärker. Dies wird, wie bei Tanejew üblich, durch Mehrstimmigkeit erreicht. Wie in der ersten Reprise spielt das Thema zunächst im mittleren Register, im dichten, reichen Klang des Unisonos von Celli, Bratschen, Hörnern und Klarinette. Von oben wird es von kontrapunktischen Gesängen der Flöten, Klarinetten und Violinen begleitet. Sie erhalten eine breite, eigenständige melodische Entwicklung. Die Musik wird noch erhabener und spiritueller und erhält einen Hauch von leichter Entrückung. Das Hauptthema wird von den Streichern in drei Oktaven ausgiebig gesungen (siehe Partitur ab dem 9. Takt nach Ziffer 40), während die Celli, Fagotte, Hörner und Trompeten ein sehr ausdrucksstarkes Echo erklingen lassen, das zusammen mit dem Triolenrhythmus der anderen Bläser den leidenschaftlichen und erhebenden Charakter der Musik verstärkt.



Ein gewaltiger Anstieg mit zunehmender Klangfülle führt zu einem majestätischen Höhepunkt des gesamten Satzes auf dem d-Moll-Dreiklang (der Subdominante der

Adagio-Dur-Tonalität). Danach lässt die Spannung nach. In der Coda, die durch eine Generalpause unterbrochen wird, erklingt nur der Anfang des Hornthemas vor dem Hintergrund einer leichten akkordischen Begleitung von Pizzicato-Streichern. Die Bewegung der Solovioline, die auf den Klängen des Tonika-Dreiklangs in die höchste Lage aufsteigt, beschließt feierlich und friedlich den langsamen Satz der Sinfonie.

Scherzo. Das Hauptthema beginnt mit dem Einsetzen der Oboe mit einem scharf klingenden Klang bis zur 3. Oktave vor dem Hintergrund eines leichten Pizzicato der Streicher.

Die Klangfarbe der Oboe, die in der klassischen Musik oft verwendet wird, um die Klänge einer Hirtenflöte zu imitieren, verleiht der Musik einen etwas pastoralen Ton. Das Scherzo erhält so die Merkmale einer volksmusikalischen Szene.

Schnelle, leichte, klare rhythmische Staccato-Bewegungen mit unerwarteten heiteren Akzenten auf den schwächeren Taktschlägen, Wechsel zwischen den Bläsern und der Streichergruppe, plötzliches Crescendo und Diminuendo, tonale Verschiebungen - das sind die Mittel, die eine spielerische, unbeschwerte und heitere Stimmung vermitteln.

Trotz der scheinbaren Neuartigkeit des Hauptthemas des Scherzos enthält auch dieses versteckte intonatorische Verbindungen zu den Hauptthemen des ersten Satzes. Zum Beispiel sind die beiden ersten Dreiklangsmotive (siehe Beispiel 82) Varianten des Eröffnungsthemas der Sinfonie, während die darauf folgenden Sprünge nach oben durch eine Quinte und Sexte aus dem C-Ton dem gleichen „schwingenden“ melodischen Muster im Seitenteil des ersten Satzes ähneln, allerdings in umgekehrter Richtung.

Vor dem Hintergrund der leichten und schnellen Hauptbewegung erscheint ein zweites, choralartiges Thema in der Tonart D-Dur (Ziffer 49) ¹.

¹ Die Wiederholung dieses Themas in der Reprise in der Grundtonart des Scherzos in F-Dur verleiht der dreisätzigen Form dieses Satzes eine gewisse Ähnlichkeit mit der Sonatenform.

Es entwickelt sich lange Zeit nicht und verklingt bald, als wäre es auf einer fragenden Intonation eingefroren.

Im Mittelteil des Scherzos erklingen nacheinander Echos der verschiedenen Themen des ersten Satzes der Sinfonie, alle in derselben schnellen Bewegung. Die Phrase des ersten Themas des Adagios (siehe Takte 2-4 in Beispiel 78) erscheint ebenfalls in As-Dur (und dann in C-Dur) und erhält nun den Charakter eines leidenschaftlichen Impulses.

Dieses Material durchläuft eine Vielzahl von Entwicklungen und dient als Übergang zur Reprise.

Die Reprise entspricht dem ersten Satz des Scherzos nur in den Grundzügen und unterscheidet sich von diesem sowohl in der Tongebung als auch in der Instrumentierung. Das Hauptbild entwickelt sich kontinuierlich weiter und nimmt neue Schattierungen an. Kurz vor der Wiederholung des zweiten Themas wird die harte Intonation des Anfangsmotivs der Sinfonie (siehe Ziffer 67) im Bass zu einer humorvollen Staccato-Bewegung kontrapunktiert.

Im Schlussteil des Scherzos ist ein Hauch von innerer Instabilität zu spüren, als schwanke man zwischen widersprüchlichen Gefühlen und suche nach Halt. Wie zaghafte Andeutungen klingen die einzelnen Wendungen des Seitenteils des ersten Satzes (Ziffer 72), unterbrochen durch das Hauptthema des Scherzos. Der Anfang des Adagio-Themas erscheint in neuem Gewand, verkörpert Unentschlossenheit und vages Zögern; hier erklingt es in einem rhythmischen Wechsel, mit der Dehnung einzelner Töne auf mehrere Takte und in Kombination mit einem plätschernden zweiten Motiv.

Am Ende stellt sich wieder eine ruhige und heitere Stimmung ein. Das Scherzo endet mit einem fröhlichen Appell der Holzbläser, der das Anfangsmotiv des gesamten Satzes bestätigt.

Finale. Der Anfang führt sofort in die Atmosphäre des Kampfes ein. Der Hauptteil (in c-Moll) ist nichts anderes als ein rhythmisch umgestaltetes Thema des Hauptteils des ersten Satzes (siehe Beispiel 71): die Triole wurde durch eine Duale ersetzt. In der neuen Fassung ist das Thema noch aktiver geworden und nimmt Züge eines Marsches an.

84 **Allegro energico**



Ein gelegentliches kurzes Fanfarenmotiv der Trompete, begleitet von einem Trommelwirbel, verstärkt den aktiv-offensiven Charakter der Musik. Das verbindende Motiv aus dem letzten Abschnitt des ersten Satzes (siehe Beispiel 73) führt ein pathetisch-dramatisches Element ein. Allmählich nimmt die Spannung der Musik zu.

Der in der düsteren Tonalität von es-Moll beginnende Seitenteil des Finales ist eine Transformation des strengen Bassthemas aus der Mitte des Adagios (vgl. Beispiel 79).

85 (Allegro energico)

Es hat einen tragischen Charakter. Scharfe Akzente, Septimsprünge nach unten und dissonante Harmonien in der Begleitung verstärken die Dramatik. Der aufwärts eilenden Melodie steht ein Tonika-Orgelpunkt gegenüber, der ihre Bewegung zu hemmen und zu begrenzen scheint.

Der letzte Abschnitt enthält ein neues, leuchtendes Thema in Es-Dur. Es bringt den heroischen Beginn zum Ausdruck, der im Hauptteil teilweise angedeutet wurde.

86 a tempo

Der klare marschartige Rhythmus und die fanfarenartigen melodischen Wendungen sind wieder zu hören. Dies ist jedoch nur eine Vorahnung des zukünftigen Sieges. Bald kehrt das erste Thema des Finales zurück, kräftiger vorgetragen als zu Beginn, und geht direkt in die Durchführung über. (Eine solche Wiederkehr des Hauptteils nach dem Seitenteil innerhalb der Exposition erlaubt es uns, die Form des Finales als Rondo-Sonate zu definieren.)

In der Durchführung wird der Kampf noch intensiver. Alle Hauptelemente des Hauptteils nehmen an der Durchführung teil, verflechten sich miteinander, verbinden sich polyphon miteinander. Für einen Moment sticht das rhythmisch erweiterte Motiv des Anfangsthemas der Sinfonie hervor und verursacht eine kurze Verzögerung des Satzes auf der c-Moll-Dominante (siehe die 6 Takte vor Ziffer 91). Es folgt eine imitatorische Durchführung der Anfangsphase des Hauptteils. Nach und nach erklingt das Thema der Einleitung immer eindringlicher in den Bässen. Die Trompeten antworten darauf in einem marschartigen Rhythmus, begleitet von pfeifenden, skalaartigen Passagen der Flöten und Klarinetten und gewaltigen Ganztonpassagen der Posaunen. Auf dem Höhepunkt der Durchführung (Ziffer 95) kommt es zu einer polyphonen Verflechtung der Themen.

Die Nebenstimme wird noch einmal in ihrer Gesamtheit gespielt, diesmal in f-Moll (der Subdominante der Haupttonart). Seine Entwicklung nimmt einen noch erregteren und ungestümeren Charakter an. Der Satz scheint von einem deutlich akzentuierten Rhythmus vorangetrieben zu werden Die Klangfarbe und das harmonische Kolorit hellen sich auf.

Am ausgedehnten Orgelpunkt der c-Moll-Dominante (G) beginnt schließlich die letzte Zusammenführung der Kräfte vor der Coda. Das Marschthema des Schlussteils wird von den Blechbläsern im Pianissimo gespielt, verschränkt sich mit dem Thema der Einleitung und wechselt mit der lebhaften leichten Bewegung der Violinen und Holzbläser ab. Danach erklingt zum letzten Mal die unruhig klingende Nebenstimme des Finales, während der Bass ein absteigendes Ostinato-Motiv (G - F - Es - D) aus den Anfangstakten des Themas der Nebenstimme des ersten Satzes etabliert. Sein Erscheinen bereitet unmittelbar die endgültige Aussage dieses Themas in der Coda vor.

Nach zwei scharf akzentuierten Dominantakkorden auf dem donnernden Tremolo der Pauke und der anschließenden Generalpause (die ein Gefühl gespannter Erwartung erzeugt), beginnt die hymnische Coda (*Molto maestoso*). In diesem monumentalen Abschnitt, der die gesamte Sinfonie zusammenfasst, erklingt schließlich das Thema des Seitenteils des ersten Satzes in hellem C-Dur breit und majestätisch, „auf der Höhe seiner Stimme“. Es steht hier an erster Stelle und bekräftigt den endgültigen Sieg von Freude und Licht über Leid und Finsternis.

Die Coda fasst einige der musikalischen Hauptthemen der Symphonie zusammen, die hier, wie das lyrische Thema, in veränderter Form erscheinen. Vereint durch den gemeinsamen Charakter der freudigen Lebensbejahung sind sie polyphon miteinander verwoben. Die Anfangsphase des Adagio-Themas erscheint in einer rhythmischen Erweiterung. Seine zweite Phrase setzt sich dann so fort, wie sie im Scherzo zu hören war (Ziffer **105**, vgl. mit 57 und mit 83). Das „pastorale“ Thema aus der Mitte des Adagios erscheint in einem völlig neuen Gewand, nun verwandelt in eine heroische Blechbläserfanfare (vgl. **106**). Aus der letzten Wendung des Hauptthemas der Coda¹ geht die dreifache figurative Bewegung der Violinen und Holzbläser hervor.

¹ Es ist auch das Thema des Seitenteils des ersten Satzes.

Vor diesem Hintergrund findet der Beginn des Adagio-Themas (**107**) zum letzten Mal im grandiosen Klang der Trompeten und Posaunen in einer vierfachen rhythmischen Erweiterung statt.

Auf einem stampfenden Ostinato-Bassmotiv aufgebaut, erfährt das Anfangsthema der Sinfonie nun eine dramatische Wandlung. Es wird rein diatonisch und verliert seine charakteristische Tritonuswendung (an die nur noch der zusätzliche Fis-Ton im Bass erinnert).

87 *a tempo*

The image shows a musical score for measures 87 to 91. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (F major or D minor). The bass line consists of a steady, rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line features a more complex melody with some rests and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

So werden die wichtigsten Themen und Bilder der Sinfonie, die durch die Tonalität von C-Dur vereint werden, in eine allgemeine Atmosphäre strahlend hellen Triumphs hineingezogen.

Das Werk schließt mit einer erhabenen und majestätischen plagalen Kadenz (basierend auf dem rhythmisch und harmonisch transformierten Anfangsthema der Sinfonie) in einem dichten, massiven Klang.

ROMANZEN

Tanejews Romanzen nehmen einen wichtigen Platz in seinem Vermächtnis ein. Der Komponist wandte sich diesem Genre während seiner gesamten Laufbahn zu. Allerdings sind nur vierzig Romanzen veröffentlicht worden, und viele Werke aus der frühen Periode sind nur als Manuskripte erhalten.

Inhaltlich sind Tanejews Romanzen sehr vielfältig. Einige von ihnen spiegeln die Vorliebe des Komponisten für philosophische Betrachtungen wider; viele sind lyrischer Natur. Eine Reihe von Romanzen sind mit Naturbildern verbunden und enthalten lebendige Landschaftsbilder („Nacht auf der Krim“, „Nacht in den Bergen Schottlands“, „Der Winterweg“). Tanejews Romane enthalten auch gesellschaftspolitische und staatsbürgerliche Themen („Der Gefangene“, „Menuett“, die Romanze „Was ist sie mir“ nach einem bekannten Text von J. P. Polonski, in dem das Bild einer Gefangenen, einer jungen Revolutionärin, gezeichnet wird, die an einem der politischen Prozesse der späten 70er Jahre teilnahm.

In Tanejews Romanzen haben die klassischen Traditionen (insbesondere die von Tschaikowski) eine eigentümliche Verwirklichung gefunden. Der poetische Text wird in der Regel von Tanejew verallgemeinert. Die musikalische Form zeichnet sich durch ihre Schlankheit und Rundheit aus. Die Gesangsstimme und die Klavierbegleitung sind bei der Schaffung eines musikalischen Bildes fast gleichwertig. Im Vergleich zu Tanejews großen Instrumental- und Chorkompositionen sind die Romanzen in der Regel enger intoniert, näher an der Alltagslyrik und einfacher in der Struktur. Gleichzeitig strebt Tanejew auch hier eine durchgehende Entwicklung auf der Grundlage einer konsequenten Umwandlung der anfänglichen Intonation und thematischen „Kern“ an: dies schafft eine größere Integrität und innere Geschlossenheit der einzelnen Werke.

Ein typisches Beispiel für Tanejews ruhige, verträumte und leichte Lyrik ist die Romanze „Wie aus Nebelferne“.

„**Wie aus Nebelferne**“ (Text von A. A. Fet). Die Romanze ist durchdrungen von einem Ausdruck träger Zärtlichkeit, der durch die Betrachtung eines nächtlichen, vom Mondlicht beleuchteten Gartens entsteht. Die gefühlvolle Erfahrung verschmilzt mit dem Bild der umgebenden Natur. Die gleichbleibende Stimmung wird durch die idtonale Einheit des Werkes unterstrichen. Schon in den ersten Takten zeichnet sich eine sanft absteigende melodische Bewegung ab, die im Klavierpart fast während der gesamten Romanze präsent ist und auch die Stimme dominiert.

Andante con moto

88 *teneramente*

В дым-ке не-ви-дим-ке вы-плыл ме-сяц веш-ний.

p *teneramente*

Bei den Worten „Sie küsst mich so“ hat die Stimme eine andere, träge aufsteigende Intonation, die im Klavierpart von einer Kette von absteigenden Verzögerungen und Seufzern begleitet wird. In der zweiten Hälfte der Romanze, bei den Worten „Das Haupt ließ unwillkürlich seine Locken fallen“, bildet dieselbe Intonation die Grundlage für eine aufsteigende Sequenz, die an die für Tschaikowski typischen Wendungen erinnert. Im weiteren Verlauf, auf dem Höhepunkt, dominiert sie den Klavierpart (siehe in der linken Hand 5 Takte vor Tempo I).

Die Schlussphrase der Romanze „Und schmachtest du nicht?“ wird durch das hohe Register, den Klang des Forte und die Einführung der Triole (Takt in 3/2) in den zweistimmigen Hauptsatz hervorgehoben. Die letzte Phrase der ersten Hälfte der Romanze „Und fühlst du keinen Schmerz? Und schmachtest du nicht?“ wird ähnlich betont, - wo sogar drei triolische Takte erscheinen, aber die emotionale Spannung ist geringer. Die musikalische und poetische Analogie dieser beiden Phrasen, die jeden der beiden Teile des Werks abschließen, bringt sie zu einer Art Refrain zusammen.

Die dominante Harmonie, die im letzten Takt der Gesangsstimme unaufgelöst bleibt, verstärkt den Ausdruck der Sehnsucht. Der Klavierschluss vervollständigt das musikalische und poetische Bild, indem er die Intonation des Beginns der Romanze wiederholt, die allmählich in ein hohes Register übergeht.

„**Wenn wirbelndes Herbstlaub**“ (Text von Ellis¹ aus Stecketti) repräsentiert eine andere Art von tanejewscher Lyrik.

¹ Ellis ist das Pseudonym des Dichters und Übersetzers L. L. Kobylinski.

Hier nähert sich der Komponist den Elegien von Glinka und Dargomyschski. Die Melodie der Gesangsstimme wird von einer transparenten Begleitung unterstützt, die hauptsächlich aus einer einfachen harmonischen Figur besteht. Nur gelegentlich enthält sie ein kurzes Motiv aus vier Tönen, das die ausdrucksvolle Intonation der Gesangsstimme imitiert (Beispiel 89).

Die Einführung dieses Motivs, zusammen mit der kontinuierlichen, rhythmisch gleichmäßigen Bewegung der Begleitung, verstärkt die Einheit und den geschlossenen Charakter des Stücks.

Der Schluss der Romanze ist bemerkenswert durch seine tiefe Ausdruckskraft. Die letzte Strophe, „die unausgesprochenen Worte meiner Liebe“, wird zweimal wiederholt, das zweite Mal stärker betont, mit dem oben erwähnten kurzen Motiv

(siehe Beispiel 90). In dem Moment, in dem der letzte Tonika-Ton (tiefes D) in der Stimme erscheint, bildet die Harmonie eine unterbrochene Kadenz (in Form eines subdominanten Sextakkords). Das Motiv, das in der gesamten Romanze eine herausragende Rolle spielt, wird im Schluss noch zweimal wiederholt und bildet dabei traurig klingende dissonante Einschübe (mit Intervallen der Dur-Septime und der übermässigen Quinte). Eine schwermütige und strenge plagale Kadenz mit einem Dur-Tonika-Dreiklang schließt das Werk ab.

89 (Andante)

Там, в сто ро - не, где скры ли все цве -

ты, най ди мо - е по след не - е жи - ли - ще!

mf

dim.

90 (Andante)

f

Слов, любви моей невысказанных слов

tenuto ad libitum

sf *dim.* *pp*

„Stalaktiten“ (Text von S. Prudhomme, übersetzt von Ellis). Hier kommen die traurigen Gefühle, die in der vorangegangenen Romanze zum Ausdruck kommen, noch stärker zum Ausdruck. Das Wesen des poetischen Bildes liegt in der Gegenüberstellung von Naturphänomenen und menschlicher Erfahrung: die in der Grotte gefrorenen Wassertropfen werden mit Tränen verglichen, die versiegt sind, obwohl das Herz seinen Kummer nicht vergessen kann. Diese Dualität steht auch im Mittelpunkt der Musik.

Von den ersten Takten der Einleitung an verbindet das musikalische Hauptbild einen expressiven, emotionalen Anfang mit einem bildhaften, klangmalerischen. In der linken Hand wird das traurige Motiv, das im gesamten Werk eine herausragende Rolle spielt (in Beispiel 91 mit einer Klammer gekennzeichnet), zweimal wiederholt. Gleichzeitig erscheint in der rechten Hand eine Ostinato-Figur mit harmonischem Charakter.

91 Adagio

The image shows two systems of a piano score. The first system is labeled '91 Adagio'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a descending melodic line with staccato markings. The bass staff has a supporting line with some chords. Dynamics are marked as *p*, *espress.*, and *mp*. The second system continues the same musical material.

Die hohe Lage und das Stakkato in Verbindung mit dem langsamen Tempo lassen es wie eine Darstellung monoton fallender Tropfen erscheinen. Diese beiden thematischen Elemente bilden die Grundlage für die gesamte weitere Entwicklung.

Die Form der „Stalaktiten“ ist eigentümlich und nähert sich einer variierten Strophenform an. Die gesamte Romanze ist in vier Teile gegliedert, die den vier Strophen - Vierzeilern des Textes - entsprechen und jeweils mit der gleichen charakteristischen melodischen Wendung beginnen. Jeder Satz mit ähnlichem musikalischem Material beginnt jedoch in einer anderen Tonart (c-Moll, G-Dur, c-Moll, Es-Dur) mit einer kontinuierlichen harmonischen Entwicklung. In der ersten Strophe überwiegt die Diatonik, in der zweiten Strophe treten Chromatik und Alteration auf (harmonisches G-Dur). In der dritten Strophe gibt es unerwartete, farbige harmonische Gegenüberstellungen. In der vierten Strophe schließlich, dem Höhepunkt des Werkes, wird die Expressivität durch die Polyphonisierung der Textur gesteigert. Bei den Worten „die schmerzlichen Tränen meiner Liebe sind längst erstarrt“ erklingen vier unabhängige Zeilen gleichzeitig. Die Harmonik wird durch eine Chromatik mit Verzögerungen geschärft, die den Ton der traurigen Sehnsucht noch verstärkt.

92 Adagio *p* *espr.*

у - вы! Люб вц мо - еи дав.но

за - мерз - ли го - ро - стны - е

p *espr.* *cresc.*

Der Schluss von „Stalaktiten“ ähnelt stark dem Schluss der Romanze „Wenn wirbelndes Herbstlaub“. Die letzte melodische Wendung der Stimme fällt mit der unterbrochenen Kadenz zusammen. Die Einführung einer der wichtigsten Intonationen am Ende der Romanze, die einen Nachklang mit einer übermäßigen Quinte und einer Dur-Septime bildet, und der Schluss mit einer Dur-Tonika verstärken diese Nähe.

„Ein unruhiges Herz klopft“ (Text von N. A. Nekrassow) ist ein Beispiel für die in Tanejews Liebesromanen eher seltene Dramatik. Es ist eines der populärsten Beispiele seiner Vokaltexthe. Das ganze Werk ist von einem rhythmischen Pulsieren durchdrungen, das von einem enormen Willensdruck gesättigt ist. Der Wechsel zwischen den kurzen Phrasen der Singstimme und den Linien des Klaviers erweckt den Eindruck einer von Erregung unterbrochenen Rede.

Sowohl die Gesangs- als auch die Klavierstimme sind gleichermaßen an der Entwicklung der aktiv aufsteigenden melodischen Hauptbewegung beteiligt.

Der Mittelteil der Romanze (ab „Ich rufe sie“) bringt trotz unveränderter rhythmischer Bewegung einen Kontrast. Hier erscheint das Bild des „Gelobten Landes“ als verlockender Traum. Einen besonderen Glanz erreicht die Musik in der Episode auf dem tonalen Orgelpunkt in E-Dur („Die Rosen dort blühen duftig“). Hier erklingt die melodische Anfangsphase der Romanze im Klavier in einem weichen „Cello“-

Register und geht dann in expressive absteigende Verweilzeiten über. Diese werden mit der aufsteigenden chromatischen Bewegung der Singstimme kontrastiert.

Eine plötzliche enharmonische Verschiebung führt nach As-Dur. Die harmonische Dur-Tonleiter, die angespannte Intonation der Moll-Note und die verminderte Oktave verleihen dieser Episode einen Hauch von Bitterkeit, der durch die Erkenntnis hervorgerufen wird, dass der Traum unerfüllbar ist.

93 (Allegro vivace ed agitato)

Со - ло - вьи там
го - ло - сие,

Die Reprise des ersten Teils der Romanze¹ schließt mit einem Klaviernachspiel, das die ungestüme Energie der rhythmischen Hauptbewegung bis zum Ende ausreizt.

¹ Zusammen mit der Musik des ersten Abschnitts wird der gesamte Text wiederholt. Diese Wiederholung fehlt bei Nekrassow: das Gedicht endet mit dem Aufruf, „wegzufliegen“ in ein schönes, fernes Land.

„**Die Maske**“ (Text von J. P. Polonski) - ein Romanze-Walzer, in dem es Tanejew perfekt gelingt, ein leichtes, intimes Gefühl zu vermitteln, das mit Zurückhaltung, aber mit großer innerer Wärme offenbart wird.

Um den poetischen Text zu verkörpern, wählte der Komponist die Rondo-Form; das Hauptthema, ein Walzer, zeichnet als Refrain sozusagen den Schauplatz, die „bunte, menschenreiche Versammlung“, die die Helden umgibt, während die Episoden mit der Enthüllung ihrer Gefühle verbunden sind. Die Einheit der Romanze wird neben dem in ihm vorherrschenden eleganten Walzerbewegung auch durch die kontinuierliche Entwicklung mehrerer Hauptintonationen erreicht (siehe insbesondere die allmähliche Umwandlung des rhythmischen Motivs

♩ ♪, das erstmals auf den Worten „streckte seine kleine Hand aus“ erscheint).

Der Episode von den Worten „Endlich sagte sie leise“ kommt eine kulminierende Bedeutung zu, mit einem markanten Ausflug nach E-Dur. Bei der anschließenden Rückkehr zur Haupttonart As-Dur geht das Hauptthema des Walzes zum Klavier über und verbindet sich mit einem markanten rhythmischen Motiv.

„Der Winterweg“ (Text von J. P. Polonski). Hier kommt Tanejew mit einem der traditionellen Themen der klassischen russischen Kunst in Berührung. Die endlosen, schneebedeckten Weiten rufen in der Seele des Reisenden ein vages Gefühl der Sehnsucht hervor; der Halbtraumzustand gebiert eine Reihe von Erinnerungen.

Die Romanze ist in dreiteiliger Form geschrieben. Die äußeren Abschnitte stellen eine düstere Winterlandschaft dar; die kontinuierliche Bewegung in Sechzehnteln in der Begleitung, die die ganze Romanze zusammenhält, vermittelt das Gefühl einer schnell laufenden Kibitka (*Droschke, Kutsche, Planwagen*).

(Allegro vivace)

94 *p*

Ночь хо- лод- на- я мут- но гля- дит под ро-

- го - жу ен- бит- ен (мо)

Der stark ausgeprägte Mittelteil ist den Träumen gewidmet, die im Kopf des Reisenden entstehen; er enthält mehrere kontrastierende Episoden.

In der ersten von ihnen (aus den Worten „Jenseits der Berge, jenseits der Wälder“) kann man ein klanglich-imaginatives Element in der Gesangsstimme feststellen (siehe die Worte „das Heulen der hungrigen Wölfe“). Die nächste Episode ist mit der Erinnerung an die alte Krankenschwester verbunden. Die kontinuierliche Bewegung der Begleitung verlangsamt sich leicht und gibt allmählich den sanft wiegenden Rhythmus des Wiegenliedes (Duolen in der linken Hand) preis. Die harmonische diatonische Tonleiter (natürliches d-Moll) verleiht diesem Bild ein nationales Kolorit.

95 (Meno mosso)

Мне лю-би-мы-е съез-жи мо-

и го-во-рит, ко-лы-

бель-ны-е пес-ни по-ет

Im weiteren Verlauf taucht eine Reihe von Märchenbildern auf. Der scharfe Akzent zu Beginn dieses Abschnitts imitiert den Klang einer Trompete. Abwandlungen und Chromatisierungen ersetzen diatonische Harmonien. Die Musik folgt gehorsam den fantastischen Bildern, die der Text beschreibt.

Doch die im Halbschlaf entstandenen Traumerinnerungen werden durch die Rückkehr in die Realität jäh aufgelöst. Die Reprise unterscheidet sich vom ersten Satz nur durch eine leichte Erweiterung, die mit der Wiederholung der letzten Worte „und der Kutscher treibt die Pferde an“ verbunden ist. Der Klavierschluss der rasch

absteigenden, dann wieder aufsteigenden und dann abklingenden chromatischen Bewegung wird als Bild eines aufziehenden Schneesturms wahrgenommen, der alles um sich herum verdeckt.....

„Menuett“ (Text von Ch. d'Orias, Übersetzung von Ellis) gehört zu den wenigen Werken Tanejews, die mit soziopolitischen Ideen verbunden sind. Die Handlung der Romanze ist in Frankreich am Vorabend der bürgerlichen Revolution des 18. Jahrhunderts angesiedelt. In Kenntnis der politischen Überzeugungen Tanejews und unter Berücksichtigung der Entstehungszeit (1908) ist davon auszugehen, dass der Komponist diesen Text durch das Prisma der russischen Realität seiner Zeit wahrgenommen hat. Der Untergang der alten Welt, die unter dem gewaltigen Ansturm der Revolution unterzugehen droht, ist der Hauptgedanke des Werkes.

„Das Menuett“, das in einer komplexen, breit angelegten dreisätzigen Form geschrieben ist, basiert auf zwei stark kontrastierenden Themen: das eine ist ein Menuett im eigentlichen Sinne, das andere eine eigentümlich intonierte Wiedergabe des populärsten Liedes der französischen bürgerlichen Revolution, „Alles vorwärts!“ („Ça ira“).

Das Thema des Menuetts bündelt typische Merkmale eines galanten aristokratischen Tanzes. Das erhebt es zu einem verallgemeinerten Bild der alten, feudalen Ordnung. Äußerst charakteristisch sind insbesondere die Kadenzwendungen mit Anklängen an manierlich-höfische Kniebeugen. Die Struktur ist leicht, transparent und anmutig.

96 *Tempo di minuetto*

Сре-ди на-следий

прош-лых лет мель-нув-шим их о-ча-ро-за-ньем

An einigen Stellen gibt der Komponist subtile illustrative Details an (siehe den Klavierpart in den Worten „Ich liebe den Triller der singenden Violine, den Ruf der schreienden Oboe“).

Bei den Worten „Doch oft durchbrach plötzlich ein schwermütiger Ton ihre lebhafte Melodie“ wird das Menuettthema von Chromatik überschattet (und geht auf das Klavier über). Es ist wie eine ferne Vorahnung des Unglücks.

Der betont kontrastreiche, tonal instabile Mittelteil basiert, wie bereits erwähnt, auf dem Thema des berühmten französischen Revolutionsliedes „Alles vorwärts!“ aus dem 18. Jahrhundert. Diese Volksmelodie ist voll aktiver, eifriger Energie (siehe Beispiel 97a). In Tanejews Version ist sie in ihrem Erscheinungsbild erheblich verändert. Der Komponist nimmt das umgekehrte zweite Anfangsmotiv und verbindet es kontrapunktisch mit einer melodischen Bewegung aus der Fortsetzung des Liedes (siehe Beispiel 97b).



6) **Più mosso, agitato**

In dieser Form erhält das Thema des Liedes die Bedeutung einer bedrohlichen, schicksalhaften Kraft, die immer noch aus der Ferne und gedämpft kommt.

Das Menuett-Thema kehrt wieder, doch scheint es nun seine innere Stabilität verloren zu haben (Tempo I). Das Hauptthema, das zunächst in der A-Dur-Stimme mit einer möglichst transparenten Begleitung stattfindet, wird bald von dem zuvor störenden chromatischen Motiv überfallen (in den Worten „unter dem leidenschaftlichen Flüstern des Madrigals“). Auch in der weiteren Entwicklung der Musik nimmt der Komponist Änderungen vor. Bedrohliche Anklänge an das Anfangsmotiv des Revolutionsliedes schleichen sich in den Klavierpart ein (siehe bei den Worten „mit Tränen“ und „hallo“), und die chromatische Passage taucht wieder auf. Der Charakter der Gesangsstimme nähert sich allmählich einem dramatisch aufgewühlten Rezitativ mit einem pathetischen Höhepunkt bei den Worten „Kampf und heimliches Leid“.

Zum letzten Mal läuft das Menuett-Thema in f-Moll, wobei es schließlich seinen Tanzcharakter verliert. Die Entwicklung der früheren chromatischen Passage führt zu einer leidenschaftlich erregten aufsteigenden Sequenz mit verkümmerten Befürchtungen („Öffne, öffne mein Schicksal!“). Schließlich kommt der Satz fast völlig

zum Stillstand, nur die leise wiederholte erste Sekundwendung des Revolutionsliedes im Bass füllt die von gespannter Erwartung gesättigte Stille. Die letzte, abschließende Erwiderung der Stimme klingt nachdrücklich bedeutsam: „Señora, Ihr Ende ist auf dem Schafott!...“. Mit den ohrenbetäubenden Echos des Liedes „Ça ira“ in tragischem f-Moll endet das Werk - eine der bemerkenswerten Schöpfungen Tanejews.

Tanejews vielseitiges Wirken sicherte ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der russischen Musikkultur. Sein Werk, das tiefsinnig und optimistisch in seiner ideologischen Ausrichtung ist, findet allmählich immer mehr Anerkennung bei den Zuhörern; einzelne Werke, insbesondere die c-Moll-Sinfonie und eine Reihe von Romanzen, erlangten vor allem in der Sowjetzeit große Popularität. Als theoretischer Wissenschaftler und Autor des Werks „Beweglicher Kontrapunkt im strengen Stil“ zählt Tanejew zu den bedeutendsten Vertretern der russischen theoretischen Musikwissenschaft. Als hervorragender Pädagoge, nachdenklicher und einfühlsamer Lehrer junger Musiker war Tanejew der Lehrer vieler herausragender Persönlichkeiten der russischen Musik.

Unter seinen Schülern, die sich in der Zeit vor der Oktoberrevolution herausbildeten und zur vollen Reife gelangten, sind vor allem so unterschiedliche Komponisten wie Skrjabin und Rachmaninow, Metner und Ljapunow zu nennen. Die Tanejew-Schule brachte auch eine Reihe prominenter sowjetischer Komponisten hervor - R. M. Gliere, S. N. Wassilenko, A. N. Alexandrow; Tanejew war übrigens der erste prominente Musiker, der das Talent des elfjährigen S. S. Prokofjew zu schätzen wusste. Unter Tanejews Schülern ist auch der größte Komponist zu nennen - der Klassiker der georgischen Musik S. P. Paliaschwili.

Die prominentesten Vertreter der russischen Klavierschule und Klavierpädagogik vor der Oktoberrevolution und der Sowjetunion sind K. N. Igumnow, A. B. Goldenweiser, L. V. Nikolajew, sowie bekannte Musikwissenschaftler, Theoretiker und Musikkritiker B. L. Jaworski, G. E. Konjus, N. J. Brjusowa, J. D. Engel und viele andere.

Tanejews unschätzbare schöpferische, ästhetische und pädagogische Grundsätze haben auch heute noch ihre lebendige Bedeutung.

KAPITEL V **A. S. ARENSKI** **(1861 - 1906)**

Arenski war ein begabter Anhänger der russischen Klassik. Wie eine Reihe anderer Angehöriger derselben Generation, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in die Musikwelt eintraten, verband er in seinem Werk Elemente der Neuen Russischen Schule mit dem Einfluss Tschaikowskis. Dies war zum Teil darauf zurückzuführen, dass Arenski zeitlebens mit musikalischen Kreisen sowohl in Petersburg als auch in Moskau verbunden war.

Die Bedeutung dieser Hauptquellen für die Herausbildung seines reifen Stils war jedoch nicht gleich groß. Der Einfluss der „Mächtigen Handvoll“, insbesondere von Rimski-Korsakow - Arenskis Lehrer - war hauptsächlich nur in der früheren Periode zu spüren. Er ist in einigen Instrumentalwerken zu spüren, die auf der variativen Entwicklung von Volksliedthemen beruhen (z. B. in der Ersten Symphonie und der Ersten Orchestersuite), und auch in den volkstümlichen alltäglichen Szenen der Oper „Traum an der Wolga“, die in den Jahren seines Studiums entstanden ist. In den lyrischen Momenten derselben Oper zeigt sich jedoch deutlich die Vorliebe des Komponisten für romantische Intrigen. Die Neigung des Komponisten zur

romantischen Intonationssphäre, die ihn in die Nähe von Tschaikowski brachte. Später nahm der lyrische Anfang, der den beträchtlichen Einfluss Tschaikowskis widerspiegelt, einen führenden Platz in seinem Werk ein.

Auf dem Gebiet der Lyrik kamen die besten Aspekte von Arenskis Talent am deutlichsten zum Vorschein: die Unmittelbarkeit des emotionalen Ausdrucks, die Einfachheit und Seelenhaftigkeit sowie die große melodische Ausdruckskraft. Der Komponist beherrschte meisterhaft alle Mittel seiner Kunst und verkörperte den musikalischen und bildlichen Inhalt in einer tadellos vollendeten und geschliffenen Form. Indem er Arenskis Begabung hervorhob, betonte Tschaikowski die subtile Durchdachtheit der künstlerischen Ideen des Komponisten.

Trotz vieler wertvoller Qualitäten zeichnet sich Arenskis Werk jedoch nicht durch einen besonderen Reichtum an ideologischen Inhalten aus. In seinem Wunsch nach aufrichtiger, direkter Übertragung einfacher menschlicher Erfahrungen stand Arenski Tschaikowski nahe, doch gleichzeitig blieb ihm dessen intensives, leidenschaftliches Pathos fremd. Arenskis Lyrik, die im Kreis der Bilder sehr eng ist, zeichnet sich nicht durch wirklich große Dramatik und philosophische Tiefe aus. Wie B. W. Assafjew es ausdrückte, „sein Werk schwelt immer, aber es zündet nicht und lodert nicht mit einer hellen Flamme“.

Dennoch hatte es aufgrund seiner Kontinuität mit den realistischen Traditionen der russischen Musikklassiker eine unbestreitbar positive Bedeutung.

KURZE BIOGRAFISCHE INFORMATIONEN

Anton Stepanowitsch Arenski wurde am 30. Juni 1861 in Nowgorod geboren. Sein Vater, von Beruf Arzt, war ein Musikliebhaber und spielte Cello, während seine Mutter Pianistin war. Ab dem siebten Lebensjahr begann Arenski mit dem Klavierunterricht, und ab dem neunten Lebensjahr begann er zu komponieren. Später, als Schüler eines Petersburger Gymnasiums, setzte er seine Klavier- und Theoriestudien an einer privaten Musikschule fort. Nach dem Abschluss des Gymnasiums trat Arenski in das Konservatorium ein, das er 1882 in der Klasse von Rimski-Korsakow mit einer Goldmedaille abschloss.

Arenskis weitere Tätigkeit war mit der Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium verbunden. Hier war er mehr als zehn Jahre lang tätig. In Moskau entwickelte er Freundschaften mit Tschaikowski und Tanejew. Zu Arenskis Schülern gehörten Rachmaninow, Skrjabin und Gliere. Der Komponist fasste seine Unterrichtserfahrung in mehreren Lehrbüchern über Harmonie und musikalische Form zusammen. Neben seiner pädagogischen Tätigkeit war er mehrere Jahre lang Leiter der Russischen Chorgesellschaft.

Mitte der 90er Jahre zog Arenski wieder nach Petersburg, da er zum Leiter der Kaiserlichen Hofkapelle ernannt wurde (als Nachfolger von Balakirew, der die Kapelle verlassen hatte), und er begann, am Petersburger Konservatorium zu unterrichten. Er ist als Pianist und Dirigent sehr aktiv und unternahm in den frühen 90er Jahren mehrere Reisen durch Russland und ins Ausland.

In den letzten Jahren seines Lebens erkrankte der Komponist an Tuberkulose. Der Aufenthalt im warmen südlichen Klima (auf der Krim und im Ausland) war nicht förderlich, ebenso wenig wie die Behandlung in einem Sanatorium in Finnland, wo Arenski am 13. Februar 1906 starb.

Arenski hinterließ ein umfangreiches Werk, das fast alle wichtigen musikalischen Gattungen abdeckt. Er komponierte drei Opern ¹, das Ballett „Ägyptische Nacht“, zwei Sinfonien und eine Reihe anderer Orchesterwerke, drei Werke für Soloinstrumente und Orchester, mehrere vokale und sinfonische Kompositionen und eine große Anzahl von Kammermusikwerken.

¹ Arenskys Opern „Traum an der Wolga“ (Libretto nach einem Stück von A. N. Ostrowski, das auch von Tschaikowski als Grundlage für seine erste Oper „Der Wojewode“ verwendet wurde); „Raffael“ („Musikszenen aus der Renaissance“) - eine einaktige Oper, die auf einer fiktiven Episode aus dem Leben des großen italienischen Künstlers basiert und im Zusammenhang mit dem Allrussischen Kongress der Künstler geschrieben wurde; „Nal und Damajanti“ - eine große lyrisch-fantastische Oper nach der Handlung des alten indischen Epos „Mahabharata“ in der Übersetzung von W. A. Shukowski. Arenski schrieb auch Musik für Shakespeares „Der Sturm“ und die Inszenierung von Puschkins „Der Brunnen von Bachtschissaraj“. Die große Arie von Sarema aus dem letzten Werk gehört zu dem Besten, was Arenski im musikalisch-dramatischen Genre geschaffen hat.

In künstlerischer Hinsicht ist dieses Erbe ungleich. Der Mangel an Dramatik, Tiefe der Verallgemeinerung und Breite des symphonischen Denkens machte Arenskis Opern unrentabel. Die gleichen Gründe verhinderten, dass seine Orchesterwerke einen herausragenden Platz in der russischen symphonischen Literatur einnahmen. Von Arenskis symphonischen Werken sind jedoch sein frühes, lyrisches Klavierkonzert (das einige Züge von Chopins Klavierstil widerspiegelt) und vor allem die Fantasie für Klavier und Orchester über Themen von Rjabinin hervorzuheben - eine der schönsten Leistungen des Komponisten.

Die lyrische Natur von Arenskis Talent war am besten für den Bereich der Kammermusik geeignet, zu dem die große Mehrheit seiner erfolgreichsten und typischsten Werke gehört. Von den mehreren Kammermusikwerken, die er komponierte, ragen das Zweite Streichquartett² und das Erste Klaviertrio besonders heraus; beide Werke sind dem Andenken an herausragende Musiker gewidmet - Tschaikowski (das Quartett) und dem Cellisten K. J. Dawydow (das Trio).

² Das zweite Quartett ist in seiner Zusammensetzung ungewöhnlich: Violine, Bratsche und zwei Celli.

Dies ist der Grund für die innere Verwandtschaft der emotionalen Struktur der genannten Werke, die von einer elegischen Stimmung durchdrungen sind, die für Arenski sehr charakteristisch ist. Der zweite Satz des Zweiten Quartetts - Variationen über ein Thema aus einem von Tschaikowskis „Kinderliedern“ („Legende“) - gehört zu den schönsten Seiten von Arenskis Werk.

Der Komponist hinterließ auch eine beträchtliche Anzahl von kleinen Klavierstücken und Romanzen. Besondere Erwähnung verdienen Arenskis Werke in Gattungen, die von den großen russischen Komponisten nur wenig oder gar nicht behandelt wurden. Dazu gehören fünf Suiten für zwei Klaviere zu vier Händen und drei Melodeklamationen mit Orchester- (oder Klavier-) Begleitung zu Texten aus Turgenjews Prosagedichten. Er komponierte auch eine Reihe von Werken für Kinder (Stücke für vier Hände, eine der Suiten für zwei Klaviere und Lieder).

FANTASIE ÜBER THEMEN VON RJABININ FÜR KLAVIER UND ORCHESTER

Das Werk basiert auf zwei Heldenepen, die der Komponist dem Volkserzähler I. T. Rjabinin¹ entnommen hat.

¹ I. T. Rjabinin war einer der Vertreter einer bemerkenswerten Familie erblicher Geschichtenerzähler, die in den 90er Jahren in Petersburg und Moskau öffentlich auftraten. Arenski nahm vier Melodien aus seinem Repertoire auf. Die erste der beiden Melodien, die Arenski als Grundlage für die Fantasie nahm, wurde von Rjabinin mit anderen Worten wiedergegeben; die Melodie der zweiten Melodie war die Melodie des Heldenepos „Wolga und Mikula“. Die letztgenannte Melodie wurde auch in der Oper „Boris Godunow“ (in der Szene bei Kromy) von Mussorgski verwendet, der dieses Heldenepos vom Vater des Erzählers, T. G. Rjabinin, gehört hatte.

Das erste Epos ist eher melodisch, das zweite zeichnet sich durch einen klaren, energischen Rhythmus aus.

98 а)
Из то го ли го ро - да из Му ром ля из то -
го ль се - та, да Ю - ро - ча - ро - ва

б)
Жил Свя - то слав де вя - но сто лет, жил Свя то слав да не ре
- ста - вил ся Ос - та - ва - лось от не - то ча ча - цо ми то - с,
мо - ло ции Вотъ га да Свя - то - слав го - вич

Ihre Gegenüberstellung bildet ein einfaches dreiteiliges Schema (A - B - A) mit einer auf beiden Themen basierenden Coda.

Im Laufe der Durchführung glättet der Komponist den Kontrast zwischen den Themen. Dies wird zum Teil durch die in ihnen verborgenen gemeinsamen intonatorischen Elemente (in Beispielen 98a und b in Klammern markiert) sowie durch die Ähnlichkeit der Präsentations- und Entwicklungsmethoden beider Themen erleichtert: jedes Thema wird zunächst vom Klavier präsentiert, dann auf das Orchester übertragen (wobei sich das Klavier auf eine begleitende Rolle beschränkt), gefolgt von einer sequentiellen und imitatorischen Entwicklung des Materials. Das Wichtigste, was die beiden Themen miteinander verbindet, ist die allgemeine lyrische

Behandlung von Volksmelodien, die typisch für Arenskis Stil sind und einen rauen, epischen Charakter haben.

Eine lyrische Färbung durchdringt die Musik durch die der Romantik nahestehende Begleitstruktur und insbesondere durch Arenskis charakteristische Harmonisierung mit Verzögerungen auf starken Taktanteilen.

The image displays a musical score for piano, specifically measures 99 and 100. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score is written for two staves, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex harmonic structure with wide intervals and a rich texture. The right hand plays a melodic line with a 'diminuendo' marking, while the left hand provides a dense accompaniment with arpeggiated chords and sustained notes. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The score is characterized by a slow, sustained feel with a focus on harmonic color and texture.

In der Harmonisierung des zweiten Themas behält die natürliche Dominante jedoch zunächst ihren eigentümlichen harmonischen Charakter (Beispiel 100). In der weiteren Entwicklung erscheinen jedoch Chromatisierungen in der Harmonik, die dem Thema eine leicht orientalische Note verleihen. Bevor die Reprise beginnt, nähern sich die beiden Themen so weit wie möglich an, indem sie gleichzeitig auf dem Klavier erklingen (siehe Tempo I).

Trotz des konzertant-virtuosens Typs des Klaviersatzes, der hauptsächlich auf der so genannten groß angelegten Technik basiert (breite Arpeggien, die fast den gesamten Tonumfang des Instruments abdecken, Oktaven und Akkordfolgen in beiden Händen), hat die Fantasie als Ganzes immer noch einen eher intimen Kammercharakter. Dies ist besonders in der Coda (Allegretto) zu spüren, in der wieder beide Themen abwechselnd in der Grundtonart e-Moll erscheinen. Das zweite Thema verklingt leise in der Höhe, während das erste, anfängliche Thema,

das ganz am Ende des Klaviersolos erscheint, nachdenklich und melancholisch die lyrische Grundstimmung zusammenfasst.

100
Allegretto

mp

ERSTES KLAVIERTRIO d-Moll

Das populärste von Arenskis großen Instrumentalwerken war sein erstes Klaviertrio (d-Moll, op. 32), das dem Andenken an K. J. Dawydow gewidmet ist. Mit diesem Werk knüpfte der Komponist an eine besondere Tradition an, die von Tschaikowski mit seinem berühmten Trio „Zum Gedenken an den großen Künstler“ begründet wurde (kurz vor Arenski hatte Rachmaninow ein Klaviertrio komponiert, das unter dem Eindruck von Tschaikowskis Tod entstand und seinem Andenken gewidmet war).

Das Werk zeichnet sich durch eine große Einheitlichkeit der Stimmung aus. Von seinen vier Teilen bildet nur der zweite (Scherzo) einen leichten Kontrast zu den elegisch-traurigen oder dramatischen Gefühlen, die in den anderen Teilen vorherrschen. Diese innere Geschlossenheit spiegelt sich in den intonatorischen Verbindungen zwischen den Hauptthemen der einzelnen Sätze wider.

Der erste Satz (Sonatallegro) beginnt mit der Exposition eines aufgereggt strebenden Themas der Hauptstimme, das von der Violine vor dem triolischen Hintergrund des Klaviers erklingt. Ein breiter melodischer Atem auf der Grundlage romantischer Intonationen ist für beide Themen dieses Satzes charakteristisch. Ihr leidenschaftlicher und stürmischer Charakter, der in der Nebenstimme (Beispiel 101b) eine leichtere Färbung annimmt, führt sie zusammen.

In der Durchführung wird die Intonation der Hauptstimme dramatisiert. Von besonderer Bedeutung ist dabei das kleine Motiv in der Hauptstimme (in Beispiel 101a oben mit einer Klammer markiert), auf dem der letzte Abschnitt der Exposition zuvor aufgebaut wurde. Bei diesem Motiv handelt es sich um einen der typischen Volksliedgesänge, die u. a. für Rimski-Korsakows Melodie charakteristisch sind (siehe

z. B. die ersten Takte der Einleitung zum Lied vom indischen Gast aus der Oper „Sadko“).

101 **Allegro moderato**
a) *p* **Iч, гл. п.**

b) *mf* *sul A* *f* **Iч, поб. п.**

(Meno mosso)
в) *fessressivo* **IIIч, трпа**

Adagio
г) *con sord.* *mf* **IIIч, 1-я тема**

д) *p* **IIIч, 2-я тема**

Eine solche Kombination von typisch romantischen und ländlich-liedhaften Intonationselementen in einem Thema (wobei erstere in der Regel überwiegen) ist sehr charakteristisch für Arenskis Thematisierung.

In der Coda erscheint das Thema des Hauptteils in einem neuen Licht: es erklingt im Adagio-Tempo, wechselt zwischen Klavier und Streichern und wird als traurige Reflexion wahrgenommen.

Scherzo. In diesem brillanten, spektakulären Satz, der von einem Ausdruck unbeschwerter Freude und spielerischer Erregung durchdrungen ist, kann man eines der Beispiele für den meisterhaften Einsatz der verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der am Ensemble beteiligten Instrumente durch den Komponisten sehen. Dies gilt insbesondere für die Streicherpartien, in denen

verschiedene Spieltechniken - Flageolets, Pizzicato, Saltando und allgemein leichte, „luftige“ Anschläge - erfolgreich eingesetzt werden.

Das Scherzo ist in einer komplexen dreiteiligen Form geschrieben.

Im Mittelteil, *Meno mosso*, erscheint eine breite Kantilene (siehe Beispiel 101c oben). Der allgemeine Charakter des Satzes nähert sich einem Walzer, der zunächst elegant lyrisch ist, später aber einen Hauch von eleganter Bravour annimmt.

„**Elegie**“. Das heitere Scherzo steht in direktem Gegensatz zu dem traurigen langsamen Satz, der mit „Elegie“ bezeichnet ist. Auch er ist dreiteilig und basiert auf zwei innerlich verwandten musikalischen Bildern. Im Thema der extremen Teile, das sich einem Trauermarsch annähert, ist die lyrische Melodie der Streicher, die während des gesamten Satzes mit Dämpfer spielt, vor dem Hintergrund von Klavierakkorden zu hören - eine vom Komponisten erfolgreich gefundene Klangfarbentechnik, die der vorherrschenden Stimmung der „Elegie“ entspricht (siehe Beispiel 101g oben).

Der Mittelteil (*Piu mosso*), der in der gleichnamigen Dur-Tonart steht, bringt eine vorübergehende Erleuchtung. Die kontemplative und ruhige Melodie, die von einer gleichmäßig schwingenden Hintergrundbewegung aus Triolen begleitet wird, entfaltet sich auf den akkordischen Klängen des Tonika-Dreiklangs mit wiederholter Rückkehr zur V. Stufe, D (siehe Beispiel 101 e). Die gedehnten Bässe und die farbenfrohen, aber inaktiven tertiären Nebeneinanderstellungen von Dur-Dreiklängen erwecken den Eindruck, als würden sie an ferne, helle Bilder erinnern, vielleicht Bilder der Natur.

Finale. Die Form des Finales nähert sich einem Rondo mit einer ausgedehnten Coda. Das sehr komprimierte Hauptthema des Finales zeichnet sich durch seinen dramatischen Charakter aus. Das Klavier steht mit seiner recht massiven akkordischen Struktur und stürmischen Oktavbewegung in beiden Händen im Mittelpunkt. Die Rolle der Streicher beschränkt sich hauptsächlich auf ängstlich aufsteigende kurze Phrasen, die die pathetische Erregung verstärken und intonatorisch dem Hauptteil des ersten Satzes nahe stehen.

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The tempo is marked "Allegro non troppo" and the performance instruction is "senza sord". The score is in 3/4 time and begins at measure 102. The Violino and Violoncello parts feature a melodic line with slurs and accents, while the Piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and octaves. The key signature has one flat (B-flat).

Das Hauptthema wird zweimal durch ein anderes, noch komprimierteres, ruhig lyrisches Thema im Cello und dann in der Violine ersetzt.

103 Allegro non troppo



Die angespannte Stimmung wird kurz entschärft.

Beim dritten Auftritt (siehe Nummer 24) klingt das Hauptthema des Finales noch beunruhigender, entwickelt sich in Form von Sequenzen und wird tonal instabil. Die sich daraus ergebende kurze erste Sekundwendung, die von den Streichern in einem gespannten Oktav-Fortissimo-Klang eindringlich wiederholt wird, bekommt vor allem in den letzten acht Takten vor dem Andante (Beispiel 104) die Bedeutung von etwas tragisch Unvermeidlichem.

Plötzlich taucht das Thema des Mittelteils der „Elegie“ für Streicher mit Dämpfer vor dem Hintergrund plätschernder Triolen auf, die wie aus weiter Ferne klingen. Dieser kurze Moment der Erleuchtung wird durch das Thema des Hauptteils des ersten Satzes ersetzt, allerdings in verändertem Gewand (Adagio). Der nachdenkliche und schwermütige Tonfall bringt diese Verwandlung des Themas näher an die ähnliche (aber nicht so stark schwermütige) Wiedergabe desselben Themas am Ende des ersten Satzes. Die traurige Frage, die diese Episode der „Reminiszenzen an die Vergangenheit“ abschließt (Kadenz auf der Dominante), wird in einer kurzen, ungestüm schnellen, verworrenen Behandlung des Hauptthemas des Finales aufgelöst, mit dem das Trio endet.

104 (Più vivo)

Violino

Violoncello

Piano

fff di - mi - nu - en - (do)

fff di - mi - nu - en - (do)

fff di - mi - nu - en - (do)

ROMANZEN

Arenskis Liebesromanzen sind eine der charakteristischsten Gattungen seines Werks. Die besten von ihnen bestechen durch Aufrichtigkeit, Herzenswärme, große melodische Ausdruckskraft und Vollkommenheit der Form.

Tschaikowskis Romanzen waren ein direktes Vorbild für Arenskis vokale Kammermusikwerke. Die Nähe zeigt sich in der allgemeinen lyrischen Ausrichtung und in den Grundprinzipien der musikalischen Umsetzung des poetischen Textes; auch die Art der vokalen Intonation, in der sich der Gesang mit deklamatorisch-sprachlichen Elementen verbindet, ist verwandt. In Arenskis Melodie finden sich sogar einzelne Wendungen, die von Tschaikowski stammen. Gleichzeitig unterscheiden sich Arenskis Romanzen deutlich von ihrem Vorbild durch die begrenzte Bandbreite an Gefühlen und Gedanken und dementsprechend weniger Reichtum und Vielfalt der Ausdrucksmittel.

Arenskis Lyrik ist von elegischen Stimmungen geprägt. Aus der Unzufriedenheit mit der Realität erwächst der Wunsch nach Einsamkeit, nach Rückzug in einen Traum („Schlaf, mein Herz, schlaf“, „Nein, auch dann“), das Bedauern über unwiederbringlich verlorenes Glück (die recht bekannte Romanze „Die schönen Seiten“). Ausdrucksformen des Protests und des Kampfes finden wir in den Romanzen des Komponisten nicht.

Die „**Zerbrochene Vase**“ (Text von A. N. Apuchtin) ist ein anschauliches Beispiel für Arenskis typische elegische Lyrik. Der Grundcharakter des musikalischen Bildes wird bereits in der Einleitung bestimmt, in der aufsteigende kurze melodische Motive mit betonten „bedrückenden“ Befürchtungen enden. Auf denselben aufwärts gerichteten, aber gegen Ende passiv absteigenden Phrasen basiert auch die Gesangsstimme. Sein unruhiger Charakter wird durch den synkopischen Rhythmus der Begleitung noch verstärkt.

Die Gegenüberstellung der beiden Bilder im Text bestimmte die klare zweiteilige Struktur der Romanze. Die Teile sind musikalisch nicht identisch, werden aber durch ein führendes melodisches und thematisches Bild verbunden (vgl. den Anfang - „Jene Vase, in der die Blume ist“, „Nicht viele Tage sind seither vergangen“, „noch schlägt und lebt“). Zweimal gibt es auch eine Episode mit eigentümlichen, für Arenski eher ungewöhnlichen harmonischen Sequenzen (vgl. „Und die Vase ist in Gefahr eines unerwarteten Unglücks“ und „Und seither, wie von einem bösen Vergehen“).

(Moderato) *cresc. - dim. molto*

105

(но) ра-на глу-бока и каждый день рас-тёт. Не

cresc. *dim.* *molto*

rit. p a tempo

тронь е-го: о-но раз-

..ба .. то,

Die wichtigsten Sätze „und der Riss ist kaum spürbar“ und „sie ist zerbrochen“ werden durch den deklamatorischen Charakter der Intonation hervorgehoben, enden aber auch mit zweiten „Seufzern“. In der letzten kulminierenden Phrase (aus den Worten „aber die Wunde ist tief“) rezitiert die Stimme intensiv auf einem einzigen Ton und geht bei den Worten „Rührt sie nicht an“ fast in einen Schrei über (der melodische Höhepunkt des Gis der zweiten Oktave wird durch eine für Arenski typische doppelte Verzögerung in der Harmonie hervorgehoben). Unmittelbar danach nickt die Stimme ohnmächtig bei den letzten Worten des Refrains „sie ist zerbrochen“ (Beispiel 105).

Der „Herbst“ (Text von A. A. Fet) knüpft in seiner Stimmung an die vorangegangene Romanze an. Schon in den ersten Takten wird das führende melodische Bild dargelegt, in dem der Ausdruck der Traurigkeit, der durch die Betrachtung der Herbstlandschaft hervorgerufen wird, einen etwas zerrissenen Ton hat.

106 *Andantino*

Как грустны сумрачные дни беззвучной о-се-ни и алад-ной,

Arenskis Werk war jedoch anderen, leuchtenderen Bildern keineswegs fremd.

„Zündet das Feuer nicht an“ (Text von D. M. Ratgauz) ist eines der besten und berühmtesten Beispiele für die leichte und verträumte, zurückhaltende und erregte Lyrik des Komponisten. Die musikalische Entwicklung der Romanze erwächst aus dem anfänglichen, nach oben gerichteten Motiv (durch eine Klammer gekennzeichnet).

107 *Allegro moderato*

Не за-жи-гай ог-ня! Во мгле души, той но-чи (от)

Die Einheit des musikalischen und poetischen Bildes wird auch durch die Einheit der rhythmischen Bewegung in der Begleitung (Triolen) erreicht. Die Unterbrechung der Kontinuität dieser Bewegung gegen Ende der Romanze vermittelt einen Zustand glückseliger Stille - ein Eintauchen in die Kontemplation der Stille der Nacht.

„Im Halbschlaf“ (Text von L. Munstein) drückt die Stimmung von süßer Zärtlichkeit und Versenkung in einen Traum aus. Der Klavierpart spielt eine wesentliche Rolle bei der Schaffung des musikalischen und poetischen Bildes zusammen mit der anmutigen, wellenförmigen Gesangslinie. Der Rhythmus des Basses erinnert an ein Wiegenlied.

108 *Andante*

Смажа.ет о.чи мне ле.ни.ва.я дре.мо.та...

Die weiche, intime und lyrische Atmosphäre ist größtenteils auf die typischen Arenski-Merkmale der harmonischen Sprache zurückzuführen: vor allem auf die Fülle von Verzögerungen, insbesondere in Septakkorden (siehe die Takte 2-3 in Beispiel 108, sowie die Takte 5-6 vom Anfang und den gesamten zweiten Satz der Phrase „Nachdenkliche Augen schauen mich wehmütig an“).

„Der Garten blüht“ (Text von A. A. Fet) ist durch einen aktiven Charakter gekennzeichnet. Von einem heiteren Impuls durchdrungen, entfaltet sich die Musik wie in einem einzigen Atemzug. Dies wird durch die Kontinuität der rhythmischen Bewegung der Begleitung in Form von wellenförmigen Arpeggien begünstigt. Die Gesangsmelodie besteht aus kurzen zweitaktigen Phrasen von Ausrufen (Beispiel 109).

Die große lebensbejahende Energie der Romanze konzentriert sich in der stark betonten Kulmination am Ende. Trotz des recht deutlichen Einflusses von Tschaikowski (vgl. „Ob der Tag regiert“) machen eine Reihe von stilistischen Merkmalen, einschließlich einiger Merkmale der harmonischen Sprache, die denen ähneln, die oben in der Romanze „Im Halbschlaf“ erwähnt wurden, die Romanze „Der Garten blüht“ recht typisch für Arenski.

Arenskis romantisches Oeuvre umfasst auch eine kleine Anzahl von Werken mit erzählerischem Charakter, die sich dem Genre der Ballade annähern. Dazu gehören der etwas melodramatische „Minnesänger“ mit dem Untertitel „Romanze aus der Provence“ (Text von A. N. Maikow) und zwei Werke, die der Komponist selbst als „Balladen“ bezeichnete. Es handelt sich um „Der alte Ritter“ (Text von W. A. Schukowski) und „Die Schlange“ (Text von A. A. Fet). Drei Balladen („Der Waldkönig“, „Der Kelch“ und „Die Wölfe“) wurden von Arenski für Gesang und Orchester geschrieben.

109 Allegro

Сад весь в цве - ту,

вс чер в ог - не,

Die kammermusikalische Pastoralsuite „Der Blumengarten“ für Gesang und Frauenchor ist in ihrer Konzeption einzigartig. Arenski wandte sich auch dem Genre der Kinderlieder zu (das bekannteste Lied ist „Dort, in der Ferne, jenseits des Flusses“).

Arenskis künstlerisch ungleiches Erbe hat nur einen relativ kleinen Teil des Interesses bis in unsere Zeit bewahrt. Seine besten Werke, vor allem eine Reihe von Romanzen, das d-Moll-Klaviertrio, die Fantasie über Themen von Rjabinin und einige kleine Klavierstücke ziehen den Hörer auch heute noch durch ihre Direktheit, emotionale Wärme, melodische Ausdruckskraft und Vollständigkeit der Form an.

Arenskis Werk (insbesondere seine Klavierwerke) hatte einen bekannten Einfluss auf die Stilbildung seiner Schüler Rachmaninow und Skrjabin; eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Vokalkammermusikstil ist in den frühen Romanzen von Glière zu spüren. Das unbestrittene Verdienst des Komponisten ist die Schaffung der Gattung der Suite für zwei Klaviere in der russischen Musik. Arenskis Suiten wurden zum engsten und unmittelbaren Vorbild für ähnliche Werke von Rachmaninow.

KAPITEL VI W. S. KALINNIKOW (1866-1900)

W. S. Kalinnikow nimmt in der russischen Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert aus mehreren Gründen einen besonderen Platz ein. Sein persönliches

Schicksal war äußerst unglücklich. Schwere Krankheit und früher Tod verhinderten die volle und umfassende Entfaltung seines Talents.

Der Nachlass des Komponisten ist klein. Doch selbst das Wenige, das er zu schaffen vermochte, insbesondere seine Erste Symphonie, sorgte dafür, dass er schon zu Lebzeiten nicht nur in Russland, sondern auch im Ausland weithin anerkannt war.

Kalinnikows Werk entstand und reifte unter dem günstigen Einfluss der Traditionen der russischen Musikklassiker. Wie bei vielen seiner Zeitgenossen finden sich in seinem Stil einige der künstlerischen Prinzipien und stilistischen Elemente von der „Mächtigen Handvoll“ und Tschaikowski. Die Grundstruktur seiner Musik kann allgemein als lyrisch und episch bezeichnet werden.

Kalinnikows Werke sind in Inhalt und musikalischer Sprache zutiefst national. Poetische Bilder der russischen Natur, Szenen des ländlichen Volkslebens und lyrische Wärme, durchdrungen von Gedanken an seine Heimat - das ist die Hauptpalette der Bilder, die für sein Werk charakteristisch sind.

Einen großen Teil seines kurzen Lebens verbrachte der Komponist unter Bedingungen ständiger materieller Unsicherheit und langwieriger Krankheit, die ihm viel körperliches Leid zufügten. Diese schwierigen äußeren Bedingungen spiegelten sich jedoch nicht in seinen Werken wider. Trotz der melancholischen und manchmal elegischen Stimmungen, die Kalinnikows Musik innewohnen, findet sich in ihr auch viel gesunde Heiterkeit. Sein gesamtes Werk besticht durch seinen hellen, optimistischen Blick.

Das bemerkenswerteste Merkmal von Kalinnikows Musik ist die Helligkeit und Ausdruckskraft der Melodie. Die Ursprünge seines melodischen Stils liegen vor allem in der ländlichen Volkskunst, in der Intonation von lyrischen Lang-, Reigen- und Tanzliedern. Daneben weisen viele lyrische Themen auch typisch romantische Intonationen auf. Auch die Harmonik des Komponisten, die oft diatonische Harmonien verwendet (besonders charakteristisch ist die Verwendung von natürlichem Moll), ist stark mit den volkstümlichen Ursprüngen verbunden. Gleichzeitig sind ihm komplexere, farbige, auf Chromatik basierende harmonische Mittel nicht fremd (z. B. in den Takten 4-7 zu Beginn der Ersten Symphonie); er macht auch von verschiedenen Arten von Parallelismus Gebrauch (siehe die Quinten im Bass zu Beginn des langsamen Satzes derselben Symphonie) usw.

Kalinnikows Symphonismus basiert auf einer breiten, kontinuierlichen melodischen Entwicklung. Damit verbunden ist auch die Tendenz des Komponisten, häufig Polyphonie zu verwenden, sowohl subvokale als auch imitative Polyphonie.

In Kalinnikows bescheidenem Nachlass nehmen die Orchesterwerke den Hauptplatz ein. Seine Neigung zur symphonischen Musik zeigte sich schon in jungen Jahren, und er selbst bezeichnete diese Gattung als die ihm am nächsten stehende. Zu den sinfonischen Werken seiner Reifezeit gehören zwei Sinfonien, das programmatische sinfonische Bild „Zeder und Palme“ und zwei kleine Orchesterintermezzos. Auf dem Gebiet der Musik und des Theaters schrieb Kalinnikow in seinen letzten Lebensjahren die Musik zu A. K. Tolstois Tragödie „Der Zar der Bolschewiken“. K. Tolstois Tragödie „Zar Boris“ und begann die Oper „Im Jahre 1812“, die unvollendet blieb. Neben diesen Werken komponierte er mehrere Klavierstücke (darunter das bekannte „Traurige Lied“ und die „Elegie“) und eine kleine Anzahl von Romanzen, von denen die berühmteste die Romanze „Auf einem alten Hügel“ (nach Texten von I. S. Nikitin) ist.

Von Kalinnikows gesamtem Schaffen wurden zu seinen Lebzeiten nur seine Erste Symphonie und mehrere Romanzen veröffentlicht. Die meisten seiner übrigen Werke

wurden erst posthum veröffentlicht, und eine Reihe von frühen Werken wurde erst heute publiziert.

LEBEN UND WERDEGANG

Kindheit, Jugend, Studienjahre (1866-1892). Wassili Sergejewitsch Kalinnikow wurde am 1. Juni 1866 in dem Dorf Woin im Bezirk Mzensk in der Provinz Orel geboren, wo sein Vater als kleiner Beamter arbeitete. Der spätere Komponist begann schon früh, musikalische Eindrücke zu sammeln. Sein Vater war ein großer Musikliebhaber, und im Haus wurde viel Musik gemacht - man sang Volkslieder, volkstümliche Romanzen, begleitet von einer Gitarre. Der Vater vermittelte seinen Kindern die Liebe zur Musik, die, sobald sie erwachsen waren, an Hauskonzerten teilnahmen.

Der musikalischste in der Familie war der älteste Sohn Wassili. Als Kind hatte er einen klingenden Diskant und sang im Kirchenchor. Als Autodidakt lernte er Mundharmonika spielen und spielte nach Gehör verschiedene Tänze und Volkslieder. Der talentierte Junge wurde von A. W. Jewlanow, einem Semstwo-Arzt des Dorfes Woin, einem leidenschaftlichen Musikliebhaber, entdeckt. Er führte Kalinnikow in die Notenschrift ein, begann ihm das Geigenspiel beizubringen und trug dazu bei, seine musikalische und allgemeine Einstellung zu erweitern. Kalinnikows Klavier, das in den ländlichen Verhältnissen nicht vorhanden war, wurde durch eine Flötenharmonika (ein kleines Harmonium) ersetzt, die Jewlanow besaß. Auf diesem Instrument hatte der zukünftige Komponist die Möglichkeit zu improvisieren.

Im Jahr 1878 zog die Familie Kalinnikow in die Stadt Orel. Der Vater war gezwungen, den Dienst wegen einer Krankheit zu verlassen. Den beiden ältesten Söhnen gelang es, kostenlose Plätze in einer theologischen Schule zu bekommen (die Eltern des Komponisten waren Geistliche). Im Alter von vierzehn Jahren schloss Kalinnikow die Schule ab und trat in das Priesterseminar in Orel ein. Um seiner Familie nicht zur Last zu fallen, versuchte er, seinen Lebensunterhalt durch eigene Arbeit zu verdienen: er transkribierte Noten, gab Groschenstunden und arbeitete als Chorregent.



А. К. ЛЯДОВ
A. K. LJADOW



C. И. ТАХЕЕВ
S. I. TANEJEV



А. К. ГЛАЗУНОВ
A. K. GLASUNOW



В. С. КАЛИННИКОВ
W. S. KALINNIKOW



A. С. АРЕНСКИЙ
A. S. ARENSKI



С. В. РАХМАНИНОВ
S. W. RACHMANINOW



А. Н. СКРЯБИН
A. N. SKRJABIN



И. Ф. СТРАВИНСКИЙ
I. F. STRAWINSKI

Die Musik zieht den jungen Mann immer mehr an, und er nutzt jede Gelegenheit, um sie auszuüben. Schon in den ersten Tagen seines Aufenthalts am Seminar wurde Kalinnikow, trotz seines jungen Alters, Leiter des Seminarchors. Bald wurde dieser Chor zum besten in Orel. Kalinnikow trat mit Chorkonzerten in Orel und den benachbarten Kreisstädten auf und arrangierte für diese Konzerte Volkslieder für Chor. In Orel hörte er zum ersten Mal ein Orchester im Stadtgarten spielen; trotz des niedrigen Niveaus des Orchesters war der junge Musiker zu Tränen gerührt von dem für ihn neuen Klang.

Da er in seiner Kindheit und Jugend keine systematische musikalische Ausbildung erhalten hatte, nahm Kalinnikow jedoch schon früh viele Eindrücke auf, die sich später in seinem Werk niederschlugen und seine charakteristische Bildsprache bestimmten. Die Vertrautheit mit Volksliedern von Kindheit an, das bewusste und tiefe Eindringen in sie während des Chorunterrichts, beeinflusste zweifellos die Ausbildung seines melodischen Stils. Das Leben auf dem Dorf, in den entlegenen Winkeln der Region Orjol, trug zum Erwachen seiner schöpferischen Phantasie und Liebe zu seiner Heimat bei. Seine Kindheit und Jugend verbrachte der Komponist in einer von Turgenjew gepriesenen Gegend. Das Landgut des Schriftstellers Spasskoje-Lutowinowo lag in der Nähe des Dorfes Woin, und Kalinnikow besuchte es als Kind oft mit seinem Vater. Von Zeit zu Zeit und in seinen reiferen Jahren besuchte er Woin und verbrachte Stunden damit, an seinen Lieblingsplätzen herumzuwandern und den Charme der ursprünglichen russischen Natur zu genießen, die er nicht zufällig mit dem Werk des Autors von „Aufzeichnungen eines Jägers“¹ verband.

¹ In der Einleitung zur unvollendeten Oper „Im Jahr 1812“ strebte Kalinnikow, nach eigenen Worten, danach, „die Stimmung einer rein russischen Landschaft zu vermitteln, die so wunderbar von Turgenjew in einem seiner Gedichte ausgedrückt wurde“. Das erste Orchesterwerk des Komponisten, das symphonische Gemälde „Die Nymphen“, wurde auf der Grundlage von Turgenjews gleichnamigem Prosagedicht geschrieben.

Seit seiner Jugend war er auch dem altrussischen Helden-Epos zugetan. Er bewunderte auch die „Die Geschichte von Igors Feldzug“, die er mit realen Eindrücken von den alten Städten der Region Orjol verband, z. B. Trubtschewsk, die er besuchte.

Nachdem er den festen Entschluss gefasst hatte, Musiker zu werden, reiste Kalinnikow nach Abschluss des Seminars im Jahr 1884 nach Moskau und trat in das Konservatorium ein. Hier konnte er jedoch nur ein Jahr lang studieren, da er nicht über die Mittel verfügte, um ein weiteres Studium zu finanzieren. Doch dieses Hindernis hielt Kalinnikow nicht auf: er schrieb sich an der Moskauer Philharmonischen Schule in zwei Abteilungen gleichzeitig ein - Komposition und Blasinstrumente (Fagott-Klasse), was ihm das Recht auf kostenlosen Unterricht gab.

Kalinnikow widmet sich seiner Arbeit mit der Gier und Energie, die der Jugend eigen sind. Er belegt einen Kurs in Harmonielehre bei S. N. Kruglikow, Kontrapunkt und Fuge bei A. A. Iljinski, Orchestrierung und Komposition bei P. I. Blaraberg. Von Kalinnikows Lehrern war Kruglikow, ein hervorragender, gebildeter Musiker, begabter Kritiker und Freund von Rimski-Korsakow, für seine musikalische Entwicklung am wichtigsten. Er weckte in seinem Schüler ein tiefes Interesse und eine Liebe für die russische Musik und insbesondere für das Werk der „Kutschkisten“. Kruglikow schätzte sofort Kalinnikows herausragendes Talent und liebte ihn. Der Komponist blieb seinem Lehrer bis zu seinen letzten Tagen freundschaftlich verbunden;

Kruglikows herzliche Anteilnahme und Fürsorge erleichterten seine Situation in schwierigen Tagen.

Die Studienjahre waren eine harte Prüfung für Kalinnikows körperliche und moralische Stärke. Der Unterricht an zwei Fakultäten erforderte viel Zeit und Energie. Gleichzeitig war es notwendig, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, da das Geld, das ihm sein Vater schickte, nicht ausreichte. Der junge Musiker nahm sich eine Auszeit von seinen Studien und spielte Fagott in verschiedenen privaten Orchestern, schrieb Orchesterstücke und machte verschiedene Arrangements. Seit 1887, als er von der schwierigen Lage seiner Familie erfuhr, lehnte er jede Hilfe seines Vaters ab. Gleichzeitig sah er es als seine Pflicht an, seinem jüngeren Bruder Viktor, den er in seine Obhut nahm, zu einer musikalischen Ausbildung zu verhelfen¹.

¹ Viktor Sergejewitsch Kalinnikow wurde später auch Komponist und wurde durch seine Chorwerke berühmt.

Parallel zu seinen musikalischen Studien bildete sich der Komponist ausdauernd und intensiv weiter. Er fühlt sich zu verschiedenen Wissensgebieten hingezogen: er besucht Vorlesungen an der Universität über russische Geschichte, interessiert sich für Naturgeschichte und liest viel schöngeistige Literatur.

Die harte Arbeit während der Studienjahre schwächte Kalinnikows Kräfte. Nach einer Erkältung erkrankte er an einer Rippenfellentzündung, aus der sich eine Kehlkopftuberkulose entwickelte, die zu seinem frühen Tod führte.

An der Philharmonischen Schule zeichnete sich Kalinnikow als einer der begabtesten Schüler aus. Die Kompositionen, die er während seiner Studienzzeit schrieb, zeugen von seinem außerordentlichen Talent. Von seinen ersten kreativen Schritten an war sein Interesse an instrumentalen Gattungen bestimmt. 1889 wurden die Werke des Komponisten zum ersten Mal öffentlich aufgeführt: das orchestrale Scherzo und das symphonische Bild „Die Nymphen“.

Jahre der schöpferischen Reife, (1892-1900). 1892 absolvierte Kalinnikow die Philharmonische Schule. Sein Abschlusswerk war die Kantate „Johannes von Damaskus“ nach einem Text von A. K. Tolstoi. Um nach seinem Abschluss ein solides Einkommen zu erzielen, nahm er an einem Wettbewerb um eine Stelle als Dirigent am Maly-Theater teil und führte seine Orchestersuite auf. Hier lernte er Tschaikowski kennen, der Mitglied der Wettbewerbskommission war. Tschaikowski schätzt den jungen Komponisten sehr und äußert sich positiv über seine Suite. (Kalinnikow erinnerte sich stets mit Dankbarkeit an Tschaikowskis aufmerksame und freundliche Haltung). Seine Hoffnungen auf eine feste Anstellung erfüllten sich jedoch nicht. Kalinnikow hatte fast kein Einkommen und lebte hauptsächlich dank der materiellen Unterstützung von Freunden. Das deprimierte ihn, aber er konnte nicht darauf verzichten.

Inzwischen schritt die Krankheit rasch voran. Kalinnikow kämpfte tapfer dagegen an und widmete seine ganze Energie der kreativen Arbeit. In den letzten Jahren seines Lebens schuf er in ernstem Zustand seine Hauptwerke, darunter zwei Sinfonien. Die erste Sinfonie, die 1895 entstand, brachte Kalinnikow den wohlverdienten Ruhm ein. Für den jungen, oft bettlägerigen Komponisten, der weder einen Namen noch gute Beziehungen in der Musikwelt hatte, war es äußerst schwierig, Anerkennung für sein talentiertes Werk zu finden. Hier, wie auch in vielen anderen Fällen, kam ihm Kruglikow zu Hilfe, der sich sehr für die Aufführung der Sinfonie eingesetzt hatte.

Die Sinfonie wurde 1897 in Kiew uraufgeführt und war ein außergewöhnlicher Erfolg. Das Publikum verlangte, dass sie beim nächsten Konzert der Russischen

Musikgesellschaft wiederholt werden sollte. Nach der Aufführung der Sinfonie erzählte der Dirigent A. N. Winogradski dem Publikum von der schweren Krankheit des jungen Komponisten und seiner Notlage. Sofort, innerhalb weniger Minuten, kam eine ziemlich große Summe Geld zusammen. So konnte Kalinnikow im Winter desselben Jahres zur Behandlung an die französische Riviera reisen. Nach dem großen Erfolg der Ersten Sinfonie in Kiew wurde sie noch im selben Jahr in Moskau aufgeführt, wo sie ebenfalls glänzend abschnitt. Dies war der Beginn ihrer breiten Anerkennung.

Im Sommer 1897 vollendete Kalinnikow in seiner Heimatprovinz Orjol seine Zweite Symphonie (in A-Dur). Wie die Erste Symphonie enthält sie lyrische, genrehafte und epische Bilder mit einem insgesamt ruhigen und erzählerischen Charakter. In der Zweiten Sinfonie wuchs die Meisterschaft des Komponisten merklich, was sich insbesondere in interessanten Techniken zur Umwandlung des Hauptthemas, das sich durch alle Sätze zieht, manifestierte.

Im Jahr 1898, kurz nach einer Reise nach Südfrankreich, entstand das symphonische Bild „Zeder und Palme“. Das Programm für dieses Werk basiert auf einem Gedicht von Heine (übersetzt von A. N. Maikow), das russische Komponisten wiederholt inspiriert hat. Die Idee des symphonischen Bildes beruht auf dem lebhaften Kontrast zwischen zwei Bildern: der kalten und majestätischen Zeder vor dem Hintergrund der mürrischen Natur des Nordens und der schönen Palme, die mit der sanften Landschaft des Südens verbunden ist. Der Kontrast zwischen den Bildern des rauen Nordens und des strahlenden, sonnigen Südens war dem Komponisten wohlbekannt, der mehr als einmal aus dem winterlichen, verschneiten Moskau in wärmere Gefilde reisen musste. Der Inhalt von „Zeder und Palme“ beschränkt sich jedoch nicht auf Landschaftsskizzen, sondern ist von tiefen lyrischen Gefühlen durchdrungen.

Ende der 90er Jahre verschlechterte sich Kalinnikows Gesundheitszustand erheblich. Nur aus seiner Arbeit schöpfte er die moralische Kraft, seine Krankheit zu bekämpfen. Zu dieser Zeit war das Schreiben seine einzige Existenzgrundlage. Je mehr sich die Krankheit verschlimmerte, desto mehr Mittel wurden benötigt. Kruglikow half Kalinnikow, einige Aufträge zu bekommen, insbesondere für das Komponieren von Musik für die Tragödie von A. K. Tolstoi „Zar Boris“ für eine Inszenierung im Maly Theater. Für diese Aufführung schrieb der Komponist sieben symphonische Nummern, eine Ouvertüre, vier Zwischenspiele und zwei „Prozessionen“. Kalinnikows letztes Werk, der Prolog zur Oper „Im Jahr 1812“, wurde ebenfalls in Auftrag gegeben. Das Libretto wurde von S. I. Mamontow geschrieben. Obwohl Kalinnikow an der Oper arbeitete und sich bereits in einem hoffnungslosen Zustand befand, schrieb er dennoch recht schnell einen umfangreichen Prolog der Oper. Der Prolog wurde in Mamontows privatem Opernhaus aufgeführt, doch der bettlägerige Komponist konnte der Aufführung nicht beiwohnen. Die letzten Tage seines Lebens wurden durch ein freudiges Ereignis etwas aufgehellt: Nach langem Hin und Her von Freunden wurde die Partitur der Ersten Symphonie veröffentlicht.

Kalinnikow starb am 29. Dezember 1900 auf Jalta.

ERSTE SYMPHONIE

g-Moll

Kalinnikows g-Moll-Sinfonie ist sein erstes vollwertiges und ausgereiftes Werk in großer Form und zugleich sein größter schöpferischer Erfolg. In diesem Werk traten die besten Eigenschaften des Komponisten besonders deutlich hervor.

Die Sinfonie verbindet den Ausdruck innerer Gefühle mit poetischen Landschaften der russischen Natur, mit idyllischen pastoralen oder humorvollen Episoden und üppigen, schwungvollen Bildern der Volksbelustigung. Die Sinfonie zeigt die glühende Lebenslust und das patriotische Gefühl des Komponisten. Die Musik der Sinfonie ist voller reicher und farbenreicher Melodien. Obwohl einige Episoden von elegischer Traurigkeit durchdrungen sind, ist sie im Großen und Ganzen ein heiteres und helles Werk.

Die Struktur des viersätzigen symphonischen Zyklus folgt klassischen Traditionen: auf den ersten Satz, der in Form eines Sonatensatzes geschrieben ist, folgt ein langsamer zweiter Satz, dann ein Scherzo und schließlich das Finale.

Der erste Satz (Allegro moderato, g-Moll) hat lyrischen und dramatischen Charakter. Das Nebeneinander von lyrischen (mit einer für Kalinnikow typischen erzählerischen Note) und dramatischen Anfängen, die die Grundlage der Dramaturgie bilden, ist bereits im Thema des Hauptteils angelegt, das die intensivste Entwicklung erfährt.

110 **Allegro moderato**

Am Anfang steht eine kurze Melodie, die von einer Streichergruppe vorgetragen wird. Die ständige Rückkehr zu einem einzigen melodischen Schwerpunkt - die fünfte Stufe des natürlichen Moll-Akkords, der trichordale Gesang mit einem Übergang von der VII. zur V. Stufe und die Präsentation der Melodie im Unisono ohne Begleitung - all diese Merkmale bringen das Hauptmotiv des Hauptteils in die Nähe eines erweiterten Volksliedes. Schon der Beginn der Sinfonie definiert somit ihren liedhaften, lyrischen und national-russischen Charakter. Gleichzeitig verbindet sich in diesem Anfangsgesang die Liedhaftigkeit mit der Kürze, melodischen Helligkeit und Konzentration, die für die Themen großer symphonischer Werke typisch sind. Das recht schnelle Tempo verleiht dem Thema Energie und Dynamik.

Der erste Vierertakt, der das Hauptelement des Hauptteils darstellt, klingt wie der Beginn einer breit angelegten Liedmelodie. Ihre Entwicklung wird jedoch durch das zweite Element des Themas unterbrochen, das als Hindernis für die Entwicklung des ersten auftaucht und in lebhaftem Kontrast zu diesem steht: die leichte Diatonik wird hier mit Chromatik kontrastiert; das glatte Fließen mit der langsamen Bewegung der

Halbtöne; das sangliche, warme Timbre der Streicher mit dem etwas massiven, dunkleren Timbre des Horns.

Die Nebenstimme ist ebenfalls lyrisch. Sein Erscheinen bringt keinen Konflikt in die Entwicklung der Exposition. Das Thema des Seitenteils, eine der markantesten und einprägsamsten Melodien der Sinfonie, besteht durch die Breite des melodischen Spektrums und den Reichtum und die Vielfalt der Intonation.

111 (Allegro moderato)

Im Gegensatz zum Hauptteil, der mit dem Melos russischer Bauernlieder assoziiert wird, ist der Seitenteil mit einer alltäglichen lyrischen Romanze verbunden. Im Gegensatz zum Hauptteil, der zunächst im Unisono (in der Oktave) mit Streichinstrumenten erklingt, wird die Melodie des Seitenteils von üppigen Harmonien begleitet. Sie wird sehr reichhaltig dargeboten, zunächst in der mittleren Lage für Bratschen und Celli und Hörner, dann für Violinen, die von Holzbläsern verdoppelt werden. Die Struktur bildet zwei deutlich gegensätzliche Pläne - Melodie und Begleitung (Bass und Akkorde); der synkopische Rhythmus der Begleitung verleiht dem Thema eine gewisse Unruhe. Die Tonalität der Nebenstimme ist für eine klassische Sonatenexposition ungewöhnlich: sie steht in fis-Moll, d. h. in der Tonalität des einleitenden Tons, der jedoch nicht sofort etabliert wird; er wird zunächst in A-Dur etabliert (dieser Wechsel von parallelen Tonalitäten erzeugt den Eindruck einer harmonischen Variation). Die Nebenstimme ist weit vorgetragen, ihre Entfaltung wird in keiner Weise behindert, und der im Hauptteil gerade noch angedeutete Liedanfang scheint erst in der Nebenstimme vollständig realisiert zu werden.

Nach der ausgedehnten Exposition entwickelt sich das Thema der Nebenstimme nicht mehr wesentlich weiter. Es nimmt fast keinen Anteil an der Durchführung (abgesehen vom Beginn der Durchführung und dem gelegentlichen Auftreten einzelner Motive dieses Themas im Kontrapunkt zu den Motiven der Hauptstimme - siehe Partitur, Buchstabe L); in der Reprise kommt es fast unverändert vor.

Auf die leidenschaftliche lyrische Episode der Nebenstimme im letzten Abschnitt der Exposition folgt wieder Material aus der Hauptstimme. Die Wiederkehr der g-Moll-Tonalität am Ende der Exposition bildet eine Art tonale Reprise. Dies unterstreicht noch einmal das Fehlen einer konflikthafter Beziehung zwischen den beiden Hauptbildern; das entfernte fis-Moll des Seitenteils erhält hauptsächlich koloristische Bedeutung.

Die Exposition als Ganzes bietet einen Kontrast zwischen zwei Bildern: der liedhaften Erzählung, die in ihrer Entwicklung ins Dramatische tendiert, und dem lyrisch-leichten und aufgereggt-fremden. Beide Themen koexistieren friedlich und ergänzen sich gegenseitig.

Die Entwicklung ist sehr umfangreich. In ihr wird das Material der Exposition auf vielfältige Weise behandelt, wobei das erste thematische Element des Hauptteils am stärksten vertreten ist. Kalinnikow zeigt großes Geschick bei der Anwendung verschiedener Durchführungstechniken, insbesondere bei der umfangreichen Verwendung von Polyphonie.

In der aus mehreren Abschnitten bestehenden Durchführung gibt es zwei Hauptphasen. Die erste führt zu einem Fugato in e-Moll über ein Thema, das aus dem Anfangsmotiv des Hauptteils gebildet wird (siehe Buchstabe O). Die zweite Phase, die mit diesem Fugato beginnt, schließt mit der unmittelbaren Vorbereitung der Reprise ab. Beide Phasen haben ein charakteristisches Merkmal gemeinsam: die allmähliche Steigerung der Spannung lässt am Ende jedes Abschnitts einen dramatischen Höhepunkt erwarten; bevor dieses Endziel der vorangegangenen Entwicklung erreicht wird, kommt es jedoch zu einer plötzlichen Verlangsamung. In beiden Fällen erscheint dasselbe traurige und flehende Motiv in dem aus der Hauptstimme gebildeten Generalbass (vgl. auch die Buchstaben N und T).

112 (Allegro moderato)

So werden leidenschaftliche Impulse, Bestrebungen, den lyrischen Anfang zu dramatisieren, nicht zur vollen Entfaltung gebracht.

Der Beginn der Reprise stellt den ruhigen und erzählerischen Charakter des Hauptteils wieder her. In der Reprise wird die breite Skala der Entwicklung beider Themen beibehalten, aber ihr Kontrast wird durch die Präsentation der Nebenstimme in B-Dur, einer zum Hauptteil parallelen Tonalität, etwas abgeschwächt.

Nach dem Seitenteil der Reprise folgt im Gegensatz zur Exposition im Schlussteil eine Coda mit Durchführungscharakter. Sie versucht erneut, dem Thema des Hauptteils einen dramatischen Charakter zu verleihen. Auch dieser dritte Versuch scheitert am Ende - der Aufbau fällt ab, verlangsamt sich und mündet wiederum in eine abschließende, melancholisch gefärbte lyrische Vertonung desselben Themas.

Der kontrastreiche Schluss des ersten Satzes, mit aktiv rhythmischen Akkorden des gesamten Orchesters, erinnert noch einmal an die beiden Grundprinzipien dieses Satzes - erzählerisch-lyrisch und dramatisch-handlungsbetont. Ihr Kontrast bestimmt die Originalität der Dramaturgie.

Zweiter Satz (Andante commodante, Es-Dur). Der langsame Satz der Sinfonie ist ein lyrisches, von leichtem Frieden durchdrungenes Landschaftsbild. Diese breit gesungene und poetische Musik lässt eine Vision der russischen Steppe entstehen.

Das Andante ist dreiteilig geschrieben, wobei die ruhigen Außenteile den größeren und gefühlsbetonten Mittelteil einrahmen, der ebenfalls dreiteilig ist. So entsteht eine allgemein symmetrische konzentrische Komposition, die schematisch A-B-C-B₁-A₁ dargestellt werden kann.

Der langsame Satz der Sinfonie zeigt den großen harmonischen und klanglichen Einfallsreichtum des Komponisten. Das Kolorit des ersten Abschnitts ist wunderbar gefunden und schafft ein Gefühl von freier Luft und weitem Raum. Das gemessene Wiegen der tonischen Terzklänge der Violinen und der Harfe schafft einen ostinaten Hintergrund für das melodische Thema. Dieses Wiegen wird von einer Reihe leise absteigender Quinten überlagert, die von den Holzbläsern in Begleitung der Harfen intoniert werden; zusammen mit der wiegenden Tonika bilden diese Quinten eine Kette aufeinanderfolgender subdominanter Harmonien.

Das Andante ist, wie der erste Satz der Sinfonie, reich an farbenreichen Melodien, von denen es drei gibt. Sie alle gehören zu dem gemeinsamen Typus von Melodien, die ihren Ursprung im anfänglichen Ausgangston haben - der Quelle der nachfolgenden absteigenden melodischen Bewegung. Doch trotz der Gemeinsamkeiten weist jede von ihnen individuelle Unterschiede auf.

Das plastische, leicht gefärbte erste Thema (Es-Dur), das von den Bratschen in Kombination mit dem Englischhorn gespielt wird, fließt breit und gemächlich.

113 (Andante commodante)

Es bildet einen ruhigen, sogar etwas statischen Rahmen für den langsamen Satz. Der Komponist hat diesem Thema große Bedeutung beigemessen: die triumphale Apotheose in der Coda des Finales der Sinfonie basiert darauf.

Das zweite und dritte Thema erscheinen im Mittelteil des Andante. Das zweite Thema (Un poco piu mosso, gis-Moll - Beispiel 114a) hat eine leicht melancholische Färbung. Es knüpft an die pastoralen und genrehaften Elemente der Sinfonie an. Die Strukturierung des melodischen Musters in Verbindung mit dem Timbre der Oboe verleiht ihm einen leicht flötenartigen Charakter. Das dritte Thema (in H-Dur - Beispiel

114b), das als seine direkte Fortsetzung dient, ist das lyrischste und wird von den Violinen vorgetragen.

Das dritte Thema erfährt eine eher gespannte Entwicklung. Es führt zu einem kurzen dramatischen Höhepunkt, der die ruhige und kontemplative emotionale Struktur teilweise stört. Die Rückkehr des Anfangsthemas stellt das Gleichgewicht wieder her.

Kalinnikows Vorliebe für polyphone Darstellungs- und Durchführungsmethoden, die bereits im ersten Satz der Sinfonie deutlich wurde, findet im zweiten Satz einen neuen Ausdruck. Im Mittelteil des Andante verwendet Kalinnikow wiederholt einen ausdrucksstarken Kontrapunkt, indem er zwei Themen - das erste und das dritte - gleichzeitig erklingen lässt (Beispiel 115, siehe auch die Partitur, Buchstaben C und I).

114 a) *Un poco più mosso*

6 *mp dolce*

115 *(a tempo)*

Der dritte Satz (Allegro non troppo, in C-Dur) ist ein Scherzo. Es enthält eine Reihe von volkstümlichen Bildern, die entweder humoristisch oder idyllisch-pastoral gefärbt sind. Im Scherzo ist Kalinnikows Nähe zu den Traditionen der „Mächtigen Handvoll“ (insbesondere Borodin) am deutlichsten spürbar, was sich in der Intonation der

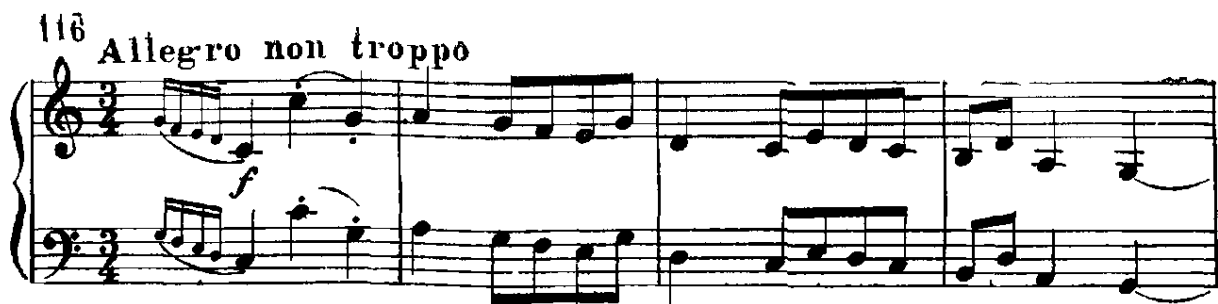
Themen, in der harmonischen Sprache und in bestimmten Durchführungstechniken zeigt.

Das Scherzo wurde in der komplexen dreisätzigen Trioform geschrieben, die für diesen Teil des symphonischen Zyklus traditionell ist, jedoch mit einigen Besonderheiten in der Interpretation¹.

¹ Diese Merkmale kommen vor allem darin zum Ausdruck, dass im dritten Satz (Reprise) die Musik des ersten Satzes nicht wörtlich wiederholt wird (wie es für eine Reprise einer komplexen dreiteiligen Form normalerweise charakteristisch ist), sondern mit Änderungen in der Reihenfolge der Präsentation des musikalischen Materials und in der tonalen Anlage.

Der erste Abschnitt des Scherzos besteht aus zwei Hauptthemen. Das erste Thema - heiter, sogar schelmisch, mit einer „schalkhaften“ Note - erfährt die größte Entwicklung. Es bestimmt den dominierenden heiteren und humorvollen Charakter des Scherzos.

116 **Allegro non troppo**



Bei der Erarbeitung dieses Themas werden die vielfältigen Möglichkeiten der Intonation und der rhythmischen Variation, die diesem Thema innewohnen, offenbart, wodurch ganz neue Nuancen im Ausdruck des Humors entstehen.

Das zweite Thema ist durch eine massive Akkordstruktur gekennzeichnet und klingt etwas feierlich und festlich.

(**Allegro non troppo**)

117



Es bildet jedoch keinen nennenswerten Kontrast zum ersten Thema und wird als dessen Ergänzung wahrgenommen (dazu trägt auch die Gemeinsamkeit der beiden Themen in C-Dur bei).

118 **Moderato assai**

Aber der Mittelteil des Scherzos - das Trio (*Moderato assai*, a-Moll) - bietet einen lebhaften Kontrast. Dies ist eine ländliche Genreszene. Auch das Trio enthält kontrastierende Bilder: Das Trio beginnt mit dem nachdenklichen Spiel der Oboe, das von einer leicht traurigen Stimmung durchdrungen ist (Beispiel 118).

Zu der Oboenmelodie gesellt sich eine Variante des Flötenthemas im Sinne einer Hirtenmelodie. Es folgt das zweite Thema des Trios, diesmal ein Tanzthema, das ebenfalls einen ländlichen „flötenartigen“ Charakter hat.

119 (**Moderato assai**)

Beide Themen, insbesondere das zweite, erhalten eine interessante Variationsentwicklung, in der der Komponist die Techniken der volkstümlichen Instrumentalvariation raffiniert einsetzt.

Vierter Satz (*Allegro moderato*, *Allegro risoluto*, G-Dur). Der Tradition russischer Sinfonie-Finale folgend, präsentiert der letzte Satz der Sinfonie ein Genrebild

volkstümlicher Fröhlichkeit. Der Komponist entfaltet vor dem Hörer eine Kette verschiedener Episoden, die sich der im Finale vorherrschenden festlichen Stimmung unterordnen und die Form einer Rondo-Sonate haben. Der Schlusssatz der Ersten Symphonie Kalinnikows gehört zu jenen mehrtaktigen Finalsätzen, die am Ende der Symphonie alle „Akteure“, d. h. die Themen der vorangegangenen Sätze, zusammenzuführen scheinen.

Das Thema des Hauptteils - rasant, freudig animiert, im Geiste von Volkstanzliedern - ist eine rhythmische Variante des zweiten Themas des Scherzos (siehe Beispiel 117).

120 (**Allegro risoluto**)

Die Nebenstimme (D-Dur) kontrastiert die Hauptstimme durch ihren melodischen Charakter. Melodisch lebendig und breit vorgetragen, gehört er zu den schönsten lyrischen Themen der Sinfonie.

121 (**Allegro risoluto**)

Neben diesen beiden Themen enthält das Finale aber auch fast das gesamte thematische Grundmaterial der anderen Sätze der Sinfonie. Das Thema des Hauptteils des ersten Satzes mit seinen beiden Elementen - lyrisch-liedhaft und chromatisch - erklingt gleich zu Beginn des Finales als dessen Einleitung (das zweite Element - die divergierende chromatische Bewegung - kommt in der weiteren Entwicklung des Finales mehrfach vor). Das Thema des Seitenteils des ersten Satzes erscheint in der Durchführung des Finales als lyrische Episode (in den Tonarten B-Dur - g-Moll). Dazu gesellt sich in der Oberstimme, als Echo, der Beginn des lyrisch-pastoralen Themas aus dem Mittelteil (Trio) des Scherzos. Letzteres erscheint noch einmal im zweiten großen Durchführungsabschnitt, der auf die Reprise des Hauptthemas des Finales folgt. Hier scheint dieses pastorale Thema die Entwicklung des melodischen Seitenteils des Finales (rhythmisch durch Trios variiert) fortzusetzen. Gleichzeitig gibt es in der Mittelstimme eine figurative Bewegung

(ebenfalls in Triolen), die die Intonationen des pastoralen Themas und des Hauptteils des Finales verbindet.

Allegro risoluto

122

p

Im großen Übergangsteil vor der Coda findet sich auch ein Tanzthema aus demselben Scherzo-Trio, das in G-Dur, also in der Haupttonart des Finales, erklingt und die darin vorherrschende festlich-fröhliche Stimmung noch verstärkt.

Die wichtigste Rolle in Bezug auf die Ideologie der langsamen Bewegung spielt jedoch die veränderte Umsetzung des Themas der langsamen Bewegung. Es erscheint in einer völlig veränderten Form. Im Andante weich und sanft, kontemplativ und lyrisch, erhält es nun einen majestätischen und feierlichen Charakter. Die Blechbläser (Trompeten, Hörner und Posaunen) verkünden es pathetisch und erhebend, begleitet von lebhaften Streicher- und Holzbläserfiguren.

Lo stesso tempo

123

ff

In dieser neuen Form taucht das Thema des langsamen Satzes im Finale zweimal auf: zuerst in Es-Dur, dann ganz am Ende der Coda in der Haupttonart des Finales,

G-Dur. Zwischen diesen beiden Passagen gibt es einige Unterschiede. Im ersten Fall lässt die Spannung gegen Ende der Episode nach, woraufhin eine neue, lang anhaltende Steigerungswelle einsetzt, die zu einer kulminierenden Bekräftigung desselben Themas führt. In beiden Fällen wiederholt der Komponist nach der Darstellung des Themas die charakteristische harmonische Abfolge mit absteigenden Parallelquinten (aus demselben langsamen Satz). Es ist anzumerken, dass die im oberen Register aufsteigende Figuration im Wesentlichen eine melodisierte Version des ostinaten Schwankens der G-Es-Terz aus dem Andante¹ ist.

¹ Gleichzeitig stellt sich heraus, dass dieselbe Ostinato-Figuration mit den Intonationen des Hauptteils des Finales verwandt ist. Besonders deutlich wird dies in der Coda, wo der melodische Hauptbezugston der Figuration nicht die III. Stufe (G im ersten Satz des Themas), sondern die V. (D) ist, genau wie in den ersten Takten des Hauptteils. Das Tanzthema aus dem Scherzo-Trio konvergiert im Verlauf der Durchführung des Finales mit demselben Motiv. Eine ähnliche Konvergenz verschiedener thematischer Elemente wurde in der in Beispiel 122 zitierten Episode festgestellt. Dies ist ein weiterer Beweis für die große Bedeutung des monothematischen Prinzips in der Sinfonie und für Kalinnikows meisterhafte Anwendung desselben.

All dies, zusammen mit der Tonalität Es-Dur (die dem langsamen Satz gemeinsam ist), bringt die transformierte Andante-Behandlung des Themas näher an seine ursprüngliche Aussage heran, besonders gegen Ende, wenn die Spannung nachlässt. Der Schlusssatz in G-Dur hingegen wird zum Höhepunkt nicht nur des Finales, sondern der gesamten Sinfonie. Das mit Naturbildern assoziierte Andante-Thema wird in der Coda der Sinfonie umgedeutet und erhält einen erhabenen, hymnischen Charakter.

Die Einführung der Themen der vorangegangenen Sätze in das Finale der Sinfonie bringt Kalinnikows Sinfonie einer Reihe von Sinfonien anderer russischer Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Glasunow, Tanejew und Skrjabin) näher. Das Auftauchen des Themas des lyrischen langsamen Satzes am Ende des Finales hängt auch mit einem der für Kalinnikows Zeitgenossen charakteristischen Prinzipien zusammen. Die Umwandlung des leichten lyrischen Themas in eine feierliche Apotheose, die den gesamten Zyklus krönt, findet sich in inhaltlich und stilistisch so unterschiedlichen Werken wie Tanejews c-Moll-Sinfonie, Skrjabins Dritter Sinfonie („Göttliches Gedicht“) und Rachmaninows Klavierkonzerten. In jedem dieser Werke ist diese Technik mit der Idee der endgültigen Bejahung eines leichten ethischen Anfangs verbunden.

Kalinnikow gelang es, sich bei der breiten Masse der Zuhörer dauerhafte Anerkennung zu verschaffen, und er wurde zu einem der beliebtesten russischen Komponisten seiner Zeit. Sein schönstes Werk, die Erste Symphonie, erregte innerhalb kurzer Zeit die Sympathie und Liebe von Publikum und Musikern im In- und Ausland. Die Popularität von Kalinnikows Musik beruht auf ihrem Reichtum an Melodien, der Einfachheit und Konkretheit ihrer Bilder und vor allem auf der Herzenswärme ihrer Lyrik. Kalinnikows organische Verbindung zu den Ursprüngen des Volksliedes, sein Demokratismus, der Realismus seiner Bilder und die Originalität seines musikalischen Denkens als geborener Symphoniker sicherten ihm einen herausragenden Platz in der Geschichte der russischen Musik.

KAPITEL VII RUSSISCHE MUSIKKULTUR ZU BEGINN DES XX. JAHRHUNDERTS

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts macht die soziale und politische Entwicklung Russlands gewaltige historische Fortschritte. Der russische Kapitalismus tritt in sein letztes Stadium ein. Gleichzeitig wird Russland zum Zentrum der weltrevolutionären Bewegung und eröffnet die ???, die sozialistischen Revolutionen. Der Kampf um die Befreiung von dem verhassten Ausbeuterregime wird vom Proletariat geführt, der am weitesten fortgeschrittenen revolutionären Bewegung, die mit der marxistisch-leninistischen Theorie ausgestattet ist. Der wachsende Aufstieg der revolutionären Bewegung führte zur ersten russischen Revolution von 1905-1907, die, wie Lenin es berühmt formulierte, die „Generalprobe“ für die Große Sozialistische Oktoberrevolution war.

(Original teilweise nicht lesbar)

Die scharfe Eskalation des politischen Kampfes spiegelt sich in allen Bereichen der künstlerischen Kultur wider.

Unter dem unmittelbaren Einfluss der Ideen des Leninismus entstand in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts eine neue, überragende Methode der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit - der sozialistische Realismus. Sein Begründer war M. Gorki, der 1906 den Roman „Mutter“ schrieb.

Dem überwiegenden Teil der künstlerischen Intelligenz gelang es jedoch nicht, ein klares Verständnis für das Wesen der proletarischen Revolution zu entwickeln. Einige Schriftsteller und Künstler, die demokratisch gesinnt waren und die Autokratie hassten, knüpften in ihren Werken an die Traditionen des kritischen Realismus an, prangerten das unterdrückerische Regime an und glaubten an seinen baldigen Untergang, wobei sie sich jedoch über die Art der bevorstehenden gesellschaftlichen Veränderungen äußerst vage äußerten. Andere, die den Zusammenbruch der alten Welt als unausweichlich empfanden, fürchteten die Zukunft und versuchten, sich vor den beunruhigenden Problemen in die „reine Kunst“ zu flüchten, die sie als unabhängig vom gesellschaftlichen Leben und der realen Wirklichkeit proklamierten.

Viele Künstler dieser Zeit waren von idealistischen philosophischen Ideen beeinflusst, oft mit einer Tendenz zum Mystizismus. Diese Ideen bestimmten den allgemeinen Charakter einer Reihe von zu dieser Zeit aufkommenden künstlerischen Trends und Richtungen. Den prominentesten Platz unter ihnen nahm der Symbolismus ein, der in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts in Russland entstand und eine bedeutende Rolle bei der Entwicklung verschiedener Künste, einschließlich der Musik, spielte. Neben dem Symbolismus traten in den 1900-er Jahren auch andere idealistische literarische und künstlerische Bewegungen und Gruppierungen auf, die sich oft schnell wieder zurückzogen. Alle diese unterschiedlichen Strömungen waren durch eine verstärkte Suche nach neuen Ausdrucksmitteln gekennzeichnet, die auf die veränderte Wahrnehmung der Welt reagierten. Mitunter nahm diese Suche einen einseitig formalen Charakter an und führte zu einem Streben nach Neuem um des Neuen willen ¹.

¹ Daher die gemeinsame Bezeichnung verschiedener neuer Strömungen mit dem Wort „Modernismus“ (vom französischen „moderne“, wörtlich übersetzt „neu“, auch „modern“), die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet hat. Der Begriff der Moderne vereint zahlreiche, sehr unterschiedliche künstlerische Phänomene. Er wurde oft verwendet, um dekadente, dekadente (von französisch „decadance“ -

Verfall) Tendenzen im Allgemeinen zu bezeichnen, obwohl in der Kunst jener Zeit nicht alles Neue wirklich ein Ausdruck dekadenter Ideen war.

Die Komplexität des Gesamtbildes der Entwicklung der russischen Kunst dieser Periode ist darauf zurückzuführen, dass viele der Strömungen alles andere als homogen waren, dass es ihnen an innerer Einheit fehlte, dass monolithische, reaktionäre Elemente oft mit progressiven kombiniert wurden. In einer Reihe von Fällen wuchsen bedeutende Künstler, die einer bestimmten „modernistischen“ Richtung anhängen, über deren Rahmen hinaus und verließen ihn. Die Dichter A. A. Blok und W. J. Brusow beispielsweise, die ursprünglich mit dem Symbolismus verbunden waren, brachen später mit ihm und widmeten sich nach der Oktoberrevolution bedingungslos dem Aufbau der sowjetischen Kultur. Auf dem Gebiet der Malerei ist ein ähnliches Beispiel der Kunstverein „Welt der Kunst“, der ebenfalls Ende des letzten Jahrhunderts entstand. Anfänglich stellte sich die „Welt der Kunst“ gegen die Traditionen der Peredwischniki, indem sie die sozial orientierten Themen der Künstler der Peredwischniki ablehnte und rein malerische, koloristische Aufgaben stellte. Nichtsdestotrotz spielte diese Vereinigung eine positive Rolle in der Geschichte der russischen bildenden Kunst, insbesondere im Bereich der Theatermalerei, und brachte eine Reihe herausragender Meister hervor (K. A. Korowin, A. N. Benois, A. J. Golowin, I. J. Bilibin, usw.). Viele Künstler, die zu ihrer Zeit mit der „Welt der Kunst“ und anderen schöpferischen Vereinigungen dieser Epoche verbunden waren (z. B. I. E. Grabar, M. W. Nesterow, B. M. Kustodjew, K. S. Petrow-Wodkin, A. P. Ostroumowa-Lebedewa), nahmen später einen Platz in der Reihe der herausragenden Persönlichkeiten der sowjetischen Kunst ein.

Sowohl in der Literatur als auch in anderen Bereichen des Schaffens wurden in den Werken ein und desselben Künstlers bisweilen einander widersprechende Elemente auf komplexe Weise kombiniert. Der spontane, instinktiv richtige Sinn für die Realität und die damit verbundene wahrheitsgetreue Widerspiegelung bestimmter Aspekte der Realität im Werk eines solchen Künstlers überwiegt oft seine Beschränkungen als Denker.

Das oben Gesagte gilt in vielerlei Hinsicht auch für die Musik.

Der direkte, unmittelbare Ausdruck des revolutionären Aufbruchs in der Musikkunst war nur das revolutionäre Lied, das in dieser Periode neue Züge annahm. Das proletarisch-revolutionäre Lied wurde zu einem mächtigen Mittel zur Sammlung der Massen. Sein Inhalt und seine Intonation spiegeln die gesteigerte Aktivität des Volkes, seine mutige Zielstrebigkeit, seine Kampfbereitschaft und seine Zuversicht auf den Sieg wider. Es entstanden eine Reihe von Liedern, die während der Revolutionen von 1905-1907 und 1917 weit verbreitet wurden. Dazu gehören „Mutig, Genossen, im Gleichschritt“, „Du bist ein Opfer geworden“ und eine Reihe anderer. In den frühen 1900er Jahren wurde die „Internationale“¹ (nach der Oktoberrevolution die Nationalhymne des Landes der Sowjets, heute die Parteihymne der KPdSU) in das Liedrepertoire der revolutionären Menschen aufgenommen. Einen herausragenden Platz nahm auch die „Marseillaise“ ein, die mit verschiedenen Texten vorgetragen wurde². Die Melodien dieser Lieder nicht-russischen Ursprungs wurden in Russland verändert und mit neuen, nationalen Elementen angereichert.

¹ Text des französischen kommunistischen Dichters E. Pottier, Musik von P. Degeyter, russische Übersetzung von A. J. Kots.

² Der häufigste Text war „Lasst uns der alten Welt entsagen“.

In den Werken der großen russischen Komponisten wurde der revolutionäre Kampf der Arbeiterklasse nicht direkt verkörpert. Die gewaltigen Veränderungen im öffentlichen Bewusstsein, die die turbulente Epoche mit sich brachte, spiegelten sich jedoch in den ideologischen und bildlichen Inhalten der Werke jener Zeit wider.

Das musikalische Schaffen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird wie in der vorangegangenen Periode von Komponisten mehrerer Generationen repräsentiert, beginnend mit dem ältesten, der seine Karriere abschließt. Im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts schuf Rimski-Korsakow seine letzten Opern. Balakirew schreibt seine Zweite Symphonie, eine Kantate zur Enthüllung des Glinka-Denkmal, eine Sonate und eine Reihe kleinerer Klavierstücke sowie seine letzten Romanzen. In den 1900er Jahren erscheinen viele herausragende Werke von Glasunow, Ljadow und Tanejew. In diesen Jahren erreicht das Werk von A. N. Skrjabin und S. W. Rachmaninow seine volle Reife, die einen der prominentesten Plätze im Musikleben dieser Periode einnehmen. Neben ihnen wird der Name des Komponisten und Pianisten N. K. Metner genannt, und das strahlende Talent von I. F. Strawinski, dem größten der späten Schüler von Rimski-Korsakow, entfaltet sich rasch. Zur gleichen Zeit beginnt der schöpferische Weg von S. S. Prokofjew, N. J. Mjaskowski, R. M. Gliere und einer Reihe anderer zukünftiger sowjetischer Komponisten.

Die Komplexität der jeweiligen Epoche spiegelt sich in den Werken dieser Künstler auf unterschiedliche Weise wider. Bei dem späten Rimski-Korsakow beispielsweise zeigte sich dies besonders deutlich in seiner Neuinterpretation des ihm so nahestehenden Genres der Märchenoper: „Kaschtschei der Unsterbliche“ verkörperte allegorisch die Idee des bevorstehenden Todes der Mächte der Finsternis und der Gewalt, während „Der Goldene Hahn“ eine einzigartige und scharfe Satire auf die zaristische Autokratie war. Komponisten wie Skrjabin und Rachmaninow spiegelten auf ihre Weise den Geist der rastlosen Suche und der rebellischen Impulse wider, die der Epoche innewohnten, das romantische Pathos des Kampfes und die Vorahnung des bevorstehenden sozialen Wandels. Solche Werke der letzten Jahre vor dem Oktober wie Strawinskis Ballett „Die Frühlingsweihe“ (*Le sacre du printemps*) und Prokofjews „Skythische Suite“ waren ein eigentümlicher Ausdruck rebellischer Gefühle, ein Protest gegen Stagnation und geistigen Zerfall durch die Verkörperung mächtiger, ursprünglicher elementarer Massenkräfte.

Daneben gab es auch Phänomene in der Musik, die dekadente Stimmungen, Pessimismus, den Wunsch nach Flucht aus der Realität in das Reich des Unwirklichen, manchmal Alpträumen, oder als Gegenpol den Bereich des primitiven, rohen Naturalismus widerspiegelten. Die inhaltliche Belanglosigkeit verband sich hier mit einer bewussten, pseudo-innovativen formalen Suche nach ungewöhnlichen, „scharfen“ Ausdrucksmitteln¹.

¹ Typisch dafür ist die Figur des Komponisten W. I. Rebikow, der von B. W. Assafjew treffend als „hohle Blume der russischen Moderne“ charakterisiert wurde.

Allerdings spielten solche Phänomene im russischen Musikschaffen in der Zeit vor der Oktoberrevolution keine entscheidende Rolle. Das wirklich Innovative, das sich in der musikalischen Sprache der bedeutendsten Komponisten dieser Jahre bemerkbar macht (vor allem in den harmonischen und orchestral-timbralen Mitteln), war organisch vor allem durch die Originalität und Neuartigkeit der ideologischen und figurativen Idee bedingt, durch den Wunsch, ihre Wahrnehmung der realen Wirklichkeit auszudrücken.

Auch in der Entwicklung der einzelnen Musikgattungen sind um 1900 einige Neuerungen zu beobachten. Wie in den 80er - 90er Jahren nimmt die Oper im

Schaffen der Komponisten der jüngeren Generationen einen untergeordneten Platz ein. Die wertvollsten Werke dieser Periode (ohne die Opern von Rimski-Korsakow) waren die Opern von Rachmaninow sowie Prokofjews „Der Spieler“ (nach dem gleichnamigen Roman von F. M. Dostojewski), eine interessante Erfahrung bei der Entwicklung einiger Prinzipien des rezitativen Stils von Mussorgski. Im Bereich des Musiktheaters steht anstelle der Oper das Ballett an erster Stelle. Strawinskis erste drei Ballette, die nach den Balletten von Tschaikowski und Glasunow die auffallendsten künstlerischen Ereignisse in diesem Genre darstellen, ragen hier heraus. Die Gattung der Sinfonie spielt weiterhin eine wichtige Rolle, vertreten durch Skrjabins Sinfonien und sinfonische Dichtungen, verschiedene Orchester-, Vokal- und sinfonische Werke und vor allem die Klavierkonzerte von Rachmaninow sowie die ersten drei Sinfonien des späteren herausragenden sowjetischen Sinfonikers Mjaskowski, die Konzerte, die „Skythische Suite“ und die „Klassische Sinfonie“ von Prokofjew. Von großem Wert ist die Klaviermusik, die eine nie dagewesene Blüte erreicht hat und im Weltmaßstab eine fast führende Stellung einnimmt. Sie wird vor allem durch die Werke der bereits erwähnten herausragenden Komponisten und Pianisten - Skrjabin, Rachmaninow, Metner und Prokofjew - repräsentiert. Die lebendige Einzigartigkeit der schöpferischen Persönlichkeiten dieser Komponisten wirkte sich gleichermaßen auf ihren Aufführungsstil wie auf ihre Werke aus.

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erlangte die russische Musikkunst weltweit große Anerkennung. Das Interesse ausländischer Musiker und Hörer an ihr, das sich seit Mitte des letzten Jahrhunderts deutlich abzeichnete, wuchs stetig. Symphonische Werke russischer Komponisten nehmen einen immer größeren Platz in den Konzertprogrammen ausländischer Dirigenten ein, und Opern von Mussorgski, Rimski-Korsakow und Tschaikowski werden immer häufiger auf den Bühnen der verschiedenen Länder der Welt aufgeführt. Der Erfolg russischer Interpreten - Opernsänger (vor allem F. I. Schaljapin) und Instrumentalisten (unter denen Rachmaninow einen der ersten Plätze einnahm) - wächst ebenfalls. Der Siegeszug der russischen Musik in den 1900er Jahren wird im Westen von glänzenden Triumphen der russischen choreographischen Kunst sowie der Theatermalerei in Opern- und Ballettaufführungen begleitet. Die russische Musik übt einen immer stärkeren Einfluss auf die ausländische Musik aus, insbesondere auf die französische Musik. Zusammen mit der Literatur (insbesondere in der Person von L. Tolstoi, Dostojewski, Turgenjew und seit den 1900er Jahren auch Tschechow und M. Gorki) und dem Theater trägt sie aktiv zur Entwicklung der Weltkultur bei.

Das Musikleben Russlands in den 1900er Jahren war durch einen großen Aufschwung und ein hohes künstlerisches Niveau gekennzeichnet. Auf dem Gebiet der Aufführung erreichte das Können großer Opernkünstler - Schaljapin, L. W. Sobinow, I. W. Jerschowa, A. W. Neschdanowa, F. W. Litwin und viele andere - seine volle Blütezeit. Im Bereich des Instrumentalspiels sind eine Reihe bemerkenswerter Pianisten und Komponisten zu nennen, deren Namen gerade genannt wurden. Hervorragende Pianisten und Pädagogen, die in der Zukunft zu Begründern der sowjetischen Klavierschule werden sollten, traten ebenfalls in Erscheinung - K. N. Igunnow, A. B. Goldenweiser, L. W. Nikolajew. Zur gleichen Zeit gingen aus der Klasse des größten Geigenpädagogen L. S. Auer die brillanten Geigenvirtuosen M. Elman, E. Zimbalist und andere hervor.

Die Zahl der verschiedenen Zentren der Musikkultur wuchs in dieser Zeit weiter an.

Mamontows Russische Privatoper, die Anfang der 1900er Jahre aufhörte zu existieren, wurde in Moskau durch das Operntheater des Unternehmers S. I. Simin ersetzt; in Petersburg entstand 1912 das Theater für Musikdramatik. Wie das

Mamontow-Theater spielten sie eine bemerkenswerte Rolle in der Entwicklung der Operntheaterkunst.

Auch die Zahl der Konzertorganisationen vervielfachte sich. Ende der 90er Jahre wurde in Moskau der Kreis der russischen Musikliebhaber gegründet, der gewöhnlich nach dem Namen seiner Gründer Kersinski-Kreis genannt wird. Dieser Kreis hat viel für die Verbreitung des klassischen und modernen russischen Schaffens getan. Einen großen Beitrag zur musikalischen Propaganda leisteten auch die Historischen Konzerte in Moskau, die von dem Komponisten S. N. Wassilenko geleitet wurden. In den 1900er Jahren nahmen zwei Konzertorganisationen unter der Leitung der Dirigenten A. I. Siloti und S. A. Kussewizki einen wichtigen Platz im Musikleben ein. Der Petersburger Kreis „Abende der modernen Musik“ widmete sich dem Kennenlernen der neuesten Werke russischer und ausländischer Komponisten. Das Moskauer Haus der Lieder, gegründet von der Kammersängerin M. A. Olenina-D'Alheim, einer herausragenden Interpretin des russischen und internationalen Kammermusikrepertoires, verfolgte ein besonderes Ziel: die Verbreitung der Kammermusikkultur.

Sowohl in den beiden Hauptstädten als auch in anderen Städten des Landes gab es zahlreiche weitere Konzertorganisationen, musikpädagogische Einrichtungen, Zirkel usw. Erwähnenswert ist auch die Tätigkeit bemerkenswerter Chorgruppen - der von dem Dirigenten A. A. Archangelski gegründete Chor und der Moskauer Synodalchor unter der Leitung des Chorleiters N. M. Danilin. Ihre Konzertauftritte waren sowohl in Russland als auch im Ausland sehr erfolgreich. In den 1900er Jahren erlebte der bemerkenswerte Balalaikaspieler W. W. Andrejew mit seinem Großrussischen-Orchester, mit dem er zahlreiche Konzertreisen im In- und Ausland unternahm, eine Blütezeit und große Popularität. In diese Zeit fällt auch der Beginn der Auftritte des Volkschors, der von dem hervorragenden Propagandisten von Volksliedern und Ethnographen M. E. Pjatnizki organisiert wurde.

In den 1900er Jahren erlebte die Musikwissenschaft, die Kritik und die musikwissenschaftliche Forschung einen großen Aufschwung. Tanejews monumentales Werk über den Kontrapunkt, das 1909 veröffentlicht wurde, war ein wichtiges Ereignis in der Entwicklung der russischen und weltweiten musiktheoretischen Wissenschaft. Zur gleichen Zeit begann die wissenschaftliche Tätigkeit von B. L. Jaworski, einem Schüler Tanejews und späteren bedeutenden sowjetischen Theoretiker. Auf dem Gebiet der Musikwissenschaft und Musikkritik wurden die Namen von B. W. Assafjew ins Spiel gebracht (der unter dem Pseudonym Igor Glebow auftrat), der später einen führenden Platz in der sowjetischen Musikwissenschaft einnahm, und W. G. Karatygin, einer der aktivsten Propagandisten der neuesten Musik. Es erschienen neue Musikzeitschriften: „Musik“ in Moskau (herausgegeben von dem Kritiker W. W. Derschanowski) und „Musikalischer Zeitgenosse“ in Petersburg (herausgegeben von A. N. Rimski-Korsakow, dem Sohn des Komponisten).

Die musikalische Volkskunde wurde in dieser Zeit durch wertvolle Errungenschaften bereichert. Der neu erfundene Phonograph spielte dabei eine wichtige Rolle. Im Vergleich zur früher praktizierten Aufnahme nach Gehör ermöglichte er eine viel größere Genauigkeit der Aufnahmen von Volksliedern bei Live-Volksaufführungen. Der Phonograph wurde erstmals von der herausragenden Liedersammlerin J. E. Linewa breit eingesetzt. Sie veröffentlichte einen Teil ihrer Aufnahmen in der Sammlung „Große russische Lieder in volkstümlicher Harmonisierung“. Im Vorwort zu zwei Ausgaben der Sammlung widmete Linewa der subvokalen Mehrstimmigkeit des Volksliedes besondere Aufmerksamkeit. In den frühen 1900er Jahren erschienen Aufnahmen von Donkosakenliedern von A. M. Listopadow, einem bedeutenden

Sammler und Forscher von Volksliedern, der auch viel zur Vertiefung des Verständnisses der volkstümlichen Mehrstimmigkeit beitrug. Ein wichtiges Zentrum für das Studium des Volksliedschaffens (nicht nur der russischen, sondern auch anderer Nationalitäten) war in diesen Jahren die Musikalische und Ethnographische Kommission der Moskauer Universität, der Volkskundler (Linewa, Listopadow, Maslow usw.) und Komponisten angehörten, darunter S. I. Tanejew, M. M. Ippolitow-Iwanow, R. M. Glier, A. D. Kastalski, der bekannte georgische Komponist D. I. Arakischwili und eine Reihe anderer.

Die Bedeutung dieser Periode für die Entwicklung der russischen Musik ist sehr groß. Einerseits vervollständigt sie die Vor-Oktoberrevolutionsperiode ihrer Geschichte, andererseits ist sie durch eine Reihe von Fäden mit der folgenden, neuen historischen Periode verbunden, die durch die Große Sozialistische Oktoberrevolution eingeleitet wurde. Das revolutionäre Arbeiterlied, das an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstand, spielte eine wichtige Rolle bei der Entstehung der späteren sowjetischen Musik. Eine Reihe von Liedern, die die historische Grenze der Großen Oktoberrevolution überschritten, sind bis heute als klassische Beispiele revolutionärer Volksmusik erhalten geblieben. Gleichzeitig spielten ihre Intonationen eine wichtige Rolle als einer der Ursprünge des sowjetischen Liedes, insbesondere der Bürgerkriegslieder und der daraus entstandenen Massenlieder sowjetischer Komponisten.

Die lebendige Kontinuität zwischen den beiden historischen Epochen der russischen Musik - der Zeit vor und nach der Oktoberrevolution - ist dem Schaffen einer Reihe von Komponisten zu verdanken, die ihre schöpferische Laufbahn in den Jahren vor der Revolution begonnen hatten. Einige von ihnen, wie Mjaskowski, Glière und Gnessin, wurden später zu wichtigen Ausbildern des sowjetischen Komponistennachwuchses und vermittelten ihm die Prinzipien der russischen Klassik, die sie von ihren Lehrern Rimski-Korsakow, Ljadow und Tanejew gelernt hatten. Das Festhalten an diesen Prinzipien und die schöpferische Umsetzung der ewig lebendigen Traditionen der großen russischen Musikkunst waren eine notwendige Voraussetzung für das Aufblühen der künftigen sozialistischen Musikkultur und ihrer Bewegung zur Schaffung neuer sowjetischer Musikklassiker.

KAPITEL VIII **A. N. SKRJABIN** **(1872-1915)**

A. N. Skrjabin ist einer der größten russischen Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und ein herausragender, äußerst origineller Pianist. Unter seinen Zeitgenossen zeichnet sich Skrjabin durch die Komplexität seines Schaffens aus, das durch die Besonderheiten der sozialen und historischen Situation seiner Zeit bedingt ist.

Skrjabins Werke der 90er und frühen 1900er Jahre spiegeln die aufgeheizte gesellschaftliche Atmosphäre der Zeit des Aufstiegs der revolutionären Bewegung wider. Der leidenschaftliche Protest in seiner Musik gegen Trägheit, geistige Stagnation und die Versklavung der menschlichen Persönlichkeit manifestierte sich mit großer Wucht. Er fühlte sich zu außerordentlich weitreichenden Ideen hingezogen, er träumte von einer Kunst, die sich an die gesamte Menschheit richtet. Neben seiner Anziehungskraft für grandiose Konzepte zeichnete sich Skrjabin aber auch durch die Verkörperung intimer lyrischer Erfahrungen aus. Als inspirierender

und subtiler Dichter von Klängen hinterließ er viele schöne Seiten zutiefst menschlicher und zu Herzen gehender Lyrik.

Die fortschrittlichen Bestrebungen seiner Epoche kamen indirekt in Skrjabins Musik zum Ausdruck, die von einem großen heroischen und willensstarken Pathos geprägt war. Die Wahrnehmung der realen Wirklichkeit und ihre künstlerische Umsetzung durch den Komponisten waren jedoch weitgehend subjektiver Natur und wurden durch das Prisma rein idealistischer Vorstellungen gebrochen. G. W. Plechanow, der Skrjabin persönlich kennenlernte, schätzte ihn als Musiker sehr und erkannte an, dass „seine Musik von grandioser Tragweite ist“; gleichzeitig bemerkte Plechanow: „Diese Musik ist ein Spiegelbild unserer revolutionären Epoche im Temperament und der Weltanschauung eines idealistischen Mystikers.“

Skrjabin hat im Laufe seines Schaffens eine große Entwicklung durchgemacht. Dies zeigt sich sowohl im ideologischen und figurativen Gehalt seiner Werke als auch in der musikalischen Sprache.

Skrjabin, der anfangs der klassischen Tradition verbunden war, kam später mit einigen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts in Berührung - mit dem Impressionismus und in gewissem Maße auch mit dem Expressionismus. In der Bildsprache der späten Werke des Komponisten sowie in seinen verbalen Erläuterungen und poetischen Programmen zu einigen dieser Werke sind auch Verbindungen zum Symbolismus erkennbar.

Trotz der begrenzten Weltanschauung, die in Skrjabins Werk zum Ausdruck kommt, ist der größte Teil seines Vermächnisses von großem künstlerischen und historischen Wert.

LEBEN UND WERDEGANG

Kindheit und Jugend. Jahre der Lehrtätigkeit (1872-1892). Alexandr Nikolajew Skrjabin wurde am 26. Dezember 1871 in Moskau geboren. Seine Mutter war eine begabte Pianistin, die ihr Studium am Petersburger Konservatorium abgeschlossen hatte. Sein Vater war von Beruf Diplomat, der lange Zeit im Nahen Osten tätig war.

Der spätere Komponist verlor früh seine Mutter. Er wurde von seiner Tante, L. A. Skrjabin, erzogen. Schon sehr früh zeigte er eine unbändige Anziehungskraft zur Musik, eine Art Liebe zur Welt der musikalischen Klänge. Der kleine Skrjabin improvisierte sehr gern am Klavier und behandelte das Instrument selbst mit einer rührenden, fast schmerzhaften Zärtlichkeit. Der Junge hatte ein ausgezeichnetes musikalisches Gehör und Gedächtnis. A. G. Rubinstein, der ihm einmal zuhörte, war von der musikalischen Begabung des Kindes begeistert.

Skrjabin erhielt seine allgemeine Ausbildung am Kadettenkorps, wo er von 1882 bis 1889 studierte.

Sein Musikunterricht begann zunächst unter der Leitung des Theoretikers und Komponisten G. E. Konjus. Später nahm der Junge Klavierunterricht bei dem berühmten Moskauer Pädagogen N. S. Swerew und Theorieunterricht bei S. I. Tanejew. Im Alter von vierzehn Jahren trat der junge Pianist bereits in der Säulenhalle der ehemaligen Adelsversammlung (dem heutigen Haus der Gewerkschaften) auf.

Im Jahr 1888 trat der zukünftige Komponist in das Moskauer Konservatorium ein. Seine Lehrer waren Safonow im Fach Klavier sowie Tanejew und Arenski in Theorie und Komposition. Skrjabin fand keine gemeinsame Basis mit seinem Lehrer Arenski, der das Talent des jungen Mannes als Komponist unterschätzte. Skrjabin hörte auf,

die Klasse von Arenski zu besuchen, und schloss das Konservatorium nur im Fach Klavier ab (1892) und erhielt eine kleine Goldmedaille.

Frühe Schaffensperiode (Ende der 80er - 90er Jahre). Für den jungen Komponisten und Pianisten war es nicht leicht, seinen Weg zu gehen. Von Kindesbeinen an zeichnete er sich durch seine Verträumtheit und Lebensuntauglichkeit aus. „Ein äußerst zartes, verwöhntes und sensibles Wesen“, - charakterisierte einer seiner Kollegen am Konservatorium den jungen Skrjabin.

1894 führte Skrjabin seine Werke zum ersten Mal in Petersburg auf. Hier traf er mit Beljajew und Mitgliedern des Beljajew-Kreises zusammen. Die Petersburger Musiker schätzten das Talent des jungen Komponisten und Pianisten sehr: „Ein Stern ersten Ranges, der in Moskau aufgegangen ist“, - sagte Rimski-Korsakow über ihn. Skrjabins Werk wurde auch von W. Stassow hoch geschätzt, der vor allem die Etüde op. 8 Nr. 12 bewunderte und später eine enthusiastische Bewertung der Dritten Symphonie abgab. Die engste Freundschaft verband den Komponisten mit Ljadow.

Dank der Unterstützung von Beljajew, der ab diesem Zeitpunkt zum Verleger seiner Werke wurde, konnte Skrjabin eine rege Konzerttätigkeit in Russland und im Ausland entfalten, wobei er ausschließlich seine eigenen Werke aufführte. Bald wurde er zu einem der schillerndsten und profiliertesten russischen Pianisten.

Im Jahr 1898 wurde Skrjabin Professor für Klavier am Moskauer Konservatorium. Seinen Studenten blieb er als interessanter, talentierter Lehrer in Erinnerung, der es verstand, die Studenten zu begeistern und ihre kreative Fantasie zu beflügeln.

Skrjabin schrieb seine ersten erhaltenen Werke, als er noch Schüler des Kadettenkorps war. Sowohl während seines Studiums am Konservatorium als auch in den Jahren nach seinem Abschluss komponierte Skrjabin fast ausschließlich für das Klavier. Dazu gehören Präludien, Mazurken, Impromptus und andere Miniaturen, aber auch die ersten drei Sonaten und das Konzert für Klavier und Orchester. Bereits in diesem frühen Stadium erreicht er künstlerische Reife und ein beachtliches Maß an Beherrschung.

Der Inhalt von Skrjabins Musik der ersten Periode ist auf den lyrischen und dramatischen Bereich beschränkt. Mit großer Kraft und Wahrhaftigkeit enthüllt er die innere Welt des Menschen, die Welt der edlen, erhabenen Gefühle. Schon zu dieser Zeit zeigt sich in Skrjabins schöpferischer Persönlichkeit die Vorliebe für den Ausdruck heller, kontrastreicher Sphären: psychologisch subtile Lyrik (oft mit seelenvoller melancholischer Färbung) und hochdramatische, von rebellischer Pathetik durchdrungene Gefühlserlebnisse. In der Musik tritt er nicht nur als Träumer auf, sondern auch als „Ruhestörer“, der die Menschen kühn auffordert, etwas zu wagen und zu kämpfen. In den Werken des Komponisten spiegelt sich auch seine Liebe zur Natur wider. Er ließ sich von den heimatlichen Weiten, den Wäldern und den majestätischen Bildern des Meeres inspirieren (so ist die Zweite Sonate, die auf der Krim und in Genua komponiert wurde, von Eindrücken des Meeres inspiriert). Reine Landschaftsklangmalerei war für ihn jedoch nicht charakteristisch: Bilder, die von Natureindrücken inspiriert sind, werden immer durch seine seelischen Erfahrungen gebrochen.

Skrjabins Werk hat seinen Ursprung sowohl in der russischen als auch in der westeuropäischen Musikkultur. Obwohl er keine authentischen volkstümlichen Themen verwendete, verleihen die Melodien und bestimmte Merkmale der harmonischen Sprache seinen Werken dieser Jahre eine nationale Prägung.

Unter den russischen Komponisten hatte Tschaikowski den stärksten Einfluss auf den frühen Skrjabin (die Verbindung mit den Traditionen Tschaikowskis zeigte sich später auch in Skrjamins Symphonik). Der junge Skrjabin interessierte sich sehr für die Musik von Chopin, seinem Lieblingskomponisten zu jener Zeit. Er imitierte Chopin jedoch nicht: es gab eine innere geistige Verwandtschaft zwischen den kreativen Naturen dieser beiden bemerkenswerten Komponisten. Skrjabin wandte sich Chopins bevorzugten Gattungen Präludium, Etüde, Mazurka und Impromptu zu und folgte bestimmten Merkmalen der Chopin'schen Klaviertechnik, kombinierte sie mit individuell lebendigen intonatorischen Elementen und durchtränkte sie mit originellen Inhalten.

Schon in seinen frühen Jahren war Skrjamins Lyrik von Subtilität und Intimität geprägt; seine dramatischen Erfahrungen waren von einer besonderen Schärfe und Nervosität gekennzeichnet. Die Besonderheit von Skrjamins Stil spiegelt sich in allen Elementen seiner musikalischen Sprache wider; besonders bemerkenswert ist Skrjamins flexibler, kapriziöser und unruhiger rhythmischer Stil.

Die besten und charakteristischsten Merkmale von Skrjamins Schaffen in den 90er Jahren kommen am deutlichsten in seinem Klavierkonzert, seiner Dritten Sonate (beide 1897 geschrieben) und einer Reihe von Präludien, Etüden und anderen Werken aus diesen Jahren zum Ausdruck.

Leben und Werk in den 1900er Jahren (1900-1909). Die frühen 1900er Jahre waren die Zeit der vollen Entfaltung von Skrjamins großem Talent. Von diesem Zeitpunkt an nahmen die symphonischen Werke einen wichtigen Platz im Schaffen des Komponisten ein. Im Jahr 1900 vollendete er seine Erste Symphonie, mit der er eine neue Etappe in seinem Schaffen einleitete. Sie wurde in Petersburg unter Ljadow und in Moskau unter Safonow aufgeführt und erregte in beiden Hauptstädten die Aufmerksamkeit der gesamten Musikwelt. Ein Jahr später folgte die Zweite Symphonie und 1904 die Dritte („Göttliches Gedicht“ (*„Le divin poème“*)), einer der Höhepunkte in Skrjamins Schaffen.

Parallel zu seinen großen symphonischen Werken komponierte Skrjabin zahlreiche Werke für Klavier, darunter die Vierte Sonate, eine Reihe von Poemen (zwei Poeme op. 32, „Tragisches Poem“, „Satanisches Poem“) und Präludien.

1904 verließ Skrjabin seine Arbeit am Moskauer Konservatorium und reiste ins Ausland. Etwa sechs Jahre lang lebte und arbeitete er in der Schweiz, Italien und Frankreich und unternahm eine Konzertreise in die Vereinigten Staaten von Amerika. Im Ausland schrieb Skrjabin so bedeutende Werke wie das „Poem der Ekstase“ für Orchester, die Fünfte Sonate und viele kleinere Klavierstücke. Seine Musik erlangte allmählich eine breitere Anerkennung.

In diesen Jahren beschäftigte sich Skrjabin intensiv mit der Philosophie, ein Interesse, das er schon früher entwickelt hatte. Er sagte, er wolle nicht „nur ein Musiker“ sein, da er das Bedürfnis habe, die Bedeutung der Kunst für die Menschheit und die Rolle des Künstlers als Schöpfer tief zu verstehen. Skrjamins philosophische und ästhetische Überlegungen spiegeln sich im vokalen und instrumentalen Finale der Ersten Symphonie (zu einem poetischen Text des Komponisten selbst) wider, das als Hymne auf die Herrlichkeit der Kunst konzipiert ist.

Skrjabin studierte hauptsächlich idealistische philosophische Theorien. Die Art der philosophischen Einstellung des Komponisten wird durch viele seiner Aufzeichnungen, Notizen, Erläuterungstexte zu einigen Werken sowie durch die Erinnerungen von Menschen, die ihm nahe standen, belegt. Dennoch ist es unmöglich, Skrjamins Musik allein auf der Grundlage seiner idealistischen philosophischen Ansichten zu betrachten. Bei der Komposition seiner Dritten

Symphonie und Vierten Klaviersonate ließ sich Skrjabin als Künstler weiterhin von der ihn umgebenden Wirklichkeit inspirieren. Skrjabins beste Werke stehen weitgehend im Widerspruch zu seinen philosophischen Ansichten.

Skrjabin begrüßte den revolutionären Sturm von 1905, er sah in ihm „den ersten Schritt auf dem Weg zur Befreiung der Menschheit“. Im Januar 1905 schrieb der Komponist aus dem Ausland an seine Schülerin M. K. Morosowa: „Wie geht es Ihnen und welche Wirkung hat die Revolution in Russland auf Sie? Sie freuen sich doch, nicht wahr? Endlich erwacht auch in unserem Land das Leben!“ Die freudige Erwartung großer gesellschaftlicher Umwälzungen befruchtete Skrjabins Werk in jenen Jahren und wirkte seinen falschen philosophischen Überzeugungen entgegen. Natürlich waren Skrjabins Vorstellungen über den revolutionären Kampf sehr unklar, vage und weitgehend falsch. 1906 lernte er in Italien Plechanow kennen. Zwischen ihnen kam es ständig zu leidenschaftlichen Auseinandersetzungen. Plechanow verurteilte die idealistischen Ansichten seines Gesprächspartners aufs Schärfste, obwohl er dessen Werk bewunderte. Unter dem Einfluss des Dialogs mit Plechanow interessierte sich Skrjabin irgendwann für die Theorie des Marxismus, machte sich mit einigen Werken von Engels und Plechanow selbst vertraut. Dennoch konnte er sich nicht von seinen irrigen Ansichten trennen.

Der Symphoniker Skrjabin thematisierte den Kampf des Lebens und die Überwindung der Hindernisse, die sich dem Menschen in den Weg stellen. „Um ein Optimist im wahrsten Sinne des Wortes zu werden, muss man Verzweiflung erleben und sie überwinden“, - schrieb der Komponist. Dieses „Thema der Überwindung“ tauchte in seiner Ersten Symphonie auf und wurde in der Zweiten weiterentwickelt. In der Dritten Symphonie und dem „Poem der Ekstase“ kommt die gleiche leitende ideologische Absicht noch stärker zum Ausdruck. Im Mittelpunkt dieser Werke stehen aktive, willensstarke Bilder von Heldentaten, Jubel und Leuchtkraft. Die Inschrift der Dritten Symphonie und des „Poems der Ekstase“ könnte als Skrjabins Worte dienen: „Ich komme, um den Menschen zu sagen, dass sie stark und mächtig sind.“ Auch viele seiner Klavierwerke aus dieser Zeit sind von ähnlichen Gedanken und Gefühlen durchdrungen.

Skrjabins musikalische Sprache wurde um 1900 allmählich komplexer und unverwechselbarer. In der Melodie treten Deklamation, Pathetik und eine Fülle aktiver, gebieterischer Intonationen deutlicher hervor. Sie sind besonders typisch für jene musikalischen Themen, deren semantische Bedeutung der Komponist selbst als Verkörperung von „Wille“ und „Selbstbehauptung“ definierte. Diese Themen, die in der Regel sehr kurz und prägnant sind, enthalten entscheidende aufsteigende Passagen einer Quarte und anderer Intervalle. Die Rhythmen haben oft einen schnellen, fliegenden Charakter. In dieser rhythmischen Flüchtigkeit der musikalischen Bewegung ist oft eine versteckte Tanzbarkeit zu spüren. Doch im Gegensatz zu den frühen Walzern und Mazurken in den Werken der 1900er Jahre wird der Tanzbeginn konventioneller, erlangt manchmal einen fantastisch raffinierten Geschmack und entfernt sich von volkstümlichen und alltäglichen Prototypen.

Die Neuerungen in Skrjabins Musiksprache spiegeln sich am deutlichsten in seiner Harmonik wider. Indem er die Techniken von Rimski-Korsakow und einigen anderen Komponisten (insbesondere Liszt und Wagner) weiterentwickelte, gelangte er allmählich zu reichen und scharfen Harmonien, die eines der spezifischsten Merkmale seines Stils darstellen. Ein wesentliches Merkmal der harmonischen Sprache Skrjabins in dieser Periode war die weit verbreitete Verwendung von Nonakkorden und veränderten Harmonien, vorwiegend in der Dominante und teilweise in der Subdominante. Solche veränderten Harmonien führten in Skrjabins Musik Elemente der so genannten erweiterten Harmonie (Celoton-Tonreihe) ein.

Diese Elemente werden von Skrjabin jedoch weiterhin im Rahmen des Harmoniesystems von Dur und Moll entwickelt.

Skrjabin verbindet beträchtliche Neuartigkeit und Kühnheit des harmonischen Denkens mit klassischer Strenge und Klarheit der Form und einer Fülle von „quadratischen“, klar abgegrenzten Abschnitten. Skrjabin strebt immer nach der größten Endgültigkeit, Logik und Klarheit der Form und der sorgfältigen Ausarbeitung aller Details der Struktur. Diese konstante Klarheit der Form in seinen Werken erleichtert die Wahrnehmung, was besonders wichtig ist, wenn die harmonische Sprache komplexer wird.

Die letzten Jahre seines Lebens und Schaffens (1910-1915). 1909 kehrte Skrjabin nach Russland zurück und ließ sich ab 1910 endgültig in Moskau¹ nieder.

¹ Drei Jahre vor seinem Tod mietete er eine Wohnung in der Großen Nikolo-Peskowski-Gasse (heute Wachtangowa-Straße) in der Nähe des Arbat, wo sich heute das Staatliche Skrjabin-Museum befindet.

Er konzertierte weiterhin ausgiebig als Pianist in verschiedenen Städten Russlands und im Ausland. Im Jahr 1910 unternahm er eine große Konzertreise mit dem Orchester des berühmten Dirigenten Kussewizki in die Wolgaregion, und in den folgenden Jahren gab er Konzerte in Deutschland, Holland und England.

Skrjabin war ein unübertroffener Interpret seiner Werke. Seine Klavierwerke spiegeln eine Reihe von Eigenheiten seines Vortragsstils wider. Dazu gehören Skrjabins eigentümliche „nervöse“ Technik, die von äußerem Glanz weit entfernt und von einer außergewöhnlichen Spiritualität durchdrungen ist, sowie seine freien „Flug“-Rhythmen. Die wenigen, sehr unvollkommenen mechanischen Aufnahmen seines Spiels zu Lebzeiten haben der Nachwelt nur einige Merkmale von Skrjabins Spiel bewahrt. „Er hatte einen außerordentlich reizvollen, schönen und weichen Klang, eine leichte und klare Beweglichkeit der Finger, - erinnerte sich der Pianist M. L. Presman, ein Freund Skrjabins am Konservatorium, - in kleinen Passagen klang das Klavier bei ihm unvergleichlich. Er konnte ihm fast orchestrale Farben entlocken, und es lag eine große Anmut darin. Wenn wir zu all dem noch hinzufügen, dass er das Pedal wunderbar beherrschte, wird die Physiognomie des Pianisten Skrjabin klar.“

Einer der Rezensenten hat in seiner Rezension den besonderen Charme von Skrjabins Spiel eingefangen, der sich nur schwer in Worte fassen lässt: „Skrjabins Spiel ist irgendwie intim, genau improvisierend, genau sich selbst gegenüber seine innersten Eingebungen bekennd. Ich würde gerne das Licht im Saal löschen und in der Dunkelheit den Bewegungen seiner reichen Seele lauschen. Über seine Technik kann man nicht sprechen. Man denkt nicht darüber nach, wenn man ihn spielen hört. Man hört und erlebt nur das, was er mit seinem schöpferischen Willen hören und erleben lässt - es ist die größte Kunst.... Er ist wie sein geistiger Vorgänger, Chopin...“.

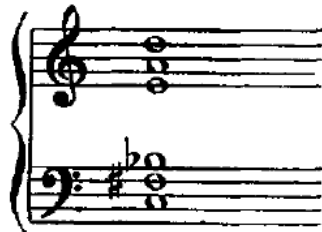
Die letzte Schaffensperiode Skrjabins beginnt mit seiner 1909-1910 entstandenen symphonischen Dichtung „Prometheus“ („Die Dichtung vom Feuer“) (*Prométhée. Le Poème du feu*) für Orchester, Soloklavier und Chor, der ohne Worte singt. Zu dieser Zeit nimmt sein Werk einen immer wichtigeren Platz im russischen Musikleben ein. Die neuen Werke des Komponisten werden von der Musikwelt und den Zuhörern mit größtem Interesse aufgenommen; sie werden leidenschaftlich diskutiert und provozieren sowohl begeisterte Reaktionen als auch scharfe Angriffe.

Auf Prometheus folgten fünf weitere Sonaten, das Poem „Zur Flamme“ (*Vers la flamme*) und eine Reihe von kleineren Klavierstücken.

Skrjabin hatte lange Zeit eine völlig unrealistische, phantastische, von reaktionären mystischen „Lehren“ inspirierte Vorstellung vom Mysterium gehegt. Er stellte es sich als ein grandioses Werk vor, in dem verschiedene Kunstformen zu einem komplexen Ganzen vereint werden sollten. Skrjabin träumte davon, dass die gesamte Menschheit am Mysterium teilnehmen würde, dessen Aufführung den „Tod der Welt“ als materiellen Anfang und den Triumph und die „Befreiung“ des geistigen Anfangs mit sich bringen würde. Seine Träume von der Synthese der Künste, von einer „Symphonie des Lichts“, veranlassten ihn, in die Partitur des „Prometheus“ eine besondere Notenlinie (beschriftet mit dem italienischen Wort „Luce“, d.h. „Licht“) einzufügen. Sie war für eine Art von Lichtinstrument gedacht, das es noch nicht gab. Bei der Aufführung von „Prometheus“ sollte der Saal nach Skrjamins Idee durch Lichtwellen in Rot, Blau und anderen Farben im Einklang mit bestimmten musikalischen Themen und Harmonien erhellt werden¹.

¹ Versuche, die Lichtbegleitung zu „Prometheus“ zu realisieren, hat es viele gegeben, vor allem in der heutigen Zeit.

In den Werken der letzten Periode nehmen die musikalischen Bilder Skrjamins manchmal den Charakter konventioneller Bildsymbole an. Die breite thematische Entwicklung weicht einer komplexen Kombination verschiedener Themen. Im „Prometheus“ und in einer Reihe von nachfolgenden Werken kristallisieren sich allmählich die eigentümlich komplexen Harmonien und Konsonanzen heraus, die sich in früheren Werken herausgebildet hatten. In „Prometheus“ zum Beispiel ist die Grundharmonie, die an die Stelle der Dreiklänge und anderer Akkorde des funktionalen Dur-Moll-Harmoniesystems getreten ist, eine sechstönige Konsonanz, die aus Quartan besteht (der sogenannte „Prometheus-Akkord“).



Die subjektiv geschlossene Welt der Bilder und die Komplexität der musikalischen Ausdrucksmittel geraten in Konflikt mit den Träumen des Komponisten von einer Kunst, die sich an alle Menschen richtet.

Im letzten Jahr seines Lebens arbeitete Skrjabin an der „Vorläufigen Aktion“, die er als eine Art Prolog zum „Geheimnis“ betrachtete. Nur ein von Skrjabin selbst verfasster poetischer Text und einige grobe Skizzen der Musik sind erhalten geblieben.

Im Frühjahr 1915 gab der Komponist ein Konzert in Petrograd. Nach seiner Rückkehr nach Moskau erkrankte er an einem bösartigen Abszess (Karbunkel) und starb am 14. April an einer allgemeinen Blutvergiftung.

KLAVIERWERK

Die Klavierwerke bilden den größten Teil von Skrjabins Vermächtnis. Wie bereits erwähnt, beschränkte sich der Komponist in der Anfangszeit fast ausschließlich auf den Bereich der Klaviermusik. Von Jugend an war das Klavier sein wichtigstes und naheliegendstes Mittel, um seine kreativen Ideen zu verwirklichen. Die Werke für dieses Instrument spiegeln seine schöpferische Suche wider und stellen oft gleichsam vorläufige Skizzen musikalischer Bilder dar, die dann in großen symphonischen Kompositionen ihren Niederschlag finden.

Die vielfältigste Gruppe besteht aus Miniaturen - hauptsächlich Präludien und Etüden. Aber Skrjabins Klaviernachlass umfasst auch eine Reihe von Werken in größerer Form - das Konzert, zehn Sonaten und andere Stücke. In den 1900er Jahren taucht in Skrjabins Klavierwerken die Gattung des Poems auf („Poème tragique“, „Poème satanique“, „Vers la flamme“, Poem Nocturne). Einige der in dieser Zeit entstandenen Stücke tragen eigenartig skurrile und geheimnisvolle Titel, die in gewisser Weise die philosophischen und ästhetischen Ansichten des Autors widerspiegeln (z. B. „Hinterhalt“, „Ironie“, die Poeme „Maske“, „Fremdheit“ usw.).

Skrjabins Neigung zur Klavierminiatur spiegelt die für seine Persönlichkeit charakteristische tiefe Intimität des Ausdrucks wider, die er auf eigentümliche und widersprüchliche Weise mit einer Neigung zu grandiosen „universellen“, ja „kosmischen“ Konzepten verband.

Von den zehn Sonaten, die Skrjabin zwischen 1893 und 1913 komponierte, sind die ersten drei traditionelle Sonatenzyklen. In den anderen setzt der Komponist das Prinzip der Einzelteilkomposition durch. Die dritte und vierte Sonate gehören zu den Spitzenleistungen des Komponisten. In Konzeption, Bildcharakter und Stil sind sie seinem symphonischen Werk der frühen 1900er Jahre verwandt. Die fünfte Sonate erinnert teilweise an das „Poem der Ekstase“, während die letzten fünf Sonaten im Allgemeinen stilistisch dem „Prometheus“ nahe stehen.

Skrjabins Klavierwerke geben ein umfassendes Bild von der Entwicklung seines Stils. Die frühen Werke zeichnen sich durch eine gesangliche und schöne Melodik aus. Skrjabins lyrische Melodik ist geschmeidig und plastisch, hat oft eine eigentümliche, gewundene Struktur, die feinste Nuancen emotionaler Empfindung vermittelt. Trotz ihrer Melodik ist Skrjabins Melodik jedoch eher instrumental als vokal, mit liedartigem Charakter. Besonders deutlich wird dies in den dramatischen Episoden seiner Musik. Ihre Melodik zeichnet sich durch scharfe Brüche und Sprünge aus, die durch die charakteristischen Merkmale der Skrjabinschen Rhythmik noch verstärkt werden. Metrische Verschiebungen, Synkopen, punktierte Rhythmen und Pausen erzeugen eine für Skrjabin typische Kombination aus subtilem Ausdruck, zitternder Erregung, rastlosem Ungestüm und pathetischer Überhöhung. Skrjabins Harmonik ist bereits in seinen frühen Werken äußerst expressiv (wenngleich sie weitgehend im Rahmen des harmonischen Stils des 19. Jahrhunderts bleibt.)

Skrjabin wandte sich kaum je solchen Formen der imitierenden Polyphonie wie Fuge und Fugato zu. Er dachte jedoch in hohem Maße polyphon. Er machte ausgiebig Gebrauch von verschiedenen Figurationen und verwebte sie oft zu phantasievollen Mustern, zu verschlungenen, spitzenartigen Gebilden. Komplexe, melodisierte, figurationsreiche Exposition ist sehr charakteristisch für Skrjabins Klavierstil, der von einem tiefen Verständnis der Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments geprägt ist.

In den Werken der 1900er Jahre, beginnend mit der Vierten Sonate und zwei Poemen op. 32, sind neue Merkmale im Stil von Skrjabin zu beobachten, die bereits in der Charakterisierung seiner Arbeit erwähnt wurden.

24 Präludien op. 11 (1888-1896). Dieser Zyklus von Präludien ist besonders bekannt¹.

¹ Ursprünglich wollte der Komponist zwei Zyklen mit 48 Präludien (zwei in jeder Tonart) schreiben. Diese Idee wurde jedoch nicht verwirklicht. Skrjabin beschränkte sich auf einen Zyklus von 24 Präludien in allen Tonarten (eine Reihe von Präludien, die für den zweiten Zyklus vorgesehen waren, wurden später in Opus 13, 15-17 aufgenommen).

Er ist eine Art komprimierte „Enzyklopädie“ der für die erste Schaffensperiode Skrjamins typischen Bilder und Stimmungen. Die Präludien entstanden zum Teil in Russland und zum Teil während seiner ersten Auslandsreise und spiegeln die verschiedenen Lebenserfahrungen des Komponisten wider. „Wanderjahre“ - so könnte der Komponist seine Miniaturen nennen, die er in Moskau, Kiew, Heidelberg, Amsterdam, Paris, Vitznau und Dresden schrieb. Es sind aphoristisch kurze und inhaltlich vielfältige Klavierstücke. Einige von ihnen sind von Bildern aus der Natur inspiriert. Das Wichtigste an diesen Stücken ist jedoch ihr subtiler psychologischer Inhalt, der in äußerst knappen Formen zum Ausdruck kommt (das Präludium in As-Dur beispielsweise besteht aus 12 Takten).

Die Präludien sind in ihrem emotionalen Charakter sehr unterschiedlich. Viele von ihnen sind schöne Beispiele für Skrjamins Lyrik, entweder heiter-leicht (Präludien in D-Dur, G-Dur, Des-Dur) oder melancholisch und innig-traurig (Präludien in g-Moll und e-Moll). Das Präludium in C-Dur, das den Zyklus eröffnet, ist von einem Ausdruck freudig erregter Sehnsucht durchdrungen. Im Gegensatz dazu zeichnet sich das Präludium in h-Moll, das düster und entschlossen ist, durch seinen starken dramatischen Charakter aus. Dramatisches Ungestüm und willensstarke Spannung sind den Präludien in es-Moll, f-Moll und d-Moll eigen. Die Präludien in gis-Moll und b-Moll haben einen dichten, düsteren Charakter. Was die Schönheit der Melodie und die Subtilität von Harmonie und Struktur betrifft, gehören die Präludien zu Skrjamins besten Schöpfungen.

Der Zyklus basiert auf dem Prinzip des Wechsels von hellen, kontrastreichen Bildern.

Das Präludium Nr. 5 in D-Dur ist eine der schönsten lyrischen Miniaturen, die von friedlicher Ruhe durchdrungen sind. Wie viele andere hat es die Form einer Periode mit einem ausgedehnten zweiten Satz. Der sanften, sich gemächlich entfaltenden Melodie der oberen Stimme steht die rhythmisch lebhaftere, gewundene, aber auch sangliche melodische Linie der Bassstimme gegenüber.

124 *Andante cantabile*

p *pp* *pp*

rubato

Dies bildet die „duettartige“, dialogische polyphone Struktur, der sich Skrjabin oft zuwandte¹.

¹ Vgl. im gleichen Zyklus die Präludien Nr. 4 in E-Dur und Nr. 13 in Ges-Dur.

Im zweiten Satz (ab dem dritten Viertel von Takt 4) nimmt die Musik einen aufgeregteren Ton an, der sich zum Höhepunkt hin steigert. Danach kehrt sie zur ursprünglichen Ruhe zurück.

Das Präludium Nr. 10, cis-Moll, gehört zu den dramatischen Werken. Sein streng fokussiertes Bild entfaltet sich in der Durchführung. Das Präludium ist in einer prägnanten, klassisch klaren zweiteiligen Repriseform gehalten.

Die wichtigste ausdrucksstarke Rolle im ersten vierstrophigen Satz spielen kurze melodische Motive, die jeweils auf dem schwachen Schlag beginnen, nach einer Pause auf dem starken Schlag des Taktes. Ihr scharfer Ausdruckscharakter ist mit den veränderten Lauten (Fisis, Ais, A) verbunden. Im ersten Takt wird die Schärfe der Veränderung durch die Verdoppelung der melodischen Stimme in der Oktave in der linken Hand noch verstärkt. Zu beachten ist auch die vom Komponisten hervorgehobene expressive zweite Wendung von Dis - E am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Taktes.

Der zweite Abschnitt beginnt mit kontrastierendem Material von erregtem, aufstrebendem Charakter (E-Dur). In der Reprise wird das Anfangsthema dynamisiert: das vorherige pp wird durch ff ersetzt, der Bass erklingt mit einer Oktavverdoppelung, und die Struktur wird massiver. Dadurch erhält das musikalische Bild einen tragisch-pathetischen Ton. Der stark akzentuierte Tonika-Cis-Klang am Ende der Periode unterstreicht den unnachgiebigen, strengen und willensstarken Beginn.

Das Präludium Nr. 14 in es-Moll ist ein lebhaftes Beispiel für Skrjamins charakteristische Erregung und Aufregung. Das ganze Stück basiert auf einem Wechselspiel von energisch ansteigenden und wieder abfallenden Tönen, in denen man die Wellen des Meeres sieht, die sich in der Stunde der Brandung bedrohlich aufürmen. Die entscheidenden Passagen des Basses in Quartan mit einem Sperrfeuer nehmen die willensstarken Themen vieler späterer Werke Skrjamins vorweg. Der aufgewühlte Charakter der Musik spiegelt sich auch in der ungewöhnlichen Taktart 15/8 wider. Die Struktur des Präludiums ist von großer Dichte und Sättigung geprägt.

126 **Presto**

mf sf sf

Das Präludium Nr. 15 in Des-Dur stellt den auffälligsten Kontrast zu dem eben besprochenen Präludium dar. Seine stilistischen Hauptmerkmale sind die außerordentliche Transparenz der Struktur, die liedhafte Expressivität der leichten, hellen Melodie und die streng diatonische Harmonik. Die dreistimmige Vortragsweise wird über weite Strecken beibehalten. Russische nationale Züge sind in der Melodik des Präludiums - in der figurierten Anfangsbewegung und im Hauptthema - sowie in seiner harmonischen Sprache (Diatonik, Verwendung von Dreiklängen der II., III. und VI. Stufe) offensichtlich.

127 **Lento**

pp cresc. dimin. p mf

Unter den Etüden Skrjabins ist die Etüde in dis-Moll op. 8 Nr. 12 (1893) besonders bekannt. Die Etüde in d-Moll ist einer der Höhepunkte von Skrjabins Dramatik und rebellischer, protestierender Pathetik. Nach den Erinnerungen eines Zeitgenossen Skrjabins, des Pianisten A. N. Drosdow, empfand die reife Jugend zu Beginn des 20. Jahrhunderts dieses Stück als eine Art „Sturmvogel“ von Gorki.

Die Etüde ist in dreiteiliger Form geschrieben. Das Hauptthema, ein ungestümes, deklamatorisches Thema, enthält die für Skrjabins Melodie charakteristischen Aufschwünge mit einem punktierten Rhythmus, der jeden Höhepunkt der melodischen Linie betont. Der harmonische Hintergrund besteht aus Figurationen, die durch Sprünge in weite Intervalle verkompliziert werden.

128 **Patetico**

In der Reprise wird eine noch intensivere dynamische Darstellung des Themas durch ein strukturelles Mittel erreicht: anstelle von Figurationen gibt es wiederholte Akkorde in schneller Bewegung.

Zwei Poeme op. 32 (1903) verkörpern die für Skrjabin typischen, scharf gegensätzlichen Gefühlssphären: raffinierte Lyrik und elementar-heroischer Impuls.

Das erste Poem in Fis-Dur ist in der eigentümlichen Form einer komplexen Periode aus zwei stark ausgedehnten Sätzen geschrieben, von denen jeder wiederum in zwei kontrastierende Abschnitte unterteilt ist (das Ganze bildet ein Schema: a-b-a₁- b₁). Die musikalische Sprache ist hier raffinierter und komplexer als in den Präludien op. 11 und anderen frühen Werken Skrjabins. Die Melodie, launisch und träge, erklingt vor einem Hintergrund aus weichen Figurationen, die die melodische Hauptstimme zu umhüllen scheinen. Die aufsteigenden Sechzehntel-Motive scheinen in der Luft zu schweben. All dies schafft ein besonderes Gefühl von großer Transparenz und Subtilität im musikalischen Gewebe.

129

Andante cantabile

ben marcato le due rocc, ma dolce
p
legato *rubato*
pp *pp*

Die Abschnitte, die in der Abbildung mit b gekennzeichnet sind, werden durch eine wellenförmige Bildbewegung einer mit Licht angeregten Figur erzeugt (Beispiel 130).

In der Reprise des ersten Abschnitts ändert sich die Struktur: in der oberen Stimme, oberhalb des Hauptthemas, erscheint die Melodie, die zu Beginn des Poems als Unterton in der linken Hand erklang (Beispiel 131).

Im gesamten Poem zeigt sich Skrjabins Vorliebe für launische Rubato-Rhythmen, die eng mit den Eigenheiten seines Vortrags zusammenhängen.

(Andante cantabile)
mafferrando

130

pp

131 (Andante cantabile)

m. s. *m. s.*
ben marcato le due voce, ma dolce

legato

Das in dem Poem op. 32 Nr. 1 dargestellte Bild ist mit einigen Bildern der Dritten Symphonie und dem „Poem der Ekstase“ verwandt (Themen, die Skrjabin als Themen der „Sehnsucht“ und des „Traums“ bezeichnete).

Das zweite Poem in D-Dur ist ein lebendiger Ausdruck des willensstarken Anfangs von Skrjamins Musik. Die Form dieses Stücks ist dreiteilig. Das Melos zeichnet sich durch deklamatorische, aktive, gebieterische Intonationen aus. Die Struktur ist akkordisch und üppig (Beispiel 132).

Dieses Poem erinnert in seinem emotionalen Grundton, seiner Intonationssprache und seiner rhythmischen Atmung an die Themen „Wille“ und „Selbstbehauptung“ in den symphonischen Werken des Komponisten.

In den Poemen von op. 32, insbesondere in Nr. 2, zeigen sich deutlich einige wichtige Merkmale der harmonischen Sprache Skrjamins aus der Zeit um 1900. Die Schärfe des Klangs wird größtenteils durch die Veränderung der Harmonien der Dominantgruppe erreicht. Zum Beispiel ist die erste Harmonie des zweiten Poems eine Dominante zur Subdominante in Form eines Sekundakkords mit einer

verminderten Quinte (As-Dur). In der zweiten Hälfte des dritten Taktes und zu Beginn des vierten Taktes (siehe Beispiel 132) gibt es einen für Skrjabin charakteristischen Dominant-Nonakkord mit einer erhöhten Quinte (Es).

132 **Allegro. Con eleganza. Con fiducia**

The image shows a musical score for Example 132, titled "Allegro. Con eleganza. Con fiducia". It consists of two systems of piano music. The first system has a bass line with triplets and a treble line with a "marcatissimo" section. The second system continues the piece with more complex harmonic textures.

Zu Beginn des Poems Nr. 1 (siehe Beispiel 129) sind die funktionalen Beziehungen zwar sehr einfach, aber die Harmonie zeichnet sich durch eine subtile Farbigkeit aus (die Umkehrung des dominanten Nonakkords mit einer verminderten Quinte in Takt 2, die Tonika mit der Hinzufügung einer Dis-Sexte in der oberen Stimme in den Takten 4 und 5).

Die Poeme von op. 32 enthalten, wie eine Reihe anderer Klavierwerke Skrjamins, versteckte orchestrale Klangfarben. Dies ist insbesondere bei der Melodie des zweiten Poems der Fall, die der Trompete anvertraut werden könnte. In Orchesterwerken verbindet Skrjabin solche willensstarken und heroischen Themen gewöhnlich mit der Klangfarbe der Trompete.

Die Vierte Sonate in Fis-Dur op. 30 (1903) ist einer der Höhepunkte in Skrjamins Schaffen. Sie ist das erste große Werk des Komponisten, in dem es absolut keine störenden, düsteren Stimmungen gibt. Glasunow schrieb über diese Sonate in einem Brief an ihren Komponisten: „Ich habe Ihre vierte Sonate sehr oft gespielt und bewundere sie sehr.... [Sie] ist originell, voll berauscher Schönheit, und die Gedanken darin sind mit außerordentlicher Klarheit und Prägnanz ausgedrückt.“

Die Vierte Sonate besteht aus zwei Sätzen - einer langsamen Einleitung und einem Sonatensallegro. Sie sind thematisch miteinander verbunden und werden ohne Unterbrechung aufgeführt. Laut dem erläuternden Text des Autors gibt die Vierte Sonate das romantische Bild des Sterns wieder, ein Symbol des Glücks, ein fernes strahlendes Ideal.

Zuerst schimmert der Stern nur in der Ferne, er winkt mir zu.... So definiert Skrjabin die figurative Bedeutung der Einleitung (Andante), die auf einem zarten, transparenten Thema basiert.

133 *Andante*

p dolciss.

con voglia

rubato

Es kann als ein Thema der „Sehnsucht“ bezeichnet werden. Gleichzeitig weist es Intonationsmerkmale auf, die für Skrjamins „Willens“-Themen typisch sind: aufsteigende Sprünge zu einer Quarte und dann zu einer Sexte. Das ist kein Zufall: in Zukunft wird sich das Thema der „Sehnsucht“ in ein Bild verwandeln, das Stärke und einen gewaltigen inneren Aufstieg ausdrückt.

Das eröffnende Andante hat eine dreiteilige Struktur (die Reprise ist eine Variation des Hauptthemas). Das Thema ist in bunte harmonische Gewänder gekleidet, die mit subtilen Figurationsmustern erblühen. Die instabile, schwankende Harmonie ist aus einer Reihe von dissonanten Konsonanzen gewoben.

Die Sonate beginnt mit subdominanten Septakkorden; danach überwiegen Septakkorde und Nonakkorde, die eine wichtige Rolle in der harmonischen Sprache der Sonate spielen. In der Reprise der Einleitung schafft Skrjabin eine multiplanare Klavierstruktur, indem er verschiedene Register und rhythmische Figuren in gleichzeitigem Klang kombiniert (Beispiel 134). So schimmert das gesungene „Sternenthema“ durch einen nebligen Dunst, als würde es von einem schwachen, fantastischen Licht erhellt.

Der rasche zweite Satz (*Prestissimo volando*) verkörpert den Flug zum Stern, zum Glück. Die „Flughaftigkeit“ wird mit kapriziösen, gleichsam „flatternden“ Rhythmen kombiniert. Diese Merkmale sind im Thema des Hauptteils (Beispiel 135a) am stärksten ausgeprägt. Die leisere Nebenstimme ergänzt die Hauptstimme lediglich (Beispiel 135b).

(Andante)

quietissimo

134

Musical score for measures 134-135. The piece is in 6/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Andante. The dynamics are *pp* (pianissimo) and the character is *dolce cantabile*. The score consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The grand staff features a series of chords in the right hand, with a fermata over the first two measures. The bass line consists of a simple melodic line. The separate treble staff contains a melodic line with a fermata over the first two measures.

135 a)

Prestissimo volando

Musical score for measures 135a-135b. The piece is in 12/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is **Prestissimo volando**. The dynamics are *pp* (pianissimo) and the character is *dolce cantabile*. The score consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked *pp*. The second system is marked *cresc.* (crescendo). The music features rapid sixteenth-note passages in both hands.

b)

(Prestissimo volando)

Musical score for measure 135b. The piece is in 12/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is **(Prestissimo volando)**. The dynamics are *p m.d.* (piano mezzo-forte) and the character is *dolce cantabile*. The score consists of a grand staff (treble and bass clefs). The music features rapid sixteenth-note passages in both hands. The dynamics are *p m.d.* and the character is *dolce cantabile*. The score is marked *cresc.* (crescendo). There are some markings in the bass line, possibly indicating fingerings or specific techniques.

Vom ersten Takt der Entwicklung an setzt sich die ungestüme Bewegung fort. Jetzt wird sie sogar noch fieberhafter erregt. Die Durchführung verwendet Material sowohl aus dem Haupt- als auch aus dem Seitenteil, wobei der Hauptteil die Führung übernimmt. Das Thema der Einleitung (oder vielmehr ihr Anfang) taucht wieder auf. Diese Melodie hat sich nun in das Thema des „Willens“ verwandelt und einen „Blechbläser“- und „Trompeten“-Charakter angenommen. Wie ein Meteor fliegt sie vor dem Hintergrund der wirbelnden Figuren vorbei.

136 (**Prestissimo volando**)

In der Reprise nimmt die Intensität des Satzes weiter zu. Das Thema des Seitenteils (in der Grundtonart Fis-Dur) wird durch harmonische Figurationen (linke Hand) intensiviert, die in der Exposition nicht vorhanden waren.

Nach der Reprise des Schlussteils beginnt die Annäherung an die Coda: kurze, befehlende und willensstarke Phrasen wechseln sich mit einer schnellen, wie schnaufenden „Flug“-Bewegung ab. Dies führt zum funkelnden Schlusshöhepunkt der Sonate - einer transformierten Umsetzung des langsamen Einleitungsthemas, das der Coda zugrunde liegt. Dieses Thema erklingt hier ungewöhnlich triumphal und drückt einen enormen Aufschwung an Vitalität aus. Ein entfernter Stern verwandelt sich, wie Skrjabin es definierte, in eine blendend leuchtende, glühende Sonne. Der Klaviersatz

gewinnt große Fülle und Üppigkeit, indem er sowohl die tiefen Bässe als auch das „strahlende“ hohe Register einfängt.

Die von Skrjabin in ähnlichen Episoden bevorzugte Art der Begleitung - akkordische Einsätze in Triolen (vgl. mit der Reprise der Etüde op. 8 Nr. 12) - trägt ebenfalls zum Ausdruck von ekstatischem und schwärmerischem Hochgefühl bei.

(Prestissimo volando)

137

fff Forosamente, giubiloso

Im Gegensatz zu den traditionellen Sonatenallegros liegt die entscheidende musikalische und dramaturgische Bedeutung in der Vierten Sonate nicht in der Beziehung zwischen Haupt- und Seitenteilen, sondern in der Entwicklung des Einleitungsthemas von der ersten bis zur letzten Passage.

SYMPHONISCHES WERK

Skrjabin's symphonischer Nachlass umfasst insgesamt sechs Partituren (das Klavierkonzert nicht mitgerechnet)¹: das kleine Orchesterwerk „Träume“ (das erste veröffentlichte symphonische Werk des Komponisten, das inhaltlich seinen lyrischen Klavierstücken nahe steht), drei Symphonien und zwei Poeme - „Poem der Ekstase“ und „Die Dichtung vom Feuer“ („Prometheus“).

¹ Skrjabin's zwei früheste einsätzig symphonische Kompositionen, die Fantasie für Klavier und Orchester und das Orchesterpoem in d-Moll, die vom Komponisten nicht vollständig vollendet wurden, wurden posthum veröffentlicht.

Skrjabin's Sinfonik entstand aus der schöpferischen Brechung verschiedener Traditionen der klassischen Sinfonik des 19. Jahrhunderts. Dazu gehört vor allem die

Tradition der dramatischen Symphonik Tschaikowskis und teilweise Beethovens. Darüber hinaus hat der Komponist auch einige Merkmale der programmatischen romantischen Sinfonik Liszts übernommen (vor allem in Bezug auf die Form der sinfonischen Dichtung und die Anwendung des Prinzips der Monothematik). Einige Merkmale des Orchesterstils in Skrjabins Symphonien verbinden ihn teilweise mit Wagner. Aber alle diese verschiedenen Quellen wurden von Skrjabin in einer zutiefst eigenständigen Weise verarbeitet.

Alle drei Sinfonien sind durch die Gemeinsamkeit ihrer ideologischen Absicht eng miteinander verbunden. Ihr Wesen lässt sich als der Kampf der menschlichen Persönlichkeit gegen die feindlichen Kräfte definieren, die ihr bei der Durchsetzung der Freiheit im Wege stehen. Dieser Kampf gipfelt immer im Sieg des Helden und dem Triumph des Lichts.

Die Erste Symphonie in E-Dur (1899-1900) besteht aus sechs Sätzen. Diese ungewöhnliche Anzahl von Sätzen ist auf den monumentalen Charakter der Idee zurückzuführen. Neben subtiler Lyrik, Naturbildern und der Verkörperung der hellen Freude am Schaffen schildert die Sinfonie auch „jene düstere und kalte Stunde, in der die Seele voller Verwirrung ist“¹ (zweiter und fünfter Satz).

¹ Aus dem Text des Finales der Sinfonie.

Im sechsten und letzten Satz wird das Orchester durch die Stimmen der Solisten und des Chors ergänzt und die Kunst als mächtige, alles überwindende Kraft verherrlicht, die den Menschen zu Heldentaten erhebt.

Der Komponist bewies in diesem Werk große Meisterschaft in der symphonischen Dramaturgie. Er lässt kontrastierende Bilder aufeinanderprallen und entwickelt sie geschickt weiter, wobei er die Musik mit der Dynamik des Kampfes sättigt und gleichzeitig die Integrität und Struktur der Form beibehält. Mit dem vokalen und symphonischen Finale war Skrjabin jedoch weit weniger erfolgreich. Er selbst sagte, dass es ihm noch nicht gelungen sei, „das Licht in der Musik“ zu vermitteln.

Die Zweite Symphonie (1902) setzt die Linie der Ersten fort, ist aber dramatischer und heroischer. Ihre schneidende Entwicklung führt von den düsteren, herben Stimmungen des ersten, eröffnenden Satzes zum heroischen Impuls, den Bildern von „Donner und Sturm“, und durch die Überwindung des tragischen Anfangs zur Freude über den Sieg.

Skrjabins herausragende symphonische Werke sind die Dritte Symphonie (1903-1904) und das „Poem der Ekstase“ (1907 vollendet). Der Wunsch des Komponisten nach maximaler Konzentration des musikalischen Inhalts in den Werken der 1900er Jahre findet seinen Ausdruck in der Entwicklung der Sonaten- und Symphonieform von einem mehrteiligen Zyklus zu einem einteiligen Poem. Die Dritte Symphonie besteht aus nur drei Sätzen (die ohne Unterbrechung aufeinander folgen), während das „Poem der Ekstase“ und der „Prometheus“ einsätzliche Kompositionen sind (ein ähnliches Phänomen tritt, wie wir gesehen haben, bei den Klaviersonaten auf).

In den symphonischen Werken Skrjabins treten die für sein Schaffen typischen emotionalen Gegensätze besonders deutlich hervor. Der Komponist selbst charakterisierte sie mit den Ausdrücken „höchste Grandiosität“ und „höchste Raffinesse“. Seinen willensstarken „prometheischen“ Bildern stehen raffinierte, verfeinerte und zerbrechliche Bilder gegenüber - Themen des „Traums“ und der „Sehnsucht“ (nach der Definition des Komponisten).

Diese beiden Pläne der symphonischen Dramaturgie Skrjabins kommen am deutlichsten in dem „Poem der Ekstase“ zum Ausdruck. Dieses Werk steht sozusagen an der Grenze zwischen der mittleren und der letzten Schaffensperiode

des Komponisten. Im Vergleich zu den Sinfonien enthält es einige neue Merkmale, die auf die Entwicklung von Skrjabins Stil in den 1900er Jahren hinweisen. Insbesondere finden wir im „Poem der Ekstase“ fast keine ausgedehnten Melodien. Fast jedes der zahlreichen (zehn) Themen ist eine ausdrucksstarke, individuelle, aber sehr prägnante musikalische Phrase. Die breite, ununterbrochene symphonische Entwicklung wird durch einen Wechsel von relativ kurzen, betonten, kontrastierenden Episoden ersetzt. Trotz der immensen, mitreißenden emotionalen Kraft der Musik des „Poems der Ekstase“ ist Skrjabins Individualismus, der auf der Grundlage seiner idealistischen Theorien entstanden ist, in diesem Werk spürbar. Skrjabins individualistische Einstellung, die im Laufe der Jahre zunahm, kam in seinem letzten symphonischen Werk, „Prometheus“, das mit den Ideen des Mysteriums verbunden ist, am deutlichsten zum Ausdruck.

Mit der Entwicklung des symphonischen Stils Skrjabins ging auch die Entwicklung der orchestralen Mittel einher. Ab der Dritten Symphonie nimmt die Zusammensetzung des Orchesters erheblich zu. Zu den Streichern kommen vier Holzblasinstrumente hinzu; die Blechbläsergruppe besteht aus acht Hörnern und fünf Trompeten sowie den üblichen drei Posaunen und der Tuba. Hinzu kommen zwei Harfen und eine Schlagzeuggruppe. Im „Poem der Ekstase“ und im „Prometheus“ wird diese Besetzung um Orgel, Celesta, Glocken und Schellen erweitert, und im „Prometheus“ kommen noch ein Klavier und ein Chor hinzu. Diese Erweiterung des Orchestersatzes wurde durch die Neigung des Komponisten zu einer der Monumentalität der musikalischen Idee entsprechenden Kraft verursacht.

DRITTE SINFONIE („GÖTTLICHES GEDICHT“) c-moll

Die Dritte Symphonie („Göttliches Gedicht“) markiert den Übergang Skrjabins von der traditionellen Form des symphonischen Zyklus zu einem einsätzigen Poem. Die klare Gliederung in drei Sätze wird darin mit ununterbrochenen Übergängen von einem Satz zum nächsten und der Vereinigung aller Sätze durch gemeinsame Themen kombiniert. Zugleich sind alle Sätze in Sonatenform geschrieben.

Der Untertitel „Göttliches Gedicht“ und die Titel der einzelnen Sätze („Kampf“, „Vergnügen“ und „Göttliches Spiel“) verweisen auf die für den Komponisten charakteristische Vergöttlichung der Rolle des Künstler-Schöpfers und auf die Idee der Befreiung des menschlichen Geistes durch die Kunst. Die majestätischen Bilder dieses Werkes entspringen jedoch weniger idealistischen Theorien als vielmehr der russischen Realität jener Zeit. Die Sinfonie ist durchdrungen von einem heroischen Beginn. Das „grandiose Ausmaß“, das Plechanow an Skrjabins Musik feststellte, kommt hier deutlich zum Ausdruck.

Der erste Satz ist „Der Kampf“. Der „Kern“ der Sinfonie ist das mächtige Thema der Einleitung (Lento). Das lakonische, wuchtige Thema in den Bässen (a) wird von einem ansprechenden kurzen Motiv dreier Trompeten mit einem charakteristischen Sprung nach oben durch eine Sexte beantwortet (b).

138 **Lento**
divin, grandiose

ff

pp

Das Thema der Einleitung zieht sich durch den gesamten symphonischen Zyklus, eröffnet und beschließt ihn. Es kann als das Leitmotiv der Sinfonie bezeichnet werden. Das Trompetenmotiv wird auch in der Folge oft wiederholt und durchdringt das musikalische Gefüge des Werkes. Das Finalthema entwickelt sich aus demselben Motiv.

Das Leitthema wird zweimal gespielt, wobei es sich jedes Mal in den Passagen-figurationen der Streicher aufzulösen scheint. Im zweiten Takt eine veränderte Harmonie, die aus den Klängen eines unvollständigen Ganztonakkordes besteht. Dieser Akkord nimmt in der Sinfonie eine herausragende Stellung ein und erscheint immer an den wichtigsten Höhepunkten.

Das dramatische Allegro („Kampf“) ist das bedeutendste in Skrjabins Schaffen, da es die akuten Konflikte und Widersprüche des Lebens verkörpert. Das Thema des Hauptteils zeichnet sich durch sein Streben und seine streng maskuline Struktur aus.

139 **Allegro**
mystérieux, tragique

pp

Es besteht eine unbestreitbare intonatorische Verbindung zwischen diesem Thema und dem Leitmotiv aus der Einleitung (siehe insbesondere die Takte 5-6 des Hauptsatzes). Dies ist eine der Manifestationen des Prinzips der Monothematik, das sich durch die Sinfonie zieht.

Der Hauptteil ist dreiteilig aufgebaut: auf die ersten Durchführungen des Themas (zuerst durch die ersten Violinen, dann durch die Celli und Kontrabässe) folgt eine Entwicklungskonstruktion auf demselben Material, dann eine dynamische Reprise. (Diese dreiteilige Struktur des Hauptteils ist auch für die Expositionen Tschaikowskis charakteristisch). Dies ist auf den Wunsch nach einer breiten Entwicklung des Hauptthemas bereits in der Exposition zurückzuführen. Zu beachten ist auch die Sättigung des musikalischen Gefüges des Hauptteils mit Polyphonie (insbesondere mit Imitationen des Themas). Die Mehrstimmigkeit im Allgemeinen ist der Sinfonie inhärent.

Der Verbindungsteil (*Piu vivo*, Orgelpunkt auf einem B-Ton) führt zu einem Seitenteil, der aus zwei Themen besteht. Das erste Thema, ein aufgeklärtes, relativ ruhiges Thema, hat episodische Bedeutung (Beispiel 140).

Das zweite Thema des Seitenteils ist substanzieller.

140 (Allegro) *vallé* *1² tempo*

pp

219 (Allegro) *mystérieux, romantique, légendaire*

141

p

Diese Melodie, die eine etwas fantastische Färbung hat, verkörpert ein verlockendes und scheinbar schwer fassbares Bild (in der Partitur als „geheimnisvoll, romantisch, legendär“ bezeichnet). Die orchestrale Struktur wird äußerst delikats (kapriziös wirbelnde Figurationen, Triller).

Im letzten Teil taucht ein neues Heldenbild auf - ein Thema von beherrschender, drängender Natur.

(Allegro)
fier, de plus en plus triomphant

142

mf cresc. poco a poco

In aufsteigenden Akkordklängen setzt es triumphierend die Tonika Es-Dur durch. In diesem Thema (wie in den meisten anderen Themen der Sinfonie) tritt auch die charakteristische alterierte Harmonie hervor (siehe Takte 2 und 5 von Beispiel 142, vgl. Beispiele 138, 140, 141, 144, 145, 147).

Die Exposition schließt mit einem kraftvollen Einleitungsthema. Bemerkenswert ist, dass sich hier die beachtliche Komplexität der Harmonik mit dem klassischen Verhältnis zwischen den Tonarten von Haupt- und Seitenteilen verbindet: Der Hauptteil steht in c-Moll, die Seiten- und Schlussteile in Es-Dur, also in parallelem Dur.

Die Durchführung (Tempo I) enthält das gesamte thematische Material der Exposition. Der Wechsel und die polyphone Verflechtung der verschiedenen Themen offenbaren nicht nur ihren emotionalen Kontrast, sondern auch ihre intonatorischen und harmonischen Verbindungen.

Die Hauptrolle in der Entwicklung nimmt einen düsteren, sogar tragischen Charakter an. Momente großer innerer Erhabenheit wechseln sich mit Episoden ab, die von Gefühlen der Depression und Angst durchdrungen sind. So wird zum Beispiel der erste Abschnitt, gegen dessen Ende das heroische Thema des Schlussteils wieder auftaucht, durch eine rasch absteigende chromatische Bewegung der Streicher abrupt unterbrochen (Skrjabin markiert diese Stelle in der Partitur mit den Worten „donnernder Zusammenbruch“). Unmittelbar danach gibt der düstere Klang der Bratschen und Klarinetten den ersten Hinweis auf das Thema des zweiten Satzes; das drängende Motiv aus der Einleitung erklingt auch hier in der bedrohlich komprimierten Klangfarbe der gestopften Hörner (siehe Beispiel 143, vgl. weitere Beispiele 144 und 145).

143

Allegro

p cresc.

Dieses Thema wird jedoch noch nicht entwickelt. Der Hauptteil (vier Hörner, gefolgt von Trompeten und Posaunen) wird wieder in rhythmischer Ausdehnung vor dem Hintergrund rastlos aufsteigender kurzer Streichermotive geführt („stürmisch, zutiefst tragisch“, so bezeichnete Skrjabin diese Episode).

Nach einer weiteren kurzen Durchführung des Themas aus dem Seitenteil erscheint die Solovioline in erweiterter Form und nimmt das Hauptthema des zweiten Satzes vorweg. Diese sanfte, leichte Melodie klingt wie eine Vorahnung des großen Glücks.

144 **Meno vivo**

pp dolce

Die weitere Entwicklung führt zum majestätischen Thema der Einleitung zurück, und die folgenden Streicherfiguren bereiten die Reprise vor. Die Reprise unterscheidet sich von der Exposition in vielen Einzelheiten der Darstellung, aber der grundlegende musikalische und dramaturgische Plan erfährt keine wesentlichen Änderungen. Die Neben- und Schlussteile der Reprise stehen in C-Dur. Auf die Reprise folgt ein weiterer großer Abschnitt, die zweite Durchführung. In ihr werden die zeitlichen Aufhellungen durch dramatische Episoden ersetzt. Hier finden sich alle bisherigen Themen wieder, auch das Zukunftsthema des zweiten Satzes, das nun in tiefer Lage (im Unisono von Hörnern und Bratschen) zutiefst tragisch klingt, als wolle es den vorübergehenden Zusammenbruch strahlender Hoffnungen markieren.

Die Coda basiert auf dem rhythmisch abgewandelten Thema des Hauptteils (im 2/4-Takt), das nun einen noch dramatischeren, unwiderstehlich ungestümen Charakter annimmt (Skrjabins Bemerkung - „düster, keuchend, ungestüm“)¹.

¹ In der Coda des ersten Satzes von Skrjabins Sinfonie ist der Einfluss der Coda der ersten Sätze von Tschairowskis Vierter und Fünfter Sinfonie zu spüren, die einen ähnlichen Charakter haben.

Die sich rasant steigernde Bewegung bricht plötzlich abrupt ab. Dann setzt feierlich das Leitmotiv des Hauptthemas ein, das die Dominanz des heroischen Beginns der Symphonie bekräftigt und den Übergang zum zweiten Satz bildet.

Der zweite Satz ist „Vergnügen“ (Lento, E-Dur). Es ist ein Urlaub von Stürmen und Ängsten, ein leidenschaftliches Schwelgen in Lebensfreude. Man hört die „Stimmen der Natur“ - das Rauschen des Waldes, das Trillern und Zwitschern der Vögel (dargestellt durch die komplizierten rhythmischen Figuren der Flöten und anderer Holzbläser). Das großartige, breit angelegte Lento-Hauptthema, das in der Durchführung des ersten Satzes angedeutet wurde, entfaltet sich nun in seiner ganzen Schönheit. Auch in diesem Thema sind intonatorische Bezüge zum Leitmotiv der Symphonie spürbar.

145 *Lento sublime*

Die Entwicklung der Musik wird immer wieder durch gebieterische, laute Rufe unterbrochen, die mit dem kurzen „Trompeten“-Motiv aus der Einleitung der Symphonie verbunden sind (dieses Motiv erscheint in umgekehrter Form im Bass). Dasselbe Motiv leitet die Überleitung (Vivo) zum Finale ein.

Finale - „Göttliches Spiel“ (Allegro, C-Dur) - ein freudiger und erregter Flug, ein jubelnder Ausbruch. Der Hauptteil des Finales (nach der Definition des Komponisten das Thema des „göttlichen Spiels“) zeichnet sich durch seine Kürze aus. Er entsteht aus der Verschmelzung desselben „Trompeten“-Willensmotivs und der letzten Wendung der Leitgedanken der Sinfonie (vergleiche die mit a und b bezeichneten Motive in Beispiel 146 mit den Motiven a und b von Beispiel 138).

Allegro
avec une joie élatante

146

Die Form des Finales verbindet die klassische Klarheit des Sonatenhauptsatzes mit der starken Verdichtung der einzelnen Abschnitte. Die für den Hauptteil charakteristische „Flatterhaftigkeit“ und Schnelligkeit des Satzes wird im kleinen Verbindungsteil, den der Komponist als „keuchend, beschwingt“ bezeichnete, noch verstärkt. Der lakonische Seitenteil ist eher gesanglich, aber stark chromatisiert. Seine Struktur ist polyphon: der Melodie der Oberstimme steht eine expressive melodische Linie in mittlerer Lage gegenüber¹:

¹ Diese kontrapunktische Melodie findet sich bereits im zweiten Satz, wo sie mit der Leitung des willensstarken Motivs aus der Einleitung im Bass kombiniert wurde.

147 *(Vivo) avec ravissement et transport*

Die zunächst relativ ruhige und sanfte Entwicklung des Seitenteils wird durch Einsprengsel des willensstarken Motivs aus der Einleitung unterbrochen. Bald nimmt auch er den schwärmerischen und erhebenden Ton an, der das Finale beherrscht. Nur der kurze Schlussteil, in dem die Tonika von G-Dur (die Dominante der Haupttonart) eindringlich hervortritt, bringt eine kurze Ruhe.

Sowohl die Hauptthemen des Finales als auch das Leitmotiv aus der Einleitung der Sinfonie nehmen an der prägnanten Durchführung teil. Spannende Steigerungen wechseln sich mit vorübergehenden Abschwüngen ab. Der letzte, kulminierende Abschnitt der Durchführung basiert auf der gleichzeitigen polyphonen Durchführung des rhythmisch erweiterten Seitenteils des Finales (in der oberen Stimme) und des Hauptteils (im Bass).

Die Reprise wiederholt ziemlich genau das gesamte musikalische Material der Exposition mit der Transposition des Vorspiels und des Schlussteils in C-Dur. In der Reprise des Nebenteils verlaufen die beiden melodischen Hauptlinien im Kontrapunkt der Doppeloktave zu ihrer Darstellung in der Exposition. Zusammen mit der erwähnten Kombination der beiden Themen auf dem Höhepunkt der Durchführung ist dies ein weiteres Beispiel für die Verwendung polyphoner Techniken, die für Skrjamins symphonischen Stil charakteristisch sind.

Gegen Ende der Reprise des Finales, nach dem Wiederaufgreifen des Willensmotivs, lässt die Spannung plötzlich nach. Das Thema des Hauptteils des ersten Satzes und eines der Motive des Themas des zweiten Satzes folgen kurz aufeinander, unterbrochen von kraftvoll aktiven Phrasen. Es ist wie eine Reminiszenz an die überwundenen und hinter sich gelassenen Prüfungen. Dann beginnt der letzte Aufstieg zur Coda des Finales, dem allgemeinen Höhepunkt des gesamten Werkes. Sie basiert auf dem verwandelten Thema der „Freuden“, das nun ekstatisch und verzückt im Blech erklingt, eingehüllt in jubelnde Streicherfiguren. Die triumphale, glitzernde Coda-Apotheose gipfelt in einer kraftvollen Durchführung des majestätischen Leitmotivs der Sinfonie.

„Mit dieser Symphonie sind Sie sehr gewachsen, - schrieb W. Stassow an Skrjabin, - Sie sind ein ganz großer Musiker geworden. So ... wie diese Sinfonie entstanden ist, hat in unserem Land noch niemand geschrieben!“

Die ideologischen Missverständnisse Skrjamins können nicht über den hohen künstlerischen Wert seiner Musik hinwegtäuschen. Sie übte einen starken Einfluss auf die vorrevolutionäre und sowjetische Musik Russlands sowie auf ausländische Musik aus. Viele Komponisten lernten Skrjamins Ausdruckstechniken, insbesondere seine Harmonik. Skrjamins Werke haben die Zeiten überdauert und werden vom Publikum geschätzt. Während Skrjamins philosophische Ideen längst begraben und vergessen sind, hat der beste Teil seines reichen schöpferischen Erbes seine lebendige Bedeutung bewahrt und ist für immer in die Schatzkammer der musikalischen Weltkultur eingegangen.

In der sowjetischen Musik spiegelt sich der Einfluss Skrjamins in den Werken von A. A. Krein und S. E. Feinberg wider; Skrjaminsche Tendenzen sind in einigen Werken von A. N. Alexandrow und anderen Komponisten spürbar. Merkwürdigerweise hat S. S. Prokofjew, der von der Ausrichtung seines Schaffens her keineswegs ein „Skrjabinist“ ist, Skrjabin ein frühes Orchesterwerk, „Träume“, gewidmet.

Skrjamins Musik fand in der UdSSR so hervorragende Interpreten wie die Pianisten K. N. Igumnow, E. A. Beckman-Scherbina, G. G. Neuhaus, S. E. Feinberg, W. W. Sofronizki, S. T. Richter und andere. Die sowjetischen Interpreten waren in der Lage, das schöpferische Bild des Komponisten auf eine neue Weise zu enthüllen und neue Traditionen in der Aufführung seiner Werke zu begründen.

KAPITEL IX S. W. RACHMANINOW (1873- 1943)

S. W. Rachmaninow war ein bemerkenswerter Komponist und ein begnadeter Interpret: Pianist und Dirigent.

Rachmaninows schöpferischer Charakter ist vielschichtig. Seine Musik trägt einen reichen Lebensinhalt in sich. Sie beeindruckt durch mutige Kraft, rebellisches Pathos und drückt oft grenzenlosen Jubel und Glück aus. Es gibt Bilder von tiefem Seelenfrieden, erhellt von leichtem und liebevollem Gefühl, voll zarter und kristallklarer Lyrik. Zugleich ist eine Reihe von Rachmaninows Werken von scharfer Dramatik durchdrungen; man hört eine ohrenbetäubende, quälende Sehnsucht und spürt die Unausweichlichkeit tragischer und schrecklicher Ereignisse.

Diese Schärfe der Kontraste ist kein Zufall. Wie einige seiner Zeitgenossen - Skrjabin, Blok und Wrubel (in bestimmten Phasen ihrer künstlerischen Entwicklung) - war Rachmaninow ein Vertreter der romantischen Tendenzen, die in vielerlei Hinsicht für die russische Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts charakteristisch waren (jene romantischen Tendenzen, die im Werk des jungen Gorki einen lebhaften Ausdruck fanden). Rachmaninows Kunst zeichnet sich durch eine emotionale Überhöhung aus, die Blok als „gieriges Streben nach einem erweiterten Leben...“ definiert. Die Besonderheiten von Rachmaninows Schaffen wurzeln in der Komplexität und Spannung des gesellschaftlichen Lebens in Russland, in den gewaltigen Umwälzungen, die das Land in den letzten zwanzig Jahren vor der Großen Oktoberrevolution erlebte. Die Weltanschauung des Komponisten war einerseits bestimmt von einem leidenschaftlichen Drang nach geistiger Erneuerung, von der Hoffnung auf und der freudigen Erwartung der kommenden Veränderungen (die vor allem mit dem mächtigen Aufstieg aller demokratischen Kräfte der Gesellschaft am Vorabend und in den Jahren der ersten russischen Revolution zusammenhingen), andererseits von einer Vorahnung des herannahenden gewaltigen Elements, des Elements der proletarischen Revolution, das in seinem Wesen und seiner historischen Bedeutung für die Mehrheit der russischen Intelligenz jener Zeit unverständlich war. Zwischen 1905 und 1917 nahmen die tragischen Untergangsstimmungen in den Werken Rachmaninows wie auch einer Reihe anderer russischer Künstler zu. „Ich glaube, dass in den Herzen der Menschen der letzten Generationen ein unausweichliches Gefühl der Katastrophe herrscht“, - schrieb Alexander Blok über diese Zeit.

Die Bilder Russlands und seiner Heimat nehmen in Rachmaninows Schaffen einen außerordentlich wichtigen Platz ein. Der Komponist behandelte keine historischen Themen im engeren Sinne, er komponierte keine historischen Opern und schrieb auch keine Programmwerke zu Themen, die mit der Vergangenheit des russischen Volkes verbunden sind. Dennoch zeugen zahlreiche nicht-programmatische, lyrische, epische und dramatische Werke von der tiefen patriotischen Gesinnung des Komponisten, seinem organischen Gefühl für sein Heimatland und seiner engen Verbundenheit mit der russischen Kultur. In dieser Hinsicht erinnert Rachmaninows Schaffen an Werke der russischen Kunst der Jahrhundertwende wie Rimski-Korsakows „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“, Bloks Gedichtzyklus über Russland, die Gemälde von Michail Nesterow, die Malerei von Nikolai Roerich, Boris Kustodiew und Alexander Rjabuschkin.

Der nationale Charakter der Musik zeigt sich in ihrer tiefen Verbundenheit mit dem russischen Volkslied, mit der städtischen Romantik und Alltagskultur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie mit dem Werk Tschaikowskis und der

Komponisten der „Mächtigen Handvoll“. In Rachmaninows Musik spiegeln sich die Poesie der Volksliedtexte, Bilder der Volksepik, das für die russische Musik des 19. Jahrhunderts charakteristische orientalische Element und Bilder der russischen Natur wider.

Allerdings verwendete er kaum authentische Volksthemen, sondern entwickelte und integrierte in seinen Kompositionen lediglich charakteristische Elemente der russischen Melodik und Harmonik auf äußerst freie und schöpferische Weise. Rachmaninow nutzte auch die Intonation des altrussischen Kirchengesangs als besonderes Mittel zur Verkörperung des nationalen Kolorits sowie eine breite und vielfältige Interpretation von Glockenklängen in der Musik: festliches und feierliches Geläut, Alarmglocken und Glockengeläut.

Rachmaninows Talent ist von lyrischer Natur. Die Phänomene des Lebens werden in den Werken des Komponisten durch seine Gedankenwelt gebrochen. In dieser Hinsicht ist Rachmaninows schöpferische Persönlichkeit mit der von Tschaikowski verwandt. Was sie verbindet, ist die Tatsache, dass der lyrische Ansatz, der beiden innewohnt, vor allem in der dominierenden Rolle der breiten, ausgedehnten, liedhaften Melodie zum Ausdruck kommt. „Die Melodie ist Musik, die Hauptgrundlage aller Musik, da eine vollkommene Melodie ihre harmonische Gestaltung impliziert und zum Leben erweckt..... Melodischer Einfallsreichtum im höchsten Sinne des Wortes ist das Hauptziel des Komponisten“, - erklärte Rachmaninow.

Die Klavier- und Vokalwerke des Komponisten wurden am frühesten anerkannt und sind am bekanntesten, seine symphonischen Werke dagegen erst viel später. Dennoch ist Rachmaninow einer der größten russischen Sinfoniker des frühen 20. Jahrhunderts. Er schrieb drei Sinfonien, programmatische sinfonische Werke. Außerdem gibt es zwei Kantaten, „Frühling“ und „Glocken“. - Dabei handelt es sich um besondere vokale und sinfonische Dichtungen, in denen die Rolle des Orchesters äußerst verantwortungsvoll und bedeutend ist. Rachmaninow entwickelte die Prinzipien der lyrisch-philosophischen und dramatischen Sinfonik Tschaikowskis und der erzählerisch-bildhaften, gattungsspezifischen Sinfonik Rimski-Korsakows, Borodins und Glasunows weiter. Rachmaninow war auch der Schöpfer der russischen episch-dramatischen Sinfonie (Sinfonien Nr. 1 und Nr. 3, „Sinfonische Tänze“), die in der sowjetischen Musik (von Mjaskowski, Prokofjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan) weit entwickelt wurde.

Die Kunst des Interpreten Rachmaninow, eines brillanten Pianisten und Dirigenten, ist ebenfalls mit hohen nationalen Traditionen verbunden. Rachmaninows Interpretation ist wahre Kreativität. In dem Bestreben, tief in die Intentionen des Autors einzudringen, entdeckte Rachmaninow neue Merkmale in allseits bekannten Werken und fand neue Farben, die von anderen Musikern nicht wahrgenommen wurden. Er brachte unweigerlich etwas Eigenes, Rachmaninows Eigenes, in die Musik anderer Komponisten ein. Wenn seine Interpretation manchmal nicht ganz der gängigen Vorstellung vom Stil eines bestimmten Komponisten entsprach, so war sie doch immer innerlich gerechtfertigt.

Alles in Rachmaninows Spiel ist äußerst einfach, natürlich und konvex. Melodiösität, Kraft und Fülle des „Gesangs“ sind die ersten Eindrücke seines Klavierspiels. Die Melodie beherrscht alles, ordnet sich den anderen Elementen des musikalischen Gewebes unter, ohne sie jedoch zu verdecken. Ein stählerner und doch flexibler Rhythmus und eine Dynamik voll lebendigem Atem verleihen Rachmaninows Spiel einen unerschöpflichen Reichtum an Nuancen - von fast orchestraler Wucht bis zum zartesten, luftigsten Piano - und die Ausdruckskraft lebendiger menschlicher Sprache. Rachmaninows phänomenaler technischer Apparat und die Perfektion seines Spiels

ziehen nie die Aufmerksamkeit auf sich. Von Anfang bis Ende bleibt der Zuhörer von der künstlerischen, schöpferischen Seite der Darbietung gefesselt.

Sein Freund, der Komponist N. K. Metner, hat das Wesen der pianistischen Kunst Rachmaninows tiefgründig und treffend charakterisiert: „Gleichermaßen ein großer Meister als Komponist, Pianist und Dirigent, beeindruckt er uns in allen seinen Äußerungen vor allem durch die Vergeistigung der Klänge, die Belebung der musikalischen Elemente.... Ob wir ihm in einem Konzert zuhören oder ob er zu Hause an seinem Instrument die Opern und Symphonien, die er früher dirigiert hat, in Erinnerung ruft, es ist nicht sein Gedächtnis, das uns beeindruckt, nicht seine Finger, die kein Detail des Ganzen auslassen, sondern das Ganze, die inspirierten Bilder, die er vor uns rekonstruiert. Seine gigantische Technik, seine Virtuosität dienen nur dazu, diese Bilder zu verdeutlichen. Seine Interpretation anderer Komponisten erweckt manchmal die Illusion, dass er selbst komponiert hat, was er vorträgt. ... Sein Spiel ist immer schöpferisch, immer wie ein ‚Autor‘ und immer wie ‚zum ersten Mal‘.“

LEBEN UND WERDEGANG

Kindheit und Studienzeit am Konservatorium (1873-1892). Sergei Wassiljewitsch Rachmaninow wurde am 20. März 1873 als Sohn einer armen Adelsfamilie auf dem Gut Oneg im Gouvernement Nowgorod geboren. Rachmaninows Eltern waren musikalisch begabte Menschen, die die Musik liebten und ihr einen großen Teil ihrer Freizeit widmeten. Den ersten Musikunterricht erhielt der spätere Komponist im Alter von fünf Jahren von seiner Mutter. Anfang der 80er Jahre zog die Familie Rachmaninow nach Petersburg.

Man beschloss, dem Jungen eine musikalische Ausbildung zu ermöglichen, und schon bald wurde er in das Petersburger Konservatorium aufgenommen, wo er Schüler von W. W. Demianski wurde. Leider entsprachen die Erfolge des jungen Musikers bei weitem nicht seinem außergewöhnlichen Talent. Der Grund dafür war der mangelnde Fleiß des Schülers und die Unterschätzung seines Talents durch den Lehrer.

1885 beschlossen Rachmaninows Eltern auf Anraten ihres Neffen, des berühmten Pianisten A. I. Siloti (ehemaliger Schüler von N. Rubinstein und F. Liszt), ihren Sohn an das Moskauer Konservatorium zu schicken. Von diesem Zeitpunkt an vollzog sich ein entscheidender Wandel in Rachmaninows musikalischer Entwicklung. Er wurde Schüler des Gymnasiallehrers N. S. Swerew, bei dem er sich zusammen mit anderen Schülern niederließ. Swerew lernte mit seinen Schülern nicht nur Klavier, sondern kümmerte sich auch um ihre umfassende musikalische und kulturelle Entwicklung: er überwachte ihre Fortschritte in den allgemeinbildenden Fächern, weckte ihr Interesse an Konzerten und Theateraufführungen und veranstaltete häusliche Musikabende, die von bedeutenden Musikern, darunter Tschaikowski und A. Rubinstein, besucht wurden. Swerews ausgeklügeltes pädagogisches und erzieherisches System wirkte sich äußerst günstig auf Rachmaninow aus: er entwickelte einen strengen künstlerischen Geschmack und künstlerischen Selbstanspruch.

Im Jahr 1888 wechselte er in die Oberstufe des Konservatoriums und trat in die Klasse von Siloti ein. Zu diesem Zeitpunkt hatte der junge Musiker bereits seine kompositorischen Fähigkeiten entdeckt. Parallel zu seinem Klavierstudium begann er, Kurse in Kontrapunkt und Fuge bei Tanejew und in freier Komposition bei Arenski zu besuchen. Beide (insbesondere Tanejew) spielten eine wichtige Rolle bei der Entwicklung seines kompositorischen Talents. Schon damals zeichnete sich

Rachmaninow durch seine phänomenale Musikalität aus. Seine Auftritte bei Studentenabenden wurden zu Ereignissen im Musikleben des Konservatoriums und ließen keinen Zweifel an seiner künstlerischen Zukunft.

In der Zwischenzeit lebte der talentierte junge Mann in schwierigen Verhältnissen. Mitte der 80er Jahre waren seine Eltern bereits weggezogen und lebten nicht mehr in Moskau. 1889 war er gezwungen, das Haus von Swerew zu verlassen, in dem es keine Bedingungen für die kompositorische Arbeit gab. Rachmaninow fand für die nächsten Jahre Unterschlupf in der Familie von W. A. Satina (seiner Tante, der Schwester seines Vaters) und lebte später allein, zusammen mit einigen seiner Kollegen am Konservatorium. Seinen Lebensunterhalt bestritt er durch die Veröffentlichung seiner Werke, durch Tantiemen für Konzertauftritte und durch Privatunterricht. Später (nach seinem Abschluss am Konservatorium) begann er als Lehrer und Musikinspektor an verschiedenen allgemeinbildenden Schulen und Instituten zu arbeiten, obwohl er diese Arbeit als belastend empfand.

1891 schloss Rachmaninow sein Studium am Konservatorium im Fach Klavier ab. Kurz zuvor hatte Siloti das Konservatorium verlassen; Rachmaninow, der nicht zu einem anderen Professor wechseln wollte, bereitete allein und in der kürzest möglichen Zeit von drei Wochen ein schwieriges und umfangreiches Programm vor, darunter Beethovens Sonate op. 53 („Aurora“) und Chopins Sonate in b-Moll. Mit diesem Programm legte er die Prüfung mit Bravour ab, und der Rat des Konservatoriums beschloss später, ihn als Absolvent zu betrachten. Das letzte Jahr seines Aufenthalts am Konservatorium widmete er intensiveren Kompositions- und Konzertstudien. Während seiner Zeit am Konservatorium schrieb er zahlreiche Werke verschiedener Gattungen, darunter auch großformatige Stücke, von denen das erste Klavierkonzert in fis-Moll (Sommer 1891) das bedeutendste ist.

Im Frühjahr 1892 schloss Rachmaninow sein Studium der Komposition am Konservatorium ab. Als Prüfungsarbeit legte er die Partitur der einaktigen Oper „Aleko“ vor, die er in siebzehn Tagen geschrieben hatte. Tschaikowski war dieser Oper gegenüber sehr wohlwollend eingestellt. Dank seiner Unterstützung wurde sie im April 1893 am Bolschoi-Theater aufgeführt.

„Aleko“ und das Erste Konzert sind die besten Werke aus Rachmaninows Konservatoriumszeit. In ihnen treten die charakteristischen Merkmale des Werks des jungen Komponisten am deutlichsten zutage: eine bemerkenswerte melodische Begabung, ein herausragendes harmonisches Gespür, die Frische und Unmittelbarkeit der Inspiration, der Wunsch nach bedeutsamen Gedanken und Gefühlen sowie nach lyrischen und tragischen Ideen. In den Kompositionen der Konservatoriumszeit wurde Rachmaninow von der Musik Tschaikowskis und der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ beeinflusst, teilweise auch von Grieg (im Ersten Konzert).

Diese Einflüsse überschatteten jedoch nicht die helle Individualität des talentierten Komponisten und zeugen nur von den gesunden und starken Wurzeln seines Werks.

An der Schwelle zur Reife (90er Jahre). Nach dem Abschluss des Konservatoriums erlebte Rachmaninow einen kreativen Aufschwung und schuf zahlreiche Werke in verschiedenen Gattungen. Er arbeitete hauptsächlich auf dem Gebiet der Klavier-, Kammergesangs- und Orchestermusik. Bis 1897 schrieb er drei Hefte mit Romanzen (op. 4, 8 und 14), die so bemerkenswerte Beispiele für lyrische Vokalmusik wie „Singe mir nicht, du Schöne“, „Ostrowok“ und „Frühlingsfluten“ enthalten. Unter den Klavierwerken dieser Zeit sind die Erste Suite (vom Komponisten „Fantasie“ genannt) für zwei Klaviere zu vier Händen, die Stücke (op. 3, 10) und vor allem die Musikalischen Momente (op. 16) zu nennen, in denen der reife

Klavierstil des Komponisten Gestalt annimmt. Unter dem Schock von Tschaikowskis Tod komponierte Rachmaninow das zu Herzen gehende „Trio élégiaque“ (d-Moll) und widmete es dem „Andenken eines großen Künstlers“. Die besten Werke Rachmaninows im symphonischen Genre waren die Fantasie „Der Fels“ und die Erste Symphonie d-Moll op. 13 ist das am tiefsten konzipierte Werk der 90er Jahre.

Die für die Musik Rachmaninows typischen Bilder, die von einem leichten, romantischen, lebensbejahenden Pathos oder von einem leidenschaftlichen, manchmal sogar tragischen Protest durchdrungen sind, zeichnen sich bereits deutlich ab. Die für Rachmaninow typische lyrische Melodik nimmt Gestalt an, Themen epischen und dramatischen Charakters, die sich durch ihre Kürze und Strenge auszeichnen, tauchen auf, die Harmonik wird zunehmend expressiver, farbiger und üppiger, und das dem Komponisten eigene feine Gespür für orchestrale Farben kommt zum Vorschein.

Mitte der 90er Jahre wurde der Name Rachmaninow sowohl in der breiten Öffentlichkeit als auch in den Kreisen der Moskauer und Petersburger Musiker bekannt. Rimski-Korsakow bezeichnete Rachmaninow in seinen „Chroniken“ neben Skrjabin als den talentiertesten Vertreter der jungen kompositorischen Kräfte in Moskau.

In dieser Zeit trat Rachmaninow auch als Interpret in Erscheinung. Er führte seine eigenen Klavierwerke auf, zunächst in Moskau und dann in anderen russischen Städten. Im Herbst 1895 unternahm er seine erste Konzertreise durch das Land, und zwei Jahre zuvor war er in Kiew bei der Aufführung der Oper „Aleko“ als Dirigent aufgetreten. Alles schien das Aufblühen eines brillanten Talents zu begünstigen. Doch 1897 musste der Komponist einen schweren Schlag einstecken: die Erste Symphonie, die im Frühjahr desselben Jahres bei den Russischen Symphoniekonzerten in Petersburg aufgeführt wurde, war ein völliger Misserfolg und rief in der Presse heftige negative Kritiken hervor. Dieser Misserfolg war für Rachmaninow äußerst schmerzlich. Der Komponist vernichtete die Partitur der Sinfonie¹ und sein Schaffen wurde vorübergehend unterbrochen. „Nach dieser Sinfonie habe ich etwa drei Jahre lang nichts mehr komponiert. Ich war wie ein Mann, der einen Schlaganfall erlitten hat und dessen Kopf und Hände für eine lange Zeit weggenommen wurden“, - schrieb Rachmaninow viel später.

¹ 1945 rekonstruierte der Dirigent A. W. Gauk die Partitur aus den erhaltenen Orchesterstimmen und führte die Sinfonie auf, die seither einen festen Platz im Konzertrepertoire hat.

Im Herbst 1897 begann Rachmaninow seine professionelle Dirigentenlaufbahn. Eine Saison lang war er an Mamontows Moskauer Privater Russischer Oper tätig und erwies sich als hervorragender Dirigent. Die Arbeit im Opernhaus, die schöpferische Kommunikation mit einem großen Ensemble, zu dem viele begabte Künstler und bemerkenswerte Maler gehörten, die von Mamontow für die Ausschmückung der Aufführungen engagiert wurden - all dies trug zweifellos zur Verbesserung des Geisteszustandes des Komponisten bei. Von diesem Zeitpunkt an begannen die Freundschaft und die gemeinsamen Aufführungen mit Schaljapin, die laut Rachmaninow zu den „stärksten, tiefsten und subtilsten Erfahrungen“ in seinem künstlerischen Leben gehörten. 1899 unternahm Rachmaninow seine erste Konzertreise ins Ausland, nach London, wo er als Pianist, Dirigent und Interpret seiner eigenen Werke auftrat.

Schöpferische Reife (1900-1917). Um 1900 war die Krise überwunden, und Rachmaninow begann, zwei neue große Werke zu schaffen: das Zweite Konzert für Klavier und Orchester und die Zweite Suite für zwei Klaviere. Das 1901 vollendete Zweite Konzert markiert die volle Reife des Komponisten und den Beginn der zentralen Periode seines Schaffens. Nach dem Konzert und der Suite schrieb Rachmaninow bis 1906 zahlreiche weitere Werke. Zu den bekanntesten gehören eine Sonate für Cello und Klavier, die Kantate „Frühling“ nach dem Text von Nekrassows Gedicht „Grünes Rauschen“, Romanzen (Op. 21), Präludien (Op. 23) und die Opern „Der geizige Ritter“ (nach dem Text von Puschkins gleichnamiger kleiner Tragödie) und „Francesca da Rimini“.

Vom Herbst 1904 bis zum Frühjahr 1906 war Rachmaninow Dirigent des Bolschoi-Theaters. Trotz ihrer kurzen Dauer hinterließ diese Tätigkeit eine tiefe Spur in der ruhmreichen Geschichte des Theaters. Die von Rachmaninow dirigierten Neuinszenierungen von „Iwan Sussanin“, „Pique Dame“ und „Fürst Igor“ waren Ereignisse im Moskauer Musikleben und in der Geschichte des Bühnenlebens der Opern selbst².

² Darüber hinaus inszenierte Rachmaninow 1906 seine eigenen, gerade fertiggestellten Opern „Francesca da Rimini“ und „Der geizige Ritter“.

Die bekannten Werke, insbesondere „Iwan Sussanin“, erhielten durch Rachmaninow einen völlig neuen Klang. Die raffinierten Partituren wurden von den Aufführungstempeln befreit, die sich im Laufe der Jahre angesammelt hatten. Rachmaninow verstand es, dem gesamten künstlerischen Personal ein hohes Maß an künstlerischer Verantwortung zu vermitteln und bei den Proben und Aufführungen eine Atmosphäre echter schöpferischer Spannung und Begeisterung zu schaffen.

Um sich ungestört dem Komponieren widmen zu können, verließ Rachmaninow Anfang 1906 das Theater und ging ins Ausland - zunächst nach Italien, dann nach Dresden, wo er etwa drei Jahre lang lebte und gelegentlich mit Konzerten in verschiedene europäische Städte reiste. Die Sommer verbrachte er stets in Russland. In Dresden schrieb Rachmaninow die Zweite Symphonie, die symphonische Dichtung „Die Toteninsel“ (nach einem Gemälde von A. Böcklin), einen Zyklus von Romanzen (op. 26), die Erste Klaviersonate, einen wesentlichen Teil der Oper „Monna Vanna“ (nach M. Maeterlinck)¹ und konzipierte die Oper „Salambo“ (nach einem Roman von G. Flaubert).

¹ Diese Oper blieb unvollendet.

Bei seiner Rückkehr nach Russland im Sommer 1909 komponierte der Komponist sein Drittes Konzert für Klavier und Orchester, eines seiner besten Werke. In der Folge schrieb er eine Reihe weiterer herausragender Klavierwerke, darunter das zweite Heft mit Präludien (op. 32), zwei Hefte mit Etüden-Gemälde (op. 33 und 39) und die Zweite Sonate.

In Konzerten, Romanzen (op. 21 und 26), Präludien und der Zweiten Symphonie entfaltete sich Rachmaninows mächtiges Talent in vollem Umfang. Mit besonderer Fülle und Kraft erklangen in seinen Werken dieser Jahre das mutige Pathos des Kampfes und das unbändige Streben nach Freude und Schönheit, und eine helle, lebensbejahende Romantik kam zum Ausdruck. In der symphonischen Dichtung „Die Toteninsel“ und in dem Poem für Sinfonieorchester, Chor und Soziologen „Die Glocken“ (Text von E. Poe in der Übersetzung des symbolistischen Dichters K. Balmont) und in einigen Präludien und Etüden-Gemälde herrschen tragische,

manchmal stark düstere Töne vor. In diesen Jahren schuf der Komponist bemerkenswerte Chorzyklen, die an die Traditionen der altrussischen Chorkunst des Mittelalters anknüpfen.

In den Werken der 1900er und 1910er Jahre kommen Rachmaninows charakteristische Stilmerkmale voll zum Ausdruck: echte Symphonik und Breite der Form, eine bemerkenswert saftige, flexible und psychologisch wahrhaftige musikalische Sprache, Ausdruckskraft und Schönheit der Melodie.

Zu diesem Zeitpunkt traten Rachmaninows charakteristische Züge als Musiker und Mensch endgültig zutage: außergewöhnliche Bescheidenheit, Direktheit und Prinzipientreue in Sachen Kunst und im Umgang mit Menschen. Unter der äußerlich strengen und auf den ersten Blick zurückhaltenden und trockenen Behandlung verbargen sich Freundlichkeit, Aufgeschlossenheit und Achtsamkeit. „Es hat nie eine reinere, heiligere Seele gegeben als Rachmaninow“, - schrieb der Pianist J. Hofmann über ihn. „Nachdem er Weltruhm erlangt hatte, kleidete sich Rachmaninow, - erinnert sich ein anderer Zeitgenosse, - immer noch einfach, blieb natürlich, ohne die für Berühmtheiten typische Überheblichkeit, und war immer noch geradlinig in seinen Urteilen, Gesprächen und Handlungen.“

Rachmaninow knüpfte freundschaftliche und kreative Beziehungen zu vielen Vertretern des künstlerischen, literarischen und musikalischen Moskau. Zu ihnen gehörten die Künstler des Moskauer Kunsttheaters, insbesondere K. S. Stanislawski. Die gegenseitige Sympathie, die Rachmaninows Beziehungen zu Tschechow und Bunin kennzeichnete, ist allgemein bekannt. Rachmaninows Werke wurden immer wieder in die Konzertprogramme herausragender russischer Sänger aufgenommen. Vielen von ihnen widmete der Komponist seine Romanzen: Neschdanowa, Sobinow, Nina Koschiz, Schaljapin. Bedeutende Moskauer Pianisten, darunter Igumnow und Goldenweiser, waren Propagandisten von Rachmaninows Musik.

Rachmaninow tritt regelmäßig in Moskau, Petersburg und anderen russischen Städten auf. Im Jahr 1910 besuchte er zum ersten Mal Amerika, wo seine Konzerte ein großer Erfolg waren. Auch die Dirigate des großen Musikers werden zu Ereignissen im Musikleben Russlands.

In den 1910er Jahren übernahm Rachmaninow das Amt des Inspektors der Russischen Musikgesellschaft und wurde Mitglied der Redaktion des von S. A. Koussevitzky gegründeten Russischen Musikverlages.

Rachmaninows schöpferische Reise in den vorrevolutionären Jahren gipfelt in einer neuen Überarbeitung des Ersten Konzerts, einigen Etüden-Gemälde (op. 38) und Skizzen für das Vierte Konzert. Rachmaninows Abreise ins Ausland Ende 1917 erwies sich als verhängnisvoll. Die Folgen dieses Schrittes waren für den Komponisten für den Rest seines Lebens spürbar.

Auslandsaufenthalt (1918-1943). Nachdem er mit seiner Familie nach Schweden gereist war und anschließend mehrere Monate lang in Skandinavien Konzerte gegeben hatte, zog Rachmaninow im Herbst 1918 in die Vereinigten Staaten von Amerika. Seit den 30er Jahren ließ sich der Komponist auch dauerhaft in Europa nieder - in der Schweiz, wo er sich alljährlich von seiner regen Konzerttätigkeit erholte.

Das Verlassen Russlands führte zu einer fast zehnjährigen Schaffenspause - eine tragische Tatsache für den Komponisten. „Als ich Russland verließ, verlor ich die Lust am Komponieren. Meiner Heimat beraubt, habe ich mich selbst verloren. Ein Exilant, der seine musikalischen Wurzeln, seine Traditionen und seine Heimat verloren hat, hat keine Lust zu komponieren“, - gestand Rachmaninow viele Jahre später. In den ersten Jahren der Emigration blieb das Konzertieren sein einziger Zufluchtsort als

Musiker und wurde zu einer notwendigen Quelle für seinen Lebensunterhalt. Rachmaninow baute sein Repertoire stark aus und widmete sich ganz der intensiven Konzerttätigkeit, obwohl er, geplagt von dem Gedanken an sein Ende als Komponist, darin keine volle Befriedigung fand.

Die Fähigkeit zu komponieren kehrte erst 1926 zu Rachmaninow zurück, als er das Vierte Konzert vollendete und „Drei russische Lieder für Orchester und Chor“ komponierte. Aber auch danach war sein Schaffen gehemmt. In den 30er Jahren erschienen neue Werke mit langen Pausen. Es handelt sich um die Variationen über ein Thema von Corelli für Klavier, die Rhapsodie über ein Thema von Paganini für Klavier und Orchester und die Dritte Symphonie. Im Jahr 1940 wurde das letzte Werk des Komponisten, die „Symphonischen Tänze“ für Orchester, vollendet. Außerdem fertigte er mehrere Klaviertranskriptionen und Neuauflagen einiger früherer Werke an.

Alle Werke der ausländischen Periode haben einen tragischen Charakter, der zweifellos durch die allgemeine Weltanschauung des Komponisten bestimmt wurde. Rachmaninow, der die Grundsätze der klassischen Musikkunst des 19. Jahrhunderts und die volksnationalen Prinzipien der russischen Kompositionsschule vertrat, fühlte sich nicht nur von seiner Heimat entfernt, sondern auch von dem Bewusstsein seiner Einsamkeit in der fremden und zutiefst antipathischen ideologischen und künstlerischen Umgebung des Westens der Nachkriegszeit bedrückt. Rachmaninows Musik aus dieser Zeit, aufrichtig wie immer, offenbart sein seelisches Drama, seine Ablehnung der ihn umgebenden Realität und sein tiefes Bewusstsein der Hoffnungslosigkeit. Es ist bezeichnend, dass in allen Hauptwerken dieser Zeit die mittelalterliche Melodie (Sequenz) „Dies irae“ („Tag des Zorns“) vorkommt, die seit dem 19. Jahrhundert von Komponisten oft als Symbol des Todes verwendet wurde.

Der Inhalt von Rachmaninows Spätwerk beschränkt sich jedoch nicht auf den Ausdruck des tragischen Anfangs. Es gibt auch schöne und leichte lyrische Bilder und majestätische Bilder von Russland, die der Komponist in seinem Herzen bewahrte. Der musikalische Stil des späten Rachmaninow lebt von den nationalen Traditionen der russischen Musik und den Verbindungen zu den Ursprüngen des Volksliedes.

Besonders schmerzlich war für Rachmaninow die Trennung von seiner Heimat während des Zweiten Weltkriegs. Nach den Erinnerungen seiner Verwandten „ertrug Sergei Wassiljewitsch das schreckliche Leid, das das russische Volk während des Krieges erfuhr, sehr schwer. Jede Nachricht über eine Niederlage, über den Verlust einer Stadt oder einer Region verursachte ihm fast körperliches Leid, aber wie sehr freute er sich über jede Nachricht über einen zumindest kleinen Erfolg an der russischen Front!“. Rachmaninow gab eine Reihe von Konzerten, deren Erlös er dem Verteidigungsfonds der UdSSR zukommen ließ, und drückte damit seine Zuversicht auf den endgültigen Sieg über den Feind aus. Am 28. März 1943 stirbt der Komponist an einer tödlichen Krankheit, die sich innerhalb eines Monats entwickelte.

KLAVIERWERK

Die Klaviermusik ist der wichtigste und umfangreichste Bereich in Rachmaninows Werk. Hier entfaltete sich das Talent des Komponisten zum ersten Mal und es entstanden die lebendigsten und vollkommensten Werke.

Rachmaninow schrieb Werke für Klavier in großer und kleiner Form. Zu ersteren gehören vier Konzerte und die Rhapsodie über ein Thema von Paganini für Klavier und Orchester, zwei Sonaten und zwei Variationszyklen (über ein Thema von

Chopins Prélude in c-Moll und über ein Thema von Corelli). Der andere Teil seines Klavierwerkes besteht aus relativ kleinen einteiligen Werken: die Fantasiestücke op. 3, die „Salonstücke“ op. 10, sechs Stücke für Klavier zu vier Händen op. 11, musikalische Momente, Präludien, Etüden-Gemälde und die berühmte Konzertpolka¹.

¹ Die Polka in As-Dur ist eine brillante Bearbeitung eines Stücks, das oft vom Vater des Komponisten gespielt wurde.

Hinzu kommen Rachmaninows Transkriptionen seiner eigenen Romanzen („Lieder“, „Gänseblümchen“) und verschiedene Vokal- und Instrumentalstücke anderer Komponisten - von Johann Sebastian Bach bis F. Kreisler.

Frühe Klavierstücke. Die meisten Klavierwerke Rachmaninows aus den 80er - 90er Jahren sind kleine Stücke, einfach in der Darstellung und musikalischen Sprache².

² Das heißt, ihre ersten Ausgaben.

Die Verbindung zwischen diesen Stücken und den Gattungen der alltäglichen Musik ist sowohl in ihren stilistischen Merkmalen als auch in ihren Titeln selbst offensichtlich: Elegie, Melodie, Romanze, Nocturne, Serenade, Barcarolle, Walzer, Mazurka usw. Viele Stücke von op. 3, 10 und 11 erinnern vom Genre und der musikalischen Gestaltung her an die Klavierminiaturen von Tschaikowski und Arenski. In einigen von ihnen - in den vierhändigen Bearbeitungen der Volkslieder „Ruhm“ und „Treibler“ und teilweise in der „Humoreske“ - finden sich volkstümliche und alltägliche Bilder, die typisch für die Arbeit der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ und ihrer Nachfolger sind. In der Serenade setzt Rachmaninow Elemente der orientalischen Lyrik der „Kutschkisten“ auf originelle Weise um.

In den besten Werken dieser Zeit treten die individuellen schöpferischen Züge des jungen Komponisten, einige seiner typischen Bilder und Stimmungen, originelle Züge in der Melodie, im Rhythmus, in der Harmonie und in den Methoden der Darstellung und Entwicklung der musikalischen Themen deutlich hervor.

Das Präludium in cis-Moll (op. 3 Nr. 2) ist das bedeutendste und reifste Beispiel (unter den Werken in kleinen Formen) für den lyrischen und pathetischen Stil des jungen Rachmaninow und eines seiner berühmtesten Werke. Das Präludium ist in seiner komprimierten und integralen Form von leidenschaftlichen und rebellischen Gefühlen durchdrungen und beeindruckt mit tragischem Pathos und einfachen, aber starken Kontrasten. Die Komposition des Stücks ist dreiteilig und basiert auf der Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen, aber intonatorisch verwandten musikalischen Bildern.

Das erste Thema (Lento) ist streng und düster. Es wird in Form eines eigentümlichen Dialogs dargeboten: Das schwere Oktavmotiv der Bässe, das bedrohlich zur Tonika cis zurückkehrt, wird von den schwermütigen melodischen Wendungen der anderen Stimmen beantwortet, die parallele Akkordfolgen bilden.

148 **Lento**

The image shows a musical score for piano, numbered 148 and marked 'Lento'. It consists of two systems of music. The first system begins with a fortissimo (ff) dynamic and transitions to pianissimo (ppp) in the third measure. The second system continues the piece with intricate chordal structures and a consistent bass line.

Die intonatorische und harmonische Spannung des Themas hängt mit der verminderten Terz-Passage (D- His) und der Veränderung der darin enthaltenen Dominanthermonien zusammen. Die Wiederholung monotoner Strukturen, das langsame Tempo, die gemessenen „Schritte“ des Basses und der gedämpfte Klang unterstreichen den düsteren und tragischen Charakter der Musik und evozieren die Vorstellung eines Leichenzugs.

Der zweite, schnelle Satz (Agitato) basiert auf der sequentiellen Entwicklung eines kurzen Gesangs, einer chromatischen Bewegung von Terz zum Grundton, die auch die Grundlage des melodischen Musters des Themas des ersten Satzes des Präludiums bildet (Beispiel 149).

Vier Wellen, die sich nacheinander ausdehnen, bilden eine einzige ansteigende Linie. Eine Lawine von absteigenden Akkorden führt zur dynamischen Reprise des Stücks. Diesmal erscheint das Hauptthema in einem breiten Akkordgefüge, dessen mächtiger Klang (fff statt ppp in der ersten Bearbeitung) an eine ohrenbetäubend schallende Glocke erinnert. Es ist nun von gewaltiger Kraft und spontanem Umfang. Ein allmähliches Abklingen führt zu einem kurzen Schluss, der an das ferne, stockende Läuten von Glocken erinnert. Das musikalische Bild der Glocken, das Rachmaninow später (in zahlreichen Varianten) so häufig verwendet hat, taucht in diesem Präludium zum ersten Mal auf, und zwar in einer Musik lyrischer und psychologischer Art, die ebenfalls ein charakteristisches Merkmal für die Umsetzung der Glockenklänge durch den Komponisten ist.

149 **Agitato**

The image shows two systems of musical notation for Rachmaninoff's Piano Concerto No. 2, Op. 18, measures 149-150. The music is in E major and common time. The first system (measures 149-150) features a melody in the right hand with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 151-152) continues the melody with dynamic markings 'cresc.' and 'dim.'.

Die Melodie in E-Dur offenbart eine andere Seite von Rachmaninows Schaffen - einen leichten romantischen Lyrismus, der sich später in hohem Maße entwickelte. Die breite Melodie, voll tiefer träumerischer und enthusiastischer Gefühle, wird als „singende“ Hauptstimme hervorgehoben. Ausgedehnte, lange Töne und abgerundete, sanft ineinander übergehende Gesangsphrasen geben ihr einen vokalen Charakter. Die Begleitung (ruhige Akkorde in einer gemessenen Triolenbewegung) bildet einen sanften und weichen Hintergrund. Die für das Genre der Romantik charakteristische Art der Exposition unterstreicht den vokalen Charakter der Musik zusätzlich (Beispiel 150).

Das Stück zeichnet sich durch den Reichtum und die Kontinuität der Melodieentwicklung aus, die reich an dynamischen Auf- und Abschwüngen ist, die von neuen, noch energischeren Seufzern abgelöst werden. Auf diese Weise entsteht eine für Rachmaninow charakteristische Dynamik, die voller Bewegung und Impulse ist. Das lakonische Anfangsmotiv erfährt eine Vielzahl von Variationen. Daraus entwickeln sich breite melodische Strukturen, und im Moment des Höhepunkts vor der Reprise verwandelt es sich in ein pathetisches Rezitativ.

150 *Adagio sostenuto*

151 *(Adagio sostenuto)*

Die Fülle und Vielseitigkeit der Verkörperung des lyrischen Bildes der Melodie wird durch die Modulationsbewegung, die hellen expressiven und koloristischen Sequenzen der diegetischen und flächigen Tonarten erleichtert. Die ständige Färbung der Dur-Tonleiter und das sukzessive Auftreten von Tonalitäten, die eine Terz höher liegen als die vorhergehende (E-Dur - As-Dur - H-Dur - Es-Dur - Fis-Dur - B-Dur - D-Dur, C-Dur - E-Dur), erzeugen den Eindruck wachsender freudiger Begeisterung und erleuchteter Farbe.

Musikalische Momente. Die sechs musikalischen Momente von op. 16 vervollständigen Rachmaninows Klavierwerk aus den 90er Jahren. Die angespannte Dramatik und die Intensität der lyrischen Erfahrung sowie die Neigung zu monumentalen, konzertant-virtuosen Kompositionen und die Breite der musikalischen Formen bringen sie näher an die reifen Beispiele des Klavierwerks des Komponisten - Präludien und Etüden-Gemälde.

Die musikalischen Momente bilden einen einzigen Zyklus, der durch die durchgängige musikalische und dramaturgische Entwicklung der Gemälde zusammengehalten wird. Es wechseln sich schnelle und langsame Stücke ab. Die ersteren sind überwiegend dramatisch und verworren, die letzteren verhalten und zentriert. Die Musik in den meisten dieser Stücke ist von düsteren, ängstlichen Stimmungen geprägt. Die ersten vier Stücke sind in Moll und „dunkler“ Tonalität geschrieben (b-moll, es-moll, h-moll, e-moll). Die beiden mittleren Stücke des Zyklus zeichnen sich durch eine besondere psychologische und dramatische Spannung aus: das freudlose, hoffnungslose und tragische Dritte (eine Art Monolog für Klavier) und

das zornige, rebellische und voller protestierendem Pathos stehende Vierte. Der Zyklus endet jedoch in leuchtenden und lebensbejahenden Tönen. In der Musik des fünften, langsamen Stücks, das bis zum Rande mit Licht und freudigen Gefühlen gefüllt zu sein scheint, löst sich die seelenvolle Sehnsucht und düstere Hoffnungslosigkeit des dritten, h-Moll-Moments auf. Im jubelnd pathetischen letzten Stück triumphieren der willensstarke Anfang und die optimistische Aussicht. Es ist das Finale des Zyklus, seine Krönung.

Das musikalische Moment in C-Dur (op. 16 Nr. 6) ist eine von Rachmaninows ersten und lebendigen Verkörperungen von Bildern mit heroischem Charakter. Die Melodie des Werks ist von deklamatorischem, rhetorisch gehobenem Typ. Ihre Umriss sind breit und konvex. Das Thema ist reich an Sprüngen, rhythmisch energisch, klangvoll und monumental in der Form. Der Klang des Themas wird durch die stürmische Figuration in der Begleitung verstärkt, die auf der Reliefbewegung der kontrapunktierenden Stimme beruht (eine melodische Wendung mit verminderten VI. und erhöhten IV. Stufen der Harmonie¹).

¹ Interessant ist die Ähnlichkeit des Motivs mit dem Thema der Einleitung in der Romanze „Frühlingsfluten“ (siehe die Besprechung dieses Werks).

Vervollständigt wird der Gesamteindruck durch die tiefen „Orgel“-Bässe, die ein solides Fundament für den weiträumigen, massiven Klangaufbau des Ganzen schaffen.

152 (*Maestoso*)

The image displays a musical score for Rachmaninoff's 'Das musikalische Moment in C-Dur' (Op. 16, No. 6). The score is in 3/4 time and C major. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked 'ff' (fortissimo) and 'Maestoso'. The score shows a powerful, rhythmic melody in the right hand and a complex, rhythmic accompaniment in the left hand, characterized by 'organ-like' basses. The piece concludes with a final cadence marked with a 'V' and a fermata.



Die Mitte des Stücks, beginnend mit dem Auftreten des Es-Dur-Dreiklangs in Takt 26, enthält bunte tonale Gegenüberstellungen in Moll-Terz (Es-Dur - Fis-Dur - A-Dur) mit einer anschließenden Rückkehr zur Haupttonika durch die Tonalität der VI. Stufe. Diese harmonischen Verschiebungen, die die gesamte Darbietung in eine höhere Tonlage versetzen, verleihen dem musikalischen Moment Züge von lyrischer Weichheit und Festlichkeit. Doch auch in der Mitte des Stücks bleibt das Hauptbild erhalten: in der Unterstimme erklingen kurze maskuline Motive - Varianten des Hauptthemas. Ihre imitatorische Durchführung führt zu einer dynamischen Reprise.

Der heroische Klang wird hier durch die Einführung triumphaler und fanfarenartiger Wendungen im ersten Satz der Reprise (Phrasen in Des-Dur und D-Dur) und im zweiten Satz - der kanonischen Aussage des Themas - erneuert und intensiviert. Hier kommt der zentrale Höhepunkt.

Die Coda basiert auf der Entwicklung der kontrapunktischen Stimme, die aus dem Anfang des Stücks entlehnt, aber als Melodie in die Oberstimme übertragen wurde. Die entstehende Stimmung lyrischer Entrückung und das Überschwappen freudiger Gefühle kulminiert in den letzten Takten des Werkes mit einer prägnanten und kraftvollen Durchführung des jublierend-heroischen Hauptthemas.

Die Bedeutung virtuoser Expositionsmethoden und die Bewahrung einer einheitlichen Struktur verleihen dem Werk die Merkmale einer Konzertetüde. Dies ist ein Vorgeschmack auf die Entstehung einer neuen Klaviergattung in Rachmaninows Werk der 1900er Jahre - Etüden-Gemälde.

Präludien. Rachmaninows Klaviermusik aus der zentralen Periode seines Schaffens ist hauptsächlich durch die Gattungen Präludium, Etüden-Gemälde und Konzert vertreten. Die Präludien zeichnen sich durch ihre inhaltliche Vielfalt und künstlerische Vollständigkeit aus; sie enthalten alle wesentlichen Merkmale des Klavierstils des Komponisten.

Die Präludien beider Werke (zusammen mit dem jugendlichen cis-moll op. 3 Nr. 2) umfassen, wie die Zyklen der Präludien von Chopin und Skrjabin, alle Dur- und Moll-

Tonarten, obwohl Rachmaninow seine Werke ursprünglich nicht als Zyklus konzipiert hatte und eine solche Absicht erst bei der Komposition von op. 32 aufkam.

Das Präludium in B-Dur (op. 23 Nr. 2) ist feierlich-heroisch, monumental und von jubelndem Pathos durchdrungen.

In seiner reichhaltigen, epischen Struktur ähnelt es einigen Beispielen aus der Oper und der symphonischen Musik von Glinka, den „Kutschkisten“ und Glasunow. Vor dem Hintergrund breiter, geschwungener Passagen (Figurationen im Bass) erklingt das Thema energisch rhythmisch, mit oratorischen Ausrufen. Sein komplexes melodisches und figuratives Muster ist durch festliche Fanfaren und eine Kette von absteigenden Quart- und Quintmotiven gekennzeichnet, die an das Läuten von Glocken erinnern und der Musik eine russische Note verleihen.

153 (Maestoso)

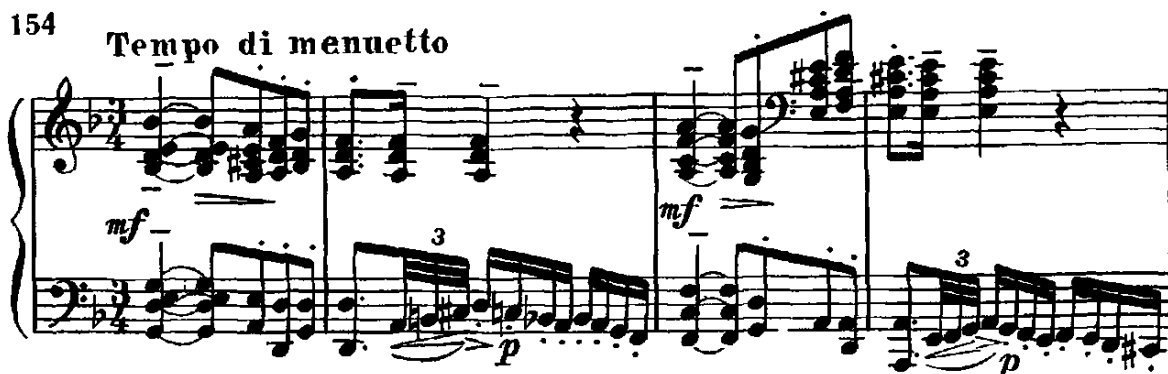
The image shows the first system of the musical score for the Prelude in B major, Op. 23 No. 2 by Rachmaninoff. The score is in 2/4 time and marked 'ff sempre marcato'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a rhythmic, fanfare-like melody with accents and slurs, while the left hand provides a broad, descending bass line with wide intervals. The music is characterized by its heroic and monumental sound.

Im Mittelteil des Präludiums (dreiteilig geschrieben) erscheint ein neues Thema - sanglich und ruhig, voller männlicher Kraft und Noblesse. Und darüber erklingt leise und sanft das Glockenläuten (bereits als Begleitung). In Kombination mit den breiten Figurationen der linken Hand und den getragenen Akkorden des mittleren Registers entsteht eine „orchestrale“ (im Sinne von Umfang und Dichte der Fülle des Klangvolumens), „vielschichtige“ Struktur. Während der langen Vorbereitung der Reprise tauchen allmählich drängende Intonationen auf und häufen sich, die die Rückkehr des ersten Themas ankündigen. Eine kurze Coda knüpft an die Hauptthemen des Vorspiels an. In den letzten Takten verschmelzen pathetische Schreie und Glockenmotive zu einer kraftvollen Steigerung, die den heroischen, siegreichen Beginn bekräftigt.

Das Präludium in d-Moll (op. 23 Nr. 3) ist ein höchst interessantes Beispiel für die dramatische Neuinterpretation der Gattung Menuett durch den Komponisten (Tempo

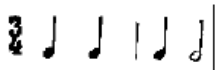
di menuetto - Anmerkung des Komponisten). Deutlich ausgedrückte Tanzbarkeit und die einfache zweistimmige Form (Reprise), wie sie für alte Tänze üblich ist, sind die Gattungsmerkmale dieses Präludiums. Rachmaninows Stück zeigt jedoch keine Anzeichen von Stilisierung, und sein Inhalt geht weit über das Genre hinaus. Die Gattung (und teilweise die Rhythmik) des Menuetts wurde vom Komponisten nur als Ausgangspunkt für die Schaffung eines sehr originellen und tiefgründigen Werks genommen, das man als lyrisches und psychologisches musikalisches Gedicht bezeichnen könnte. Das Präludium ist in einer düsteren, ängstlichen Stimmung angesiedelt und zeichnet sich durch innere Konflikte, psychologische Tiefe und Bedeutung aus. Die zugrundeliegende Dramatik wird bereits in der ersten Aussage des Themas deutlich - ein ausdrucksstarker Dialog zwischen den traurigen Intonationen der Melodie und den rauen, durchsetzungsfähigen Phrasen des Basses.

154 **Tempo di menuetto**



Rachmaninow zieht dieses Prinzip des Kontrasts durch das gesamte Stück. Zu Beginn des Mittelteils des Präludiums manifestiert es sich im Wechsel von entschlossenen Akkorden und antwortenden, traurig abfallenden Motiven. Im weiteren Verlauf (*Un poco più mosso*) werden die modifizierten melodischen Wendungen der Ober- und Bassstimme des Hauptthemas gleichzeitig kombiniert (das Bassmotiv bildet hier einen kleinen zweistimmigen Kanon).

Ein energischer Aufbau, der auf zweiten „seufzenden“ Motiven aufbaut (die anfängliche Intonation des Themas!), führt zu einem dramatischen Höhepunkt. Das Hauptmotiv, das in rhythmischen Steigerungen und Akkorden dargeboten wird, klingt pathetisch. Es scheint von den verwandelten Bassstimmenmotiven „überfallen“ zu werden, die bedrohlich und beherrschend geworden sind. Die Spannung dieses Höhepunkts wird durch das gelegentliche Eindringen von Zweizeiligkeit in das Dreiertaktsystem des Stücks dank der verschiedenartig synkopierten rhythmischen Nachbarschaftsrhythmen noch gesteigert. Der synkopische Rhythmus der benachbarten Taktpaare.



155 (*Un poco più mosso*)



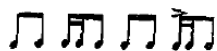
Die dramatische Spannung des Höhepunkts ist schnell erschöpft, und die Reprise stellt die düstere Stimmung des Beginns des Präludiums wieder her. Die Coda hat einen tragischen Charakter. Die Motive der Oberstimme, begleitet von dem in seiner emotionalen Färbung bedrohlichen Bassmotiv, klingen im zweistimmigen Kanon klagend und erschöpft. Das kurze dynamische Aufblitzen verklingt sofort wieder. Die abschließenden Phrasen des Präludiums klingen wie ein schwerer Seufzer, wie ein trauriger Schluss.

Das berühmteste Präludium in g-Moll (op. 23 Nr. 5) basiert ebenfalls auf einer lyrischen und psychologischen Interpretation eines alltäglichen Genres, in diesem Fall eines Marsches. Das Präludium stellt zwei gegensätzliche musikalische Bilder gegenüber, die unterschiedliche Gefühlszustände verkörpern. Die extremen Teile des Präludiums (es ist in einer komplexen dreiteiligen Form geschrieben) stellen eine Art rauhen und heroischen Marsch dar. Sein willensstarker, mutiger Beginn wird darin ungewöhnlich lebendig ausgedrückt. Die Ausdruckskraft des Hauptthemas des Präludiums liegt vor allem in seinem wunderbar energischen, ziselierten und zugleich sehr flexiblen Rhythmus.

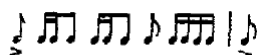
Der rhythmische „Kern“ dieses Themas ist Rachmaninows bevorzugtes rhythmische Motiv



Durch den freien Gebrauch dieser rhythmischen Formel - in verschiedenen Gruppierungen, in Kombinationen von Registern, mit der Einführung von Synkopen - schafft der Komponist abwechslungsreiche und reliefartige rhythmische Muster, zum Beispiel



am Ende des ersten Satzes,



oder 

im Mittelteil des Themas.

Ein interessantes Merkmal der metrischen Struktur des Präludiums ist die Verdichtung, die „Verkürzung“ des Themas an den Enden der beiden Sätze der Expositionsperiode. Zum ersten Mal führt der Komponist unerwartet einen Zweivierteltakt ein, der doppelt so kurz ist; zum zweiten Mal wird die Verdichtung auch durch eine besondere Gruppierung von kurzen Motiven in zwei Registern vorgenommen:



Der Mittelteil des Präludiums ist rein melodisch. Vor einem Hintergrund breiter Figurationen erscheint eine ausdrucksvolle, träge Melodie, die sich zu einer komplexen imitatorischen und subvokalisierten Struktur entfaltet. Dieses Thema bildet einen tiefen Kontrast zu den umgebenden Abschnitten und schattet deren marschartige, heroische Erscheinung ab. Gleichzeitig verbindet ein kurzes Motiv mit einem charakteristischen



Rhythmus,

das wiederholt in der Mittelstimme auftaucht, die mittleren mit den äußeren Teilen des Präludiums.

Un poco meno mosso

157

pp

Das Präludium in D-Dur (op. 23 Nr. 4) ist eines der schönsten Beispiele für Rachmaninows lyrische Landschaftsmusik, voller Sonnenlicht und Wärme und reich an Farben. Das Präludium ist zweifelsohne von Bildern der russischen Natur inspiriert. Davon zeugt das breite, liedhafte russische Thema.

158 (Andante cantabile)

mf

sempre cantabile

mf

sempre cantabile

Die lange, man könnte sagen grenzenlose Entfaltung der fließenden Melodie, die bis zum Rand mit lyrischem Gefühl gefüllt ist, und der gesamte melodisch reiche und fließende Charakter des musikalischen Gewebes des Präludiums riefen bei I. E. Repin die Vorstellung von „einem See in Frühlingsflut, der russischen Flut“ hervor.

Die langsame, aber kontinuierliche Entwicklung des Themas wird im Mittelteil energisch und lebendig. Sequenzen von zweitaktigen aufsteigenden Phrasen führen zu einem leidenschaftlichen und enthusiastischen Höhepunkt. In der Reprise entfaltet sich die Musik in einem noch weiteren, freien Fluss: das Thema wird in Akkorden präsentiert, und das Echo „schwebt“ eine Sexte höher – eine vereinfachte Version der Melodie, die sozusagen ihr Echo ist.

Hier erreicht der Komponist die größte Weite und gleichzeitig Transparenz im Klang dieses wunderbaren Liedthemas. Der sanfte, sehr allmähliche „Abstieg“ und die allgemein ausklingende Linie beenden das Präludium in einer ruhig-kontemplativen, verträumten Stimmung. Die breite Skala des Präludiums ist typisch für Rachmaninow: es ist in einer einfachen zweisätzigen Form geschrieben, aber mit sehr großen Sätzen (je 16 Takte in der ersten Periode), mit einem ausgedehnten Mittelteil und einem großen Reprises-Satz, der auf 20 Takte ausgedehnt ist und mit einer fünftaktigen Ergänzung endet.

Das Präludium in G-Dur (op. 32 Nr. 5) ist eines der zartesten und bezauberndsten Werke Rachmaninows, durchdrungen von der Poesie der russischen Sommernatur. Die Stimmung ist heiter und leicht, ja idyllisch. Die musikalische Sprache des Werkes, die von Elementen des russischen Liedes durchdrungen ist, zeichnet sich durch eine tiefe nationale Originalität aus. Vor dem Hintergrund harmonischer Figuren, in denen abwechselnd parallele Tonarten (G-Dur - e-moll) „schillern“, erklingt eine wunderschöne Liedmelodie. Darauf folgt eine Girlande von Motiven, die an das Spiel einer Hirtenflöte oder an Vogelgesang erinnern. Diese rhythmisch anspruchsvolle und in ihrer Struktur instrumentale Motivkette wird von einer harmonischen Sequenz begleitet, in der sich parallele Terzen in den Mittelstimmen auf sehr „russische“ Weise bewegen und vor allem die III. und IV. Stufe der Harmonie betreffen.

Der Ausschluss tiefer Register, die Transparenz der Struktur, die Fluidität des melodischen und rhythmischen Gefüges, der sanfte Wechsel von Dur- und Moll-Harmonien abwechselnder Skalen - all dies verleiht dem musikalischen Bild des Präludiums einen ungewöhnlich luftigen und plastischen Charakter. Die Musik fließt frei und mühelos, wie ein Lied, und die Phantasie des Zuhörers zeichnet unwillkürlich das Bild eines sonnigen Sommermorgens, einer russischen Landschaft, die in ihrer Schlichtheit berührt.

159 (Moderato)

The image shows the first two systems of a musical score for the beginning of the Prelude in G major, Op. 32 No. 5 by Rachmaninoff. The score is in 2/4 time and starts with a piano (p) dynamic. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with a five-finger fingering (5) indicated above each group. The tempo is marked 'Moderato'.

Die musikalische Form des Präludiums ist äußerst interessant und ungewöhnlich - im Grunde eine Strophen-Variation, aber mit Elementen von drei Teilen¹.

¹ Die musikalische Form des Vorspiels kann auch als eine aus drei variierten Sätzen bestehende Periode interpretiert werden.

Der zweite Satz des Themas (die zweite Strophe) klingt wie eine Variation. Er ist nicht geschlossen: eine kleine Kadenz am Ende geht in einen Triller auf der Dominante über. Die nächsten fünf Takte sind der schönste, reizvollste Teil des Präludiums, sein „Höhepunkt“. Dur wird durch das gleichnamige Moll ersetzt (im Triller auf der V. Stufe wird die Dur-Sekunde durch eine Moll-Sekunde ersetzt: D - Es) und führt, wie es zunächst scheint, zu einer neuen Moll-Variation. Die ersten Wendungen des Liedthemas erklingen vor dem Hintergrund abwechselnder Harmonien der Tonika und der VI. Stufe g-Moll. Doch plötzlich verschwindet die Molltonleiter wie eine flüchtige Wolke und wird durch das gleichnamige Dur ersetzt. Die Gesangsmelodie taucht in ihrem ursprünglichen, leichten und strahlenden Klang wieder auf und bildet die letzte (verkürzte) Strophe - eine Variation dieses Präludiumliedes.

Das Präludium in gis-Moll (op. 32 Nr. 12) ist durchdrungen von der Poesie der russischen Winternatur und der verschneiten Weiten. Die lyrische und elegische Stimmung des Stücks kommt in der Gesangsmelodie zum Ausdruck, die von einer düsteren und monotonen harmonischen Figur begleitet wird, die wie Glocken „tönt“. Das Thema des Präludiums ist nicht rein liedhaft, es enthält auch deklamatorische Wendungen und zahlreiche vom Komponisten ausgeschriebene Rubato, die eine fast sprachliche Freiheit und Ausdruckskraft mit sich bringen.

160

(Allegro) *p* rit. meno mosso

mf *dim.* *p*

Der Übergang zum Mittelteil des Stückes (in Form einer einfachen zweisätzigen Reprise) wird durch traurige Motive - Seufzer, unterbrochen von den unruhigen Schlägen der „Glocken“ (ab Takt 16) und Sequenzen sanft absteigender Gesangsphrasen - gestaltet. Der Mittelteil ist, wie so oft bei Rachmaninow, auf sequentieller Verdichtung aufgebaut - Wiederholungen kurzer Motive in der Bassstimme. Sie führen zu einem hellen, aber schnell verklingenden Höhepunkt. Eine absteigende Kette von Seufzermotiven und eine kurze aufsteigende Passage in der Unterstimme bereiten die Reprise vor. Die Anfangsphase des Themas klingt in der Bassstimme maskuliner und sogar rau. Eine unerwartete Wendung zu einem Moll-Dreiklang (Arpeggio) erweckt den Eindruck einer plötzlichen „Verdunkelung“ der Farbe, aber danach kehrt das kräuselnde Hauptmuster der Figurationen zurück. Das Ende des Stückes klingt wie ein hastiges, silbernes Glockengeläut, das sich in der Ferne verliert.

Das **Präludium in h-Moll** (op. 32 Nr. 10) spiegelt die düstere Stimmung wider, die für viele Werke Rachmaninows aus den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist. Das Hauptthema des Präludiums, das sich aus Wiederholungen eines lakonischen zweiten Motivs entwickelt, ist von einer traurigen, hoffnungslosen Stimmung durchdrungen. Die Melodie gleitet immer weiter in tiefere, „dunklere“ Lagen ab, wobei die Molltonleiter stets beibehalten wird. Der Klang ist gedämpft.

161 **Lento**

Der Komponist nutzte die einfache dreiteilige Form (deren Besonderheit der große Mittelteil und die ausgedehnten Verbindungsabschnitte, insbesondere im Übergang zur Reprise, sind), um einen scharfen Kontrast zu schaffen, der die allgemeine Tragik des Werks verstärkt. Der Mittelteil des Präludiums ist von einer zornigen, protestierenden Stimmung durchdrungen. Indem er die zweite Intonation des ersten Themas wiederverwendet, schafft Rachmaninow eine neue Melodie, die sich aufwärts zu bewegen scheint. Die Struktur dieses Abschnitts ist volltönend und massiv. Tiefe und kräftige Bässe, ein „murmelernd“ Akkordhintergrund und ein Oktav-Mischklang des Themas mit einem etwas anderen, aktiveren rhythmischen Muster erzeugen einen Klang von außerordentlicher Dichte und Kraft, der den rauen und männlichen Charakter dieses musikalischen Bildes unterstreicht.

162 **Tempo I**

Der willensstarke Impuls des Mittelteils führt nicht zur Überwindung der Untergangsstimmung, sondern schattet sie im Gegenteil nur ab. Unmittelbar nach dem majestätischen Höhepunkt in C-Dur (II. verminderte Stufe von h-Moll) im Übergangsteil zur Reprise kehrt die frühere Stimmung der seelischen Erschöpfung und Gebrochenheit zurück. Es erklingen die abgehackten Phrasen mit knappen, Sekund- Intonationen, voller leidvollem, schmerzlichem Ausdruck.

Eine momentane emotionale „Explosion“ in den Figurationspassagen der kurzen Kadenz - und das erste Thema, traurig und hoffnungslos, kehrt zurück. Das Präludium endet mit traurigen Ausrufen - chromatischen Passagen mit Terzen in Moll und der Gegenüberstellung von H-Dur- und h-Moll-Dreiklängen. In diesem kurzen Schluss wird die Idee der Unausweichlichkeit der tragischen Auflösung endgültig bestätigt.

Rachmaninows **Etüden-Gemälde** sind in erster Linie Kunstwerke und keine „Etüden“. Beide Hefte enthalten siebzehn Stücke, von denen zwei posthum veröffentlicht wurden. Lebendige Bilder, Farbigkeit, Vielfalt und Reichtum der Klavierstruktur und Monumentalität - das sind die charakteristischen Merkmale dieses Zyklus.

Bei der Vorherrschaft des lyrisch-psychologischen Ansatzes entstehen in einer Reihe von Stücken Ideen über Bilder der äußeren Welt - das Meer (op. 39 Nr. 2), die Winterstraße (op. 33 Nr. 3), der böse wirbelnde Schneesturm (op. 33 Nr. 3), Szenen aus dem Volksleben (Etüden-Gemälde op. 33 Nr. 4 und Op. 39 Nr. 9 stellen nach der Charakterisierung des Komponisten „eine Szene auf einem Jahrmarkt“ und „einen orientalischen Marsch“ dar); die Musik der Etüde c-Moll op. 39 Nr. 7 ein phantastisches und düsteres Bild eines nächtlichen Leichenzuges mit dem fernen Gesang des Chores und dem tragischen Glockengeläut. Es gibt auch Werke mit komplexem symbolischem Gehalt. So zum Beispiel die Etüde in a-Moll op. 39 Nr. 6. Obwohl der Komponist in seiner Beschreibung das Märchen von Rotkäppchen und dem grauen Wolf erwähnt, evoziert die Musik dieses Stücks andere, weitaus gewaltigere Bilder. Es ist nicht das Erschrecken des kleinen Mädchens und das Rennen des Märchenwolfs, das es überfällt, sondern die Verwirrung des Menschen angesichts einer drohenden Katastrophe, das Grollen einer gigantischen mechanischen Walze, die alles in ihrem Weg zermalmt.

Andere dieser Stücke sind rein lyrischer Natur und wecken keine direkten Assoziationen zur Handlung. Dazu gehören die verträumte g-Moll-Etüde (op. 33 Nr. 5) und die stürmische und heroische c-Moll-Etüde (op. 39 Nr. 1).

Unter den Etüden-Gemälden des lyrischen Typs sticht die große **Etüde in es-Moll** (op. 39 Nr. 5) hervor - eines der bemerkenswertesten Werke Rachmaninows. Der Charakter dieser Musik lässt sich mit den Worten Tschaikowskis beschreiben, als er über eine seiner Sinfonien sagte: „Dies ist ein lyrisches Bekenntnis der Seele, an dem vieles aufgekocht ist.“ Die Offenheit des Gefühls, die Freiheit und Seelenhaftigkeit des lyrischen Ergusses verbinden sich in diesem Werk mit oratorischem Pathos und der romantischen Erhebung einer Aussage. Die Musik dieser Etüde trägt das charakteristische Gepräge von Männlichkeit und Stärke: sie drückt ein Gefühl des stolzen Bewusstseins von der Schönheit und Kraft der freien menschlichen Persönlichkeit aus. „Mensch - das klingt stolz“, behauptet Rachmaninow mit seiner Musik, in Anlehnung an Gorki.

163

Appassionato
molto marcato

Die Melodie der Etüde, die in einer kontinuierlichen und breiten Welle fließt, ist eine der glücklichen Inspirationen des Komponisten. Es scheint, als könne dieses Klavierstück von Anfang bis Ende gesungen werden. Singende Phrasen wechseln sich ab mit expressiven, gleichsam „sprechenden“ Wendungen. Es ist nicht schwer, sie im ersten Thema der Etüde zu entdecken, das die in Dreiklängen absteigenden Willensmotive betont. Solche affirmativen, überzeugenden, aktiv-exklamatorischen Intonationen sind auch für Rachmaninows Vokalmusik sehr typisch. Der allgemein erregte Charakter wird auch durch den pulsierenden triolischen Hintergrund volltönender Akkorde unterstrichen.

Eine etwas andere, weichere lyrische Stimmung, mit einem Hauch von Intimität, wird im zweiten Thema etabliert, das im Mittelteil der Etüde¹ erscheint.

¹ Die Etüde ist in einer einfachen zweiteiligen Reprisesform geschrieben. Die Weite des Mittelteils und die Entwicklung des Reprisesatzes bringen sie jedoch näher an eine dreiteilige Form.

Es handelt sich um eine fesselnde, leicht schmachtende Melodie, die mit chromatischen Wendungen gespickt ist. Sie ist intonatorisch mit dem Hauptthema verbunden - mit der darin enthaltenen melodischen Wendung (in Beispiel 163 durch eine Klammer gekennzeichnet). Diese melodische Wendung erscheint deutlicher im zweiten Schwung der Melodie des Mittelteils (in h-Moll) und entwickelt sich in melodischen Sequenzen weiter, die zu einem lokalen Höhepunkt führen - einer feierlichen „Verkündigung“ des mutigen Hauptmotivs in H-Dur. Darauf folgt eine neue Welle des Aufbaus - eine Kette von Sequenzen, die in Tönen aufsteigen, nach denen die Dominante der Haupttonart etabliert wird - das eigentliche Vorwort zur Reprise. Die Intensität der gesamten sequenziellen Entwicklung wird durch das Auftreten der zweiten, kontrapunktischen Stimme gesteigert, die in freie Imitationen des Hauptmotivs übergeht.

In der Reprise wird der heroische Charakter des lyrischen Themas noch deutlicher hervorgehoben. Es bewegt sich eine Oktave tiefer und erklingt in einer dichten Bass-Stimm- lage. Der Gesamtklang wird kraftvoller und voluminöser, weil die bewegte triolische Akkordstruktur der Begleitung in das obere Register verlagert wurde, während die zerlegte harmonische Figuration, die den freien Klangraum füllt, in den unteren und mittleren Registern erhalten bleibt. Daraus ergibt sich eine besondere Fülle und Kraft des Klangs, die den Eindruck von Monumentalität, Weite und Majestät festigt.

Bemerkenswert sind auch die Besonderheiten der Harmonik in dieser Etüde. Angesichts der allgemeinen Klarheit und vergleichsweise Unkompliziertheit des Modulationsplans und der offensichtlichen Dominanz der Molltonleiter greift der Komponist gerne auf die gleichzeitige Kombination verschiedener harmonischer Funktionen zurück, verwendet mehrfach klingende Septakkorde und verkompliziert sie mit Durchgangs- und Hilfsklängen. Solche Akkorde klingen ungewöhnlich frisch und ausdrucksstark. Der Charakter von männlicher Pathetik und Kraft wird durch die Einführung von Dur in die harmonische Moll-Basis der Etüde erzeugt. Ein besonders markantes Beispiel ist der zweite Satz des ersten Satzes, in dem das Thema in ein paralleles Dur „verschoben“ wird. Alle diese harmonischen Mittel erhöhen die Energie und Spannung der Musik spürbar und tragen zur Entdeckung ihres inneren, mächtigen, heroischen Pathos bei.

Die Stücke aus dem Zyklus der Präludien und Etüden-Gemälde vermitteln einen Eindruck von der Einzigartigkeit dieser Gattungen in Rachmaninows Werk. Sie erlauben es uns weitgehend, den Klavierstil des Komponisten als Ganzes zu beurteilen.

Rachmaninow hat den Inhalt des Präludiums, eines der Haupttypen der von Chopin geschaffenen und in der russischen Klaviermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts weit verbreiteten lyrischen Klavierminiatur, wesentlich erweitert. Rachmaninow beschränkt sich nicht auf die eigentliche Lyrik (das psychologische, lyrische und landschaftliche Element), sondern führt in seinen Präludien monumentale heroisch-epische und volkstümliche Genrebilder ein. Dadurch treten die nationalen Charakteristika in den Präludien noch deutlicher hervor. Viele von Rachmaninows Präludien sind anschauliche Beispiele echt russischer - lyrischer, landschaftlicher und epischer - Klavierpräludien¹.

¹ Das erste Beispiel für ein russisches Liedpräludium ist das berühmte h-Moll-Präludium von Ljadow (siehe Seite 18 *(hier Seite 27)*).

Im Gegensatz zu den Präludien von Ljadow, Skrjabin oder den meisten ähnlichen Werken Chopins sind Rachmaninows Präludien relativ große Werke, reich an Virtuosität. In vielen von ihnen ist der konzertante Charakter deutlich zu erkennen. Sie zeichnen sich durch die Weite und Wölbung ihrer Konturen, die Brillanz, Dichte und Intensität ihrer Farben aus. Während die Komposition einfach ist (in der Regel einfache zwei- und dreiteilige Formen), sind Rachmaninows Präludien größtenteils von großem Umfang. Die Ausdehnung der Form entsteht durch ein großzügiges melodisches „Auslaufen“ von Themen bereits in den ersten Abschnitten, oft auch durch Ergänzungen, große verbindende Strukturen und ausgedehnte Reprisen.

Besonders bemerkenswert wegen seiner psychologischen Tiefe und der Komplexität seiner musikalischen Sprache und Struktur ist das Zweite Heft mit Präludien (op. 32), das 1910 erschien. Neben Werken eines transparenten Kammertyps (Präludien in G-Dur und gis-Moll) finden sich hier Werke eines üppigen, etwas dekorativen Stils, in denen der Wunsch des Komponisten, den Klangraum bis zum Äußersten auszufüllen,

manchmal zu einer exzessiven Überfrachtung und Überlastung der Struktur führt (zum Beispiel das Präludium in Des-Dur).

Der Konzertcharakter und die Monumentalität der Komposition sind in den Etüden-Gemälden noch stärker ausgeprägt, die im Vergleich zu den Präludien eine neue Stufe in der Entwicklung von Rachmaninows Klavierstil darstellen. Die Vielfalt der Themen und Zustände, die hier präsentiert werden, wurde bereits erwähnt.

Die russische lyrische Landschaft, Bilder der historischen Vergangenheit, volkstümliche Epik- und Genreelemente, seelenvolle Kollisionen und philosophische Reflexionen - all diese große Bandbreite an Bildern und Themen, die für die symphonische und opernhafte Musik der russischen Klassiker des 19. Jahrhunderts charakteristisch sind, spiegeln sich in Rachmaninows Klavierwerk voll und ganz wider.

Rachmaninow nutzte die Ausdrucksmöglichkeiten seines Lieblingsinstruments in seinen Kompositionen auf brillante Weise.

Er verwendete eine breite dekorative und virtuose Präsentation und war ein hervorragender Meister der transparenten und subtilen Struktur. Typisch für ihn ist eine weite, „geräumige“, klangvolle Struktur mit klarer Abgrenzung der melodischen Linie. Der Hintergrund besteht oft aus mehreren „Schichten“: kräftige, tiefe Bässe, breite und abwechslungsreiche Figurationen, in die zahlreiche Stimmen und Nebenstimmen eingewoben sind, die dem musikalischen Ganzen eine besondere Ausdruckskraft verleihen. Rachmaninows Struktur ist virtuoser Natur (alle Arten von Passagen in einfachen und doppelten Noten, Sprünge, Episoden von Oktav- oder häufig gemischten Oktavakkorden, die in ihrer Intensität und ihrem Ungestüm überwältigend sind, komplexe Verflechtungen von thematischen und hintergründigen Elementen). Dies stellt den Interpreten vor große technische Schwierigkeiten, zumal der Komponist oft von den Möglichkeiten seines eigenen technischen Apparates, seiner großen, stark beanspruchten Hände, ausging. Natürlich ist das spezifisch Klaviervirtuose in Rachmaninows Musik eng mit dem künstlerischen Inhalt verbunden und eines der wichtigen, organisch notwendigen und eindrucksvollen Mittel zur Verwirklichung der Idee.

ZWEITES KONZERT für Klavier und Orchester

Rachmaninow spielte eine besonders wichtige Rolle in der Geschichte des russischen Klavierkonzerts. Die herausragenden Werke, die er in diesem Genre schuf, stellten eine neue Etappe in der europäischen Musik dar. Die besten von ihnen - das Zweite und Dritte Konzert und die Rhapsodie über ein Thema von Paganini - sind neben den Klavierkonzerten von Beethoven, Tschaikowski, Liszt und Brahms Meisterwerke der Weltkonzertliteratur.

Die Konzerte Tschaikowskis (vor allem das erste in b-Moll) haben den Stil Rachmaninows am meisten geprägt, in geringerem Maße auch den von Beethoven und Liszt. Von Tschaikowski erbte Rachmaninow die Tradition, das Konzert als lyrisch-dramatische und stark national geprägte Gattung zu interpretieren, in der sich lyrische und gattungsspezifische Elemente verbinden, die durch die Breite und Intensität der Konfliktentwicklung und die lebensbejahende Ausrichtung des künstlerischen Konzepts gekennzeichnet sind. Rachmaninow entwickelte die Prinzipien Tschaikowskis weiter und näherte die Gattung des Konzerts noch mehr der Symphonie an. Die Liszt'schen Traditionen spiegeln sich vor allem im pathetisch

erhebenden Ton der Konzerte, ihrer brillanten Virtuosität und dem bemerkenswerten Reichtum des Klaviersatzes wider.

Das Zweite Konzert (c-Moll, op. 18) gehört zu den vollkommensten, harmonischsten und vollständigsten Werken Rachmaninows. Die Fülle der Melodien von seltener Schönheit, der Reichtum des Rhythmus, der Reichtum der harmonischen Sprache, die Lebendigkeit der Kontraste und der wahrhaft symphonische Umfang - alles drückt die Reife des mächtigen Talents des Komponisten aus, das in die Periode der vollen und brillanten Blüte eingetreten war. Die Musik des Konzerts besticht durch ihren gehobenen, erregten Ton, ihre leidenschaftliche Dramatik, ihre zarte, durchdringende und vergeistigte Lyrik, ihre mutige Kraft und ihren Optimismus.

Der allgemeine Charakter des ersten Satzes des Konzerts ist lyrisch und dramatisch. Er ist großartig in seiner zurückhaltenden und kraftvollen Stärke, in seinem gemächlichen und majestätischen Moderato-Satz, der in Form eines Sonatenallegros geschrieben ist. Das Konzert beginnt mit den Anfangsakkorden des Klaviers - eine Art subdominantisches Vorwort zum Hauptthema. Die harmonische Grundlage der Einleitung ist der f-Moll-Klang. Die sanfte Bewegung der mittleren Stimmen bildet verschiedene Septakkorde (II niedrig und II natürlich, IV natürlich und IV Dur-Stufen). Ihre dichte, ständig wechselnde harmonische Färbung, enge, kompakte Anordnung, gleichmäßig wiederholte Basslinie in der F-Kontraoktave und eine durchgehende Crescendo-Linie erzeugen den Eindruck eines ansteigenden, einladend-feierlichen Rufes.

164

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Rachmaninoff's Second Piano Concerto. The score is in C minor, 3/4 time, and is marked 'Moderato'. It features a piano introduction with a dynamic range from 'pp' to 'ff'. The tempo markings 'rit.' and 'a tempo' are indicated. The score shows the piano part with a steady bass line and a rising melodic line in the right hand.

Die lakonische, von innerer Bedeutung geprägte Einleitung definiert sofort die mutige und willensstarke Struktur des Moderato und den nationalen Charakter des gesamten Konzerts. Der glockenartige Klang bleibt in den stürmischen Passagen des Klaviers mit ihren aufsteigenden Figurationen und den schwirrenden, akzentuierten Stützbässen erhalten. Der gemessene Marsch der Bässe, unterstützt durch das Pizzicato des Orchesters, hat etwas von einem heroischen Marsch.

Vor dem Hintergrund dieses kraftvollen Klangstroms erscheint das Thema des Hauptteils in einem üppigen Unisono von Streichern und Holzbläsern. Seine Darstellung ist von Weite und Monumentalität geprägt. Seine maskuline Strenge verbindet sich mit der erobernden Seelenhaftigkeit einer lyrischen Aussage.

(Moderato)

(Moderato)

ff con passione

Das Thema des Hauptteils wird in Form einer ausgedehnten Periode dargeboten. Die aufsteigenden Sequenzen, die eine ausgedehnte, gewundene aufsteigende Linie über anderthalb Oktaven bilden, führen zu einem Höhepunkt, dem ein ebenso allmählicher und intensiver Rückgang folgt.

Das Thema der Nebenstimme (Es-Dur) ist träumerisch und leidenschaftlich, ungestüm und träge, voller Leben und romantischem Enthusiasmus, und gleitet in sanft absteigenden Sekundschritten wie widerwillig nach unten. Ihr kontemplativer Charakter wird durch eine harmonische Folge von verminderten Septakkorden mit ausdrucksvollen Halbtonstopps in den Mittelstimmen schattiert.

a tempo

Die Verlangsamung und die nachdenklichen romantischen Phrasen des Klaviers und des Orchesters am Ende beider Sätze betonen die Struktur und die Endgültigkeit dieser mühelos fließenden, frei wie eine Improvisation wirkenden lyrischen Melodie.

Die Kombination von klassischer Präzision der Form mit der Weite und völligen Natürlichkeit der melodischen Entwicklung ist dem gesamten Abschnitt des Seitenteils eigen. Seine Form ist eine einfache zweistimmige Reprise, obwohl er einen sehr großen Umfang hat. Schon in der Aussage des Themas zeigen sich neue Züge dieses lyrischen Bildes. So erhält die Musik im dritten, mittleren Satz (siehe Ziffer 5) durch die sequenzielle Entwicklung des zweiten (synkopierten) Motivs des zweiten Taktes des Themas einen aktiveren, aufstrebenden Charakter. Auch hier erscheint eine neue Klangfarbe - ein heller, wenn auch kurzer Wechsel nach E-Dur.

In der abschließenden Reprise wird das Thema noch leidenschaftlicher und enthusiastischer: seine Melodie scheint im reichen Klang von Oktaven und schönen, fließenden Figuren zu erblühen. Der Komponist gibt hier eine neue melodische Fortsetzung des Themas, die eine große zwanzigtaktige Erweiterung desselben bildet. Das Thema entwickelt sich zu einer üppigen Akkordphrase des Solisten und dann zu einem darauf aufbauenden Dialog - ein Duett zwischen Orchester und Klavier, voller liebevoller Gefühle (siehe Ziffer 6). Erst dann, vor dem Hintergrund ruhig fließender Klavierfiguren, erscheint die letzte melodische Wendung des Themas im Orchester (in Steigerungsform).

Eine Girlande aus schnellen Passagen, unterbrochen von einem konvexen akkordischen Einsatz der Blechbläsergruppe des Orchesters mit einem Wechsel nach c-Moll (zwei Takte vor der Ziffer 7), bildet sowohl den Abschluss der Exposition als auch den Übergang zur Durchführung.

Die Eröffnungsstruktur der Durchführung (*Moto precedente* - nur Orchester) ist düster und heimlich beunruhigend in der Stimmung. Das Thema des Hauptteils wird mit einem Toccata-Motiv im Bass¹ und melodischen Sequenzen kontrapunktiert, die dem zweiten, sich entwickelnden Satz des Hauptteils entlehnt sind (aufsteigende Achtelfiguren).

¹ Tatsächlich ist dieses Motiv bereits am Ende der Einleitung skizziert (siehe Takte 8 und 9 vom Beginn des Konzerts).

Moto precedente

pp

Die erste Hälfte der Durchführung (von Ziffer 8 bis Ziffer 9) ist auf der Entwicklung dieser Motive aufgebaut. Der zweite, wichtigste Teil der Durchführung (ab Ziffer 9) ist der lebendigste dynamische Aufbau. Er basiert auf einer tiefgreifenden dramatischen Umwandlung des Themas des Seitenteils (unter Einbeziehung der beiden neuen Motive).

Zunächst wird das Thema des Seitenteils vom Orchester gespielt, begleitet von einem aufgeregten Achtelmotiv. Dazu gesellen sich resolute Akkordphrasen im Klavier, die die Materie der beiden kontrapunktischen Motive zusammenfassen. Ab dem Allegro nimmt das Thema der Nebenstimme unmerklich die Intonationen des Toccata-Motivs des Klaviers auf und verwandelt sich in eine leidenschaftliche und pathetische Gesangsmelodie. Die akkordischen Triolenphrasen des Klaviers, die melodisch an das Muster des Orchesterthemas angelehnt sind, verleihen ihm eine besondere Spannung und Erregung.

Die Reprise (*Maestoso, Alla marcia*) wird als direkte Fortsetzung der Durchführung empfunden und bildet den Höhepunkt des gesamten Satzes. Der Hauptteil erfährt eine bedeutende Erneuerung und Dynamisierung: er wird vom Orchester dargeboten und durch ein ziseliertes Klavierthema ergänzt, das aus dem Toccata-Motiv der Durchführung gebildet wird. Im Bild des Hauptteils treten die Züge eines rauen und heroischen Marsches noch deutlicher hervor (Beispiel 168).

Auch das Thema des Seitenteils wurde aktualisiert. Es klingt nun elegisch und ruhig. Er steht in As-Dur (siehe Ziffer 13), mit einer rhythmischen Ergänzung durch das Solo-Horn, und ist stark verkürzt. Dieser Abschnitt ist der lyrischste des gesamten ersten Satzes des Konzerts. Das Toccata-Motiv der Durchführung erscheint hier in einem neuen Gewand: ebenfalls in der Steigerung (im Orchester in Vierteln, im Klavier in Halben) wird es gesanglich und weich und verschmilzt mit den melodischen Wendungen der Seitenstimme im Orchester zu einem einzigen lyrischen Bild voller Nachdenklichkeit und innigem Frieden. Die kleine Episode *Un poco piu mosso* (siehe Ziffer 15) zeichnet sich durch ihren poetischen Reiz, ihre Schönheit und ihren Reichtum an harmonischen Farben aus. Hier gibt es eine absteigende harmonische Folge verschiedener Dominantseptakkorde. Die Kombination verschiedener melodischer und rhythmischer Muster (Quintolen, Triolen), langsam wechselnde Akkorde des Orchesters, breite arpeggierte Akkorde in der rechten Hand - all dies bildet einen zarten und luftigen, vielfarbigen Klang (mit der Einheit der allgemeinen Farbgebung). Dieser ganze Abschnitt ist wie ein Vorläufer der Coda.

168 *Maestoso (Alla marcia)*

Maestoso (Alla marcia)

Die eigentliche Coda (Meno mosso, Ziffer 16) baut auf einer allmählichen Wiederbelebung und einer zunehmenden Dynamik auf. Die anfangs gemächlichen Sechzehntelfiguren beschleunigen ihren Lauf und gehen in entscheidende aufsteigende Triolenpassagen über, die von den abgehackten Akkorden des Orchesters unterstützt werden. Der rhythmisch akzentuierte Schluss des ersten Satzes des Konzerts unterstreicht dessen mutige und entschlossene Haltung.

Der zweite Satz (Adagio sostenuto, E-Dur) ist das lyrische Zentrum des Konzerts. Die Anfangsakkorde des Orchesters bilden einen modulierenden Übergang vom ersten zum zweiten Satz. Die düsteren Harmonien von c-Moll werden durch den warmen und sonnigen Klang von E-Dur ersetzt. Es herrscht eine leichte und poetische Atmosphäre der russischen lyrischen Landschaft, der ruhigen Reflexion und der zärtlichen und liebevollen Gefühle. Die Klavierfigur wird zu einem weichen und melodisch gehaltvollen Hintergrund für das Hauptthema, das zunächst von der Flöte und dann von der Klarinette vorgetragen wird. Die singenden Phrasen der Flöte bestechen durch eine verborgene Leidenschaft und ein exquisites melodisches Muster. Die gemächliche, skandierende und deklamatorische Melodie der Klarinette (von a tempo) ist von heiterer und klarer Stimmung und tiefem Seelenfrieden erfüllt.

169 (Adagio sostenuto)

(Adagio sostenuto)

mf dolce e sempre espressivo

rit. a tempo

rit. a tempo

Diese Melodie schwebt um Terz- und Tonika-Klänge herum und endet mit einer ausdrucksvollen, seufzenden Phrase der Streicher (siehe die beiden Takte vor Ziffer **19**). Das Gefühl der Fülle und Intensität des lyrischen Erlebnisses, das diese Musik hervorruft, wird auch durch schöne harmonische Wechsel und zahlreiche gelegentliche Mittelstimmen unterstützt, unter denen die innigen Linien des Klaviers hervorstechen.

Nach zwei Passagen des Themas (abwechselnd durch das Orchester und den Solisten) und einem kurzen Schluss, der die dominante Tonalität (H-Dur, Ziffer **19**) verstärkt, wird der Übergang zum Mittelteil des Adagios vollzogen. Die kontemplative Klarinettenmelodie, die nun auf das Klavier übertragen wird, erhält allmählich einen zunehmend leidenschaftlichen, pathetischen Charakter. Der Abschnitt nach Ziffer **22** ist durch besonders intensive Steigerungen, Erregung und Dramatik gekennzeichnet. Die sanfte melodische Exposition wird nun durch die turbulente und ungestüme Bewegung der Sechzehntel abgelöst, als ob eine Scherzo-Episode in den langsamen Satz des Konzerts eingefügt würde. Der Komponist führt zweimal virtuose Kadenz ein, die (vor allem die zweite) einen freien improvisatorischen Charakter haben (siehe Ziffern **23** und **25**). Die zweite Kadenz, die auf einem tiefgestimmten II.-Sextakkord (in F-Dur) beginnt, dient als Haupt-Höhepunkt des Satzes.

Nach der Reprise des lyrischen Hauptthemas (ein Satz), das nun von den Violinen gespielt wird, folgt eine kurze, aber äußerst reiche Coda (Ziffer **27**). Die kräftigen Akkorde und Arpeggien des Klaviers und die Dreifach-Akkord-Figuration der Flöten und Klarinetten bilden einen majestätischen und breiten Klangstrom, gegen den die melodischen Wendungen des Themas zärtlich und einladend anklängen. Die kurze Schlussphrase des Solisten (intonatorisch verwandt mit dem Beginn des Seitenteils des ersten Satzes) atmet edle Schlichtheit und Ruhe.

Das Finale (Allegro scherzando) beginnt mit einer ausgedehnten Einleitung, an deren Anfang, wie im zweiten Satz des Konzerts, eine Modulation steht - diesmal von E-Dur nach C-Dur und dann nach c-Moll. Bereits in der von freudiger Erregung durchdrungenen Einleitung wird der willensstarke und lebensbejahende Grundcharakter des Satzes bestimmt. Er zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Fülle und Lebendigkeit der Rhythmik und eine helle Leuchtkraft der Klangfarben aus. Der abschließende Charakter des Finales zeigt sich auch in den thematischen Verbindungen zwischen ihm und dem ersten Satz des Konzerts. So basiert der Beginn der Einleitung auf dem Material eines Toccata-Motivs, das der Durchführung des ersten Satzes entlehnt ist. Nach einer kurzen Kadenz basieren die darauf folgenden beschwörenden Einwürfe von Solist und Orchester auf den Harmonien der Einleitung des ersten Satzes. Diese Harmonien leiten direkt das Thema des Hauptteils (Ziffer **28**) ein, das vom Klavier in hoher Lage gespielt wird.

170

Allegro scherzando

The image shows a musical score for piano, measures 170-177. The tempo is marked 'Allegro scherzando'. The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of *mf*. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Klingende Stakkato-Akkorde, wirbelnde Triolen in der Begleitung, elastischer und willensstarker, fast tänzerischer Rhythmus verleihen dem Thema einen unwiderstehlich ungestümen Charakter.

Die langsame und oratorisch deklamatorische Einführung des Hauptthemas durch das Soloklavier (Meno mosso) bildet den Übergang zum Seitenteil. Dessen Thema wird zunächst vom Orchester vorgestellt. Diese sangliche, verschlungene, dichte und farbenreiche Melodie ist voll leidenschaftlicher Trägheit. Chromatisierungen und ungewöhnliche harmonische Wendungen mit abgesenkten Tonhöhen verleihen den Intonationen eine besondere Spannung und verleihen der Musik einen orientalischen Anstrich.

171 **Moderato**
espress.

Der zweite Satz des Themas ist dem Solisten anvertraut und wird erheblich weiterentwickelt. Die melodische Linie wird breiter; sie ist mit zahlreichen Hebungen und Senkungen gefüllt. Die intensivsten intonatorischen Momente, die an das Seitenthema des ersten Satzes erinnern, werden durch die Einführung von Dominant-Nonakkorden (in b-Moll und B-Dur) und unterbrochenen Wendungen (siehe Takt 17 und 19 von Ziffer 31) hervorgehoben. Die emotionale Intensität und der leidenschaftliche romantische Enthusiasmus des Themas werden durch den nachdenklichen und poetischen Schluss der Exposition (Meno mosso, Ziffer 32) aufgelöst und beruhigt. Die ruhigen, losgelösten Akkorde des Orchesters werden von einer transparenten einstimmigen melodischen Figuration des Klaviers begleitet: Die „murmelnden“ Triolen verklingen allmählich im hohen Register und lösen sich in Triller auf. Die Durchführung (Allegro scherzando) hat einen stürmischen und dramatischen Charakter und ist reich an Registern, rhythmischen und harmonischen Kontrasten und Tempowechseln - Beschleunigungen. Sie stützt sich auf das Material des Hauptteils. Im ersten Abschnitt der Durchführung ist die Entwicklung des Anfangsmotivs des Themas des Hauptteils in der Presto-Episode mit lebhaften Klangfarben- und Registerkontrasten besonders ausdrucksvoll. Der zweite Abschnitt der Durchführung beginnt mit einem energischen Fugato über das Material der Hauptstimme (Ziffer 34). Von hier aus gibt es einen langen Aufbau, der zu einer kurzen achttaktigen Reprise des Themas des Hauptteils führt (Piu vivo, in c-Moll, beginnend bei Takt 7 nach Ziffer 36). Sie ist jedoch so kurz und flüchtig, dass der Beginn der eigentlichen Reprise erst mit dem Erscheinen des Seitenthemas in Des-Dur wahrgenommen wird.

Die große Coda (ab Ziffer 38) bildet den Abschluss des Konzerts. Ein ausgedehnter virtuoser Durchführungsabschnitt, der von der Dominante dominiert wird, dient als Vorbereitung auf den Haupt-Höhepunkt (Maestoso). Vor dem Hintergrund der volltönenden Akkordbegleitung des Klaviers erscheint die Melodie der Nebenstimme

des Finales im kraftvollen Unisono mit dem Orchester. Hier erhält sie Kraft und Klangfülle, einen stolzen, dithyrambischen Charakter und ein sonniges (C-Dur) Klangkolorit. In dieser majestätischen Episode, die nicht nur das Finale, sondern das gesamte Konzert krönt, offenbart sich das wahrhaft optimistische Wesen von Rachmaninows brilliantem Werk mit großer künstlerischer Kraft und Überzeugung.

172 **Maestoso**

The image displays two systems of musical notation. The upper system is a piano accompaniment, marked with a forte (ff) dynamic and the tempo 'Maestoso'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a complex, rhythmic texture of chords and moving lines. The lower system is a vocal line, also marked with a forte (ff) dynamic and 'Maestoso'. It features a melodic line with long, sweeping phrases and a strong sense of direction, supported by a bass line with sustained notes and rhythmic patterns. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Das Zweite Konzert ist eines der bemerkenswertesten Phänomene der russischen Musikkunst des frühen 20. Jahrhunderts. Es spiegelt mit großer künstlerischer Kraft und Lebendigkeit die emotionale Atmosphäre der vorrevolutionären Zeit wider und fängt heroische Impulse, den Glauben an den Triumph der hellen Lebenskräfte und romantische Träume von Güte und Schönheit ein. Rachmaninows Zweites Konzert ist, wie viele andere Werke des Komponisten, nicht nur ein Phänomen von künstlerischem Wert, sondern auch von großer ethischer Bedeutung, denn es spiegelt die edlen Gedanken und Hoffnungen des demokratischen Teils der russischen Gesellschaft jener Zeit wider.

Das Zweite Konzert ist ein Werk von großer Form, das uns erlaubt, unsere Beobachtungen über Rachmaninows Klavierspiel und seinen musikalischen Stil im Allgemeinen zu erweitern.

Typisch für Rachmaninows lyrische Themen sind breite, kontinuierlich fließende Melodien mit einem langen Aufstieg nach oben (gespannte Entwicklung des Themas durch Sequenzen) und einem ebenso gespannten, allmählichen Rückgang. Die Länge dieses Abstiegs und der daraus resultierende Eindruck der „Grenzenlosigkeit“ des melodischen Flusses ist ein bemerkenswertes Merkmal von Rachmaninows Stil. Die beiden Themen des ersten Satzes und der Nebenteil des Finales sind die markantesten Beispiele dieser Art.

Eine andere Art von Melodie, ebenfalls sehr charakteristisch für Rachmaninow, ist das Thema des langsamen Satzes des Konzerts. Es handelt sich um eine fließende

Melodie, die sich um den ausgehaltenen Hauptton windet und ihn vorantreibt. Solche Themen sind bei Rachmaninow meist von ruhiger, kontemplativer Natur. Meistens sind sie, wie auch in diesem Fall, mit der Verkörperung der vom Komponisten bevorzugten Stimmungen der leichten und träumerischen Lyrik und mit Bildern der Natur verbunden.

Das Zweite Konzert gibt auch einen lebendigen Einblick in Rachmaninows originelle harmonische Sprache mit ihrem intensiven Ausdruck und ihrer reichen Farbigkeit. Obwohl der Komponist im Allgemeinen zu diatonischen, plagalen Wendungen neigt (daher der russische Charakter von Rachmaninows Harmonik), hat er eine Vorliebe für vielstimmige Harmonien, die mit nichtakkordischen Klängen beladen sind. Viele Merkmale von Rachmaninows Harmonik lassen sich durch die Verflechtung verschiedener melodischer Linien und die freie und entspannte Bewegung der Stimmen erklären.

Der unnachahmliche „Rachmaninow-Charakter“ der Musik liegt auch in der energischen, willensstarken Rhythmik des Konzerts, im Auftreten klarer, aktiver rhythmischer Formeln und ostinater Motive, die mit weitgespannten Vokalmelodien als thematischen Kernen verwoben sind.

Die Reife und Neuartigkeit von Rachmaninows Konzertstil kommen in dem bemerkenswerten Reichtum und der Vielfalt des Klaviersatzes zum Ausdruck.

Der wahrhaft symphonische Charakter des Zweiten Konzerts zeigt sich nicht nur im Reichtum und der Bedeutung der Bilder und in der Breite der Entwicklung der Hauptthemen, sondern auch im inneren Zusammenhalt der Form als Ganzes. Bezeichnend dafür ist das Bestreben, die einzelnen Sätze des Konzerts durch Modulationsübergänge miteinander zu verbinden, die thematischen Wechsel zwischen dem Finale und dem ersten Satz und vor allem die Coda des Finales, die die abschließende Coda des Konzerts darstellt.

Die Vorliebe des Komponisten für weite Formen, große Maßstäbe und dichte, lebendige Farben bei gleichzeitiger Integrität und Einheit der thematischen Entwicklung spiegelt sich noch deutlicher im Dritten Konzert wider, das in seiner Konzeption grandios und in seiner Form monumental ist. Rachmaninows Konzerte und Sinfonien haben eine gemeinsame Bildsprache, den lyrischen und dramatischen Charakter der ersten Sätze und den kontemplativen, lyrischen und landschaftlichen Charakter der langsamen Sätze. Die Finalsätze von Rachmaninows Konzerten vereinen Merkmale des Scherzos und der Finalsätze der Sinfonien: Scherzo, volkstümliche und lyrische Elemente verschmelzen in ihnen zu einem einzigen künstlerischen Ganzen und gipfeln in einer triumphalen und jubelnden Coda, die den Hauptgedanken des gesamten Werks zum Ausdruck bringt.

ROMANZEN

Rachmaninows Romanzen stehen seinen Klavierwerken in puncto Popularität in nichts nach. Rachmaninow schrieb etwa 80 Romanzen (einschließlich der jugendlichen Romanzen, die zu Lebzeiten des Komponisten nicht veröffentlicht wurden). Die meisten von ihnen wurden auf Texte russischer Lyriker der zweiten Hälfte des 19. und der Wende zum 20. Jahrhundert verfasst, nur etwas mehr als ein Dutzend auf Texte von Dichtern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Puschkin, Kolzow, Schewtschenko in russischer Übersetzung usw.).

Rachmaninow griff oft auf Gedichte von geringem poetischen Wert zurück, las sie auf seine Weise und gab ihnen in ihrer musikalischen Umsetzung eine neue und unermesslich tiefere Bedeutung. Er interpretierte die Romantik als ein Gebiet für den Ausdruck vorwiegend lyrischer Gefühle und Stimmungen. Epische, genre- und alltagsbezogene, komödiantische oder charakteristische Bilder finden sich in seinen Kompositionen fast nie.

Mehrere Romanzen Rachmaninows weisen eine Verbindung zum Volkslied und zur städtischen Alltagsmusik auf.

Rachmaninow wendet sich dem Genre des russischen lyrischen Liedes ("Lied-Romanze") vor allem in der frühen Periode seines Schaffens in den 90er Jahren zu. Er versucht nicht, alle Merkmale des Volksstils zu reproduzieren (obwohl er einige von ihnen beibehält) und verwendet frei die harmonischen und textlichen Mittel der professionellen Musik¹.

¹ Dieser Ansatz ist auch charakteristisch für Rachmaninows Bearbeitungen von Volksliedern in den vierhändigen Stücken op. 11 - „Troidler“ und „Ruhm“, in „Drei russische Lieder für Orchester und Chor“ op. 41.

Gleichzeitig wird das Genre hauptsächlich dramatisch behandelt. Ein Beispiel dafür ist die Lied-Romanze „**Ich verliebte mich in meinen Kummer**“ (Gedichte von T. Schewtschenko, übersetzt von A. N. Pleschtschejew). Inhaltlich ist das Lied mit dem Thema der Rekrutierung verbunden, und in Stil und Genre - mit Klageliedern. Der Komponist hat die Melodie auf einen tertiären Gesang gestützt, der mehrmals wiederholt wird. Charakteristisch sind auch die klagenden Wendungen in den Endungen der melodischen Phrasen. Die dramatischen, teilweise tränenreichen Gesänge an den Höhepunkten („Ich habe ein solches Schicksal gehabt“) verstärken die Nähe der Gesangsstimme zu Klage und Wehklagen. Die arpeggierten „Gusli“-Akkorde zu Beginn des Liedes unterstreichen seine volkstümliche Struktur.

173 *Adagio sostenuto*
mf

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной линии и фортепианного сопровождения. Вокальная линия начинается с паузы, за которой следует мелодия в тональности ми-бемоль мажор. Текст песни: Полю-би-ла-я на пе-чать сво-ю (си ро). Фортепианное сопровождение начинается с арpeggiрованных аккордов в тональности ми-бемоль мажор, с динамикой *p*.

Das dramatische Zentrum des Werkes ist die zweite Strophe. Aufsteigende Sequenzen und Melodien, unterstützt von unruhigen Triolenfiguren des Klaviers, werden durch eine deklamatorische Aussage („Und als Soldatenfrau bin ich...“) unterbrochen; die anschließende kulminierende Phrase hat einen größeren Umfang als in der ersten Strophe und ist der dramatische Höhepunkt des Liedes. Danach klingen die „weinenden“ wortlosen Vokalisieren der Coda besonders ausdrucksstark. Ihre Ausweglosigkeit unterstreicht die Dramatik der einsamen Soldatenfrau.

Einen ganz besonderen Platz in Rachmaninows Vokallyrik nimmt die brillante „**Vocalise**“ ein, die 1915¹ entstand.

¹ Dieses Werk ist der großen russischen Sängerin A. W. Neschdanowa gewidmet.

Sie schließt sich an die Romanzen des Komponisten an, die ihren Ursprung im russischen Lied haben. Elemente des Volksliedstils verschmelzen hier organisch zu einer von lebendiger Individualität geprägten Melodie.

Die Verbindung der „Vocalise“ mit dem russischen ausgedehnten Lied wird durch die Breite der Melodie, die gemächliche und, wie es scheint, „endlose“ Natur ihrer Entwicklung belegt. Die Geschmeidigkeit und Flüssigkeit der Bewegung wird durch das Fehlen von strengen Wiederholungen und Symmetrien in der Struktur und Abfolge von Phrasen, Sätzen und Perioden begünstigt („Vocalise“ ist in einer einfachen zweistimmigen Form geschrieben). Die Musik ist so ausdrucksstark und gehaltvoll, dass der Komponist es für möglich hielt, auf den poetischen Text zu verzichten. Ich möchte „Vocalise“ als ein russisches „Lied ohne Worte“ bezeichnen.

Gegen die gemessenen und ruhigen Klavierakkorde des Soprans erklingt ein nachdenklicher, leicht trauriger Melodiegesang (Beispiel 174).

Sanft und geschmeidig bewegt sie sich von der III. Stufe zur V. hinunter, dann steigt sie abrupt um eine Oktave nach oben und gleitet mit einer sanften absteigenden Wendung zum Grundton der Tonleiter.

Das musikalische Gewebe des Stücks ist von „singenden“ melodischen Stimmen durchdrungen, die mit dem Hauptthema intonatorisch verbunden sind. Im zweiten Satz wird die Gesangsmelodie durch zwei weitere Klavierstimmen in Form eines Duett-Dialogs ergänzt. Im dritten Satz verdoppelt sich die melodische Bewegung in der Begleitung in der Oktave. Im letzten Satz bildet die Gesangsmelodie eine freie Untermalung („Sekunde“) des vom Klavier gespielten Themas.

174 **Lentamente. Molto cantabile**

The image displays a musical score for Rachmaninoff's Vocalise, Example 174. The score is in G major (one sharp) and common time. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (p) dynamic and features a wide interval of a seventh. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The second system continues the vocal line, which includes a trill (tr) and is marked (ad lib). The piano accompaniment continues with similar textures.

Der zutiefst russische Charakter der Musik von „Vocalise“ wird auch durch harmonische Mittel unterstrichen: Diatonik (siehe das natürliche Moll an der Basis der Melodie im ersten Satz, die Abfolge von natürlichem Septakkord und Tonika in den Takten 5-6), plagale Wendungen (z. B. Takte 2-3 am Anfang des dritten Satzes) und häufige Parallelismen im Stimmverhalten (siehe insbesondere die Abfolge paralleler Dreiklänge in Takt 3 am Ende der Romanze).

Als eigentümliche Fortsetzung des Genres des „orientalischen Liedes“, das für die Werke russischer Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der „Kutschkisten“ charakteristisch ist, kann man die Romanze **„Singe mir nicht, du Schöne“** (Text von A. S. Puschkin) betrachten - ein wahres Meisterwerk von Rachmaninows Vokallyrik der 90er Jahre. Das Hauptthema der Romanze, nachdenklich und traurig, erscheint zuerst in der Klaviereinleitung, wo es als vollständige Liedmelodie dargeboten wird. Das monoton wiederholte A im Bass, die chromatisch absteigende Bewegung der Mittelstimmen mit farbigen Harmoniewechseln verleihen der Musik der Einleitung ein orientalisches Flair.

Allegretto

175

Im Gegensatz zu Glinka und Rimski-Korsakow, die dasselbe Gedicht behandelten, gab Rachmaninow ihm einen leidenschaftlich-pathetischen Klang¹.

¹ Balakirews Romanze auf denselben Text („Georgisches Lied“) ist ebenfalls von Dramatik geprägt, doch fehlt ihr das Pathos, das Rachmaninows Romanze durchzieht.

Die Romanze verbindet Gesang und Deklamation. Bereits in der ersten Strophe stellt der Komponist der Liedmelodie ein ausdrucksvolles Rezitativ und eine Ansprache voran.

Die kurzen Klavierzwischen Spiele vor den folgenden Strophen haben ebenfalls deklamatorischen Charakter. Besonders ausdrucksstark sind die ersten beiden

Zwischenspiele (Meno mosso), in denen die Intonationen des Rezitativs tiefgreifend überarbeitet und geschärft werden (der zweite gesenkte Schritt und das Intervall einer erweiterten Sekunde werden eingeführt). Die Gesangsstimme der zweiten Strophe („Ach, sie erinnern mich“) wird ebenfalls deklamatorisch vorgetragen, so als ob sie das gesungene Hauptthema überlagern würde, das von einer Begleitung begleitet wird.

In der dritten Strophe („Ich bin ein süßer Geist“) kommt es zu einem dramatischen Höhepunkt. Die aufsteigenden Sequenzen von Vokalphrasen und unruhigen (synkopierten) Sechzehnteln im Klavier mit Dominanthermonien (Dominant-Nonakkord - Dominant-Septakkord) führen zu dem pathetischen Ausruf „Aber du singst“, unterstützt von kraftvollen Akkordwiederholungen. Ein bemerkenswerter Fund des jungen Komponisten war die Einführung eines zweiten, diesmal ruhigen Höhepunkts in der Reprise. Nach dem Aufbau des anfänglichen Rezitativs spielt das Klavier die Hauptmelodie des Liedes, und in der Gesangsstimme erklingt ein wunderschönes kontrapunktisches Thema, das langsam in Schritten vom hohen A absteigt. Dieses zweite kulminierende A, hier im Pianissimo gesungen („Sie erinnern mich an sie“), wird als ein Echo vergangener leidenschaftlicher Erregung empfunden.

Die übergreifende Entwicklung des musikalischen Materials verleiht der musikalischen Form der Romanze einen größeren Zusammenhalt. Ausdrucksstarke Zwischenspiele verbinden die Strophen miteinander.

Unter den Romanzen seines Frühwerks finden sich Werke, die in ihrem Gesamtcharakter den Vokalwerken Tschaikowskis ähneln. Zugleich tragen sie Züge der individuellen Handschrift des Komponisten. Sie zeichnen sich durch eine besondere Verdichtung des Gefühls, eine besondere sehnsuchtsvolle Leidenschaft des Ausdrucks, ein langes Verweilen in einer Gefühlssphäre und eine betonte Schärfe des Höhepunkts aus.

„Im Schweigen der heimlichen Nacht“ (Text von A. A. Fet) ist ein sehr charakteristisches Beispiel für eine Liebeslyrik dieser Art. Der vorherrschende sinnlich-leidenschaftliche Ton wird bereits in der instrumentalen Einleitung bestimmt. Die klangvollen Intonationen einer verminderten Septime in der Oberstimme erscheinen vor dem Hintergrund der ausdrucksstarken Harmonien der Begleitung (verminderter Septakkord, dominanter Nonakkord). Die triolische Akkordstruktur der Begleitung wird bei der Einführung der Gesangsmelodie beibehalten, die singsänglich, deklamatorisch und expressiv ist.

176 Lento

ppp

mf

pp

mf

mf

f

о, дол . го бу . ду

pp

mf

я, в молчань . и но . чи тай . ной,

p

Im Mittelteil der Romanze nimmt die Begleitung einen unruhigeren Charakter an. Die imitatorische Entwicklung neuer melodischer Wendungen in der Gesangsstimme und im Klavier und eine Kette aufsteigender Sequenzen führen zu einem pathetischen Höhepunkt mit einem abwechselnden Erreichen des Spitzentons (Fis) in der Gesangsstimme und dann im Klavierpart („um mit dem geliebten Namen die Dunkelheit der Nacht zu wecken“). Hier erreicht der Liebesrausch seinen Höhepunkt. Im anschließenden Schlussteil (Piu vivo) löst sich das veränderte Thema des ersten Satzes allmählich in aufsteigende Triolenfiguren auf.

Romanzen mit lyrischem und landschaftlichem Charakter bilden einen der wichtigsten Bereiche in Rachmaninows Vokallyrik, was den künstlerischen Wert betrifft. Das landschaftliche Element verschmilzt entweder mit dem psychologischen Hauptinhalt oder kontrastiert im Gegenteil mit diesem. Einige dieser Werke sind in transparenten, aquarellartigen Tönen gehalten, von einer ruhigen, kontemplativen Stimmung durchdrungen und zeichnen sich durch ihre außergewöhnliche Subtilität und Poesie aus. Eine der ersten Romanzen dieser Art im Werk des jungen Rachmaninow war „Die Insel“ zu Gedichten des englischen romantischen Dichters P. Shelley, übersetzt von K. Balmont.

Die vollkommensten und subtilsten Romanzen, die mit Bildern aus der Natur verbunden sind, schuf der Komponist in seiner reifen Periode. Es sind „Flieder“, „Wie schön ist es hier“ und „An meinem Fenster“. Sie gehören zum Zyklus der Romanzen op. 21, der fast gleichzeitig mit den Präludien op. 23 und dem Zweiten Konzert erschien und die gleichen hohen Qualitäten an inhaltlicher Tiefe, Eleganz und Raffinesse der Form und Reichtum der Ausdrucksmittel besitzt.

„**Flieder**“ (Text von Jek. Beketowa) ist eine der wertvollsten Perlen der Lyrik Rachmaninows. Die Musik dieser Romanze zeichnet sich durch außergewöhnliche Natürlichkeit und Einfachheit aus, eine bemerkenswerte Verschmelzung von lyrischem Gefühl und Naturbildern, die durch subtile musikalische und bildliche Elemente zum Ausdruck kommen. Das gesamte musikalische Gewebe der Romanze ist sanglich und melodisch. Ruhige, singende Vokalphrasen fließen mühelos aneinander vorbei. Die ausdrucksstarke Figuration des Klaviers ist mit der Vorstellung von sich im Wind wiegenden Blättern verbunden. Ein Gefühl der Ruhe wird auch durch die Färbung der pentatonischen Tonleiter erzeugt: die Gesangsmelodie und die Begleitung der ersten Takte der Romanze stehen auf der tonlosen Skala As - H - C - Es - F.

177 Allegretto *p sempre langu.*

По ут

p

mf cantabile

allegretto

-ру, на за-ре, по ро-си-стой тра-ве

Im weiteren Verlauf der Entwicklung geht der Komponist über die Pentatonik hinaus. In der Mitte der Romanze zeichnet sich eine breite melodische Phrase („Es gibt nur ein Glück im Leben“) durch ihre Seelenstärke und Wärme aus, die von einem schönen instrumentalen Unterton getragen und durch eine sanfte Wendung in die Tonart der zweiten Stufe (b-Moll) verschattet wird. Auch die Reprise wurde stark überarbeitet. (Die Romanze wurde in einer einfachen zweistimmigen Form geschrieben.) Der Komponist hat nur die Tonart und das Muster der Klavierbegleitung beibehalten. Die Melodie selbst ist neu, mit weiten Intervallen und scharfen Verzögerungen in der Kulmination („Mein armes Glück“). Die diatonische Melodie und die vorangehende pentatonische Figuration, die die Romanze beschließen, erklingen im Klavier umso frischer und klarer.

Die Romanze „**Wie schön ist es hier**“ (Text von G. A. Galina) gehört ebenfalls zu den herausragenden Beispielen für Rachmaninows lyrische Werke, die sich durch Leichtigkeit und Kontemplation auszeichnen. Diese Romanze zeigt mit großer Klarheit die fließende musikalische Entwicklung, die für den reifen romantischen Stil des Komponisten charakteristisch ist und eine besondere Ganzheit der Form und ihre innere Geschlossenheit hervorruft. Die Romanze ist sozusagen „in einem Atemzug“ aufgebaut - so fließt die Musik kontinuierlich in der flexiblen Verflechtung der melodischen Phrasen von Singstimme und Klavier, in den plastischen harmonischen und ladotonalen Übergängen. Die Melodie der Romanze entsteht aus der Anfangsphase der Singstimme. Ihre charakteristischen melodischen und rhythmischen Konturen - die kontinuierliche Aufwärtsbewegung von drei Achteln in Terzen und das Anhalten auf dem letzten, vierten Ton mit einem leichten Abstieg nach unten - sind in allen Phrasen der Singstimme und des Klaviers der Romanze leicht zu erkennen.

178 *Moderato p dolce ed espressivo*

Здесь хо-ро-шо... Взгля-ни, вдали ог-нем го-ритре-ка;

pp

Der Komponist variiert dieses Motiv und schafft daraus mit bemerkenswertem Geschick breitere melodische Strukturen. Sie führen zum melodischen Höhepunkt, der ein besonderer ruhiger Höhepunkt voller tiefer, aber verborgener, schwärmerischer Gefühle ist („Ja du, mein Traum!“).

Der Eindruck eines kontinuierlichen Musikflusses wird durch die Einheitlichkeit der Begleitstruktur, das fast vollständige Fehlen von Zäsuren und den Wunsch, Tonika zu vermeiden, begünstigt. Der A-Dur-Tonika-Dreiklang taucht nur einmal in der Mitte der Romanze auf (am Ende des ersten Satzes - vor den Worten „Hier gibt es keine Menschen“) und wird erst im Schluss fest etabliert. Der Komponist verwendet jedoch wiederholt dominante oder subdominante Harmonien zu Nebenstufen der Tonart, was den Eindruck eines Austritts in verschiedene Tonarten erweckt. Zum Beispiel bei den Worten „Weiße Wolken“ (Plagalkadenz mit Quintsextakkord der II. Stufe in harmonischem E-Dur) und in der Kulmination des Liedes „Ja du, mein Traum!“ (authentische Kadenz in fis-Moll). Diese Vielfalt und das Schillern der Klangfarben hat nicht nur einen großen landschaftlichen und koloristischen Wert, sondern bereichert auch den lyrischen und psychologischen Inhalt der Romanze und verleiht der Musik eine besondere Spiritualität und Ausdruckskraft.

In Rachmaninows Romanzen werden Bilder der Natur nicht nur verwendet, um ruhige, kontemplative Stimmungen auszudrücken. Manchmal helfen sie, turbulente, leidenschaftliche Gefühle zu verkörpern. So entstehen virtuose Romanzen, die sich durch ihre Formvielfalt, den Reichtum und die Dichte ihrer Farben sowie die Brillanz und Komplexität ihres Klaviersatzes auszeichnen.

In diesem Stil schrieb Rachmaninow die Romanze „**Frühlingsfluten**“ (Text von F. I. Tjutschew). Es ist ein musikalisches Bild des russischen Frühlings, ein Gedicht schwärmerischer, freudiger Gefühle. Die Singstimme wird von reizvollen melodischen Wendungen beherrscht: Motive, die auf den Klängen des Dur-Dreiklangs aufbauen, aufsteigende Phrasen, die mit einem energischen Sprung enden. Ihr lebhafter Charakter wird durch punktierte rhythmische Figuren verstärkt. Der brillante, man könnte sagen konzertierende Klavierpart ist sehr gehaltvoll und spielt eine äußerst wichtige Rolle für den lebensbejahenden Gesamtcharakter des Werkes und seine malerische, bildhafte Erscheinung. Schon die Eröffnungssphrase des Klavierparts mit ihren aufsteigenden Passagen und dem expressiven Klang des gesteigerten Diskants erweckt die Stimmung des Frühlings und lässt das musikalische Bild von schäumenden Frühlingsbächen entstehen.

179 Allegro vivace

p

p

f

Е . ще в по - лях бе - ле - ст

снег, а во - ды

f

Diese Phrase entwickelt sich fast während der gesamten Romanze weiter und erhält eine eigenständige künstlerische Bedeutung, sie wird zu einer Art Leitmotiv des

Frühlings. Auf dem Höhepunkt des Werkes verwandelt sie sich in freudige Glocken, die den Triumph der lichten Kräfte ankündigen.

Die musikalische Entwicklung zeichnet sich durch starke tonale Kontraste aus, die durch überraschende Terzkombinationen von Durtonarten (Es-Dur - H-Dur - As-Dur, Es-Dur - Fis-Dur) erzeugt werden. Auch der tiefgreifende Wandel der Thematik ist für die Kammermusikgattung ungewöhnlich.

Die Stärke und die Spannung der musikalischen Entwicklung haben dazu geführt, dass in der Romanze zwei lebhafte und kraftvolle Höhepunkte auftreten. Einer von ihnen wird durch die Gegenüberstellung von Es-Dur und Fis-Dur erreicht („Der Frühling kommt, wir sind die Boten des jungen Frühlings“). In der Singstimme erklingt ein breiter (in der Lautstärke einer Dezime), steil aufsteigender, jubelnder Satz „Sie hat uns ausgesandt“, der von stürmischen Akkordschwällen des Klaviers unterstützt wird (das Eröffnungsmotiv). Danach nimmt die Musik einen träumerischen und zurückhaltenden Charakter an: plötzlich sinkt die Klangfülle, das Tempo verlangsamt sich zweimal, und die Klavierstruktur wird heller.

Mit dem Andante („Und stille, warme Maitage“) beginnt eine neue Welle des Aufbaus: das Tempo wird schneller und der rhythmische Puls beschleunigt (Achtel werden durch Triolen ersetzt). Energisch aufsteigende Klaviersequenzen führen zu einem zweiten, nicht weniger beeindruckenden, aber diesmal rein instrumentalen Höhepunkt. Er erinnert an die pathetisch-virtuosen Episoden in den Klavierkonzerten des Komponisten. Der letzte Ton der Gesangsstimme wird von einer Lawine heftig absteigender Oktaven „überflutet“ und mündet in den pathetischen trompetenartigen Ruf „Der Frühling kommt“. Dazu erklingt eine dichte, gleichsam vibrierende (wiederholte Triolen) Begleitung mit einer scharf klingenden Überlagerung eines Dominantakkords mit einer Sext auf der tonischen Quinte.

Das Bild der Nacht taucht immer wieder in Rachmaninovs Romanzen auf. In der Romanze „**Auszug aus Musset**“ (übersetzt von A. N. Apuchtin) wird sie mit einem Zustand bedrückender Einsamkeit assoziiert. Die in der Romanze zum Ausdruck gebrachte Gefühlspalette ist geprägt von quälendem Herzschmerz und Verzweiflung, die durch die Düsternis und Stille noch verstärkt wird. Der etwas aufgeregte, „tornadoartige“ Charakter der Musik in bestimmten Episoden der Romanze spiegelt offenbar die stilistischen Merkmale der Zigeuner-Variété-Kunst wider, die Rachmaninow gut kannte. In der etwas übertriebenen Pathetik solcher Romanzen erklangen, wie B. W. Assafjew zu Recht bemerkte, „die Tränen und das Weinen, verständlich für die Umgebung“, und „mit diesem Impuls, mit seinen Bestrebungen, reagierte der Komponist instinktiv auf das schmerzliche Gefühl“.

Das musikalische und poetische Bild entsteht bereits in den ersten Takten der Romanze. Die Melodie besteht aus Phrasen, die durch Pausen getrennt, aber intonatorisch zusammenhängend sind. Die Ausdruckskraft wird durch die aufgeregten Figurationen der Begleitung verstärkt.

180 (Allegro non troppo)

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотации для голоса и фортепиано. Каждая система включает вокальную линию и фортепианное сопровождение. В первой системе вокальная линия начинается с динамического обозначения *f*. В второй системе динамическое обозначение *mf* встречается в обеих частях. В третьей системе динамическое обозначение *cresc.* встречается в фортепианной части. Темп обозначен как *Allegro non troppo*.

Литературный текст (русский):

Что так у - си - лен - но серд - це боль -
 - но - е бьет - ся, и
 про - сит, и жаждет по - ко - я?

Im Mittelteil (er beginnt mit den Worten „Worüber ich mich freue“) gibt es Episoden, die in Stimmung und musikalischem Inhalt kontrastieren und den komplexen Wechsel der Gedanken und Erfahrungen des lyrischen Helden offenbaren. Die Ariosomelodie wird durch ein Rezitativ ersetzt. Der Ausruf „Mein Gott!“, der durch den Dur-Dreiklang der VI. Stufe unterstrichen wird, klingt wie ein plötzlicher Ausbruch heller und enthusiastischer Hoffnung. Der Zustand vager Beklemmung und gespannter Erwartung kommt in der Wiederholung monotoner jugendlicher Phrasen („Jemand ruft mich“ usw.), im düsteren, drückenden Klang des zwölfmal im Klavier wiederholten Fis

der zweiten Oktave („Es ist Mitternacht“) und in der absteigenden Bewegung des Basses, die wie zurückweichende leise Schritte klingt, hervorragend zum Ausdruck. Der dramatische Höhepunkt kommt in der komprimierten Reprise-Coda („Oh, Einsamkeit“ usw.) und fällt, wie oft in Rachmaninows Romanzen, auf den Klavierschluss. Er vereint die wesentlichsten und lebendigsten Bestandteile des musikalischen Inhalts des Werks: die Intonationen des Hauptthemas und die große Verschiebung aus dem Mittelteil der Romanze. Auch das zweite Auftreten des D-Dur-Dreiklangs erweckt den Eindruck eines „Lichtstrahls“, der plötzlich in die nächtliche, von Tragik gesättigte Atmosphäre eindringt.

Ganz typisch für Rachmaninows reifen Gesangsstil ist die sich kontinuierlich entwickelnde musikalische Form der Romanze - eine einfache dreiteilige Form, die jedoch zu einer einteiligen Komposition tendiert. Ihr Zusammenhalt wird durch die intonatorische Verwandtschaft verschiedener melodischer Strukturen erreicht (siehe z. B. die Anfangsphrasen aller drei Abschnitte - „Warum schlägt mein schmerzendes Herz so heftig?“, „Wovor bin ich in der Nacht aufgeregt und erschrocken?“, „O Einsamkeit, o Armut!“). Die Einheit der musikalischen Form wird auch durch die Flexibilität des Modulationsschemas und den häufigen Wechsel verschiedener Charakterepisoden und Strukturen erreicht, dank derer der gesamte Mittelteil einen unvollendeten Charakter hat und als Vorbereitung für die Reprise wahrgenommen wird. Erst die viertaktige Einleitung (aus den Worten „Meine Zelle ist leer“) und die feste Etablierung der Haupttonart in der Reprise-Coda geben dem Ganzen die notwendige Finalität. All diese Merkmale bringen die Romanze näher an den Typus einer dramatischen Vokalszene.

Das Bild der Nacht erscheint auch in der Romanze **„Die Nacht ist traurig“** (Text von I. A. Bunin). Das Thema der tragischen Einsamkeit wird hier jedoch auf eine ganz andere Weise verkörpert. „Die Nacht ist traurig“ ist eine neue Art der russischen Elegie. Sie ist nicht vergleichbar mit den leichten, kontemplativen Elegien von Glinka („Versuch es nicht“) oder Rimski-Korsakow („Die Wolken röten sich...“). Eleganz verbindet sich hier mit einer gedrängten und düsteren Stimmung, die konsequente Intensivierung tragischer Farben mit Zurückhaltung und betonter Unbeweglichkeit. Die Grundlage der Romanze sind in der Tat nicht eine, sondern zwei Melodien. Die erste wird in der Gesangsstimme gebildet und besteht aus kurzen und traurig gestimmten Seufzermotiven; die andere, breitere und mehr verschmolzene, findet im Klavierpart statt. Die melancholischen, sich wiederholenden Quintolen dienen als Hintergrund, der ein Gefühl von unausweichlicher Traurigkeit und Erstarrung erzeugt.

181 *Largo*

p Ночь пе

pp

на, как меч

la melodia ben marcato

p un poco più mosso
cresc.

ты мо-и... Да-ле-ко,
cresc.

Die Besonderheit der intonatorischen Entwicklung liegt darin, dass zahlreiche Phrasen und Motive, die im Laufe der Entfaltung des musikalischen und poetischen Bildes entstehen, als Varianten eines einzigen melodischen Inhalts wahrgenommen werden. Einige von ihnen erhalten die Bedeutung von „Schlüssel“-Intonationen und Gesängen. So zum Beispiel die anfängliche melodische Wendung auf den Worten

„Die Nacht ist traurig“, die die gesamte Romanze einrahmt (siehe die letzten drei Takte des Klavierschlusses). Dazu gehören auch verschiedene Varianten der melodischen Phrase, die auf der aufsteigenden Bewegung der Quinte der Harmonie basieren. Diese Umkehrung findet zunächst im Klavier statt, dann in der Gesangsmelodie („Weit weg...“ usw.) und entwickelt sich im Instrumentalteil weiter (siehe Takte 5-7). Auch der Schluss ist auf die Verflechtung dieser beiden charakteristischen Motive aufgebaut.

Der Eindruck von Einheit und innerer Geschlossenheit der musikalischen Form der Romanze wird durch die anhaltende harmonische Entwicklung begünstigt. Die Romanze wird von der plagalen harmonischen Sphäre beherrscht, die sich in den tonalen Beziehungen der Teile des Werks (fis-Moll - e-Moll - fis-Moll) und in den zahlreichen, in der Romanze verstreuten plagalen Wendungen manifestiert.

Gleichzeitig ist es nicht schwer, subtile figurative und musikalische Akzente zu finden, die mit einzelnen Details des poetischen Inhalts verbunden sind. Man beachte z. B. die Pause auf dem Dur-Dreiklang der VI. Stufe bei der Erwähnung eines fernen Lichts, das einen in der weiten Steppe verlorenen Reisenden erfreut. Die geschmeidige melodische Bewegung mit einem Sprung zu einer verminderten Quinte und einer Abweichung zu einer Dur-Dominant-Tonalität, die als nächstes erscheint, passt gut zu den Worten des Textes „Es ist viel Traurigkeit und Liebe im Herzen“. In der Überleitung zur Reprise lässt das Klavier ausdrucksvoll eine Passage mit parallelen Oktaven erklingen, die mit ihrem rauen Charakter und ihrer Maßhaltigkeit die Rückkehr des musikalischen Bildes der verlassenen nächtlichen Steppe vorbereitet.

Die erstaunliche Empfindsamkeit und Seelenfülle der Musik und der Reichtum der Bilder, die der Komponist mit einem sehr sparsamen Einsatz von Ausdrucksmitteln erreicht, machen diese Romanze zu einer der Perlen in Rachmaninows Vokalwerk.

Wie wir sehen, sind dramatische Themen in Rachmaninows Vokalwerken stark vertreten. Das bittere Bewusstsein der Unwiederbringlichkeit des Glücks und der trotz allem unbändige Wunsch danach, der wütende Protest gegen unverdientes Leid und Elend - das sind die Stimmungen und Motive von Rachmaninows dramatischen Romanzen. Die meisten von ihnen finden sich in den Romanzen-Zyklen der 1900er Jahre (op. 21 und 26).

„**Alles vergeht**“ (op. 26, Text von D. N. Ratgauz). Das Thema des Bedauerns über das unwiderrufliche Vergehen des Lebens wird hier vom Komponisten auf äußerst dramatische Weise gelöst: Es entwickelt sich zu einem leidenschaftlichen Protest gegen alles, was die hellen und schönen Triebe des Menschen einschränkt und unterdrückt. Damit unterscheidet sich Rachmaninows Romanze entscheidend von Ratgauz' Gedicht, das pessimistisch und willensschwach gestimmt ist. Das protestierende Pathos bricht in der letzten Phrase des Höhepunkts mit besonderer Wucht hervor. Dieser Höhepunkt, der durch zwei aufeinanderfolgende aufsteigende Phrasen - Gesang und Klavier - vorbereitet wird, ein aufsteigendes Muster mit einem energischen Quintsprung, einer volltönenden Struktur und einem kraftvollen Klang, ist für eine Neuinterpretation des poetischen Textes sehr förderlich.

Piu mosso *mf* *cresc.* *f*

И-деи воля на, над ней дру-га - я вста-нет... Я не мо-

mf *cresc.* *p* *cresc.*

гу ве-се-ных не счи-тать!

ff *ad libitum*

sempre cresc. *ff* *dim*

The image shows a musical score for a song by Rachmaninoff. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking, leading to a fortissimo (f) dynamic. The piano accompaniment also starts with mf and includes a 'cresc.' marking. The second system continues the vocal line with a fortissimo (ff) dynamic and an 'ad libitum' marking. The piano accompaniment includes markings for 'sempre cresc.', 'ff', and 'dim'.

Etwas anders verhält es sich mit Rachmaninows 1916 entstandenen letzten Romanzen (op. 38), in denen sich der Komponist der modernen symbolistischen Poesie zuwendet, die ihm bis dahin fremd geblieben war. Unter den Autoren der von Rachmaninoff ausgewählten Gedichte finden wir die Namen von A. Blok, W. Brjusow, K. Balmont sowie A. White, I. Severyanin und F. Sologub. Der Charakter der poetischen Struktur und die allgemeine Ausrichtung dieser Gedichte erklären das Auftreten einer komplexen intonatorischen und harmonischen Sprache in den Romanzen des Opus 38, das Vorherrschen einer raffinierten Deklamation gegenüber einer melodisch verallgemeinerten Offenlegung des poetischen Bildes, den betont kammermusikalischen Stil und eine gewisse emotionale „Gedämpftheit“, die in diesem Vokalzyklus im Vergleich zu den früheren Romanzen des Komponisten zu spüren ist. Es sollte jedoch betont werden, dass auch in den Romanzen von op. 38 mit der ihnen innewohnenden Verfeinerung des Ausdrucks die Qualitäten beibehalten, die Rachmaninows Vokaltexten immer innewohnten - der lebendige Ausdruck des melodischen Bildes, die fesselnde Farbenvielfalt der harmonischen Sprache, die Aufrichtigkeit und Natürlichkeit in der Vermittlung von Stimmungen und Gefühlen.

Der wertvollste Aspekt von Rachmaninows Musik - ihre Geselligkeit, ihre Fähigkeit, sofort den Weg zu den Herzen der Menschen zu finden - eine Eigenschaft, die Rachmaninow mit Tschaikowski teilt, zeigt sich besonders in seinen Romanzen.

Rachmaninows Romanzen begeistern durch ihre leidenschaftliche Kraft, die Unmittelbarkeit der Gefühle und die siegreiche Aufrichtigkeit. Es ist das lyrische Bekenntnis des Komponisten, das die für sein Werk ungewöhnlichen rebellischen Impulse und den unbändigen Druck willensstarker, lebensbejahender Gefühle zum Ausdruck bringt - Rachmaninows „Flut der Gefühle“; seine Romanzen spiegeln sowohl die tragischen Stimmungen der Einsamkeit als auch die ehrfürchtige Liebe zur Natur wider.

Der Gesangsstil des Komponisten zeichnet sich durch die Länge, Weite und Freiheit des melodischen Atems, die Verbindung von geschmeidigen und plastischen Kantilenen mit einfühlsamen, stets psychologisch begründeten Rezitationen aus. In Rachmaninows Romanzen dominiert der Gesang, die Gesangsmelodie ist das Hauptmittel des Komponisten, um lyrische und psychologische Inhalte zu offenbaren und verallgemeinerte musikalische Bilder zu schaffen. Rachmaninows Vokalttexte führen die Prinzipien des romantischen Stils von Glinka und Tschaikowski fort. Gleichzeitig gibt es in Rachmaninows Romanzen Merkmale, die auf ihre stilistische Verwandtschaft mit der Lyrik der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ - vor allem Rimski-Korsakow, teilweise Balakirew und Borodin - hinweisen; der „korsakowsche“ Ansatz ist im allgemein leichten und elegischen Ton vieler von Rachmaninows kontemplativen Romanzen, im Reichtum und der Fülle ihrer harmonischen Färbung zu spüren.

Eines der wesentlichen Merkmale von Rachmaninows Romantikstil ist die außergewöhnlich große Rolle und Vielfalt der Klavierbegleitung. Der Klavierpart in Rachmaninows Romanzen kann nicht als bloße Begleitung bezeichnet werden. Es ist interessant, die Bemerkung des Komponisten über die Romanze „Die Nacht ist traurig“ zu zitieren: „...Eigentlich ist es nicht seine Aufgabe [d. h. die des Sängers] zu singen, sondern die des Begleiters am Klavier.“ Tatsächlich verschmelzen in dieser Romanze (wie in vielen anderen) die Stimme und das Klavier zu einem vokal-instrumentalen Ensemble-Duett. In Rachmaninows Romanzen finden sich Beispiele für konzertant-virtuose, dekorative und üppige Klavierstrukturen sowie für transparente Kammermusik, die vom Pianisten eine außergewöhnliche klangliche Meisterschaft bei der Vermittlung der rhythmischen und polyphonen Details des musikalischen Gewebes, der feinsten Register und harmonischen Farben verlangen.

Rachmaninows angeborener Sinn für Form zeigt sich deutlich in der konvexen und spannungsgeladenen Dynamik seiner Romanzen. Sie zeichnen sich durch eine besondere dramatische Schärfe, die „Explosivität“ der Höhepunkte aus, in denen sich die innere psychologische Kollision und die Hauptidee des Werkes mit außerordentlicher Wucht offenbaren. Nicht minder typisch für die Vokallyrik des Komponisten sind die so genannten "leisen" Höhepunkte - mit hohen Tönen im feinsten Pianissimo.

Solche Höhepunkte haben bei aller äußeren Zurückhaltung eine enorme emotionale Intensität und hinterlassen einen unauslöschlichen künstlerischen Eindruck, da sie Ausdruck der intimsten Gedanken und Gefühle des Autors sind.

Rachmaninows Vokalwerke (wie auch die seines Zeitgenossen Metner) vervollständigen die Geschichte der vorrevolutionären russischen klassischen Romantik.

„ALEKO“


Die Jugendoper „Aleko“ wurde nach der Vorlage von Puschkins Gedicht „Zigeuner“ geschrieben. Das Libretto wurde von W. I. Nemirowitsch-Dantschenko verfasst. „Aleko“ ist, wie andere Opern von Rachmaninow, ein Werk mit lyrischem und tragischem Grundriss, das durch die Kürze der Form (ein Akt) und den scharfen Konflikt des musikalischen Dramas gekennzeichnet ist. Die Handlung entwickelt sich schnell und intensiv vor dem Hintergrund farbenfroher Genreszenen (Chor- und Tanzszenen) und kleiner orchestraler Episoden (lyrisch-dramatische und Landschaftsszenen).

Kurze Inhaltsangabe. Das friedliche Leben der Zigeuner wird durch die Ankunft von Aleko gestört, der die Stadt wegen seines Unfriedens mit der ihn umgebenden Gesellschaft verlassen hat und freiwillig ins Exil gegangen ist. Aleko sucht Trost und Seelenfrieden in der Liebe des jungen Zigeunermädchens Semfira, im patriarchalischen Leben der Zigeuner, das auf den Prinzipien von Gerechtigkeit und Freiheit beruht. Er ist jedoch nicht in der Lage, sich von seinem angeborenen Egoismus und seiner Grausamkeit zu befreien. Diese niederen Leidenschaften werden zur Quelle des Dramas von Aleko selbst, Semfira, ihrem Vater und dem jungen Zigeuner. Schon in den ersten Szenen der Oper erscheint Aleko als düsterer, von Eifersucht geplagter Mann, der bereit ist, die Ehebrecherin grausam zu bestrafen. Doch Semfira erkennt die eifersüchtigen, selbstsüchtigen Ansprüche des Aleko nicht an, der ihrer überdrüssig geworden ist, und ist entschlossen, ihr Recht auf Freiheit zu verteidigen. Nachdem Aleko Semfira und den jungen Zigeuner aufgespürt hat, tötet er sie in einem Anfall von Eifersucht. Semfiras Vater, der die allgemeine Meinung der Zigeuner vertritt, verurteilt Aleko und vertreibt ihn aus dem Zigeunerlager.

Im Mittelpunkt der Oper stehen (in Bezug auf ihren Ort und ihre dramaturgische Rolle) die aufeinander folgenden Gesangsnummern, die die Hauptfiguren der Oper - Semfira und Aleko - charakterisieren.

Semfiras Lied „Alter Ehemann, formidabler Ehemann“ bildet die Grundlage für die Wiegenszene (Nr. 9). Während sie das Kind schaukelt, summt Semfira das Lied und singt es trotz Alekos Aufforderung, damit aufzuhören, bis zum Ende. Die Strophen des Liedes wechseln sich mit kurzen Rezitativen der an der Szene beteiligten Personen ab. Das Lied zeichnet ein eindringliches Bild der zügellosen, leidenschaftlichen und halbwilden Semfira, die keinen Eingriff in ihre Gefühlsfreiheit duldet. Die Musik der Orchestereinleitung zeichnet sich durch Energie und eine gewisse Härte der Farben aus. Die melodische Linie ist scharf konturiert: absteigende Sekundschritte werden plötzlich zu Quartsprüngen, der Rhythmus ist hartnäckig und entschlossen, die Harmonik (eine abgewandelte Doppeldominante) etwas rau. Die Melodie selbst ist alles andere als weiblich, eher deklamatorisch als gesänglich. Wie die Einleitung basiert sie auf der Wiederholung eines einzigen

rhythmischen Musters  in der

Einleitung  und in der Singstimme. All dies verleiht Semfiras Lied einen kühnen Charakter.

183 **Allegro risoluto**

Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня

marcato

Später, wenn Semfira ihren Geliebten erwähnt, wird die Melodie sanglich und flexibel, erfüllt von einem schmachtenden, leidenschaftlichen Liebesgefühl (*Con moto*). In der letzten Strophe kehren die Intonationen des früheren, spöttischen und willensstarken Themas in abgewandelter Form wieder.

Alekos Kavatine (Nr. 10). Semfira ist fort. Aleko ist allein, in düstere Gedanken versunken. Alekos gefühlsvolles Drama, sein leidenschaftliches und stolzes Wesen werden vom Komponisten in einer ausgedehnten Gesangsepisode dargestellt, die Züge eines Rezitativs, eines Arioso und einer echten Kavatine trägt.

Der erste Abschnitt hat einleitenden Charakter; er wird von einem dramatischen Beginn beherrscht, wobei die ängstlichen und düsteren Intonationen der Einleitung die ganze Zeit über zu hören sind. Die Kavatine (eine kurze, ausdrucksstarke melodische Phrase der Bässe) wird eröffnet. Dieses Leitmotiv vermittelt die düstere Nachdenklichkeit des Helden. Die ruhigen melodischen Wendungen der ersten Rezitativphrasen und die Details der Orchesterbegleitung (der volle und weiche Klang des Des-Dur-Dreiklangs) vermitteln das friedliche Bild eines schlafenden Zigeunerlagers im Mondschein.

Doch dann enthüllen Alekos pathetische rezitativische Fragen („Warum zittert das arme Herz?“) seine quälende Angst.

Im Mittelpunkt des ersten Teils der Kavatine steht eine kurze Arioso-Episode, in der Aleko wütend die von ihm verlassene Gesellschaft anprangert und ihr die Freiheit des Nomadenlebens gegenüberstellt (siehe „Ich lebe meine Nomadentage ohne Sorge, ohne Reue“). Auf diese spirituelle Erhebung folgt jedoch das bittere Eingeständnis des Helden, dass er die wahre innere Freiheit nicht gefunden hat. Seine Seele wird noch immer von dunklen Leidenschaften gequält.

Alekos Gedanken kreisen um Semfira. Die lebhaften Erinnerungen an das vergangene Glück mit ihr bilden den Inhalt des zweiten, zentralen Teils der Kavatine, bzw. der Kavatine selbst. Die Singstimme entfaltet eine wunderbare lyrische Melodie, die sanft und mühelos über einen gemessenen, wiegenden Orchesterhintergrund fließt.

The musical score for page 184, titled "Meno mosso", is presented in a two-system format. The top system shows the vocal line and the piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet pattern in both hands. The vocal line includes the Russian lyrics: "неж - но при-кло-нясь ко мне в пустынной ти-шине". The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*, and performance instructions like *con anima*.

Alekos Ausgelassenheit und Freude, die Erregung seiner Leidenschaft, lassen in der Singstimme ausdrucksstarke Pausen und Zwischenphrasen entstehen, während das Orchester das Hauptthema des Gesangs steigert und erweitert. Alekos Träume werden jedoch durch den Gedanken an Semfiras Verrat gestört. Die traurigen Rezitativphrasen des Helden („Na und? Semfira ist untreu...“), die die Entwicklung des Liebesthemas unterbrechen, werden durch den orchestralen Schluss ersetzt, der in seiner psychologischen Ausdruckskraft und Tragweite bemerkenswert ist. Das Orchester nimmt das unvollendete Liebesthema wieder auf und führt seine Entwicklung zu ihrem Höhepunkt. Das Thema erhält hier jedoch eine andere Färbung: seine tragische Pathetik drückt nicht mehr die Unermesslichkeit der Liebe aus, sondern die Verzweiflung Alekos.

Erzählung des Alten (Nr. 3). Diese Nummer befindet sich am Anfang der Oper. Bereits in ihrem expositorischen Teil wird der Protagonist mit dem Bild eines weisen Zigeuners, Semfiras Vater, kontrastiert. Wie wir aus seinen Erinnerungen erfahren, rächte sich der alte Zigeuner nicht an seiner Frau, die sich in einen anderen Mann verliebt hatte, ihren Mann und ihre kleine Tochter verließ und mit einem fremden Tabor durchbrannte. Die Geschichte wird in einem ruhigen Erzählton erzählt, der nur gelegentlich von starken dramatischen Einschüben unterbrochen wird. Die sanft absteigende, edle und zurückhaltend traurige Melodie der Stimme wird von „seufzenden“ Phrasen des Orchesters begleitet. Die charakteristische Bewegung für eine ausgedehnte Sekunde verleiht der Musik eine leicht orientalische Note.

In den rezitativischen Episoden nimmt die anfängliche Intonation der Erzählung einen rein dramatischen Charakter an, wie z.B. in der expressiven Phrase des Orchesters, die die Verzweiflung von Semfiras Vater darstellt (nach den Worten „...Mariula ging ihnen nach“). In den letzten Takten kehrt der musikalische Ausdruck

jedoch zu seiner früheren Zurückhaltung zurück, und das musikalische Kolorit insgesamt wird nur leicht verdunkelt.

Der Gesangsstil „Alekos“ ist melodisch. Die Stimmen stehen an erster Stelle, das Orchester an zweiter, obwohl seine Rolle ausreichend entwickelt und dramaturgisch bedeutsam ist. Die musikalische Form der Oper basiert auf kompletten Musiknummern. Die Darsteller werden hauptsächlich in traditionellen solistischen Opernformen charakterisiert. Bei der Charakterisierung der Zigeuner strebt Rachmaninow keine ethnographisch genaue Wiedergabe des Zigeunerkolorits an (nur eine Nummer der Oper - der „Tanz der Männer“ - verwendet ein echtes Zigeunerthema) und hält sich an die allgemeinen stilistischen Techniken, die man in den „orientalischen“ Seiten der Musik von Glinka und den „Kutschkisten“ findet.

Der Wert der Oper liegt in der Ausdruckskraft, der jugendlichen Frische, der Unmittelbarkeit und Emotionalität der Musik. Dank dieser Qualitäten bleibt „Aleko“ im Repertoire der Opernbühnen.

In seinem vielseitigen musikalischen Schaffen agierte Rachmaninow als überzeugter Nachfolger der großen russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, als Fortsetzer der Traditionen einer nationalen, demokratischen Kunst, die tief mit der Realität verbunden ist und sich an das Volk wendet.

Rachmaninow gilt als der größte Pianist unseres Jahrhunderts, dessen Name in der Geschichte des Klavierspiels neben dem von F. Liszt und A. G. Rubinstein steht. Rachmaninows Dirigierleistungen machten ihn zu einem der herausragendsten Dirigenten seiner Zeit.

Rachmaninows schöpferisches Erbe bildet einen wertvollen Teil der russischen Kunstkultur: seine besten Klavier-, Vokal- und symphonischen Werke gehören zum goldenen Fundus der klassischen russischen Musik und haben ihre künstlerische Bedeutung bis heute bewahrt. Rachmaninows tiefe und herzliche Musik, unerschöpflich in ihrem melodischen Reichtum, ihrer Schönheit und Frische, hat die sowjetischen Komponisten, insbesondere im Bereich der Klavier- und Vokalwerke, positiv beeinflusst.

KAPITEL X

I. F. STRAWINSKI

(1882 - 1971)

Strawinskis Werk gehört zu den bedeutendsten und zugleich komplexesten Phänomenen der Musikkunst des 20. Jahrhunderts. Strawinski trat in den frühen 1900er Jahren in Erscheinung und setzte seine schöpferische Tätigkeit fast bis zu den letzten Jahren seines Lebens fort. Sein Talent entwickelte sich unter dem vielschichtigen Einfluss der russischen Kunstkultur. Gleichzeitig knüpfte er schon früh Kontakte zur westeuropäischen, vor allem französischen Kultur. Als er bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs in den Westen kam, blieb Strawinski dort¹.

¹ 1962 reiste Strawinski in die Sowjetunion und gab dort mehrere Konzerte, bei denen er seine eigenen Kompositionen dirigierte.

Er verlor allmählich den direkten Bezug zu seinen nationalen Wurzeln und wurde zu einem der führenden Vertreter des ausländischen Musiklebens. In der komplexen, verschlungenen Entwicklung seines Werks kamen viele für die bürgerliche Kunst des

laufenden Jahrhunderts charakteristische Widersprüche zum Ausdruck. Die Hauptwerke des Komponisten, die in unmittelbarem Kontakt mit der russischen Realität entstanden, gehören jedoch zu Recht zu den herausragenden Leistungen der russischen Musik der Jahre vor der Oktoberrevolution.

KURZE BIOGRAFISCHE INFORMATIONEN

Igor Fjodorowitsch Strawinski wurde am 5. Juni 1882 in Oranienbaum (heute Lomonossow) bei Petersburg in die Familie des hervorragenden Opernkünstlers F. I. Strawinski geboren. Unter den vielfältigen musikalischen Eindrücken der Kinderjahre des späteren Komponisten nahmen Opernwerke, mit denen er dank des Berufs seines Vaters vertraut werden konnte, einen herausragenden Platz ein. Viele Jahre später erinnerte sich Strawinski an seinen ersten Besuch einer Opernaufführung - Glinkas „Iwan Sussanin“. „Damals hörte ich zum ersten Mal das Orchester - und was für ein Orchester! Ein Orchester, das Glinka aufführt! Der Eindruck war unvergesslich ...“, - schrieb er in seinen Memoiren „Chronik meines Lebens“. Auch die Volkslieder, die er in dem Dorf hörte, in dem die Familie die Sommermonate verbrachte, gelangten früh in sein Bewusstsein.

Im Alter von zehn Jahren begann Strawinski mit dem Klavierspiel. Bald interessierte er sich für die Improvisation, da er noch nicht in der Lage war, seine musikalischen Gedanken aufzuschreiben. Im Alter von sechzehn Jahren schrieb er seine ersten überlieferten Kompositionen.

Nach dem Abschluss des Gymnasiums besuchte Strawinski auf Wunsch seiner Eltern die juristische Fakultät der Universität Petersburg. Zu seinen Studienkollegen gehörte der jüngste Sohn von Rimski-Korsakow, durch den Strawinski den großen Komponisten kennenlernte. Rimski-Korsakow empfahl dem jungen Musiker, Harmonie und Kontrapunkt bei einem seiner Schüler zu studieren, und er selbst übernahm die Aufsicht über seinen Instrumentations- und Kompositionsunterricht. Dieser Unterricht begann im Winter 1902/03 und dauerte etwa drei Jahre. Strawinski wurde Teil des Schülerkreises Rimski-Korsakows, der sich ständig in seinem Haus aufhielt. Der Kontakt des jungen Komponisten zu Rimski-Korsakow und dessen Familie blieb auch nach dem Ende des regulären Unterrichts bis zum Tod seines Lehrers bestehen.

1907 vollendete Strawinski sein erstes großes Werk, die Symphonie in Es-Dur. Stilistisch noch wenig eigenständig, zeugt die Sinfonie von der Aneignung der klassischen russischen Traditionen durch den Komponisten und spiegelt insbesondere den Einfluss des Sinfonismus von Glasunow und teilweise von Tschaikowski wider.

Für die schöpferische Entwicklung des Komponisten in den kommenden Jahren war die Vertrautheit mit neuen ästhetischen Strömungen von großer Bedeutung. Er interessierte sich sehr für die Werke der Künstler der Gruppe „World of Art“ und die zeitgenössische Poesie. Bei den Konzerten von Siloti und den „Abenden für zeitgenössische Musik“ beeindruckten ihn die Werke französischer Komponisten, insbesondere Debussy, sehr.

Die Beherrschung der orchestralen Prinzipien des späten Rimski-Korsakow in Verbindung mit Elementen des französischen Musikimpressionismus führte zu bedeutenden stilistischen Veränderungen des jungen Strawinski. Am deutlichsten zeigt sich dies in den beiden kleinen Orchesterwerken von 1908 - dem „Fantastischen

Scherzo“ und vor allem dem „Feuerwerk“. Die hier demonstrierte virtuose Beherrschung der orchestralen Klangfarben und die Ernennung koloristischer Elemente zu den führenden Trägern des musikalischen Inhalts deuteten bereits die Richtung an, in die sich Strawinskis Werk in den kommenden Jahren entwickeln sollte.

Seine Bekanntschaft mit S. P. Djagilew spielte eine entscheidende Rolle für Strawinskis Zukunft. Als energische Persönlichkeit mit großem Organisationstalent gelang es Djagilew, die bedeutendsten Künstler, Musiker und Balletttänzer anzuziehen und zu vereinen. In den späten 90er Jahren war er einer der unmittelbar Beteiligten an der Gründung von Kunstausstellungen und der Zeitschrift „World of Art“. In den 1900er Jahren dehnte Djagilew seine Aktivitäten über Russland hinaus aus. Nachdem er 1907 eine Reihe von Konzerten mit russischer Musik in Paris veranstaltet hatte, leitete er die so genannten „Russischen Jahreszeiten“ (in Paris und später auch in London). In den „Russischen Jahreszeiten“ wurden zunächst eine Reihe russischer Opern („Boris Godunow“, „Sadko“, „Snegurotschka“) mit erstklassigen Interpreten, insbesondere Schaljapin, aufgeführt. In der Zukunft nahmen Ballettproduktionen den Hauptplatz ein, an denen eine brillante Namenskonstellation von Ballerinen wie A. P. Pawlowa, T. P. Pawlowa, T. P. Karsawina, der Tänzer W. F. Nischinski, durchgeführt vom größten Ballettreformer M. M. Fokin. Djagilew legte besonderen Wert auf die Einbeziehung herausragender Künstler und Maler in die Gestaltung der Aufführungen, die nicht nur als Dekorateure fungierten, sondern oft auch an der Ausarbeitung der Ballettskripte beteiligt waren. All dies trug zu dem enormen Erfolg der „Russischen Jahreszeiten“ bei, die wesentlich dazu beitrugen, den Weltruhm der russischen Kunst zu stärken.

Djagilew lud Strawinski ein, die Musik für ein nationales Fantasie-Ballett zu komponieren, das er auf der Grundlage von Volksmärchen über den Feuervogel und Kaschtschei den Unsterblichen konzipiert hatte. Das Drehbuch wurde von Fokin unter Mitwirkung der Künstler A. Benois, A. Golowin und anderer verfasst. Golowin fertigte (zusammen mit L. Bakst) Skizzen für das Bühnenbild und die Kostüme an. Strawinski schrieb die Musik des Balletts mit großer Leidenschaft in kurzer Zeit. Die Premiere des „Feuervogels“ fand im Frühjahr 1910 in Paris statt. Dies war Strawinskis erste Hinwendung zur Gattung des Balletts, die in den kommenden Jahren einen wichtigen Platz in seinem Werk einnahm. Obwohl im „Feuervogel“ die Anknüpfung an die Traditionen von Rimski-Korsakow und teilweise Mussorgski („Eine Nacht auf dem kahlen Berge“) noch deutlich spürbar ist, stellt dieses Werk einen bemerkenswerten Sprung in der kreativen Entwicklung des Komponisten dar.

Von diesem Zeitpunkt an war Strawinski für viele Jahre fest mit Djagilews Unternehmen verbunden. Genau ein Jahr nach der Aufführung des „Feuervogels“, im Juni 1911, wurde Strawinskis zweites Ballett, „Petuschka“, in Paris aufgeführt. In seiner „Chronik“ gab der Komponist interessante Details über die Entstehungsgeschichte des Werkes preis. Eines Tages hatte er die Idee zu einem virtuoson Klavierstück mit Orchesterbegleitung. Während er es komponierte, stellte er sich im Geiste das Bild einer Spielzeugtänzerin vor. Die schnellen arpeggierten Klavierpassagen, die dieses Bild charakterisierten, schienen mit dem Orchester zu kollidieren, das mit bedrohlichen Fanfaren antwortete. Bei dem Versuch, eine verbale Definition für die Figur zu finden, die diese Musik verkörperte, kam Strawinski schließlich darauf, dass es sich um Petuschka handelte, „den ewigen und unglücklichen Helden aller Jahrmärkte und aller Länder! Das war, - schreibt er, - genau das, was ich brauchte - ich fand einen Namen für ihn, ich fand einen Titel!“

Djagilew kam auf die Idee, auf dieser Grundlage eine ganze Aufführung zu kreieren. So wurde das einaktige Ballett „Petuschka“ geboren. Das Drehbuch wurde von A.

Benois zusammen mit dem Komponisten geschrieben, der auch die Kostüme und Bühnenbilder entwarf. Fokin fungierte erneut als Choreograph, und das Bild Petruschkas fand in der Person von Nischinski einen hervorragenden Darsteller.

Mit „Petruschka“ erreichte Strawinskis Werk seine volle Reife. Dieses Werk, das zum Zeitpunkt seines Erscheinens in seiner Bewertung ziemlich stark auseinanderging, wurde im Laufe der Zeit allgemein anerkannt.

Strawinskis nächstes bedeutendes Werk war das Ballett „Die Frühlingsweihe“ (*Le sacre du printemps*) mit dem Untertitel „Bilder aus dem heidnischen Russland“. Wie im Fall von „Petruschka“ bezog sich der ursprüngliche Anstoß auf visuelle, plastische Darstellungen. Irgendwie unerwartet, so sagt Strawinski in seiner „Chronik“, - entstand in seiner Phantasie „das Bild eines heiligen heidnischen Rituals: weise Alte sitzen im Kreis und beobachten den Totentanz eines Mädchens, das sie dem Frühlingsgott opfern, um seine Gunst zu gewinnen“. Der Komponist teilte seine Idee mit dem Künstler N. Roerich, der den alten slawischen Themen besonders nahe stand, und auch mit Djagilew. Beide waren von der Idee, ein neues Ballett zu schaffen, sehr angetan. Die Verwirklichung der Idee wurde jedoch durch die Komposition und Inszenierung von „Petruschka“ zurückgedrängt. Die Partitur von „Die Frühlingsweihe“ wurde 1912 fertiggestellt, und die erste Aufführung fand im Juni 1913 in Paris statt.

Die Uraufführung von „Die Frühlingsweihe“ stieß bei der Mehrheit des Publikums auf außerordentlich starke Ablehnung. Die ungewohnte Musiksprache löste von den ersten Takten an Gelächter und empörte Rufe aus, die in einen Dauerlärm übergingen, der die Musik übertönte und die Tänzer störte. Erst spätere Aufführungen und konzertante Aufführungen der Musik des Balletts ermöglichten es, sie für bare Münze zu nehmen, und schon bald wurde „Die Frühlingsweihe“ als eines der bedeutendsten Ereignisse im Musikleben seiner Zeit anerkannt.

In „Die Frühlingsweihe“ bemühte sich Strawinski, die Weltanschauung der alten Slawen der Stammeszeit zu vermitteln, deren Leben eng mit der Natur verbunden war. Sie vergötterten ihre unbekanntenen, gewaltigen Kräfte und versuchten, sie mit Riten und Opfern zu besänftigen. Das Ballett besteht aus zwei Teilen - „Anbetung der Erde“ und „Das große Opfer“. Die orchestrale Einleitung schildert das Frühlingserwachen und das allmähliche Aufblühen der Natur. Eine Reihe von Tänzen, Spielen, rituellen Handlungen und Zeremonien gipfelt in dem „Großen Heiligen Tanz“ der Auserwählten - einem zum Tode verurteilten Mädchen.

„Die Frühlingsweihe“ spiegelt Strawinskis weitere innovative Suche nach Harmonie, Orchester und Rhythmik wider, die hier einen noch nie dagewesenen Grad an Komplexität erreicht. In der Thematik des Balletts nehmen kurze archaische Volksgesänge einen großen Platz ein, die für Strawinskis Sprache in einer Reihe von späteren Werken mit nationalen Themen typisch wurden. Die neuen Ausdrucksmittel der „Frühlingsweihe“ hatten einen großen Einfluss auf die Entwicklung der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts.

Schon seit der Produktion des „Feuervogels“ hatte sich Strawinski, der mit Djagilews Unternehmen verbunden war, im Ausland niedergelassen und reiste nur noch in den Sommermonaten nach Russland.

Anfang der 30er Jahre nahm er die französische und in den 40er Jahren die US-amerikanische Staatsbürgerschaft an, wohin er nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zog.

In den nächsten Jahren der ausländischen Periode blieb Strawinskis schöpferische Verbindung zu nationalen Themen und volksmusikalischen und poetischen Quellen erhalten. Davon zeugen einige seiner Vokal- und Instrumentalzyklen, die auf volkstümlichen Texten beruhen („Scherze“, „Katzenwiegenlieder“), sowie mehrere

Musik- und Bühnenwerke - „Das Märchen vom Fuchs, vom Hahn, von der Katze und vom Schaf“, „Die Hochzeit“, „Die Geschichte vom flüchtigen Soldaten und vom Teufel“ und die komische Oper „Mavra“ nach der Handlung von Puschkins Gedicht „Das Häuschen in Kolomna“. Zur gleichen Zeit traten in Strawinskis Werk eine Reihe neuer ästhetischer und stilistischer Tendenzen auf, die ihn allmählich von den russischen Themen und den künstlerischen Grundsätzen, die die Anfangszeit seiner Karriere bestimmt hatten, wegführten.

Die weiteren Entwicklungsstufen Strawinskys gehen über die Grenzen der russischen vorrevolutionären Musik hinaus. Sie werden in dieser Abhandlung nicht behandelt.

„PETRUSCHKA“ „Lustige Szenen in vier Bildern“

Die Handlung dieses „Straßenballetts“, wie es einer der Co-Autoren, A. Benois, nannte, spielt im alten Petersburg der 1830er Jahre, während des Volksfestes der Butterwoche. Die Hauptdarsteller sind Puppen, zwischen denen sich das Drama abspielt, ganz unkompliziert, ja banal. Dies ist die Geschichte der unglücklichen Liebe von Petruschka, einer traditionellen Figur des Volkstheaters, zur Ballerina, die ihn ablehnt und den Mohren bevorzugt, der am Ende seinen Konkurrenten - Petruschka - tötet. Der Hintergrund des Dramas ist ein breit gefächertes Bild eines Faschingsfestes, das eine bunt zusammengewürfelte feiernde Menge zeigt. Der Kern der Idee besteht darin, das Thema der seelischen Einsamkeit des unglücklichen Petruschka zu enthüllen, der von der Welt um ihn herum bekämpft wird - dem groben und bösen Mohren, der leeren frivolen Ballerina, ihrem gemeinsamen Herrn und Besitzer, dem Zauberer, und der gleichgültigen, müßigen Menge.

Kurze Inhaltsangabe. Erstes Bild. Volksfest in der Butterwoche¹.

¹ Die Titel der einzelnen Bilder sind entsprechend der Partitur angegeben.

Der Admiralsplatz in Petersburg, ein heller Wintertag. In der Mitte der Bühne - das Theater des Magiers. Außerdem gibt es eine Galerie, Karussells, Schaukeln, Berge aus Eis, Läden mit Süßigkeiten und eine Gruppe von betrunkenen Feiernden. Ein Charmeur mit einer Straßentänzerin erscheint. Zur gleichen Zeit ertönt von der gegenüberliegenden Seite eine Spieluhr. Eine andere Tänzerin tanzt um sie herum. Ein alter Zauberer kommt heraus. Der Vorhang des Theaters öffnet sich und enthüllt drei Puppen - Petruschka, Ballerina und den Mohren. Der Zauberer erweckt sie mit einem Flötenton zum Leben und sie beginnen zu tanzen.

Zweites Bild. Petruschkas Zimmer. Petruschkas Zimmer mit schwarz bemalten Pappwänden, Sternen und Mond, an einer Wand ein drohendes Porträt des Zauberers. Jemand stößt Petruschka grob mit dem Fuß durch die Tür. Er fällt, kommt wieder zu sich und stößt Flüche aus. Die Ballerina erscheint, Petruschka eilt ihr freudig entgegen, aber sie geht bald wieder. Petruschka erliegt seiner Verzweiflung.

Drittes Bild. Das Zimmer des Mohren. Rote Tapete mit grünen Palmen und phantastischen Früchten. Der Mohr in prächtigem Gewand liegt auf einer Ottomane und spielt mit einer Kokosnuss. Die Ballerina tritt auf, tanzt erst solo, dann mit dem Mohren. Petruschka stürzt herein, es kommt zum Kampf zwischen ihm und dem Mohren. Die Ballerina wird ohnmächtig. Am Ende stößt der Mohr Petruschka hinaus.

Viertes Bild. Volksfest während der Butterwoche (abends). Die Szenerie des ersten Bildes. Mehrere Episoden folgen aufeinander. Die tanzende Amme wird durch einen Mann mit einem Bären ersetzt, der auf seinen Hinterbeinen zu einer Melodie läuft. Ein Händler mit zwei Zigeunerinnen erscheint. Er wirft mit Geld um sich, spielt Mundharmonika, die Zigeunerinnen tanzen. Die Kutscher und die Bräutigame führen einen lebhaften Tanz auf, dem sich auch die Kindermädchen anschließen. Allmählich bricht die Dämmerung herein, bunte bengalische Lichter werden entzündet. Teufel, Ziege und Schwein erscheinen. Sie scherzen und tanzen. Der Tanz wird gemeinschaftlich. Plötzlich ertönen Schreie aus dem Theater - Petruschka rennt hinaus, verfolgt vom Mohren. Der wütende Mohr tötet Petruschka mit einem Säbelhieb (inzwischen ist es dunkel geworden und es beginnt zu schneien). Umringt von der Menge stirbt Petruschka. Der Zauberer kommt, hebt Petruschkas Leiche auf und schüttelt sie, um zu zeigen, dass sie nur eine Puppe ist, von der Sägemehl fällt. Die Menge zerstreut sich. Der Zauberer schleppt die Puppe ins Theater. Plötzlich erscheint Petruschkas Schatten über dem Theater, bedroht den Zauberer und zeigt ihm seine lange Nase. Der Zauberer ist entsetzt, lässt die Puppe los und eilt davon.

Das erste Bild ist in drei ungleich große Abschnitte unterteilt. Der erste, der umfangreichste, stellt die Festlichkeiten dar. Der zweite ist mit dem Auftritt des Zauberers und der Animation der Puppen verbunden, der dritte mit deren Tanz.

Die Musik des ersten Abschnitts beeindruckt durch ihre außerordentliche Vitalität und Lebendigkeit bei der Schilderung des festlichen Straßenlebens im alten Petersburg. Eine Art „Voluminösität“ in der Darstellung der bunten, vielstimmigen Menge wird durch den ständigen Wechsel der verschiedenen Episoden erreicht. Darüber hinaus ist die musikalische Sprache der Szene selbst besonders mehrdimensional: sie erwächst aus der gleichzeitigen Kombination und Schichtung heterogener Intonationen, Harmonien und Klangfarben, die uns sofort in die lärmende Menge einführt.

Von den ersten Takten an ist im Orchester ein allgemeines, unaufhörlich vibrierendes Brummen zu hören: Geplapper, Rufe der Händler, Fragmente von Liedern, usw. Dieser Effekt wird durch eine kontinuierliche trillerartige Bewegung erzielt, die an eine Mundharmonika-Melodie erinnert (zunächst wird sie von den Klarinetten und Hörnern intoniert - siehe 185a). Vor diesem Hintergrund führt die Flöte eine wiederholte Quartbewegung¹ aus, die sich mit einem kurzen Intonationsgesang abwechselt.

¹ Diese Art von Drehgesang war typisch für die Rufe der fahrenden Straßenverkäufer, die ihre Waren in einem Gesang anboten. Strawinski war mit diesem charakteristischen Phänomen des städtischen Lebens seit seiner Kindheit vertraut.

Ein weiterer „Liedkeim“, der sich ebenfalls nicht entwickelt, erscheint in den Celli (Beispiel 185b).

185 a

Vivace

The musical score for Example 185 a is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4, and the tempo marking is 'Vivace'. The dynamic marking is 'mp'. The music consists of a series of chords and single notes, with a trill-like quality in the upper staff. The first measure contains a series of chords, and the second measure contains a series of single notes. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked 'Fl' and 'f'. The middle staff is marked 'mf cantabile'. The bottom staff has a '3' below it. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Dieser ganze Themenkomplex (sozusagen das „Thema der Feste“) beherrscht den gesamten ersten Teil des Bildes, wechselt mit anderen Themen ab und kehrt als Refrain im Rondo wieder.

Der erste Abschnitt ist das Erscheinen der tanzenden Festgänger (Ziffer 5). Er basiert auf dem authentischen Volkslied „Dalalyn, dalayn“².

² Dies ist ein „Oster“-Lied (*Prozessionslied*) (verbunden mit Osterbräuchen) aus Rimski-Korsakows Sammlung von Volksliedern.

Charakteristisch für die Darbietung dieses Liedes ist das Übereinanderlegen verschiedener Harmonien bei parallelem Voranrücken von Dreiklängen und Sexten in engem Abstand. Eine kurios klingende Variante desselben Liedes, mit hämmernden Sekundenklängen auf D und E auf einem gehaltenen B im Bass, vermittelt die rezitierende Zungenbrecher des Jahrmarkts-Großvaters (7).

Ab Ziffer 12 treten die Leierkastenmänner und die Tänzerin in den Vordergrund. Der Komponist bewies erstaunlichen Einfallsreichtum und Witz bei der Wiedergabe des spezifischen Klangs der Drehorgel, eines in der Vergangenheit weit verbreiteten Instruments der fahrenden Musiker. Zwei Oktavklarinetten spielen die Melodie eines damals im städtischen Leben beliebten Liedes, „Abends im Herbst bei schlechtem Wetter“. Zwischendurch bricht es auf amüsante Weise ab (einige der Flöten der Drehorgel funktionieren nicht!) und setzt dann wieder ein. Die primitive Walzerbegleitung auf den Harmonien von Tonika, Dominante und Subdominante steht zuweilen absichtlich im Widerspruch zur Melodie. Die Ostinato-Figur der Flöte stellt die für Drehorgel-Melodien typische Verzierung dar. Ein Straßentänzer beginnt zu einer neuen, flotten zweistimmigen Melodie¹ zu tanzen und schlägt den Takt mit einer Triangel (ab 13).

¹ Das ist das französische Lied „Das Holzbein“, das Strawinski einst von einem Drehorgel-Spieler in Südfrankreich spielen hörte.

Was folgt, ist ein genialer musikalischer „Trick“: der Klang einer Spieldose, ebenfalls mit einer Liedmelodie „bürgerlichen“ folkloristischen Ursprungs („Ein herrlicher Mond schwebt über dem Fluss“), überlagert die beiden Themen der Drehorgel (drei- und zweitönig), die abwechselnd wiederholt werden. Die klirrende Klangfarbe dieses mechanischen Instruments wird im Orchester durch Glocken wiedergegeben, die von einer Celesta mit einzelnen Glitzer-Passagen des Klaviers begleitet werden.

Als das Thema des Possenreißers, das Refrainthema und das Lied „Dalalyn“ wiederkehren, wächst das Grollen der Menge und endet schließlich in einem ohrenbetäubenden Trommelschlag. Für einen Moment verstummt alles - der Magier kommt heraus. Der zweite Abschnitt des Bildes beginnt.

Die Musik des „Zauberers“ steht in lebhaftem Kontrast zu allem, was ihr vorausgeht, und schafft eine Atmosphäre von leicht bedrohlichem Geheimnis. Der einsame tiefe Fis-Klang des Kontrafagotts (im Wechsel mit dem Pizzicato der Kontrabässe) ist ungewöhnlich farbenreich; die düstere, schleichende Bewegung der tiefen Fagotte und Klarinetten wird von gespenstisch raschelnden und gleichzeitig klingenden Passagen der Streicher mit Dämpfern, Sängern und Harfe aufgegriffen. Die Harmonik wird von Chromatik und instabilen Konsonanzen mit Tritonen beherrscht. Die vom Zauberer auf der Flöte vorgetragene Kadenz ist dagegen bewusst schablonenhaft und primitiv (Arpeggien auf dem Dominant-Septakkord und der Tonika von Es-Dur, unpassende Fermaten am Ende jeder Phrase, eine „gefühlvolle“ Verzögerung am Ende). Bei der Wiederholung erhält die Musik des „Zauberers“ eine andere Klangfarbe - die Streicher mit Dämpfern klingen noch fantastischer.

„Russkaja“ (*russischer Tanz*) verbindet Glitzer und Eifer mit einem Hauch von Mechanik - schließlich wird der Tanz von Puppen aufgeführt! In der kalten und klingenden Farbe von „Russkaja“ spielen die Klangfarbe des Klaviers, das für das Hauptthema verantwortlich ist (unterstützt von Blechbläsern und Streicherpizzicato), und der trockene Klickklang des Xylophons eine wichtige Rolle. Das Hauptthema basiert auf einer Reihe von Varianten eines kurzen Volkstanzmotivs, als ob es sich ständig dreht oder auf der Stelle tritt.

Der Mittelteil (A-Dur) ist weicher und transparenter, wobei ein leichtes hohes Register vorherrscht. Das Soloklavier beginnt die Reprise mit herben akkordischen Parallelen.

186 (Allegro giusto)

The musical score shows measures 186 to 190. It is in 2/4 time and marked *sub f*. The right hand features a melody of eighth-note chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a sharp, syncopated chord.

Gegen Ende beschleunigt sich die Bewegung, als ob sie durch die scharf unterbrochenen synkopischen Akkorde, mit denen die Nummer endet, angetrieben wird.

187

fff

Nach „Russkaja“ ertönt ein Trommelschlag (der alle Bildwechsel markiert). Dann, in der momentanen Stille, spielen die Oboen eine charakteristische Wendung eines der Petruschka-Themen.

188

ff

Das zweite Bild ist ganz der Charakterisierung von Petruschka gewidmet, einem hässlichen kleinen Mann, der grausam unter unerwidelter Liebe leidet. Die Musik dieses Bildes basiert auf der ursprünglichen Skizze des Stücks für Klavier und Orchester, die Strawinski in seiner „Chronik“ erwähnt. Das Klavier spielt fast während der gesamten Dauer dieses Gemäldes die Hauptrolle.

Eine Reihe von kurzen Motiven - wie schrill schreiend, hilflos schlitternd, abgehackt und eingefroren - schildern die Bewegungen des benommenen und allmählich zur Besinnung kommenden Petruschka. Anschließend werden seine beiden Hauptthemen skizziert. Das erste davon (für zwei Klarinetten) basiert auf einer polytonalen Kombination der Akkordklänge zweier Dur-Dreiklänge in einer Dreiklangsbeziehung (C und Fis), die eine zweite „Reibung“ bilden. Dazu gesellt sich ein kläglich stöhnendes Fagott (etwas später wird das stöhnende Motiv von einer Trompete mit Dämpfer gespielt).

189 *Molto meno*

p

Fag

Auf derselben polytonalen Basis werden virtuose Klavierpassagen mit Martellato (Spieltechnik auf dem Klavier) kraftvoll entwickelt, die zum durchdringenden zweiten Fanfaren-Thema führen (Unisono von Trompeten und Cornettoes, fortgesetzt von drei Posaunen). Es ist der Abschluss des ersten. Dies sind die wütenden Flüche Petruschkas.

190 **Furioso**

Das folgende Adagietto (dann Andantino) verbindet eine leichte, etwas melancholische Kontemplation (Petruschka schwelgt in Träumen) mit einem Hauch von Ironie und grotesker Laune.

191

Mit dem Erscheinen der Ballerina (Allegro) wird die Musik schnell ungestüm und glitzert und funkelt in Farben. Petruschkas Ausbruch der Verzweiflung wird durch rezitativisch-improvisatorische Solokadenzen der Klarinette, dann des Klaviers, in scharf dissonanter Harmonie wiedergegeben. Nervös aufgewühlte Klavierpassagen, unterstützt von Violinen und Klarinetten, werden wieder aufgenommen, und das überschwängliche Fanfaren-Thema wird wiederholt. Dann kommt die Erschöpfung (Lento): nur die „Hintergrund“-Seufzer der grellen Hörner bleiben übrig; zum letzten Mal erhebt sich das polytonale Thema der Klarinetten und erstarrt in der Höhe. Der

scharfe Trompetenklang, der das Bild vervollständigt, unterstreicht die fatale Unerreichbarkeit des Glücks für Petruschka.

Drittes Bild. Die musikalische Charakterisierung des Mohren verkörpert anschaulich seine grimmige Wildheit, Aufgeblasenheit und Unbeholfenheit. Das heterogene thematische Material des Bildanfangs (scharfe „leere“ Quarten, stürmische Gestenexplosionen, absteigende Quart-, Quint- und Tritonusparallelen, schleichende Akkorde, die düster aus dem Bass aufsteigen) bildet die Einleitung zum Tanz des Mohren.

Der erstarrte, unbewegliche Charakter des stimmungsvollen Tanzthemas (Klarinette und Bassklarinette in der Oktave) wird durch das ausgehaltene Pedal noch verstärkt. Das kurze, zitternde Motiv des Englischhorns auf die stampfende Bewegung der Streicherbässe ist ausdrucksstark (66).

Wenn das thematische Material des Mohren ein zweites Mal durchgeführt wird, wird seine „Aggressivität“ noch verstärkt. Gegen Ende klingt das Tanzthema noch düsterer und farbenreicher und wird von den drei Fagotten akkordisch „verdichtet“ (68).

Auf die klare rhythmische Formel der kleinen Trommel folgt der Tanz der Ballerina - eine flache, mechanische und seelenlose Melodie des Solo-Kornett-A-Pistons. Die Flötenkadenz auf den Klängen des Dominantseptakkordes in Es-Dur (ein Appell an die Kadenz des Zauberers!) dient als Einleitung zum Walzerduett von Ballerina und dem Mohren.

Der Walzer ist dreiteilig. Seine beiden Themen sind den Walzern von Lanner¹ entlehnt.

¹ Lanner Josef (1801-1943) - Österreichischer Komponist, einer der Begründer des Wiener Walzers, Strauss' unmittelbarer Vorgänger, Vater und Sohn. Die Themen sind den Walzern "Erinnerungen an Schönbrunn" und "Steirische Melodien" entlehnt.

In seiner Bearbeitung verstärkte Strawinski den sentimental und lyrischen Anfang. Er betonte die Primitivität und Seelenleere der beiden Figuren. Die Präsentation des ersten Themas stellt das Kolorit eines Straßenensembles nach: das Fagott spielt eine Begleitung in Form von Arpeggien auf der Tonika und der Dominante, die Melodie wird vom Kornett gespielt, zu der sich die Flöte gesellt, die die Melodie des Kornetts abfängt, sich dann mit ihr verflechtet und sie schließlich mit einer Doppelzunge in einer Oktave verdoppelt. Dieser vibrierende Klang erhöht die „Sensibilität“ der Melodie.

Im Mittelteil des Walzers unterlegt der Komponist das Lannersche Thema mit ironischen Vorschlägen. Zum hellen, transparenten Klang der Flöten und Harfen gesellen sich tiefe Streicher: Sie erläutern das plumpe, unbeholfene zweistimmige Thema des Mohren, das auch dann noch weiterläuft, wenn die Melodie der Oberstimmen bereits beendet ist. In der Reprise wird das erste Walzerthema noch "süßer". Das „schaudernde“ Motiv des Mohren, das wie ein Widerspruch zum Rest der Musik klingt, tritt hinzu.

Das Duett wird durch das Erscheinen von Petruschka unterbrochen und entwickelt sich zu einem Kampf zwischen zwei Rivalen. In einem rasenden Wirbelwind laufen dissonante Figurationen in parallelen Sekunden ab; Fragmente von Petruschkas Fanfare verflechten sich mit den punktierten Rhythmen des Mohren-Themas. Eine Reihe heftig ziseliertes Akkorde mit Tritonus bekräftigt Petruschkas Niederlage.

Viertes Bild. Wieder, wie zu Beginn des ersten Bildes, hören wir das Summen der Menge. Aber jetzt erklingt es in einem sonnigen und festlichen D-Dur, die

Instrumentierung ist komplexer und brillanter, behält aber ihre „harmonische“ Basis bei.

Die Szene ist nach dem Suitenprinzip aufgebaut. Die Episoden stehen im Kontrast zueinander. Jede von ihnen ist ein Meisterwerk von Strawinskis musikalischer und charakteristischer Kunst. Alle diese Episoden werden durch ein harmonisches Motiv miteinander verbunden.

Die erste Episode ist der Tanz der Ammen. Ihre etwas übermütige „Buntheit“ wird in den ersten Takten des Tanzes gut vermittelt, wobei die Intonation des Volksliedes „Ja, ich bin abends jung“ (auch bekannt mit dem Text „Entlang der Piterskaja-Straße“) bereits in den Terzen mit durchgehenden Vorschlägen vorweggenommen wird. Zunächst erscheint die Melodie nur bruchstückhaft, als käme sie von außen. Schließlich erklingt sie in voller Breite (Violinen und Hörner) und dominiert vor dem Hintergrund des festlichen Lärms¹.

¹ Die realistische und lebensnahe Vielschichtigkeit des Bildes der Festlichkeiten wird in diesem Fall auch dadurch erreicht, dass das Lied „Ja, ich bin abends jung“ im 3/2-Takt gesungen wird, während der vorherrschende Takt von Anfang an der 6/4-Takt ist (siehe den Rhythmus der Blechbläser und Kontrabässe in den Ziffern **93-94**).

Ab Ziffer **95** taucht ein neues Element auf, das das zweite volkstümliche Thema vorbereitet - den Tanz „Ach ihr Heuschöber, mein Heuschöber“. Auch er wird allmählich eingeführt - zunächst von den Oboen in der ursprünglichen Verdoppelung durch Tritonus. Seinen lustigen Ausdruck erhält es durch die eigentümlichen Anschläge und humorvollen Füllungen der kleinen Flöte (im Beispiel weggelassen).

92

The image shows a musical score for two staves, measures 92-94. The music is written in a 6/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music consists of complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various accidentals and phrasing slurs. The second staff continues the rhythmic and melodic development, also featuring complex patterns and dynamic markings.

Es folgen drei Struktur- und Klangfarbenvariationen des Gesangs „Ach ihr Heuschöber“, in denen die Energie des Tanzes allmählich zunimmt. In der Reprise verschränkt sich das Thema „Ich bin jung am Abend“ mit „Ach ihr Heuschöber“, als kämen beide Lieder gleichzeitig aus verschiedenen Teilen.

Die Musik der Episode von dem Mann und dem Bären bricht in betontem Kontrast aus. Die schweren Bässe stellen das Tier dar, das sich unbeholfen bückt und auf seinen Hinterbeinen steht. Die Klarinetten im scharfen oberen Register imitieren den Klang eines Flötenspielers. Die Melodie wird in der Mitte des Registers von der Tuba imitiert. Das wiederkehrende Hintergrundgeräusch des „Stimmengewirrs“ bildet einen Übergang zur Szene des Händlers mit den Zigeunerinnen. Die schwungvolle Saitenphrase, die mehrmals vorkommt, vermittelt fast greifbar das Bild eines betrunkenen Händlers, dem „das Meer bis zum Knie steht“.

Der Tanz der Kutscher und Stallburschen ist ein bemerkenswerter musikalischer und bildlicher Ausdruck russischer Tüchtigkeit und zugleich einer urwüchsigen Urkraft. Von Anfang an setzt sich sein willensstarkes zweistimmiges metrisches

Pulsieren durch, das durch die Akzente des Sforzando (Streicher, dann auch Trompeten und der Bassklang der Tuba, unterstützt von Pauken) unterstrichen wird. Das authentische Volkstanzlied „Und der Schnee schmilzt, das Wasser fließt vom Dach“ wird hier verwendet. Es ist ebenfalls allmählich aufgebaut. Die Entwicklung des Themas entspricht dem kontinuierlichen Wachstum der inneren Dynamik des Tanzes.

Im Mittelteil taucht der Gesang „Ich bin jung am Abend“ wieder auf (die Kindermädchen betreten den Tanz). Die eindringlichen kurzen Phrasen der drei Posaunen sind mit den Tänzen der Kutscher verbunden. Die zunehmende Erregung erreicht ihren Höhepunkt in der Reprise (ab **114**). Das Tanzthema ist nun voll entwickelt (in den schweren Blechbläsern), und die Violinen und Celli kanonisieren gegen ein figuratives Muster (in den Holzbläsern).

Der Tanz der Kutscher, der bereits mehrfach als plötzliche Unterbrechung eingesetzt wurde, wird durch die Episode der maskierten Männer ersetzt. Hier überwiegt die schnelle, launisch flackernde chromatische Bewegung der Streicher und Holzbläser. Die Liebäugeleien des Teufels werden von den ziselierenden Oktaven der Trompeten und Posaunen mit grotesken Sprüngen von mehr als zwei Oktaven nach unten umrissen.



Die Heiterkeit der Ziege und des Schweins wird durch eine Reihe von schnellen dissonanten Akkordfolgen mit Füllungen im Wechseltakt vermittelt. Die Akkorde wechseln sich mit einem Motiv im Bass ab, das Wendungen enthält, die dem Gesang „Und wir warten auf die Butterwoche“¹ ähneln.

¹ Aus der Sammlung von Rimski-Korsakow, der dieses Lied in „Snegurotschka“ in der Butterwochen-Szene verwendete.

Dasselbe Motiv erklingt im weiteren Verlauf in metrischen Variationen in hoher Lage (Flöten, Glocken) vor einem schillernd klingenden Ostinato-Hintergrund in Es-, dann As-Dur (siehe ab **122**). In dem Moment, in dem der Rest der Fröhlichen sich dem Tanz anschließt, erscheint das Lied „Dalalyn“ aus dem ersten Bild. Eine seiner Intonationen wird als Grundlage für eine kurze, aber kraftvolle Steigerung verwendet.

Plötzlich ist alles weg.... Zurück bleibt ein einsamer Fis-Ton in den Trompeten, der zu einem der Motive des Fanfaren-Themas aus Petruschka wird. Schnelle, ängstlich auf- und absteigende Passagen mit Sekundschritten in Klarinetten, Violinen und Xylophon kehren zurück. Fragmente des Petruschka-Themas vermischen sich mit den Intonationen des Mohren. Der geschlagene Petruschka fällt mit gebrochenem Schädel zu Boden (der Komponist schreibt in der Partitur vor, dass das Tamburin in diesem Moment auf den Boden fallen soll).

Die Episode von Petruschkas Tod ist einer der bemerkenswertesten Momente in der Musik des Balletts. Die Tremolos der Bratschen über Flageolets und Violinen mit chromatisch absteigenden Terzen bilden einen vibrierenden Hintergrund, vor dem Petruschkas Thema erklingt, das von der Klarinette und dann von der Solovioline bis zur Unkenntlichkeit verändert wird. Strawinski behält zwar die genaue Tonhöhe des Fanfarenthemas bei, verleiht ihm aber durch Veränderungen in Rhythmus, Dynamik

und Klangfarbe einen zaghaften und lyrischen Charakter. Auch die Eröffnungsphrase des Adagietto im zweiten Satz erscheint in einer neu interpretierten Form und klingt wie eine vage Erinnerung in der dunklen tiefen Lage der kleinen Flöte.

194

The image shows a musical score for measures 194-197. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *P dolcissimo* and an *espressivo* marking. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in measure 195. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes in measure 196. The third staff shows a change in dynamics to *P dolente* and features eighth notes with a dynamic marking of *8*. The fourth staff continues the melody with eighth notes and a dynamic marking of *8*.

Besonders beeindruckend ist der Klang des Petruschka-Themas in der Solovioline, das im gesamten Werk nur ein einziges Mal in einem melodischen und lyrischen Ausdruckssinn verwendet wird. Es ist, als ob im Moment des Abschieds vom Leben für einen kurzen Moment das wahrhaft menschliche Wesen dieser Figur, das unter der Maske einer Marionette verborgen war, zum Vorschein kommt.

Mit der Ankunft des Zauberers führen die Hörner und das Kontrafagott sein düsteres Thema ein, das von den Streichern mit der Leitharmonie Petruschkas kontrastiert wird. Das Volk zerstreut sich, die Bühne leert sich... Leise, als Erinnerung an die vergangenen Festlichkeiten, spielen die Hörner mit Dämpfer (und dann die Oboen) ein „harmonisches“ Motiv. Die Stille wird plötzlich von Petruschkas Fanfaren-Thema „Verzweiflung“ durchbrochen, das von der kleinen Trompete (die hier zum ersten Mal auftritt) mit einem extrem gespannten, schreienden Timbre gespielt und von der normalen Trompete unterstützt wird. Beide Trompeten intonieren dann ein letztes Mal das polytonale Leitmotiv Petruschkas, dessen letzte Quartwendung sie mit scharfen Sekundschritten betonen (vgl. Beispiel 190). Doch wie aus dem Nichts erklingt „vor dem Vorhang“ das harmonisierte Motiv der Hörner in C-Dur, als wäre nichts geschehen. Die trockenen Oktaven der Pizzicato-Streicher, die das Ballett beschließen, basieren auf den Klängen, die zur Leitharmonie der Titelfigur gehören. Die Partitur endet doppelharmonisch mit dem Ton fis.

„Petruschka“ ist ein Werk von brillanter Innovation. Hier wurden die Traditionen der russischen klassischen Musik auf sehr originelle Weise umgesetzt und gleichzeitig einige Merkmale der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht.

Die Idee basiert auf der humanistischen Idee des Mitgefühls für den unglücklichen Helden, der von einem unerreichbaren Glück träumt und sich unüberwindbaren feindlichen Kräften gegenüber sieht. Das Bild einer erbärmlichen, hässlichen Kreatur, die zur Zielscheibe des Spottes der anderen wird, aber zu subtilen Gefühlen fähig ist, geht auf die vielfältigen Traditionen der klassischen Kunst zurück. Das Thema der inneren Einsamkeit der Hauptfigur im Kontrast zu einer gleichgültigen Umgebung, die ihr Leiden nicht wahrnimmt, steht der romantischen Kunst nahe. Strawinski bringt jedoch eine deutlich spürbare ironische Note in die Charakterisierung Petruschkas ein

und entfernt damit die Patina der Romantik. Petruschka ist kein lebendiger Mensch, sondern nur eine mit menschlichen Erfahrungen ausgestattete Marionette. Die unerwartete Wiederauferstehung Petruschkas bringt jedoch ein mysteriöses Element in das Ballett, das verschiedene Interpretationen der Intentionen des Autors zulässt¹.

¹ Das Motiv der Wiederauferstehung Petruschkas steht in der Tradition der volkstümlichen Petruschka-Aufführungen, in denen der Held am Ende stets über seine Feinde triumphiert und seine „Unsterblichkeit“ im Grunde den ultimativen Optimismus der volkstümlichen Weltanschauung widerspiegelt.

Die Verbindung von klassischen Traditionen und modernen Kunstströmungen zeigt sich auch in den Massenszenen des Balletts, die einen sehr wichtigen Platz einnehmen. Ihre Vorbilder finden sich in vielen russischen Opern, vor allem in denen von Rimski-Korsakow (z. B. in „Snegurotschka“, „Sadko“), aber auch in Serows „Die Macht des Feindes“. Die bemerkenswerte Szene des Butterwochenfestes aus dieser Oper nimmt ähnliche Szenen in „Petruschka“ am ehesten vorweg. Doch Strawinski gelang es, eine unvergleichlich größere Helligkeit und Farbigkeit zu erreichen. Seine orchestrale Palette wurde mit den Mitteln der impressionistischen Kunst bereichert. Andererseits hat die lebendige Pittoreske dieser Szenen Analogien in der russischen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts, zum Beispiel in einer Reihe von Gemälden von B. M. Kustodijew und in den dekorativen und farbenfrohen Gemälden von F. A. Maljwin. Die sehr liebevolle Wiedergabe des alten russischen Stadtlebens verbindet „Petruschka“ mit einem der Lieblingsthemen der Künstler der Gruppe „World of Art“, und es ist kein Zufall, dass einer ihrer führenden Vertreter, A. Benois, sich als Strawinskis Mitautor bei der Schaffung der Aufführung entpuppte.

Die Massenszenen, die das Ballett einrahmen, erfüllen eine doppelte dramaturgische Funktion. Sie sind sowohl der „Hintergrund“, vor dem sich das „Drama“ abspielt, als auch ein notwendiges Element der ideologischen Handlung: Diese Szenen verkörpern die Welt um den Helden, die ihm fremd und gleichgültig gegenüber seinem Drama ist. Die Masse der Menschen wird im Allgemeinen eng und einseitig dargestellt - nur als eine müßige, primitiv unterhaltende Menge. Die saftige und vollblütige, phantasievoll extrem geprägte Darstellung hat jedoch einen unzweifelhaft realistischen Charakter.

Wie die Klassiker verwendet Strawinski authentisches, alltägliches Intonationsmaterial, um Massenszenen zu vermitteln. Je nach Handlungsort und sozialem Umfeld wählt er jedoch bestimmte Schichten dieses Materials aus und setzt es auf ganz eigene Weise um. Es handelt sich um Lieder ländlichen Ursprungs, die aber auch im städtischen Leben verbreitet sind, und fast ausschließlich um Tanzlieder („Ach du Heuschöber“, „Und der Schnee schmilzt“, „Ich bin jung am Abend“); auch das einzige Kalenderlied des Balletts, „Dalalyn“, ist durch einen deutlich akzentuierten Rhythmus gekennzeichnet. Lediglich „Ich bin jung am Abend“ zeichnet sich durch einen eher choralartigen Charakter aus. Bei der Verwendung dieser Melodien ging Strawinski in erster Linie von der Aufgabe aus, die allgemeine Atmosphäre eines großen Volksfestes wiederzugeben. Die Themen erscheinen in der Regel vor einem Ostinato-Hintergrund, tauchen zunächst fragmentarisch auf, um sich dann gleichsam zu nähern, sich zu entfalten, sich abzuwechseln oder gleichzeitig mit anderen Melodien zu kombinieren und mit Episodenwechseln zu enden.

Melodien des lyrischen Typs der urbanen Liedromantik („Abends im Herbst bei schlechtem Wetter“, „Ein herrlicher Mond schwebt über dem Fluss“) sind äußerst charakteristisch für die Darstellung des Straßenlebens. Sie erhalten eine instrumentale ironisch-parodistische Brechung. In die gleiche Kategorie der

„Straßenmusik“ fallen die Melodie „Das Holzbein“ sowie die Walzermelodien von Lanner, die sich dank spezifischer Vortragsweisen ebenfalls dieser Intonationssphäre annähern.

Die eigenen Themen des Komponisten, die auf typischen volkstümlichen Intonationen beruhen, zeichnen sich durch eigentümliche Entwicklungsmethoden aus. Dies sind insbesondere mehrfache, exakte oder abgewandelte Wiederholungen kurzer Gesänge, deren metrische Verschiebungen, variable Akzente und die Verschiebung des Motivanfangs auf unterschiedliche Taktanteile (siehe Beispiel 185b und die Ziffern **8, 39, 40, 42, 122**). In Bezug auf die Rhythmik sind auch die häufigen variablen Größen (siehe Ziffern **4, 7, 8, 24, 25, 54, 56, 57, 81** usw.), die Polyrythmik sowie die Polymetrik (Ziffern **12, 16, 72, 73**) und schließlich das bereits mehrfach erwähnte melodisch-rhythmische Ostinato zu nennen.

Die Kombination aus Polyrythmik und Ostinaten bildet die Grundlage für das „Thema des Humors“, das alle Massenszenen durchdringt. Dieses Themenbild, das in den ersten Takten des Balletts in seiner einfachsten Form erscheint (Beispiel 185a), erreicht seine größte Komplexität im vierten Satz. Die vielschichtige Struktur, zusammen mit der Polyrythmik, stellt die Vielfältigkeit der Bühnenhandlung anschaulich dar.

Der harmonischen Sprache des Balletts ist ein innovativer Charakter inhärent. In Bezug auf die Harmonie steht das Ballett als Ganzes in zwei Sphären einander gegenüber. Eine davon ist die diatonische, die in den Massenszenen den Hauptanteil einnimmt. So ist beispielsweise die tonale Grundlage des ersten Satzes d-Moll - natürlich oder dorisch. Das Hauptthema des „Russischen Tanzes“ ist in reinem natürlichen C-Dur gehalten. Auch hier zeigt sich die Strawinski innewohnende Unkonventionalität im Stimmverhalten und in den Akkorden. So wird die Melodie zu Beginn des Tanzes durch parallele Sextakkorde auf einer ausgehaltenen Dominantharmonie und zu Beginn der Reprise durch Parallelen mit Quinten, Sekunden und Septimen präsentiert (Beispiel 186). Die freie Verwendung von diatonischen Klängen führt zu polyfunktionalen Akkordkombinationen. Sie bilden die Grundlage für den letzten Akkord in der Schlusskadenz des „Russischen Tanzes“, der alle drei Grundfunktionen vereint (Beispiel 187). Manchmal wird die klare diatonische Basis von dissonanten „Flecken“ überlagert, die die Bühnensituation nahelegt (siehe 3 Takte vor Ziffer **14** und folgende).

Der Diatonik steht eine komplexere harmonische Sphäre gegenüber, die vor allem mit der Charakterisierung von Petruschka und teilweise auch mit dem Zauberer und dem Mohren verbunden ist. Dazu gehört vor allem die polytonale Leit-Harmonie Petruschkas. Polytonale Kombinationen kommen auch anderswo vor (siehe 120). Die polytonale Klangfolge wird bei der Charakterisierung des Mohren angewandt (Takte 3-6 der Ziffer **64**, siehe die obere melodische Stimme). In einigen Momenten wird das „nackte“ zweite Intervall hervorgehoben (siehe Beispiel 188 und die Takte 4-5 am Ende des Balletts), und es gibt Sekund-Quart-Quint-Akkordkomplexe (Ziffern **7, 121**). Die Besonderheit der harmonischen Vertikale ist weitgehend auf die Polyphonierung der Struktur und die Eigenheiten der Intonation zurückzuführen.

Strawinskis orchestrale Meisterschaft und sein unerschöpflicher Erfindungsreichtum bei den Klangfarben sind bemerkenswert. Der Klang des Orchesters ist jedoch untrennbar mit der Struktur, mit der gesamten Organisation des musikalischen Gewebes verbunden. Die Klangfarbe ist in „Petruschka“ der aktivste dramaturgische Faktor, der die Handlung und ihre Figuren malt, darstellt und charakterisiert. Neben den komplex organisierten Tutti in der Partitur des Balletts nehmen die Soli der einzelnen Instrumente einen herausragenden Platz ein (Klarinetten, Fagott und Trompeten in der Petruschka-Thematik, Flöten und Klarinetten in der Episode mit

dem Helldunkel, Flötenkadenzen in der Trick-Szene, Kornett-Soli im Tanz der Ballerina usw.). Eine wichtige Rolle spielt das Klavier, dessen Part an vielen Stellen sehr verantwortungsvoll ist. Die Klangfarben des Klaviers und der Celesta tragen zusammen mit dem Xylophon und dem Pizzicato der Streicher dazu bei, jene spezifische trockene, glänzende, kalte Färbung zu erzeugen, die mit dem künstlichen, mechanischen, unbelebten Anfang assoziiert wird, der für die Hauptfiguren des Balletts charakteristisch ist.

„Petruschka“ war, historisch gesehen, kaum Strawinskis Höhepunkt in Bezug auf seine weltweite Popularität. Die Musik des Balletts erlangte enorme Popularität, insbesondere als Orchesterwerk. Der Einfluss „Petruschkas“ (zusammen mit der „Frühlingsweihe“) auf die verschiedensten Komponisten unseres Jahrhunderts war groß, vor allem im Bereich der Orchestertechnik und der Klangfarben.

Fest verbunden mit den nationalen Traditionen und der künstlerischen Kultur seiner Zeit, blieb Strawinskis Ballett „Petruschka“ eines der leuchtendsten Beispiele der russischen Musikkunst.

SCHLUSSFOLGERUNG

Die klassische russische Musik aus der Zeit vor der Oktoberrevolution ist von größtem künstlerischen Wert. Die Hingabe an das Vaterland, die glühende Liebe zum Volk und die tiefe Menschlichkeit, die in den Werken der größten russischen Komponisten zum Ausdruck kommen, bestimmen die hohe ästhetische Struktur des klassischen russischen Musikerbes. Es verblüfft durch die Vielfalt der Gattungen, Formen, Ideen und den Reichtum der kreativen Individualität.

Die Entwicklung der russischen Musik verlief in organischer Verbindung mit der Entwicklung der fortgeschrittenen russischen Literatur. In den Werken großer Schriftsteller und Dichter griffen die Komponisten auf Bilder und Handlungen zurück, die die Musikkunst mit neuen Inhalten bereicherten. Der Einfluss von Puschkin, dem größten russischen Dichter, auf die russische Musik war außergewöhnlich fruchtbar. Sein Name ist mit einer besonders großen Zahl herausragender Leistungen in der russischen Oper und der kammermusikalischen Klassik verbunden. Auch die Werke von Gogol, Lermontow, Nekrassow und anderen russischen Schriftstellern und Dichtern waren für das musikalische Schaffen von großer Bedeutung.

Die literarisch-kritische und journalistische Tätigkeit der großen revolutionären Demokraten - Belinski, Tschernyschewski und Dobroljubow - hatte einen bedeutenden Einfluss. Ihr Einfluss spiegelte sich nicht nur in der allgemeinen ideologischen Ausrichtung des musikalischen Schaffens wider, das sich zusammen mit der Literatur und der bildenden Kunst auf der Grundlage der führenden ästhetischen Prinzipien des Nationalismus und des Realismus entwickelte. Sie spielten auch eine große Rolle bei der Herausbildung der wichtigsten Bestimmungen der fortgeschrittenen Musikästhetik und -kritik, die wiederum die Arbeit der Komponisten beeinflussten.

Die russischen Klassiker stützten sich in ihren Werken auf eine Vielzahl von Quellen der Volksdichtung und -musik. Neben der Nutzung und aktiven Weiterentwicklung der Errungenschaften früherer Epochen der russischen Kunst nahmen sie auch die Erfahrungen der größten Vertreter der ausländischen Musikkultur auf und interpretierten sie neu. So entstand die russische klassische Musik, die sich durch eine lebendige nationale Originalität aller Ausdrucksmittel künstlerischer Formen auszeichnet.

Russische Komponisten trugen sehr originelle Inhalte zu den historisch etablierten Musikgattungen bei. Sie bereicherten diese Gattungen mit neuen Bildern, interpretierten sie neu und schufen ihrerseits neue, der Weltmusik bisher unbekannte Gattungsvarianten. Dazu gehören beispielsweise die epischen Opern von Glinka, Borodin und Rimski-Korsakow, die volksmusikalischen Dramen von Mussorgski, die lyrischen und psychologischen Opern von Tschaikowski und der einzigartige rezitativische und ariose Operntypus von Dargomyschski in „Der Steinerne Gast“.

Eine neue Etappe in der Geschichte der Entwicklung der symphonischen Musik der Welt waren die verschiedenen Zweige der russischen Symphonik, die durch die Namen Glinka, Balakirew, Borodin, Tschaikowski, Rimski-Korsakow, Glasunow, Skrjabin und andere vertreten werden. Nicht weniger vielfältig und neu waren die Eroberungen der russischen Klassiker im Bereich des Kammergesangs. Neben der großen Bereicherung der lyrischen Romantik (Glinka, Balakirew, Tschaikowski, Rachmaninow) entstanden hier so innovative Phänomene wie dramatische, satirische und sozial denunziatorische Szenengesänge von Dargomyschski und Mussorgski oder epische und märchenhafte Romanzen von Borodin.

Die Komponisten leisteten auch einen bedeutenden Beitrag zur Kammermusik (insbesondere Klaviermusik) sowie zur Chor- und Ballettmusik (in letzterem Bereich waren nach Tschaikowski vor allem Glasunow und Strawinski von großer Bedeutung).

Bei der Aneignung der musikalischen Sprache des Volkes beschränkten sich die russischen Komponisten nicht nur auf die nationale Volksmusikkunst. Sie zeigten stets das lebhafteste Interesse und die größte Liebe für die Volksmusik anderer Nationalitäten. Dieser Respekt vor fremden Musikkulturen wurde auch zu einer der charakteristischen Traditionen der russischen Klassik.

In den Werken russischer Komponisten nehmen volkstümliche Themen der befreundeten slawischen Völker einen bedeutenden Platz ein. Dies gilt in erster Linie für das ukrainische Volk, dessen schöpferische Verbindungen zu ihm über mehrere Jahrhunderte zurückverfolgt werden können.

Russische Musiker hatten auch eine Vorliebe für westslawische - polnische und tschechische - Lieder. Die schöpferische Umsetzung der Musik der Völker des Orients, vor allem des Kaukasus, Transkaukasiens und Zentralasiens, nahm einen ganz besonderen Platz in der russischen klassischen Musik ein. Die „Russische Musik über den Orient“ (Ausdruck von B. W. Assafjew) wurde zu einem der integralen und sehr wichtigen Bereiche der russischen Musikklassik. W. Stassow wies darauf hin, dass das „orientalische Element“ „den charakteristischen Unterschied der neuen russischen Musikschule“ ausmache, und bemerkte zu Recht, dass „es nirgendwo in Europa eine so herausragende Rolle spielt wie bei unseren Musikern“.

Nach Glinka schufen russische Komponisten auch viele Werke über spanische Volksthemen (z. B. Rimski-Korsakows „Capriccio espagnol“), wendeten sich der italienischen Volksmusik zu (Tschaikowskis „Capriccio Italien“), französischen, ungarischen und finnischen Themen (nach Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ wurden finnische Volksthemen von Dargomyschski und Glasunow verwendet). Dieser vorsichtige und sensible Umgang mit den Musikkulturen anderer Völker zeugt von der Abwesenheit nationaler Beschränkungen unter den russischen Musikern.

Die russische Musikkultur hatte einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Musik anderer Nationen. Dies gilt in erster Linie für die brüderlichen Nationen der Sowjetunion. Viele ihrer größten Vertreter waren direkte Schüler herausragender russischer Musiker. So studierten der Begründer der ukrainischen Schule N. W. Lyssenko, der georgische Komponist M. A. Balantschivadse, der Klassiker der armenischen Musik A. A. Spenjarow, eine Reihe lettischer Musiker - J. Vitols, A.

Jurjan, E. Melngailis, der bekannte estnische Komponist A. Kapp und andere - am Petersburger Konservatorium bei Rimski-Korsakow. Einer der Begründer der georgischen Musikschule S. P. Paliaschwili war ein Schüler von Tanejew. Auch russische Musiker spielten durch ihre pädagogischen und organisatorischen Aktivitäten eine nützliche Rolle bei der Entwicklung der brüderlichen Kulturen, wie z. B. M. M. Ippolitow-Iwanow, der in den 80-90er Jahren aktiv zur Entwicklung der georgischen Musikkultur beitrug.

Die große nationale Originalität und der künstlerische Wert der russischen Musik haben seit langem die Aufmerksamkeit westeuropäischer Musiker auf sich gezogen. Besonders intensiv sind die Beziehungen zwischen russischer und ausländischer Musik und Musikern seit der Zeit Glinkas, dessen Werk schon zu seinen Lebzeiten von so bedeutenden Künstlern wie Berlioz und Liszt hoch geschätzt wurde. Das Werk der nächsten Generation russischer Komponisten nach Glinka fand in der Person von Liszt einen besonders glühenden Bewunderer und Förderer.

In der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitete sich die russische Musik immer mehr im Ausland. Fortgeschrittene ausländische Persönlichkeiten erkannten die russische Schule als eine neue Etappe in der Entwicklung der Weltmusikkunst. „Die Russen haben uns einen völlig neuen Weg gezeigt. Sie stürzten sich in das Volk und brachten von dort einen neuen, belebenden Anfang hervor. Studieren Sie die russische Musik: ihr Einfluss wird für uns heilsam sein“, - sagte der französische Musikkenner L. Bourgault-Ducoudray. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ist der Einfluss der russischen Musik bei vielen westeuropäischen Komponisten zu beobachten, insbesondere in Frankreich, der Tschechischen Republik, Polen und England. Zu dieser Zeit erlebte die russische Aufführungskunst einen wahren Triumphzug, als Vertreter wie Schaljapin und Rachmaninow zu Weltruhm gelangten und weltweit anerkannt wurden.

Die Große Sozialistische Oktoberrevolution, die eine neue Ära in der Geschichte der Menschheit einleitete, war auch eine neue historische Etappe in der Entwicklung der Musikkultur des russischen Volkes und anderer Völker unseres Landes. Unter den Bedingungen des Sowjetsystems wurden die russischen Musikklassiker zusammen mit anderen großen kulturellen Werten zum ersten Mal zum wirklichen Eigentum der Volksmassen. Die Schaffung einer Musikkunst, die die großen Ideen der Epoche des Sozialismus und des Übergangs zum Kommunismus würdig widerspiegelt, beruht auf der Entwicklung der besten Traditionen der Weltmusik und vor allem der russischen Klassik. Die sowjetischen Komponisten, die sich auf das reichste klassische Erbe stützen, verwirklichen schöpferisch die Prinzipien des Realismus, der Nationalität und der Demokratie auf einem neuen, höheren Niveau und in Übereinstimmung mit den neuen Aufgaben, die uns unsere Realität stellt.

Die schöpferische Erfahrung der russischen Klassiker ist von großer Bedeutung für die fruchtbare Entwicklung der Musikkulturen aller Nationalitäten unseres Landes. Die Prinzipien der künstlerischen Umsetzung der Volksmusik, die in der russischen klassischen Kunst etabliert wurden, behalten in vielerlei Hinsicht ihre Bedeutung für die Komponisten der brüderlichen Nationen, von denen viele erst nach der Großen Oktoberrevolution die Möglichkeit erhielten, zum ersten Mal eigenständige schöpferische Schulen zu schaffen. So bereitete die wahrhaft internationale Einstellung der russischen Komponisten zu den kulturellen Werten verschiedener Völker den Boden für die fruchtbare Entwicklung der multinationalen sowjetischen Musikkultur als Ganzes, die diese schöne Tradition der russischen Klassik auf eine neue Ebene hob.

Die Schätze der russischen Musik aus der Zeit vor der Oktoberrevolution bilden die Grundlage des Repertoires aller Operntheater und Konzertveranstalter in der Sowjetunion und nehmen einen wichtigen Platz im pädagogischen Repertoire der musikalischen Bildungseinrichtungen und der Amateurmusiker ein. Da sie buchstäblich in alle Winkel unseres riesigen Landes vorgedrungen sind, haben sich die schönen Schöpfungen russischer Komponisten fest im Bewusstsein von Millionen Sowjetbürgern verankert.

Die russische klassische Musik nimmt im Musikleben anderer Länder einen wichtigen Platz ein. Sie ist für die Arbeit fortschrittlicher zeitgenössischer Komponisten in ihrem Kampf gegen dekadente Avantgarde-Tendenzen unerlässlich.

Die klassische russische Musik - der Stolz unseres Volkes, sein großer Beitrag zum Weltchatz der künstlerischen Kultur - lebt weiter und beeinflusst aktiv die weitere Entwicklung der Kunst.

INHALTSVERZEICHNIS

KAPITEL I RUSSISCHE MUSIKKULTUR IN DEN 80-90er JAHRE DES 19. JAHRHUNDERTS

KAPITEL II A. K. LJADOW

- LEBEN UND WERDEGANG
- KLAVIERWERK
- VOKALE WERKE. VOLKSLIEDBEARBEITUNGEN
- SYMPHONISCHES WERK

KAPITEL III A. K. GLASUNOW

- LEBEN UND WERDEGANG
- SYMPHONISCHES WERK
- „STENKA RASIN“
- FÜNFTE SYMPHONIE
- SECHSTE SYMPHONIE
- KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER
- BALLETT

KAPITEL IV S. I. TANEJEW

- LEBEN UND WERDEGANG
- SINFONIE C-MOLL
- ROMANZEN

KAPITEL V A. S. ARENSKI

- KURZE BIOGRAFISCHE INFORMATIONEN
- FANTASIE ÜBER THEMEN VON RJABININ FÜR KLAVIER UND ORCHESTER
- ERSTES KLAVIERTRIO
- ROMANZEN

KAPITEL VI W. S. KALINNIKOW

- LEBEN UND WERDEGANG
- ERSTE SYMPHONIE

KAPITEL VII RUSSISCHE MUSIKKULTUR ZU BEGINN DES XX. JAHRHUNDERTS

KAPITEL VIII A. N. SKRJABIN

- LEBEN UND WERDEGANG
- KLAVIERWERK
- SYMPHONISCHES WERK

KAPITEL IX S. W. RACHMANINOW

- LEBEN UND WERDEGANG
- KLAVIERWERK
- ZWEITES KONZERT für Klavier und Orchester
- ROMANZEN
- „ALEKO“

KAPITEL X I. F. STRAWINSKI

- KURZE BIOGRAFISCHE INFORMATIONEN
- „PETRUSCHKA“

SCHLUSSFOLGERUNG