

Выпуск 4
Band 4

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

RUSSISCHE
MUSIKLITERATUR



Aus dem Russischen:
THEO SANDER

**РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

Выпуск 4

Долушено Отделом учебных
заведений министерства культуры
СССР в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ

Издание 6-е

ЛЕНИНГРАД. «МУЗЫКА» 1981

Общая редакция
М. К. Михайлова и Э. Л. Фрид

В работе над четвертым выпуском
принимали участие:

М. А. Ганина III глава
Л. В. Данилевич VIII глава
А. Н. Кандинский IX глава
М. К. Михайлов I, II, IV, V, VII, X главы
и Заключение
Л. Л. Рыцлина VI глава

**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

ГЛАВА I

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В 80—90-х ГОДАХ XIX ВЕКА

В 80—90-е годы появился ряд выдающихся произведений композиторов, начавших свой путь в предшествующие десятилетия Чайковский создает последние четыре оперы (в том числе «Пиковую даму»), балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», симфонии «Манфред», Пятую и Шестую. К тем же годам относятся оперы «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста» Римского-Корсакова, его симфонические шедевры — «Шехеразада» и «Испанское каприччио». В 80-х годах Бородин продолжает работать над «Князем Игорем», сочиняет Второй квартет симфоническую картину «В Средней Азии», Балакирев заканчивает «Тамару». Продолжается творческая деятельность Кюи, Рубинштейна.

В это же время выдвигаются новые композиторские имена. Среди них особо заметное место занимают ученики Римского-Корсакова — А. К. Лядов, А. К. Глазунов, А. С. Аренский и ученик Чайковского С. И. Танеев. К началу 90-х годов относятся и первые выступления двух наиболее выдающихся учеников Танеева — А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова (их художественная зрелость приходится уже на следующий период), тогда же начинается свой недолгий путь В. С. Калинников.

Творчество молодых музыкантов формировалось, естественно, под влиянием их старших товарищей и учителей. При этом Лядов, Глазунов и другие петербургские композиторы связаны были в первую очередь с традициями «Могучей кучки», в Москве же сильнее проявлялось воздействие Чайковского. Впрочем,

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

укрепление всемирной славы и авторитета великого композитора способствовало росту его влияния и на более широкий круг композиторской молодежи. Оно сказалось и на многих учениках Римского-Корсакова, притом не только на менее крупных по дарованию (как, например, Аренский), но и на Глазунове (несколько позднее испытавшем также известное воздействие Танеева). С другой стороны, такой композитор, как Рахманинов, во многом связанный прежде всего с Чайковским, воспринял некоторые элементы, «кучкистского» стиля. Сочетание эпического начала, восходящего к Бородину, с лирическим, родственным раннему Чайковскому, наблюдается у москвича Калининкова. Так проявлялся исторически важный процесс сближения и взаимодействия эстетических принципов и стилевых черт обоих основных творческих, направлений русской музыки.

Новое поколение композиторов выросло на основе прочно утвердившейся системы профессионального музыкального образования. Блестящая педагогическая деятельность Римского-Корсакова в Петербургской консерватории (а начиная с 80-х годов — также деятельность Танеева в Московской консерватории) окончательно разрешила былые споры «балакиревцев» и Стасова с Рубинштейном относительно путей и методов музыкального воспитания. С годами сложились устойчивые методические принципы, позволившие готовить композиторскую смену на основе сочетания солидного технического мастерства и прогрессивных эстетических традиций.

Твердая профессиональная установка способствовала расширению музыкально-культурного

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

кругозора молодых композиторов. Наряду с претворением творческих принципов своих учителей они стремятся к внимательному изучению и усвоению мирового классического наследия — венских классиков Баха и Генделя, полифонистов эпохи Возрождения. С конца 80-х годов начинается также более глубокое, нежели прежде, знакомство русских музыкантов с творчеством Р. Вагнера¹.

¹ Существенную роль в этом сыграло первое исполнение в России в начале 1889 г. полного цикла тетралогии «Кольцо нибелунга» пражской группой антрепренера А. Неймана.

Новые черты, свойственные композиторам, выступившим в 80-х годах, нашли выражение и в некоторых особенностях содержания их творчества. Эти особенности были заложены в конечном счете в общественно-исторической обстановке эпохи.

80-е годы ознаменовались наступлением жестокой правительственной реакции. После убийства (1 марта 1881 г.²) народовольцами Александра II царизм встал на путь репрессий во всех областях общественной жизни.

² Даты до 1917 года приводятся по старому стилю.

В то же время исподволь, подспудно подготовлялся новый революционный подъем. Вместе с развитием капитализма и ростом пролетариата усиливалась борьба рабочих за свои права. Стачки и забастовки принимают значительный размах. Возникают первые русские марксистские кружки. В распространении учения Маркса и Энгельса в России особенно

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

большую роль сыграла созданная в 1883 году в Женеве группа «Освобождение труда», во главе которой стоял Г. В. Плеханов. «Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического мирозерцания», — указывал В. И. Ленин в 1906 году³.

³ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 12, с. 331.

80-е и начало 90-х годов были временем перехода от второго — разночинского, или буржуазно-демократического — этапа освободительного движения к третьему — пролетарскому. Создание в 1895 году по инициативе В. И. Ленина первой в России нелегальной социал-демократической организации «Союз борьбы за освобождение рабочего класса» знаменовало вступление русского революционного движения в высшую фазу.

В обстановке переходного периода наиболее прогрессивные художники продолжали развивать в своем творчестве идеи гуманизма, раскрепощения человеческой личности, бичевали социальную несправедливость и общественные предрассудки, калечащие жизнь людей. Передовые демократические традиции определяли идейную направленность наиболее значительных представителей искусства. Еще продолжали творить писатели Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. И. Успенский; к ним в 80-х годах присоединяются А. П. Чехов, В. Г. Короленко и ряд других; к 90-м годам относятся первые выступления М. Горького. В эти же годы в живописи работают крупнейшие художники, связанные с передвижничеством, — И. Е. Репин, И. Н. Крамской, В. И. Суриков, В. М.

Генф 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

Васнецов, выдвигаются в 80-х годах В. А. Серов, И. И. Левитан. Под знаком реалистических традиций продолжает развиваться и драматический театр, где в эти годы достигают полного расцвета замечательные дарования плеяды выдающихся актеров — М. Н. Ермоловой, В. Н. Давыдова и многих других.

Паряду с этим в развитии искусства начинали намечаться и некоторые кризисные черты.

Большинство деятелей культуры привыкло связывать свои представления о народе только с крестьянством (что было естественно при малочисленности в предшествующем периоде русского пролетариата) и не замечало, что растет новая могучая революционная сила, которой предстоит перестроить мир. Народнические идеалы потерпели крушение, идеи же социализма в условиях того времени не проникали в художественную среду. Атмосфера реакции и террора способствовала развитию у многих представителей интеллигенции пессимистических настроений, потере интереса к общественным проблемам и замыканию в круг узколичных переживаний. Некоторые писатели и художники ограничивали свое творчество изображением мелких бытовых явлений, описанием обывательских будней.

В музыке этого периода подобные ущербные тенденции в целом не нашли отражения. Тем не менее в ней наметился определенный сдвиг интереса к общественно-исторической, социальной тематике по сравнению с 60-ми годами. Воевая новаторская направленность сменилась ориентацией на традиции.

Различия между двумя композиторскими поколениями чутко

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

уловил Римский-Корсаков, когда сопоставлял «Могучую кучку» и Беляевский кружок. «Кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в русской музыке, кружок Беляева — периоду спокойного шествия впегед; балакиревский щгужок был революционный, беляевский же — прогрессивный», — писал он в своей «Летописи». Замечание Римского-Корсакова непосредственно относилось, главным образом, к многочисленным второстепенным композиторам-беляевцам: именно в их музыке особенно отчетливо проявилось измельчание идейного содержания вместе с академизацией, отсутствием подлинно творческого развития унаследованных традиций. Но отмеченное Римским-Корсаковым известное снижение активного, «боевого» характера творческих устремлений, в частности ослабление непосредственной общественной отзывчивости в искусстве, применимо в какой-то мере и к творчеству других представителей младшего поколения.

Изменения в тематике, содержании влекут за собой и новое соотношение между основными музыкальными жанрами как в творчестве отдельных композиторов, так и в русской музыке данного периода в целом. Наиболее ценное создается, главным образом, в инструментальной области — симфонической и камерной. При этом наблюдается несколько меньшее, чем раньше, тяготение к программной музыке сюжетно-описательного и живописно-изобразительного и характера Преобладает программность более обобщенного, психологически-философского типа. Наряду с этим молодые, в отличие от своих учителей, большей частью либо вовсе не обращаются к оперному жанру, либо создают произведения, в целом уступающие по яркости и значительности замыслов крупнейшим классическим

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

образцам и их собственным инструментальным сочинениям.

При всем том, однако, крупнейшие композиторы, сформировавшиеся в этот период, сохраняли в своем творчестве связь с воспринятыми от предшественников и учителей принципами народности, гуманизма, неизменного сочетания эстетического начала с этическим. При наличии ряда общих черт индивидуальным обликом каждого из них был очень своеобразен, каждый вносил в музыкальное искусство нечто особое. Так, например, Глазунов, в своем монументальном симфонизме своеобразно синтезировал «кучкистские», особенно бородинские эпические традиции с некоторыми принципами симфонизма Чайковского, в противоположность ему Лядов, ярко выраженный мастер малой формы, внес ценный вклад в область лирической и жанровой фортепианной миниатюры и оригинально воплотил образы народной сказочности в оркестровой сфере; глубокая обобщенно-философская проблематика определила творческий облик Танеева, мудрого художника-мыслителя. Все это обогатило русскую музыку многими высокоценными художественными достижениями.

В 80—90-х годах происходило дальнейшее распространение и рост музыкальной культуры. Развитие музыкальной жизни в стране настоятельно требовало увеличения числа музыкально-просветительных организаций, концертных и учебных заведений. В течение 80—90-х годов продолжала расширяться сеть отделений Русского музыкального общества. Отделения появлялись — в городах, более или менее тугдалеинных от столичных центров. Рождаются также новые организации. Учрежденные М. П. Беляевым «Русские симфонические концерты»

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

явились важным очагом популяризации русской музыки (деятельность Беляева в целом сыграла, безусловно, положительную роль для поощрения работы композиторов и улучшения их материального положения). Наряду с беляевскими концертами в Петербурге и Москве возникло Филармоническое общество, созданное пианистом П. А. Шостаковским. При Филармоническом обществе было открыто музыкально-драматическое училище. Из числа его воспитанников выделяются композитор В. С. Калинников и замечательный оперный артист (лирический тенор) Л. В. Собинов.

Упрочивается в эти годы и положение русских оперных театров. В середине 80-х годов создается ряд частных антреприз. Их значение было очень велико. Многие оперы русских композиторов, которым и в эти годы еще зачастую приходилось сталкиваться с недоверием, пренебрежительным и даже враждебным отношением со стороны чиновно-бюрократического руководства императорских театров, увидели свет на частных сценах (так, «Хованщина» Мусоргского, отвергнутая оперным комитетом Мариинского театра, была впервые поставлена «Санкт-петербургским музыкально-драматическим кружком»).

Наиболее значительным частным оперным предприятием был театр, организованный в Москве кружным меценатом С. И. Мамонтовым. Деятельность Частной русской оперы Мамонтова явилась одной из ярких страниц в истории русского музыкального театра. Горячий любитель искусства и энтузиаст, Мамонтов основное внимание уделял постановкам русских опер, не шедших на казенных сценах. В его театре впервые был поставлен

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 „Chowanschtschina“, 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

отвергнутый императорскими театрами, «Садко» Римского-Корсакова. Оперу «Царская невеста» Римский-Корсаков писал с расчетом на исполнение партии Марфы выдающейся певицей театра Н. И. Забелой-Врубель, создавшей также незабываемые образы Снегурочки, Волховы, позднее Царевны-Лебеди. В мамонтовском театре выдвинулся гениальный артист Ф. И. Шаляпин. Здесь же начал свою дирижерскую прсттепрнпгть Рахманинов Мамонтов, стремясь к созданию художественно полноценного оформления оперных спектаклей, привлек в свой театр видных живописцев. Среди них были такие художники, как И. Е. Репин, К. А. Коровин, М. А. Врубель, В. А. Серов, В. М. Васнецов.

Из выдающихся оперных артистов, работающих на столичных казенных сценах, следует назвать крупных певцов — баса Ф. И. Стравинского, баритона Л. А. Хохлова — известного исполнителя парта Евгения Онегина в опере Чайковского, тенора Н. Н. Фигнера — первого Германа в «Пиковой даме», певиц Е. А. Лавровскую, М. А. Славину (замечательную Графиню в «Пиковой даме»). Большому подъему и общему высокому художественному уровню русской оперы конца XIX и начала XX века з немалой степени способствовала деятельность выдающегося дирижера и композитора Э. Ф. Направника, более полувека стоявшего за дирижерским пультом петербургского Мариинского театра.

Интенсивно развивается и инструментальное исполнительство. Рядом с А. Г. Рубинштейном, прбвбдящим в 80-х годах свои знаменитые Исторические концерты, появляются выдающиеся пианисты С. И. Танеев, А. Н. Есипова, Ф. М. Blumenфельд. Крупным пианистом, педагогом и дирижером был В. И.

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 Opernaufführungen 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.

Сафонов. Выделяются в это время также виолончелисты А. В. Вержбилович и А. А. Брандуков.

В области музыкальной критики и публицистики по-прежнему с неослабевающей активностью боролся за передовое искусство В. В. Стасов. Продолжали свою деятельность Г. А. Ларош, Н. Д. Кашкин. В Москве выдвигается прогрессивный музыкальный критик С. Н. Кругликов, ученик и друг Римского-Корсакова. Начинается углублённая музыкально-теоретическая исследовательская работа Танеева. В первой половине 90-х годов критик и историк-исследователь русской музыкальной культуры Н. Ф. Финдейзен организует в Петербурге новый музыкальный журнал «Русская музыкальная газета» — одно из наиболее распространённых музыкально-периодических изданий, выходившее до 1918 года.

В 80—90-х годах происходят сдвиги и в области собирания и изучения народно-песенного творчества. Здесь следует назвать в первую очередь сборники народных песен Н. Е. Пальчикова и Ю. Н. Мельгунова, большое исследование о русской и украинской народной песне П. П. Сокальского. Важное значение для развития фольклористики сыграла Песенная комиссия, созданная при Русском географическом обществе. Ею было организовано несколько экспедиций для собирания и записи народных песен. Часть песен, собранных в этих экспедициях, была гармонизована видными музыкантами — Балакиревым (этот, второй его сборник включает 30 песен), Лядовым, Ляпуновым и др.

Так, несмотря на трудности, с которыми приходилось сталкиваться деятелям отечественной культуры в условиях реакции, всячески

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. Kругликов, 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

подавлявшей прогрессивные устремления, период 80—90-х годов приносит дальнейшие успехи и плодотворное развитие во всех областях-музыкальной культуры — в творчестве, исполнительстве, театрально-концертной жизни, в музыкальном просвещении и науке.

ГЛАВА II А. К. ЛЯДОВ (1855 — 1914)

Лядов принадлежал, наряду с Глазуновым, к числу виднейших учеников и единомышленников Римского-Корсакова. Талантливый композитор и педагог, крупный представитель корсаковской школы, дирижер, он был одним из авторитетнейших музыкантов своего времени.

Лядов выступил как композитор в первой половине 70-х годов. Для его формирования имели большое значение завязавшиеся еще в юности дружеские отношения с Римским-Корсаковым и В. Стасовым, а также общение с Балакиревым, Бородиным, Мусоргским, Кюи.

От своих старших товарищей Лядов унаследовал любовь к народному творчеству. Его привлекали чистота и поэтичность чувств, выраженных в произведениях народного искусства, богатство народной фантазии. Ему принадлежит замечательная симфоническая сюита «Восемь русских народных песен для оркестра». На народные тексты написан цикл «Детские песни» для голоса и фортепиано.

Однако Лядов редко вводил подлинные народные песни в свои оригинальные сочинения. Глубокое проникновение в интонационный строй русской песенности отразилось на стиле его произведений, мелодика и гармонический язык которых

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

свидетельствуют об органическом усвоении композитором особенностей народной музыкальной речи.

Национальный характер музыкального языка Лядова обусловлен также влиянием творчества его предшественников. Наиболее близки были ему Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, отчасти Мусоргский. Перед Глинкой, как и перед его великим современником Пушкиным, он преклонялся всю жизнь.

В формировании стиля Лядова сыграли роль также некоторые выдающиеся представители зарубежной музыки. В творчестве молодого Лядова сказалось увлечение Шуманом, в фортепианной музыке зрелого периода ощутимы связи с одним из самых любимых им композиторов — Шопеном.

Музыка Лядова проникнута светлым, жизнерадостным мироощущением. Спокойная и уравновешенная, исполненная созерцательности лирика, лишь изредка подернутая дымкой нежной грусти или сдержанной скорби, в виде редчайших исключений поднимающаяся до драматических вспышек,— такова одна из характерных для Лядова образных сфер. Наряду с этим Лядов воплощал и жанрово-характерное народное начало, приобретающее у него в отдельных случаях национальноэпический, «бородинский» оттенок, и впечатления любимой им светлой и спокойной русской природы.

Неотъемлемую черту творческого облика Лядова составлял юмор (весьма присущий ему и в жизни). Задорная шутка, ирония или незлобивая лукавая усмешка нашли своеобразное отражение в его музыке. Чрезвычайно близка была ему также область народной сказочной фантастики. Тяготение к

органической Анеignung 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 nationalepischen, „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

ней раскрылось наиболее полно в ряде симфонических произведений последнего периода творчества, принадлежащих к наиболее яркому из всего созданного Лядовым.

Одной из характернейших особенностей творчества композитора является исключительное ограничение им своих замыслов масштабами малой формы. Какого бы жанра Лядов ни касался, везде он неизменно оставался в рамках миниатюры. Это было органическим свойством его дарования. Содержание его музыки не требовало крупных, монументальных форм.

С миниатюризмом связана типичная для стиля Лядова тщательная, любовная отделка всех деталей фактуры, в которой проявлялся его тончайший, даже несколько изысканный вкус. «Так сделать, чтобы каждый такт радовал», — определил однажды композитор один из своих характерных эстетических принципов.

В последние годы жизни Лядов увлекался некоторыми новыми эстетическими веяниями в литературе и живописи начала XX века¹.

¹ О них говорится в главе VII

В то же время, однако, он резко выступал против новых течений в музыке. Творчество большинства композиторов — младших современников — он отвергал, за исключением отчасти Скрябина, влияние которого ощутимо в нескольких поздних сочинениях Лядова. Сформировавшийся как композитор на основе классических традиций, Лядов вошел в историю русской музыки как их верный хранитель и продолжатель.

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.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность (1855—1878). Анатолий Константинович Лядов происходил из семьи потомственных русских музыкантов (начиная с деда — дирижера). Наибольшей известностью из них пользовался в свое время отец композитора Константин Николаевич Ляюв. Занимавший заметное положение в музыкальном мире в качестве главного дирижера русской оперы, К Лядов, превосходный музыкант, с авторитетом которого считался сам Глинка, был также одаренным композитором. Некоторые его произведения (особенно несколько обработок народных песен для хора с оркестром) были в свое время довольно популярны.

А. К. Лядов родился 29 апреля 1855 года в Петербурге, где и прошла вся его жизнь и деятельность. Соприкосновение с самого раннего детства с музыкальной и театральной средой чрезвычайно благоприятствовало развитию его дарования. Имея в любое время доступ в оперный театр, мальчик жадно впитывал музыку. Иногда он участвовал в спектаклях в качестве статиста. Наиболее яркие впечатления детских лет связаны с операми Глинки, которые маленький Лядов, по свидетельству Римского-Корсакова, уже в эти годы любил и знал наизусть.

После непродолжительного обучения игре на фортепиано под руководством одной из родственниц он поступил в возрасте двенадцати лет в консерваторию. Здесь он занимался сначала по классам фортепиано и скрипки, затем перешел на теоретическое отделение, где его учителями были Римский-Корсаков и теоретик Ю. И. Иогансен.

Еще в годы учения Лядов знакомится с «балакиревцами»; они

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

высоко оценивают его дарование, приветствуя его как младшего члена «Могучей кучки». «Появился новый, несомненный, оригинальный и русский талант», — писал о нем Мусоргский В. Стасову, сообщая о первой встрече с восемнадцатилетним композитором.

Поступив в консерваторию, Лядов, по присущей ему в молодости беспечности, не уделял достаточного внимания учебным занятиям. Когда он был уже на последнем курсе, постоянные пропуски уроков вынудили Римского-Корсакова исключить его из своего класса. Это не помешало, впрочем, начавшемуся вскоре дружескому сближению между учителем и учеником. Постоянное общение с Римским-Корсаковым и с другими членами «Могучей кучки» способствовало творческому росту Лядова. В этот период Балакирев привлекает его наряду с Римским-Корсаковым к работе по подготовке к изданию и корректуре оперных партитур Глинки. В дальнейшем Лядову приходилось не раз помогать Римскому-Корсакову: в 1879 году в оркестровке Половецких плясок Бородина, после смерти Мусоргского — в редактировании произведений покойного композитора.

В 1876 году впервые появляются в печати произведения Лядова — четыре романса и цикл фортепианных пьес «Бирюльки», получивший вскоре довольно широкую известность.

В начале 1878 года Лядов вновь зачисляется в консерваторию и блестяще заканчивает ее весной того же года. Его дипломная работа — кантата на текст заключительной сцены трагедии Ф. Шиллера «Мессинская, невеста» — поразила

sein Talent schätzten und ihn als junges Mitglied in die „Mächtige Handvoll“ aufnehmen. „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“ -

всех музыкантов талантливостью и профессиональной зрелостью.

Зрелый период (80-е и 90-е гг.). В том же 1878 году началась педагогическая деятельность Лядова в консерватории продолжавшаяся до последних лет его жизни¹ (с середины 80-х годов он преподавал параллельно в Певческой капелле).

¹ В течение долгого времени Лядов вел в консерватории общие теоретические курсы. Лишь на склоне лет он стал руководителем класса композиции. В это время его учениками были С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, Б. В. Асафьев и др.

Годом позднее он впервые обращается также к дирижированию, в течение нескольких лет руководя любительским оркестром.

С возникновением в первой половине 80-х годов Беляевского кружка Лядов занял в нем видное место. Вместе с Римским-Корсаковым и Глазуновым он вошел в руководящую группу, которой Беляев предоставил решение всех художественных вопросов, связанных с деятельностью его концертных организаций и нотного издательства. После смерти Беляева Лядов в составе той же группы участвует в работе созданного по завещанию Беляева Попечительного совета. С беляевскими «Русскими симфоническими концертами» связано было и большинство дирижерских выступлений Лядова.

Основные черты творческого облика композитора определились почти с первых его шагов. Начиная с «Бирюлек», он в течение более двух десятилетий уделял главное внимание жанру фортепианной миниатюры, лишь эпизодически обращаясь к оркестровым и вокальным сочинениям.

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.

Одновременно творческое воображение Лядова работало исподволь над глубоко привлекавшими его народно-сказочными образами, которые получили свое наиболее яркое воплощение в поздних симфонических произведениях. На протяжении многих лет, еще с конца 70-х годов, композитор вынашивал замысел сказочной оперы «Зорюшка» на сюжет пьесы В. И. Даля «Ночь на распутье», основанной на народных фантастических мотивах. Периоды более интенсивной работы над оперой сменялись длительными перерывами. В конце концов Лядов отказался от мысли о «Зорюшке». Сочиненная для нее музыка была частично использована в симфонической картине «Волшебное озеро» (законченной спустя 20 лет) и в некоторых других произведениях. В начале 90-х годов возник проект ряда «сказочных картинок», задуманных частью для фортепиано, частью для оркестра (в их числе была и «Баба-Яга», законченная, однако, лишь в начале 900-х гг.²).

² Лядов обычно очень долго вынашивал творческие замыслы. Свойственная ему некоторая замедленность сочинения постоянно вызывала сетования и упреки со стороны друзей и критиков. Ряд произведений, которые он играл в интимном дружеском кругу, так и остался незаписанным.

К концу 90-х — началу 1900-х годов относится основная масса лядовских гармонизаций и обработок народных песен. Появление их было связано с предложением Песенной комиссии Русского географического общества гармонизовать народные напевы, собранные в фольклорных экспедициях. Впрочем, собиранием, записью и гармонизацией народных песен Лядов начал заниматься

Гleichzeitig 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 „Sorjuschkä“ 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 „Sorjuschkä“ 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,

значительно раньше. Довольно большое число песен было им записано с голосов крестьян в Новгородской области (близ г. Боровичи), где он в течение почти всей жизни проводил лето в усадьбе Полыновка.

Последний период (1900-е гг.).

Замкнутый и несколько пассивный от природы, Лядов избегал активных общественных выступлений. Однако революционные события 1905 года, нашедшие отражение в студенческих волнениях в консерватории, всколыхнули и его. В знак протеста против увольнения Римского-Корсакова, принявшего сторону студенчества, Лядов покинул в 1905 году консерваторию. Искренне возмущенный произволом реакционных властей по отношению к любимому учителю и другу, он с полным убеждением выступил на стороне прогрессивной части художественной интеллигенции. Кратким, но чрезвычайно ярким «открытым письмом», опубликованным в одной из газет, Лядов в том же году откликнулся на вынужденный уход Танеева из Московской консерватории. Вместе с передовой петербургской профессурой Лядов отстаивал для консерватории в автономии, т. е. независимость от бюрократической опеки со стороны дирекции Русского музыкального общества. Лишь после назначения директором Глазунова и возвращения Римского-Корсакова вернулся в консерваторию и Лядов.

Музыкальное творчество Лядова в этот период развивается преимущественно в симфонической области. Ценнейшие из созданных им в течение последнего десятилетия жизни программных симфонических произведений в той или иной форме связаны с народным творчеством и с традициями русской классики.

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 widerspiegelten, 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

Увлечение Лядова в эти годы новыми веяниями в искусстве отразилось на тематике отдельных творческих замыслов последних лет, наиболее крупный из которых — симфоническая сюита «Легенды» — возник под впечатлением творчества бельгийского драматурга-символиста, М. Метерлинка. Впрочем, это произведение осталось незавершенным. Единственная законченная часть сюиты была издана под названием «Скорбная песнь» («Нения»¹).

¹ «Нении» — похоронные плачи у древних римлян

В последние годы деятельность Лядова была нарушена тяжелой болезнью, вынуждавшей его месяцами не покидать всю квартиру и сведшей до минимума его общение с внешним миром. Лядов скончался 15 августа 1914 года в Польшке.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепианные произведения составляют наибольшую часть наследия Лядова и включают почти весь круг характерных для него образов (за исключением фантастических). В основном это миниатюры, иногда объединенные в циклы, — «Бирюльки», «Арабески». Два наиболее крупных произведения Лядова — вариации на тему романса Глинки «Венецианская ночь» и на польскую народную тему — тоже, в сущности, приближаются к циклу миниатюр.

«Бирюльки». Первый юношеский цикл Лядова состоит из четырнадцати миниатюрных пьесок, из которых первая и последняя, выполняющая роль финала, основаны на одном и

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 Pölnowka.

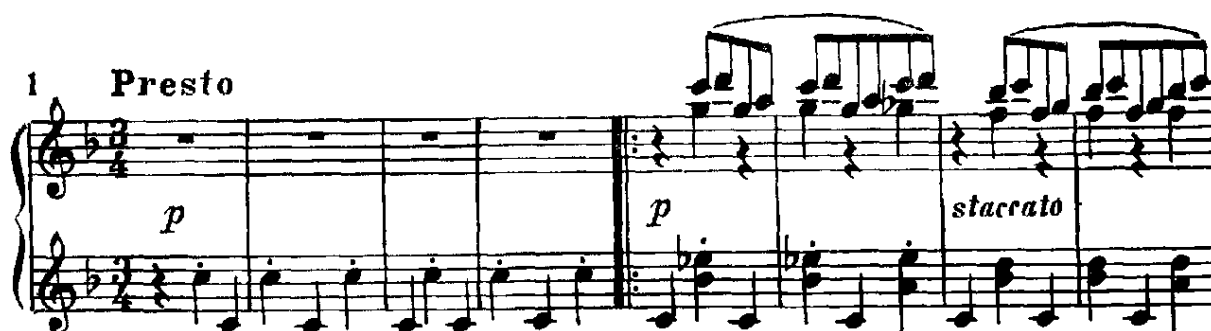
KLAVIERWERK

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

том же музыкальном материале. При контрастности отдельных пьес произведение в целом окрашено в беспечно-жизнерадостные тона с оттенком некоторой «детскости», «игрушечности» (что отражено и в названии цикла). Таков прежде всего № 1 с остинатным ритмическим фоном и с кратким, как бы вращающимся мотивом.

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 ostitativen rhythmischen Hintergrund und ein kurzes, scheinbar kreisendes Motiv aufweist.



Средняя часть № 1 представляет собой изящный вальс. Вальсовая основа встречается и в некоторых других номерах цикла, приобретая иногда лирическую окраску (например, в № 3). Для некоторых пьесок характерна большая подвижность, моторность, порой с оттенком игривого юмора или жизнерадостной задорной устремленности (см. № 4, 12, 13).

Der Mittelteil von Nr. 1 ist ein anmutiger Walzer. Das Walzerelement 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).

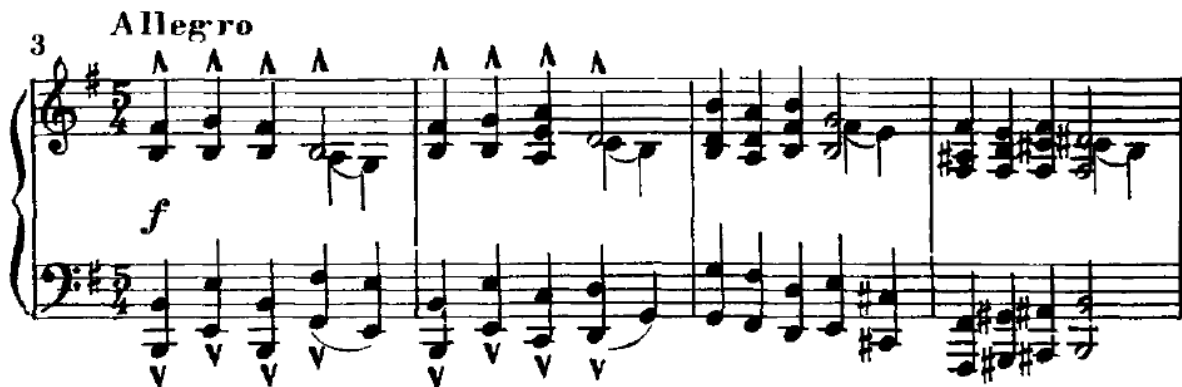
Два номера «Бирюлек» выделяются ярко выраженным национально-русским характером интонаций. Это — № 5 (си мажор), начальная попевка которого навеяна темой «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского:

Зwei 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:



и пятидольный № 6 (ми минор), напоминающий эпические образы Бородина и Мусоргского.

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



Таким образом, в «Бирюльках» уже содержится ряд типичных для Лядова черт, получающих дальнейшее развитие в зрелый период его творчества. Жизнерадостная моторность характерна для многих последующих лядовских прелюдий и этюдов; намечающееся в некоторых номерах лирическое начало занимает позднее все более видное место в творчестве композитора. На вальсовых ритмах также основан ряд произведений специфического лядовского «игрушечного» жанра, впервые затронутого в тех же «Бирюльках». Наиболее яркие образы его — созданные в начале 90-х годов пьесы «Куколки» и «Музыкальная табакерка». Вторая из них особенно способствовала популярности Лядова в широких кругах любителей музыки.

«Музыкальная табакерка». В этом произведении с большим остроумием и типично лядовским юмором воспроизведено звучание игрушечного заводного музыкального инструмента. Тонко схвачен характер наивного, незатейливого вальса; искусно воплощены особенности движения и колорита. Лядов снабдил пьесу единственным в своем роде обозначением: «automaticamente», т. е. «Автоматично». Ритмическое однообразие в сочетании со

So enthält die „Birjulki“ bereits eine Reihe von für Ljadow typischen Merkmalen, die in der reifen Periode seines Werks weiter entwickelt werden. Eine lebhaftere, 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

строжайшей квадратностью структуры, абсолютной точностью всех повторов, выдержанная на протяжении пьесы «стеклянная» звучность. высокого регистра, отсутствие динамической нюансировки — все это подчеркивает особый, механический характер музыки. Тонко подмечены и переданы типичные для «музыкального ящика» форшлаги, трели и тому подобные детали.

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.)

Этой пьеской справедливо восхищался В. Стасов. «И как это у вас так мило в „Табакерке“, когда вдруг что-то крякнет или чихнет вверх! Ах, как мило, ах, как комично

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!

и грациозно!»— писал он Лядову после исполнения «Табакерки» в авторской редакции для небольшого инструментального состава.

«Про старину» — самое яркое из произведений Лядова, приближающихся к эпической сфере. Это программная пьеса, навеянная образцами народного творчества и такими произведениями русской музыкальной классики, как Первая песня Баяна из «Руслана и Людмилы» Глинки, медленная часть «Богатырской» симфонии Бородина.

«Про старину» состоит из развернутого медленного вступления или пролога (Largo) и трехчастной основной быстрой части (Meno mosso) с довольно большой кодой. Медленное вступление рисует образ певца Баяна, поющего под звуки гуслей (пример 5).

Быстрая часть является как бы повествованием о славных героических подвигах. Основная тема этой части представляет собой видоизмененную мелодию народной песни «Подуй, подуй, непогодушка» из сборника Балакирева (пример 6а, б).

Лядов почти полностью сохраняет мелодический рисунок народного напева, значительно изменяя, однако, ритмические соотношения звуков и заменяя четырехдольный размер пятидольным. Благодаря этим изменениям напев протяжной песни коренным образом переосмысливается и получает героически-волевое выражение.

Активно-мужественный характер темы усиливается четкой остиной поступью баса, мотив которого взят из начального оборота темы. Вообще произведение отличается исключительной интонационной целостностью: вступление и все появляющиеся в дальнейшем тематические элементы объединены общей пентатонической основой.

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 Fünfertakt. 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 а)

б)

По - дуй, по - дуй не по - го - - душка

Связь пьесы «Про старину» с народным эпическим жанром проявляется в некоторых особенностях формообразования. Большое место занимают в ней вступительные, переходные, связующие и заключительные разделы. Так, например, к связующим относится Allegro между вступлением и основной частью, к

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

заключительным (помимо коды) — также эпизод фа-диез минор в середине быстрой части, содержащий подражание гусельным переборам. Все это способствует типичной для произведений эпического жанра неторопливости высказывания.

Характер образного содержания обусловил в данном случае более массивную, чем обычно в фортепианных произведениях Лядова, фактуру с полнзвучными аккордами, октавными удвоениями, носящую местами оркестральный характер (таково, в частности, тремолов конце). В то же время произведение отмечено явной печатью творческой личности Лядова, композитора-миниатюриста, у которого и эпически окрашенные, «бородинские» образы получают несколько камерный оттенок.

Позднее композитор создал оркестровую редакцию этой пьесы, несколько расширив заключительный раздел и предпослав партитуре эпиграф из «Слова о полку Игореве». «Поведем же, братия, сказанье от времен Владимировых древних».

Прелюдии. Излюбленным фортепианным жанром Лядова была прелюдия, привлекавшая его своей гибкостью, способностью передавать различные настроения в ужатой, лаконичной форме.

У Лядова много прелюдий оживленного характера, основанных на развитии одного ритмического мотива, что сближает их с этюдами. При этом Лядов достигает обычно большой прозрачности звучания путем мелодизации всей ткани, в частности — гармонического сопровождения в левой руке. Нередко в подобного рода прелюдиях наблюдается полиритмия (одновременное сочетание различных ритмических групп),

закрывающих последующие, в завершающих абзацах принадлежит (neben der Coda) auch eine Episode in fis-Moll in der Mitte des schnellen Teils, die eine Imitation von Guslitenfolgen 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. Polyrythmik (die gleichzeitige Kombination verschiedener rhythmischer Gruppen) ist in Präludien dieser Art häufig zu beobachten, zum

например в прелюдиях си мажор (соч. 27 № 2), фа-диез мажор (соч. 36 №1).

В прелюдиях большое место занимает лирика. Типичным для музыки Лядова светлым созерцательно-лирическим характером отличается последняя по времени прелюдия ре-бемоль мажор (соч. 57 № 1), появившаяся в начале 1900-х годов.

Небольшое число прелюдий отмечено проникновенной, задушевной печалью. Выдающимся произведением подобного рода является прелюдия си минор (соч. 11 № 1). Ее интонационный строй носит ярко выраженный национально-русский характер. В ней использована мелодия народной лирической песни «И что на свете пружестоком» из сборника Балакирева, в которой говорится о горестных переживаниях девушки, покинутой возлюбленным. Лядов изменяет ритм напева, но бережно сохраняет наиболее выразительные мелодические обороты (пример 7а, б).

По форме прелюдия представляет расширенный период из двух предложений. Обращают на себя внимание тонкие отличия в начале второго предложения по сравнению с первым, связанные с мелодизацией колышущегося триольного сопровождения в левой руке.

Мазурки. Композитор часто обращался также к танцевальным формам. Им написано несколько вальсов, но более всего его привлекал национальный польский танец мазурка, что естественно вытекало из его любви к Шопену. При этом Лядов лишь дважды вводил в мазурки польские темы. Ритм мазурии у него в большинстве случаев сочетается с русскими народнопесенными интонациями.

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.

7а) **Moderato**

б)

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

Многие из мазурок Лядова носят характер народно-жанровых сцен. Но некоторые из них получают лирическую окраску и утрачивают непосредственно танцевальный характер.

Одна из лучших мазурок Лядова — последняя, фа-минорная (соч. 57, № 3) — приближается по настроению к проникнутым тонкой меланхолической лирикой прелюдиям.

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**

Как автор фортепианных миниатюр — прелюдий, мазурок и этюдов — Лядов соприкасается с творчеством своего младшего современника Скрябина. Между некоторыми произведениями Лядова и Скрябина можно заметить даже известное стилевое сходство. Эта взаимная близость двух русских композиторов, особенно ощутимая в их творчестве 90-х годов, была обусловлена общностью некоторых эстетических принципов и любовью обоих к творчеству Шопена.

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Вокальный жанр в целом мало привлекал Лядова. Его ранние романсы, малосамостоятельные по стилю, так и остались единственными в его наследии образцами этого рода. Не имеют большого значения и написанные Лядовым отдельные произведения кантатно-хорового жанра. Однако есть в вокальном творчестве Лядова одно выдающееся достижение — это его **«Детские песни»**.

Композитор обратился к подлинным народным текстам, предельно лаконичным, состоящим подчас всего из двух строчек. В основном — это народные шутки, забавные присказки, широкоизвестные детские прибаутки, как, например, «Ладушки», «Петушок, петушок, золотой гребешок» и т. п. Созданная Лядовым на эти тексты музыка является одним из наиболее красноречивых свидетельств глубокого постижения им народной песенности.

В числе восемнадцати детских песен (всего вышло три тетради по шесть песен в каждой) есть и полные мягкого юмора или игривого задора шуточные («забавные»), и нежно-

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

лирические колыбельные, и старинные народные заклинания. Мелодика основана преимущественно на коротких попевах в узком диапазоне квинты — квинты, свойственных наиболее древним слоям народной песни.

Особое место занимает песня «Косой бес», в которой предвосхищены образы позднейших симфонических произведений.

lyrische Wiegenlieder und alte Volksbeschwörungen. Die Melodik basiert überwiegend auf kurzen Gesängen im engen Quart- 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

Ко . сой бес по . шел в лес, сру-

- бил лалку, у . бил гал . ку Гал . ка пла .

чет, ко . сой ска . чет, ко . сой

Обработки народных песен.

Количество гармонизованных Лядовым народных песен превышает двести. Основную массу (150) составляют гармонизации для одного голоса с фортепиано; остальные обработки — это преимущественно хоровые редакции песен из одноголосных сборников. Особым видом обработки является своеобразная вокально-оркестровая сюита «Пять русских песен».

Лядов исключительно чутко относится к своеобразию народной мелодики, лада, тщательно отбирая выразительные средства. В сопровождениях народных напевов он отдает предпочтение подголосочно-полифоническому типу изложения. Нередко он оставляет начало вовсе без сопровождения, придавая ему сходство с сольным запевом народных песен, к которому затем постепенно присоединяются голоса хора.

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.

Гармонизацией композитор стремится углубить музыкально-поэтический образ и жанровую специфику песен. В лирических песнях он подчеркивает широту их мелодического дыхания, в хороводных, плясовых — четкую ритмическую основу. В известной песне «Пойду ль я, выйду ль я» сопровождение подражает треньканью балалайки.

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

11 *Allegro*

Пой. ду. ль я, вый. ду. ль я, да, пой. ду. ль я, вый. ду. ль я, да,

Особенно любил Лядов хороводные, шуточные и плясовые песни с их бодрой жизнерадостностью, задором. К хороводным приближаются по характеру и некоторые свадебные песни. Такова величальная песня «Березничек частовой».

Свойственную некоторым песням спокойную, светлую ясность Лядов часто углублял использованием высокого регистра и введением коротких наигрышей народно-

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

инструментального характера, как бы воспроизводящих звучание народных инструментов — рожков или жалеек.

Volksinstrumenten wie Hörnern oder Schalejkas reproduzierte.

12 Allegro scherzando

The image shows a musical score for a piece titled '12 Allegro scherzando'. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The lyrics are: 'Се - ле - зень мой, се - ле - зень мой'. The bottom system has a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by a rhythmic, dance-like quality with eighth and sixteenth notes.

Очень привлекали Лядова также колыбельные песни. Одну из них («А баю, баю, баю») он обрабатывал четыре раза, в том числе и для оркестра¹.

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

¹ См дальше разбор «Восьми русских народных песен» для оркестра

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

Нежной лирической окраской выделяется также колыбельная «Гуленьки». Лядов варьирует сопровождение напева, противопоставляя однообразному колыбельному движению в левой руке фигуративный рисунок в высоком регистре.

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.

Лядовские хоровые обработки основаны в целом на сходных приемах. Стремление к полифонизации фактуры особенно выступает в обработках для женского хора, достигающих наибольшей близости к народному подголосочному изложению.

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**

f *mf* *mf*

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

Сопрано II

Альты

- та ты мо - я де - ви - чья

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Как уже говорилось, симфонический жанр занял ведущее место в творчестве Лядова последнего десятилетия. Немногочисленные оркестровые произведения, созданные им в более ранние годы, во многом художественно привлекательные, не вносили все же в его стиль чего-либо качественно нового по сравнению с появившимися в этот же период фортепианными.

В лучших симфонических произведениях 1900-х годов наглядно выражена органическая преемственная связь музыки Лядова с творчеством его великих предшественников. Это произведения преимущественно программные. Их сюжеты и образы подсказаны народными источниками. Но и в симфоническом творчестве Лядов остался верен себе как композитор-миниатюрист. Программное содержание его произведений

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

сводится либо к своеобразной «портретной» зарисовке сказочного персонажа («Баба-Яга», «Кикимора»), либо к музыкальному пейзажу («Волшебное озеро»). Показательны подзаголовки, которые дает Лядов этим миниатюрам: «сказочная картинка», «картинка к русской народной сказке». Сравнительно более крупное по объему произведение — «Восемь русских народных песен для оркестра» — представляет сюиту из ряда миниатюр.

«Сказочные картинки» Лядова — одночастные симфонические произведения. Яркая живописность, «картинность» замысла обусловили красочность ладогармонических и тембровых средств.

Из трех основных «сказочных картинок» родственны по сюжету «Баба-Яга» и «Кикимора». Это музыкальные характеристики порожденных народным воображением фантастических образов, воплощающих злое начало. Отсюда сумрачный, несколько зловеющий колорит обоих произведений. Вместе с тем в них ощущается свойственный народным повествованиям о сказочных чудесах легкий лукаво-иронический характер. «Злые» образы получают у Лядова несколько гротескный характер. Это обстоятельство, в сочетании со стремительным, быстрым движением и острой характерностью ритмов, сближает оба произведения с жанром скерцо.

«Кикимора». Произведению предпослана следующая программа:

Живет, растёт Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору Кот-баюн— говорит сказки заморские. Со вечера до бела света качают Кикимору во хрустальчатой колыбельке. Ровно через семь лет вырастает Кикимора Тонешенька, чернешенька та

„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

Кикимора, а голова-то у ней малым-малешенька, со наперсточек, а туловище не спознать с соломиной. Стучит, гремит Кикимора с утра до вечера; свистит, шипит Кикимора со вечера до полуночи; со полуночи до бела света прядет кудель коиопельную, сучит пряжу пеньковую, снует основу шелковую. Зло на уме держит Кикимора на весь люд честной (Сахаров И. П. Сказания русского народа).

Пьеса начинается медленным вступлением (Adagio). Сумрачная начальная фраза струнных басов и «ползучее» хроматическое движение зловеще звучащих тембров низких кларнетов, бас-кларнета и фаготов воссоздают сказочную обстановку действия — «у кудесника в каменных горах» (пример 14а). На мягко колышущемся фоне засурдиненных струнных английский рожок поет тему колыбельной (пример 14б)¹.

¹ Эта чудесная, глубоко народная по интонационному складу мелодия первоначально была создана Лядовым для «Зорюшки».

Дважды раздаются резкие «взвизгивания» и «вздрагивания» (малая флейта и гобой, трубы с сурдинами — пример 14в).

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 14а). Das Englischhorn singt das Thema eines Wiegenliedes (Beispiel 14б)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 14с).

14a) Adagio

6)

Завершает вступление соло челесты, холодное, звенящее звучание которой связывается с представлением о «хрустальной колыбельке».

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

(Adagio)

15

Вступление непосредственно переходит в Presto, представляющее собой характеристику одного основного образа — Кикиморы. Здесь происходит развитие интонационных элементов, содержащихся во вступлении. С первых же тактов Presto излагается основная тема Кикиморы. Зерно этой темы чрезвычайно лаконично, но ярко образно: подобно слабому пisku

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 Quien eines bizarren kleinen, aber bösen Wesens erklingt ein Vorschlag der Flöte, gefolgt von einem Akkord, der im zähflüssigen Timbre von

причудливого маленького, но злобного существа, звучит форшлаг флейт, за которым следует выдержанный в вязком тембре двух гобоев и английского рожка аккорд — ми-минорное трезвучие, тоже с форшлагом. Возникающая за этим беспокойная «возия» прерывается несколькими резкими скачками (опятьтаки с форшлагом), как будто рисующими прыжки Кикиморы.

зwei 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.

The image shows a musical score for piano, starting at measure 16. The tempo is marked 'Presto' and the time signature is 8/8. The score consists of two systems of staves. The first system shows a treble and bass clef with various dynamics including *sf*, *sf*, *dim.*, *p*, and *cresc.* The second system continues the piece with *sf* and *p* dynamics, ending with a fermata over a chord.

Острые акценты, staccato, вязкие или холодные, «колючие» оркестровые тембры, зловещая гармония увеличенного трезвучия—таковы основные выразительные средства музыкальной характеристики этого образа. В дальнейшем появляются еще новые краски: хроматизмы и альтерированные гармонии, последования минорных трезвучий по малым терциям (см. партитуру цифра 23), своеобразное сочетание «долбящих» трубных октав со щелкающей звучностью ксилофона (цифра 36).

Звукописную и одновременно выразительно-характеристическую роль играют на протяжении всего произведения отмеченные форшдаги

Сcharfe 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-Dreiklangsfolgen 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

деревянных духовых (особенно флейт — больших и пикколо) и короткая хроматическая-тема, впервые появившаяся еще во всхуплении (см. пример 14в). Последняя занимает виднейшее место в развитии музыки наряду с темой «хрустальчатой колыбельки» (соло челесты во вступлении); она то звучит в высоком регистре, то образует «топочущее» движение в басу. Обе темы сближаются благодаря наличию в каждой из них интервала малой терции или его обращения — большой сексты.

Различные превращения основных тематических элементов вместе с непрерывно подхлестывающей движением ритмической пульсацией составляют ту основу, которая объединяет всю быструю часть единым дыханием. Темп Presto переходит в заключительном разделе в Prestissimo; кульминация выражена яростно топочущим терцовым мотивом в басу (на тоническом трезвучии ми минора). Произведение завершается чисто лядовским юмористическим штрихом: сухому pizzicato на низких струнах контрабасов в последний раз откликается вверху одинокий жалобный писк малой флейты.

«Волшебное озеро». Иной характер присущ пьесе «Волшебное озеро». Передача картины затерянного в лесной глуши озера, «звучащей тишины» природы сливается здесь с одухотворяющим эту картину созерцательно-лирическим переживанием. «Волшебное озеро» принадлежало к числу немногих произведений Лядова, которые удовлетворяли его. «Ах, как я его люблю! — писал композитор. — Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине!»

В этой «сказочной картинке» (подзаголовки дан композиторам) на первый план выступает тончайшая пейзажная звукопись, проникнутая

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

глубокой поэтичностью. Едва колышущаяся водная поверхность постепенно как бы оживает, как будто из нее возникают еле уловимые, чарующие фантастические видения... Но, только успев возникнуть, они хдюва исчезают; и опять остается лишь чуть колеблемая легким ветром водная гладь, к концу произведения совсем почти застывающая в неподвижности.

Господство звукописно-красочного начала, фантастическая «бесплотность», неосвязаемость образов определили специфику выразительных средств в «Волшебном озере». Это, прежде всего, отсутствие четкого тематизма при огромном значении гармонии, фактуры, тембра. Объединяющим элементом является преимущественно различного рода фоновое движение: колышущийся рисунок струнных, вибрирующее тремоло, трели.

Собственно мелодический элемент ограничивается мельчайшими полевками — короткими секундовыми, терцовыми оборотами. Их появление и некоторое развитие отвечают разворачиванию образного содержания от чистого «пейзажа» к постепенному зарождению и выступлению «живого» начала. За два такта до цифры 2 (см. партитуру) у виолончелей возникает мелодическое движение в «баркарольном» ритме:



Оно оформляется дальше в некоторое подобие темы у двух гобоев с сурдинами (позднее повторяющейся в основной тональности).

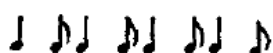
17 (Andante)

The musical score shows a melodic line for two oboes. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes a section marked *ppp* (pianissimo) with a hairpin indicating a gradual increase in volume. The tempo is marked *Andante*. The notation includes various note values and rests, with a final measure ending in a fermata.

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).

С этим же ритмом связана мелодия гобоя в начале заключительного раздела (коды).

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

В произведении эпизодически появляются и другие краткие мелодические образования, приобретающие лирический оттенок¹.

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

¹ См. также в партитуре четыре такта перед цифрой 10 и дальше.

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

Кое-где звучат также одинокие краткие двух-трехзвучные возгласы валторны. К концу произведения, как и в начале, остается звучать лишь выдержанное на тонической гармонии чисто фигурационное движение, постепенно замедляющееся и затихающее.

В начале и в конце произведения господствует основная ладотональность. В средней части гармоническое развитие активизируется. Так определяется своеобразная трехчастность формы: от начальной тоники ре-бемоль мажора происходит постепенный переход к доминанте в конце первого раздела; за этим следует тонально неустойчивая середина (от *Poco più mosso*). Тональная реприза, совпадающая с кульминацией (см. партитуру, цифра 9), непосредственно переходит в довольно большую коду (с 5-го такта от цифры 10). Красочное тональное «блуждание» в среднем разделе основано на секвентных сопоставлениях по малым и большим терциям, преимущественно на нонаккордах. Отсутствие разрешения доминантовых гармоний и энгармоническая двойственность созвучий способствует созданию впечатления недосказанности, «неуловимости» образов.

Исключительно красочен и поэтичен эпизод с едва слышными аккордами скрипок тремоло, с «блестками» арфы и челесты, подобными мерцанию звезд, и с таинственными квинтовыми «зовами» валторны (см. *Tempo I* после цифры 7).

Оркестр «Волшебного озера» — одно из высших достижений оркестрового мастерства Лядова. Общий тембровый колорит складывается из шелеста и шороха струнных с сурдинами, холодно-светлого звучания деревянных (особенно флейт), нежно звенящих тембров арфы, челесты. Яркая

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 più 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

изобразительность во многом обусловлена и самой фактурой, в частности разреженностью звучания по вертикали, отдаленностью крайних регистров, рождающей ощущение «бездонной» глубины водного пространства (см. начальные и заключительные такты партитуры, а также пример 18). Звучание ограничено преимущественно оттенками *p* и *pp*, лишь на краткий миг доходя до *f*.

«Восемь русских народных песен». Входящие в сюиту восемь народных песен взяты Лядовым из собственных сборников.

Гармонизация большей частью сохранена та же, но песни предстают здесь в более развитом виде. Каждая из них представляет яркий образец того или иного народно-песенного жанра. Отбор напевов и их последовательность в цикле свидетельствуют о глубоко вдумчивом подходе композитора к замыслу.

Сюиту открывает архаический, эпически суровый духовный стих. Излагающие тему английский рожок и фагот своим тембром создают представление о гнусавом пении калик переходящих.

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 nieselnden Gesangs der Wandersänger.

20 **Moderato**

Тема развивается по классическому «глинкинскому» принципу варьирования фактуры, гармонии и оркестровки при сохранении в неприкосновенности самого напева.

Вторая часть цикла — также восходящая к древности календарно-

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

обрядовая святочная песня «Коляда-маледа» (в основу этой части взято два различных колядных напева).

Weihnachtslied „Koljada-maleda“ (*Weihnachtswunsch, u.a.*), das seinen Ursprung in der Antike hat (dieser Teil basiert auf zwei verschiedenen Liedmelodien).

Allegretto

21

p

mf

Третья часть — лирическая Протяжная, великолепный образец широкой народной распевности, интонационно родственной хору поселян в «Князе Игоре». Ведущее значение здесь получают струнные; начальное изложение песни у одних виолончелей, разделенных на четыре партии, воспринимается как звучание мужского хора (что соответствует содержанию песни, отражающей тяготы рекрутчины).

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**

p

Ярким контрастом предшествующей служит четвертая часть, шуточная «Я с комариком плясала» — миниатюрное жизнерадостное народное «скерцо». Вся эта часть звучит в высоком регистре деревянных духовых на легком фоне струнных; трели скрипок в начале и в конце остроумно подражают гудению комара.

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

В пятой, более развитой части — «Былине о птицах» — переплетаются эпическое начало, юмор и элемент фантастики. Темой здесь служит короткая попевка из трех звуков в объеме малой терции.

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

На этой основе композитор создает яркую звуковую картину. Тема получает разнообразные оттенки благодаря небольшим ритмическим изменениям, переносу в различные регистры, окутыванию подголосками, «чирикающими» и «щебечущими» форшлагами, трелями,

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 „zwitternde“ Vorschläge, Triller und

«кукушечными» терцовыми интонациями, рисующими оживленный птичий гомон. В отличие от остальных песен, в гармонизации которых преобладает диатоника, в «Былине о птицах» ладогармонический язык усложняется. Фантастический характер создается гармонией увеличенного трезвучия (см. партитуру, 12 тактов до *Piu mosso*). Завершается эта часть фригийским кадансом, вытекающим из ладовой основы темы-попевки, сурово звучащей в конце в ритмическом расширении.

Обе следующие части представляют собой как бы две небольшие интермедии, ярко контрастирующие между собой: это нежная лирическая Колыбельная, в которой участвуют только засурдиненные струнные, и беззаботно-веселая Плясовая.

В Плясовой Лядов применяет орнаментальное варьирование напева в народно-инструментальной импровизационной манере. Струнные играют *pizzicato* в подражание народным щипковым инструментам, малая флейта, вызывающая ассоциацию с народным духовым инструментом, варьирует плясовый напев, сопровождаемый бубном.

„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**

Сюита завершается наиболее крупной по объему восьмой частью — Хороводной. Это яркая жанровая картинка народного праздничного веселья, выполняющая функцию финала.

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

Развитие темы в этой части наиболее разнообразно и свободно. Здесь сочетаются вариационный и разработочный принципы, образуя в целом трехчастную форму.

В итоге все выразительные средства: ладово-гармонические, фактурные, оркестрово-тембровые, так же как и различные приемы развития (преимущественно вариационные) — подчинены максимально яркому выявлению образного содержания и жанровых особенностей народных напевов. Оркестр «Восьми песен» отличается обычной у Лядова экономностью средств при огромном их разнообразии. По существу, в каждой части свой особый оркестровый состав, что способствует углублению контрастов между ними. Максимальный состав с относительно более массивными tutti (нигде, впрочем, не достигающими большой мощи звучания) применен только в

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 wichtigen 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

заключительной Хороводной, частично — в «Былине о птицах». В остальных же частях, особенно в Колыбельной и Плясовой, господствует почти камерная разреженность оркестрового звучания.

«Восемь русских народных песен» принадлежат к замечательнейшим произведениям русской симфонической классики. Они являются наиболее красноречивым свидетельством благоговейно-любовного отношения Лядова к бессмертным сокровищам музыкально-поэтического творчества русского народа.

Уступая крупнейшим представителям музыкального искусства в широте охвата явлений действительности и глубине их отражения, Лядов занял все же видное место в истории русской музыки. Он внес ценный вклад во все затронутые им области музыкального творчества. Особо следует отметить, что Лядов первым утвердил в русской музыке жанр прелюдии, получивший вскоре блестящее развитие у его младших современников — Скрябина и Рахманинова. Своими программными симфоническими миниатюрами Лядов, опираясь на классические образцы русского жанрового и программного симфонизма Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Мусоргского, сумел создать вполне самостоятельную линию в русском симфонизме. Единственные в своем роде и замечательные «Детские песни» Лядова, как и его обработки народных песен, по праву занимающие место рядом с классическими народно-песенными обработками Балакирева и Римского-Корсакова.

алlem 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 beredtste 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, Dargomyschski, 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.

ГЛАВА III
А. К. ГЛАЗУНОВ
(1865 — 1688)

Глазунов был одним из последних представителей русской классической музыки конца XIX — начала XX века и одним из первых строителей советской музыкальной культуры. Его широкая, многосторонняя деятельность продолжалась около полу столетия. В своем творчестве Глазунов соединил различные течения русской музыки XIX века.

Его стиль формировался под непосредственным воздействием традиций «Могучей кучки». Помимо учителей Глазунова — Балакирева и Римского-Корсакова — особенно большое влияние оказало на него творчество Бородина: эпически-величавые образы Бородина (как и Глинки) во многом определили существенные черты зрелого творческого облика Глазунова.

В дальнейшем важную роль сыграло усвоение некоторых принципов Чайковского в области симфонического творчества и балетной драматургии. Почти одновременно с этим Глазунов испытал известное влияние Танеева: знакомство с ним способствовало повышению интереса Глазунова к полифонии. Глазунов творчески воспринял также отдельные стилевые элементы от зарубежных композиторов XIX века, главным образом Листа и отчасти Вагнера.

В творчестве Глазунова преобладает созерцательно-уравновешенный строй чувств. В его произведениях своеобразно сочетаются и взаимодействуют эпические, лирические и драматические образы. Эпическое начало смягчается у него лирическим элементом, лирика же носит в целом эпически-объективный характер.

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

Драматизм, приобретая порой оттенок патетической приподнятости, но без остроконфликтной напряженности, проникнут мужественной сдержанностью.

Музыка Глазунова носит определенно выраженный национальный характер, хотя к подлинным народным русским темам композитор обращался довольно редко. В его творческом наследии нашел широкое отражение и традиционный для русских композиторов интерес к народной музыке различных национальностей; мы встречаем у него западнославянскую (польскую) венгерскую тематику, образы Востока и Испании; несколько произведений основано на греческих и финских темах.

Мелодика Глазунова отличается большой пластичностью; области гармонии наблюдаются ладовая ясность и мягкость красочных тональных сопоставлений фактура почти всегда несколько массивна: он любит полноту, насыщенность звучания. Очень характерно для композитора широкое обращение к полифонии, в особенности к имитационной, играющей у него важную роль в развитии. Глазуновской инструментовке присущи насыщенность и одновременно мягкость звучания благодаря атому смешению различных тембров.

Творческое наследие Глазунова обширно. Оно охватывает почти все жанры, за исключением оперы. Основное место занимает в нем инструментальная музыка, прежде всего симфоническая, к которой композитор тяготел уже с ранних лет. Им написано восемь симфоний и много других произведений для оркестра. Выдающееся значение имеют также три балета Глазунова, особенно «Раймонда». Значительный вклад

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,

сделан им и в область камерно-инструментального жанра (семь струнных квартетов, квинтет, две квартетные сюиты, отдельные пьесы для различных инструментов). Обращался он и к фортепиано, для которого им созданы две сонаты, вариации и ряд других сочинений. Хотя вокальные формы привлекали Глазунова меньше, некоторые его романсы обладают большой художественной ценностью. Работал он также в области музыки к драматическому спектаклю; особенно выделяется его музыка к драме Лермонтова «Маскарад».

Вместе с Римским-Корсаковым Глазунов закончил оперу Бородина «Князь Игорь». Обладая замечательной музыкальной памятью, он восстановил не записанную Бородиным увертюру к этой опере, также две части его незаконченной Третьей симфонии. Помимо этого Глазунов оркестровал его же «Маленькую сюиту», а также много вокальных и фортепианных произведений других композиторов (Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Листа). На основе нескольких фортепианных произведений Шопена Глазунов создал оркестровую сюиту «Шопениана». Кроме того, им переложено для фортепиано в 4 руки ряд оркестровых произведений, как собственных, так и принадлежащих другим композиторам. Значительна работа Глазунова по редактированию почти всех основных произведений Глинки, сделанная совместно с Римским-Корсаковым к 100-летию со дня рождения великого русского композитора.

Глазунов написал, также ряд статей, воспоминаний, заметок (о Римском-Корсакове, Чайковском, Шуберте, Бетховене, Танееве и др.).

Почти четверть века Глазунов стоял во главе старейшей русской

два 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

Петербургской—Ленинградской консерватории (1905 — 1928) и 29 лет был ее профессором (1899—1928). Его серьезная и вдумчивая работа способствовала воспитанию молодого поколения в духе демократических идеалов, бескорыстного служения искусству.

Глазунов в течение почти всей творческой жизни вел также дирижерскую деятельность. Пропагандируя русскую музыку в различных городах Европы и Америки, он содействовал укреплению международных культурных связей.

Вместе с Римским-Корсаковым и Лядовым Глазунов стоял во главе издательства и концертных организаций, основанных Беляевым. Активное участие принимал он и в жизни других музыкальных учреждений.

Патриот и неутомимый деятель, выдающийся музыкант и отзывчивый человек, Глазунов заслуженно пользовался широким общественным признанием и любовью. Его авторитет простирался далеко за пределы родины: Глазунов состоял почетным членом многих зарубежных музыкальных обществ, концертных организаций. Он был удостоен звания доктора музыки Кембриджского и Оксфордского университетов.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство (1865—1881). Александр Константинович Глазунов родился в Петербурге 10 августа 1865 года в старинной русской семье книгоиздателей. Его отец играл на скрипке, мать была хорошей пианисткой. У Глазуновых много музицировали, играли в 4 руки, устраивали различные инструментальные ансамбли.

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

Будущий композитор отличался исключительной музыкальной памятью, слышанное в детстве навсегда запечатлелось в его сознании.

Музыкальное образование Глазунов получил дома. Большую роль в его развитии сыграл пианист-педагог Н. Н. Еленковский. Он серьезно отнесся к творческим опытам мальчика, направляя его внимание на усвоение классической музыки. Для формирования композитора важное значение имело знакомство с русской музыкой, и особенно с оперой «Руслан и Людмила» Музыка Глинки навсегда осталась для него непревзойденным художественным образцом «Как и прежде, преклоняюсь перед этой святыней», — писал он уже в зрелом возрасте об опере «Иван Сусанин».

Глазунову было тринадцать лет, когда он познакомился с Балакиревым В это время мальчик располагал уже значительным практическим опытом в композиции и нуждался лишь в систематизации теоретических познаний Балакирев направил его к Римскому-Корсакову (конец 1879 г.) и еще долгое время продолжал поддерживать творческую связь с молодым композитором.

Стремительность успехов Глазунова в занятиях с Римским-Корсаковым была изумительна, тем более что встречи с учителем происходили лишь один раз в неделю, с перерывом на лето. Несмотря на то, что одновременно продолжалось еще общее образование в реальном училище, Глазунов за полтора года успел пройти все музыкально-теоретические предметы (гармонию, полифонию, инструментовку, музыкальные формы). В 1881 году Римский-Корсаков прекратил занятия, считая, что шестнадцатилетний юноша овладел основами композиторской техники.

спätere 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.

Ранний период творчества (80-е гг.). 17 марта 1882 года в концерте Бесплатной музыкальной школы состоялось исполнение Первой симфонии Глазунова под управлением Балакирева; этим днем и датируется начало его творческой деятельности. Юный композитор в форме ученика реального училища смущенно выходил на шумные вызовы публики. Исполнение Первой симфонии вызвало горячие отклики современников. Римский-Корсаков вспоминал об этом событии, как о «поистине великом празднике», характеризуя симфонию как «юную по вдохновению, но уже зрелую по технике и форме». В. Стасов восторженно приветствовал «юного Самсона», как он называл Глазунова. Заинтересовался молодым композитором и Чайковский.

Первая симфония глубоко взволновала Беляева и послужила основным толчком для начала его общественно-музыкальной деятельности. Отныне жизнь Глазунова оказалась тесно связанной с беляевскими учреждениями и кружком. Летом 1884 года Беляев предпринял с Глазуновым большую заграничную поездку, ставшую урким событием в спокойной, размеренной жизни молодого композитора. В Веймаре он познакомился с Листом, по настоянию которого здесь была исполнена Первая симфония Глазунова. В Испании он записывал народные мелодии, в Танжере (Марокко) слушал арабскую музыку, в Байрёйте был на представлении оперы Вагнера «Парсифаль». Тогда же Беляев заключил с Глазуновым договор на издание его сочинений.

По окончании реального училища Глазунов в течение года состоял вольнослушателем историко-филологического факультета университета. Научившись играть на различных духовых и струнных инструментах, он принимал участие в

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

университетском оркестре под управлением своего друга, дирижера Г. Дютша¹.

¹ Глазунов играл, и в оркестре Военно-медицинской академии под руководством Бородина от которого однажды получил особую благодарность за красивое звучание тромбона в «Свадебном марше» Мендельсона.

Собственная дирижерская деятельность Глазунова Началась в 1888 году. Уже в следующем году он выступил а организованных Беляевым Концертах русской музыки на Всемирной выставке в Париже.

К этому времени молодой Глазунов был автором большого числа произведений, главным образом симфонических. Определился также его интерес к камерно-инструментальному жанру. Через полгода после Первой симфонии с большим успехом был исполнен его Первый квартет. По этому поводу Кюи писал: «Это преждевременное развитие таланта иметдажев себе нечто пугающее... Как бы ни было, нельзя не приветствовать с искренней и глубокой радостью зарождающийся молодой и сильный русский талант».

В середине 80-х годов Глазунов создает ряд произведений народно-героического характера. Он пишет симфоническую элегию «Памяти героя». Она посвящена, как говорится в программе, человеку, «который сражался только за правое дело, за освобождение народа от притеснения». В симфонической поэме «Стенька Разин» воспевается бунтарская стихия освободительного движения. Тогда же создается Вторая симфония, в которой так же, как и в «Стеньке Разине», заметно влияние богатырских эпических образов Бородина.

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.

Конец 80-х годов явился для Глазунова периодом поисков новых путей. Стремясь расширить свой художественный кругозор, композитор вдумчиво изучает творческие принципы Чайковского, глубже знакомится с зарубежной музыкой, в частности с вагнеровской. Разнообразные искания отразились в созданных в это время Третьей симфонии и симфонической фантазии «Море». В творческом пути Глазунова эти произведения знаменуют переход от раннего, юношеского периода к зрелости.

Расцвет творчества (90-е — начало 1900-х гг.). Последнее десятилетие XIX и начало XX веков явились периодом наивысшего расцвета творчества Глазунова. К середине 90-х годов он достигает полной зрелости. Содержание его музыки углубляется. В ней большую роль начинает играть драматическое начало, лирика приобретает более эмоционально-взволнованный характер. В условиях усложнившейся общественной обстановки начала 1900-х годов в творчестве Глазунова появляются несвойственные ему ранее сурово-скорбные переживания, углубленные размышления. Обогащаются и средства художественной выразительности: расширяется мелодическое дыхание, музыкальное развитие приобретает большую динамичность, целеустремленность и единство, повышается роль полифонии.

В этот период композитор создает большинство симфоний (от Четвертой до Восьмой), Четвертый и Пятый квартеты, все три балета («Раймонда», «Барышня-служанка», «Времена года»), скрипичный концерт.

В начале 1900-х годов появляется одно из его крупнейших программных симфонических произведений — сюита «Из средних веков», в которой

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

композитор воплотил разнообразные картины исторической эпохи, издавна привлекавшей его внимание. К этому же времени относятся наиболее выдающиеся фортепианные сочинения Глазунова. Стремясь и в фортепианном творчестве к крупным формам, он создает ре-минорную прелюдию и фугу, вариации и две сонаты (си-бемоль минор и ми минор, 1901).

В 1889 году Глазунов был приглашен профессором в консерваторию по классу специальной инструментовки. Авторитет Композитора с мировым именем обеспечил ему ведущее положение среди профессуры. С учащимися у Глазунова установились близкие отношения, выходившие далеко за рамки учебных занятий, основывавшиеся на глубоком преклонении молодежи перед замечательным художником и человеком.

Новые обязанности принял на себя Глазунов после смерти Беляева, войдя вместе с Римским-Корсаковым и Лядовым в состав руководства Попечительного совета.

В эти годы Глазунов занял заметное место в музыкальной жизни Петербурга. Расширился круг его личных связей. В доме Глазунова и на его даче в Озерках собирались многие музыканты, художники, артисты, литераторы. Бывали здесь Шаляпин и Ершов, В. Стасов и Римский-Корсаков, Репин и Антокольский, нередко заезжали иностранные музыканты. Встречался композитор и с М. Горьким.

Деятельность Глазунова в период 1905—1917 годов. Значительным этапом в жизни Глазунова явились 1905—1907 годы. Вместе с лучшей: частью руськой интеллигенции Глазунов решительно принял сторону революционной молодежи консерватории, требовавшей

verschiedene Bilder der historischen Epoche verarbeitet, 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 Kuratoriums 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, Regin 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

прекращения занятий в знак солидарности с общим забастовочным движением. В письмах этого времени он с ненавистью отзывается о «генералах с орденами и лентами на груди», об «управителях и покровителях», как называл он директоров Русского музыкального общества. Вместе с Лядовым Глазунов демонстративно вышел из состава профессоров консерватории в знак протеста против увольнения Римского-Корсакова. Тогда же под его руководством была разучена и исполнена опера Римского-Корсакова «Кощей Бессмертный», постановка которой явилась одним из значительнейших эпизодов в музыкальной жизни революционного 1905 года.

Декабрь 1905 года оказался поворотной вехой в жизни Глазунова и всей консерватории, получившей долгожданное право избирать директора из состава профессоров. На этот пост единогласно был избран Глазунов, заслуживший эту честь своими демократическими убеждениями и высоким художественным и моральным авторитетом.

Деятельность Глазунова как руководителя консерватории началась в один из наиболее трудных исторических моментов, когда революционное движение, жестоко подавляемое царизмом, пошло на убыль. Реакционная часть консерваторской профессуры оказывала всяческое сопротивление прогрессивным начинаниям Глазунова. Однако он стойко выполнял свой гражданский долг. «Бросить мне консерваторию — значит оставить ее на произвол судьбы и погубить музыкальное дело в России», — писал он Римскому-Корсакову и с еще большим рвением отдавался ответственному делу, порой даже в ущерб своему творчеству. Он входил во все детали

Абсaffung 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

учебного процесса, наблюдал за работой педагогов, присутствовал на концертах, на экзаменах по специальности и по общим предметам, следил за успехами студентов, каждого из которых он помнил.

Вдумчивое руководство Глазунова благотворно отразилось на жизни консерватории. Всеобщее уважение к нему было настолько прочным, что периодические перевыборы директора проходили неизменно с одним результатом: он вновь и вновь избирался вплоть до 1928 года, причем почти всегда единогласно.

Напряженную работу в консерватории Глазунов сочетал с другими видами деятельности. По-прежнему он много дирижировал, принимал участие в работе беляевского Попечительного совета, в концертной и театральной жизни столицы. В этот период с большой торжественностью были отмечены его юбилейные даты (25-летие творческой деятельности в 1907 г., 50-летие со дня рождения в 1915 г.).

В годы революционного подъема Глазунов сделал обработку для хора с оркестром народной песни «Эй, ухнем», написал «Русскую фантазию» для оркестра народных инструментов В. В. Андреева и закончил последнюю, Восьмую симфонию (1906).

После Восьмой симфонии творческая активность Глазунова снизилась. Его внимание почти целиком было поглощено консерваторией и общественной деятельностью. В течение десятилетия 1907—1917 годов им были созданы два фортепианных концерта, ряд симфонических произведений (в том числе на финские народные темы), начата была Девятая симфония, оставшаяся незаконченной, написана музыка к нескольким драматическим

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 Volksochester 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.

спектаклям, прелюдия и fuga для органа и др.

Деятельность Глазунова после Великой Октябрьской социалистической революции и в последние годы жизни (1917—1936). После 1917 года особенно ярко проявился облик Глазунова как художника-общественника. В то время как известная часть интеллигенции в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции эмигрировала или вступила на путь саботажа, Глазунов принял все меры к тому, чтобы занятия в консерватории не прерывались ни на один день. Перестройка системы обучения протекала не безболезненно, однако своим авторитетом, безупречной принципиальностью и преданностью делу он умел создавать необходимую для плодотворной работы атмосферу.

Композиторская работа Глазунова в эти годы была малоинтенсивной. Она выразилась лишь в создании нескольких камерно-инструментальных произведений (Шестой квартет, прелюдии и fugи для фортепиано и некоторые другие сочинения). Основные силы его были направлены на общественную деятельность. Глазунов много выступает в филармонии, в консерватории, в рабочих клубах, воинских частях. Он помогает молодому делу художественной самодеятельности, принимает активное участие в работе концертных организаций, театров, различных обществ, комитетов, съездов, конкурсов. Его любили и восторженно встречали в самых различных аудиториях. Широкий общественный резонанс получили и глазуновские юбилеи. В ознаменование 20-летия педагогической деятельности его имя было присвоено Малому залу

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. Glazunov 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

консерватории. В связи с 40-летием творческой деятельности Глазунову было присуждено почетное звание народного артиста Республики (1922). В 1925 году отмечалось 60-летие со дня рождения композитора и 20-летие его пребывания на посту директора Петербургской — Ленинградской консерватории.

В 1928 году Глазунов был командирован в качестве представителя Советского Союза в Вену на Международный шубертовский конкурс. 15 июня он выехал за границу. Возвратиться на родину ему не пришлось. Будучи уже в это время больным, Глазунов получает от Советского правительства разрешение на продление срока отпуска.

В течение последних восьми лет жизни Глазунов создал Седьмой квартет, Концерт-балладу для виолончели, Квартет для саксофонов, Концерт для саксофона и несколько других сочинений. Ряд статей и воспоминаний, написанных в эти годы, свидетельствует о том, что и вдали от родины все его помыслы были связаны с ней. Концертные выступления не приносили Глазунову настоящего удовлетворения — они не имели того широкого общественного значения, как его деятельность в Ленинграде. Гастрольные поездки становились все более тягостными для тяжело больного композитора. В последние годы он у вынужден был их прекратить.

До последнего дня Глазунов не утрачивал надежды, что улучшение здоровья позволит ему возвратиться на родину. В письмах он неизменно интересовался жизнью консерватории, вспоминал родную русскую природу, Ленинград, дачу в Озерках. Однако его надеждам не суждено было осуществиться. Глазунов умер в Париже 21 марта 1936 года. В 1972 году его прах был

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 Tournéen 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.

перевезен в СССР и торжественно захоронен в Ленинграде.

Am 21. März 1936 starb Glasunow in Paris. 1972 wurde seine Asche in die UdSSR überführt und in Leningrad feierlich beigesetzt.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфоническая музыка занимает центральное место в наследии Глазунова. В ней ярко воплощены типичные черты его стиля. В симфонических произведениях Глазунова нашли выражение его связи с традициями симфонизма композиторов «Могучей кучки» (в первую очередь Бородина). Наряду с этим в сочинениях зрелого периода проявились некоторые элементы симфонизма Чайковского.

Симфоническое наследие Глазунова включает в себя различные типы произведений — от монументальных симфоний до небольших пьес.

Из восьми симфоний Глазунова две первые относятся к раннему периоду. Первая симфония носит светло-жизнерадостный, несколько пасторальный характер, в ней нашли отражение впечатления летней природы, сельской обстановки. Финал рисует картину народного праздничного веселья. В скерцо и в финале использованы две польские народные темы; славянский характер ощущается и в некоторых других темах этой симфонии, которую композитор первоначально хотел даже назвать «Славянской». Вторая симфония более эпически-монументальна. В ней наиболее отчетливо сказались влияние Бородина, особенно в несколько суровой первой части и в финале. Лирическая медленная часть, имеющая отчасти восточную окраску, приближается к родственным

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 rauhen ersten Satz und im Finale. Der lyrische langsame Satz mit seinem teilweise orientalischen Kolorit steht der Musik Borodins und Balakirews nahe.

образам музыки Бородина и Балакирева.

В Третьей симфонии «кучкистские» традиции сочетаются с некоторым влиянием Чайковского и частично Вагнера. Она имеет значение переходного этапа к зрелым симфониям.

В Четвертой симфонии (1893) полностью определился характерный для Глазунова лирико-эпический тип симфонизма. Созерцательной лирикой, то радостно-светлой, то задумчиво-элегической, проникнута первая часть. Общий колорит жизнерадостного, искрящегося скерцо определяют «охотничьи», «роговые» интонации. Очень типичен для Глазунова праздничнооживленный финал симфонии, основная тема которого носит характер торжественного шествия. Показательно также появление в симфонии танцевальных элементов: вальса в среднем разделе скерцо и танцевальной ритмической трансформации главной партии первой части в финале (в котором проходят все темы предыдущих частей); здесь уже предвосхищается стиль глазуновской балетной музыки. В Четвертой симфонии всего три части: отсутствует медленная часть, возмещаемая медленным лирическим обрамлением первой части и таким же вступлением к финалу.

Пятая и Шестая симфонии (1895—1896) принадлежат к ярчайшим и наиболее широко известным образцам симфонизма Глазунова. Пятая выделяется глубоко оптимистическим строем. В Шестой Глазунов впервые затрагивает драматически-патетическую сферу образов, по-своему претворяя черты драматического симфонизма Чайковского.

В двух последних симфониях, созданных в начале 1900-х годов,

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,

намечается усложнение содержания. В Седьмой особенно выделяется сурово-сосредоточенная медленная вторая часть; она противопоставлена беспечной пасторальности первой и следующему за ней радостно-возбужденному скерцо. В медленной части и в завершающем симфонию массивном, торжественном финале особенно проявилось огромное полифоническое мастерство Глазунова. Сам композитор признавал, что достижениями в этой области он во многом обязан знакомству с творчеством Танеева.

Восьмая симфония — наиболее монументальное из произведений Глазунова. При большой контрастности частей она отличается одновременно единством, последовательностью развития цикла. Музыка первой части возвышенно-величава и романтически приподнята. Медленная часть проникнута скорбными переживаниями. Причудливое, стремительное и неуловимое движение скерцо носит тревожный, даже несколько зловещий оттенок. В финале происходит преодоление сумрачных образов медленной части и скерцо и утверждается идея конечного торжества света.

Кроме симфоний Глазуновым создано большое число программных симфонических произведений. В тяготении к этому жанру тоже проявилась его связь с традициями русской классики. Содержание этих произведений разнообразно: национальная и героико-эпическая тематика отражена в поэме «Стенька Разин», в сюите «Кремль», в элегии «Памяти героя»; впечатлениями природы навеяны фантазии «Лес», «Море» и симфоническая картина «Весна»; зарисовкам из жизни, быта различных народов и эпох посвящены сюиты «Восточная

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 Tanejew 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“

рапсодия», «Из средних веков», увертюра «Карнавал». Интерес Глазунова к музыкальной культуре других народов сказался также в создании двух увертюр на греческие темы, пьесы «Славянский праздник»¹, «Финской фантазии», «Финских эскизов», «Карельской легенды» и других сочинений.

¹ Оркестровая редакция финала Третьего квартета.

Столь свойственное Глазунову выражение светлой праздничности, характерное для финалов его симфоний, нашло отражение в таких произведениях, как «Торжественная увертюра», «Торжественное шествие», «Свадебное шествие», «Торжественный марш». Танцевальность, помимо балетов, представлена концертными вальсами, мазуркой, балетными сюитами и иными пьесами. К выдающимся достижениям глазуновского симфонизма относятся и его пять инструментальных концертов, из которых особенно ценны Концерт для скрипки и Первый концерт для фортепиано с оркестром.

«СТЕНЬКА РАЗИН»

«Стенька Разин» — симфоническая поэма. Образ Степана Разина привлек композитора могучим народным характером. Композитор воспроизвел в музыке романтический дух народных преданий о вольнолюбивом атамане, воссоздал контраст между его богатырским обликом и женственным образом персидской княжны.

сowie 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.

Поэма является первым крупным программным произведением Глазунова. Программа составлена самим композитором на основе текстов народных песен.

Спокойная ширь Волги. Долго стояла тихо и невозмутимо вокруг нее Русская земля, пока не появился грозный атаман Стенька Разин... Со своей лютой ватагой он стал разъезжать по Волге на стругах... Народная песня так описывает их поездки.

Выплывала легка лодочка,
Легка лодочка атаманская,
Атамана Стеньки Разина.
Еще всем лодка изукрашена,
Казаками изусажена,
На ней паруса шелковые,
А веселки позолочены ..
Посредь лодки парчевой шатер

Как во том парчевом шатре
Лежат бочки золотой казны,
На казне сидит красна девица,
Атаманова полюбовница,

— персидская княжна, захваченная Стенькой Разиным в полон Как-то раз она призадумалась и стала рассказывать добрым молодцам свой сон:

Вы послушайте, добры молодцы.
Уж как мне, младой, мало спалось,
Мало спалось, много виделось
Некорыстен же мне сон привиделся

Атаману быть расстреляну,
Казакам-гребцам по тюрьмам сидеть,
А мне —
Потонуть в Волге-матушке

Сон княжны сбылся. Стенька был окружен царскими войсками. Предвидя свою гибель, он сказал: «Тридцать лет я гулял по Волге-матушке, тешил свою душу молодецкую и ничем ее, кормилицу, не жаловал. Пожалую Волгу-матушку не казной золотой, не дорогим жемчугом, а тем, чего на свете краше нет, что нам всего дороже». И с этими словами бросил княжну в Волгу Буйная ватага запела ему славу и с ним вместе устремилась на царские войска...

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 Rasiin.
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...

Эта программа воплощена
Глазуновым в стройной и динамичной
форме сонатного аллегро.

Две основные темы соответствуют
двум главным, ярко контрастным
между собой образам: вольницы
Разина (главная партия) и персидской
княжны (побочная партия). При этом
все разделы поэмы объединены
между собой напевом известной
бурлацкой песни «Эй, ухнем».
Возникая в самом начале поэмы,
интонации «Эй, ухнем» проходят в
различном виде на протяжении почти
всего произведения; на них основана
главная партия, связь с ними имеется
и в побочной. Эта песня, записанная
впервые в 60-х годах Балакиревым,
служит выражением могучей и
свободолюбивой народной силы.

Поэма начинается медленным
вступлением (Andante, си минор),
рисующим «спокойную ширь Волги».
Этот музыкальный пейзаж носит
сурово-сосредоточенный характер.

Уже в начале вступления
появляются интонации «Эй, ухнем».
Они звучат сперва приглушенно
(терцово-квартовая попевка у
виолончелей с сурдинами — пример
27а), а затем выступают более
явственно и широко у тромбонов
(пример 27б).

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 27а) und werden
dann bei Posaunen deutlicher und
breiter (Beispiel 27б).

27a) (Andante)

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '27a)', consists of two staves: a treble clef staff with a tremolo pattern and a bass clef staff with chords. The second system, labeled 'б)', also has two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. Both systems are marked with a piano 'p' dynamic.

Далее возникает другая фраза напева, излагаемая гобоем на фоне легкого тремоло засурдиненных скрипок и аккордов арфы в высоком регистре.

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.

The image shows a single system of musical notation for measure 28. It consists of a treble clef staff with a melodic line. The measure is marked with a piano 'p' dynamic and the tempo '(Andante)'.

После повторения всей предыдущей музыки с модуляцией из тональности субдоминанты (ми минор) в доминанту и с изменениями в оркестровке (альты, затем валторны, потом солирующий кларнет) следует нагнетание звучности на доминантовом органном пункте — переход к основной быстрой части.

В стремительном звуковом потоке главной партии (Allegro con brio) воплощены стихийная народная сила и неукротимая воля. Начальный мотив песни «Эй, ухнем» положен в основу нижнего, басового голоса (фаготы, туба, виолончели с контрабасами). Одновременно с этим в энергичном движении скрипок, флейт и кларнетов звучат в завуалированном виде интонации песни «Вниз по матушке по Волге».

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*

Кульминационный эпизод главной партии (см. партитуру, буква **D**, pesante) выражает широкую удачу и буйный разгул. Короткая броская попевка, резкие акценты *sf*, дорийская секста (соль-диез), пронзительный тембр флейты-пикколо в сочетании с другими деревянными духовыми и тромбонами, утяжеленное движение — все это сообщает данному эпизоду большую активность и силу выражения.

Побочная партия (си-бемоль мажор¹) представляет собой законченный трехчастный эпизод (*Allegro moderato*).

¹ Тональные соотношения между главной и побочной партиями необычны для классической сонатной формы: в экспозиции полутоновое сопоставление тональностей (си минор — си-бемоль мажор), в репризе — терцовое (си минор — ре мажор).

По характеру темы и по ее изложению она контрастирует всему предшествующему. Обаятельная, мягкая мелодия кларнета приближается к восточным темам,

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

распространенным в русской музыке (пример 30а). Интонации песни «Эй, ухнем», однако, не исчезают и здесь, их можно уловить и в рисунке самой темы и особенно в обрамляющих каждое проведение темы колышущихся «отыгрышах» (пример 30б).

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 а) 8

Allegro moderato

б) 8

Тема побочной партии получает особенно яркое страстно- лирическое выражение при повторном проведении ее скрипками в октаву (см. от такта 11 после буквы **G**).

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**).

Разработка (*Allegro con brio*) очень динамична. В ней подвергаются развитию мотивы главной и побочной партий. В дальнейшем выделяется раздел *Meno mosso* (см. от такта 3 после буквы **M**). Побочная партия, сопровождаемая выразительными альтерированными гармониями и подголосками, приобретает здесь скорбный оттенок. Присоединяющиеся к этому элементы главной партии и звенящие

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*,

glissando арфы (Poco animato, буква **N**) усиливают напряжение.

Последующее взволнованно-устремленное движение струнных и деревянных с прорезывающими этот фон отдельными фразами-переключками песни «Эй, ухнем» у медных подготавливает репризу.

На высшей точке подъема наступает реприза (буква **O**). Динамичность музыкальной формы поэмы повышается слиянием конца разработки с началом репризы (переход на неустойчивой гармонии — доминантовом органном пункте) и сжатием главной партии. Тому же способствует и отсутствие развернутого подхода к побочной партии, которая в репризе непосредственно сопоставляется с главной.

Побочная партия приобретает теперь более энергичный, мужественный, даже патетический характер. Звучание активизируется доминантовым органном пунктом и непрерывно продолжающимся беспокойным движением шестнадцатыми из главной партии. В колышущемся «отыгрыше», сменяющем первое проведение темы, появляется ритм «скачки»:



Напряженное развитие репризы обрывается резким аккордом с glissando арфы и пронзительным тремоло тарелок. Согласно программе этот срыв соответствует моменту, когда Разин бросает персидскую княжну в Волгу.

После небольшого перехода с колоритным, таинственно звучащим тремоло альтов и скрипок (Tempo del comincio) начинается кода (Andante mosso). В последний раз проходит песня «Эй, ухнем», лишь здесь, в заключении поэмы, впервые излагаемая полностью. Ее мощное звучание у труб и тромбонов на фоне

Буква **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

пронзительных хроматизмов деревянных и струнных и тяжелых ударов тамтама вызывает представление о величественной и грозной силе. Поэма завершается мощной картиной стихийного народного порыва (*Allegro molto*).

В поэме «Стенька Разин» проявились связи симфонизма молодого Глазунова с характерными принципами «Новой русской музыкальной школы». Общий национально-героический характер произведения отражает влияние Бородина, памяти которого и посвящена поэма. Симфоническим принципам Бородина отвечает и прием взаимного сближения в процессе развития обеих основных тем сонатного аллегро. Побочная партия родственна лирическим восточным темам Балакирева. Вместе с тем в «Стеньке Разине» сказалось известное влияние увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского: оно ощутимо в трехчастности и в замкнутости побочной партии и в характере обрамляющих ее эпизодов, а также в особенностях перехода от главной партии к побочной в репризе.

Таким образом, в этом раннем произведении Глазунова можно видеть и основные истоки, на которые опиралось дальнейшее развитие его творчества, и вместе с тем свойственные ему индивидуальные черты. Сочетание эпического и лирического начал, известная массивность оркестровой фактуры — все это характерно для зрелого глазуновского симфонизма. Отметим также такой прием, как зарождение интонаций главной партии в медленном вступлении, встречающийся позднее в Пятой и Шестой симфониях.

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.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ си-бемоль мажор

В Пятой симфонии наиболее отчетливо выявился лирико-эпический характер симфонизма Глазунова. Музыка течет, как полноводная река, широким и привольным потоком. Симфония проникнута ясным, гармоничным мироощущением, идеей неисчерпаемости жизненных сил, народной энергии и воли. В спокойно-величавом повествовании отражены и бодрый, здоровый дух народа, и мягкая задушевность.

Симфонический цикл отличается большой художественной цельностью и внутренним единством. Первая часть (сонатное аллегро) с самого начала определяет основной лирико-эпический строй симфонии. Во второй части — скерцо — господствующий светлый колорит слегка омрачается. Медленная третья часть наиболее лирически насыщенная. В финале разворачивается картина массового народного празднества.

Первая часть начинается медленным вступлением (*Moderato maestoso*), открывающимся торжественно-величавой темой.

Спокойное движение темы с преобладанием звуков тонического трезвучия, низкий регистр, массивное унисонное (с октавными удвоениями) изложение, в котором участвуют все основные группы оркестра, придают ей характер эпического сказа.

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*

Первый четырехтакт темы сменяется мягким, просветленным проведением второй фразы в уменьшении у духовых с типичными для Глазунова имитациями. Аналогично построено продолжение темы вступления: унисонному изложению (занимающему теперь пять тактов) опять противопоставлено имитационное развитие небольших мелодических отрезков. На канонических имитациях темы основано и последующее развитие вступления. Постепенно движение становится более оживленным и стремительным; четырехдольный размер сменяется двудольным, затем незаметно, плавно переходит в трехдольный, подготавливая появление главной партии.

Главная партия (Allegro) характеризуется радостной устремленностью. Ее тема — это трансформированная тема вступления: изменились размер

($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$), темп, инструментовка и вся фактура. Мелодия изложена не тяжелыми унисонами, как прежде, а легко скользит в басовом, голосе на фоне колышущихся терций. Она сделалась широкой и распевной; каноническое проведение (скрипки) придает ей еще большую протяженность.

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) / / /

Структура главной партии приближается к трехчастной. Связующий раздел (см. партитуру, цифра 8) является ее дальнейшим развитием. Мечтательно-задумчивый восходящий ход солирующего кларнета (на выдержанной доминантовой гармонии у виолончелей) служит непосредственным переходом к побочной партии.

Побочная партия не столько контрастирует главной, сколько дополняет ее. Благодаря сходным оборотам в мелодическом рисунке обеих тем побочная партия воспринимается как обращенный вариант главной. Плавная мелодия у солирующей флейты с кларнетом, затем у гобоя, струящееся сопровождение арфы, мягкие смены гармоний придают этой теме характер лирического «романса без слов».

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)

Общая структура побочной партии тоже трехчастна. Ее средний раздел (см. цифру 14) основан на развитии мотива кларнетового соло (ср. 4 такта перед цифрой 11). Этот же мотив полифонически вплетается и в последнее проведение темы у скрипок (см. от цифры 15). Постепенно она становится более взволнованной и звучит даже несколько патетически; этому способствует и вторжение в нее темы главной партии в унисоне трубы и четырех валторн (см. 8 тактов перед цифрой 16).

Интонационная родственность тем главной и побочной партий обнаруживается с особой очевидностью в заключительном разделе экспозиции, где они проводятся в двойном контрапункте (см. цифру 16).

Большое значение в закреплении лирико-эпического характера первой части симфонии имеет разработка (от цифры 18). По типу она также очень характерна для симфонического

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

стиля Глазунова. Процесс развития протекает спокойно и ровно, без резких столкновений. В начальном разделе разработки получает разнообразное освещение главная партия, проходящая в тональностях до-диез мажор, ре мажор, ми-бемоль мажор. Первой кульминацией разработки является широкое, насыщенное изложение побочной партии, сопровождаемой элементами главной (соль-бемоль мажор — см. цифру **21**). Патетический характер этого момента достигается утяжелением темпа (*Largamente*), сочной звучностью всего оркестра (*ff*), напряженным органным пунктом на III ступени (си-бемоль).

Следующий раздел разработки (см. цифру **22**) начинается временным спадом напряжения. Канонически развивается кларнетовый мотив в увеличении. Этот мотив сближается в дальнейшем с интонациями главной и побочной партий. Постепенное нарастание, основанное на сочетании элементов основных тем первой части, приводит к репризе.

Реприза (от цифры **25**) сжата и динамизирована. Особенностью начала репризы является одновременное проведение обеих основных тем. Побочная партия вступает в плотном унисоне виолончелей, фагота, трубы и двух тромбонов за два такта до появления главной партии, с которой она контрапунктически сочетается. Последующее проведение главной и связующей партий значительно сокращено. После связующей побочная партия звучит с новой широтой и размахом.

Светлая, радостная кода (*Poco più mosso*, цифра **33**) завершает первую часть. Интонации обеих основных тем сплетаются в ней в мощном, ликующем звучании.

Таким образом, драматургия сонатного аллегро первой части

Glusunows 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 più 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 Sonatenallegros des ersten Satzes der

симфонии основана на постепенном возрастании роли побочной партии. При этом она переключается из сферы спокойной, уравновешенной лирики в величаво-гимническую сферу.

Вторая часть. Скерцо (Moderato, соль минор) ярко контрастирует первой части. Оно включает в себя разнохарактерные образы: элемент причудливой сказочности переплетается в нем с жанровыми зарисовками. Форма скерцо приближается к рондо с двумя эпизодами, которому двукратное повторение обоих эпизодов в различных тональностях придает черты сонатности.

Основной колорит скерцо создается холодноватым, прозрачным и легким, колючим и острым звучанием деревянных духовых staccato и струнных. Это как бы зимний пейзаж с мелькающими фантастическими тенями.

Симфония на протяжении постепенно возрастающей роли побочной партии. Одновременно она переключается из сферы спокойной, уравновешенной лирики в величаво-гимническую сферу.

Зweiter 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)

Первый эпизод (ре минор — фа мажор) — грубоватое, несколько гротескное движение. Его юмористический характер создается однообразным повторением угловатой попевки (движение по терциям в пределах септими), начинающейся резким акцентом — форшлагом.

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 Terzschritten innerhalb der Septime), der mit einem scharfen Akzent - einem Vorschlag - beginnt.



Второй эпизод (Pochissimo meno mosso, ре мажор — си-бемоль мажор — ре мажор) образует более яркий контраст. Это светлая жанровая картинка, вызывающая представление о плавном девичьем хороводе. Мелодия в духе народного свирельного наигрыша, сперва излагаемая флейтой, поддержана pizzicato струнных и красочными звенящими тембрами арфы, колокольчиков, треугольника.

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

36

После повторения основной темы (включая первый эпизод) снова возвращается светлая музыка второго эпизода. Она проходит сокращенно, на этот раз в тональностях ми-бемоль мажор и соль мажор. Скерцо завершается коротким проведением основной «фантастической» темы: в заключительных тактах она растворяется в прозрачных имитационных переключках краткого мотива у деревянных духовых.

Третья часть (Andante, ми-бемоль мажор) носит характер лирической поэмы. Ее мелодика проникнута романскими интонациями. Задумчиво-мечтательный строй

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

музыки этой части очень типичен для лирики Глазунова. Форма Andante — широко развитая трехчастная (средний раздел тоже в свою очередь трехчастный). Тональные соотношения заключительных построений первого раздела и репризы (си-бемоль мажор и ми-бемоль мажор) придают форме Andante черты сонатности.

Andante открывается вступительным разделом. Первый восьмитакт основан на ряде медленно развертывающихся, несколько сумрачных гармонических последований. Звуковой диапазон постепенно расширяется. С такта 9 суровое настроение смягчается. Певучее мелодическое движение скрипок, сопровождаемое развитыми контрапунктическими подголосками у остальных струнных и у духовых, подводит к основной теме.

Мягкая, слегка идиллическая мелодия первого раздела выразительна и поэтична. Шестидольный размер, непрерывность ритмической пульсации сопровождения, пластичные мелодические подъемы и спуски придают ей черты неторопливого вальса или баркаролы.

Структура 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*

p dolce

Тема получает широкое развитие. Излагаемая сперва солирующим кларнетом, она переходит далее к другим инструментам. Присоединяющиеся к ней фигурации, полифонические подголоски и

Das Thema wird breit ausgeführt. Es wird zunächst von der Soloklarinette vorgetragen und dann auf die anderen Instrumente übertragen. Begleitfigurationen, polyphone Nebenstimmen und Imitationen

имитации повышают лирическую взволнованность. Постепенное нарастание звучания приводит к заключительному построению этого раздела в тональности доминанты — си-бемоль мажор (см. партитуру, цифра 5).

Средний раздел начинается суровыми аккордами¹ (*Meno mosso*).

¹ Аккорды эти вырастают из начальных тактов вступления *Andante* (ср ход верхнего голоса и нисходящее движение баса).

Они внезапно выступают в массивном звучании низких медных (трубы, тромбоны с тубой), прерываемые паузами и восходящими пассажами — откликами деревянных духовых и струнных *pizzicato*.

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.

Последование ряда минорных трезвучий по большим секундам вниз усиливает сумрачность музыкального колорита.

Появляясь лишь ненадолго, этот эпизод накладывает, однако,

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

отпечаток на следующую за ним новую лирическую тему (до-диез — соль-диез минор). Эта элегическая мелодия вскоре получает оттенок взволнованной жалобы, чему способствуют выразительные секундовые вздохи. Тема эта не успеваает развернуться: ее оттесняет вторичное вторжение драматических аккордов с их резкими тональными сопоставлениями (фа минор, ми-бемоль минор, до-диез минор, си минор, соль минор). Но затаенно-угрожающий образ тоже скоро исчезает, как бы растворяясь и непосредственно сменяясь кратким переходом к репризному возвращению основной лирической темы.

В репризе (см. *Con moto*, цифра **10**) и коде (цифра **13**) лирический образ *Andante* приобретает большую страстность и романтическую приподнятость. Наибольший подъем достигается в коде. В момент кульминации появляется преобразенная мелодия из среднего раздела; она изложена здесь параллельными терциями в основной тональности ми-бемоль мажор и получает восторженно-светлый характер (см 4 такта до цифры **15**). Заканчивается *Andante* затуханием звучности на красочной терцовой последовательности мажорных трезвучий.

Четвертая часть (*Allegro maestoso*) — монументальное завершение симфонического цикла. Она носит типичные для Глазуновских финалов черты. Музыка насыщена энергией, силой и эпической мощью, в ней слышатся массовые шествия, пляски, песни, радостное народное ликование. Финал основан на нескольких рельефных музыкальных темах, связанных между собой общим активным движением и образующих форму рондосонаты. Массивное оркестровое звучание финала торжественно-празднично.

(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 Volksjubel. 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.

Короткая, броская тема вступления звучит призывом, кличем, как бы сзывающим на народный праздник. Здесь устанавливается не только общий характер финала, но и специфические особенности всего его тематизма. Интервал квинты и секундовые ходы, настойчивая повторность ритмической формулы



и ее метрические смещения на различные тактовые доли (см. пример 39, такты 2—4) — все это найдет отражение и в других темах.

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**

Главная партия, непосредственно вырастающая из вступления, носит бодрый, волевой, стремительный характер.

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

(Allegro maestoso)

40

Побочная партия вызывает в представлении образы богатырского эпоса. Утяжеленная, «топочущая» тема интонационно напоминает величавые былинные напевы.

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

41 **Allegro maestoso, pesante**

Ее ритм основан на характерной формуле, отмеченной во вступлении к финалу и проникающей также в главную партию.

Место разработки занимает эпизодическая тема (Animato, ми-бемоль минор). В ней песенное начало сочетается с плясовым, архаически суровый характер интонаций — с большой ритмической энергией. В мелодии выделяются резко подчеркнутые синкопы, а ритмическая пульсация баса (литавры) основана на том же сквозном ритмическом мотиве.

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**

В дальнейшем развитии этой темы на первый план выдвигается задушевно-меланхолическая песенность.

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



При ее последующем повторении

 появляется и в мелодии (см. партитуру, цифра **12**, партия скрипок и альтов). Через ряд модуляций, при постепенном иссякании ритмической энергии, происходит переход к репризе.

Значительно развернутая кода (см. *Animato* после цифры **20**) основана на теме вступления финала и синкопированной эпизодической теме. Последняя получает здесь ведущее значение. В заключительном разделе коды (от цифры **24**) она приобретает блестящий фанфарный характер, вобрав в себя «сквозной» ритм финала, и звучит подобно торжественному героическому маршу.


В самом конце финала эта тема проходит в мощном унисоне басов, подобно «богатырским» темам Бородина. Последние такты, утверждающие тоническое трезвучие си-бемоль мажора, заставляют вспомнить также величественное заключение монументальной интродукции «Руслана и Людмилы».

Финал Пятой симфонии по яркой образности музыки и увлекательности ее развития представляет собой выдающееся явление русской симфонической литературы.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ до минор

Шестая симфония раскрывает новые стороны в творчестве Глазунова. Это относится прежде всего к ее первой части, в которой с

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 synkopierten 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

большой силой воплощены драматические, конфликтные образы. Новизна содержания вызвала здесь новые, необычные для Глазунова черты драматургии.

Особенностью симфонии как цикла является отсутствие в последующих частях развития конфликта, обрисованного в первой части. Он не разрешается, а, в сущности, просто снимается. Показав в начале симфонии психологическую драму, композитор сопоставляет с ней иные образы. Вторая часть — идиллически-светлая тема с разнохарактерными вариациями; среди них — легкое, беспечное «скерцино», лирический «ноктюрн» и др.; эта часть завершается небольшим финалом с введением торжественно-героического элемента. Третья часть, носящая название «Интермеццо», представляет собой изящную пьесу в танцевальном ритме, близкую по стилю к балетной музыке Глазунова. Финал — типичная для последних частей глазуновских симфоний эпически величественная картина народного ликования. Такое построение цикла с замкнутой, образующей как бы самостоятельный небольшой цикл второй частью и с танцевальным «Интермеццо» придает симфонии в целом оттенок сюитности и лишает ее достаточного внутреннего единства.

Насыщенная драматизмом первая часть занимает обособленное место не только по отношению к остальным частям, но, в известном смысле, и в симфонизме Глазунова вообще.

Первая часть. Эмоционально-образное содержание и тематизм первой части намечаются уже в медленном вступлении (Adagio, misterioso). В сумрачном регистре струнных басов в октаву возникает печальная тема. Медленное, как бы затрудненное движение мелодии вверх от тоники к натуральной септимере с последующим

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 Septimer, gefolgt

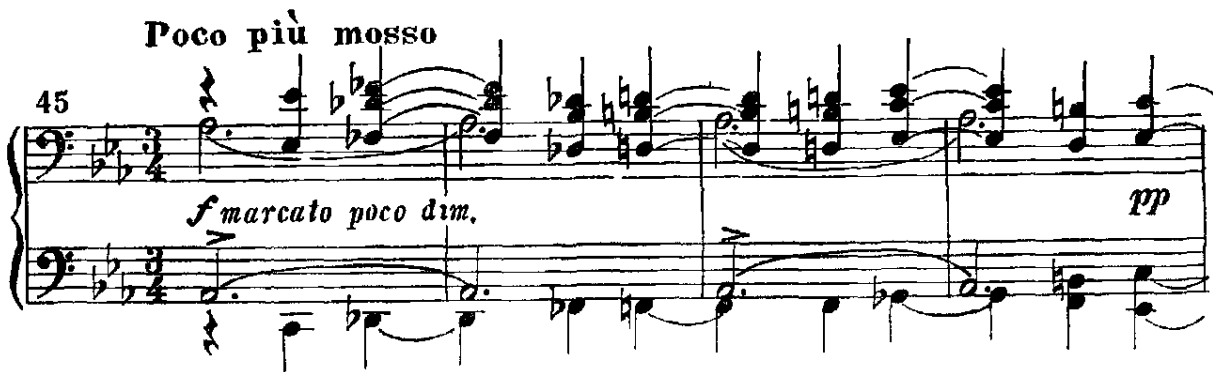
поступенным возвращением вниз создает образ скорбного раздумья.

von einer allmählichen Rückkehr nach unten, schafft ein Bild trauriger Besinnung.



Это — будущая главная партия сонатного аллегро первой части. На басовый голос наслаиваются последовательно более высокие голоса (альты, скрипки), проводящие тему в форме канонических имитаций. Так осуществляется ее развитие, постепенно захватывающее все более высокие регистры при непрерывном расширении звукового диапазона. После небольшого спада начинается новая, более краткая волна подъема на первом двутакте темы (Poco più mosso). В момент достижения высшей точки внезапно вступают трубы и тромбоны с кратким призывным мотивом; движение струнных стремительно ниспадает и застывает в тремоло на октаве ля-бемоль в низком регистре. На этом фоне появляется новый образ: это ряд ползучих хроматизированных аккордов, звучащих мрачно, с затаенной угрозой в массивном хоральном изложении медных.

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 Doppeltakte 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.



Этот образ тоже принимает участие в дальнейшем развитии В конце вступления (Tempo I)

Dieses Bild nimmt auch an der weiteren Entwicklung teil. Am Ende der Einleitung (Tempo I) werden auch die

обрисовываются еще и очертания будущей побочной партии (ср. ниже пример 48).

Umrisse des zukünftigen Seitenteils skizziert (vgl. Beispiel 48 unten).



Главная партия (*Allegro passionato*) проникнута смятением и порывом. Тема вступления предстает здесь в быстром темпе и в двудольном размере с измененной фактурой. Все это придает ей устремленный и драматически-взволнованный характер «Волны» подъема и спада становятся круче и возбужденнее (пример 47).

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).

Так же, как во вступлении, наиболее активный взлет пресекается вторжением медных инструментов с мрачной хоральной темой. Она приводит к краткому скорбно-патетическому эмоциональному взрыву, возвращающему развитие к исходной точке. Новая волна подъема с модуляцией в светлый ми-бемоль мажор образует переход к побочной партии.

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.

Побочная партия (*Piu tranquillo*, ми-бемоль мажор) представляет собой обаятельную лирическую мелодию большого дыхания. Ее распевность повышается благодаря мелодизации гармонических голосов и баса (пример 48).

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

Più tranquillo

48

Побочная партия получает значительное развитие. Она звучит широко и привольно; врывающиеся беспокойные интонации главной партии и волевого мотива труб и тромбонов (см. партитуру, цифра 17)

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

драматизируют ее. Столкновение двух конфликтных начал приводит к патетической кульминации (цифра **18**): тема побочной звучит у медных (к которым затем присоединяются струнные и деревянные), достигая большого напряжения и страстности.

В небольшом заключительном разделе экспозиции объединяются интонации обеих тем. Колорит снова омрачается: экспозиция заканчивается ми-бемоль минором — тональностью, которой начинается разработка.

Новый для симфонизма Глазунова тип тематизма, конфликтное соотношение между двумя основными темами-образами экспозиции обусловили большую динамичность разработки, которая по строению и методам развития глубоко отлична от разработки первой части Пятой симфонии. Она невелика, но напряжена. Лирическая побочная партия в ней не принимает участия.

Для разработки (см. цифру **21**) характерен принцип развития в виде ряда волн, следующих одна за другой. Эта волнообразность вытекает из самого рисунка главной партии (подъем и спад) и определилась уже во вступлении. Каждая следующая волна вздымается все напряженнее. Таких волн-фаз в разработке три. Первая основана на имитационных проведениях начальной фразы главной партии. Во второй фазе (от цифры **24**) сжатый мотив темы как будто пытается преодолеть преграду, выступающую в виде угрожающих выдержанных звуков труб и тромбонов.

Третья, последняя волна (2 такта до цифры **26**) непосредственно вытекает из предыдущей; здесь возвращается уже основная тональность до минор вместе с порывистыми триольными нисходящими мотивами,

драматизировать ее. 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

появлявшимися ранее в экспозиции (ср. цифру 7). Напряжение быстро нарастает, триольные мотивы переходят в возбужденное фигурационное движение шестнадцатыми в высоком регистре. На гармонии до-минорного квартсекстаккорда у тромбонов с тубой появляется ритмически расширенная тема главной партии, с имитационным откликом у труб, валторн и флейт с кларнетами. Она звучит теперь как патетический ораторский возглас. Это — кульминация разработки и одновременно начало репризы. Слияние разработки с репризой, появление темы главной партии в момент кульминации в более напряженном выражении на неустойчивой гармонии обостряют драматизм и динамичность развития.

Дальнейшее изложение репризы по сравнению с экспозицией значительно изменено. Она сильно сокращена. Сразу после проведения у медных темы главной партии вступает (тоже у медной группы) волевой призывный мотив, за которым, как и раньше, следуют мрачные хроматизированные аккорды; они постепенно застывают на фоне скрипок тремоло на неустойчивой альтерированной гармонии. Таким образом, разработка и реприза главной партии образуют единую линию постепенного драматического нарастания с последующим спадом.

В результате всего этого ощущение подлинной репризы возникает, в сущности, лишь с момента появления побочной партии (*Piu tranquillo*, ля-бемоль мажор). Ее образный характер тоже изменился: после напряженных коллизий разработки она сделалась более сдержанной. Тема проходит сперва у деревянных духовых, в тембровой окраске, напоминающей звучание органа; затем она звучит в спокойном

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

изложении струнных. Внезапно вторгающийся волевой призыв труб и тромбонов (Tempo I) как бы возвращает музыке временно утраченную энергию. Последующее светло-приподнятое развитие побочной партии в до мажоре (см. партитуру, цифра **32**) соответствует аналогичному моменту экспозиции (ср. с цифрой **18**).

Кода (Poco più mosso) является как бы сжатой второй разработкой главной партии. Краткость сочетается в ней с драматической насыщенностью. Достигнув кульминации, движение быстро устремляется вниз, образуя последнюю бурную звуковую «волну», и обрывается резкими заключительными аккордами.

В первой части Шестой симфонии — как в ее образном содержании, так и в методах развития и приемах драматургии (напомним, в частности, слияние кульминации разработки с началом репризы), — особенно заметно сказались связи с симфоническим творчеством Чайковского.

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 più 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 Tschairowskis 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).

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ля минор

Скрипичный концерт Глазунова заслуженно занял почетное место в репертуаре исполнителей наряду с лучшими классическими инструментальными концертами. Это произведение отмечено яркостью и выразительностью образов, зрелым мастерством. В концерте широко использованы разнообразные выразительные возможности инструмента — мелодические, тембровые, полифонические. Прозрачная оркестровка

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

предоставляет большой простор концертирующему инструменту.

Композитор отказался от традиционной для инструментальных концертов циклической трехчастности. В одночастной форме, однако, отчетливо выступают два крупных раздела, следующие друг за другом без перерыва: сонатное аллегро (ля минор) и финал (ля мажор). При этом сонатное аллегро включает самостоятельный лирический эпизод, заменяющий собой медленную часть цикла.

В первом разделе господствуют лирико-драматические образы; в пронизанной энергией музыке второго, заключительного раздела (финала) преобладает жанрово-характерное начало.

Основной лирико-патетический характер концерта определяет уже его первая тема — главная партия (Moderato, ля минор). Она привлекает широтой мелодического дыхания, проникновенностью, задушевной теплотой. Особую эмоциональную насыщенность придает ей тембровая окраска низкого регистра скрипки. Непрерывное развертывание мелодии лишь время от времени слегка тормозится синкопами, выразительными хроматизмами.

концертирующим 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 Sonatentallegro (in a-Moll) und das Finale (in A-Dur) - deutlich erkennbar. Das Sonatentallegro 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*

Как бы преодолевая препятствия, ступенчатыми подъемами движение устремляется к вершине, растворяясь затем в триольном движении фигуративного типа.

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

Небольшой связующий раздел вводит в побочную партию (Tranquillo, dolce, фа мажор¹).

¹ В скрипичном концерте Глазунов использует необычные для сонатного аллегро соотношения тональностей основных тем в экспозиции ля минору главной партии противопоставлен фа мажор побочной, а в репризе — до мажор.

От главной она отличается более высоким регистром, диатоничностью мелодии; полифонические подголоски в сопровождении усиливают пластичность ее линии.

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

¹ Im Violinkonzert verwendet Glasunow für ein Sonatentallegro 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.

Впрочем, несмотря на эмоциональные различия между основными темами, обе они лежат в одной лирической плоскости. Противопоставление взволнованной патетике главной партии нежной, певучей, спокойно-созерцательной побочной образует между ними контраст очень смягченного типа. Гаммообразные взлеты, сходные с началом связующего раздела (см. клавир, цифра 3), и фигуративный ход солирующей скрипки (Piu mosso, цифра 7) образуют переход к заключительному разделу экспозиции. Как этот переход, так и заключительный раздел (Tempo I) представляют пример характерного для Глазунова превращения

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

интонаций темы в фигурационное мелодическое движение.

Вместо ожидаемого по окончании экспозиции начала разработки композитор вводит новый музыкальный эпизод (Andante, ре-бемоль мажор).

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

Монолог солирующей скрипки как бы сочетает в себе страстную выразительность главной партии концерта с лирической нежностью побочной. Вместе с тем в этом эпизоде появляются и новые черты — некоторая возвышенность, философское раздумье. Широкораспевная мелодия скрипки постепенно подымается до эмоциональной кульминации (*f*, *passionato*, движение параллельными секстами). Возрастающая взволнованность музыки создается напряженным высоким регистром, интонациями вздохов-вопросов, модуляционным отклонением в одноименный до-диез минор, трепетными пассажами с хроматизмами, сменами динамики. Постепенно волнение спадает, и медленный эпизод заканчивается прозрачным, замирающим в высоком регистре звучанием солирующей скрипки.

Следующая за *Andante* разработка очень лаконична. Она состоит из двух небольших разделов: в первом происходит развитие тем главной и

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 Dynamikwechseln 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

побочной партий в оркестре, второй подготавливает репризу (*Piu animato*, цифра **20**). В партии скрипки проводится фигурационное развитие тех же мотивов темы побочной партии, которые лежали в основе перехода к заключению экспозиции. Оно подводит к кульминации разработки, в которой тема главной партии выступает в оркестре в сумрачном аккордовом изложении, образуя диалог с аккордовыми репликами скрипки.

Непосредственно вступающая вслед за этим реприза главной партии значительно динамизирована. Тема появляется на диссонирующей гармонии. По сравнению с экспозицией она сделалась более драматичной и страстной, что подчеркивается указанием *passionato* вместо прежнего *dolce espressivo*. Иной характер музыке придают и изложение параллельными секстами в напряженном звучании высокого регистра, и подвижный, мелодически оживленный характер сопровождения. Репризное проведение побочной партии также изменено. Перенесенная вниз на струну «соль» тема звучит теперь более сочно и эмоционально насыщенно.

Сонатное аллегро отделяется от финала каденцией (см. цифру **28**). Композитор не ставит перед солистом чисто виртуозных задач: выразительное звучание скрипки передает глубокую сосредоточенность мысли. Каденция является как бы второй, хотя и более краткой, разработкой. Сперва в ней продолжается развитие обеих основных тем. В конце первого раздела каденции привлекает внимание оригинальное, необычное для скрипичных каденций эхообразное повторение мотива из побочной партии аккордами *pizzicato* в ритмическом расширении. Затем

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 virtuosen 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

следует фугированное проведение темы главной партии (*Piu sostenuto*), мастерски использующее полифонические возможности инструмента. Небольшой раздел на доминантовом органном пункте оркестра, построенный на гармонических фигурациях (*Animato*), служит переходом к финалу.

В финале мир лирических чувств сменяется жизнерадостными жанровыми сценами и картинами природы. Музыка наполняется энергией и движением. Финал основан на чередовании контрастных и вместе с тем внутренне родственных музыкальных эпизодов. Они образуют форму рондо, которая сочетается с вариационным развитием.

Основная тема финала вторгается активно и решительно. Последний звук каденции — прозрачный флажолет солирующей скрипки — покрывается блестящим тембром труб. Динамичность вступления темы повышается благодаря ее появлению на фоне тремоло литавр на доминанте. Тоника ля мажора прочно утверждается лишь в конце первого шестнадцатитактного изложения темы. Сама тема очень проста и лапидарна. В четком, наступательном ритме она звучит героическим фанфарным кличем, который вслед за трубами подхватывается скрипкой.

фугенartige 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.



Вторая тема игрива, легка и грациозна (ми мажор, см. цифру 36). Присущая ей особая полетность, воздушность приближает ее к балетным образам Глазунова. Третья тема (ре мажор, цифра 41), наоборот,

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

резко акцентирована, несколько угловата, с оттенком юмора.

Общая линия развития финала основана на постепенной динамизации движения. Чем ближе к концу, тем все радостнее и оживленнее становится музыка. В процессе развития выделяется небольшой эпизод в до мажоре (цифра **46**); в нем главная тема финала проходит у солирующей скрипки в обращении, сочетаясь канонически с ее основным видом в оркестровой партии. Несколько дальше встречается характерный для Глазунова прием метроритмического варьирования, когда та же тема появляется в двудольном размере (цифра **53**). Этот же двудольный вариант первой темы звучит в блестящем, жизнерадостном заключении концерта.

БАЛЕТЫ

Создание балетов относится к периоду наивысшего расцвета творческих сил Глазунова. Все три балета были написаны на протяжении трехлетия 1896—1899. Обращение композитора к новому для него жанру, легкость и быстрота работы не были случайными. Глазунов имел уже к этому времени значительный опыт в создании танцевальной музыки. Тяготение к танцевальности, определившееся уже в ряде ранних сочинений, особенно наглядно выявлялось в концертных вальсах, в Четвертой, Шестой симфониях и в других произведениях 80-х годов.

Взаимодействие жанров было плодотворно как для симфонического, так и для балетного творчества Глазунова. Из симфонии в балет были привнесены сквозное

акцентуировано, 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

музыкальное развитие, богатство оркестрового письма. Из балетов в произведениях других жанров проникла образная конкретность.

Балеты Глазунова сыграли большую роль не только в творческой эволюции самого композитора. Они явились значительным этапом и в общем развитии русского классического балетного искусства. Глазунов продолжил и развил реформаторские принципы балетов Чайковского, впоследствии воспринятые и советским балетом. Следуя за великим творцом «Спящей красавицы», композитор стремился к углублению роли музыки в балете, к рельефности музыкальных характеристик и их развитию, к обогащению драматургической функции танца и пантомимы.

Наибольшее значение имеет «Раймонда», лирико-драматургический балет, который уже более восьмидесяти лет не сходит со сцены.

«РАЙМОНДА»

Либретто балета разработано знаменитым балетмейстером М. И. Петипа (с именем которого связаны балеты Чайковского) по сценарию Л. Пашковой. Действие происходит в Провансе на юге средневековой Франции, в эпоху крестовых походов. Впрочем, авторы балета не преследовали задач большой исторической и географической точности; отдельные черты конкретной эпохи и быта свободно переплетаются с вымыслом и чисто фантастическими элементами.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина. Старинный замок. Придворные развлекаются

musikalische Entwicklung und den Reichtum der Orchestermusik ein. Vom Ballett aus drang die figurative Konkretheit 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

музыкой, играми, танцами. Тетка Раймонды графиня Сибилла рассказывает легенду о Белой даме, охраняющей членов семьи, когда им грозит опасность. Появляется Раймонда. Известие о возвращении из крестового похода ее жениха, рыцаря де Бриенна, вызывает всеобщую радость. Раймонда объявляет о торжественном празднике в день приезда жениха. Наступают сумерки. Оставшись с близкими подругами и пажами, девушка отдается мечтам. Все погружается в сон. Раймонде грезится, что статуя Белой дамы сошла со своего пьедестала и увлекает ее за собой.

Вторая картина (Сон Раймонды). Белая дама приводит Раймонду в парк замка. Здесь происходит радостное свидание ее с женихом. Внезапно де Бриенн исчезает, и перед ней появляется дикий сарацин¹ Абдерахман.

¹ Сарацинами называли в ту эпоху арабов и вообще мусульман.

Своей огненной страстью он вселяет ужас в душу Раймонды. Девушка теряет сознание. Все исчезает. Наступает утренний рассвет. Раймонда пробуждается, окруженная подругами.

Второе действие. В замке праздник: ожидают возвращения рыцаря де Бриенна. Появляется Абдерахман со своей свитой. Он признается Раймонде в пламенных чувствах и в разгар всеобщей бешеной пляски (Вакханалия) пытается ее похитить. Внезапно возвратившийся жених Раймонды преграждает ему путь. Поединок между ними завершается гибелью Абдерахмана. Все прославляют победу де Бриенна, его мужество и верность в любви.

Третье действие. Свадебное торжество, пышный дивертисмент и заключительный апофеоз.

При разработке сюжета либреттисты стремились больше к сценической эффектности, к показу красочных сцен и танцев, чем к действенному, драматургически последовательному

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

развитию содержания. Однако благодаря яркой, вдохновенной музыке балет приобрел большую художественную выразительность.

Музыка «Раймонды» представляет собой цельное симфоническое произведение, связанное единым художественным замыслом.

Портретная характеристика героев, осуществляемая в законченных танцевальных номерах, органично сочетается со сквозным развитием музыкальных образов.

Симфонизация балета сказывается как в непрерывном музыкально-тематическом развитии, так и в создании крупных симфонических картин, включающих в себя пантомимы и танцы, в развернутых симфонических вступлениях к картинам и актам, в углублении выразительности самих танцев.

В музыкальной характеристике героев важное значение приобретает тематическое развитие. Особенно последовательно и разносторонне охарактеризована главная героиня. В ее образе сочетаются беспечная жизнерадостность и шаловливость, нежная мечтательность, страстность и горделивость. Из темы Раймонды, которой открывается балет, возникают по мере развития сюжета новые мелодические образования.

Рыцарь Жан де Бриенн охарактеризован более однопланово: в различных ситуациях за ним сохраняются его основные черты — спокойствие, уверенность, мужественность.

Чрезвычайно ярок образ Абдерахмана. Его необузданные порывы передаются характерной темой с восточной окраской. Ее развитие не приводит, впрочем, к существенному обогащению образа, придавая ему лишь различные оттенки.

конsequenten 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 porträtartige 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.

Видную роль играют в балете массовые танцы, жанровые сцены, пантомимы: они обрисовывают обстановку, быт, окружающую героев среду и важнейшие моменты в развитии сюжета. В массовых танцах (например, в Вакханалии из второго действия) с большой яркостью выявлена действенная, стихийная сила ритма.

В «Раймонде» заметное место занимают характерные танцы различных народов — арабские, венгерские, испанский. В них Глазунов проявил общий для русских композиторов дар глубоко проникать в дух народного искусства других национальностей. Его национальные танцы очень колоритны. Особой красочностью и темпераментом отличается Испанский танец, заслуживший большую популярность.

В «Раймонде» использованы разнообразные балетные формы — сюиты из ряда вариаций, мимические сцены, дивертисменты. Композитор расширил их выразительные возможности и связал различные эпизоды единым развитием.

Обогащая балетные формы, Глазунов внес много ценного в хореографические адажио, превратив их в важные драматургические узлы. В лирическом адажио Раймонды с де Бриенном (вторая картина первого действия) и в драматическом адажио ее с Абдерахманом (второе действие) с наибольшей силой раскрыты взаимоотношения героев, их чувства. Эти адажио выполняют функции, аналогичные дуэтам в опере.

Музыка «Раймонды» отличается яркой мелодичностью. Подобно Чайковскому, Глазунов насыщает ею не только адажио, но и вальсы, вариации и другие танцы. Оркестровка балета блестяща и

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

изобретательна по тембровым сочетаниям.

Интродукция — небольшое симфоническое вступление, посвященное обрисовке двух главных героев. Лейттемы Раймонды и де Бриенна, при всем их различии, объединены общим лирическим колоритом и, в сущности, дополняют друг друга. Начальная тема создает поэтический образ девушки, передает ее смутные мечтания, порывы, томления.

Первый элемент темы Раймонды построен на скользящем, прерывистом движении. Форшлагги, вспомогательные звуки, хроматизмы, изредка пунктирный ритм или внезапные остановки, устремленное вверх секвенционное развитие придают ей оттенок невесомости, трепетности (см. пример 53а). Второй элемент темы создается выразительными интервалами больших и малых септим, тритонов, восходящими секвенциями, хроматизмами (см. пример 53б). Так складывается основная лейтмотивная характеристика Раймонды, развивающаяся в дальнейшем в зависимости от драматургических ситуаций.

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

b)

Жан де Бриенн характеризуется темой хорального склада. Она величава и спокойна, отличается плавным поступенным аккордовым движением. Ей контрапунктируют в высоком регистре мотивы из темы Раймонды.

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

Трансформация темы Раймонды в конце Интродукции (Poco piu mosso) предвосхищает будущий, конфликт и те испытания, которые ожидают влюбленных. Изложенная в низком регистре, в ускоренном темпе, еще более хроматизированная, она звучит тревожно.

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.

Первое действие. Первая картина ясно разделяется на два крупных раздела. В первом господствуют массовые сцены и танцы, здесь же дается характеристика Сибиллы и впервые появляется на сцене Раймонда. Второй раздел (после ухода большинства придворных и гостей и наступления сумерек) носит более «камерный», интимно-лирический характер и посвящен преимущественно раскрытию переживаний главной героини.

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.

Первые сцены содержат зарисовки замкового быта, появление Сибиллы и ее рассказ о Белой даме (сцены 1-я

Die ersten Szenen enthalten Skizzen des Schlosslebens, das Erscheinen von Sybille und ihre Geschichte über die

и 2-я). Радостно оживленная музыка сцены (слуги сообщают о прибытии посланца от де Бриенна с письмом) непосредственно переходит в следующую за этим сцену — выход Раймонды.

Выход Раймонды (Allegro giocoso, ля мажор). При первом появлении на сцене Раймонда предстает юным жизнерадостным существом. Рисующая ее облик музыка игрива и задорна. Изящное скерцозное движение в ритме польки основано на первом элементе лейтмотива Раймонды, трансформированном благодаря быстрому темпу, четкому двудольному размеру, мажорному ладу, танцевальной фактуре.

Weiße Dame (Сцены 1 и 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

Следующие сцены содержат эпизод чтения Раймондой письма от жениха и маршевую музыку «Выход вассалов и крестьян», непосредственно к которому примыкает Большой вальс.

Большой вальс и Пиццикато (Allegro, ре мажор). Вальс является первым развернутым массовым танцем балета. В нем получает обобщенное выражение ликующее

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

состояние Раймонды и окружающих. Этот вальс типичен для глазуновских вальсов передачей радостного восприятия жизни и полноты чувств. Очертания основной темы вальса намечаются в прозрачном и светлом по колориту вступлении, ярко контрастирующем с полновесным торжественным звучанием предыдущего номера. Начальная тема вальса носит мягко-лирический характер, чему способствует, между прочим, излюбленное Глазуновым изложение мелодии параллельными терциями.

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

Первую тему сменяют три другие, более оживленные и энергичные или слегка томные, но объединенные общим светлым настроением. Сгущенные оркестровые тембры и полифоничность фактуры придают вальсу полнозвучность и сочность.

Массивному движению крайних разделов вальса противопоставлена

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

контрастная средняя часть — соло Раймонды — Пиццикато. Музыка этого эпизода основана на тонкой трансформации основной темы вальса.

kontrastierende Mittelteil gegenüber - Raimondas Solo-Pizzicato. Die Musik dieser Episode basiert auf einer subtilen Umwandlung des Hauptthemas des Walzers.

57 Allegretto

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system covers measures 57-60 and is marked 'Allegretto' and 'p'. The second system covers measures 61-63, with dynamics 'mf' and 'p'. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4.

В двудольном размере и в ритме польки, в прозрачной оркестровке она звучит теперь изящно и женственно, напоминая характеристику Раймонды при ее первом выходе.

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.

В репризе вальса проходит еще одно сольное выступление Раймонды (возвращение ре мажора), где ее танец приобретает более темпераментный характер.

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

Следующая за вальсом мимическая сцена, построенная на развитии интонаций темы Раймонды и отголосков темы марша, служит переходом от массовых сцен к лирическим.

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.

Прелюдия и Романеска.
Прелюдия и вариация Раймонды.
 Старинный итальянский танец Романеска (Moderato molto, ми минор) исполняется двумя парами подруг и пажей. Раймонда аккомпанирует им

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

на лютне (арфа в оркестре), предваряя танец небольшой импровизацией из ряда строго диатонических аккордов и арпеджио. Меланхолическая мелодия Романески привлекательна простотой и выразительностью. Вопреки итальянскому происхождению танца в мелодии ощутимы русские песенные интонации.

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**

Романеску сменяет сольный танец — вариация Раймонды (Allegretto, си мажор), тоже начинающаяся арпеджированным вступлением — каденцией. Особую поэтичность этому номеру придает тембр солирующей арфы. Ее прозрачное звучание слегка поддержано сначала валторной, потом деревянными духовыми.

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.

Первая картина завершается двумя мимическими сценами. Одна из них передает состояние Раймонды, охваченной волшебным оцепенением (здесь возникает впервые тема следующего далее антракта); в другой появляется Белая дама, увлекающая за собой Раймонду.

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.

Антракт ко второй картине (Andante sostenuto, ре-бемоль мажор). Симфонический антракт, подготовляющий картину сновидений Раймонды, близок по общему характеру к лирическому ноктюрну. Это одно из высших мелодических достижений Глазунова. Пластичная певучая тема проникнута баюкающей

Зwischenspiel 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

мягкостью, нежностью и томлением. Ее первоначальное изложение параллельными терциями, с выразительными скользящими хроматизмами, поручено двум кларнетам.

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

В мелодии антракта можно обнаружить некоторые отголоски темы Раймонды из вступления. Дальнейшее развитие этой мелодии придает ей все более страстный характер.

Вторая картина. Сцена встречи Раймонды с де Бриенном включает развернутую хореографическую сиюту. В нее входят: Большое адажио, Фантастический вальс, три вариации и кода.

Большое адажио (Adagio, ре мажор). Хореографический дуэт Раймонды и ее жениха тоже принадлежит к числу прекраснейших лирических страниц музыки Глазунова. В ее основе лежит героическая тема де Бриенна, превратившаяся теперь в возвышенную мелодию солирующей скрипки. Ее развитие течет свободно и широко. Красочная оркестровка (переливы арф, появляющиеся в

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.

Зweite 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

дальнейшем струящиеся скрипичные пассажи, мелкие украшения) придает звучанию особый романтический характер.

Verzierungen) verleiht dem Klangbild einen besonders romantischen Charakter.

Адажио написано в трехчастной форме. Развитие темы в ее середине приобретает несколько драматический оттенок. Реприза динамизирована каноническим проведением темы.

Последующие сцены второй картины содержат драматический пантомимный диалог между внезапно появившимся Абдерахманом¹ и пораженной ужасом Раймондой, хоровод фантастических духов, картину наступления утра и пробуждения Раймонды.

¹ Здесь впервые появляется тема Абдерахмана, на которой основано адажио второго действия (см пример 61)

Второе действие открывается симфоническим антрактом, за которым идет Марш, сопровождающий прибытие гостей. 2-я сцена — приход Абдерахмана со

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 -

свитой — сливается с большой танцевальной сценой-дуэтом Абдерахмана и Раймонды.

Большое адажио (Andante, ля мажор). Адажио второго действия входит в сюиту из классических танцев, включающую в себя еще четыре вариации и коду. Это адажио глубоко отлично по содержанию от предыдущего. Лирическому дуэту Раймонды с женихом здесь противопоставлено остроконфликтное драматическое столкновение ее со страстным, необузданным Абдерахманом.

Адажио основано на постоянной теме Абдерахмана.

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*

Она прихотлива по ритму (паузы на сильных долях, синкопы, триоли) и колоритна в ладовом отношении: в ее основе — гармонический мажор, образующий в дальнейшем течении мелодии характерный ход на увеличенную секунду (фа-бекар — соль-диез).

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

Певучая, сдержанно-страстная вначале, тема приобретает далее все более возбужденный характер. Фактура постепенно сгущается благодаря подголоскам и имитациям темы в средних голосах, секвенционному нагнетанию. В середине (адажио трехчастно) появляются интонации, близкие к теме Раймонды. Они полифонически сочетаются с темой Абдерахмана, сопровождая ее в виде взволнованно ниспадающего или взлетающего вверх фигурационного рисунка. В момент кульминации тема Абдерахмана достигает напряженно-патетического звучания.

характеристический 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

The image shows a musical score for a piece titled 'Grandioso'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a measure number '62'. The treble staff contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff contains a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'ff' (fortissimo) is placed in the treble staff. The music concludes with a final cadence in the bass staff.

Вторую сюиту того же действия образуют танцы свиты Абдерахмана. С блестящим симфоническим мастерством в этой сюите передана многокрасочность разнонациональных характерных танцев.

Сюита начинается выходом жонглеров с оригинальной темой, в которой ощущаются прыжки и скачки танцующих. Дальше следует ряд ярко колоритных, контрастирующих один с другим номеров: Танец арабских мальчиков, Выход сарацин, Испанский танец, Восточный танец,

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

исполняемый Раймондой, и, в качестве завершающей всю сюиту коды, всеобщая Вакханалия.

Танец арабских мальчиков (Vivace, ре мажор). Он пронесится мгновенно, как огненный вихрь. Неповторимую характерность придают ему и броская тема на выдержанной тонической квинте, и колоритная гармония (миксолидийский, переменный лады, последовательности V—IV—II ступеней с октавными параллелизмами), и красочная оркестровка.

Танц 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

The image shows a musical score for a piece titled '63 Vivace'. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivace'. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics are marked as 'mf' (mezzo-forte) and 'sf' (sforzando).

Испанский танец (Andante, Allegro, ми-бемоль мажор) проникнут пылкостью и темпераментом. Тема народного характера, подчеркнутая ритмическая пульсация, синкопы, форшлаги, смены динамических оттенков — все это создает яркий национальный колорит. В насыщенной оркестровке значительную роль играют ударные (прежде всего кастаньеты) и арфа, имитирующая гитару.

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.



Вакханалия (Allegro, соль мажор) является динамической вершиной сюиты Праздничность и стихийность движения роднит Вакханалию с финалами глазунговских симфоний, а также с некоторыми хореографическими сценами в русских операх (Лезгинка Глинки, Половецкие пляски Бородина). В общем потоке звучания мелькают различные темы (Абдерахмана, Испанского, Арабского танца и другие). Бешеный натиск Вакханалии не получает завершения: внезапно вступает торжественная тема де Бриенна (Абдерахману, пытающемуся похитить Раймонду, преграждает путь ее жених). Она звучит здесь торжественно, в ритмическом расширении.

Последняя сцена второго действия распадается на эпизоды появления де Бриенна, его поединка с Абдерахманом и завершается Гимном.

Сцена поединка построена на контрапункте тем Абдерахмана и де Бриенна.

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.



Они сплетаются трижды (соль мажор, си-бемоль мажор и ми-бемоль мажор), как трижды скрещиваются мечи соперников. На короткое мгновение в прозрачном, светлом звучании арф, челесты и флейты возникает тема Белой дамы, уже появлявшаяся ранее в других сценах (ср., например, заключение первой картины первого действия). Абдерахман падает, сраженный насмерть. Очертания его темы постепенно стираются, застывая в басу.

Действие завершается Гимном. Его певучая, величавоспокойная мелодия основана на теме рыцаря-победителя с отголосками темы Белой дамы. Введение столь необычной для балета формы придает благополучной развязке драмы обобщающее значение, символизируя победу жизни и света.

Третье действие балета носит дивертисментный характер. Отсутствие в нем чисто драматического развития компенсируется, однако, замечательной музыкой большой танцевальной сюиты. Эта сюита занимает основное место в последнем действии. Оно начинается с празднично светлого, лирико-героического симфонического вступления; его содержание сам композитор определил как «Торжество любви и свадебный пир». За вступлением следует ряд номеров, носящих венгерский

Sie verflechten 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

колорит: пышный Венгерский кортеж (шествие), Большой венгерский танец, Танец детей. После выхода новых танцоров следуют: классический Венгерский танец (адажио), четыре контрастирующие между собой сольные вариации и завершающая сюиту массовая танцевальная кода.

В венгерском дивертисменте еще раз ярко проявилась способность композитора воссоздавать национальное своеобразие музыки разных народов. Особый интерес в этом отношении представляет Большой венгерский танец.

Большой венгерский танец.

Подобно народному венгерскому танцу чардашу, он состоит из двух разделов — медленного и быстрого. Первая тема первого раздела (Moderato maestoso, molto pesante, ре мажор) — торжественная, рыцарственно-горделивая. Размеренность четырехтактных построений, подчеркнутость модулирующих кадансов придают ей особую строгость. В теме выделяются типичные венгерские мелодико-ритмические обороты (см такты 2, 4, 5 и 7—8).

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 Kadenzen 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

Вторая тема (соль минор) более драматична и патетична.

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

67 Poco meno mosso

Второй раздел Венгерского танца (Presto, ре мажор) построен на увлекательном неукротимом стремительном движении. Его своеобразие и характерность в большой мере связаны с подчеркнутыми акцентами и синкопами, а также с необычной структурой в виде трехтактных фраз.

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
(♩ *ad lib.*) (♩ *ad lib.*)

68

Балет завершается блестящим, стремительным Галопом и Апофеозом.

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

Апофеоз. Основную мелодию короткого Апофеоза можно назвать темой любви.

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

69 **Andante**
mf cantabile

p

cresc. *f* *mf*

Постепенно кристаллизуясь из различных преобразований тем

Diese Melodie kristallisierte sich allmählich aus verschiedenen

Раймонды, из интонаций Большого вальса и других характеристик героини, эта мелодия впервые появилась уже во вступлении к третьему действию. Тем самым вся сцена свадебного торжества оказалась обрамленной темой любви. Возвышенный лирический пафос этой темы подчеркивает основу идейного замысла всей хореографической повести.

Значение творческой и общественной деятельности Глазунова для развития русской музыкальной культуры весьма велико. Он явился связующим звеном между дооктябрьской русской классикой и молодым советским музыкальным искусством. Ученик и современник Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, В. Стасова, Чайковского, Танеева, он оказал влияние на формирование будущих деятелей советской музыки — Н. Я. Мясковского, Ю. А. Шапорина, Б. В. Асафьева, Р. М. Глиэра, М. Ф. Гнесина, М. О. Штейнберга и многих других. Глазунов был первым, кто оценил и поддержал юное дарование Д. Д. Шостаковича. Воспитанный на высоких гуманистических идеалах отечественной классики, он своим искусством способствовал мировому признанию русской музыки.

Музыка Глазунова идейно-образным содержанием близка советскому народу. «Гигантом оптимизма» назвал Глазунова А. В. Луначарский.

Глазунов — один из крупнейших русских симфонистов. В его стиле своеобразно преломились творческие традиции Глинки и Бородина, Балакирева и Римского-Корсакова, Чайковского и Танеева.

Не менее значительны заслуги Глазунова в области балета. Продолжая реформу Чайковского, он во многом проложил пути для будущего советского музыкально-

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

хореографического искусства. Большим вкладом в русскую музыку явились инструментальные концерты, струнные квартеты Глазунова, его фортепианные произведения и романсы.

Жизнь и творческая деятельность Глазунова — пример целеустремленного и преданного служения искусству, непоколебимой честности и принципиальности художника и гражданина.

ГЛАВА IV С. И. ТАНЕЕВ (1856 - 1915)

Ученик Чайковского по сочинению и Н. Рубинштейна по классу фортепиано, Танеев был тесно связан с Москвой, где получил музыкальное образование и где протекала вся его последующая деятельность. Еще при жизни Чайковского он занял видное положение в московском музыкальном мире, а к началу XX века стал одной из ведущих фигур русской музыкальной культуры.

Деятельность Танеева была чрезвычайно разносторонней. Выдающийся композитор сочетался в его лице с крупнейшим музыкальным ученым-теоретиком, превосходным педагогом, замечательным пианистом, активным музыкально-общественным деятелем.

Танеев обладал большой эрудицией не только в вопросах музыки, но и в других областях знаний. Его внимание привлекали проблемы философии, истории и естествознания, изобразительного искусства и литературы. Многообразие интересов композитора определило обширный круг его личных связей. У него установились близкие отношения с Л. Н. Толстым и его семьей, он

сowjetischen 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 zielstrebigem und hingebungsvollen Dienst an der Kunst, die unerschütterliche Ehrlichkeit und Integrität eines Künstlers und Bürgers.

KAPITEL IV S. I. TANEJEV (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.

встречался с И. С. Тургеневым, М. Е. Салтыковым-Щедриным, А. П. Чеховым, Я. П. Полонским и другими писателями и поэтами; общался он и с художниками — В. Е. Маковским, И. И. Левитаном, с учеными — К. А. Тимирязевым, А. Г. Столетовым и со многими иными известными современниками.

Огромному авторитету Танеева способствовали не только широкая образованность, но и высокие моральные качества. Исключительная принципиальность, огромная внутренняя дисциплинированность характеризуют всю деятельность композитора-ученого. Строго взыскательный, предельно добросовестный по отношению к себе самому как в вопросах искусства, так и в жизни, он требовал того же и от других. Не случайно современники называли его «музыкальной совестью Москвы». «Всякий человек, как бы ни были ограничены его силы, должен способствовать повышению нравственного уровня общества, к которому он принадлежит», — писал композитор в одном из писем.

Высокие этические идеи стали основным содержанием творчества Танеева. Ряд значительнейших его произведений воплощает мужественную борьбу человека за светлые идеалы и утверждение положительного начала. Танеев верил в силу разума, и это сообщало его мировосприятию глубоко оптимистический характер.

Танеев придавал большое значение народной песне как источнику композиторского творчества. «Прочно только то, что своими корнями гнездится в народе», — писал он, считая главной задачей русских композиторов «способствовать созданию национальной музыки». В то же время в его собственных сочинениях ясно выраженные связи с народно-песенными интонациями

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

отсутствуют. Быстрые интонационные элементы вообще представлялись ему неуместными в произведениях большого философского содержания. Этические проблемы решались Танеевым несколько абстрактно. Стремясь к постановке больших общечеловеческих, «вечных» вопросов, он не обращался, как это делали композиторы-шестидесятники, к жизни народа (показательно, что сюжет своей единственной оперы «Орестея» он почерпнул из античной трагедии Эсхила).

Музыке Танеева, отличающейся глубиной и значительностью идейных замыслов, свойственна известная сдержанность в передаче чувств. Непосредственно эмоциональное начало умеряется у него разумом, интеллектуальным началом.

Музыкальный язык Танеева впитал в себя разнообразные интонационные источники — от музыки композиторов добаховского периода до современного ему музыкального творчества второй половины XIX и начала XX века. Танеев преклонялся перед мировым классическим искусством XVIII века. Оно влекло его глубиной, возвышенностью содержания, совершенством формы. С Бахом и его предшественниками — полифонистами эпохи Возрождения — Танеева связывает полифоническая основа его музыкального мышления, сложившаяся в результате глубокого проникновения в их искусство.

Полифония служит для Танеева важнейшим средством развития. Полифонические закономерности во многом определяют в его музыке и принципы формообразования. Исключительно широко применяет он средства имитационной полифонии, в ряде произведений обращается к фуге, придавая ей обычно значение

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

итога — обобщения всего предшествующего развития.

Изучение творчества Баха и Генделя имело особенно большое значение в становлении вокально-хорового мастерства Танеева. Инструментальная музыка сформировалась во многом под влиянием венских классиков — Моцарта, Бетховена.

Из современных композиторов Танеев в наибольшей мере испытал воздействие Чайковского; оно сказалось преимущественно в лирике (особенно в вокальной), но не ограничилось этим. К своему учителю Танеев примыкал также в передаче конфликтных драматических коллизий, что особенно ярко проявилось в его инструментальных произведениях.

На протяжении всей жизни Танеев оставался убежденным последователем и хранителем заветов классического искусства. По сравнению со здоровым и цельным, идейно значительным творчеством великих классиков музыка многих современных композиторов представлялась ему внутренне измельчавшей.

Музыкальное наследие Танеева охватывает различные жанры, как вокальные, так и инструментальные. Тяготение к большим, философски-углубленным замыслам заставляло его обращаться в первую очередь к крупным формам. Ограничившись лишь одной оперой, композитор уделил большое внимание хоровому жанру, в котором создал, помимо значительного числа хоров а capella, три кантаты для хора и солистов с оркестром. Вокальная часть наследия Танеева включает также ряд романсов и ансамблей.

Еще более видное место в творчестве Танеева занимает

одна 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

инструментальная музыка. Оркестровые произведения сравнительно немногочисленны. Большинство из них оставались при жизни композитора неизданными. Из трех законченных симфоний Танеев напечатал только одну — последнюю (до минор), обозначенную в издании как Первая¹.

¹ Остальные изданы в советское время

Из четырех увертюр автор счел возможным издать тоже лишь одну — увертюру «Орестея». К симфонической области относится также Сюита для скрипки с оркестром.

Наибольшее внимание Танеев уделил камерному ансамблю. К этому жанру он обращался на протяжении всего творческого пути. Ряд камерно-инструментальных произведений принадлежит к высшим достижениям композитора. Танеевым создано в общей сложности четырнадцать ансамблей для струнных инструментов (два квинтета, девять квартетов², три трио) и четыре для струнных с фортепиано (фортепианный квинтет, квартет, трио и скрипичная соната)³.

² Наиболее известны шесть квартетов, напечатанных при жизни Танеева и носящих порядковую нумерацию от 1 до 6. Остальные три, так же как несколько незаконченных произведений этого жанра, были впервые опубликованы лишь в наши дни.

³ Будучи замечательным пианистом, Танеев, однако, создал очень мало произведений для фортепиано. Небольшое число мелких пьес, написанных в годы учения, не представляет большого художественного интереса; начатый в ранний период фортепианный концерт остался незаконченным

важнейшим местом. 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

Единственное выдающееся произведение для фортепиано — Прелюдия и фуга соль-диез минор, созданное в последние годы жизни.

Fuge in gis-Moll, das in seinen letzten Lebensjahren entstand.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность (1856—1878).

Сергей Иванович Танеев родился 13 ноября 1856 года в г. Владимире, где отец его, высокообразованный человек, служил в то время чиновником. Родители будущего композитора были страстными любителями музыки. Музыкальная атмосфера в доме Танеевых благоприятствовала раннему проявлению музыкального дарования мальчика. С шести лет он начал учиться игре на фортепиано, а в десятилетнем возрасте поступил в только что открывшуюся Московскую консерваторию (первые годы он числился вольнослушателем, обучаясь одновременно в гимназии).

Уже в годы учения Танеев привлек к себе внимание музыкантов. Незадолго до окончания им консерватории Чайковский выступил с рецензией на концерт Русского музыкального общества, в котором молодой пианист первым в России исполнил чрезвычайно трудный реминорный фортепианный концерт Брамса. В этой рецензии Чайковский отметил незаурядную исполнительскую одаренность Танеева. Почти тогда же Танеев сыграл впервые в Москве Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского. Сам Чайковский писал по поводу этого выступления, что молодой пианист сумел «до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторского замысла», что «лучшего исполнения этого сочинения автор и желать не может».

В консерваторские годы Танеевым были сочинены симфония ми минор,

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

две увертюры для оркестра (вторая, ре минор, была дипломным сочинением), несколько романсов и ряд мелких фортепианных пьес.

Окончив консерваторию в возрасте девятнадцати лет по двум специальностям с золотой медалью, Танеев ближайшие годы посвящает преимущественно исполнительству. Он совершает большую концертную поездку вместе со скрипачом Л. С. Ауэром по городам России. Вскоре после этого он проводит несколько месяцев в Париже. Здесь встречается с Тургеневым, Салтыковым-Щедриним, знакомится с французскими композиторами Ш. Гуно, К. Сен-Сансом, С. Франком, с певицей П. Виардо, писателем Г. Флобером и рядом других представителей литературно-художественного мира. Стремясь постоянно расширять свой культурный кругозор, Танеев с увлечением посещает знаменитый художественный музей Лувр, парижские театры.

Первый период творчества (1878—1887). С 1878 года начинается педагогическая работа Танеева. В связи с уходом из консерватории Чайковского ему поручается ведение курсов гармонии и инструментовки, к которым в последующие годы присоединяются и другие музыкально-теоретические дисциплины. После смерти Н. Рубинштейна Танеев в течение нескольких лет руководит его фортепианным классом.

В 80-х годах развертывается и музыкально-общественная деятельность Танеева. В течение некоторого времени он входит в состав комитета по управлению консерваторией, а затем (по горячей рекомендации Чайковского) становится ее директором. Проявив на этом ответственном посту большую энергию и организаторские

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

способности, Танеев значительно содействовал подъему учебного и художественного уровня Московской консерватории. Этому способствовали и его авторитет великолепного музыканта, и высокие личные моральные качества. Наряду с различными мероприятиями, направленными на улучшение учебного процесса, Танеев уделил большое внимание руководству оркестровым и хоровым классами. Еще в первый год работы в консерватории он подготовил к постановке оперу Чайковского «Евгений Онегин» (премьерой дирижировал Н. Рубинштейн). В 80-х годах Танеев осуществил исполнение силами студентов ряда крупнейших классических произведений — ораторий Генделя, опер Моцарта, оперы «Фиделио» Бетховена.

Свою работу в конце 70-х — начале 80-х годов Танеев подчинял определенным задачам. Исключительно требовательный к себе, он не считал себя еще вполне зрелым и законченным музыкантом. Через два года после окончания консерватории он отмечает в записной книжке: «Я хочу... быть: а) пианистом, б) композитором, в) образованным человеком». Составив на ближайшие годы обширную программу действий по каждому из этих пунктов, он заставляет себя неуклонно выполнять ее. Уже в эти ранние годы проявляется, таким образом, характерная для Танеева склонность к строгой систематичности в работе.

Танеев стремится достичь такого уровня композиторской техники, который позволял бы ему абсолютно свободно и в совершенной мере воплощать творческие замыслы. Основу такой техники он видел в первую очередь во всестороннем владении полифонией. Для этого он погружается в изучение творчества великих мастеров-полифонистов —

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

Баха, Палестрины, Орландо Лассо и др.

Стремясь овладеть полифоническим письмом, Танеев делает большое количество многоголосных обработок русских народных песен и древних культовых мелодий, которые подчиняет нормам так называемого строгого стиля. Наряду с этим он применяет многообразные приемы контрапунктического письма и в самостоятельных сочинениях.

У Танеева вырабатывается своеобразный метод работы. Приступая к какому-либо сочинению, он предварительно проделывает многочисленные опыты с тематическим материалом: изменяет темы, подвергает их различным полифоническим комбинациям, для того чтобы выяснить все заложенные в них возможности развития. Так в своей композиторской работе он применяет метод ученого, аналитика. Сочиняя один из ранних квартетов, Танеев, по собственному признанию, «исписал 240 страниц — целую книгу небольшого формата». При этом он стремился отбирать лишь то, что «красиво, понятно, благозвучно». «Ученость хороша только тогда, когда она приводит к естественности и простоте», — подчеркивал композитор.

В этот период Танеев создал большое число хоров, романсов и вокальных ансамблей, три струнных квартета и струнное трио; для оркестра в эти годы им была написана увертюра на тему русской народной песни «Про татарский полон», Канцона для кларнета со струнным оркестром и начата вторая по счету симфония (си-бемоль минор), оставшаяся незавершенной.

Первым выдающимся сочинением Танеева явилась законченная в начале 1884 года кантата «Иоанн

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

Дамаскин» (на текст из одноименной поэмы А. К. Толстого)¹.

¹ Иоанн Дамаскин — византийский поэт и композитор культовых гимнов, живший в VIII веке.

Это лирико-драматическое произведение носит в целом скорбно-суровую эмоциональную окраску (оно посвящено памяти Н. Рубинштейна, скончавшегося в 1881 г.). Глубина и значительность содержания сочетаются здесь с уже достигнутым к этому времени огромным техническим, особенно полифоническим, мастерством. Кантата «Иоанн Дамаскин» впервые принесла Танееву большой успех у слушателей и заслужила положительную оценку Чайковского.

После завершения кантаты Танеев в течение ближайших нескольких лет сочинил следующую симфонию (ре минор), также им не опубликованную, ре-минорный квартет (позднее переработанный) и ряд хоров, вокальных ансамблей, романсов, тоже лишь частично изданных позднее в окончательной редакции.

Период творческой зрелости (1887—1915). В конце 80-х годов Танеев приступил к сочинению оперы «Орестея» по трилогии древнегреческого драматурга Эсхила. Создание этой оперы (растянувшееся на семь лет) знаменовало вступление композитора в период полной творческой зрелости.

Сюжет «Орестеи» связан с циклом преданий о Троянской войне. Герой Орест (от его имени происходит название произведения), выполняя древний закон кровной родовой мести, убивает свою мать Клитемнестру, которая убила отца Ореста — своего мужа Агамемнона. Терзаемого жестокими угрызениями совести Ореста преследуют

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 Legendenzyklus 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

чудовищные фурии — Эвмениды. Страдания Ореста вызывают вмешательство светлых сил в лице богов Аполлона и Афины. Афина объявляет Оресту прощение и отменяет обычай кровной мести.

В основе монументального произведения великого драматурга античности лежит идея торжества светлого, разумного начала над темными, слепыми стихийными силами злобы, жестокости. Эта глубоко гуманистическая идея была близка мировоззрению композитора. Параллельно с сочинением оперы возникла программная симфоническая увертюра на этот же сюжет. Она сочинена на тематическом материале, входящем в оперу, и представляет собой самостоятельное оркестровое произведение, обобщенно воплощающее основную идею трилогии в инструментальной форме.

Поставленная впервые в Петербурге в Мариинском театре в 1895 году, «Орестея» имела значительный успех, но продержалась на сцене очень недолго: композитор категорически отказался от предложенных театральной дирекцией купюр, искажавших замысел произведения, и опера была уже через год снята с репертуара.

Постановка «Орестеи» способствовала укреплению дружеских взаимоотношений Танеева с петербургскими музыкантами, очень сочувственно встретившими оперу. Наибольшая близость сложилась у него с Римским-Корсаковым и Глазуновым, творчество которых он высоко ценил. Тогда же завязалось его знакомство с Беляевым, издавшим «Орестею» в ряду последующих произведений Танеева.

С конца 90-х годов творчество Танеева вступает в наиболее плодотворный период, в течение которого он создает значительнейшие сочинения:

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

симфонию до минор, ряд струнных квартетов и камерных ансамблей с фортепиано, большое количество хоров и романсов.

Революционные события 1905 года Танеев встретил с горячим сочувствием. Непримиимо относясь к царскому режиму, композитор вместе с группой других прогрессивно настроенных музыкантов подписывает адрес с требованием свободы слова и свободы совести. Свой заработок от частных уроков он передает в стачечный комитет на организацию столовой для семей бастующих рабочих. Показателен также факт посвящения им одного из хоровых циклов хору демократической просветительной организации — московских Пречистенских курсов для рабочих.

Когда учащиеся Московской консерватории присоединились к всеобщей забастовке, Танеев (подобно Римскому-Корсакову в Петербурге) стал на их сторону. Это способствовало обострению давно уже назревавшего конфликта с руководством консерватории. Танеев ушел из состава профессоров и более не возвращался в консерваторию, несмотря на настойчивые уговоры друзей и учеников.

Однако педагогическая деятельность его не прекратилась. Продолжая частные, и притом безвозмездные, занятия с учениками, он принимает также активное участие в организации и работе нового демократического учебного заведения — Народной консерватории. «Надо заботиться, чтобы дремлющие силы нашего музыкального народа пробудились наружу и проявили себя в созданиях, стоящих на уровне тех бессмертных образцов народных мелодий, которые составляют недостижимые образцы для нас, ученых музыкантов», —

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

писал Танеев, характеризуя задачи, стоящие перед Народной консерваторией.

Параллельно педагогической и творческой работе (особенно оживившейся в последнее десятилетие жизни композитора) Танеев завершает свой крупнейший теоретический труд «Подвижной контрапункт строгого письма». В этом монументальном исследовании были впервые в музыкальной науке описаны с исчерпывающей полнотой, систематизированы и теоретически обобщены приемы, относящиеся к области так называемого подвижного контрапункта¹.

¹ Термин «подвижной контрапункт» подразумевает такие полифонические сочетания мелодических голосов, которые допускают различные их перемещения.

Продолжением этого труда явилось «Учение о каноне» (не вполне законченное, изданное лишь после смерти композитора).

Кроме полифонии внимание Танеева привлекали и различные другие теоретические проблемы. Он исследует закономерности гармонического развития в крупной форме, изучает основы русского народного эпического стихосложения. В последние годы жизни Танеев исследовал контрапунктические упражнения юного Моцарта, хранящиеся в музее города Зальцбурга, и опубликовал результаты своей работы в немецком журнале. Танееву принадлежат переводы и редакция нескольких иностранных учебных пособий по полифонии и по музыкальной форме.

До последних месяцев жизни композитор активно участвовал в работе различных музыкально-просветительных, научных и

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

концертных организаций. Он входил в состав Музыкальноэтнографической комиссии (связанной с Московским университетом), в качестве члена которой сделал ряд гармонизаций украинских народных песен. (Еще в 80-х годах им был также записан и проанализирован ряд народных напевов кавказских горцев.) Танеев участвовал также в создании Московской симфонической капеллы, пропагандировавшей классическую хоровую и кантатно-ораториальную музыку, явился одним из учредителей научного общества «Музыкально-теоретическая библиотека», принимал участие в деятельности Кружка любителей русской музыки и так называемых «Музыкальных выставок».

Творческий путь Танеева завершился монументальной кантатой «По прочтении псалма» (на текст А. С. Хомякова). Идейный смысл кантаты по своему этическому характеру родствен «Орестее»: это прославление душевной чистоты, «воли крепкой в труде», братства и справедливости. Кантата была впервые исполнена в начале 1915 года. Менее чем через три месяца после этого, 6 июня, Танеев скончался в деревне Дюдьково (в окрестностях Москвы). Среди многочисленных откликов на смерть замечательного музыканта выделяется статья его ученика — Рахманинова, назвавшего Танеева воплощением «той „правды на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери».

СИМФОНΙΑ ДО МИНОР

До-минорная симфония — высшее достижение Танеева в симфоническом жанре и одна из вершин его творчества в целом. Она основана на характерном для

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,

Танеева замысле: напряженное столкновение противостоящих друг другу сурово-драматических и созерцательно-лирических образов приводит к торжеству светлого, жизнеутверждающего начала. Симфония насыщена драматизмом и вместе с тем глубоко оптимистична по своей идее.

Первая часть — сонатное аллегро — завязка драмы. Здесь впервые экспонируются и сталкиваются между собой основные образы симфонии. Вторая, медленная часть контрастирует с предыдущей созерцательно-углубленным лиризмом. Ее сменяют жизнерадостные образы скерцо, постепенно, впрочем, драматизирующиеся. Четвертая часть — финал — рисует последнюю фазу столкновения противоборствующих начал и завершается торжественно-ликующей кодой, в которой находит разрешение драматический конфликт.

При всей контрастности частей симфоническое развитие отличается непрерывностью и целеустремленностью. Каждая из частей воспринимается как новый этап драматического действия. В этом, как и в конфликтном характере сопоставления образов, сказывается, между прочим, связь творчества Танеева с симфонизмом Чайковского.

Так же, как и во многих других инструментальных произведениях, Танеев широко применяет в симфонии принцип монотематизма. Это выражается в проведении через весь цикл нескольких сквозных тем, а также в объединении различных, даже контрастных тем общими интонационными оборотами. Сохраняемое таким образом на протяжении всего симфонического действия интонационное единство придает ему особую слитность и непрерывность.

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

Первая часть (Allegro molto)

начинается вступительным разделом, в котором излагается одна из ведущих тем симфонии, получающая значение основного «тезиса», интонационного и смыслового ядра дальнейшего развития. Она звучит властно, как выражение суровой необходимости.

Дважды повторенный настойчивый возглас состоит всего из трех звуков, но отличается ярким, остро очерченным рисунком. Особенно выделяется характерный тритон — интервал увеличенной кварты, образующийся между первым и третьим звуками (до—фа-диез) и не получающий разрешения. Унисонное звучание струнных, валторн и тромбонов, отклики труб и валторн на выдержанном тоническом звуке до, тремоло литавр — все это усиливает волевым и вместе с тем тревожный характер темы.

особенный 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**



Тема вступления неоднократно появляется в дальнейших частях симфонии. Она становится также основой и интонационным зерном ряда других тем. Так, первый мотив главной партии (см. а в примере 71) образовался из первых трех звуков темы вступления, взятых в возвратном движении и одновременно в обращении, второй мотив (б) — из них же, но в возвратном движении без обращения. Главную партию роднит с

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

темой вступления также сурово-драматический характер.

Rücklaufsatz ohne Ansprache. Auch der Hauptteil ist durch seinen rauen, dramatischen Charakter mit dem Einleitungsthema verwandt.

71 (Allegro molto) *ff*

a б в

Вскоре тема вступления вплетается в развитие главной партии и в своем основном виде, но ритмически расширенная — см такты 5—6 (в) в примере 71.

Побочная партия выделяется лирической окраской.

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)

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with the dynamic marking *p molto espress.* and includes the instruction *poco cresc.* The second system features dynamic markings *mf* and *p*. The third system includes *dim.*, *p*, and *dolce*. Brackets at the bottom of the first two systems indicate phrasing or structural connections.

Плавная волнообразная мелодия мягко звучит у низких струнных. Ритм сопровождения (скрипки) сообщает ей вальсовый оттенок.

Побочную партию можно истолковать как воплощение манящей мечты, светлого идеала. Это — второй из ведущих образов симфонии, по своему значению противоположный первому. При всем том в побочной партии тоже можно обнаружить скрытую интонационную связь со вступительной темой (см. скобки снизу в примере 72).

Побочная партия, как и главная, не получает в экспозиции большого развития. После двухкратного проведения лирической мелодии (во второй раз в виде канона между флейтой, фаготом, валторной — и струнными басами) появляются тревожные интонации, связанные с темой вступления (см. партитуру от

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

Animando): они образуют переход к заключительному разделу экспозиции. Многократно повторяемые кадансовые обороты в чеканном ритме и плотной аккордовой фактуре возвращают музыке волевой, активный характер. Так непродолжительное просветление, связанное со звучанием побочной партии, вытесняется господствующим в первой части сурово-драматическим настроением.

Заключительный раздел (см. от цифры 6) значительно развит. Он основан на дальнейших преобразованиях все той же вступительной темы и близкой к ней главной партии. Один из новых, производных от темы мотивов займет видное место в дальнейшем развитии симфонии. С теми же интонациями связана короткая эпизодическая тема печально-молящего характера. Она появляется дважды и каждый раз снимается энергично кадансирующими аккордами.

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.



Следуя классической традиции, Танеев дважды повторяет экспозицию¹.

Der klassischen Tradition folgend, wiederholt Tanejew die Exposition zweimal¹.

¹ При повторении заключительный раздел проходит в сокращенном виде.

Затем следует разработка, в которой драматическое напряжение достигает новой силы. Внутри разработки четко выделяются три основных этапа. В первых двух господствует тревожное настроение. Здесь проходит в преобразенном виде почти весь тематический материал экспозиции, за исключением побочной партии.

Начинается разработка с развития тем заключительного раздела. Стремительное движение восьмых прорезается грозным звучанием темы вступления. Ее исполняют в унисон три тромбона, затем труба (см. цифру **10**). Скорбно-молящий оттенок получает эпизодическая тема из заключения экспозиции. Она обвивается интонациями другой темы из того же раздела.

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

Настойчивое утверждение в басу и в верхних голосах жалобно стонущих секундовых интонаций приводит к большому нарастанию, которое, однако, вскоре спадает.

Во втором этапе разработки (начинающемся в ре миноре) происходит имитационно-полифоническое развитие темы

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

главной партии. Образуется фугато, к которому опять-таки присоединяется в басу тема вступления (см. пример 76); несколько дальше (цифра 14) она сочетается также с темой из заключения экспозиции.

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

Звучание темы вступления piano в низком басовом регистре и «ползучие» хроматические линии в средних голосах сообщают всему этому разделу затаенно-сумрачный, тревожный характер.

Постепенно, однако, наступает просветление; исчезают хроматизмы, утверждается ясная

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

гармония соль-мажорного трезвучия, на которую наслаивается восходящее трепетное тремоло скрипок и альтов (цифра 15).

Начинается третий, очень существенный по идейно-смысловому значению этап разработки. У валторны соло, а вслед за тем у деревянных духовых появляется лирическая тема побочной партии, вокруг которой как бы выются имитации струнных, основанные на интонациях темы из заключительного раздела. Мелодия переходит затем к струнным, проводящим ее канонически. Она звучит страстно.

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

Кажется, что светлое лирическое начало готово одержать верх над суровыми, тревожными образами. Однако и здесь лирической теме не дано достигнуть полного расцвета: ее течение вновь прерывается беспокойно устремленным звучанием темы главной партии (см. цифру 17).

Драматизм достигает высшей точки. Интонации главной партии звучат в полифоническом сочетании с интонациями из заключения экспозиции, к ним присоединяется и тема вступления. Возвращается основная тональность до минор; бас застывает на III ступени (ми-бемоль); движение струнных становится все более тревожным. Настойчиво грозно

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

звучит у труб и тромбонов исходная тема симфонии в той же форме (с октавными «откликами»), как она дана была в начале вступления. Это — кульминация разработки, подготовляющая репризу.

Главная партия повторяется без существенных изменений по сравнению с экспозицией. Зато побочная появляется на этот раз в новом облике. Сначала она звучит в нежном тембре кларнета (с имитацией у фагота) и излагается сперва не полностью, с неожиданным гармоническим сдвигом в ля мажор. Здесь она проходит сначала в струнных басах, но с канонической имитацией в верхнем голосе (флейта), а дальше, имитируемая струнными басами, звучит наиболее насыщенно у скрипок и альтов в светлом до мажоре.

Таким образом, эта лирическая тема, прозвучав впервые в экспозиции почти как мимолетный эпизод, выступив в разработке уже более развернуто, получает в репризе еще более широкое развитие. Однако до полного и всестороннего раскрытия заложенных в ней возможностей еще далеко (композитор умышленно бережет его к самому концу симфонии).

В первой части отсутствует развернутая кода, лишь немного расширен заключительный раздел. Оstinатный кадансирующий мотив в басу (тоже интонационно связанный с основной темой) и чеканные ритмы окончательно утверждают мужественно-трагедийный характер музыки. Перед самым концом еще раз властно напоминает о себе тема вступления, провозглашаемая унисоном труб и тромбонов.

Вторая часть (Adagio)—типичный для Танеева образец возвышенно-светлой, философски-

Посаunen 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

созерцательной лирики. Общий характер музыки, как и тональность ля-бемоль мажор, сближает Adagio с побочной партией первой части. Лирический образ как бы получает здесь новое преломление и более широкое развитие. Внутреннее родство между Adagio и первой частью определяется также интонационными связями. Основная тема Adagio представляет характерный для Танеева пример сложного преобразования, переосмысления и объединения внутри новой мелодии различных оборотов, первоначально далеких друг от друга.

Уже в первых двух тактах мы можем узнать характерный рисунок темы вступления из первой части (см. в примере 78 мотив а). В тактах же 5—6 и 11—12 ясно уловимы интонации побочной партии первой части, проходящие вторично более крупными длительностями (см. в том же примере в и в). Можно, наконец, найти в той же теме и начальный оборот из главной партии первой части (см б в такте 5), и связь с темой заключительного раздела, приведенной в примере 73 (обозначена пунктиром в тактах 2—3 примера 78). Таким образом, тема Adagio вобрала в себя различные тематические элементы предыдущей части. Искусно переплавленные, они органически вплелись в новую мелодическую линию.

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 (в) und c (в)). 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.

78 *Adagio molto* *espress.*

Эта прекрасная выразительная тема (скрипки, валторны и деревянные духовые) замечательна своей протяженностью, широтой и непрерывностью развития¹.

¹ Ее первое предложение охватывает 14 тактов, второе — 24

От цифры 33 она повторяется с иным сопровождением, пронизанным певучими подголосками.

Внезапно в лирически-созерцательное настроение вторгается элемент тревоги. Начинается средний раздел *Adagio*² (*Piu mosso*) Здесь сталкиваются два контрастных музыкальных образа. Первый представлен новой темой, возникающей в сумрачном звучании басов, как бы с трудом и напряжением стремящейся вверх³.

Dieses wunderbar ausdrucksstarke Thema (Violin, 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 *Adagio*² (*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 Оно написано в трехчастной форме.
³ Из этой темы впоследствии образуется побочная партия финала симфонии (см дальше пример 85)

² Er ist in dreiteiliger Form geschrieben.
³ Dieses Thema wird später im Seitenteil des Finales der Sinfonie verwendet (siehe Beispiel 85)



Другой образ, появляющийся сначала лишь ненадолго, напоминает пастушеский наигрыш, чему содействует его тембровая окраска (гобои, фаготы, кларнеты, валторны). Новая на первый взгляд, эта мелодия является видоизменением темы, возникшей еще в первой части (ср. пример 73).

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).



На время «пастушеская» тема оттесняется беспокойными интонациями. Но, возвращаясь вновь в фа мажоре, она звучит еще светлее, особенно в исполнении скрипок. Через ряд модуляций происходит возвращение к основной теме Adagio (Tempo I).

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.

В репризе эта тема предстает в значительно обогащенном виде. Она становится здесь еще более выразительной. Это достигается, как обычно у Танеева, средствами полифонии. Как и в первый раз, тема сначала проходит в среднем регистре, в густой, насыщенной звучности унисона виолончелей, альтов, валторны и кларнета. Сверху же ее сопровождают контрапунктирующие попевки флейт, кларнетов и скрипок. Они получают широкое самостоятельное мелодическое

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.

развитие Музыка становится еще более возвышенно-одухотворенной, приобретая оттенок светлой восторженности. Основную тему широко поют струнные инструменты в трех октавах (см. партитуру от 9-го такта после цифры 40), а у виолончелей, фагота, валторн и труб звучит выразительнейший подголосок, вместе с триольным ритмом других духовых усиливающий страстно-приподнятый характер музыки.

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.



Огромный подъем с нарастанием звучности приводит к величавой кульминации всей части на ре-бемоль-минорном трезвучии (субдоминанта основной тональности Adagio). После этого напряжение спадает. В коде, отделенной генеральной паузой, звучит лишь начало темы у валторны на фоне легкого аккордового сопровождения струнных pizzicato. Восходящее в самый высокий регистр по звукам тонического трезвучия движение скрипки соло торжественно-умиротворенно завершает медленную часть симфонии.

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.

Скерцо. Основную тему начинает гобой, вступающий с резковато звучащего звука до 3-й октавы на фоне легкого pizzicato струнных.

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.



Тембр гобоя, нередко используемый в классической музыке для подражания звукам свирели, вносит в музыку несколько пасторальный оттенок. Скерцо приобретает благодаря этому черты народно-жанровой сцены.

Стремительное, легкое, четкое ритмованное движение staccato с неожиданными задорными акцентами на слабых долях, переключки между духовыми инструментами и струнной группой, внезапные crescendo и diminuendo, тональные сдвиги — таковы те средства, которые передают игривое, беспечно-жизнерадостное настроение.

Несмотря на видимую новизну главной темы скерцо, она тоже содержит скрытые интонационные связи с основными темами первой части. Так, оба ее первых трехзвучных мотива (см. пример 82) представляют собой варианты начальной темы симфонии, а следующие дальше скачки на квинту и сексту вверх от звука до сходны с таким же «раскачивающимся» мелодическим рисунком в побочной партии первой части, но в противоположном направлении.

На фоне основного легкого и стремительного движения возникает вторая, напевная тема в тональности ре мажор (цифра 49)¹.

¹ Повторение этой темы в репризе в основной тональности скерцо фа мажор придает трехчастной форме этой части сходство с сонатной.

Она не получает длительного развития и вскоре сходит на нет, как бы застывая на вопросительной интонации.

В средней части скерцо проходят, сменяя друг друга, все в том же стремительном движении, отголоски различных, тем первой части

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.

симфонии. Появляется в ля-бемоль мажоре (а затем в до-мажоре) и фраза из первой темы Adagio (см. такты 2—4 в примере 78), приобретающая теперь характер страстно устремленного порыва.



Этот материал подвергается разнообразному развитию и служит переходом к репризе.

Реприза соответствует первой части скерцо лишь в основных чертах, отличаясь от нее, и тональным планом, и инструментовкой. Продолжается непрерывное развитие основного образа, обретающего новые оттенки. Незадолго перед повторным проведением второй темы к шутливому стaccатному движению контрапунктически присоединяются в басу суровые интонации начального мотива симфонии (см. цифру 67).

В заключительном разделе скерцо появляется оттенок внутренней неустойчивости, происходят как бы колебания между противоречивыми чувствами, напряженные поиски опоры. Как робкие намеки, звучат отдельные обороты побочной партии первой части (цифра 72), перебиваемые основной темой скерцо. В новом облике, воплощая нерешительность, смутные колебания, предстает начало темы Adagio; она звучит здесь в ритмическом изменении, с растяжением отдельных звуков до нескольких тактов, и в сочетании с колышущимся секундовым мотивом.

В конце концов вновь устанавливается устойчиво-жизнерадостное настроение. Скерцо заканчивается задорной переключкой

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.

деревянных духовых, утверждающих начальный мотив всей части.

Финал. Начало сразу вводит в атмосферу борьбы. Главная партия (до минор) представляет не что иное, как ритмически преобразенную тему главной партии первой части (см. пример 71): трехдольный размер заменен двудольным. В новом варианте тема стала еще более активной, приобрела черты маршевости.

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**



The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music starts with a forte (f) dynamic. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'Allegro energico'.

Эпизодически вклинивающийся короткий фанфарный мотив труб, сопровождаемый барабанной дробью, усиливает активноступательный характер музыки. Присоединяющийся мотив из заключительного раздела первой части (см. пример 73) вносит патетико-драматический элемент. Постепенно напряженность музыки все более возрастает.

Вступающая в сумрачной тональности ми-бемрдь минор побочная партия финала представляет собой трансформацию суровой басовой темы из середины Adagio (ср. пример 79).

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)

Она носит трагический характер. Резкие акценты, скачки на септиму вниз и диссонирующие гармонии в сопровождении повышают ее драматизм. Порывисто устремленной вверх мелодии противостоит тонический органный пункт, как бы тормозящий, сковывающий ее движение.

В заключительном разделе выступает новая, светлая тема в ми-бемоль мажоре. В ней получает выражение героическое начало, отчасти наметившееся еще в главной партии.

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

Снова звучат четкий маршеобразный ритм и фанфарного типа мелодические обороты. Однако это пока лишь предчувствие будущей победы. Вскоре возвращается первая тема финала, изложенная более мощно, чем вначале, и непосредственно переходит в

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

разработку. (Подобное возвращение главной партии после побочной в пределах экспозиции позволяет определить форму финала как рондо-сонату.)

В разработке борьба становится еще более напряженной. В развитии участвуют все основные элементы главной партии, взаимно переплетаясь, полифонически сочетаясь друг с другом. На момент выделяется ритмически расширенный мотив темы вступления симфонии, вызывая непродолжительную задержку движения на доминанте до минора (см. 6 тактов перед цифрой **91**). Далее следует имитационное развитие начальной фразы главной партии. Постепенно все более настойчиво звучит в басах тема вступления. В маршевом ритме откликаются на нее трубы, сопровождаемые свистящими гаммообразными пассажами флейт и кларнетов и грозными целотонными ходами тромбонов. В кульминации разработки (цифра **95**) происходит полифоническое сплетение тем.

Побочная партия проводится вторично целиком, на этот раз в фа миноре (субдоминанте основной тональности). Ее развитие приобретает еще более возбужденный и стремительный характер. Движение как бы подхлестывается четко акцентированным ритмом. Просветляется тембр и гармоническая окраска.

На длительном органном пункте доминанты до минора (звук соль) начинается, наконец, последнее собрание сил перед кодой. Маршевая тема из заключительного раздела звучит у медных духовых инструментов *pianissimo*, сплетаясь с темой вступления, и чередуется с оживленным легким движением скрипок и деревянных духовых. Вслед за этим в последний раз проходит

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 Anfangsphrase 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

смятенно звучащая побочная партия финала, в басу же утверждается нисходящий оstinатный мотив (соль — фа — ми-бемоль — ре) из начальных тактов темы побочной партии первой части. Его появление непосредственно подготавливает заключительное утверждение этой темы в коде.

После двух резко акцентированных доминантовых аккордов на громовом тремоло литавр и следующей затем генеральной паузы (чем создается ощущение напряженного ожидания) начинается гимнически-торжественная coda (*Molto maestoso*). В этом монументальном, подытоживающем всю симфонию разделе звучит наконец широко и величаво, «во весь голос», в светлом до мажоре, тема побочной партии первой части. Она занимает здесь ведущее место, утверждая окончательную победу радости и света над страданиями и мраком.

В коде осуществляется синтез ряда основных музыкальных тем симфонии, предстающих здесь, как и лирическая тема, в преображенном виде. Объединенные общим характером радостного жизнеутверждения, они полифонически сплетаются. В ритмическом расширении появляется начальная фраза темы *Adagio*. Вторая ее фраза проходит затем в том виде, как она звучала в скерцо (цифра **105**, ср. с 57 и с примером 83). В совершенно новом облике предстает «пасторальная» тема из середины *Adagio*, преобразившаяся теперь в героическую фанфару медных (см. **106**). Из заключительного оборота основной темы коды¹ возникает триольное фигуративное движение скрипок и деревянных духовых.

¹ Она же — тема побочной партии первой части.

Finale, 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 Anfangsphrase 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.

На этом фоне проходит последний раз, в грандиозном звучании труб и тромбонов, в четырехкратном ритмическом расширении начало темы Adagio (107).

Проводимая на топочущем оstinатном басовом мотиве вступительная тема симфонии теперь резко преобразуется. Она становится чисто диатонической, утрачивая свой характерный тритоновый оборот (о котором напоминает лишь вспомогательный звук фа-диез в басу).

87 a tempo



В итоге важнейшие темы-образы симфонии, объединяемые тональностью до мажор, вовлекаются в общую атмосферу лучезарно-светлого торжества.

Произведение завершается величаво-торжественным плагальным кадансом (основанным на ритмически и ладово преобразенной начальной теме симфонии) в плотном массивном звучании.

РОМАНСЫ

Романсы Танеева занимают видное место в его наследии. К этому жанру композитор обращался на протяжении всего творческого пути. Однако издано всего сорок романсов, немало произведений раннего периода осталось в рукописях.

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).

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.

По содержанию романсы Танеева разнообразны. В некоторых из них отразилась склонность композитора к философскому раздумью; многие носят лирический характер. Ряд романсов связан с картинами природы и содержит яркие пейзажные образы («Ночь в Крыму», «Ночь в горах Шотландии», «Зимний путь»). Встречается в романсах Танеева и тематика общественно-политического, гражданского характера («Узник», «Менуэт», романс «Что мне она» на известный текст Я. П. Полонского, рисующий образ узницы, девушки-революционерки, участницы одного из политических процессов конца 70-х гг).

В романсах Танеева нашли своеобразное претворение классические традиции (особенно Чайковского). Поэтический текст передается обычно Танеевым обобщено. Музыкальная форма отличается стройностью и закругленностью. Вокальная партия и фортепианное сопровождение почти равноправны в создании музыкального образа. По сравнению с крупными инструментальными и хоровыми композициями Танеева романсы в целом интонационно ближе, к бытовой лирике, проще по фактуре. В то же время Танеев и здесь стремится к сквозному развитию на основе последовательного преобразования исходного интонационно-тематического «зерна»: этим создаются большая цельность и внутреннее единство отдельных произведений.

Типичным для Танеева образцом спокойной мечтательно-светлой лирики является романс «В дымке-невидимке».

«В дымке-невидимке» (слова А. А. Фета). Романс проникнут выражением томной неги, порожденной созерцанием ночного, озаренного

Интонированно Танеевские Романсы 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

лунным светом сада. Душевное переживание сливается с картиной окружающей природы. Неизменность настроения подчеркивается идтонационным единством произведения. С первых же тактов возникáёт плавно нисходящее мелодическое движение, присутствующее в фортепианной партии на протяжении почти всего романса; оно же преобладает и в голосе.

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*

На словах «Так и льнет, целуя» у голоса появляется другая, томно восходящая интонация, сопровождаемая в партии фортепиано цепью нисходящих задержаний-вздохов. Во второй половине романса, на словах «Уронила косы голова невольно», на той же интонации основана восходящая секвенция, напоминающая обороты, типичные для Чайковского. Дальше, в кульминации, она преобладает в партии фортепиано (см в левой руке 5 тактов перед Tempo I).

Кульминационная фраза романса «И тебе не томно?» подчеркнута высоким регистром, звучанием forte и внедрением трехдольности (такт в 3/2) в двудольное основное движение. Аналогично выделена и последняя фраза первой половины

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

романса «И тебе не больно? И тебе не томно?», — где появляются даже три трехдольных такта, но эмоциональное напряжение меньше. Музыкальная и поэтическая аналогия этих двух фраз, завершающих каждую из двух частей произведения, приближает их к своего рода припеву.

Оставленная неразрешенной доминантовая гармония в последнем такте вокально-партии усиливает выражение томления. Фортепианное заключение дорисовывает музыкально-поэтический образ, повторяя интонации начала романса, постепенно исчезающего в высоком регистре.

«Когда, кружась, осенние листья» (слова Эллиса¹ из Стекетти) представляет иной тип лирики Танеева.

¹ Эллис — псевдоним поэта и переводчика Л. Л. Кобылинского.

Композитор приближается здесь к элегиям Глинки — Даргомыжского. Напевно-декламационная мелодия голоса поддержана прозрачным сопровождением, представляющим собой в основном простейшую гармоническую фигурацию. Лишь кое-где в него включается короткий мотив из четырех звуков, имитирующий выразительный интонационный оборот вокальной партии (пример 89).

Проведение этого мотива, наряду с непрерывным, ритмически равномерным движением сопровождения, повышает единство, монолитность произведения.

Замечательно своей глубокой выразительностью заключение романса. Последний стих «любви моей невысказанных слов» — повторяется дважды, второй раз более подчеркнуто, с выделением в сопровождении отмеченного выше короткого мотива (см. пример 90). В

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

момент появления в голосе заключительного тонического звука (нижнего ре) гармония образует прерванный каданс (в виде сектаккорда субдоминанты). Фортепиано как бы договаривает «невысказанные слова» Игравший заметную роль на протяжении всего романса мотив еще дважды повторяется в заключении, образуя горестно звучащие диссонирующие задержания (с интервалами большой септимы и увеличенной квинты). Скорбный и строгий плагальный каданс с мажорным тоническим трезвучием завершает произведение.

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)

Слов, любви моей невысказанных слов

tenuto ad libitum

«Сталактиты» (слова С Прюдона в переводе Эллиса). Здесь получают еще более углубленное выражение воплощенные в предыдущем романсе скорбные переживания. Сущность поэтического образа заключена в сопоставлении явления природы и человеческих переживаний: застывшие в гроте капли воды уподобляются слезам, которые иссыхают, хотя сердце не может забыть свое горе. Эта двуплановость лежит и в основе музыки.

Устанавливающийся с первых же тактов вступления основной музыкальный образ сочетает выразительное, эмоциональное начало с изобразительным, звукописным. В левой руке дважды

„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

повторяется печальный мотив, играющий виднейшую роль на протяжении всего произведения (отмечен скобкой в примере 91). Одновременно в правой руке появляется оstinатная фигура гармонического характера.

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

p *espress.* *mp*

Высокий регистр и staccato в сочетании с медленным темпом заставляют воспринимать ее как изображение монотонно падающих капель. Эти два тематических элемента составляют основу всего дальнейшего развития.

Своеобразна форма «Сталактитов», приближающаяся к варьированной строфической. Весь романс делится на четыре раздела, соответствующие четырем строфам — четверостишиям текста; каждый из них начинается одним и тем же характерным мелодическим оборотом. Каждое проведение сходного музыкального материала начинается, однако, в различных тональностях (до минор, соль мажор, до минор, ми-бемоль мажор), при непрерывном гармоническом развитии. В первой строфе преобладает диатоника, во второй появляются хроматизм и альтерация (гармонический соль мажор). В третьей строфе возникают

Die hohe Lage und das Staccato 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

неожиданные красочные гармонические сопоставления. Наконец, в четвертой, кульминационной, выразительность возрастает благодаря полифонизации фактуры. На словах «любви моей давно замерзли горестные слезы» звучат одновременно четыре самостоятельные линии. Гармония обостряется при этом хроматизмами с задержаниями, что усиливает оттенок скорбного томления.

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.

Заключение «Сталактитов» близко напоминает заключение романса «Когда, кружась». Последний мелодический оборот голоса совпадает с прерванным кадансом. Проведение в конце романса одной из основных интонаций, образующей

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

задержания с увеличенной квинтой и большой септимой, и завершение мажорной тоники усиливают указанную близость.

«Бьется сердце беспокойное» (слова Н. А. Некрасова) — пример довольно редкого в романсах Танеева драматизма. Это один из самых популярных образцов его вокальной лирики. Все произведение пронизано насыщенной громадным волевым напором ритмической пульсацией. Чередование отдельных коротких фраз голоса с репликами-возгласами фортепиано создает впечатление прерывающейся от волнения речи.

В развитии основного активно восходящего мелодического движения в равной мере участвуют и вокальная и фортепианная партии.

Средняя часть романса (от «Я зову ее»), несмотря на сохраняющееся неизменное ритмическое движение, приносит контраст. Здесь возникает образ «страны обетованной», как манящей мечты. Особенной яркости музыка достигает в эпизоде на тоническом органном пункте ми мажора («Розы там цветут душистые»). Здесь начальная мелодическая фраза романса звучит у фортепиано в мягком «виолончельном» регистре и переходит в последующие выразительные нисходящие задержания. Им противопоставлено восходящее хроматическое движение вокальной партии.

Внезапный энгармонический сдвиг переводит в ля-бемоль мажор. Гармонический мажорный лад, напряженные интонации малой ноты и уменьшенной октавы сообщают этому эпизоду оттенок горечи, вызванной сознанием неосуществимости мечты.

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 Vokaltex-te. 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 Anfangsphrase 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 - си - сте - е,

Реприза первой части романса¹ завершается фортепианной постлюдией, исчерпывающей до конца стремительную энергию основного ритмического движения.

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

¹ Вместе с музыкой первой части повторяется полностью и весь ее текст. Это повторение у Некрасова отсутствует: стихотворение заканчивается призывом «улететь» в прекрасную далекую страну.

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.


«Маска» (слова Я. П. Полонского) — романс-вальс, в котором Танееву прекрасно удалось передать светлое, интимное чувство, раскрывающееся сдержанно, но с большой внутренней теплотой.

„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.

Для воплощения поэтического текста композитор избрал форму рондо; основная вальсовая тема-рефрен как бы рисует место действия, окружающую героев «пестроту, многолюдство собрания», эпизоды же связаны с раскрытием их

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

переживаний. Единство романса достигается, помимо господствующего в нем изящного вальсового движения, также непрерывным развитием нескольких основных интонаций (см., в частности, постепенное преобразование ритмического мотива


 , впервые появляющегося на словах «Протянув свою ручку-малютку»).

Кульминационное значение приобретает эпизод от слов «Наконец она тихо сказала», с ярким отклонением в ми мажор. При последующем возвращении в основную тональность ля-бемоль мажор основная тема вальса переходит к фортепиано, соединяясь с отмеченным ритмическим мотивом.

«Зимний путь» (слова Я. П. Полонского). Танеев соприкасается здесь с одной из традиционных тем классического русского искусства. Бесконечные просторы, занесенные снегом, вызывают в душе путника смутное чувство тоски; полудремотное состояние рождает вереницу воспоминаний.

Романс написан в трехчастной форме. Крайние разделы рисуют сумрачный зимний пейзаж; непрерывное движение шестнадцатыми в сопровождении, объединяющее весь романс, передает ощущение быстрого бега кибитки.

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*).

94 (Allegro vivace) *p*

Ночь хо- лод- на- я му- т- но гля- дит под ро-

- го- жу- вни- бит- ни (мо)

Значительно развитый средний раздел посвящен возникающим в сознании путника грезам; он содержит несколько контрастирующих эпизодов.

В первом из них (со слов «За горами, за лесами») в вокальной партии можно заметить звукоизобразительный элемент (см. слова «вой протяжный голодных волков»). Следующий эпизод связан с воспоминанием о старушке-няне. Непрерывное движение аккомпанемента слегка замедляется, постепенно в нем проявляется плавно колышущийся ритм колыбельной (дуоли в левой руке). Ладовая диатоника (натуральный ре минор) сообщает этому образу национальную окраску.

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 слы-ши мо-и
 го-во-рит, ко-гда
 бел-ны-е пес-ни по-ет

Дальше возникает ряд народно-сказочных образов. Резкий акцент в начале этого раздела подражает звучанию трубы. В гармонии на смену диатонике появляются альтерации, хроматизмы. Музыка послушно следует за фантастическими картинами, о которых говорит текст.

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.

Но нахлынувшие в полузабытьи грезы-воспоминания внезапно рассеиваются возвращением к действительности. Реприза отличается от первой части лишь небольшим расширением, связанным с повторением заключительных слов «и ямщик погоняет коней». Фортепианное заключение на стремигелю ниспадающем, затем вновь взлетающем и затихающем хро'этическом движении воспринимается как образ поднявшейся вьюги, скрывающей все вокруг...

«**Менуэт**» (слова Ш. д'Ориаса, перевод Эллиса) принадлежит к числу немногочисленных произведений Танеева, связанных с идеями общественно-политического характера. Действие романа развертывается во Франции накануне буржуазной революции XVIII века. Зная политические убеждения Танеева и учитывая время создания произведения (1908), следует думать, что композитор воспринял данный текст через призму современной ему русской действительности. Обреченность старого мира, которому суждена неминуемая гибель под грозным натиском революции, — такова основная идея произведения.

«Менуэт», написанный в сложной, широко развитой трехчастной форме, основан на двух ярко контрастирующих темах: одна из них собственно менуэт, другая представляет собой своеобразно переинтонированную популярнейшую песню французской буржуазной революции «Все вперед!» («*Ça ira*»).

В теме менуэта сконцентрированы типичные черты галантного аристократического танца. Это поднимает ее до значения обобщенного образа старого, феодального режима. Чрезвычайно характерны, в частности, кадансовые

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

обороты с задержаниями, подобными манерно-учтивым приседаниям. Фактура легка, прозрачна и изящна.

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

Кое-где композитор дает тонкие иллюстративные детали (см. фортепианную партию при словах «люблю певучей скрипки трель, призыв крикливого гобоя»).

На словах «Но часто их напев живой вдруг нота скорбная пронзала» тема менуэта омрачается хроматизмами (переходящими далее к фортепиано). Это как бы отдаленное предчувствие катастрофы.

Подчеркнуто контрастирующая, тонально-неустойчивая средняя часть основана, как уже говорилось, на теме известной песни эпохи французской революции XVIII века «Все вперед!». Эта народная мелодия полна активной задорной энергии (см. пример 97а). У Танеева ее облик значительно изменен. Композитор берет обращенный

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 lebhaft 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 Tanejew's Version ist sie in ihrem Erscheinungsbild erheblich verändert.

начальный секундовый мотив и контрапунктически объединяет с ним мелодическое движение, взятое из продолжения песни (см. пример 97б).

Der Komponist nimmt das umgekehrte zweite Anfangsmotiv und verbindet es kontrapunktisch mit einer melodischen Bewegung aus der Fortsetzung des Liedes (siehe Beispiel 97b).

97 а)

б) *Più mosso, agitato*

и. ной, как буд - то

В этом виде тема песни приобретает значение угрожающей роковой силы, пока еще доносящейся издалека, приглушенно.

Снова возвращается тема менуэта, теперь, однако, как бы потерявшая внутреннюю устойчивость (Tempo I). В основную тему, проходящую сначала в голосе в ля мажоре, с максимально прозрачным сопровождением, вскоре же вторгается появлявшийся уже ранее тревожный хроматический мотив (на словах «под страстный шепот мадригала»). Композитор вносит изменения и в дальнейшее развитие музыки. В фортепианную партию прокрадываются угрожающие отзвуки начального мотива революционной песни (см. на словах «слезой», «привет»), и вновь появляется

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

хроматический ход. Характер вокальной партии постепенно приближается к драматически-взволнованному речитативу с патетической кульминацией на словах «борьбы и тайного страдания».

В последний раз тема менуэта проходит в фа миноре, окончательно утратив танцевальный характер. Развитие возникшего ранее хроматического хода приводит к страстно взволнованной восходящей секвенции со щемящими задержаниями («открой, открой судьбу мою!»). Наконец, движение почти вовсе замирает, лишь тихо повторяющийся в басу начальный секундовый оборот революционной песни заполняет насыщенную напряженным ожиданием тишину. Подчеркнуто значительно звучит последняя, итоговая реплика голоса: «Сеньора, ваш конец на плахе!..». Глухо рокочущими отзвуками песни «Ça ira» в трагическом фа миноре заканчивается произведение — одно из замечательных созданий Танеева.

Многосторонняя деятельность Танеева обеспечила ему почетное место в истории русской музыкальной культуры. Его творчество, глубоко содержательное и оптимистическое по своей идейной направленности, постепенно получает все более широкое признание слушателей; отдельные произведения, в частности до-минорная симфония, ряд романсов, приобрели значительную популярность, особенно в советскую эпоху. Танеев как ученый-теоретик, автор труда «Подвижной контрапункт строгого письма», стоит в ряду крупнейших представителей отечественного теоретического музыкознания. Великолепный педагог, вдумчивый и чуткий воспитатель молодых музыкантов, Танеев явился учителем многих

таucht 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 verkniffenen 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 Erwidern 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.

выдающихся деятелей русской музыки.

Среди его учеников, сформировавшихся и достигших полной зрелости в дооктябрьский период, выделяются в первую очередь столь различные по индивидуальному облику композиторы, как Скрябин и Рахманинов, Метнер и Ляпунов. Из танеевской школы вышел также ряд видных советских композиторов — Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, А. Н. Александров; Танеев был, между прочим, и первым из выдающихся музыкантов, оценившим дарование одиннадцатилетнего С. С. Прокофьева. В числе учеников Танеева необходимо назвать также крупнейшего композитора — классика грузинской музыки З. П. Палиашвили.

У Танеева учились и виднейшие представители русской дооктябрьской и советской пианистической школы и фортепианной педагогики — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев, равно как и известные музыковеды, теоретики и музыкальные критики Б. Л. Яворский, Г. Э. Конюс, Н. Я. Брюсова, Ю. Д. Энгель и многие другие.

Ценнейшие творческие, эстетические и педагогические заветы Танеева сохраняют свое живое значение и в наши дни.

ГЛАВА V А. С. АРЕНСКИЙ (1861 — 1906)

Аренский был талантливым последователем русских классиков. Как и ряд других представителей того же поколения, выступивших на музыкальном поприще в последние десятилетия XIX века, он сочетал в своем творчестве элементы, воспринятые от Новой русской

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

музыкальной школы, с влиянием Чайковского. Этому отчасти способствовало то обстоятельство, что на протяжении своей жизни Аренский был связан с музыкальными кругами как Петербурга так и Москвы.

Впрочем, значение указанных основных истоков для формирования его зрелого стиля было не одинаково. Воздействие «Могучей кучки», в частности Римского-Корсакова — учителя Аренского, — сказалось преимущественно лишь в более раннем периоде. Оно ощущается в некоторых инструментальных произведениях, основанных на вариационном развитии народно-песенных тем (например, в Первой симфонии, в Первой оркестровой сюите), а также в народно-жанровых бытовых сценах начатой еще в годы учения оперы «Сон на Волге». Однако в лирических моментах этой же оперы отчетливо проявилась склонность композитора к романской интонационной сфере, сближающей его с Чайковским. В дальнейшем лирическое начало, отражающее значительное влияние Чайковского, заняло в его творчестве ведущее место.

В области лирики наиболее ярко проявились лучшие стороны дарования Аренского: непосредственность эмоционального высказывания, простота и задушевность, большая мелодическая выразительность. Композитор мастерски владел всеми средствами своего искусства и воплощал музыкально-образное содержание в безукоризненно законченной, отточенной форме. Отмечая одаренность Аренского, Чайковский подчеркивал свойственную композитору тонкую продуманность художественных замыслов.

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.

Однако при наличии многих ценных качеств творчество Аренского не отличается особым богатством идейного содержания. Близкий к Чайковскому своим стремлением к искренней, непосредственной передаче простых человеческих переживаний, Аренский остался вместе с тем чужд его напряженному, страстному пафосу. Лирике Аренского, очень узкой по кругу образов, несвойственны подлинный большой драматизм и философская глубина. По выражению Б. В. Асафьева, «его творчество всегда теплится, но не воспламеняется и не пышет ярким пламенем».

При всем том, благодаря своей преемственной связи с реалистическими традициями русской музыкальной классики, оно имело, несомненно, положительное значение.

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.

КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Антон Степанович Аренский родился 30 июня 1861 года в Новгороде. Отец его, полпрофессии врач, был любителем музыки и играл на виолончели, мать была пианисткой. С семи лет Аренский стал учиться играть на фортепиано, с девяти лет начал сочинять. Позднее, будучи учеником одной из петербургских гимназий, он продолжал занятия по фортепиано и теории в частной музыкальной школе. После завершения среднего образования Аренский поступил в консерваторию, которую окончил с золотой медалью в 1882 году по классу Римского-Корсакова.

В дальнейшем деятельность Аренского была связана с преподаванием, в Московской консерватории. Здесь он проработал более десяти лет. В Москве у него

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

завязались дружеские связи с Чайковским и Танеевым. В числе учеников Аренского были Рахманинов, Скрябин, Глиэр. Свой педагогический опыт композитор обобщил в нескольких учебных пособиях по гармонии и по музыкальной форме. Наряду с педагогической деятельностью он в течение ряда лет руководил Русским хоровым обществом.

В середине 90-х годов Аренский вновь переезжает в Петербург, в связи с назначением на должность управляющего Певческой капеллой (вместо покинувшего капеллу Балакирева), и начинает также вести педагогическую работу в Петербургской консерватории. Он довольно много выступает в качестве пианиста и дирижера, в начале 90-х годов совершает несколько поездок по России и за границу.

В последние годы жизни у композитора развился туберкулез, Пребывание в теплом южном климате (в Крыму и за границей) не принесло пользы, так же как и лечение в санатории в Финляндии, где Аренский и скончался 13 февраля 1906 года.

Аренский оставил довольно значительное по объему наследие, охватывающее почти все основные музыкальные жанры. Им созданы три оперы ¹, балет «Египетская ночь», две симфонии и ряд других оркестровых произведений, три сочинения для солирующего инструмента с оркестром, несколько вокально-симфонических композиций и большое число камерных.

¹ Оперы Аренского «Сон на Волге» (либретто по пьесе А. Н. Островского, взятой также Чайковским в основу первой оперы «Воевода»); «Рафаэль» («Музыкальные сцены из эпохи Возрождения») — одноактная опера, основанная на вымышленном эпизоде из жизни великого

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

итальянского художника, написанная в связи со Всероссийским съездом художников; «Наль и Дамаянти» — большая лирико-фантастическая опера на сюжет древнеиндийского эпоса «Махабхарата» в переводе В. А. Жуковского. Аренским была также написана музыка к «Буре» Шекспира и инсценировке «Бахчисарайского фонтана» Пушкина. Большая ария Заремы из последнего произведения принадлежит к лучшему, что создано Аренским в музыкально-драматическом жанре.

В художественном отношении наследие это неравноценно. Недостаток драматизма, глубины обобщения, широты симфонического мышления обусловил нежизнеспособность опер Аренского. Те же причины помешали занять заметное место в русской симфонической литературе и его оркестровым сочинениям. Из симфонических произведений Аренского следует, впрочем, выделить его ранний, лирический по характеру фортепианный концерт (преломляющий некоторые черты фортепианного стиля Шопена), и особенно Фантазию для фортепиано с оркестром на темы Рябинина — одно из лучших достижений композитора.

Лирическому складу дарования Аренского наиболее соответствовала область камерной музыки, к которой и относится подавляющая часть наиболее удачных и типичных для него произведений. Из созданных им нескольких камерных ансамблей выделяются особенно Вторая струнный квартет² и Первое фортепианное трио; оба произведения посвящены памяти выдающихся музыкантов — Чайковского (квартет) и

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 Bachtchissaraj“. 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).

виолончелиста К. Ю. Давыдова (трио).

² Второй квартет необычен по составу, скрипка, альт и две виолончели.

Этим обусловлено внутреннее родство эмоционального строя указанных произведений, проникнутых весьма характерным для Аренского элегическим настроением. Вторая часть Второго квартета — вариации на тему одной из «Детских песен» Чайковского («Легенда») — принадлежит к лучшим страницам творчества Аренского.

Композитор оставил также значительное число мелких пьес для фортепиано и романсов. Особого упоминания заслуживают сочинения Аренского в жанрах, очень мало или вовсе не затронутых крупными русскими композиторами. Сюда относятся пять сюит для двух фортепиано в 4 руки и три мелодекламации с сопровождением оркестра (или фортепиано) на тексты «Стихотворений в прозе» Тургенева. Ряд произведений создан им также для детей (пьесы в 4 руки, одна из сюит для двух фортепиано, песни).

ФАНТАЗИЯ НА ТЕМЫ РЯБИНИНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Произведение основано на двух эпических былинных напевах, записанных композитором от народного сказителя И. Т. Рябинина¹.

¹ И. Т. Рябинин — один из представителей замечательной семьи потомственных сказителей, выступавших публично в Петербурге и Москве в 90-х гг. Аренский записал

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


четыре напева из его репертуара. Первый из двух напевов, взятых Аренским в основу фантазии, Рябинин распевал с различными словами; иа мелодию второго напева исполнялась былина «Вольга и Микула». Последний напев был также использован в опере «Борис Годунов» (в сцене под Кромами) Мусоргским, который слышал эту былинку от отца сказителя — Т. Г. Рябинина.

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.


Первый из них более мелодически распевен, второй отличается четкой, энергичной ритмикой.

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 ть 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 - до ми то - с,
мо - ло ции Воть га да Свя - то - слав го - вич

Их сопоставление образует простую трехчастную схему (А — В — А) с кодой, основанной на обеих темах.

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

В процессе развития композитор сглаживает контраст между темами. Этому способствуют отчасти скрытые в них общие интонационные элементы (отмеченные скобками в примерах 98а и б), а также сходство

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

приемов изложения и разработки обеих тем: каждая из них сперва излагается фортепиано, затем переходит в оркестр (при ограничении фортепиано аккомпанирующей ролью), после чего следует секвентное и имитационное развитие материала. Самое же главное, что сближает обе темы, — типичная для стиля Аренского общая лирическая трактовка сурово-эпических по характеру народных мелодий.

Лирический оттенок проникает в музыку через близкую к романсному типу фактуру сопровождения и в особенности через характерную для Аренского гармонизацию с задержаниями на сильных тактовых долях.

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.

99 (Andante sostenuto)

The image shows a musical score for piano, measures 99-102. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The first measure is marked 'diminuendo' and 'pp'. The second measure is marked 'p'. The music consists of a series of chords and moving lines, with some notes held over from one measure to the next.

Правда, в гармонизации второй темы благодаря натуральной доминанте сначала сохраняется ее своеобразный ладовый характер (пример 100). В дальнейшем же ее развитии в гармонии появляются хроматизмы, привносящие в тему слегка восточный оттенок. Максимально сближаются обе темы перед началом репризы, появляясь у фортепиано в одновременном звучании (см. Tempo I).

Несмотря на концертно-виртуозный тип фортепианного письма, основанного преимущественно на так называемой крупной технике (широкие арпеджио, охватывающие почти весь диапазон инструмента, октавы и аккордовые массивы в обеих руках), фантазия в целом все же носит несколько интимно-камерный характер. Это особенно ощущается в коде (Allegretto), в которой еще раз появляются поочередно обе темы в основной тональности ми минор. Вторая тема тихо истаивает в высоком регистре, первая же, начальная, появляясь под самый конец у фортепиано соло, задумчиво-меланхолически подытоживает основное лирическое настроение.

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

The image shows a musical score for piano, labeled '100 Allegretto' and 'mp'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has two bass clefs, one on the top staff and one on the bottom staff. The music is characterized by arpeggiated chords and chromatic movements, with some notes marked with 'y' (accents) and 'b' (flats). The overall style is lyrical and melancholic, as described in the text.

ПЕРВОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО ре минор

Наиболее широкую популярность среди крупных инструментальных сочинений Аренского завоевало Первое фортепианное трио (ре минор, соч. 32), посвященное памяти К. Ю. Давыдова. Создавая это произведение, композитор опирался на своеобразную традицию, начало которой положил Чайковский своим знаменитым трио «Памяти великого художника» (незадолго до Аренского этой же традиции последовал Рахманинов в фортепианном трио, созданном под впечатлением смерти Чайковского и посвященном его памяти).

Произведение отличается большим единством настроения. Из четырех его частей лишь вторая (скерцо) образует светлый контраст господствующим в остальных частях элегически-скорбным или драматическим переживаниям. Это внутреннее единство находит отражение в интонационных связях между основными темами отдельных частей.

Первая часть (сонатное allegro) начинается изложением взволнованно устремленной темы главной партии, возникающей у скрипки на триольном фоне фортепиано. Широкое мелодическое дыхание на основе интонаций романского типа свойственно обеим темам этой части. Сближает их страстно-порывистый характер, получающий в побочной партии более светлую окраску (пример 101б).

В разработке интонации главной партии драматизируются. Особенно заметное значение получает здесь небольшой мотив, заложенный в главной партии (отмечен скобкой сверху в примере 101а), на котором построен был ранее заключительный раздел экспозиции. Мотив этот

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 (Sonatenallegro) beginnt mit der Exposition eines aufgeregten 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

представляет собой одну из типичных народно-песенных попевок, свойственных, между прочим, мелодике Римского-Корсакова (см., например, первые такты вступления к песне Индийского гостя из оперы «Садко»).

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, под п.

(Meno mosso) *f espressivo* IIIч, трю

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

IIIч, 2-я тема

п) *p*

Подобное сочетание в одной теме типично романсных и крестьянско-песенных интонационных элементов (при преобладании, как правило, первых) очень характерно для тематизма Аренского.

В коде тема главной партии появляется в новом освещении:

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

звучащая в темпе Adagio, поочередно у фортепиано и у струнных, она воспринимается как печальное размышление.

Скерцо. В этой блестящей, эффектной части, проникнутой выражением беспечного веселья и игривого задора, можно видеть один из примеров мастерского использования композитором различных выразительных возможностей участвующих в ансамбле инструментов. Особенно это относится к партиям струнных, в которых удачно применены разнообразные приемы игры - флажолеты, pizzicato, saltando и вообще легкие, «воздушные» штрихи.

Скерцо написано в сложной трехчастной форме.

В среднем разделе — *Meno mosso* — появляется широкая кантилена (см. выше пример 101в). Общий характер движения приближается к вальсу, сначала изящно лирическому, в дальнейшем же получающему оттенок элегантно-бравурности.

«Элегия». С жизнерадостным скерцо непосредственно сопоставляется скорбная медленная часть, носящая обозначение «Элегия». Она также написана в трехчастной форме, основанной на двух внутренне родственных музыкальных образах. В теме крайних частей, приближающейся к траурному маршу, на фоне аккордов фортепиано звучит лирическая мелодия струнных, играющих на протяжении всей части с сурдинами, — удачно найденный композитором тембровый прием, соответствующий господствующему настроению «Элегии» (см. выше пример 101 г).

Средний раздел (*Piu mosso*), в одноименном мажоре, приносит временное просветление. Созерцательно-спокойная мелодия, сопровождаемая равномерно

еркlingt 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 Kantiene (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

колышущимся фоновым движением триолями, развертывается на аккордовых звуках тонического трезвучия с многократным возвращением к V ступени — ре (см. пример 101 д). Протянутые басы и красочные, но лишенные активности терцовые сопоставления мажорных трезвучий создают впечатление воспоминания о каких-то далеких светлых образах, может быть, картинах природы.

Финал. Форма финала приближается к рондо с развернутой кодой. Очень сжатая главная тема финала выделяется своим драматизмом. Основное значение в ней получает фортепиано с его довольно массивной аккордовой фактурой и бурным октавным движением в обеих руках. Роль струйных ограничивается преимущественно тревожно взлетающими короткими фразами, усиливающими патетическую взволнованность и интонационно близкими главной партии первой части.

Хintergrundbewegung 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.

Allegro non troppo
senza sord

102

Violino

Violoncello

Allegro non troppo

Piano

Основная тема дважды сменяется другой, еще более сжатой, спокойно-лирической темой у виолончели, затем у скрипки.

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



Напряженное настроение ненадолго разряжается.

При третьем появлении (см. цифру **24**) основная тема финала звучит еще тревожнее, развиваясь в виде секвенций и становясь тонально неустойчивой. Выделившийся из нее краткий начальный секундовый оборот, настойчиво повторяемый струнными в напряженном октавном звучании fortissimo, приобретает значение чего-то трагически-неотвратимого, особенно в последнем восьмитакте перед Andante (пример 104).

Внезапно на фоне колышущихся триолей появляется тема средней части «Элегии» у струнных с сурдинами, звучащая как будто издалека. Этот краткий миг просветления сменяется темой главной партии первой части, но в измененном облике (Adagio). Задумчиво-скорбный оттенок сближает эту трансформацию темы с аналогичным (но не столь сгущенно-траурным) проведением ее же в конце первой части. Завершающий этот эпизод «воспоминаний о прошлом» печальный вопрос (каданс на доминанте) разрешается в коротком, бурно стремительном, смятенном проведении основной темы финала, которым и заканчивается Трио.

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)

РОМАНСЫ

Романсы Арениского — один из характернейших для его творчества жанров. Лучшие из них привлекают искренностью, душевной теплотой, большой мелодической выразительностью, законченностью формы.

Прямым прообразом вокально-камерного творчества Арениского явились романсы Чайковского. Близость проявляется в общей лирической направленности и в основных принципах музыкального воплощения поэтического текста; родственен самый тип вокального интонирования, в котором распевность сочетается с декламационно-речевыми элементами. В мелодике Арениского встречаются даже отдельные обороты, идущие от Чайковского. Вместе с тем романсы Арениского значительно отличаются от своего прообраза ограниченностью диапазона чувств и мыслей и соответственно меньшим богатством

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.

и разнообразием выразительных средств.

Лирике Аренского весьма свойственны элегические настроения. Неудовлетворенность действительностью вызывает стремление к одиночеству, к уходу в мечту («Усни, мое сердце, усни», «Нет, даже и тогда»), сожаления о невозвратно утраченном счастье (довольно известный романс «Страницы милые»). Выражения протеста, борьбы в романсах композитора мы не встретим.

«**Разбитая ваза**» (слова А. Н. Апухтина) — яркий пример типичной для Аренского элегической лирики. Основной характер музыкального образа определяется уже во вступлении, в котором восходящие короткие мелодические мотивы завершаются подчеркнутыми «щемящими» задержаниями. На таких же устремленных вверх, но пассивно никнущих к концу фразам основана и вокальная партия. Ее взволнованный характер усиливается синкопированным ритмом сопровождения.

Сопоставление двух образов в тексте определило четкую двухчастность романса. Части по музыке не тождественны, но объединяются ведущим мелодико-тематическим образом (ср. начало — «Ту вазу, где цветок», «С тех пор прошло не много дней», «по-прежнему и бьется, и живет»). Дважды проходит также эпизод со своеобразными, довольно необычными для Аренского гармоническими последованиями (см. «А вазе уж грозит нежданная беда» и «И с той поры, как от обиды злой»).

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) *cre - scen - do molto*

105

(но) ра - на гла - бо - ка и каж - дый день рас - тёт. Не

cre - scen - do molto

тронь е - го: о - но раз.

rit. *pa tempo*

би - то,

Важнейшие по смыслу фразы «и трещина едва заметная», «она разбита» выделяются декламационным характером интонации, но тоже завершаются секундовыми «вздохами». В заключительной кульминационной фразе (от слов «но рана глубока») голос напряженно речитирует на

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

одном звуке, переходя на слова «Не тронь его» почти в крик (мелодическая вершина соль-диез второй октавы подчеркнута при этом типичным для Аренского двойным задержанием в гармонии). Сразу же вслед за этим голос бессильно никнет на завершающих словах рефрена «оно разбито» (пример 105).

«Осень» (слова А. А. Фета) примыкает по настроению к предыдущему романсу. С первых же тактов излагается ведущий мелодический образ, в котором выражение грусти, вызываемой созерцанием осеннего пейзажа, носит несколько надрывный оттенок.

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 лад-ной,

Творчеству Аренского, впрочем, отнюдь не были чужды и иные, более светлые образы.

«Не зажигай огня» (слова Д. М. Ратгауза)—один из лучших и известнейших примеров светломечтательной, сдержанно-взволнованной лирики композитора. Музыкальное развитие романса вырастает из начального, устремленного вверх мотива (обозначен скобкой).

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 ду-ши с-той но-чи (от)

Целостность музыкально-поэтического образа достигается, кроме того, единством ритмического движения в сопровождении (триоли). Нарушение непрерывности этого движения к концу романса передает состояние блаженного замирания — погружения в созерцание ночной тишины.

«В полусне» (слова Л. Мунштейна) выражает настроение сладостной неги, погруженности в мечту. Наряду с изящной, волнообразной по рисунку линией голоса существенную роль в создании музыкально-поэтического образа играет фортепианная партия. Ритм баса напоминает колыбельную.

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

Сма-жа-ет о-чи мне ле-ни-ва-я дре-мо-та...

Мягкая интимно-лирическая атмосфера в большой мере связана с типичными для Аренского чертами

Die weiche, intime und lyrische Atmosphäre ist größtenteils auf die typischen Arenski-Merkmale der

гармонического языка: это прежде всего обилие задержаний, особенно в септаккордах (см. такты 2—3 в примере 108, а также такты 5 — 6 от начала и все второе предложение от слов «Приветливо глядят задумчивые глазки»).

«Сад весь в свету» (слова А. А. Фета) отличается активным характером. Пронизанная жизнерадостным порывом музыка развертывается как бы на едином дыхании. Этому способствует непрерывность ритмического движения аккомпанемента в виде волнообразных арпеджио. Мелодия голоса складывается из коротких двухтактных фраз-восклицаний (пример 109).

Большая жизнеутверждающая энергия романса концентрируется в ярко выделяющейся кульминации в конце. Несмотря на довольно явственное влияние Чайковского (ср. «День ли царит»), ряд стилистических черт в том числе некоторые особенности гармонического языка, сходные с отмеченными выше в анализе романса «В полусне», делает романс «Сад весь в цвету» весьма типичным для Аренского.

Романсное творчество Аренского включает также небольшое число произведений повествовательного характера, приближающихся к жанру баллады. Таков несколько мелодраматический «Менестрель» с подзаголовком «провансальский романс» (слова А. Н. Майкова) и два произведения, названные самим композитором «балладами». Это — «Старый рыцарь» (слова В. А. Жуковского) и «Змей» (слова А. А. Фета). Три баллады («Лесной царь», «Кубок» и «Волки») написаны Аренским для голоса с оркестром.

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,

Своеобразна по замыслу камерно-вокальная сюита-пастораль «Цветник» для голоса и женского хора. Обращался Аренский также и к жанру песен для детей (наиболее известна песня «Там, вдали, за рекой»).

Художественно неравноценное наследие Аренского сохранило лишь в сравнительно небольшой части интерес до нашего времени. Лучшие его произведения, особенно ряд романсов, ре-минорное фортепианное трио, Фантазия на темы Рябинина и некоторые мелкие фортепианные пьесы продолжают и в наши дни привлекать слушателя непосредственностью, эмоциональной теплотой, мелодической выразительностью, законченностью формы.

Творчество Аренского (особенно его фортепианные сочинения) оказало известное влияние на формирование

Die kammermusikalische Pastoral suite „Der Blumen Garten“ 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

стиля его учеников Рахманинова и Скрябина; некоторая близость к его вокально-камерному стилю ощущается в ранних романсах Глиэра. Безусловной заслугой композитора является создание в русской музыке жанра сюиты для двух фортепиано. Сюиты Аренского стали ближайшим и непосредственным прообразом аналогичных произведений Рахманинова.

ГЛАВА VI **В. С. КАЛИННИКОВ** **(1866—1900)**

В. С. Калинников занимает по ряду причин несколько особое место в русской музыке рубежа XIX и XX веков. Его личная судьба сложилась исключительно неудачно. Тяжелая болезнь, ранняя смерть помешали полному и всестороннему расцвету его дарования.

Наследие композитора невелико. Однако и то немногое, что он успел создать, в особенности его Первая симфония, обеспечило ему еще при жизни широкое признание не только в России, но и за рубежом.

Творчество Калинникова сформировалось и созрело под благотворным воздействием традиций русской музыкальной классики. Так же, как и у многих его современников, в его стиле претворены некоторые художественные принципы и стилевые элементы «Могучей кучки» и Чайковского. Основной строй его музыки можно в целом определить как лирико-эпический.

Произведения Калинникова глубоко национальны по содержанию и по музыкальному языку. Поэтические картины русской природы, сцены сельского народного быта,

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

проникнутые лирической теплотой думы о родине — таков основной круг образов, характерных для его творчества.

Значительная часть недолгой жизни композитора протекала в условиях постоянной материальной необеспеченности и длительной болезни, доставлявшей ему немало физических страданий. Однако эти тяжелые внешние условия не нашли отражения в его произведениях. Несмотря на свойственные музыке Калинникова меланхолические, порой элегически окрашенные настроения, в ней много здоровой жизнерадостности. Его творчество в целом привлекает выраженным в нем светлым, оптимистическим мироощущением.

Наиболее примечательная черта музыки Калинникова — яркость и выразительность мелодики. Истоки его мелодического стиля коренятся прежде всего в крестьянском народном искусстве, в интонациях лирических протяжных, хороводных и плясовых песен. Наряду с этим многим лирическим темам присущи и типично романсные интонации. С народными истоками связано также многое в гармоническом языке композитора, нередко пользующегося ладовой диатоникой (особенно характерно для него применение натуральной минора). Вместе с тем он не чужд и более сложным красочным гармоническим средствам, основанным на хроматизме (например, в тактах 4—7 начала Первой симфонии); пользуется он также различного рода параллелизмами (см. квинты в басу в начале медленной части той же симфонии) и т. п.

Симфонизм Калинникова основан на широком, непрерывном мелодическом развитии. С этим связана и склонность композитора к частому применению полифонии, как

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

подголосочного типа, так и имитационной.

В скромном по количеству наследия Калинникова основное место занимают оркестровые произведения. Тяготение к симфонической музыке проявилось у него с ранних лет, и сам он признавал этот жанр наиболее ему близким. Симфоническое творчество периода зрелости включает две симфонии, программную симфоническую картину «Кедр и пальма», два небольших оркестровых Интермеццо. В области музыкально-театральной Калинниковым была написана в последние годы жизни музыка к трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» и начата опера «В 1812 году», оставшаяся незаконченной. Кроме перечисленных произведений им было создано несколько фортепианных пьес (в том числе широкоизвестные «Грустная песенка» и «Элегия») и небольшое число романсов, из которых наибольшую известность получил романс «На старом кургане» (на слова И. С. Никитина).

Из всего творческого наследия Калинникова при его жизни были напечатаны лишь Первая симфония и несколько романсов. Большинство остальных сочинений было издано посмертно, ряд ранних произведений вышел в свет только в наши дни.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство, юность, годы учения (1866—1892). Василий Сергеевич Калинников родился 1 июня 1866 года в селе Воины Мценского уезда Орловской губернии, где отец его служил мелким чиновником. Будущий композитор с ранних лет начал впитывать музыкальные впечатления. Отец был большим любителем музыки, и в доме много

использовали, 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

музицировали- пели народные песни, популярные романсы в сопровождении гитары. Отец привил любовь к музыке своим детям, которые, как только подросли, стали принимать участие в домашних концертах.

Самым музыкальным в семье был старший сын — Василий. В детстве у него был звонкий дискант, и он пел в церковном хоре Самоучкой он научился играть на гармонике и, подбирая по слуху, разыгрывал разные танцы и народные песни. На талантливого мальчика обратил внимание земский врач села Воины А. В. Евланов, страстный любитель музыки. Он познакомил Калинникова с нотной грамотой, начал его учить игре на скрипке и способствовал расширению его музыкального и общего кругозора. Отсутствовавшее в сельских условиях фортепиано Калинникову заменял гармонифлют (маленькая фисгармония), который был у Евланова. На этом инструменте будущий композитор имел возможность импровизировать.

В 1878 году семья Калинниковых переехала в город Орел. Отец по болезни вынужден был оставить службу. Двух старших сыновей удалось определить на бесплатные места в духовное училище (родители композитора происходили из духовного сословия). Четырнадцати лет Калинников окончил училище и поступил в орловскую семинарию. Чтобы не быть бременем для семьи, он старается заработать на жизнь собственным трудом: переписывает ноты, дает грошовые уроки, работает в качестве хорового регента.

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. C. АРЕНСКИЙ
A. S. ARENSKI



С. В. РАХМАНИНОВ
S. W. RACHMANINOW



А. Н. СКРЯБИН
A. N. SKRJABIN



И. Ф. СТРАВИНСКИЙ
I. F. STRAWINSKI

Музыка все больше влечет к себе юношу, и он использует все возможности, чтобы заниматься ею. С первых дней пребывания в семинарии Калинников, несмотря на юный возраст, становится во главе семинарского хора. Вскоре этот хор стал лучшим в Орле Калинников выступал с хоровыми концертами в Орле и близлежащих уездных городах, делал для этих концертов переложения народных песен для хора. В Орле он впервые услышал оркестр, игравший в городском саду; несмотря на невысокий уровень исполнения этого оркестра, молодой музыкант был потрясен до слез новым для него звучанием.

Не получив в детские и юношеские годы систематического музыкального образования, Калинников рано впитал, однако, много впечатлений, которые отразились впоследствии в его творчестве и определили характерный для него круг образов. Знакомство с детских лет с народной песней, сознательное и углубленное вникание в нее в процессе занятий с хором, несомненно, оказали влияние на формирование его мелодического стиля Жизнь в селе, в глухих уголках Орловского края, способствовала пробуждению в нем творческого воображения и любви к родине. Детство и юность композитора прошли в местности, воспетой Тургеневым Имение писателя Спасское-Лутовиново находилось поблизости от села Воины, и Калинников в детстве бывал там с отцом Наезжая время от времени в Воины и в зрелые годы, он часами бродил по любимым местам, упиваясь очарованием родной русской природы, которая не случайно ассоциировалась у него с творчеством автора «Записок охотника»¹.

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 Во вступлении к неоконченной опере «В 1812 году» Калинин, по собственным словам, стремился «передать то настроение от чисто русского пейзажа которое так чудесно выражено Тургеневым» в одном его стихотворении. Первое оркестровое произведение композитора — симфоническая картина «Нимфы» — было написано на сюжет одноименного стихотворения в прозе Тургенева.

С юности увлекался он также древнерусским богатырским эпосом. Восхищался он и «Словом о Полку Игореве»; оно тоже связывалось у него с реальными впечатлениями от древних городов Орловского края, например, Трубчевска, где он бывал.

Придя к твердому решению стать музыкантом, Калинин, по окончании в 1884 году семинарии, едет в Москву и поступает в консерваторию. Здесь он смог, впрочем, проучиться всего один год, так как у него не оказалось средств для уплаты за дальнейшее обучение. Но это препятствие не остановило Калиникова: он поступил в московское Филармоническое училище на два отделения одновременно — композиторское и отделение духовых инструментов (по классу фагота), которое давало право на бесплатное обучение.

Калининков с жадностью и энергией, присущими молодости, отдается работе. Он проходит курс гармонии у С. Н. Кругликова, контрапункт и фугу у А. А. Ильинского, оркестровку и сочинение у П. И. Бларамберга. Из учителей Калиникова наибольшее значение для его музыкального развития имел Кругликов, превосходный, образованный музыкант, талантливый критик, друг Римского-Корсакова. Он привил своему ученику глубокий интерес и любовь к русской музыке и особенно

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. Blaramberg. 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

к творчеству «кучкистов». Кругликов сразу оценил выдающееся дарование Калинникова и полюбил его. У композитора до последних дней сохранились дружеские отношения с учителем; сердечное участие и забота Кругликова не раз облегчали его положение в тяжелые дни.

Годы учения были годами трудного испытания физических и нравственных сил Калинникова. Занятия на двух отделениях требовали много времени и энергии. Одновременно необходимо было зарабатывать на жизнь, так как присылаемых отцом денег не хватало. Молодой музыкант, отрывая время от занятий, играет на фаготе в различных частных оркестрах, расписывает оркестровые партии, делает разные переложения. С 1887 года, узнав о тяжелом положении семьи, он вовсе отказался от помощи отца. В то же время он считал своим долгом помочь получить музыкальное образование младшему брату Виктору, которого взял на свое попечение¹.

¹ Виктор Сергеевич Калинников тоже стал впоследствии композитором и получил известность благодаря хоровым произведениям.

Одновременно с музыкальными занятиями композитор много и упорно занимается самообразованием. Его влекут различные области знания: он посещает в университете лекции по русской истории, интересуется естествознанием, читает много художественной литературы.

Непосильный труд в годы учения подорвал силы Калинникова. Простудившись, он заболел плевритом, который перешел в туберкулез горла, что и привело его впоследствии к ранней смерти.

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.

В Филармоническом училище Калинин выделяется как один из самых талантливых учеников. Написанные им в ученические годы сочинения говорят о недюжинном даровании. С первых творческих шагов определился его интерес к инструментальным жанрам. В 1889 году впервые были исполнены публично произведения композитора: оркестровое Скерцо и симфоническая картина «Нимфы».

Годы творческой зрелости, (1892—1900). В 1892 году Калинин окончил Филармоническое училище. Его выпускной работой была кантата «Иоанн Дамаскин» на текст А. К. Толстого. Пытаясь после окончания училища получить прочный заработок, он участвует в конкурсе на место дирижера в Малом театре, исполнив свою оркестровую сюиту. Здесь произошла встреча его с Чайковским, который был членом конкурсной комиссии. Чайковский тепло отнесся к начинающему композитору и с одобрением отозвался о его сюите. (Калининков всегда с благодарностью вспоминал внимательное и дружелюбное отношение Чайковского). Однако надежды на получение постоянной службы не осуществились. Калинин почти не имел заработка и жил в основном благодаря материальной поддержке друзей. Это угнетало его, но отказаться от нее он не мог.

Между тем болезнь быстро прогрессировала. Мужественно борясь с ней, Калинин все силы отдавал творчеству. В тяжелом состоянии создает он в последние годы жизни свои основные произведения, в том числе две симфонии. Первая симфония, написанная в 1895 году, принесла Калининкову заслуженную славу. Исключительно трудно было молодому композитору, часто прикованному к постели, не

An der Philharmonischen Schule zeichnete sich Kalinnikow als einer der begabtesten Schüler aus. Die Kompositionen, die er während seiner Studienzeit 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,

имевшему еще ни имени, ни прочных связей в музыкальном мире, добиваться признания своего талантливое произведения. Здесь, как и во многих других случаях, пришел к нему на помощь Кругликов, затративший немало усилий, чтобы добиться исполнения симфонии.

Впервые симфония была исполнена в Киеве в 1897 году и имела исключительный успех. Публика требовала ее повторения в следующем же концерте Русского музыкального общества. После исполнения симфонии дирижер А. Н. Виноградский рассказал слушателям о тяжелой болезни молодого автора и о его бедственном положении. Тут же в течение нескольких минут была собрана довольно большая сумма денег. Это позволило Калинникову зимой того же года поехать лечиться на Французскую Ривьеру. После огромного успеха Первой симфонии в Киеве в том же году она была исполнена в Москве, где тоже прошла блестяще. Этим было положено начало ее широкого признания.

Летом 1897 года, в родных местах Орловской губернии, Калинников закончил Вторую симфонию (ля мажор). В ней, как и в Первой, проходят лирические, жанровые и эпические образы при общем спокойно-повествовательном характере. Во Второй симфонии заметно выросло мастерство автора, проявившееся, в частности, в интересных приемах преобразования основной темы, проходящей во всех частях.

В 1898 году, вскоре после поездки на юг Франции, была написана симфоническая картина «Кедр и пальма». Программой этого произведения послужило стихотворение Гейне (в переводе А. Н. Майкова), неоднократно вдохновлявшее русских

Аnerkennung 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

композиторов. Замысел симфонической картины основан на ярком противопоставлении двух образов: холодного и величественного кедра на фоне угрюмой северной природы и прекрасной пальмы, связанной с ласковым южным пейзажем. Контраст между картинами сурового севера и сияющего солнечного юга был хорошо знаком композитору, которому не раз приходилось из зимней заснеженной Москвы переноситься в теплые края. Впрочем, содержание «Кедра и пальмы» не ограничивается только пейзажными зарисовками: оно проникнуто глубокими лирическими переживаниями.

В конце 90-х годов состояние здоровья Калинникова значительно ухудшилось. Лишь в творчестве черпает он нравственные силы для борьбы с болезнью. В это время сочинение было для него и единственным источником существования. Между тем чем более обострялась болезнь, тем больше требовалось средств. Кругликов помог Калинникову получить некоторые заказы, в частности на сочинение музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» для постановки в Малом театре. Композитор написал к этому спектаклю семь симфонических номеров, увертюру, четыре антракта и два «шестивия». По заказу же возникло и последнее произведение Калинникова — Пролог к опере «В 1812 году». Либретто было написано С. И. Мамонтовым. Хотя Калинников работал над оперой уже будучи в безнадежном состоянии, он все же довольно быстро написал большой Пролог оперы. Пролог был поставлен в Частной опере Мамонтова, но композитор, прикованный к постели, не смог присутствовать на представлении. Последние дни его жизни были несколько скрашены

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 rauhen 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

радостным событием: после долгих хлопот друзей вышла в свет партитура Первой симфонии.

Калинников скончался в Ялте 29 декабря 1900 года.

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.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ **соль минор**

Соль-минорная симфония Калинникова — его первое вполне самобытное и зрелое сочинение крупной формы и одновременно самая яркая творческая удача. В этом произведении особенно отчетливо проявились все лучшие черты дарования композитора.

Выражение внутренних душевных переживаний сочетается в симфонии с поэтическими пейзажами русской природы, с идиллически-пасторальными или юмористическими эпизодами, с сочными, размашистыми картинами народного веселья. В симфонии проявилась горячая любовь композитора к жизни и его патриотическое чувство. Музыка симфонии насыщена сочными и яркими мелодиями. Хотя некоторые ее эпизоды овеяны элегической грустью, в целом это жизнерадостное и светлое произведение.

Строение четырехчастного симфонического цикла следует классическим традициям: после первой части, написанной в форме сонатного аллегро, идет медленная вторая часть, затем скерцо и за ним финал.

Первая часть (Allegro moderato, соль минор) носит лирико-драматический характер. Образующее основу ее драматургии сопоставление лирического (со свойственным Калинникову повествовательным оттенком) и драматического начал заложено уже

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 Sonatentallegros 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

в теме главной партии, получающей наиболее интенсивное развитие.

angelegt, das die intensivste Entwicklung erfährt.

110 **Allegro moderato**

p

Сначала появляется краткий напев, исполняемый струнной группой. Постоянное возвращение к одному мелодическому упору — V ступени натурального минорного звукоряда, трихордная попевка с ходом от VII ступени к V, изложение мелодии в унисон без сопровождения — все эти черты сближают основной мотив главной партии с протяжной народной песней. Так уже самое начало симфонии определяет ее песенно-лирический и национально-русский характер. Вместе с тем песенность сочетается в этом начальном напеве с краткостью, мелодической яркостью и сконцентрированностью, свойственными темам крупных симфонических произведений. Довольно быстрый темп придает теме энергию и динамику.

Первый четырехтакт, являющийся основным элементом главной партии, звучит как начало широко развернутой песенной мелодии. Однако ее развитие прерывается вторым элементом темы, который возникает как препятствие на пути

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

развития первого, ярко контрастируя с ним: светлому диатонизму здесь противопоставлена хроматика; плавной текучести — заторможенное движение половинными; певучему, теплому тембру струнных — несколько массивный, более «темный» тембр валторны.

Побочная партия также лирична. Ее появление не вносит конфликта в развитие экспозиции. Тема побочной партии, одна из самых ярких и запоминающихся мелодий симфонии, привлекает широтой мелодического разлива, богатством и разнообразием интонаций.

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, besticht durch die Breite des melodischen Spektrums und den Reichtum und die Vielfalt der Intonation.

111 (Allegro moderato)

The image shows a musical score for piano, measures 111-113, marked 'mp dolce'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef is characterized by a wide intervallic span and chromatic movement. The bass line provides a harmonic foundation with sustained notes and some chromaticism. The second system continues the melodic development in the treble and the harmonic support in the bass. The third system concludes the short excerpt with a final cadence in the treble and a sustained bass note.

В отличие от главной партии, связанной с мелосом русской крестьянской песни, побочная родственна бытовому лирическому

Im Gegensatz zum Hauptteil, der mit dem Melos russischer Bauernlieder assoziiert wird, ist der Seitenteil mit einer alltäglichen lyrischen Romanze

романсу. В противоположность главной партии, звучащей при первоначальном ее проведений в унисон (в октаву) у струнных инструментов, мелодия побочной сопровождается сочными гармониями. Она излагается очень насыщенно, сперва в среднем регистре у альтов и виолончелей с валторной, затем у скрипок, удвоенных деревянными духовыми. Фактура образует два четко противопоставленных друг другу плана— мелодию и аккомпанемент (бас и аккорды); синкопированный ритм сопровождения придает теме некоторую взволнованность. Тональность побочной партии необычна для классической сонатной экспозиции: это фа-диез минор, то есть тональность вводного тона, утверждающаяся, однако, не сразу; сначала устанавливается ля мажор (такое чередование параллельных тональностей создает впечатление ладовой переменности). Побочная партия широко распета, развертывание ее ничем не тормозится, и песенное начало, лишь намечившееся в главной партии, как бы реализуется полностью только в побочной.

После развернутого показа в экспозиции тема побочной партии в дальнейшем не получает значительного развития. В разработке она почти не участвует (если не считать самого начала разработки и эпизодического появления отдельных мотивов этой темы в контрапунктическом соединении с мотивами главной партии — см. партитуру, буква **L**); в репризе она проходит почти без изменений.

За страстным лирическим эпизодом побочной партии в заключительном разделе экспозиции следует снова материал главной. Возвращение в конце экспозиции тональности соль минор образует как бы тональную

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

репризу. Это еще раз подчеркивает отсутствие конфликтного соотношения между обоими основными образами; далекий фадиез минор побочной партии получает в основном колористическое значение.

Экспозиция в целом дает противопоставление двух образов: песенно-повествовательного, в своем развитии тяготеющего к драматической сфере, и лирически-светлого и взволнованно-страстного. Обе темы мирно сосуществуют, дополняя друг друга.

Разработка очень обширна. В ней получает разнообразное освещение материал экспозиции, из которого шире всего представлен первый тематический элемент главной партии. Калининков проявляет большое мастерство в использовании различных приемов развития, особенно широко применяя полифонию.

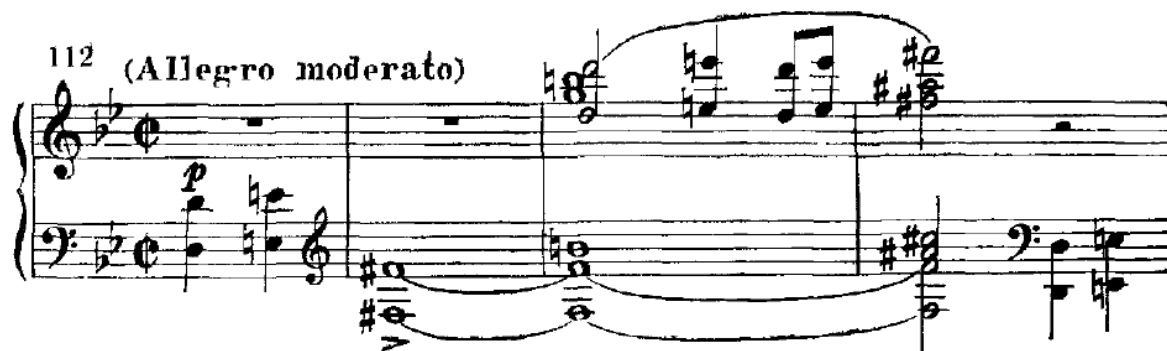
В разработке, состоящей из ряда разделов, выделяются две основные крупные фазы. Первая из них подводит к фугато в тональности ми минор на тему, образованную из начального мотива главной партии (см. букву **O**). Вторая фаза, начинаясь с этого фугато, завершается непосредственной подготовкой репризы. Обе эти фазы имеют в основе характерную общую черту: постепенный рост напряжения позволяет ожидать в конце каждой из них драматической кульминации; однако перед наступлением этой конечной цели предшествующего развития возникнет внезапное торможение. В обоих случаях появляется на выдержанном басу один и тот же печально-вопрошающий мотив, образовавшийся из главной партии (ср. также буквы **N** и **T**).

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 aufgeregten-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**).



Таким образом, страстные порывы, стремления к драматизации лирического начала не доводятся до полного выявления.

Начало репризы восстанавливает спокойно-повествовательный характер главной партии. В репризе сохранен широкий масштаб развития обеих тем, но их контраст несколько смягчен изложением побочной партии в си-бемоль мажоре — тональности, параллельной главной.

После проведения побочной партии в репризе, в отличие от экспозиции, вместо заключительного раздела следует кода, носящая разработочный характер. В ней снова делается попытка придать драматический характер теме главной партии. Эта третья попытка также не доводится до конца — нарастание падает, тормозится и приводит опять к последнему, меланхолически окрашенному лирическому звучанию той же темы.

Противопоставленное ей заключение первой части, с активно ритмованными аккордами всего оркестра, еще раз напоминает о лежащих в основе этой части двух началах — повествовательно-лирическом и драматически-действенном. Их контрастность и определяет своеобразие ее драматургии.

Вторая часть (Andante commodante, ми-бемоль мажор). Медленная часть

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.

Зweiter Satz (Andante commodante, Es-Dur). Der langsame Satz der

симфонии — лирико-пейзажная картина, проникнутая светлым покоем. Эта широконапевная и поэтичная музыка рождает представление о русских равнинных просторах.

Andante написано в трехчастной форме, в которой спокойные крайние части обрамляют более крупную и эмоционально насыщенную среднюю часть, тоже трехчастную. Так образуется в целом симметричная концентрическая композиция, которую можно изобразить схематически $A—B—C—B_1—A_1$.

В медленной части симфонии проявилась большая гармоническая и тембровая изобретательность композитора. Замечательно найден колорит первого раздела, создающий ощущение вольного воздуха и широкого пространства. Мерное колыхание звуков тонической терции у скрипок и арфы создает остигательный фон для певучей темы. На это колыхание накладывается ряд спокойно спускающихся квинт, интонируемых деревянными духовыми в сопровождении арфы; в сочетании с колышущейся тонической терцией эти квинты образуют цепь следующих друг за другом субдоминантовых гармоний.

Andante, подобно первой части симфонии, богато яркими певучими мелодиями, которых здесь три. Все они принадлежат к распространенному типу мелодий, которые получают начало в исходном верхнем звуке—источнике последующего нисходящего мелодического движения. Но, несмотря на черты общности, каждая имеет индивидуальные отличия.

Пластичная, светло окрашенная первая тема (ми-бемоль мажор), звучащая у альтов в сочетании с английским рожком, течет широко и неторопливо.

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 $A-B-C-B_1-A_1$ 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.



Она образует спокойное, даже несколько статичное обрамление медленной части. Этой теме композитор придавал большое значение: на ней основан торжественный апофеоз в коде финала симфонии.

Вторая и третья темы появляются в средней части Andante. Вторая тема (Un poco piu mosso, соль-диез минор — пример 114а) носит слегка меланхолическую окраску. Она связана с пасторально-жанровыми элементами симфонии. Узорчатость мелодического рисунка в сочетании с тембром гобоя придает ей несколько свирельный характер. Служащая ее непосредственным продолжением третья тема (си мажор — пример 114б), наиболее лирически насыщенная, исполняется скрипками.

Третья тема получает довольно напряженное развитие. Оно приводит к краткой драматической кульминации, которая отчасти нарушает спокойно-созерцательный эмоциональный строй. Возвращение начальной темы восстанавливает равновесие.

Склонность Калинникова к полифоническим приемам изложения и развития, проявившаяся в первой части симфонии, получила новое выражение во второй. Калинников неоднократно использует в средней части Andante выразительные контрапункты, сочетает две темы — первую и третью — в одновременном звучании (пример 115, см. также партитуру, буквы **C** и **I**).

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*

Musical score for measures 114 a). The score is in 3/4 time, key of C major. The tempo marking is "Un poco più mosso". The music features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and single notes.

6) *mp dolce*

Musical score for measures 6). The score is in 3/4 time, key of C major. The tempo marking is "mp dolce". The music features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and single notes.

115 (a tempo)

Musical score for measures 115. The score is in 3/4 time, key of C major. The tempo marking is "(a tempo)". The music features a melody in the right hand and a bass line with chords and single notes.

Третья часть (*Allegro non troppo*, до мажор)—скерцо. В нем проходит ряд народно-жанровых образов, окрашенных то юмористически, то идиллически-пасторально. В скерцо наиболее ощутима близость Калинникова к традициям «Могучей кучки» (особенно к Бородину), проявляющаяся в интонационном характере тем, в гармоническом языке и в некоторых приемах развития.

Скерцо написано в традиционной для этой части симфонического цикла сложной трехчастной форме с трио, но с некоторыми особенностями в ее трактовке¹.

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 Особенности эти выражаются прежде всего в том, что в третьей части (репризе) музыка первой части повторяется не буквально (как это обычно свойственно репризе сложной трехчастной формы), а с изменениями в последовательности изложения музыкального материала и в тональном плане.

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.

Первый раздел скерцо включает две основные темы. Наибольшее развитие получает первая — веселая, даже озорная, со «скоморошьим» оттенком. Она определяет доминирующий жизнерадостно-юмористический характер скерцо.

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**

В процессе развития этой темы выявляются заложенные в ней многообразные возможности интонационного и ритмического варьирования, вносящего все новые оттенки в выражение юмора.

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.

Вторая тема отличается массивной аккордовой фактурой и звучит несколько торжественно-празднично.

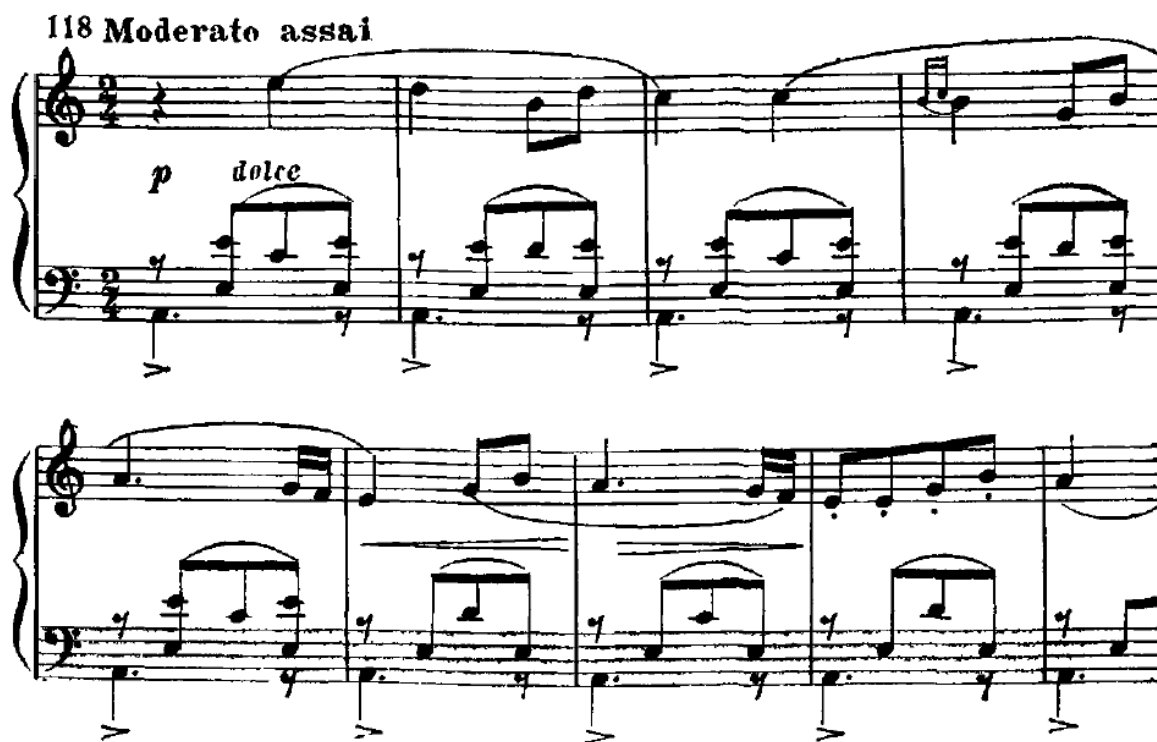
Das zweite Thema ist durch eine massive Akkordstruktur gekennzeichnet und klingt etwas feierlich und festlich.

(**Allegro non troppo**)
117

Однако существенного контраста первой теме она не создает и воспринимается как ее дополнение (чему способствует и ла-дотональная общность обеих тем — до мажор).

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**



Зато средний раздел скерцо — трио (Moderato assai, ля минор) — вносит яркий контраст. Это сельская жанровая сценка. В трио также есть контрастные образы: начинается трио задумчивым наигрышем гобоя, проникнутым настроением светлой грусти (пример 118).

К мелодии гобоя присоединяется вариант темы у флейты в духе пастушеского наигрыша. Вслед за этим появляется вторая тема трио, на этот раз плясовая, также носящая сельский «свирельный» характер.

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 Flöthemas im Sinne einer Hirtenmelodie. Es folgt das zweite Thema des Trios, diesmal ein Tanzthema, das ebenfalls einen ländlichen „flötenartigen“ Charakter hat.



Обе темы, особенно вторая, получают интересное вариационное развитие, в котором композитор изобретательно использует приемы народного инструментального варьирования.

Четвертая часть (Allegro moderato, Allegro risoluto, соль мажор). Последняя часть симфонии по традиции русских симфонических финалов представляет жанровую картину народного веселья. Композитор развертывает перед слушателем цепь разнообразных эпизодов, подчиненных господствующей в финале праздничной атмосфере и образующих форму рондо-сонаты. Заключительная часть Первой симфонии Калинникова принадлежит к числу тех многотемных финалов, которые как бы собирают к концу симфонии всех ее «действующих лиц», то есть темы предшествующих частей.

Тема главной партии — стремительная, радостно оживленная, в духе народных плясовых песен — является ритмическим вариантом второй темы скерцо (см. пример 117).

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)

Побочная партия (ре мажор) контрастирует главной своим певучим характером. Мелодически яркая, широкораспевная, она принадлежит к числу лучших лирических тем симфонии.

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.

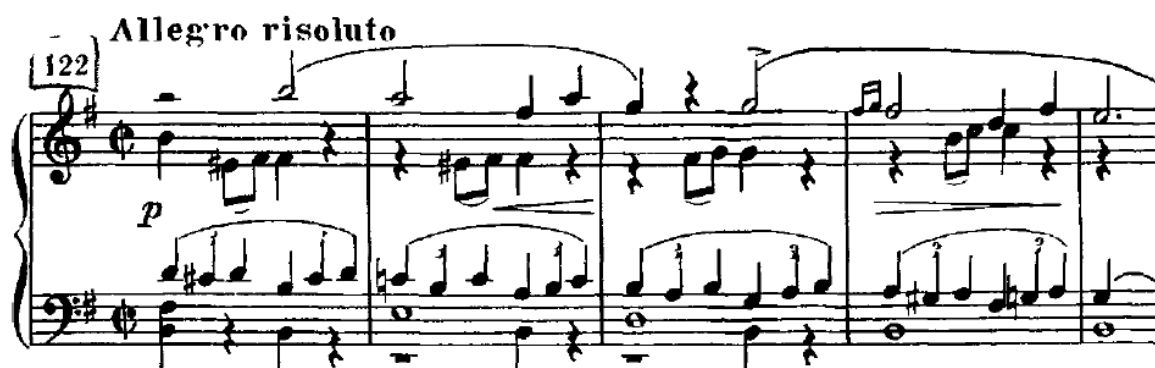
121 (Allegro risoluto)

Но, помимо этих двух тем, в финале появляется также почти весь основной тематический материал остальных частей симфонии. Тема главной партии первой части с обоими своими элементами — лирически-песенным и хроматическим — звучит в самом начале финала в качестве его вступления (второй элемент — расходящееся хроматическое движение — проходит несколько раз и в дальнейшем развитии финала). Тема побочной партии первой части появляется в разработке финала в качестве лирического эпизода (в тональностях си-бемоль мажор — соль минор). К ней присоединяется в верхнем голосе, как отголосок, начало лирико-пасторальной темы из

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

средней части (трио) скерцо. Последняя появляется еще раз дальше, в следующем после репризного возвращения главной темы финала втором большом разработочном разделе. Здесь эта пасторальная тема как бы продолжает развитие певучей побочной партии финала (ритмически варьированной триолями). Одновременно в среднем голосе проходит фигурационное движение (тоже триолями), в котором объединяются интонации пасторальной темы и главной партии финала.

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.



В большом переходном разделе перед кодой возникает также плясовая тема из того же трио скерцо, звучащая в соль мажоре, то есть в основной тональности финала, и повышающая господствующее в нем празднично-жизнерадостное настроение.

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.

Однако самая значительная роль с точки зрения идейного с медленной частью сближает преобразенное проведение темы медленной части. Она выступает в совершенно преобразенном виде. Мягкая и нежная, созерцательно-лирическая в Andante, она приобретает теперь величаво-торжественный характер. Ее патетически-приподнято провозглашают медные инструменты (трубы, валторны, тромбоны) в сопровождении оживленных фигураций струнных и деревянных.

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

В этом новом облике тема медленной части проходит в финале два раза: сначала в ми-бемоль мажоре, затем в самом конце коды в основной тональности финала — соль мажоре. Между этими двумя ее проведениями есть некоторые отличия. В первый раз напряженное звучание к концу эпизода спадает, после чего начинается новая длительная волна подъема, приводящая к кульминационному утверждению той же темы. В обоих случаях вслед за изложением темы композитор повторяет и характерную гармоническую последовательность с нисходящими параллельными квинтами (из той же медленной части). Следует при этом отметить, что парящая в верхнем регистре фигурация является, по существу, мелодизированным вариантом оstinатного колыхания терции соль — ми-бемоль из *Andante*¹.

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 *Andante*¹ ist.

¹ Одновременно та же оstinатная фигурация оказывается родственной интонациям главной партии финала. Это становится особенно ощутимым в коде, где основным мелодическим опорным звуком фигурации делается не III ступень (соль в первом произведении темы), а V (ре), так же как в первых тактах главной партии. С тем же мотивом сближается в процессе развития в финале плясовая тема из трио скерцо. Аналогичное сближение различных тематических элементов отмечалось в эпизоде, приведенном в примере 122. Это дополнительно свидетельствует о большом значении монотематического принципа в симфонии и о мастерском его использовании Калинниковым.

Все это, вместе с тональностью ми-бемоль мажор (общей с медленной частью) сближает преобразованное проведение темы Andante с его первоначальным изложением, особенно к концу, когда наступает спад напряжения. В противоположность этому заключительное ее проведение в соль мажоре получает значение вершинной кульминационной точки не только финала, но и всей симфонии. Связанная с картинами природы тема Andante переосмысливается в коде симфонии, приобретая возвышенный, гимнический характер.

Введение в финал симфонии тем предшествующих частей сближает симфонию Калинникова с рядом симфоний других русских композиторов конца XIX — начала XX века (Глазунова, Танеева, Скрябина). Появление в конце финала темы лирической медленной части тоже связано с одним из принципов, характерных для современников Калинникова. Преобразование светлой лирической темы в торжественный апофеоз, венчающий весь цикл,

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

можно встретить в столь различных по содержанию и стилю произведениях, как Симфония до минор Танеева, Третья симфония («Божественная поэма») Скрябина, фортепианные концерты Рахманинова. В каждом из этих произведений данный прием связан с идеей конечного утверждения светлого этического начала.

Калинников сумел завоевать прочное признание широких масс слушателей, сделавшись одним из самых популярных русских композиторов своего времени. Его лучшее произведение — Первая симфония — привлекло к себе в течение короткого времени сочувственное внимание и любовь слушательской аудитории и музыкантов как на родине, так и за ее пределами. Популярность музыки Калинникова обусловлена ее богатым мелодизмом, простотой и конкретностью образов и в особенности задушевной теплотой лирики. Органическая связь с народнопесенными истоками, демократизм, реалистичность образного содержания и самобытность музыкального мышления Калинникова как прирожденного симфониста обеспечили ему заметное место в истории русской музыки.

ГЛАВА VII РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В конце XIX — начале XX века в общественно-политическом развитии России происходят огромные исторические подвижки. Российский капитализм вступает в свою последнюю, доиндустриальную стадию. В то же время Россия становится родиной мирового

легкого лирического тематизма в виде торжественной Апофеозы, которая в содержательном и стилистическом отношении так различна в произведениях, как Танеевская c-Молл-Симфония, Скрябинская Третья Симфония („Гöttliches Gedicht“) и Рахманиновские Клавирконцерты. В каждом из этих произведений эта техника связана с идеей конечного утверждения светлого этического начала.

Калинникову удалось завоевать прочное признание широких масс слушателей, сделавшись одним из самых популярных русских композиторов своего времени. Его лучшее произведение — Первая симфония — привлекло к себе в течение короткого времени сочувственное внимание и любовь слушательской аудитории и музыкантов как на родине, так и за ее пределами. Популярность музыки Калинникова обусловлена ее богатым мелодизмом, простотой и конкретностью образов и в особенности задушевной теплотой лирики. Органическая связь с народнопесенными истоками, демократизм, реалистичность образного содержания и самобытность музыкального мышления Калинникова как прирожденного симфониста обеспечили ему заметное место в истории русской музыки.

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

революционного движения, открывая пештоШЙйпД- тарских, социалистических революций. Борьбу освобождение всего от ненавистного эксплуататорского режиИР&бз- главляет пролетариат — самый передовой революцион#кшчЪЙ1сс, вооруженный марксистско-ленинской теорией. Нарастающий подъем революционного движения приводит к первой русской революции 1905—1907 годов, явившейся, по известному выражению В. И. Ленина, «генеральной репетицией» Великой Октябрьской социалистической революции.

(Оригинал частично не читается)

Резкое обострение политической борьбы находит отражение во всех областях художественной культуры.

Под непосредственным воздействием идей ленинизма зародился в литературе начала 1900-х годов новый, высший метод художественного отражения действительности — социалистический реализм. Его основоположником был М. Горький, создавший в 1906 году роман «Мать».

Однако подавляющая часть художественной интеллигенции не сумела подняться до отчетливого понимания сущности пролетарской революции. Одни писатели и художники, настроенные демократически, ненавидевшие самодержавие, продолжали в своем творчестве традиции критического реализма, обличали режим угнетения, выражали веру в его неминуемую гибель, представляя себе вместе с тем крайне смутно характер надвигающихся общественных изменений. Другие, чувствуя неизбежность крушения старого мира, страшились будущего и стремились уйти от тревоживших вопросов в «чистое искусство», провозглашая его якобы независимым от общественной

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

жизни, от реальной действительности.

Многие из художников той поры находились под влиянием идеалистических философских представлений, нередко с уклоном в сторону мистики. Эти представления определили общий характер ряда возникавших в это время художественных течений и направлений. Наиболее видное место среди них заняло направление символизма, сложившееся в России еще в 90-х годах XIX века и сыгравшее заметную роль в развитии различных искусств, в том числе музыки. Наряду с символизмом в 1900-х годах появлялись и другие идеалистические литературные и художественные течения и группировки, зачастую быстро сошедшие со сцены. Всем этим многообразным направлениям свойственны были усиленные поиски новых выразительных средств, отвечавших изменившемуся восприятию мира. Порой эти поиски приобретали односторонне формальный характер и выливались в стремление к новизне ради одной только новизны ¹.

¹ Отсюда распространившееся с начала XX века общее обозначение различных новых направлений словом «модернизм» (от франц. «moderne», в буквальном переводе — новый, также — современный). Понятие модернизма объединяет многочисленные, очень различные художественные явления. Его нередко применяли для обозначения упадочных, декадентских (от франц. «decadance» — упадок) течений вообще, хотя в искусстве того времени далеко не все новое являлось действительно выражением упадочнических идей.

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.

Сложность общей картины развития русского искусства этого периода связана с тем, что многие из направлений были далеко не однородны, лишены внутреннего единства, монолитности, элементы реакционные сочетались в них нередко с прогрессивными. В ряде случаев крупные художники, примыкавшие к определенному «модернистскому» направлению, перерастали его рамки и отходили от него. Так, например, поэты А. А. Блок, В. Я. Брюсов, первоначально связанные с символизмом, позже порвали с ним, а после Октябрьской революции безоговорочно посвятили себя строительству советской культуры. В области живописи сходный пример представляет художественное объединение «Мир искусства», тоже возникшее еще в конце прошлого столетия. Первоначально «Мир искусства» выступил против традиций передвижничества, отрицая социально-направленную сюжетность художников-передвижников и выдвигая на первый план чисто живописные, колористические задачи. Тем не менее это объединение сыграло во многом все же положительную роль в истории русского изобразительного искусства, особенно в области театральной живописи, выдвинув ряд выдающихся мастеров (К. А. Коровин, А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, И. Я. Билибин и др.). Многие художники, связанные в свое время с «Миром искусства» и с другими творческими объединениями этой эпохи (например, И. Э. Грабарь, М. В. Нестеров, Б. М. Кустодиев, К. С. Петров-Водкин, А. П. Остроумова-Лебедева), заняли впоследствии место в рядах виднейших деятелей советского искусства.

И в литературе, и в других областях творчества взаимопротиворечащие элементы причудливо сочетались порой внутри творчества одного и

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

того же художника. Нередко стихийное, инстинктивно верное чутье действительности и связанное с этим правдивое отражение тех или иных ее сторон в творчестве такого художника одерживало верх над его ограниченностью как мыслителя.

Сказанное во многом относится и к музыке.

Прямым, непосредственным выражением революционного подъема в музыкальном искусстве явилась лишь революционная песня, приобретшая в этот период новые черты. Пролетарская революционная песня стала могучим средством сплочения народных масс. Ее содержание и интонационный строй отразили возросшую активность народа, его мужественную целеустремленность, готовность к бою, уверенность в победе. Возник ряд песен, получивших широчайшее распространение в эпоху революций 1905—1907 и 1917 годов. Таковы «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали» и ряд других. В начале 1900-х годов в песенном репертуаре революционного народа утверждается «Интернационал»¹ (после Октября — государственный гимн Страны Советов, ныне — партийный гимн КПСС). Видное место занимала также «Марсельеза», которая исполнялась с различными текстами². Мелодии этих песен нерусского происхождения подверглись в России некоторым видоизменениям и обогатились новыми, национальными чертами.

¹ Текст французского поэта-коммунара Э. Потье, музыка П. Дегейтера, русский перевод А. Я. Коца.

² Наиболее распространен был текст «Отречемся от старого мира».

В творчестве крупнейших русских композиторов революционная борьба

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

рабочего класса не стала предметом прямого воплощения. Однако порожденные бурной эпохой огромные сдвиги в общественном сознании отразились в идейно-образном содержании произведений той поры.

Музыкальное творчество начала XX века было, как и в предыдущий период, представлено композиторами нескольких поколений, начиная со старшего, завершавшего свой творческий путь. В первом десятилетии этого века Римский-Корсаков создает свои последние оперы. Балакирев пишет Вторую симфонию, кантату на открытие памятника Глинки, сонату и ряд мелких пьес для фортепиано, последние романсы. В течение 900-х годов появляются многие выдающиеся произведения Глазунова, Лядова, Танеева. В эти годы достигает полной зрелости творчество А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, занимающих одно из самых видных мест в музыкальной жизни этого периода. Наряду с ними выдвигается имя композитора и пианиста Н. К. Метнера и быстро развертывается яркое дарование И. Ф. Стравинского, крупнейшего из поздних учеников Римского-Корсакова. Тогда же начинается творческий путь С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, Р. М. Глиэра и ряда других будущих советских композиторов.

Сложность переживаемой эпохи по-разному отразилась в сочинениях этих художников. Так, у позднего Римского-Корсакова это проявилось особенно наглядно в новой трактовке столь близкого ему жанра сказочной оперы: в «Кашее Бессмертном» аллегорически воплотилась идея неминуемой гибели сил мрака и насилия, а «Золотой Петушок» явился единственной в своем роде острейшей сатирой на царское самодержавие. Такие композиторы,

Кampf 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

как Скрябин и Рахманинов, по-своему отразили свойственный эпохе дух беспокойных исканий и мятежных порывов, романтический пафос борьбы и предчувствие надвигавшихся общественных перемен. Своеобразным выражением бунтарских настроений, протеста против застоя и духовного измельчания через воплощение мощных, первобытных стихийных массовых сил явились такие произведения последних предоктябрьских лет, как балет Стравинского «Весна священная» и «Скифская сюитэ» Прокофьева.

Наряду с этим в музыке тоже были явления, отражавшие упадочные настроения, пессимизм, стремление к уходу от действительности в область нереального, иногда кошмарного, или, как противоположный полюс, уклонявшиеся в область примитивного грубого натурализма. Незначительность содержания сочеталась здесь с нарочитыми, псевдоноваторскими формальными поисками необычных, «острых» выразительных средств¹.

¹ Типична в этом отношении фигура композитора В. И. Ребикова, метко охарактеризованного Б. В. Асафьевым как «пустоцвет русского модернизма».

Впрочем, подобные явления не играли определяющей роли в русском музыкальном творчестве предоктябрьского периода. То подлинно новаторское, что заметно выступает в музыкальном языке наиболее выдающихся композиторов этих лет (особенно в гармонических и оркестрово-тембровых средствах), было органически обусловлено прежде всего своеобразием и новизной идейно-образного замысла, стремлением выразить свое

единичное и острое 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

восприятие реальной действительности.

Некоторые новые черты наблюдаются в 1900-х годах и в развитии отдельных музыкальных жанров. Как и в 80—90-х годах, в творчестве композиторов младших поколений опера занимает подчиненное место. Наиболее ценными произведениями в этот период (не считая опер Римского-Корсакова) явились оперы Рахманинова, а также «Игрок» Прокофьева (по одноименной повести Ф. М. Достоевского) — интересный опыт развития некоторых принципов речитативного стиля Мусоргского. В музыкально-театральной области вместо оперы выдвигается на первое место балет. Здесь особенно выделяются три первых балета Стравинского, самые яркие художественные события в этом жанре после балетов Чайковского и Глазунова. Значительную роль продолжает играть симфонический жанр, представленный симфониями и симфоническими поэмами Скрябина, различными оркестровыми, вокально-симфоническими сочинениями и в особенности фортепианными концертами Рахманинова, а также первыми тремя симфониями будущего выдающегося советского симфониста Мясковского, концертами, «Скифской сюитой» и «Классической симфонией» Прокофьева. Огромную ценность представляет собой фортепианная музыка, достигающая небывалого расцвета и занимающая едва ли не ведущее место в мировом масштабе. Она представлена в первую очередь творчеством уже упоминавшихся выдающихся композиторов-пианистов — Скрябина, Рахманинова, Метнера и Прокофьева. Яркое своеобразие творческой личности каждого из них наложило отпечаток в равной мере

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.

как на их исполнительский стиль, так и на произведения.

С началом XX века русское музыкальное искусство приобретает широчайшее мировое признание. Интерес к нему со стороны зарубежных музыкантов и слушателей, дававший знать о себе достаточно сильно уже с середины прошлого столетия, непрерывно возрастал. Симфонические произведения русских композиторов занимают все более заметное место в концертных программах иностранных дирижеров, учащаются постановки опер Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского на сценах различных стран мира. Растут также повсеместные успехи русских исполнителей — оперных певцов (прежде всего Ф. И. Шаляпина) и инструменталистов (среди которых одно из первых мест занял Рахманинов). Победное шествие русской музыки в 1900-х годах сопровождается блистательными триумфами на Западе русского хореографического искусства вместе с театральной живописью в оперных и балетных спектаклях. Русская музыка оказывает все более заметное влияние на зарубежную, в особенности на французскую. Вместе с литературой (особенно в лице Л. Толстого, Достоевского, Тургенева, а с 1900-х гг. также Чехова и М. Горького) и театром она активно содействует развитию мировой культуры.

Музыкальная жизнь России 1900-х годов отличалась большим оживлением и высоким художественным уровнем. В области исполнительства достигает полного расцвета мастерство великих оперных артистов — Шаляпина, Л. В. Собинова, И. В. Ершова, А. В. Неждановой, Ф. В. Литвин и многих других. В инструментальном исполнительстве выдвигается ряд замечательных пианистов-

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

композиторов, имена которых были только что названы. Появляются также выдающиеся фортепианные исполнители и педагоги, в будущем создатели советской пианистической школы,— К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев. В это же время из класса крупнейшего скрипичного педагога Л. С. Ауэра выходят блестящие скрипачи-виртуозы М. Эльман, Е. Цимбалист и другие, своим искусством закрепившие мировую славу русской скрипичной школы.

Продолжало возрастать в этот период число различных очагов музыкальной культуры.

На смену прекратившей свое существование в начале 1900-х годов Частной русской опере Мамонтова появился в Москве оперный театр антрепренера С. И. Зимина; в Петербурге возник в 1912 году Театр музыкальной драмы. Подобно театру Мамонтова, они сыграли заметную роль в развитии опернотеатрального искусства.

Множилось и количество концертных организаций. В конце 90-х годов в Москве образовался Кружок любителей русской музыки, обычно называемый по имени его учредителей Керзинским. Этот кружок сделал очень много для распространения классического и современного отечественного творчества. Большой вклад в дело музыкальной пропаганды внесли также Исторические концерты в Москве, руководимые композитором С. Н. Василенко. В 1900-х годах видное место в музыкальной жизни заняли две концертные организации, во главе которых стояли дирижеры А. И. Зилоти и С. А. Кусевицкий. В концертах Зилоти в Петербурге и Кусевицкого в Москве наряду с классикой отводилось большое место современной русской и зарубежной симфонической музыке. Ознакомлению с новейшими

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. Igumnow, 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

сочинениями отечественных и иностранных композиторов посвятил себя петербургский кружок «Вечера современной музыки». Специальную цель распространения вокально-камерной культуры преследовал московский Дом песни, учрежденный камерной певицей М. А. Олениной-Д'Альгейм, выдающейся исполнительницей русского и мирового камерно-вокального репертуара.

Существовало еще много иных концертных организаций, музыкально-просветительных учреждений, кружков и т. д. как в обеих столицах, так и в других городах страны. Следует также упомянуть деятельность замечательных хоровых коллективов — хора, созданного дирижером А. А. Архангельским, и московского Синодального хора во главе с хормейстером Н. М. Данилиным. Их концертные выступления пользовались огромным успехом как в России, так и за рубежом. На 1900-е годы падает расцвет деятельности и огромная популярность замечательного энтузиаста-балалаечника, В. В. Андреева с его Великорусским оркестром, с которым он совершает многочисленные концертные поездки по стране и за ее пределами. К этому же времени относится начало выступлений народного хора, организованного выдающимся пропагандистом народной песни и этнографом М. Е. Пятницким.

Большое оживление и подъем заметны в 1900-х годах в области музыковедческой, критической и музыкально-исследовательской работы. Крупным событием в развитии отечественной и мировой музыкально-теоретической науки явился изданный в 1909 году монументальный труд Танеева о контрапункте. Тогда же начинается научная деятельность Б. Л.

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.

Яворского, ученика Танеева, в будущем видного советского теоретика. В области музыкознания и музыкальной критики выдвигаются имена Б. В. Асафьева (выступившего под псевдонимом Игорь Глебов), впоследствии занявшего ведущее место в советском музыкознании, и В. Г. Каратыгина, одного из активнейших пропагандистов новейшего музыкального творчества. Появляются новые музыкально-периодические издания — журналы «Музыка» в Москве (издаваемый критиком В. В. Держановским), «Музыкальный современник» в Петербурге (под редакцией А. Н. Римского-Корсакова, сына композитора).

Ценными достижениями обогатилась в этот период музыкальная фольклористика. Большую роль здесь сыграло применение недавно изобретенного фонографа. По сравнению с практиковавшейся ранее записью на слух он давал возможность достичь значительно большей точности записей народных песен в живом народном исполнении. Фонограф был впервые широко использован выдающейся собирательницей песен Е. Э. Линевой. Часть записей она опубликовала в сборнике «Великорусские песни в народной гармонизации». В предисловии к двум выпускам сборника Линева уделила особое внимание народной подголосочной полифонии. В начале 1900-х годов начинают также появляться записи песен донских казаков, сделанные крупным собирателем и исследователем народной песни А. М. Листопадовым, тоже много сделавшим для углубления представлений о народном многоголосном исполнении. Важным центром изучения народно-песенного творчества (не только русского, но и других народностей) являлась в эти

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

годы Музыкально-этнографическая комиссия при Московском университете, в которую входили и фольклористы (Линева, Листопадов, Маслов и др.) и композиторы, в том числе С. И. Танеев, М. М. Ипполитов-Иванов, Р. М. Глиэр, А. Д. Кастальский, видный деятель грузинской музыки Д. И. Аракишвили и ряд других.

Значение рассмотренного отрезка времени в развитии русской музыки очень велико. Завершая, с одной стороны, дооктябрьский период ее истории, он вместе с тем рядом нитей связан со следующим, новым историческим периодом, открывающимся Великой Октябрьской социалистической революцией. Сложившаяся на грани XIX—XX веков рабочая революционная песня имела огромное значение для становления будущей советской музыки. Ряд песен, перешедших через историческую грань Великого Октября, в качестве классических образцов революционного фольклора сохранились до наших дней. Вместе с тем их интонации сыграли значительную роль как один из истоков советской песенности, в первую очередь — песен гражданской войны и выросших на их основе массовых песен советских композиторов.

Живая преемственная связь между двумя историческими эпохами русской музыки — дооктябрьской и послеоктябрьской — смогла осуществиться благодаря деятельности ряда композиторов, начавших свой творческий путь в предреволюционные годы. Некоторые из них, как, например, Мясковский, Глиэр, Гнесин, стали впоследствии крупнейшими воспитателями молодых кадров советских композиторов и передали им заветы русской классики, воспринятые от своих учителей —

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

Римского- Корсакова, Лядова, Танеева. Опора на эти заветы, творческое претворение вечно живых традиций великого русского музыкального искусства явились необходимой предпосылкой расцвета будущей социалистической музыкальной культуры и ее движения на пути к созданию новой, советской музыкальной классики.

ГЛАВА VIII А. Н. СКРЯБИН (1872-1915)

А. Н. Скрябин — один из крупнейших русских композиторов конца XIX — начала XX века и выдающийся, глубоко своеобразный пианист. Среди своих современников Скрябин выделяется сложностью творческого облика, обусловленной особенностями общественно-исторической обстановки его времени.

В произведениях Скрябина 90-х и начала 1900-х годов отразилась накаленность общественной атмосферы периода подъема революционного движения. С большой силой проявился в его музыке страстный протест против косности, духовного застоя, порабощения человеческой личности. Его влекло к исключительно широким по масштабу замыслам, он мечтал об искусстве, обращенном ко всему человечеству. Наряду с тяготением к грандиозным концепциям для Скрябина было также весьма характерно и воплощение интимных лирических переживаний. Вдохновенный и тонкий поэт звуков, он оставил много прекрасных страниц глубоко человеческой, проникновенной лирики.

В присущем музыке Скрябина огромном героически-волевом пафосе нашли косвенное выражение

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

прогрессивные устремления его эпохи. Однако восприятие композитором реальной действительности и ее художественное воплощение носили в большой мере ограниченный субъективный характер, преломляясь через призму сугубо идеалистических представлений. Г. В. Плеханов, встречавшийся со Скрябиным лично, высоко ценил его как музыканта, признавая, что «музыка его — грандиозного размаха»; одновременно Плеханов заметил: «Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика».

На протяжении творческого пути Скрябин проделал большую эволюцию. Она проявилась как в идейно-образном содержании его произведений, так и в их музыкальном языке.

Связанный в раннем периоде с классическими традициями, Скрябин в дальнейшем соприкасается с некоторыми направлениями начала XX века — с импрессионизмом, отчасти с экспрессионизмом. В образном строе поздних сочинений композитора, как и в его словесных пояснениях и поэтических программах к некоторым из них, ощутимы также связи с символизмом.

Однако, несмотря на проявившуюся в творчестве Скрябина ограниченность мировоззрения, лучшая часть его наследия представляет собою большую художественную и историческую ценность.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Годы учения (1872—1892). Александр Николаевич Скрябин родился в Москве 26

одним из великих героических и 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 Skrjamins Werk zum Ausdruck kommt, ist der größte Teil seines Vermächtnisses von großem künstlerischen und historischen Wert.

LEBEN UND WERDEGANG

Kindheit und Jugend. Jahre der Lehrtätigkeit (1872-1892). Alexandr Nikolajew Skrjabin wurde am 26.

декабря 1871 года. Его мать была даровитш пианисткой окончившей Петербургскую консерваторию. Отец был по профессии дипломат, долгое время служивший на Ближнем Востоке.

Будущий композитор рано лишился матери. Его воспитывала тетка — Л. А. Скрябина. Уже очень рано проявилось у него неукротимое влечение к музыке, какая-то влюбленность в мир музыкальных звуков. Маленький Скрябин очень любил импровизировать за роялем; к самому инструменту он относился с трогательной, почти болезненной нежностью. У мальчика были превосходный музыкальный слух и память. А. Г. Рубинштейн, который однажды слушал его, был поражен музыкальным талантом ребенка.

Общее образование Скрябин получил в Кадетском корпусе, где учился с 1882 по 1889 год.

Его занятия музыкой начались первоначально под руководством теоретика и композитора Г. Э. Конюса. Позже мальчик брал уроки фортепиано у известного московского педагога Н. С. Зверева, теории — у С. И. Танеева. Четырнадцать лет юный пианист уже выступил в Колонном зале бывшего Благородного собрания (теперь Дом союзов).

В 1888 году будущий композитор поступил в Московскую консерваторию. Здесь его учителями были по Фортепиано Сафонов, по теории и сочинению — Танеев и Аренский. Скрябину не удалось найти общий язык со своим учителем Аренским, который недооценивал композиторское дарование юноши. Скрябин перестал посещать класс Аренского и окончил консерваторию лишь по классу фортепиано (1892), получив малую золотую медаль.

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.

Ранний период творчества (конец 80-х—90-е гг.). Молодому композитору и пианисту было нелегко пробивать себе дорогу. С детских лет он отличался мечтательностью, жизненной неприспособленностью «Чрезвычайно тонкая, изнеженная и чуткая натура»,— характеризовал молодого Скрябина один из его товарищей по консерватории.

В 1894 году Скрябин впервые выступил со своими произведениями в Петербурге. Здесь он познакомился с Беляевым и с членами Беляевского кружка Петербургские музыканты высоко оценили дарование молодого композитора-пианиста «Взошедшая в Москве звезда первой величины»,— сказал о нем Римский-Корсаков. Высоко ценил скрябинское творчество также В. Стасов, восхищавшийся особенно этюдом соч. 8 № 12, а впоследствии давший восторженную оценку Третьей симфонии. Наиболее близкие дружеские отношения сложились у композитора с Лядовым.

Благодаря поддержке Беляева, ставшего с этого времени издателем его сочинений, Скрябин смог развернуть концертную деятельность в России и за границей, исполняя исключительно собственные произведения. Он скоро выдвинулся как один из ярких и своеобразных русских пианистов.

В 1898 году Скрябин стал профессором Московской консерватории по классу фортепиано. Ученики его вспоминали о нем как об интересном, талантливом педагоге, который умел увлечь учащихся, воспламенить их творческую фантазию.

Первые дошедшие до нас произведения Скрябина написаны им, когда он был еще воспитанником Кадетского корпуса. Как в период учения в консерватории, так и в ближайшие годы по окончании ее,

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

Скрябин сочинял почти исключительно для фортепиано. Это были прелюдии, мазурки, экспромты и другие миниатюры, а также первые три сонаты и Концерт для фортепиано с оркестром. Уже на этом раннем этапе он достигает художественной зрелости, значительного уровня мастерства.

Содержание музыки Скрябина в первый период ограничивается лирико-драматической сферой. С большой силой и правдивостью раскрывает он внутренний мир человека, мир благородных, возвышенных чувств. Уже в это время выявляется характерное для творческой индивидуальности Скрябина тяготение к выражению ярко контрастных сфер: психологически тонкой лирики (нередко с задушевно-меланхолической окраской) и повышено драматических, эмоционально приподнятых переживаний, проникнутых мятежной патетикой. В музыке он предстает не только как мечтатель, но и как «возмутитель спокойствия», бросающий людям смелый призыв дерзать, бороться. В произведениях композитора нашла отражение и его любовь к природе. Его вдохновляли родные просторы, леса, величественные картины моря (впечатлениями моря навеяна, например, Вторая соната, создававшаяся в Крыму и в Генуе). Впрочем, чисто пейзажная звукопись ему не была свойственна: образы, навеянные впечатлениями природы, всегда преломляются у него через душевные переживания.

По истокам творчество Скрябина было связано и с русской, и с западно-европейской музыкальной культурой. Хотя он не пользовался подлинными народными темами, напевность мелодий и некоторые особенности гармонического языка

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.

сообщают его произведениям этих лет национальный отпечаток.

Из русских композиторов наиболее заметное влияние на раннего Скрябина оказал Чайковский (связь с традициями Чайковского проявилась также и позднее в скрябинском симфонизме). Молодой Скрябин глубоко увлекался музыкой Шопена, в то время самого любимого им композитора. Однако он не подражал Шопену: здесь имело место внутреннее духовное родство творческих натур этих двух замечательных композиторов. Обращаясь к излюбленным Шопеном жанрам прелюдии, этюда, мазурки, экспромта, следуя некоторым особенностям шопеновской фортепианной фактуры, Скрябин сочетал их с индивидуально яркими интонационными элементами и насыщал самобытным содержанием.

Лирика Скрябина уже в ранние годы носит оттенок тонкости и интимности; драматические переживания отмечены особой обостренностью, нервностью. Своеобразие скрябинского стиля сказалось во всех элементах его музыкального языка; особенно обращает на себя внимание гибкая, капризная, беспокойная скрябинская ритмика.

Лучшие, наиболее характерные черты творчества Скрябина 90-х годов рельефнее всего проявились в фортепианном концерте, в Третьей сонате (оба произведения написаны в 1897 г.), в ряде прелюдий, этюдов и других сочинений этих лет.

Жизнь и творчество 1900-х годов (1900—1909). Начало 1900-х годов — время полного расцвета могучего скрябинского дарования. С этого времени видное место в творчестве композитора занимают симфонические произведения. В 1900

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.

году он завершает Первую симфонию, знаменующую вступление его творчества в новый этап. Исполненная в Петербурге под управлением Лядова и в Москве под управлением Сафонова, она привлекла внимание всего музыкального мира обеих столиц. Спустя год появляется Вторая симфония, в 1904 году — Третья («Божественная поэма»), одна из вершин скрябинского творчества.

Параллельно с большими симфоническими произведениями Скрябин создает много сочинений для фортепиано, в том числе Четвертую сонату, ряд поэм (две поэмы соч. 32, «Трагическая поэма», «Сатаническая поэма») и прелюдий.

В 1904 году Скрябин оставил работу в Московской консерватории и выехал за границу. Около шести лет он жил и работал в Швейцарии, Италии, Франции, совершил концертную поездку в Соединенные Штаты Америки. За границей Скрябин написал такие крупные произведения, как «Поэма экстаза» для оркестра, Пятая соната и много небольших фортепианных пьес. Его музыка постепенно начинала приобретать все более широкое признание.

В эти годы Скрябин много занимался философией, интерес к которой возник у него еще раньше. Он говорил, что не хочет быть «только музыкантом», испытывая потребность глубоко осмыслить значение искусства для человечества, роль художника-творца. Философско-эстетические размышления Скрябина отразились в вокально-инструментальном финале Первой симфонии (на стихотворный текст самого композитора), задуманном как гимн во славу искусства.

Скрябин изучал преимущественно идеалистические философские теории. О характере философского мировоззрения композитора

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 Skrjabins 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. Skrjabins 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

свидетельствуют многие его записи, заметки, пояснительные тексты к некоторым произведениям, а также воспоминания близких к нему лиц. Тем не менее нельзя рассматривать музыку Скрябина, исходя лишь из его идеалистических философских взглядов. В период создания Третьей симфонии и Четвертой фортепианной сонаты Скрябин как художник продолжал черпать свое вдохновение из окружающей его действительности. Лучшие творения Скрябина в значительной мере противоречат его философским взглядам.

Скрябин приветствовал революционную бурю 1905 года, он видел в ней «первый шаг на пути освобождения человечества». В январе 1905 года композитор писал из-за границы своей ученице М. К. Морозовой: «Как поживаете и какое действие производит на Вас революция в России? Вы радуетесь, правда? Наконец-то пробуждается жизнь и у нас!» Радостное ожидание великих социальных потрясений оплодотворяло в те годы творчество Скрябина и противодействовало его ложным философским убеждениям. Разумеется, представления Скрябина о революционной борьбе были очень неясны, туманны и во многом неверны. В 1906 году в Италии он познакомился с Плехановым. Между ними постоянно возникали страстные споры. Плеханов сурово осуждал идеалистические взгляды своего собеседника, хотя восхищался его творчеством. Под влиянием общения с Плехановым Скрябин одно время проявлял интерес к теории марксизма, знакомился с некоторыми трудами Энгельса, самого Плеханова. И все же он не смог расстаться с ошибочными воззрениями.

Aufzeichnungen, Notizen, Erläuterungstexte zu einigen Werken sowie durch die Erinnerungen von Menschen, die ihm nahe standen, belegt. Dennoch ist es unmöglich, Skrjabins 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.

Скрябин-симфонист выдвинул тему жизненной борьбы, преодоления препятствий, стоящих на пути человека. «Чтобы стать оптимистом в настоящем смысле этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его», — писал композитор. Эта «тема преодоления» наметилась у него в Первой симфонии и получила дальнейшее развитие во Второй. В Третьей симфонии и «Поэме экстаза» тот же ведущий идейный замысел выражен еще сильнее. Центральное место в этих произведениях занимают активные, волевые образы, героического подвига, ликования, света. Эпиграфом к Третьей симфонии и к «Поэме экстаза» могли бы служить слова Скрябина: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи». Подобными мыслями и чувствами насыщены также многие его фортепианные сочинения этого времени.

Музыкальный язык Скрябина в 1900-х годах постепенно делается более сложным и своеобразным. В мелодике ярче проявляются декламационность, патетика, обилие активных повелительных интонаций. Они особенно типичны для тех музыкальных тем, смысловое значение которых сам композитор определял как воплощение «воли», «самоутверждения». Темы эти, обычно очень краткие, сжатые, заключают в себе решительные восходящие ходы на кварту и другие интервалы. Ритмы часто приобретают стремительный, полетный характер. В этой ритмической полетности музыкального движения нередко ощущается скрытая танцевальность. Но в отличие от ранних вальсов, мазурок в произведениях 1900-х годов танцевальное начало становится более условным, порой приобретая фантастически

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

изысканный колорит, удаляясь от народно-бытовых прообразов.

Новые черты в музыкальном языке Скрябина сказались наиболее ярко в его гармонии. Развивая приемы Римского-Корсакова и некоторых других композиторов (особенно Листа и Вагнера), он постепенно приходит к насыщенным и острым гармониям, составляющим одну из наиболее специфических черт его стиля. Существенной особенностью гармонического языка Скрябина в этот период становится широкое применение нонаккордов, альтерированных гармоний, преимущественно доминантовых, отчасти и субдоминантовых. Такие альтерированные гармонии вносили в музыку Скрябина элементы так называемого увеличенного лада (целотонного звукоряда). Элементы эти развиваются, однако, у Скрябина пока еще в рамках мажоро-минорной ладовой системы.

Значительная новизна, смелость гармонического мышления сочетаются у Скрябина с классической строгостью и четкостью формы, обилием «квадратных», ясно отграниченных разделов. Скрябин всегда стремится к величайшей законченности, логичности и ясности формы и тщательной отделке всех деталей фактуры. Эта неизменная ясность формы его произведений облегчает их восприятие, что особенно важно там, где усложняется ладогармонический язык.

Последние годы жизни и творчества (1910—1915). В 1909 году Скрябин вернулся в Россию и с 1910 года окончательно обосновался в Москве¹.

¹ За три года до смерти он снял квартиру в Б. Николо-Песковском переулке (ныне улица Вахтангова) близ Арбата, где теперь находится Государственный музей Скрябина.

отfernt sich von volkstümlichen und alltäglichen Prototypen.

Die Neuerungen in Skrjamins 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 Skrjamins 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 Skrjamins 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 Skryabin-Museum befindet.

Он по-прежнему продолжал много выступать как пианист в различных городах России и за границей. В 1910 году он совершил большую концертную поездку вместе с оркестром известного дирижера Кусевицкого по приволжским городам, в последующие годы концертировал в Германии, Голландии, Англии.

Скрябин был непревзойденным исполнителем своих произведений. В его фортепианном творчестве нашли отражение ряд особенностей его исполнительского стиля. К таким особенностям относится своеобразная «нервная» техника Скрябина, далекая от внешнего эстрадного блеска и проникнутая необычайной одухотворенностью, а также его свободные «полетные» ритмы. Немногие, очень несовершенные прижизненные механические записи его исполнения сохранили для потомства лишь некоторые черты игры Скрябина. «У него был исключительно обаятельный по красоте и мягкости звук, легкая и четкая подвижность пальцев,— вспоминал пианист М. Л. Пресман, товарищ Скрябина по консерватории.— В мелких пассажах рояль звучал у него бесподобно. Он мог извлекать из него почти оркестровые краски, в нем было очень много изящества. Если ко всему этому прибавить, что он замечательно владел педалью, то физиономия Скрябина-пианиста будет ясна».

Один из рецензентов запечатлел в своем отзыве особое, трудно передаваемое словами обаяние скрябинской игры: «Играет Скрябин как-то интимно, точно импровизирует, точно исповедует самому себе сокровеннейшие свои вдохновения. Хотелось бы потушить огни в зале и в темноте подслушивать движения его

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 Skryabins 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 Skryabins 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 Skryabins 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 Skryabin klar.“

Einer der Rezensenten hat in seiner Rezension den besonderen Charme von Skryabins Spiel eingefangen, der sich nur schwer in Worte fassen lässt: „Skryabins Spiel ist irgendwie intim, genau improvisierend, genau sich selbst gegenüber seine innersten Eingebungen bekennd. Ich würde gerne das Licht im Saal löschen und in

богатой души. Нельзя говорить о его технике. О ней не думаешь, слушая его игру. Слышишь только и переживаешь то, что он своей творческой волей заставляет слышать и переживать,— это величайшее искусство!.. Он похож на своего духовного предшественника — Шопена...».

Заключительный период творчества Скрябина открывается созданной в 1909—1910 годах симфонической поэмой «Прометей» («Поэма огня») для оркестра, солирующего фортепиано и хора, поющего без слов. К этому времени его творчество занимает все более видное место в русской музыкальной жизни. Новые произведения композитора встречаются музыкальной общественностью и слушателями с величайшим интересом; вокруг них разгораются страстные споры, они вызывают и восторженные отклики, и резкие нападки.

После «Прометея» были написаны еще пять сонат, поэма «К пламени» и ряд мелких фортепианных пьес.

Скрябин долго вынашивал навеянный реакционными мистическими «учениями» совершенно нереальный, фантастический замысел «Мистерии». Она мыслилась им как некое грандиозное произведение, в котором должны были соединиться в одно сложное целое различные виды искусства. Скрябин мечтал, что в «Мистерии» примет участие все человечество; исполнение ее повлечет за собой «гибель мира» как материального начала и торжество, «освобождение» начала духовного. Мечты о синтезе искусств, о «световой симфонии» побудили его ввести в партитуру «Прометея» особую нотную строчку (обозначенную итальянским словом «luce», т. е. «свет»). Она предназначалась для некоего не

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 Skrjamins 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

существующего еще светового инструмента. При исполнении «Прометея» зал должен был, по идее Скрябина, освещаться световыми волнами красного, синего и других цветов в соответствии с определенными музыкальными темами и гармониями¹.

¹ Попытки реализации светового сопровождения «Прометея» предпринимались неоднократно, особенно в наши дни.

В произведениях последнего периода музыкальные образы Скрябина приобретают иногда характер условных образов-символов. Широкое тематическое развитие уступает место сложному комбинированию различных тем. В «Прометее» и в ряде последовавших за ним сочинений утверждаются своеобразные сложные лады и созвучия, постепенно кристаллизовавшиеся еще в предшествующих произведениях. Так, например, в «Прометее» основной гармонией, вытеснившей трезвучия и другие аккорды функциональной мажоро-минорной ладовой системы, становится созвучие из шести тонов, построенное по квартам (так называемый «прометеевский аккорд»).



Субъективно замкнутый мир образов, усложненность музыкально-выразительных средств приходят в противоречие с мечтами композитора об искусстве, обращенном ко всему человечеству.

noch nicht gab. Bei der Aufführung von „Prometheus“ sollte der Saal nach Skrjabins 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 Skrjabins 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 Quarten 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.

В последний год жизни Скрябин работал над «Предварительным действием», которое он рассматривал как своего рода пролог к «Мистерии». От этого замысла сохранились только написанный им самим стихотворный текст и немногочисленные черновые наброски музыки.

Весной 1915 года композитор концертировал в Петрограде. Вернувшись в Москву, он заболел (злокачественный нарыв — карбункул) и 14 апреля скончался от общего заражения крови.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепианные произведения составляют наибольшую по объему часть наследия Скрябина. Как уже говорилось, в ранний период композитор ограничил себя почти исключительно областью фортепианной музыки. Фортепиано стало для него с юности основным, самым близким средством воплощения творческих замыслов. Сочинения для этого инструмента отразили его творческие поиски, представляя собой нередко как бы предварительные наброски музыкальных образов, воплощенных затем в крупных симфонических композициях.

Наиболее многочисленную группу составляют миниатюры — главным образом прелюдии, этюды. Но фортепианное наследие Скрябина включает и ряд произведений крупной формы — Концерт, десять сонат и другие пьесы. В 1900-х годах в фортепианном творчестве Скрябина появляется жанр поэмы («Трагическая», «Сатаническая», «К пламени», Поэма-ноктюрн). Некоторые пьесы, созданные в этот период, носят своеобразные причудливо-таинственные названия,

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 Skrjamins 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 Skrjamins Klaviernachlass umfasst auch eine Reihe von Werken in größerer Form - das Konzert, zehn Sonaten und andere Stücke. In den 1900er Jahren taucht in Skrjamins 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

в какой-то мере отражающие философские и эстетические взгляды автора (например, «Засадка», «Ирония», поэмы «Маска», «Странность» и др.).

В тяготении Скрябина к фортепианной миниатюре сказалась характерная для его индивидуальности глубокая интимность выражения, которая своеобразно и противоречиво сочеталась у него с тяготением к грандиозным «общечеловеческим», даже «космическим» концепциям.

Из десяти сонат, сочиненных Скрябиным в период с 1893 по 1913 год, первые три представляют собой традиционные сонатные циклы. В остальных композитор утверждает принцип одночастности. Третья и четвертая принадлежат к высшим достижениям композитора. По замыслу, характеру образов, стилю они родственны его симфоническому творчеству начала 1900-х годов. Пятая соната отчасти перекликается с «Поэмой экстаза», последние пять сонат в целом близки по стилю «Прометею».

Фортепианные произведения Скрябина дают полное представление об эволюции его стиля. Произведения раннего периода отличаются певучестью и красотой мелодического языка. Лирическая мелодия Скрябина, гибкая и пластичная, часто имеет своеобразный извилистый рисунок, передающий тончайшие оттенки душевных переживаний. Несмотря на напевность, мелодизм Скрябина носит, впрочем, больше инструментальный, чем вокальный, песенный характер. Это качество особенно проявляется в драматических эпизодах его музыки. Их мелодике свойственны острые изломы, скачки, дополнительно подчеркнутые характерными особенностями скрябинской ритмики.

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

Метрические сдвиги, синкопы, пунктирный ритм, паузы создают типичное для Скрябина сочетание тонкости выражения с трепетной взволнованностью, беспокойной порывистостью и патетической приподнятостью. Чрезвычайно выразительна уже в ранних произведениях также и гармония Скрябина (хотя она остается еще в основном в рамках гармонического стиля XIX века).

Скрябин почти не обращался к таким формам имитационной полифонии, как fuga, fugato. Однако он мыслил в большой мере полифонически. Широко пользуясь разнообразными фигурациями, он сплетал их часто в причудливые узоры, затейливые, кружевные рисунки. Сложное, мелодизированное, насыщенное фигурациями изложение очень характерно для скрябинского фортепианного стиля, отмеченного глубоким пониманием выразительных средств инструмента.

В произведениях 1900-х годов, начиная с Четвертой сонаты и двух поэм соч. 32, в стиле Скрябина наблюдаются новые черты, уже отмеченные в характеристике его творчества.

24 прелюдии соч. 11 (1888—1896).

Этот цикл прелюдий пользуется особенно большой известностью¹.

¹ Первоначально композитор хотел написать два цикла из 48 прелюдий (по две в каждой тональности). Замысел этот, однако, не был осуществлен. Скрябин ограничился лишь одним циклом из 24 прелюдий во всех тональностях (ряд прелюдий, предназначенных для второго цикла, вошел впоследствии в соч. 13, 15—17).

Он представляет собой своего рода сжатую «энциклопедию» наиболее

типиче 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

типичных для первого периода творчества Скрябина образов и настроений. Созданные частью в России, частью во время первой заграничной поездки, прелюдии отразили различные жизненные впечатления композитора. «Годы странствий» — так мог бы назвать автор свои миниатюры, писавшиеся в Москве, Киеве, Гейдельберге, Амстердаме, Париже, Вицнау, Дрездене. Это афористически краткие и разнообразные по содержанию фортепианные пьесы. Некоторые из них навеяны картинами природы. Однако главное, в этих пьесах — тонкое психологическое содержание, выраженное в чрезвычайно лаконичных формах (прелюдия ля-бемоль мажор, например, состоит из 12 тактов).

Прелюдии разнообразны по эмоциональному характеру. Многие из них представляют собой прекрасные образцы скрябинской лирики, либо безмятежно светлой (прелюдии ре мажор, соль-бемоль мажор, ре-бемоль мажор), либо меланхолической, проникновенно-скорбной (прелюдии соль минор, ми минор). Открывающая цикл прелюдия до мажор пронизана выражением радостно возбужденной устремленности. Напротив, прелюдия си минор, мрачная и решительная, выделяется суровым драматизмом. Драматическая порывистость, волевая напряженность присущи прелюдиям ми-бемоль минор, фа минор, ре минор. Сгущенно сумрачный характер носят прелюдии соль-диез минор и си-бемоль минор. По красоте мелодии, тонкости гармонии и фактуры прелюдии относятся к лучшим скрябинским творениям.

Цикл построен по принципу смены ярко контрастирующих образов.

Прелюдия № 5, ре мажор — одна из лучших лирических миниатюр,

Schaffensperiode Skrjabins 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 Skrjabins 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 Skrjabins 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

проникнутых умиротворенным спокойствием. Подобно многим другим, она представляет по форме период с расширенным вторым предложением. Плавной, неторопливо развертывающейся мелодии верхнего голоса противопоставлена ритмически оживленная, извилистая, но тоже певучая мелодическая линия басового голоса.

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*

The image shows a musical score for a piece titled '124 Andante cantabile'. It is written for piano in 4/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a dynamic marking of 'p' (piano) and later moves to 'pp' (pianissimo). The bass staff starts with a 'rubato' marking and contains a prominent five-fingered scale-like passage. The overall mood is described as 'Andante cantabile'.

Так образуется «дуэтная», диалогическая полифоническая фактура, к которой нередко обращался Скрябин¹.

Dies bildet die „duettartige“, dialogische polyphone Struktur, der sich Skrjabin oft zuwandte¹.

¹ Ср. в том же цикле прелюдии № 4 ми минор и № 13 соль-бемоль мажор.

¹ Vgl. im gleichen Zyklus die Präludien Nr. 4 in E-Dur und Nr. 13 in Ges-Dur.

Во втором предложении (от третьей четверти такта 4) музыка приобретает более взволнованный оттенок, нарастающий к кульминации. После этого происходит возвращение к первоначальному спокойному состоянию.

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.

Прелюдия № 10, до-диез минор, принадлежит к числу драматических. Ее сурово-сосредоточенный образ раскрывается в развитии. Прелюдия изложена в лаконичной, классически четкой репризной двухчастной форме.

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.

Основную выразительную роль в первом четырехтактном предложении играют краткие мелодические мотивы, которые начинаются каждый раз на слабой доле, после паузы на сильной доле такта. Их обостренно

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

экспрессивный характер связан с альтерированными звуками (фа-дубль-диез, ля-диез, ля-бикар). В первом такте острота альтерации усилена удвоением мелодического голоса в октаву в левой руке. Отметим также подчеркнутый композитором выразительный секундовый оборот ре-диез — ми в конце первого — начале второго такта.

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.

Andante

125

Второй период начинается контрастирующим материалом более взволнованно-устремленного характера (ми мажор). В репризе начальная тема динамизирована: вместо прежнего *pp* здесь дано *ff*, бас звучит с октавным удвоением, фактура становится массивнее. Благодаря этому музыкальный образ приобретает трагедийно-патетический оттенок. Настойчиво повторяемый в заключении периода резко акцентированный тонический звук до-диез подчеркивает непреклонное, сурово-волевое начало.

Прелюдия № 14, ми-бемоль минор, является ярким примером характерных для Скрябина возбужденно-мятежных переживаний. Вся пьеса основана на чередовании энергично вздымающегося и вновь ниспадающего движения, в котором можно видеть как бы грозно набегающие в час прибоя морские волны. Решительные ходы баса на

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 Skrjabins 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

кварту с затактом предвосхищают волевые темы многих последующих произведений Скрябина. Взволнованный характер музыки нашел отражение и в необычном размере 15/8. Фактура прелюдии отличается большой плотностью, насыщенностью.

in Quarten mit einem Sperrfeuer nehmen die willensstarken Themen vieler späterer Werke Skrjabins 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**

Прелюдия № 15, ре-бемоль мажор, представляет ярчайший контраст с только что рассмотренной. Ее наиболее существенными стилистическими чертами являются необыкновенная прозрачность фактуры, песенная выразительность светлой, ясной мелодии, строгая диатоничность гармонии. На протяжении значительной части пьесы выдержан трехголосный склад изложения. В напевном мелодическом рисунке этой прелюдии — в начальном колышущемся фигурационном движении и в основной теме, а также в ее гармоническом языке (диатоника, применение трезвучий II, III, VI ступеней) проявляются русские национальные черты.

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**



Среди этюдов Скрябина особенно широкой известностью пользуется этюд ре-диез минор соч. 8 № 12 (1893). Этюд редиез минор—одна из высших точек скрябинского драматизма, мятежной, протестующей патетики. По воспоминаниям современника Скрябина пианиста А. Н. Дроздова, передовая молодежь в начале XX века воспринимала эту пьесу как образ, близкий к «Буревестнику» Горького.

Этюд написан в трехчастной форме. Основная тема, порывистая, декламационная, включает в себе характерные для скрябинской мелодики взлеты с пунктирным ритмом, подчеркивающим каждую кульминационную вершину мелодической линии. Гармонический фон образуют фигурации, усложненные скачками на широкие интервалы.

Unter den Etüden Skrjamins ist die Etüde in dis-Moll op. 8 Nr. 12 (1893) besonders bekannt. Die Etüde in d-Moll ist einer der Höhepunkte von Skrjamins Dramatik und rebellischer, protestierender Pathetik. Nach den Erinnerungen eines Zeitgenossen Skrjamins, 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 Skrjamins 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.



Еще более напряженное динамическое изложение темы достигается в репризе фактурным приемом: вместо фигураций даны повторяющиеся аккорды в быстром движении.

Две поэмы соч. 32 (1903) воплощают типичные для Скрябина остроконтрастные эмоциональные сферы: утонченный лиризм и стихийно-героический порыв.

Первая поэма, фа-диез мажор, написана в своеобразной форме сложного периода из двух сильно расширенных предложений, каждое из которых в свою очередь делится на два контрастирующих раздела (в целом образуется схема: $a-b-a_1-b_1$). Музыкальный язык здесь более изысканный и сложный по сравнению с прелюдиями соч. 11 и другими ранними скрябинскими произведениями. Мелодия, причудливая и томная, звучит на фоне мягких фигураций, которые как бы обволакивают основной мелодический голос. Восходящие шестнадцатыми мотивы словно повисают в воздухе. Все это создает особое ощущение величайшей прозрачности, тонкости музыкальной ткани.

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: $a-b-a_1-b_1$). Die musikalische Sprache ist hier raffinierter und komplexer als in den Präludien op. 11 und anderen frühen Werken Skrjamins. 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*

Разделы, помеченные в схеме буквой *b*, основаны на волнообразном фигурационном движении светло-возбужденного характера (пример 130).

В репризном проведении первого раздела фактура изменяется: в верхнем голосе, выше основной темы, появляется мелодия, в начале поэмы звучавшая как подголосок в левой руке (пример 131).

На протяжении всей поэмы сказывается тяготение Скрябина к причудливо-капризным ритмам *rubato*, что тесно связано с особенностями его исполнения.

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

Образ, запечатленный в поэме соч. 32 № 1, родствен некоторым образам Третьей симфонии и «Поэмы экстаза» (темам, которые Скрябин называл темами «томления», «мечты»).

Вторая поэма, ре мажор — яркое выражение волевого начала скрябинской музыки. Форма этой пьесы трехчастная. Мелосу свойственна декламационность, активные, повелительные интонации. Фактура аккордовая, насыщенная (пример 132).

По общему эмоциональному тону, интонационному языку, ритмическому

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 Skrjabin's Musik. Die Form dieses Stück's 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

дыханию эта поэма заставляет вспомнить темы «воли» и «самоутверждения» в симфонических произведениях композитора.

В поэмах соч. 32, особенно в № 2, четко проявились некоторые важные особенности гармонического языка Скрябина периода 1900-х годов. Острота звучания достигается в значительной мере благодаря альтерациям гармоний доминантовой группы. Так, первая гармония второй поэмы представляет собой доминанту к субдоминанте в виде секундаккорда с пониженной квинтой (ля-бемоль). Во второй половине третьего такта и в начале четвертого (см. пример 132) имеется характерный для Скрябина доминантовый нонаккорд с повышенной квинтой (ми-диез).

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 Skrjabins 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 piano accompaniment, labeled '132 Allegro. Con eleganza. Con fiducia'. It consists of two systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef). The left hand plays a series of chords, with the first four marked with a '3' and 'm. d.' (mi-diez). The right hand has a melodic line with some grace notes. The second system continues the piece, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing harmonic support. The tempo/mood marking 'marcatissimo' is present in the second system.

В начале поэмы № 1 (см. пример 129) при большой простоте

Zu Beginn des Poems Nr. 1 (siehe Beispiel 129) sind die funktionalen

функциональных отношений гармония отличается утонченной красочностью (обращение доминантового нонаккорда с пониженной квинтой в такте 2, тоника с добавлением в верхнем голосе сексты ре-диез в тактах 4, 5).

Поэмы соч. 32, подобно ряду других фортепианных произведений Скрябина, содержат в себе как бы скрытые оркестровые тембровые краски. Такова в особенности мелодия второй поэмы, которая могла бы быть поручена трубе. В оркестровых произведениях Скрябин обычно и связывает подобного рода волевые, героические темы с тембром трубы.

Четвертая соната, фа-диез мажор соч. 30 (1903) является одной из вершин творчества Скрябина. Это — первое крупное произведение композитора, в котором совершенно отсутствуют тревожные; сумрачные настроения. Глазунов писал об этой сонате в письме к ее автору: «Я очень много играл твою Четвертую сонату и очень восхищался ею... [Она] оригинальна, преисполнена упоительных красот, и мысли в ней выражены с необычайной ясностью и сжатостью».

Четвертая соната состоит из двух частей — медленного вступления и сонатного аллегро. Они тематически объединены и исполняются без перерыва. Согласно авторскому пояснительному тексту, в Четвертой сонате воспроизведен романтический образ звезды, символа счастья, далекого лучезарного идеала.

Сперва звезда лишь мерцает вдали, манит к себе... Так определяет Скрябин образный смысл вступления (Andante), основанного на хрупкой, прозрачной теме.

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 Skrjabin's, 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 Skrjabin's 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 Sonatenallegro. 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

Ее можно назвать темой «томления». Вместе с тем в ней есть интонационные черты, характерные для скрябинских тем «воли»: восходящие скачки на кварту, потом на сексту. Это не случайно: в дальнейшем тема «томления» перевоплотится в образ, выражающий силу, огромный внутренний подъем.

Вступительное Andante имеет трехчастное строение (реприза представляет собой варьированное проведение основной темы). Тема облекается в красочные гармонические одежды, расцветивается тонкими узорами фигураций. Неустойчивая, зыбкая гармония сплетена из ряда диссонирующих созвучий.

Соната начинается субдоминантовыми септаккордами; септаккорды и нонаккорды преобладают и далее, играя значительную роль в гармоническом языке сонаты. В репризе вступления Скрябин создает многоплановую фортепианную фактуру, сочетая в одновременном звучании различные

Es kann als ein Thema der „Sehnsucht“ bezeichnet werden. Gleichzeitig weist es Intonationsmerkmale auf, die für Skrjabins „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

регистры и ритмические фигуры (пример 134). Так сквозь туманную дымку, как будто озаренную слабым фантастическим сиянием, мерцает певучая «тема звезды».

Стремительная вторая часть (*Prestissimo volando*) воплощает полет навстречу звезде, навстречу счастью. «Полетность» сочетается с капризными, как бы «порхающими» ритмами. Эти черты наиболее полно воплощены в теме главной партии (пример 135а). Более спокойная побочная партия, в сущности, лишь дополняет главную (пример 135б).

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 135а) am stärksten ausgeprägt. Die leisere Nebenstimme ergänzt die Hauptstimme lediglich (Beispiel 135б).

(Andante)

quietissimo

134

8

pp *dolce cantabile*

135а) **Prestissimo volando**

pp

cresc.

6) (Prestissimo volando)

С первого же такта разработки стремительное движение возобновляется. Теперь оно становится еще более лихорадочно возбужденным. В разработке использован материал и главной и побочной партий при ведущем значении главной. Снова появляется тема вступления (точнее — ее начало). Эта мелодия перевоплотилась теперь в тему «воли», приобрела «медный», «трубный» характер. Как метеор, проносится она на фоне вихревых фигураций.

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*)

В репризе интенсивность движения еще более возрастает. Тема побочной партии (в основной тональности фа-диез мажор) активизирована благодаря гармоническим фигурациям (левая рука), которых не было в экспозиции.

После репризного проведения заключительной партии начинается подход к коде: краткие, повелительно-волевые фразы чередуются со стремительным, как будто задышающимся «полетным» движением. Оно подводит к сверкающей заключительной кульминации сонаты — преобразенному проведению темы медленного вступления, на которой основана кода. Эта тема звучит здесь необычно торжественно, выражая огромный подъем жизненных сил. Далекая звезда превращается, по определению Скрябина, в ослепительно сияющее жгучее солнце. Фортепианное изложение приобретает огромную насыщенность и сочность, захватывая и глубокие басы, и «лучезарный» высокий регистр.

Выражению экстатически-восторженной приподнятости

В репризе 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 -

содействует также излюбленный Скрябиным в аналогичных эпизодах тип сопровождения — аккордовые репетиции триолями (ср. с репризой Этюда соч. 8 № 12).

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

В отличие от традиционных сонатных аллегро, определяющее музыкально-драматическое значение в Четвертой сонате получает не соотношение между главной и побочной партиями, а развитие темы вступления от ее начального проведения к заключительному.

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.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфоническое наследие Скрябина включает в общей сложности шесть партитур (не считая фортепианного концерта)¹: небольшое оркестровое сочинение «Мечты» (первое опубликованное симфоническое произведение композитора, близкое по содержанию к его лирическим

SYMPHONISCHES WERK

Skrjabins 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),

фортепианным пьесам), три симфонии и две поэмы — «Поэму экстаза» и «Поэму огня» («Прометей»).

¹ Две наиболее ранние одночастные симфонические композиции Скрябина — Фантазия для фортепиано с оркестром и оркестровая Поэма ре минор, не вполне отделанные автором, были изданы посмертно.

Симфонизм Скрябина сложился на основе творческого преломления различных традиций симфонической классики XIX века. Это, прежде всего, традиция драматического симфонизма Чайковского и отчасти Бетховена. Наряду с этим композитор претворил и некоторые черты программного романтического симфонизма Листа (главным образом, в отношении формы симфонической поэмы и использования принципа монотематизма). Некоторые особенности оркестрового стиля симфоний Скрябина связывают его отчасти с Вагнером. Но все эти разнообразные источники были им переработаны глубоко самостоятельно.

Все три симфонии тесно связаны друг с другом общностью идейного замысла. Его сущность можно определить как борьбу человеческой личности с враждебными силами, стоящими на ее пути к утверждению свободы. Борьба эта неизменно завершается победой героя и торжеством света.

Первая симфония ми мажор (1899—1900) состоит из шести частей. Такое необычное их число обусловлено монументальностью замысла. Наряду с тонкой лирикой, образами природы, воплощением светлой радости творчества, симфония рисует также «тот мрачный и холодный час, когда

drei Symphonien und zwei Poeme - „Poem der Ekstase“ und „Die Dichtung vom Feuer“ („Prometheus“).

¹ Skrjabins zwei früheste einsätzeige symphonische Kompositionen, die Fantasie für Klavier und Orchester und das Orchesterpoem in d-Moll, die vom Komponisten nicht vollständig vollendet wurden, wurden posthum veröffentlicht.

Skrjabins 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

душа полна смятенья»¹ (вторая и пятая части).

¹ Из текста финала симфонии.

В шестой, заключительной части к оркестру присоединяются голоса солистов и хора, прославляющие искусство как могучую, всепобеждающую силу, поднимающую человека на свершение героических подвигов.

Композитор проявил в этом произведении большое мастерство симфонической драматургии. Он сталкивает контрастные образы, умело их развивает, насыщая музыку динамикой борьбы и вместе с тем сохраняя цельность, стройность формы. Однако вокально-симфонический финал удался Скрябину значительно меньше. Он сам говорил, что не смог еще передать здесь «свет в музыке».

Вторая симфония (1902) продолжает линию Первой, но она более драматична и героична. Ее сквозное развитие ведет от сумрачных, суровых настроений первой, вступительной части к героическому порыву, образам «грозы и бури», и через преодоление трагического начала — к радости победы.

Наиболее выдающиеся симфонические произведения Скрябина — Третья симфония (1903—1904) и «Поэма экстаза» (закончена в 1907 г.). Стремление композитора к максимальной концентрированности музыкального содержания в произведениях 1900-х годов находит выражение в эволюции сонатно-симфонической формы от многочастного цикла к одночастной поэме. В Третьей симфонии всего три части (при этом следующие друг за другом без перерыва), а «Поэма

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

экстаза» и «Прометей» — одночастные композиции (аналогичное явление происходит, как мы видели, и в фортепианных сонатах).

В симфонических произведениях Скрябина особенно рельефно выступают типичные для его творчества эмоциональные контрасты. Сам композитор характеризовал их выражениями «высшая грандиозность» и «высшая утонченность». Волевые «прометеевские» образы сопоставляются у него с утонченными, изысканными и хрупкими образами — темами «мечты», «томления» (по авторскому определению).

Эти два плана скрябинской симфонической драматургии наиболее ярко выражены в «Поэме экстаза». Произведение это стоит как бы на грани между средним и заключительным периодами творчества композитора. По сравнению с симфониями в нем появляются некоторые новые черты, показательные для эволюции стиля Скрябина на протяжении 1900-х годов. В частности, мы почти не находим в «Поэме экстаза» протяженных мелодий. Почти каждая из ее многочисленных (десять) тем представляет собой выразительную, индивидуальную, но очень лаконичную музыкальную фразу. Широкое, непрерывное симфоническое развитие сменяется чередованием сравнительно кратких, подчеркнуто контрастирующих эпизодов. При огромной, захватывающей эмоциональной силе музыки «Поэмы экстаза» в этом произведении заметно ощущается индивидуализм Скрябина, который возник на почве его идеалистических теорий. Возраставшее с годами индивидуалистическое мироощущение Скрябина наиболее полно проявилось в его последнем

„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

симфоническом сочинении — «Прометей», связанном с идеями «Мистерии».

Вместе с эволюцией симфонического стиля Скрябина происходило и развитие оркестровых средств. Начиная с Третьей симфонии значительно увеличивается состав оркестра. В него входят, кроме струнных, по четыре инструмента каждого вида деревянных духовых; группа медных включает восемь валторн, пять труб наряду с обычными тремя тромбонами и тубой. Кроме того, есть две арфы и группа ударных. В «Поэме экстаза» и в «Прометее» к этому составу добавляются еще орган, челеста, колокола и колокольчики, а в «Прометее» — фортепиано и хор. Это расширение оркестрового состава было вызвано тяготением композитора к мощи, соответствующей монументальности музыкального замысла.

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ («БОЖЕСТВЕННАЯ ПОЭМА») до минор

Третья симфония («Божественная поэма») знаменует переход Скрябина от традиционной формы симфонического цикла к одночастной поэме. Ясное разделение на три части сочетается в ней с непрерывностью переходов от одной части к другой и объединением всех частей общими темами. При этом все части написаны в сонатной форме.

Подзаголовок «Божественная поэма» и названия отдельных частей («Борьба», «Наслаждения», «Божественная игра») связаны со свойственным композитору обожествлением роли художника-творца и с идеей освобождения

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

человеческого духа средствами искусства. Однако величественные образы этого произведения рождены не столько идеалистическими теориями, сколько русской действительностью того времени. Симфония насыщена героическим началом. Здесь ярко выражен тот «грандиозный размах», который отметил в скрябинской музыке Плеханов.

Первая часть — «Борьба». «Зерно» симфонии — могучая тема вступления (Lento). Лаконичной, массивной теме в басах (а) отвечает призывный краткий мотив трех труб с характерным скачком на сексту вверх (б).

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).

Тема вступления проходит через весь симфонический цикл, открывая и завершая его. Ее можно назвать лейттемой симфонии. Мотив труб тоже часто повторяется впоследствии, пронизывая музыкальную ткань произведения. Из этого же мотива вырастает тема финала.

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

Лейттема проводится дважды, каждый раз словно растворяясь в пассажах-фигурациях струнных. Во втором такте звучит альтерированная гармония, состоящая из звуков неполного целотонного звукоряда. Этот аккорд занимает видное место в симфонии, появляясь всегда в важнейших кульминационных моментах.

Драматическое Allegro («Борьба») — наиболее значительное в творчестве Скрябина воплощение острых жизненных конфликтов, противоречий. Тема главной партии отличается устремленностью и сурово-мужественным строем.

Finalthema entwickelt sich aus demselben Motiv.

Das Leittema 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 Skrjabin's 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* П. П.

Несомненно интонационная связь этой темы с лейтмотивом из вступления (см. особенно такты 5—6 главной партии). Это одно из проявлений принципа монотематизма, проходящего через симфонию.

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

Главная партия построена трехчастно: вслед за первыми проведениями темы (сначала у первых скрипок, затем у виолончелей и контрабасов) следует построение разработочного характера на том же материале, затем динамическая реприза. (Такое трехчастное строение главной партии характерно и для экспозиций Чайковского.) Это вызвано стремлением к широкому развитию главной темы уже в экспозиции. Отметим также насыщенность музыкальной ткани главной партии полифонией (в частности, имитациями темы). Полифоничность вообще присуща симфонии.

Связующая партия (*Piu vivo*, органный пункт на звуке си-бемоль) приводит к побочной, состоящей из двух тем. Первая тема — просветленная, относительно спокойная — имеет эпизодическое значение (пример 140).

Более существенна вторая тема побочной партии.

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 substantzieller.

140 (Allegro) *vallé* *1² темп*

The image shows a musical score for Example 140. It is written for piano in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'vallé'. A handwritten note above the staff reads '12 темп'. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

279

(Allegro) *mystérieux, romantique, légendaire*

141

Эта несколько фантастическая по колориту мелодия воплощает какой-то манящий и словно ускользающий образ (в партитуре помечено: «таинственно, романтично, легендарно»). Оркестровая фактура становится изысканно-тонкой (капризно выющиеся фигурации, трели).

В заключительной партии возникает новый героический образ — тема властного, призывного склада.

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 delikate (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

Восходящая по аккордовым звукам, она победно утверждает тонику мибемоль мажора. В этой теме (как и в большинстве других тем симфонии) выделяется также характерная

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

альтерированная гармония (см. такты 2 и 5 примера 142, ср. примеры 138, 140, 141, 144, 145, 147).

Экспозицию замыкает мощная тема вступления. Примечательно, что значительная сложность гармонического языка сочетается здесь с классическим соотношением тональностей главной и побочной партий: главная партия — до минор, побочная и заключительная партии — ми-бемоль мажор, т. е. параллельный мажор.

Разработка (Tempo I) включает в себя весь тематический материал экспозиции. В чередовании и полифонических сплетениях различных тем выявляются не только их эмоциональная контрастность, но также интонационные и ладово-гармонические связи.

Главная партия в разработке приобретает более мрачный, даже трагический характер. Моменты большого внутреннего подъема чередуются с эпизодами, проникнутыми чувством подавленности, страха. Так, первый раздел, к концу которого снова появляется героическая тема заключительной партии, внезапно обрывается стремительно ниспадающим хроматическим движением струнных (Скрябин помечает это место в партитуре словами «грозный обвал»). Сразу после этого в сумрачном звучании альтов с кларнетами возникает первый намек на тему второй части; тут же звучит и призывный мотив из вступления в зловеще сдавленном тембре закрытых валторн (см. пример 143, ср. дальше примеры 144 и 145).

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.* *sf*

Однако тема эта пока еще не получает развития. Следует снова проведение главной партии (четыре валторны, затем трубы и тромбоны) в ритмическом расширении, на фоне беспокойно взлетающих коротких мотивов струнных («бурно, глубоко трагично» — так обозначает Скрябин этот эпизод).

После еще одного краткого проведения темы побочной партии предвосхищение основного образа второй части появляется у скрипки соло уже более развернуто. Эта нежная, светлая мелодия звучит как предчувствие большого счастья.

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**

Дальнейшее развитие приводит опять к величавой теме вступления с последующими фигурациями струнных, подготавливающими репризу. Реприза отличается от экспозиции многими особенностями изложения, однако основной музыкально-драматургический план не претерпевает существенных изменений. Побочная и заключительная партии в репризе перенесены в до мажор. За репризой идет еще один большой раздел — вторая разработка. Временные просветления сменяются в ней драматическими эпизодами. Здесь проходят все предшествующие тем в том числе и будущая тема второй части, которая звучит теперь глубоко трагически в низком регистре (в унисоне валторн и альтов), как бы знаменуя временное крушение светлых надежд.

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 Unisone von Hörnern und Bratschen) zutiefst tragisch klingt, als wolle es den vorübergehenden Zusammenbruch strahlender Hoffnungen markieren.

Кода основана на ритмически измененной теме главной партии (в размере 2/4), которая получает теперь еще более драматически сгущенный, неудержимо стремительный характер ремарка Скрябина — «мрачно, задыхаясь, стремительно»)¹.

¹ В коде первой части симфонии Скрябина ощущается влияние родственных по характеру код первых частей Четвертой и Пятой симфоний Чайковского.

Мошно нарастающее движение внезапно резко обрывается. И нова торжественно вступает основная тема-лейтмотив, утверждая господство героического начала симфонии, образуя перевод ко второй части.

Вторая часть — «Наслаждения» (Lento, ми мажор). Это отдых от бурь и тревог, страстное упоение радостью жизни. Слышатся «голоса природы» — шепот леса, трели и щебетание птиц (изображаемые затейливыми ритмическими фигурами флейт и других деревянных духовых). Великолепная, широко дыхняя основная тема Lento, наметившаяся в разработке первой части, разворачивается теперь во всей своей красоте. В теме этой тоже ощутимы интонационные связи с лейттемой симфонии.

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 Tschaikowskis 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

pp p

В развитие музыки неоднократно вторгаются властные, волевые возгласы, связанные с кратким «трубным» мотивом из вступления симфонии (мотив этот проявляется в обращенном виде в басу). Тем же мотивом начинается переход (Vivo) к финалу.

Финал — «Божественная игра» (Allegro, до мажор) — радостно-возбужденный полет, ликующий порыв. Главная партия финала (по определению композитора — тема «божественной игры») отличается краткостью. Она образуется из слияния того же «трубного» волевого мотива и заключительного оборота лейттемы симфонии (ср. мотивы, отмеченные буквами а и б в примере 146, с мотивами а и б примера 138).



Форма финала сочетает классическую четкость сонатной структуры с большой сжатостью составляющих ее разделов. «Полетность», стремительность движения, характерная для главной партии, еще повышается в небольшом связующем разделе, обозначенном композитором ремаркой «задыхаясь, окрыленно». Лаконичная побочная партия более певуча, но сильно хроматизирована. Ее фактура полифонична: мелодии верхнего голоса противопоставлена выразительная мелодическая линия в среднем регистре¹:

¹ Эта контрапунктирующая мелодия встречалась ранее во второй части, где она сочеталась с проведениями в басу волевого мотива из вступления.

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.

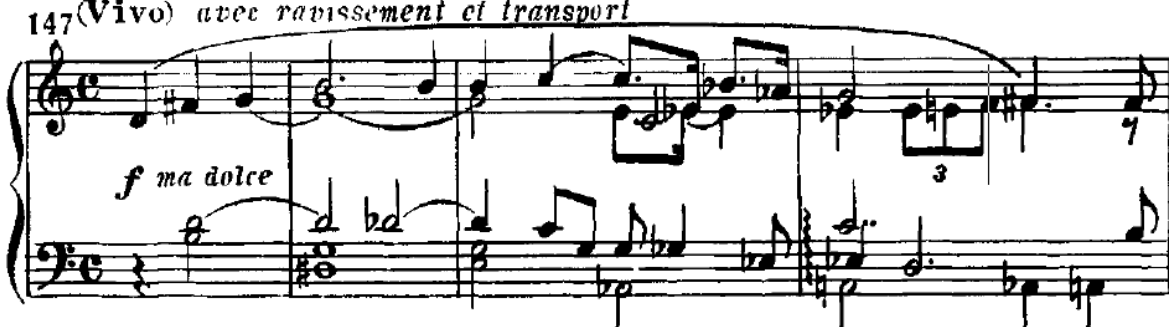
Finale - „Göttliches Spiel“ (Allegro, C-Dur) - ein freudiger und erregter Flug, ein jubelnder Ausbruch. Der Hauptteil des Finales (nach der Definition des Komponisten das Thema des „göttlichen Spiels“) zeichnet sich durch seine Kürze aus. Er entsteht aus der Verschmelzung desselben „Trompeten“-Willensmotivs 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).

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*



f ma dolce

Развертывание побочной партии, сначала относительно спокойное и плавное, перебивается вторжениями волевого мотива из вступления. Скоро и она приобретает господствующий в финале восторженно-приподнятый оттенок. Непродолжительное успокоение приносит лишь краткий заключительный раздел, настойчиво утверждающий тонику соль мажора (доминанту от основной тональности).

В сжатой разработке принимают участие обе основные темы финала и лейттема из вступления симфонии. Напряженные подъемы чередуются с временными спадами. Последний, кульминационный раздел разработки основан на одновременном полифоническом проведении ритмически расширенных побочной партии финала (в верхнем голосе) и главной (в басу).

Реприза повторяет довольно точно весь музыкальный материал экспозиции с транспозицией побочной и заключительной партий в до мажор. В репризном проведении побочной партии обе ее основные мелодические линии проходят в двойном контрапункте октавы по отношению к их изложению в экспозиции. Наряду с отмеченным сочетанием двух тем в кульминации разработки это ещё один пример

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

характерного для симфонического стиля Скрябина применения полифонических приемов.

К концу репризы финала, после повторного утверждения волевого мотива, напряжение внезапно спадает. Кратко проходят друг за другом тема главной партии первой части и один из мотивов темы второй части, перебиваемые властно-активными фразами. Это как бы воспоминание о преодоленных, оставшихся позади испытаниях. После этого начинается последний подъем к коде финала — генеральной кульминации всего произведения. Она основана на преобразенной теме «наслаждений», которая звучит теперь экстатически-восторженно у медных духовых, обвиваемая ликующими фигурациями струнных. Торжественная, сверкающая кода-апофеоз завершается мощным проведением величавой лейттемы симфонии.

«С этой симфонией Вы сильно выросли,— писал Скрябину В. Стасов.— Вы уже совсем большой музыкант стали. В таком роде... как создана эта симфония, у нас еще никто не писал!»

Идейные заблуждения Скрябина не могут заслонить высокой художественной ценности его музыки. Она оказала сильное воздействие на русскую дореволюционную и советскую, а также зарубежную музыку. Многие композиторы усваивали скрябинские выразительные приемы, особенно скрябинские гармонии. Творения Скрябина выдержали испытание временем и по достоинству оценены слушателями. Если скрябинские философские идеи давно похоронены и забыты, то лучшая часть его богатого творческого наследия сохраняет живое значение и навсегда вошла в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

Verwendung polyphoner Techniken, die für Skrjabins 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 Skrjabins 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 Skrjabins Ausdruckstechniken, insbesondere seine Harmonik. Skrjabins Werke haben die Zeiten überdauert und werden vom Publikum geschätzt. Während Skrjabins 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.

В советской музыке влияние Скрябина отразилось в творчестве А. А. Крейна, С. Е. Фейнберга; скрябинские веяния ощутимы в некоторых произведениях А. Н. Александрова и других композиторов. Любопытно, что С. С. Прокофьев, отнюдь не «скрябинист» по направленности своего творчества, посвятил Скрябину раннее оркестровое произведение «Сны».

Музыка Скрябина нашла в СССР таких превосходных исполнителей, как пианисты К. Н. Игумнов, Е. А. Бекман-Щербина, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, В. В. Софроницкий, С. Т. Рихтер и др. Советские исполнители сумели по-новому раскрыть творческий облик композитора, утвердить новые традиции исполнения его произведений.

ГЛАВА IX С. В. РАХМАНИНОВ (1873— 1943)

С. В. Рахманинов — обладатель замечательного композиторского таланта и могщ ого дарования художника-исполнителя: пианиста и дирижера.

Творческий облик Рахманинова многогранен. Его музыка несет в себе богатое жизненное содержание. Она впечатляет мужественной силой, мятежным пафосом, нередко — выражением безграничного ликования и счастья. Встречаются в ней образы глубокого душевного покоя, озаренные светлым и ласковым чувством, полные нежного и кристально чистого лиризма. И вместе с тем ряд произведений Рахманинова насыщен острым драматизмом; здесь слышится глухая мучительная тоска, чувствуется неотвратимость трагических и грозных событий.

In der sowjetischen Musik spiegelt sich der Einfluss Skrjabins in den Werken von A. A. Krein und S. E. Feinberg wider; Skrjabinsche 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.

Skrjabins 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.

Такая острота контрастов не случайна. Подобно некоторым современникам — Скрябину, Блоку, Врубелю (в определенные периоды их художественного развития), Рахманинов был выразителем романтических тенденций, во многом характерных для русского искусства конца XIX и начала XX века (тех романтических тенденций, которые нашли яркое выражение и в творчестве молодого Горького). Искусству Рахманинова свойственна эмоциональная приподнятость, которую Блок определял как «жадное стремление жить удесятенной жизнью...» Особенности рахманиновского творчества коренятся в сложности и напряженности русской общественной жизни, в огромных потрясениях, которые пережила страна за последние двадцать лет перед Великим Октябрем. Определяющими для мироощущения композитора стали: с одной стороны,— страстная жажда духовного обновления, упование на грядущие перемены, радостное предчувствие их (что было связано, в первую очередь, с могучим подъемом всех демократических сил общества в канун и в годы первой русской революции), а с другой стороны,— предчувствие приближающейся грозной стихии, стихии пролетарской революции, по своей сущности и историческому смыслу непонятной для большинства русской интеллигенции того времени. Именно в период между 1905 и 1917 годами в произведениях Рахманинова, как, впрочем, и ряда других русских художников, стали учащаться настроения трагической обреченности. «Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы»,— писал об этом времени Александр Блок.

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.

Исключительно важное место в творчестве Рахманинова принадлежит образам России, родины. Композитор не обращался к собственно исторической тематике, не сочинял исторических опер, не писал программных произведений на сюжеты, связанные с прошлым русского народа. Тем не менее многие непрограммные, лирические, эпические, драматические по духу произведения выражают глубину патриотических чувств композитора, органически присущее ему ощущение родной земли и тесной связи с исконно русской культурой. В этом отношении творчество Рахманинова перекликается с такими произведениями русского искусства начала века, как «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, цикл стихов Блока о России, живопись М. В. Нестерова, картины Н. К. Рериха, Б. М. Кустодиева и А. П. Рябушкина.

Национальный характер музыки проявляется в глубокой связи с народной русской песней, с городской романсно-бытовой культурой конца XIX и начала XX века, с творчеством Чайковского и композиторов «Могучей кучки». В музыке Рахманинова отразились поэзия народной песенной лирики, образы народного эпоса, характерный для русской музыки XIX века восточный элемент, картины русской природы.

Впрочем, он почти не использовал подлинных народных тем, а лишь чрезвычайно свободно, творчески развивал, вводил в сочинения характерные элементы русского мелоса и русской гармонии. Своеобразным средством воплощения национального колорита было для Рахманинова и использование интонаций древнерусского церковного пения, а

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

также широкое и многообразное претворение в музыке колокольных звучаний: празднично-торжественного перезвона, тревожного набата, переливов бубенцов.

Дарование Рахманинова — лирическое по своей природе. Явления жизни преломляются в произведениях композитора через его душевный мир. В этом отношении творческая индивидуальность Рахманинова родственна натуре Чайковского. Сближает их и то, что свойственное обоим лирическое начало находит выражение в первую очередь в господствующей роли широкой, протяжной, песенной по своему характеру мелодии. «Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление... Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова, — главная цель композитора», — утверждал Рахманинов.

Раньше всего были признаны и получили известность фортепианные и вокальные произведения композитора, значительно позже — симфонические. Тем не менее Рахманинов является одним из крупнейших русских симфонистов начала XX века. Им написаны три симфонии, программные симфонические произведения. Сюда примыкают также две кантаты — «Весна» и «Колокола» — своеобразные вокально-симфонические поэмы, в которых роль оркестра чрезвычайно ответственна и значительна. У Рахманинова получили дальнейшее развитие принципы как лирико-философского, драматического симфонизма Чайковского, так и повествовательно-картинного, жанрово-песенного симфонизма Римского-Корсакова, Бородина,

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-

Глазунова. Рахманинов вместе с тем стал и создателем русской эпико-драматической симфонии (симфонии № 1 и № 3, «Симфонические танцы»), получившей широкое развитие в советской музыке (у Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна).

Искусство Рахманинова-исполнителя, гениального пианиста и дирижера, также связано с высокими национальными традициями. Рахманиновское исполнение — это подлинное творчество. Стремясь глубоко проникнуть в авторский замысел, Рахманинов открывал при этом в известных всем произведениях новые черты, находил новые, не замеченные другими музыкантами краски. Он неизбежно вносил нечто свое, рахманиновское, в музыку других авторов. Если иногда его интерпретация не во всем соответствовала установившемуся представлению о стиле того или иного композитора, она все же всегда была внутренне оправданна.

В игре Рахманинова все предельно просто, естественно и выпукло. Мелодичность, мощь и полнота «пения» — вот первые впечатления от его пианизма. Надо всем царит мелодия, подчиняя, но отнюдь не затушевывая прочие элементы музыкальной ткани. Стальной и вместе с тем гибкий ритм, полная живого дыхания динамика сообщают игре Рахманинова неисчерпаемое богатство оттенков — от почти оркестровой мощи до нежнейшего, воздушного piano — и выразительность живой человеческой речи. Феноменальный технический аппарат Рахманинова и совершенство его игры никогда не привлекают внимания сами по себе. Слушатель от начала до конца остается захваченным художественной, творческой стороной исполнения.

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.

Глубоко и верно характеризовал сущность пианистического искусства Рахманинова его друг, композитор Н. К. Метнер: «В равной степени огромный мастер как композитор, пианист и дирижер, он во всех своих проявлениях поражает нас главным образом одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов... Слушаем ли мы его в концерте, вспоминает ли он дома за инструментом оперы и симфонии, которыми он дирижировал в былое время, нас поражает не память его, не его пальцы, не пропускающие ни одной детали целого, а то целое, те вдохновенные образы, которые он восстанавливает перед нами. Его гигантская техника, его виртуозность служат лишь уточнением этих образов. Его интерпретация других авторов дает подчас иллюзию, будто он сам сочинил исполняемое. .. Его исполнение всегда творчески, всегда как бы „авторское" и всегда как бы „в первый раз"».

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‘.“

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и годы учения в консерватории (1873—1892). Сергей Васильевич Рахманинов родился в небогатой дворянской семье 20 марта 1873 года в имении Онег Новгородской губернии. Родители Рахманинов были музыкально одаренными людьми, любившими музыку, посвящавшими ей значительную часть досуга. Первые уроки музыки будущий композитор получил у матери уже в пятилетнем возрасте. В начале 80-х годов семья Рахманиновых переехала в Петербург.

Мальчику было решено дать музыкальное образование; вскоре он был принят в Петербургскую консерваторию и стал учеником В. В.

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

Демянского. К сожалению, успехи юного музыканта далеко не соответствовали его выдающемуся дарованию. Виной тому — недостаток прилежания со стороны ученика, а также недооценка его таланта преподавателем.

В 1885 году родители Рахманинова, по совету своего племянника — известного пианиста А. И. Зилоти (в прошлом ученика Н. Рубинштейна и Ф. Листа), решили отдать сына в Московскую консерваторию. С этого времени произошел решительный сдвиг в музыкальном развитии Рахманинова. Он стал учеником преподавателя младших классов Н. С. Зверева, у которого и поселился вместе с другими воспитанниками. Зверев не только занимался с учениками на фортепиано, но и заботился об их всестороннем музыкальном и культурном развитии: следил за успехами по общеобразовательным предметам, прививал интерес к концертам и театральным спектаклям; устраивал домашние музыкальные вечера, на которых бывали крупнейшие музыканты, в том числе Чайковский и А. Рубинштейн. Продуманная педагогическая и воспитательная система Зверева чрезвычайно благотворно повлияла на Рахманинова: у него выработались строгий художественный вкус и артистическая требовательность к себе.

В 1888 году он перешел на старшее отделение консерватории и поступил в класс Зилоти. К этому времени у юного музыканта обнаружились композиторские способности. Параллельно с фортепианными занятиями он начал посещать классы контрапункта и фуги у Танеева и свободного сочинения у Аренского. Оба они (особенно Танеев) сыграли большую роль в развитии его композиторского дарования Уже

ауфgenommen, 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

тогда Рахманинов выделялся феноменальной музыкальностью. Его выступления на ученических вечерах становились событиями в музыкальной жизни консерватории и не оставляли сомнения в его артистическом будущем.

Между тем талантливый юноша жил в трудных условиях. Родители его уже к середине 80-х годов разъехались и не жили в Москве. Вынужденный с 1889 года покинуть дом Зверева, где не было условий для композиторской работы, Рахманинов на ближайшие годы нашел приют в семье В. А. Сатиной (родной тетки, сестры отца), а позднее жил самостоятельно, совместно с некоторыми товарищами по консерватории. Средства к жизни он получал от издания своих произведений, от гонораров за концертные выступления, а также от частных уроков. Впоследствии (после окончания консерватории) он стал работать преподавателем и инспектором музыки в различных общеобразовательных училищах и институтах, хотя и тяготился этой работой.

В 1891 году Рахманинов окончил консерваторию по классу фортепиано. Незадолго перед этим Зилоти ушел из консерватории; Рахманинов, не желая переходить к другому профессору, самостоятельно и притом в кратчайший трехнедельный срок подготовил трудную и обширную программу, включавшую сонату Бетховена, соч. 53 («Аврору») и сонату си-бемоль минор Шопена. С этой программой он блестяще выступил на экзамене, который Совет консерватории позднее постановил считать выпускным. Последний год пребывания в консерватории был посвящен усиленным занятиям

комpositorischen 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.

композицией и выступлениям в концертах. В консерваторские годы было написано много произведений в разных жанрах, среди них — пьесы крупной формы, самой значительной из которых является Первый концерт для фортепиано фа-диез минор (лето 1891 г.).

Весной 1892 года Рахманинов окончил консерваторию по классу сочинения. В качестве экзаменационной работы им была представлена партитура одноактной оперы «Алеко», написанная за семнадцать дней. С большой симпатией отнесся к этой опере Чайковский. Благодаря его содействию она была поставлена в апреле 1893 года на сцене Большого театра.

«Алеко» и Первый концерт — лучшие произведения Рахманинова консерваторского периода. В них наиболее отчетливо проявились характерные черты творчества молодого композитора: замечательный мелодический дар, выдающееся гармоническое чутье, свежесть и непосредственность вдохновения, стремление к значительным мыслям и чувствам, к лирико-трагедийным замыслам. В сочинениях консерваторской поры ощущается воздействие на Рахманинова музыки Чайковского и композиторов «Могучей кучки», отчасти также Грига (в Первом концерте).

Однако эти влияния не заслоняют яркую индивидуальность талантливого композитора и лишь свидетельствует о здоровых и прочных корнях его творчества.

На пороге зрелости (90-е гг.). После окончания консерватории Рахманинов переживает творческий подъем и создает многочисленные произведения разных жанров. Работает он преимущественно в области фортепианной, камерно-

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 überschatten 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-,

вокальной и оркестровой музыки. До 1897 года им были написаны три тетради романсов (соч. 4, 8 и 14), содержащие такие замечательные образцы вокальной лирики, как «Не пой, красавица», «Островок», «Весенние воды». Среди фортепианных произведений этого времени надо упомянуть Первую сюиту (названную автором «Фантазия») для двух фортепиано в 4 руки, пьесы (соч. 3, 10) и особенно «Музыкальные моменты» (соч. 16), в которых формируется зрелый фортепианный стиль композитора. Потрясенный смертью Чайковского, Рахманинов создал проникновенное «Элегическое трио» (ре минор), посвятив его «Памяти великого художника». Лучшими работами Рахманинова в симфоническом жанре явились фантазия «Утес» и Первая симфония ре минор, соч. 13 — самое глубокое по замыслу сочинение 90-х годов.

В это время уже вполне отчетливо выступают типичные для музыки Рахманинова образы, проникнутые светло-романтическим, жизнеутверждающим пафосом или страстным протестом, порой и трагедийностью. Складывается типичная рахманиновская лирическая мелодика, появляются характерные своим лаконизмом и суровостью темы эпического и драматического характера; гармония становится все более выразительной, красочной и сочной, раскрывается присущее композитору тонкое чувство оркестрового колорита.

К середине 90-х годов имя Рахманинова стало приобретать известность в широкой публике, а также в кругах московских и петербургских музыкантов. Римский-Корсаков в своей «Летописи» характеризовал Рахманинова, наряду со Скрябиным, как наиболее талантливого представителя молодых композиторских сил Москвы.

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.

В этот период Рахманинов выдвигается и как исполнитель. Он выступает с собственными фортепианными произведениями сначала в Москве, а потом и в других городах России. Осенью 1895 года им была предпринята первая концертная поездка по стране, а двумя годами ранее, в Киеве, при постановке оперы «Алеко» он выступил и как дирижер. Казалось, все благоприятствовало расцвету блестящего таланта. Но в 1897 году композитора постиг тяжелый удар: исполненная весной этого года в «Русских симфонических концертах» в Петербурге Первая симфония потерпела полный провал и вызвала резко отрицательные отзывы прессы. Неудача крайне болезненно отразилась на Рахманинове. Композитор уничтожил партитуру симфонии¹, его творческая деятельность временно прервалась. «После этой симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись голова и руки», — писал много позднее Рахманинов.

¹ В 1945 г. дирижер А. В. Гаук восстановил партитуру по сохранившимся оркестровым голосам и исполнил симфонию, которая с этого времени прочно утвердилась в концертном репертуаре.

С осени 1897 года началась профессиональная дирижерская деятельность Рахманинова. В течение одного сезона он служил в Московской частной русской опере Мамонтова и показал себя выдающимся дирижером. Работа в оперном театре, творческое общение с большим коллективом, в котором было немало талантливых артистов и замечательных художников, привлеченных Мамонтовым к оформлению спектаклей, — все это,

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

несомненно, содействовало улучшению душевного состояния композитора. С этого времени начались его дружба и совместные выступления с Шаляпиным, которые явились, по признанию Рахманинова, одними «из самых сильных, глубоких и тонких переживаний» в его артистической жизни. К 1899 году относится первая концертная поездка Рахманинова за границу — в Лондон, где он выступал как пианист и дирижер, исполнитель собственных произведений.

Творческая зрелость (1900—1917).

К 1900 году кризис был преодолен, и Рахманинов приступил к созданию двух новых крупных произведений: Второго концерта для фортепиано с оркестром и Второй сюиты для двух фортепиано. Оконченный в 1901 году Второй концерт ознаменовал наступление полной зрелости композитора и начало центрального периода его творчества. Вслед за концертом и сюитой Рахманинов до 1906 года создает много других сочинений. Лучшие из них: соната для виолончели и фортепиано, кантата «Весна» на текст стихотворения Некрасова «Зеленый шум», романсы (соч. 21), прелюдии (соч. 23), оперы «Скупой рыцарь» (на текст одноименной «маленькой трагедии» Пушкина) и «Франческа да Римини».

С осени 1904 года до весны 1906 года Рахманинов состоял дирижером Большого театра. Несмотря на непродолжительный срок, эта деятельность оставила глубокий след в славной истории театра.

Осуществленные под руководством Рахманинова новые постановки «Ивана Сусанина», «Пиковой дамы», «Князя Игоря» явились событиями в музыкальной жизни Москвы и в истории сценической жизни самих опер².

² Кроме того, в 1906 г. Рахманинов поставил и собственные только что

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 dirigierte 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,

оконченные оперы — «Франческу да Римини» и «Скупого рыцаря».

Всем известные произведения, особенно «Иван Сусанин», прозвучали у Рахманинова совсем по-новому. Гениальные партитуры освободились от накопившихся с годами исполнительских штампов. Рахманинов сумел внушить всему артистическому коллективу чувство высокой художественной ответственности, создать на репетициях и спектаклях атмосферу подлинно творческого подъема и воодушевления.

Желая без помехи отдаться сочинению, Рахманинов в начале 1906 года покинул театр и уехал за границу — сначала в Италию, затем в Дрезден, где прожил около трех лет, изредка выезжая с концертами в разные города Европы. Лето же он всегда проводил в России. В Дрездене Рахманинов написал Вторую симфонию, симфоническую поэму «Остров мертвых» (на сюжет картины А. Бёклина), цикл романсов (соч. 26), Первую сонату для фортепиано, значительную часть оперы «Монна Ванна» (по М. Метерлинку)¹, задумал оперу «Саламбо» (по роману Г. Флобера).

¹ Опера эта осталась незаконченной.

По возвращении в Россию, летом 1909 года, композитор создал Третий концерт для фортепиано с оркестром — одно из лучших своих произведений. В дальнейшем им был написан ряд других выдающихся фортепианных сочинений, в их числе — вторая тетрадь прелюдий (соч. 32), две тетради этюдов-картин (соч. 33 и 39) и Вторая соната.

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 Rachmaninoff 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.

В концертах, романсах (соч. 21 и 26), в прелюдиях, во Второй симфонии во всю ширь раскрылся могучий талант Рахманинова. С особенной полнотой и силой в его произведениях этих лет зазвучал мужественный пафос борьбы и неудержимого стремления к радости и красоте, проявилась светлая, жизнеутверждающая романтичность. В то же время в симфонической поэме «Остров мертвых», в поэме для симфонического оркестра, хора и содистов «Колокола» (текст Э. По в переводе поэта-символиста К. Бальмонта), в некоторых прелюдиях и этюдах-картинах господствуют трагические, порой сгущенно мрачные тона. В эти годы композитор создает замечательные хоровые циклы, развивающие традиции древнерусского певческого хорового искусства эпохи средневековья.

В сочинениях 1900-х и 1910-х годов нашли законченное выражение характерные для Рахманинова стилистические особенности: подлинная симфоничность и широта формы, замечательно сочный, гибкий и психологически правдивый музыкальный язык, выразительность и красота мелодии.

К этому времени окончательно сложились характерные черты облика Рахманинова как музыканта и человека: исключительная скромность, прямота и принципиальность в вопросах искусства и в отношении к людям. Под внешне строгим и на первый взгляд сдержанно-суховатым обращением скрывались доброта, отзывчивость и внимательность. «Никогда не было более чистой, святой души, чем Рахманинов», — писал о нем пианист И. Гофман. «Достигнув мировой славы, Рахманинов, — вспоминает другой его современник, — по-прежнему одевался просто, держал себя натурально, без вычур, свойственных

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

знаменитостям, и по-прежнему был прямолинеен в суждениях, разговорах и действиях».

Теплые дружеские и творческие отношения устанавливаются у Рахманинова со многими представителями артистической, литературной и музыкальной Москвы. Среди них — с артистами Московского художественного театра, в особенности с К. С. Станиславским. Известна та взаимная симпатия, которой были отмечены отношения Рахманинова с Чеховым, Буниным. Произведения Рахманинова неизменно входили в концертные программы выдающихся русских певцов. Многим из них композитор посвящал свои романсы: Неждановой, Собинову, Нине Кошиц, Шаляпину. Пропагандистами рахманинов-ской музыки были крупные московские пианисты, среди них — Игумнов, Гольденвейзер.

Рахманинов регулярно выступает в Москве, Петербурге и других городах России. В 1910 году он впервые посещает Америку, где его концерты проходят с большим успехом. Событиями в музыкальной жизни России становятся и дирижерские выступления великого музыканта.

В 1910-х годах Рахманинов принимает на себя обязанности инспектора Русского музыкального общества, становится членом редакционного совета Российского музыкального издательства, организованного С. А. Кусевицким.

Творческий путь Рахманинова в дореволюционные годы завершается новой редакцией Первого концерта, некоторыми этюдами-картинами (соч. 38), а также созданием эскизов Четвертого концерта. Роковым для Рахманинова оказался отъезд за границу в конце 1917 года. Последствия этого шага композитор ощущал на протяжении всей дальнейшей жизни.

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: Neschedanowa, 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-Gemälden (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.

Зарубежный период (1918—1943).

Выехав с семьей в Швецию и затем концертируя в течение нескольких месяцев в Скандинавии, Рахманинов с осени 1918 года переезжает на жительство в Соединенные Штаты Америки. С 30-х годов композитор устраивает для себя также постоянное обиталище в Европе — в Швейцарии, где ежегодно отдыхает от напряженной концертной деятельности.

Отъезд из России вызвал почти десятилетнее творческое молчание — факт для композитора трагический. «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить», — признался Рахманинов много лет спустя. В течение первых лет эмиграции концертное выступление оставалось для него как музыканта единственным прибежищем и стало необходимым источником средств к существованию. Рахманинов значительно расширил свой репертуар и полностью отдался интенсивной концертной деятельности, хотя, преследуемый мыслью о своем конце как композитора, и не находил в ней полного удовлетворения.

Способность сочинять вернулась к Рахманинову лишь в 1926 году, когда им был закончен Четвертый концерт и созданы «Три русские песни для оркестра с хором». Но и в дальнейшем его творческая работа шла затрудненно. В 30-х годах новые произведения появлялись с большими перерывами. Это были: Вариации на тему Корелли для фортепиано, Рhapsодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, Третья симфония. В 1940 году было закончено последнее сочинение композитора — «Симфонические танцы» для

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

оркестра. Кроме того, им было сделано несколько фортепианных транскрипций и новые редакции некоторых прежних произведений.

Всем произведениям зарубежного периода свойствен трагический характер, что, несомненно, определялось общим мироощущением композитора. Помимо оторванности от родной почвы, Рахманинова, носителя заветов классического музыкального искусства XIX века, народно-национальных принципов русской композиторской школы, угнетало сознание своего одиночества в чужой и глубоко антипатичной ему идейно-художественной обстановке послевоенного Запада. В искренней, как всегда, музыке Рахманинова этого времени раскрывается его душевная драма, неприятие им окружающей действительности и тягостное сознание безысходности. Знаменательно, что во всех главных произведениях этого периода звучит средневековая мелодия (секвенция) «Dies irae» («День гнева»), которая начиная с XIX века нередко использовалась композиторами в качестве символа смерти.

Впрочем, содержание поздних сочинений Рахманинова не ограничивается только выражением трагического начала. Здесь встречаются также прекрасные и светлые лирические образы, проходят величавые картины России, память о которой композитор бережно хранил в своем сердце. В музыкальном стиле позднего Рахманинова живы национальные традиции русской музыки, связи с народно-песенными истоками.

Особенно болезненно переживал Рахманинов оторванность от родины в годы второй мировой войны. По воспоминаниям близких, «ужасные страдания, которые выпали на долю русского народа во время войны,

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 Musik 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,

Сергей Васильевич переносил очень тяжело. Каждое известие о поражении, о потере города или области причиняло ему почти что физические страдания, но зато как он радовался каждому известию о хотя бы маленьком успехе на русском фронте!». Рахманинов дал ряд концертов, сбор с которых отослал в фонд обороны СССР, высказав уверенность в конечной победе над врагом. Смертельная болезнь, развившаяся в течение месяца, вызвала кончину композитора 28 марта 1943 года.

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.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепианная музыка — наиболее важная и обширная область творчества Рахманинова. Здесь раньше всего развернулся талант композитора, были созданы самые яркие и совершенные произведения.

Для рояля Рахманинов писал сочинения как крупных, так и малых форм. К первым относятся четыре концерта и Рапсодия на тему Паганини для фортепиано и оркестра, две сонаты и два цикла вариаций (на тему прелюдии до минор Шопена и на тему Корелли). Другую часть фортепианного наследия составляют сравнительно небольшие одночастные произведения: это «Пьесы-фантазии» соч. 3, «Салонные пьесы» соч. 10, шесть пьес для фортепиано в 4 руки соч. 11, музыкальные моменты, прелюдии, этюды-картины, известная концертная Полька¹.

¹ Полька ля-бемоль мажор представляет собой блестящую обработку пьесы, которую часто наигрывал отец композитора.

КЛАВИЕРWERK

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.

К ним примыкают сделанные Рахманиновым транскрипции собственных романсов («Сирень», «Маргаритки») и различных вокальных и инструментальных пьес других авторов — от И. С. Баха до Ф. Крейсера.

Ранние фортепианные пьесы.

Большинство фортепианных произведений Рахманинова 80—90-х годов — небольшие пьесы, простые по изложению и музыкальному языку².

² Имеются в виду их первые редакции.

О связи этих пьес с жанрами бытовой музыки говорят как их стилистические особенности, так и сами названия: Элегия, Мелодия, Романс, Ноктюрн, Серенада, Баркарола, Вальс, Мазурка и т.п. Многие пьесы соч. 3, 10 и 11 по жанровому облику и музыкальному изложению напоминают фортепианные миниатюры Чайковского и Аренского. В некоторых из них — в четырехручных обработках народных песен «Слава» и «Бурлацкая», отчасти в «Юмореске» — встречаются народно-бытовые образы, типичные для творчества композиторов «Могучей кучки» и ее последователей. В Серенаде Рахманинов самобытно претворяет элементы восточной лирики «кучкистов».

В лучших сочинениях этого времени ясно выступают индивидуальные творческие особенности молодого композитора, некоторые типичные для него образы и настроения, оригинальные черты в мелодике, ритмике, гармонии, в приемах изложения и развития музыкальных тем.

Прелюдия до-диез минор (соч. 3 № 2) — самый значительный и

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 „Traidler“ 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

зрелый образец (среди произведений малых форм) лирико-патетического стиля молодого Рахманинова, одно из известнейших его сочинений. Сжатая, цельная по форме прелюдия насыщена страстным и мятежным чувством, впечатляет трагедийным пафосом, простыми, но сильными контрастами. Композиция пьесы трехчастна и основана на сопоставлении двух различных, но интонационно родственных музыкальных образов.

Первая тема (Lento) — суровая и мрачная. Она изложена в виде своеобразного диалога: тяжелому октавному мотиву басов, со зловецким постоянством возвращающемуся к тоническому звуку до-диез, отвечают скорбные мелодические обороты остальных голосов, образующих параллельные аккордовые последовательности.

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 the first theme of the Prelude in C major, Op. 3 No. 2 by Rachmaninoff. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano notation. The first system shows the beginning of the piece with a forte (ff) dynamic and a piano (p) dynamic. The second system continues the piece with a pianissimo (ppp) dynamic. The score features a heavy octave bass line and a melodic line in the upper voices.

Интонационная и гармоническая напряженность темы связана с содержащимся в ней ходом на уменьшенную терцию (ре-бекар — си-диез) и альтерированными доминантовыми гармониями. Повторность однотипных построений, медленный темп, размеренность «шагов» баса и приглушенная звучность подчеркивают мрачно-трагический характер музыки и вызывают представление о погребальном шествии.

Вторая, быстрая часть (Agitato) построена на секвенционном развитии короткой попевки — хроматическом движении от терции к приме лада, которое лежит также в основе мелодического рисунка темы первой части прелюдии (пример 149).

Четыре последовательно расширяющихся по диапазону волны образуют единую линию нарастания. Лавина низвергающихся аккордов подводит к динамической репризе пьесы. На этот раз основная тема появляется в широкой аккордовой фактуре, ее могучее звучание (fff — вместо ppp при первом изложении) напоминает оглушительно гудящий набат. Она полна теперь грозной силы, стихийного размаха. Постепенное затихание приводит к краткому заключению, напоминающему далекий, замирающий перезвон колоколов. Столь широко использованный Рахманиновым впоследствии (в многочисленных вариантах) музыкальный образ колоколов впервые появляется именно в этой прелюдии, и притом в музыке лирико-психологического плана, что тоже составляет характерную особенность претворения композитором колокольных звучаний.

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**

В Мелодии ми мажор обнаруживается другая сторона рахманиновского творчества — светлая романтическая лирика, получившая впоследствии очень большое развитие. Широкая мелодия, полная глубокого мечтательно-восторженного чувства, выделена как главный, «поющий» голос. Протянутые, долгие звуки и округлые, плавно льющиеся одна за другой певучие фразы придают ей вокальный характер. Сопровождение (спокойные аккорды в размеренном триольном движении) образует ровный и мягкий фон. Тип изложения, характерный для жанра романса, еще более подчеркивает вокальную природу музыки (пример 150).

Пьеса отличается богатством и непрерывностью развития мелодии, изобилует динамическими нарастаниями и спадами, сменяющимися новыми, еще более энергичными срезпейю. Благодаря

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

этому возникает характерная рахманиновская динамика, полная движения, порывов. Начальный лаконичный мотив подвергается многообразному варьированию. Из него вырастают широкие мелодические построения, а в момент предрепризной кульминации он превращается в патетический речитатив.

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)**

Полноте и многогранности воплощения лирического образа Мелодии способствуют модуляционное движение, яркие выразительно-кolorистические последования диезных и бемольных тональностей. Постоянно мажорная ладовая окраска и последовательное появление тональностей, лежащих терцией выше предшествующей (ми мажор — ля-бемоль мажор — си мажор — ми-бемоль мажор — фа-

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-

диез мажор — си-бемоль мажор — ре мажор, до мажор — ми мажор), создают впечатление нарастающего радостного воодушевления и просветления колорита.

Музыкальные моменты. Шесть музыкальных моментов соч. 16 завершают фортепианное творчество Рахманинова 90-х годов.

Напряженный драматизм, интенсивность лирического переживания, а также тяготение к монументальному, концертно-виртуозному письму, к широте музыкальных форм приближают их к зрелым образцам фортепианного творчества композитора — прелюдиям и этюдам-картинам.

Музыкальные моменты представляют собой единый цикл, скрепленный сквозным музыкально-драматургическим развитием образов. В нем чередуются быстрые и медленные пьесы. Первые — преимущественно драматические и смятенные, вторые — сдержанные и сосредоточенные. Музыка в большей части этих произведений окрашена сумрачными тревожными настроениями. Первые четыре пьесы написаны в минорных, «темных» по колориту тональностях (си-бемоль минор, ми-бемоль минор, си минор, ми минор). Особенной психологической и драматической напряженностью отличаются две средние пьесы цикла: безрадостная, проникнутая чувством безнадежности и трагизма третья (род монолога для фортепиано) и гневная, бунтарская, полная протестующего пафоса четвертая. Однако цикл завершается в светлых и жизнеутверждающих тонах. В музыке пятой, медленной пьесы, как будто до краев наполненной светлым упоенным чувством, растворяется душевная тоска и мрачная безысходность третьего, си-минорного музыкального момента. В ликующе-патетической последней пьесе торжествует

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-virtuoson 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

волевое начало, оптимистическое мироощущение. Это финал цикла, его кульминация.

Музыкальный момент до мажор (соч. 16 № 6)—одно из первых и ярких воплощений Рахманиновым образов героического характера. Мелодия произведения — декламационного, ораторски приподнятого склада. Очертания ее широкие и выпуклые. Тема изобилует скачками, она ритмически энергична, насыщена по звучности, монументальна по форме. Звучание темы усиливается бурной фигурацией в сопровождении, основанной на рельефном движении контрапунктирующего голоса (мелодический оборот с пониженной VI и повышенной IV ступенями лада¹).

¹ Интересно отметить сходство мотива с темой вступления в романсе «Весенние воды» (см. разбор этого произведения).

Общее впечатление довершается глубокими «органными» басами, создающими прочный фундамент для широкой по диапазону, массивной звуковой постройки целого.

оптимистische 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 Umrisse 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)

Середина пьесы, начинающаяся появлением ми-бемоль-мажорного трезвучия в такте 26, содержит красочные тональные сопоставления по малым терциям (ми-бемоль мажор — фа-диез мажор — ля мажор) с последующим возвращением к главной тонике через тональность VI ступени. Эти гармонические смены, сдвиг всего изложения в более высокую tessitura, вносят в музыкальный момент черты лирической мягченности и праздничности. Однако и в середине пьесы сохраняется основной образ: в нижнем голосе проходят короткие мужественные мотивы — варианты главной темы. Имитационное развитие их приводит к динамической репризе.

Героическое звучание здесь обновлено и усилено введением в первое предложение репризы торжественных призывно-фанфарных оборотов (фразы в ре-бемоль мажоре и в ре-мажоре), а во второе — канонического изложения темы. Здесь и наступает центральная кульминация.

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.

Кода построена на развитии контрапунктического голоса, заимствованного из начала пьесы, но перенесенного в качестве мелодии в верхний. Возникающее настроение лирической восторженности, разлив радостных чувств завершается в последних тактах произведения сжатым и сильным проведением главной ликующе-героической темы.

Важное значение виртуозных приемов изложения и выдержанность однотипной фактуры придают произведению черты концертного этюда. Это предвещает появление в творчестве Рахманинова 1900-х годов нового фортепианного жанра — этюдов-картин.

Прелюдии. Фортепианная музыка Рахманинова центрального периода его творчества представлена главным образом жанрами прелюдии, этюда-картины и концерта. Прелюдии выделяются разнообразием содержания, художественной законченностью; в них содержатся все главнейшие признаки фортепианного стиля композитора.

Прелюдии обоихopusов (вместе с юношеской до-диез-минорной соч. 3 № 2) охватывают, как и циклы прелюдий Шопена и Скрябина, все мажорные и минорные тональности, хотя первоначально Рахманинов не задумывал свои произведения как цикл и такое намерение у него возникло лишь ко времени создания соч. 32.

Прелюдия си-бемоль мажор (соч. 23 № 2) — торжественно-героическая, монументальная, проникнутая пафосом ликования.

Богатырским, эпическим складом она родственна некоторым образцам оперной и симфонической музыки Глинки, «кучкистов», Глазунова. На фоне широких раскатистых пассажей (фигурации в басу) звучит энергично ритмованная, с ораторскими

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 jubilierend-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 Klaviersgattung 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 Skryabin, 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

восклицаниями тема. В ее сложном мелодически-фигурагивном рисунке выделяются праздничные фанфары, а также цепь нисходящих квартовых и квинтовых мотивов, напоминающих перезвон колоколов и придающих музыке русский колорит.

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)

В среднем разделе прелюдии (написанной в трехчастной форме) появляется новая тема — певучая и спокойная, полная мужественной силы и благородства. А над ней неумолчно и мягко (уже как сопровождение) звучат колокольные перезвоны. В сочетании с широкими фигурациями левой руки и выдержанными аккордами среднего регистра образуется «оркестровая» (по диапазону и плотности заполнения звукового объема), «многослойная» фактура. Во время длительной подготовки репризы постепенно возникают и накапливаются призывные

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

интонации, предвещающие возвращение первой темы. Небольшая кода строится на основных темах прелюдии. В заключительных тактах патетические возгласы и колокольные мотивы сливаются в мощном нарастании, утверждающем героическое, победное начало.

Прелюдия ре-минор (соч. 23 № 3) — интереснейший пример драматического переосмысления композитором жанра менуэта (*Tempo di menuetto* — ремарка автора). Ясно выраженная танцевальность, традиционная для старинных танцев простая (репризная) двухчастная форма составляют жанровые черты этой прелюдии. Однако в пьесе Рахманинова нет никаких признаков стилизации, ее содержание далеко выходит за рамки жанровости. Жанр (и отчасти ритмика) менуэта взят композитором только как отправной пункт для создания очень самобытного и глубокого произведения, которое можно было бы назвать лирико-психологической музыкальной поэмой. Прелюдия выдержана в сумрачном, тревожном настроении, ей присущи внутренняя конфликтность, психологическая глубина и значительность. Затаенный драматизм выступает уже в первом провѣдении темы — выразительном диалоге скорбных интонаций мелодии и суровых, напористых фраз баса.

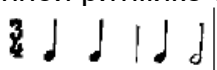
Coda knüpft an die Hauptthemen des Vorspiels an. In den letzten Takten verschmelzen pathetische Schreie und Glockenmotive zu einer kraftvollen Steigerung, die den heroischen, siegreichen Beginn bekräftigt.

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**

Этот принцип контраста проводится Рахманиновым через всю пьесу. В начале среднего раздела прелюдии он проявляется в чередовании решительных аккордов и ответных печально понижающих мотивов. Далее (*Un poco più mosso*) одновременно сочетаются видоизмененные мелодические обороты верхнего и басового голосов основной темы (из басового мотива здесь образуется небольшой двухголосный канон).

Энергичное нарастание, построенное на секундовых «стонущих» мотивах (начальная интонация темы!), приводит к драматической кульминации. Основной мотив, изложенный в ритмическом увеличении и аккордами, звучит патетически. В него как будто «вторгаются» преобразованные, ставшие грозно-повелительными, мотивы басового голоса. Напряженность этой кульминации усиливается эпизодическим вторжением двудольности в трехдольный размер пьесы, благодаря разнообразно синкопированной ритмике соседних пар тактов.



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 Dreiertaktssystem des Stücks dank der verschiedenartig synkopierten rhythmischen Nachbarschaftsrhythmen noch gesteigert. Der synkopische Rhythmus der benachbarten Taktpaare.



155 (*Un poco più mosso*)

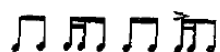
Драматическое напряжение кульминации быстро исчерпывается, и в репризе вновь восстанавливается сумрачное настроение начала прелюдии. Кода носит трагический характер. Скорбно и обессиленно звучат в двухголосном каноне мотивы верхнего голоса, сопровождаемые зловещим по эмоциональной окраске басовым мотивом. Краткая динамическая вспышка сейчас же затухает. Завершающие прелюдию фразы, подобные тяжелому вздоху, звучат как безотрадный вывод.

Известнейшая Прелюдия соль минор (соч. 23 № 5) также основана на лирико-психологической трактовке бытового жанра, в данном случае — марша. В прелюдии сопоставлены два контрастных музыкальных образа, воплощающие различные эмоциональные состояния. Крайние части прелюдии (она написана в сложной трехчастной форме) представляют собой род сурово-героического марша. В нем необычайно ярко выражено волевое, мужественное начало. Выразительность основной темы прелюдии заключена прежде всего в ее замечательно энергичной ритмике, чеканной и одновременно очень гибкой.

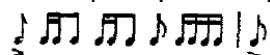
Ритмическим «зерном» этой темы является излюбленный Рахманиновым ритмический мотив



Свободно используя эту ритмическую формулу — в различных группировках, в комбинациях регистров, с введением синкоп, — композитор создает разнообразные и рельефные ритмические рисунки, например



в конце первого предложения,



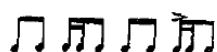
Die dramatische Spannung des Höhepunkts ist schnell erschöpft, und die Reprise stellt die düstere Stimmung des Beginns des Präludiums wieder her. Die Coda hat einen tragischen Charakter. Die Motive der Oberstimme, begleitet von dem in seiner emotionalen Färbung bedrohlichen Bassmotiv, klingen im zweistimmigen 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 rauen 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.

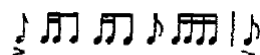
Der rhythmische „Kern“ dieses Themas ist Rachmaninows bevorzugtes rhythmische Motiv




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,




или 

в среднем разделе темы.

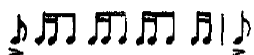
Интересная особенность метrorитмической структуры прелюдии— сжатия, «усечения» темы в концах обоих предложений экспозиционного периода. В первый раз композитор неожиданно вводит вдвое меньший — двухчетвертной — такт; во второй раз сжатие осуществляется, кроме того, и посредством особой группировки коротких мотивов, проходящих в двух регистрах:



Средняя часть прелюдии — чисто мелодическая. На фоне широких фигураций появляется выразительная томная мелодия, расцветающая в сложной имитационно-подголосочной фактуре. Эта тема составляет глубокий контраст с окружающими частями и оттеняет их маршевый, героический облик. В то же время многократно появляющийся в среднем голосе короткий мотив с характерным

ритмом 

связывает середину с крайними частями прелюдии.


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:



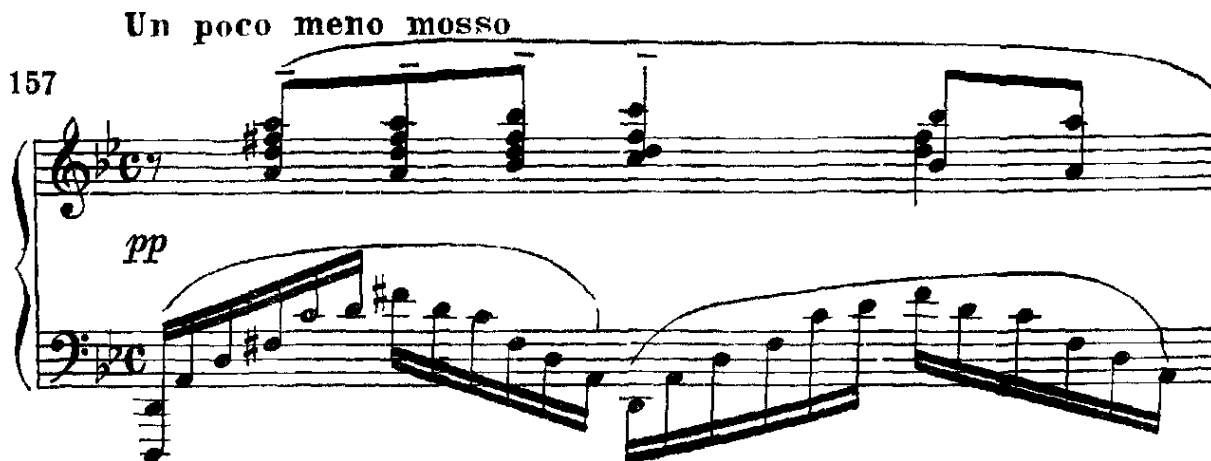
Der Mittelteil des Präludiums ist rein melodisch. Vor einem Hintergrund breiter Figurationen erscheint eine ausdrucksvolle, träge Melodie, die sich zu einer komplexen imitatorischen und subvokalisierten Struktur entfaltet. Dieses Thema bildet einen tiefen Kontrast zu den umgebenden Abschnitten und schattet deren marschartige, heroische Erscheinung ab. Gleichzeitig verbindet ein kurzes Motiv mit einem charakteristischen

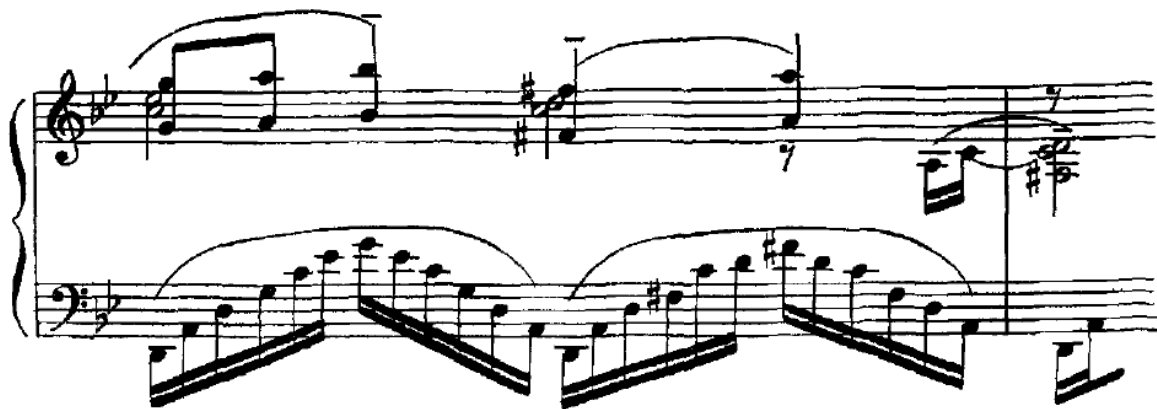
Rhythmus, 

das wiederholt in der Mittelstimme auftaucht, die mittleren mit den äußeren Teilen des Präludiums.

157

Un poco meno mosso





Прелюдия ре мажор (соч. 23 № 4)
 — один из лучших образцов лирической пейзажной музыки Рахманинова, напоенной солнечным теплом и светом, сочной по краскам. Прелюдия навеяна, несомненно, образами русской природы. Об этом говорит ее тема широкого, песенного русского склада.

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)



Длительное, можно сказать, беспредельное развертывание плавной мелодии, до краев наполненной лирическим чувством, весь мелодически насыщенный и текучий характер музыкальной ткани прелюдии вызвали у И. Е. Репина представление об «озере в весеннем разливе, русском половодье». Медлительное, но непрерывное развитие темы становится энергичным и оживленным в средней части. Секвенции из двухтактных восходящих фраз приводят к страстной и восторженной кульминации. В репризе музыка

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 zweigtaktigen aufsteigenden Phrasen führen zu einem leidenschaftlichen und enthusiastischen Höhepunkt. In der Reprise entfaltet sich

разливается еще более широким, привольным потоком: тема излагается аккордами, а секстой выше «парит» подголосок — упрощенный вариант мелодии, являющийся как бы ее отзвуком.

Здесь композитор достигает наибольшей широты и вместе с тем прозрачности звучания этой чудесной песенной темы. Плавный, очень постепенный «спуск» и общая линия затухания завершают прелюдию в спокойно-созерцательном, мечтательном настроении. Типичны для Рахманинова широкие масштабы прелюдии: она написана в простой двухчастной форме, но с очень крупными, благодаря песенно-протяженному характеру темы, предложениями (каждое по 16 тактов — в первом периоде), с обширной серединой и большим, развитым до 20 тактов, репризным предложением, завершающимся пятитактным дополнением.

Прелюдия соль-мажор (соч. 32 № 5) принадлежит к наиболее тонким и обаятельным произведениям Рахманинова, проникнутым поэзией русской летней природы. Настроение ее — безмятежно светлое, даже идиллическое. Музыкальный язык пьесы, пропитанный элементами русской песенности, отличается глубоким национальным своеобразием. На фоне гармонических фигураций, в которых «переливаются», чередуясь, тоники параллельных тональностей (соль мажор — ми минор), звучит чудесная песенная мелодия. Вслед за ней появляется гирлянда узорчатых мотивов, напоминающих наигрыш свирели или пение птиц. Эта ритмически прихотливая и инструментальная по своему складу цепочка мотивов сопровождается гармонической последовательностью, в которой очень «по-русски» движутся параллельные терции в средних голосах, затрагивая

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 Reprisen-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.

преимущественно III и IV степени лада.

Исключение низких регистров, прозрачность фактуры, текучесть мелодико-ритмической ткани, мягкая смена мажорных и минорных гармоний переменного лада — все это придает музыкальному образу прелюдии необычайно воздушный и пластичный характер. Музыка льется свободно и непринужденно, как песня, и воображению слушателя непроизвольно рисуется картина солнечного летнего утра, трогательный в своей простоте русский пейзаж.

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)

Чрезвычайно интересна и необычна музыкальная форма прелюдии — в основе своей куплетно-вариационная, но с элементами трехчастности¹.

¹ Музыкальную форму прелюдии можно трактовать и как период, состоящий из трех варьированных предложений.

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.

Второе проведение темы (второй куплет) звучит как вариация. Оно незамкнуто: небольшая каденция в конце превращается в трель на доминантовом звуке. Следующие пять тактов — тончайшее, обаятельнейшее место прелюдии, ее «изюминка». Мажор сменяется одноименным минором (в трели на V ступени большая секунда сменяется малой: ре — ми-бемоль) и приводит, как сначала кажется, к новой — минорной вариации. Начальные обороты песенной темы звучат на фоне чередующихся гармоний тоники и VI ступени соль минора. Но неожиданно минорный лад исчезает как мимолетное облачко и сменяется одноименным мажором. Певучая мелодия появляется снова в первоначальном, светлом, лучистом звучании, образуя последний (сокращенный) куплет — вариацию этой прелюдии-песни.

Поэзией русской зимней природы, заснеженных просторов проникнута **Прелюдия соль-диез минор** (соч. 32 № 12). Лирико-элегическое настроение пьесы выражено в распевной мелодии, сопровождаемой уныло-однообразной, как бы «звенящей», подобно бубенцам, гармонической фигурацией. Тема прелюдии не чисто песенная, в ней есть и декламационные обороты, многочисленные выписанные автором *rubato*, вносящие почти речевую свободу и выразительность.

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*

Переходом к среднему разделу пьесы (форма ее простая двухчастная, репризная) служат печальные мотивы-вздохи, перебиваемые беспокойными биениями «бубенцов» (от такта 16), и секвенции из плавно нисходящих певучих фраз. Средний раздел, как это часто встречается у Рахманинова, построен на секвентных нагнетаниях — повторениях коротких мотивов басового голоса. Они приводят к яркой, но быстро гаснущей кульминации. Нисходящая цепочка стонущих мотивов и короткий восходящий ход нижнего голоса подготавливают репризу. Более мужественно и даже сурово звучит в басу начальная фраза темы. Неожиданный поворот к минорному трезвучию (арпеджио) производит впечатление внезапного «потемнения» колорита, но вслед за тем возвращается основной колышущийся рисунок фигураций. Заключение пьесы звучит как торопливый, теряющийся вдали, серебристый перезвон бубенцов.

В Прелюдии си минор (соч. 32 № 10) нашли отражение мрачные настроения, характерные для многих произведений Рахманинова 10-х годов XX века. Главная тема прелюдии, возникающая из повторений лаконичного секундowego мотива, проникнута скорбным, безысходным настроением. Мелодия неуклонно сползает в более низкие, «темные» регистры, неизменно удерживается минорный лад. Звучность приглушена.

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 Anfangsphrase 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

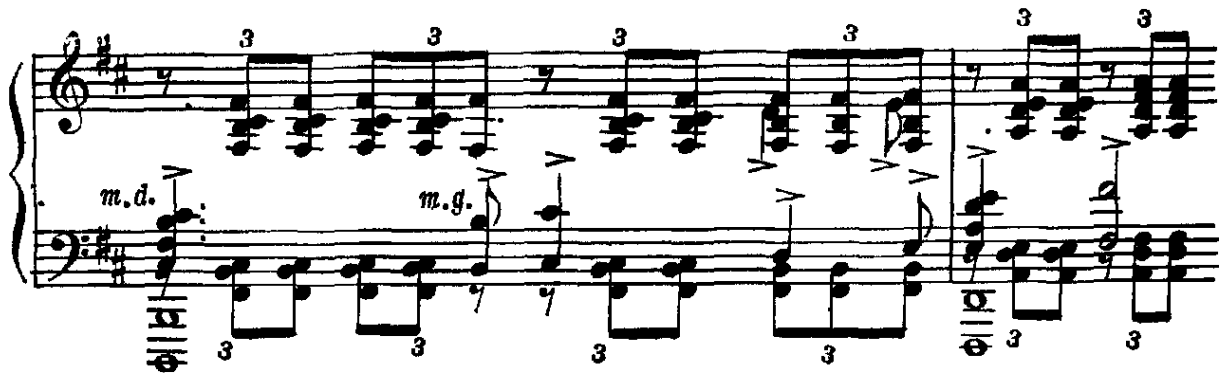
Lento

Простая трехчастная форма (особенность ее — большая средняя часть и развитые связующие разделы, особенно при переходе к репризе) использована композитором для создания острого контраста, усиливающего общий трагизм произведения. Средняя часть прелюдии проникнута гневным, протестующий «Устроением». Перерабатывая секундовые интонации первой темы, Рахманинов создает новую, как бы с усилием продвигающуюся вверх мелодию. Фактура этой части полнозвучная, массивная. Глубокие и мощные басы, «рокошущий» аккордовый фон, смешанное октавно-аккордовое изложение темы с несколько иным, более активным ритмическим рисунком создают звучность необычайной густоты и силы, подчеркивают суровый и мужественный характер этого музыкального образа.

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 „murmelnder“ 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



Волевой порыв средней части не приводит к преодолению настроения обреченности, а, напротив, лишь оттеняет его. Сразу же после величественной кульминации в до мажоре (II пониженная ступень си минора) в разделе, переходном к репризе, возвращается прежнее настроение душевной усталости и надломленности. Звучат порывистые фразы с тесными, секундовыми интонациями, полные страдальческого, болезненного выражения.

Мгновенный эмоциональный «взрыв» в фигурациях-пассажах небольшой каденции — и вновь возвращается первая тема, печальная и безнадежная. Прелюдия заканчивается горестными восклицаниями — хроматическими ходами малых терций с сопоставлением си-мажорного и си-минорного трезвучий. В этом кратком заключении окончательно утверждается мысль о неотвратимости трагической развязки.

Этюды-картины Рахманинова — произведения прежде всего художественного, а не «этюдного» плана. Обе тетради содержат семнадцать пьес, две из которых были опубликованы посмертно. Яркая образность, красочность, многообразие и богатство фортепианной фактуры, монументальность — таковы характерные особенности данного цикла.

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.

При господстве лирико-психологического начала в ряде пьес рождаются представления о картинах внешнего мира о море (соч. 39 № 2), о зимнем пути (соч. 33 № 3), о злобно крутящейся вьюге (соч. 33 № 3), о сценах из народного быта (этюды-картины соч. 33 № 4 и соч. 39 № 9 представляют собой, по характеристике автора, «сцену на ярмарке» и «восточный марш»); музыка Этюда до минор соч. 39 № 7 воссоздает фантастическую и мрачную картину ночной погребальной процессии с далеким пением хора и трагическим перезвоном колоколов. Встречаются и произведения сложного символического содержания. Таков, например, Этюд ля минор соч. 39 № 6. Хотя композитор, характеризуя его, упоминал сказку о Красной Шапочке и Сером Волке, музыка этой пьесы вызывает иные, куда более грозные образные представления. В ней слышится не испуг маленькой девочки и не скачки настигающего ее сказочного волка, а смятение человека перед лицом надвигающейся катастрофы, гул какого-то гигантского механического катка, все сокрушающего на своем пути.

Другие из этих пьес — чисто лирического характера и не вызывают прямых сюжетных ассоциаций. Таковы мечтательный соль-минорный этюд (соч. 33 № 5), бурный и героический до-минорный (соч. 39 № 1).

Среди этюдов-картин лирического типа выделяется большой **Этюд ми-бемоль минор** (соч. 39 № 5) — одно из замечательных сочинений Рахманинова. Характер этой музыки можно определить словами Чайковского, сказанными им по поводу одной из своих симфоний: «Это — лирическая исповедь души, на которой много накопело». Открытость чувства, свобода и

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 aufgeköcht ist.“ Die Offenheit des Gefühls, die Freiheit und

задушевность лирического излияния сочетаются в этом произведении с ораторским пафосом, с романтической приподнятостью высказывания. На музыке этого этюда лежит характерный отпечаток мужественности и силы: в ней выражено чувство гордого сознания красоты и могущества свободной человеческой личности. «Человек — это звучит гордо», — вслед за Горьким утверждает своей музыкой Рахманинов.

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

Мелодия этюда, льющаяся непрерывной и широкой волной, — одно из счастливых вдохновений композитора. Кажется, что эту фортепианную пьесу можно спеть от начала до конца. Певучие фразы чередуются с выразительными, как бы «говорящими» речевыми оборотами. Их нетрудно обнаружить в первой теме этюда, в которой выделяются волевые мотивы, нисходящие по тонам трезвучия. Подобные утвердительные, убеждающие, активно-

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

восклицательные интонации очень типичны и для вокальной музыки Рахманинова. Общий возбужденный характер подчеркивается также пульсирующим триольным фоном из полнозвучных аккордов.

Несколько иное, смягченное лирическое настроение, с оттенком интимности, устанавливается во второй теме, появляющейся в среднем разделе этюда¹.

¹ Этюд написан в простой репризной двухчастной форме. Однако обширность середины и развитость репризного предложения приближают ее к трехчастной.

Это пленительная, чуть томная мелодия, изобилующая хроматическими оборотами. Она интонационно связана с главной темой — с встречающимся в ней мелодическим оборотом (отмечен в примере 163 скобкой). Более отчетливо этот мелодический ход выступает во втором проведении мелодии средней части (си минор) и далее развивается в мелодических секвенциях, приводящих к местной кульминации — к торжественному «провозглашению» основного мужественного мотива в си мажоре. За ним следует новая волна нарастания — цепь секвенций, восходящих по тонам, после чего устанавливается доминанта главной тональности — собственно предыкт к репризе. Интенсивность общего секвентного развития возрастает благодаря появлению второго, контрапунктирующего голоса, превращающегося в свободные имитации основного мотива.

В репризе еще ярче выступает героический характер лирической темы. Она перемещается на октаву ниже и звучит в густой басовой tessiture. Общее звучание становится более мощным и

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 Repriseform geschrieben. Die Weite des Mittelteils und die Entwicklung des Reprise-Satzes 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-Stimmelage. Der Gesamtklang wird kraftvoller und

объемным из-за перенесения в верхний регистр движущейся триольной аккордовой фактуры сопровождения — при сохранении в нижнем и среднем регистрах разложенной гармонической фигурации, заполняющей свободное звуковое пространство. Отсюда — особые полнота и сила звучания, закрепляющие впечатление монументальности, шири, величавости.

Примечательны в этом этюде также особенности гармонии. При общей ясности и сравнительной несложности модуляционного плана и явном господстве минорного лада композитор охотно прибегает к одновременному сочетанию различных гармонических функций, пользуется многозвучными септаккордами, усложняя их проходящими и вспомогательными звуками. Такие аккорды звучат необычно свежо и выразительно. Характер мужественной патетики и силы создается внедрением мажора в минорную ладовую основу этюда. Особенно яркий пример — второе предложение первой части, где тема «сдвигается» в параллельный мажор. Все эти гармонические средства заметно усиливают энергию и напряженность музыки и способствуют обнаружению ее внутреннего мощного героического пафоса.

Рассмотренные пьесы из цикла прелюдий и этюдов-картин дают представление о своеобразии этих жанров в творчестве Рахманинова. В значительной мере они позволяют судить о фортепианном стиле композитора в целом.

Рахманинов значительно расширил содержание прелюдии как одного из главных видов лирической фортепианной миниатюры, созданного Шопеном и получившего большое распространение в русской

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 vergleichsweisen 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,

фортепианной музыке конца XIX — начала XX века. Не ограничиваясь собственно лирикой (психологическим, лирико-пейзажным элементом), Рахманинов вводит в свои прелюдии монументальные героико-эпические и жанрово-народные образы. Благодаря этому в них ярче выступают национальные особенности. Многие прелюдии Рахманинова являются яркими образцами именно русской — песенной, пейзажной, эпической — фортепианной прелюдии¹.

¹ Первый образец русской песенной прелюдии — известная си-минорная прелюдия Лядова (см. стр. 18).

В отличие от прелюдий Лядова, Скрябина или большинства подобных произведений Шопена, прелюдии Рахманинова — сравнительно крупные пьесы, обильно насыщенные виртуозностью. Во многих из них явственно выступает концертный характер. Они отличаются широтой и - выпуклостью очертаний, блеском, густотой и интенсивностью красок. При простоте композиции (обычно простые двух- и трехчастные формы) прелюдии Рахманинова большей частью значительны по масштабам. Развернутость формы возникает благодаря щедрому мелодическому «разливу» тем уже в начальных разделах, часто также благодаря дополнениям, большим связующим построениям и расширенным репризам.

Особенно отличается психологической углубленностью, сложностью музыкального языка и фактуры вторая тетрадь прелюдий (соч. 32), появившаяся в 1910 году. Наряду с пьесами прозрачного камерного типа (прелюдии соль мажор и соль-диез минор) здесь встречаются произведения пышного, несколько декоративного стиля, в

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

которых стремление композитора к предельному заполнению звукового пространства приводит порой к чрезмерной перегруженности, отяжеленности фактуры (например, прелюдия ре-бемоль мажор).

Еще сильнее выступают концертный характер и монументальность письма в этюдах-картинах, которые представляют по сравнению с прелюдиями новую ступень в развитии фортепианного стиля Рахманинова. О многообразии представленных здесь сюжетов и состояний уже говорилось.

Итак, русский лирический пейзаж, картины исторического прошлого, народные эпические и жанровые элементы, душевные коллизии и философские размышления — весь этот обширный круг образов и тем, характерный для симфонической и оперной музыки русских классиков XIX века, получил достаточно полное и глубокое отражение в фортепианном творчестве Рахманинова.

Рахманинов блестяще использовал в своих сочинениях выразительные возможности любимого инструмента.

Он пользовался широким декоративно-концертным, виртуозным изложением и был великолепным мастером в области прозрачной и тонкой фактуры. Типична для него широкоохватная, «просторная», полнозвучная ткань с четким выделением ведущей мелодической линии. При этом фон нередко образуется из нескольких «пластов»: мощных, глубоких басов, широких и разнообразных по рисунку фигураций, в которые вплетаются многочисленные голоса и подголоски, придающие особую выразительность музыкальному целому. Рахманиновская фактура носит виртуозный характер (всевозможные пассажи в простых и двойных нотах,

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

скачки, октавные или чаще смешанные октавноаккордовые эпизоды, ошеломляющие напором и стремительностью, сложнейшие сплетения тематических и фоновых элементов). Это создает большие технические трудности для исполнителей, тем более что композитор часто исходил из возможностей собственного технического аппарата, своих крупных, с большими растяжениями рук. Разумеется, специфически фортепианная виртуозная сторона в музыке Рахманинова теснейшим образом связана с художественным содержанием и является одним из важных, органически необходимых и впечатляющих средств для воплощения замысла.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ для фортепиано с оркестром

В истории русского фортепианного концерта Рахманинов сыграл особенно важную роль. Созданные им в этом жанре выдающиеся произведения явились новым этапом в европейском музыкальном искусстве. Лучшие из них — Второй, Третий концерты и Рhapsодия на тему Паганини — являются, наряду с фортепианными концертами Бетховена, Чайковского, Листа и Брамса, шедеврами мировой концертной литературы.

В формировании стиля Рахманинова наибольшую роль сыграли концерты Чайковского (особенно его первый, си-бемоль-минорный), в меньшей степени — Бетховена, Листа. От Чайковского Рахманинов унаследовал традицию истолкования концерта как жанра лирико-драматического и ярко национального, сочетающего лирические и жанровые элементы, отмеченного широтой,

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 erbt 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

напряженностью конфликтного развития и жизнеутверждающей направленностью художественной концепции. Развивая принципы Чайковского, Рахманинов еще больше приблизил жанр концерта к симфонии. Листовские традиции преломились главным образом в патетически-приподнятом тоне концертов, в их блестящей виртуозности и замечательном богатстве фортепианной фактуры.

Второй концерт (до минор, соч. 18) принадлежит к числу самых совершенных, наиболее гармоничных и цельных произведений Рахманинова. Обилие редких по красоте мелодий, богатство ритмики, сочность гармонического языка, яркость контрастов и подлинно симфонический размах — во всем выразилась зрелость могучего дарования композитора, вступившего в пору полного и блестящего расцвета. Музыка концерта захватывает приподнятым, возбужденным тоном, страстным драматизмом, нежной, проникновенной и одухотворенной лирикой, мужественной силой и оптимизмом.

Общий характер первой части концерта — лирико-драматический. Это великолепное в своей сдержанной и мощной силе, в неторопливом и величавом движении Moderato, написанное в форме сонатного аллегро. Концерт открывается вступительными аккордами фортепиано — своеобразным субдоминантовым предыктом к главной теме. Гармонической основой вступления служит фа-минорное звучание. Плавное движение средних голосов образует различные септаккорды (II низкой и II натуральной, IV натуральной и IV мажорной ступеней). Их густая, постоянно меняющаяся гармоническая окраска, тесное, компактное расположение,

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 Sonatentallegros 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

размерно повторяющееся в басу фа контроктавы и сплошная линия crescendo создают впечатление нарастающего призывно-торжественного набата.

eine durchgehende Crescendo-Linie erzeugen den Eindruck eines ansteigenden, einladend-feierlichen Rufes.

164

The musical score shows a piano piece with two staves. The left hand plays a steady bass line with a constant crescendo. The right hand plays a melodic line with various dynamics and articulations. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics range from 'pp' to 'ff'. The score includes markings for 'poco a poco cresc.', 'rit.', and 'a tempo'.

Лаконичное и полное внутренней значительности вступление сразу определяет мужественно-волевой строй Moderato и национальный облик всего концерта. Колокольность звучания сохраняется в бурных пассажах фортепиано с их вздымающимися фигурациями и гудящими, акцентированными опорными басовыми звуками. В мерной поступи басов, поддержанных pizzicato оркестра, есть нечто от героического марша.

На фоне этого мощного звукового потока в сочном унисоне струнных и деревянных появляется тема главной партии. Ее изложение отличается широтой и монументальностью. Мужественная суровость сочетается в ней с покоряющей задушевностью лирического высказывания.

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 Unisone 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

Тема главной партии изложена в форме широко развернутого периода. Восходящие секвенции, которые образуют обширную, извилистую по рисунку линию подъема на протяжении полутора октав, подводят к кульминации, за которой следует столь же постепенный и напряженный спад.

Тема побочной партии (ми-бемоль мажор)—мечтательная и страстная, порывистая и томная, полна жизни и

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

романтической восторженности и как бы нехотя скользит вниз в мягко ниспадающих секундовых оборотах. Их созерцательный характер оттенен гармонической последовательностью уменьшенных септаккордов с выразительными полутоновыми задержаниями в средних голосах.

romantischem Enthusiasmus, und gleitet in sanft absteigenden Sekundsritten wie widerwillig nach unten. Ihr kontemplativer Charakter wird durch eine harmonische Folge von verminderten Septakkorden mit ausdrucksvollen Halbtonstopps in den Mittelstimmen schattiert.

166

a tempo

Замедления и задумчивые романские фразы фортепиано и оркестра в конце обоих предложений подчеркивают стройность и законченность этой непринужденно льющейся, свободной, как импровизация, лирической мелодии.

Сочетание классической отточенности формы с широтой и полнейшей естественностью мелодического развития присуще всему разделу побочной партии. Форма ее — простая репризная двухчастная, хотя и весьма крупная по масштабам. Уже в изложении темы раскрываются новые черты этого лирического образа. Так, в третьем, срединном предложении (см. цифру 5) музыка приобретает более активный, устремленный характер благодаря секвенционному развитию секундового (с синкопой) мотива второго такта темы. Здесь же появляется новая тональная краска — яркий, хотя и кратковременный, сдвиг в ми мажор.

В последнем, репризном проведении тема становится еще более страстно-восторженной: мелодия ее как бы расцветает в насыщенном звучании октав и красивых, струящихся плавными

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

волнами фигураций. Композитор дает здесь новое мелодическое продолжение темы, образующее большое двадцатитактное расширение ее. Тема переходит в сочную аккордовую фразу солиста и затем в построенный на ней диалог — дуэт оркестра и фортепиано, полный ласкового чувства (см. цифру 6). Лишь после этого на фоне спокойно разливающихся фигураций фортепиано у оркестра (в увеличении) появляется заключительный мелодический оборот темы.

Гирлянда быстрых пассажей, прерываемых выпуклой аккордовой репликой медной группы оркестра со сдвигом в до минор (два такта перед цифрой 7), служит одновременно заключением экспозиции и переходом к разработке.

Вступительное построение разработки (*Moto precedente* — один оркестр) сумрачное и затаенно тревожное по настроению. Тема главной партии контрапунктически соединена с токкатным мотивом в басу¹ и мелодическими секвенциями, заимствованными из второго, развивающегося предложения главной партии (восходящие фигуры восьмых).

¹ Мотив этот намечается, в сущности, еще в конце вступления (см. такты 8 и 9 от начала концерта).

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).

167

Moto precedente *pp*

The musical score shows two staves. The upper staff (treble clef) contains chords and melodic lines, with a dynamic marking of *p* in measure 167 and *pp* in measure 170. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The piece is marked *Moto precedente* and *pp*.

Первая половина разработки (от цифры **8** до цифры **9**) построена на развитии этих мотивов. Вторая, наиболее важная часть разработки (от цифры **9**) представляет собой ярчайшее динамическое нарастание. Оно основано на глубоком драматическом преобразовании темы побочной партии (с участием обоих новых мотивов).

Сначала тема побочной партии звучит у оркестра в сопровождении взволнованного мотива восьмых. Затем к ней присоединяются решительные аккордовые фразы фортепиано, в которых синтезирован материал обоих контрапунктирующих мотивов. Начиная с *Allegro* тема побочной партии незаметно впитывает интонации токкатного мотива фортепиано и превращается в страстно-патетическую певучую мелодию. Аккордовые триольные фразы фортепиано, мелодически родственные рисунку оркестровой темы, придают ей здесь особую напряженность и возбужденность.

Реприза (*Maestoso, Alla marcia*) воспринимается как непосредственное продолжение разработки и является кульминацией всей части. Главная партия подвергается значительному обновлению и динамизации: излагаемая оркестром, она дополняется чеканной темой фортепиано, сформировавшейся из токкатного мотива разработки. В образе главной партии еще более отчетливо выступают черты сурово-героического марша (пример 168).

Обновлена и тема побочной партии. Звучание ее теперь элегическое, спокойное. Она проходит в ля-бемоль мажоре (см. цифру **13**), в ритмическом увеличении у солирующей валторны, и значительно сокращена. Этот раздел — наиболее лиричный во всей первой части концерта. Новый облик

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 Toccatamotivs 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 Toccatamotiv 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 Toccatamotiv der Durchführung erscheint hier in einem

здесь приобретает токкатный мотив разработки: излагаемый тоже в увеличении (четвертями в оркестре, затем половинными у фортепиано), он становится распевным и мягким, сливаясь с мелодическими оборотами побочной партии у оркестра в единый лирический образ, полный задумчивости и задушевного покоя. Выделяется поэтическим обаянием, красотой и богатством гармонического колорита небольшой эпизод *Un poco piu mosso* (см. цифру 15). Здесь проходит нисходящая гармоническая секвенция из различных доминантовых септаккордов. Сочетание разнообразных мелодико-ритмических рисунков (квинтолей, триолей), медленно сменяющиеся аккорды оркестра, широкие арпеджированные аккорды в партии правой руки — все образует нежную и воздушную многокрасочную (при единстве общего колорита) звучность. Весь этот раздел — как бы преддверие коды.

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)**
8

The image shows two systems of musical notation for a piece titled 'Maestoso (Alla marcia)'. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket on the left. The music is in 2/4 time and marked with a forte dynamic (*ff*). It features a complex texture with many chords and arpeggiated figures. The second system also consists of two staves with a grand staff bracket, marked with a forte dynamic (*ff*). This system features a more melodic line in the right hand with long horizontal lines above the notes, and a bass line with chords. The tempo and mood are indicated as 'Maestoso (Alla marcia)'.

Собственно кода (Meno mosso, цифра **16**) построена на постепенном оживлении и нарастании динамики. Неторопливые вначале фигурки шестнадцатых все ускоряют свой бег и переходят в решительные восходящие триольные пассажи, поддержанные отрывистыми аккордами оркестра. Ритмически акцентированное заключение первой части концерта подчеркивает ее мужественно-волевой облик.

Вторая часть (Adagio sostenuto, ми мажор) — лирический центр концерта. Вступительные аккорды оркестра образуют модуляционный переход от первой части ко второй. Сумрачные до-минорные гармонии сменяются теплым и солнечным звучанием ми мажора. Воцаряется светлая и поэтическая атмосфера русского лирического пейзажа, спокойных размышлений, нежных и ласковых чувств. Фигурация фортепиано становится плавным и мелодически содержательным фоном для главной темы, которую исполняют вначале флейта, а затем — кларнет. Певучие фразы флейты пленяют затаенной страстностью и изысканным мелодическим рисунком. Неторопливая, распевно-декламационная мелодия кларнета (от *a tempo*) исполнена безмятежного настроения и глубокого душевного покоя.

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.

(Adagio sostenuto)

(Adagio sostenuto)

Эта мелодия парит вокруг терцового и тонического звуков и завершается выразительной, подобной радостному вздоху, фразой струнных (см. два такта перед цифрой 19). Ощущению полноты и интенсивности лирического переживания, которое рождает эта музыка, способствуют также красивые смены гармоний и многочисленные эпизодически появляющиеся средние голоса, среди которых особенно выделяются задушевные реплики фортепиано.

После двух проведений темы (поочередно оркестром и солистом) и

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

небольшого заключения, закрепляющего тональность доминанты (си мажор, цифра **19**), совершается переход к средней части Adagio. Созерцательная мелодия кларнета, переданная теперь фортепиано, приобретает постепенно все более страстный, патетический характер. Особенно интенсивными нарастаниями, взволнованностью и драматизмом отличается раздел после цифры **22**. Плавное мелодическое изложение сменяется теперь бурным и стремительным движением шестнадцатых, как будто в медленную часть концерта вклинивается эпизод скерцо. Композитор дважды вводит виртуозные каденции, носящие (особенно вторая) свободный импровизационный характер (см. цифры **23** и **25**). Вторая каденция, начинающаяся на секстаккорде II низкой ступени (фа мажор), служит главной кульминацией части.

Вслед за репризным проведением основной лирической темы (одно предложение), звучащей теперь у скрипок, наступает короткая, но чрезвычайно насыщенная кода (цифра **27**). Сочные аккорды и арпеджио фортепиано, триольная аккордовая фигурация флейт и кларнетов образуют величественный и широкий поток звуков, на фоне которого ласково и приветливо звучат мелодические обороты темы. Короткая заключительная фраза солиста (интонационно родственная началу побочной партии первой части) дышит благородной простотой и спокойствием.

Финал (Allegro scherzando) начинается обширным вступлением, в начале которого происходит, как и во второй части концерта, модуляция — на этот раз из ми мажора в до мажор, затем в до-дур. Уже во вступлении, проникнутом чувством радостного возбуждения,

ден 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 Kadenzen 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 anklingen. 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

определяется основной волевой и жизнеутверждающий характер части. Она отмечена замечательным богатством и энергией ритмики, ярким блеском тембровых и гармонических красок. Завершающий характер финала обнаруживается и в тематических связях его с первой частью концерта. Так, начало вступления построено на материале токкатного мотива, заимствованного из разработки первой части. Следующие после небольшой каденции призывные переключки солиста и оркестра даются на гармониях вступления к первой части. Эти гармонии непосредственно вводят в тему главной партии (цифра 28), которая звучит у фортепиано в высоком регистре.

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 Einwurfe 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**

Звонкие аккорды staccato, вихревые триоли в сопровождении, упругая и волевая, почти плясовая ритмика придают теме неудержимо стремительный характер.

Замедленное и ораторски декламационное проведение основной темы у солирующего фортепиано (Meno mosso) образует переход к побочной партии. Тема ее излагается сначала оркестром. Эта певучая, извилистая мелодия, густая и сочная по колориту, полна страстной истомы. Хроматизмы, необычные ладовые обороты с пониженными ступенями придают

Кlingende Staccato-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

интонациям особую напряженность и вносят в музыку восточный оттенок.

abgesenkten Tonhöhen verleihen den Intonationen eine besondere Spannung und verleihen der Musik einen orientalischen Anstrich.

171 **Moderato**
espress.

Второе проведение темы поручено солисту и значительно развито. Мелодическая линия становится более широкой; наполняется многочисленными подъемами и спадами. Самые напряженные в интонационном отношении моменты, напоминающие побочную тему первой части, подчеркнуты введением доминантовых нонаккордов (си минора и си-бемоль мажора) и прерванных оборотов (см. такты 17 и 19 от цифры 31). Эмоциональный накал, страстная романтическая восторженность темы получают разрешение и успокоение в задумчивом и поэтическом заключении экспозиции (*Meno mosso*, цифра 32). Тихие, отрывистые аккорды оркестра сопровождаются прозрачной одноголосной мелодической фигурацией фортепиано: «журчащие» триоли постепенно уходят в высокий регистр и растворяются в трели. Разработка (*Allegro scherzando*) носит бурный и драматический характер, изобилует регистровыми, ритмическими и гармоническими контрастами, темповыми сдвигами — ускорениями. Вся она строится на материале главной партии. В первом разделе разработки особенно выразительно

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

развитие начального мотива темы главной партии в эпизоде Presto с яркими тембровыми и регистровыми контрастами. Второй раздел разработки начинается с энергичного фугато на материале главной партии (цифра **34**). Отсюда идет длительное нарастание, приводящее к короткому восьмитактному репризному проведению темы главной партии (Piu vivo, до минор, начиная с такта 7 после цифры **36**). Однако оно столь сжато и мимолетно, что наступление собственно репризы воспринимается лишь с появления побочной темы в ре-бемоль мажоре.

Большая кода (от цифры **38**) завершает концерт. Обширный разработочно-виртуозный раздел, в котором господствует доминантовая функция, служит подготовкой главной кульминации (Maestoso). На фоне полнзвучного аккордового аккомпанемента фортепиано мелодия побочной партии финала появляется в мощном унисоне оркестра. Здесь она приобретает силу и широту звучания, гордый, дифирамбический характер, солнечную (до мажор) тональную окраску. В этом величественном эпизоде, венчающем не только финал, но и весь концерт, с огромной художественной силой и убедительностью раскрывается подлинно оптимистическая сущность гениального произведения Рахманинова.

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 brillantem Werk mit großer künstlerischer Kraft und Überzeugung.

172 **Maestoso**

Maestoso

Второй концерт — одно из самых замечательных явлений русского музыкального искусства начала XX века. В нем с большой художественной силой и яркостью отражена эмоциональная атмосфера предреволюционной поры, запечатлены героические порывы, вера в торжество светлых жизненных сил, романтические мечты о добре и красоте. Второй концерт Рахманинова, как и многие другие произведения композитора, — явление не только художественной ценности, но и большого этического значения, ибо в нем нашли отражение благородные помыслы и упования демократической части русского общества того времени.

Произведение крупной формы, Второй концерт позволяет расширить наши наблюдения над фортепианным и общим музыкальным стилем Рахманинова.

Типично рахманиновские лирические темы — это широкие, непрерывно льющиеся мелодии с длительным подъемом к вершине

Das Zweite Konzert ist eines der bemerkenswertesten Phänomene der russischen Musik 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

(напряженное развитие темы по секвенциям) и столь же напряженным, постепенным спадом. Длительность этого спада и возникающее благодаря этому впечатление «бескрайности» мелодического потока составляют примечательную особенность стиля Рахманинова. Ярчайшими образцами подобного рода являются обе темы первой части, побочная партия финала.

Другой, тоже весьма характерный для Рахманинова тип мелодии представляет тема медленной части концерта. Это — плавная мелодия, вьющаяся вокруг основного устойчивого звука и опевающая его. Такие темы носят обычно у Рахманинова спокойный, созерцательный характер. Чаще всего они связаны, как и в данном случае, с воплощением излюбленных композитором настроений светлой и мечтательной лирики, с образами природы.

Второй концерт дает яркое представление и о самобытном гармоническом языке Рахманинова с его напряженной экспрессией и богатой красочностью. Тяготея в общем к диатонике, к сфере плагальных оборотов (отсюда — русский характер гармонии у Рахманинова), композитор любит многозвучные гармонии, уснащенные неаккордовыми звуками. Многие особенности гармонии Рахманинова объясняются сплетением различных мелодических линий, свободным и непринужденным движением голосов.

Неповторимо «рахманиновская» особенность музыки заключена также в энергичной, волевой ритмике концерта, в появлении в качестве тематических зерен четких и активных ритмических формул, остинатных мотивов, сплетающихся с широкими распевными мелодиями.

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.

Зрелость и новизна концертного стиля Рахманинова находят выражение в замечательном богатстве и многообразии фортепианной фактуры.

Подлинная симфоничность Второго концерта проявляется не только в богатстве и значительности образов, в широте развития основных тем, но также во внутренней спаянности формы в целом. Показательны в этом отношении стремление связать между собой отдельные части концерта через модуляционные переходы, тематические переключки между финалом и первой частью и особенно — итоговое для концерта значение коды финала.

Тяготение композитора к широким формам, крупным масштабам, к густым и ярким краскам при цельности и единстве тематического развития еще явственнее сказалось в грандиозном по замыслу и монументальности формы Третьем концерте. Концерты и симфонии Рахманинова роднит общность образов, лирико-драматический характер первых частей и созерцательный, лирико-пейзажный — медленных. Финалы рахманиновских концертов сочетают черты скерцо и финалов симфоний: скерцозные, народно-жанровые, лирические элементы сливаются в них в единое художественное целое и завершается торжественно-ликующей кодой, выражающей главную идею всего произведения.

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.

РОМАНСЫ

Романсы Рахманинова по своей популярности соперничают с его фортепианными произведениями. Рахманиновым написано около 80 романсов (считая юношеские, не опубликованные при жизни композитора). Большинство их сочинено на тексты русских поэтов-лириков второй половины XIX и рубежа XX веков и всего лишь немногим более десятка — на слова поэтов первой половины XIX века (Пушкина, Кольцова, Шевченко в русском переводе и др.).

Обращаясь зачастую к стихотворениям невысокого поэтического достоинства, Рахманинов прочитывал их по-своему и в музыкальном воплощении придавал им новый, неизмеримо более глубокий смысл. Романс он трактовал как область выражения преимущественно лирических чувств и настроений. Эпические, жанрово-бытовые, комедийные или характеристические образы у него почти не встречаются.

В нескольких романсах Рахманинова обнаруживается связь с народной песней и городской бытовой музыкой.

К жанру русской лирической песни («песня-романс») Рахманинов обращается преимущественно в ранний период творчества в 90-е годы. Он не стремится к воспроизведению всех особенностей народного стиля (хотя и сохраняет некоторые из них) и свободно пользуется при этом гармоническими и фактурными средствами профессиональной музыки¹.

¹ Этот подход характерен и для рахманиновских обработок народных песен в четырехручных пьесах соч. 11 — «Бурлацкая» и «Слава», в «Трех

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 - „Traidler“ und „Ruhm“,

русских песнях для оркестра с хором» соч. 41.

При этом жанр трактуется преимущественно в драматическом плане. Примером может служить песня-романс «**Полюбила я на печаль свою**» (стихи Т. Шевченко в переводе А. Н. Плещеева). По содержанию песня связана с темой рекрутчины, а по стилю и жанру — с плачами. В основу мелодии композитором положена терцовая попевка, многократно повторяющаяся. Характерны также скорбные обороты в окончаниях мелодических фраз. Драматичные, несколько надрывные распевы в кульминациях («Уж такая доля мне выпала») усиливает близость вокальной партии к причитанию-плачу. «Гусельные» арпеджированные аккорды в начале песни подчеркивают ее народный склад.

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

Полю - би - ла я на пе - чать свою (си ро)

Драматическим центром произведения является второй куплет. Восходящие секвенции и мелодии, поддержанные взволнованными триольными фигурациями фортепиано, прерываются декламационным изложением («И солдаткой я...»); последующая кульминационная фраза шире по диапазону, чем в первом куплете, и является

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.

драматической вершиной песни. После нее особенно выразительно звучат «плачущие» бессловесные вокализы коды. Своей безнадежностью они подчеркивают драму одинокой женщины-солдатки.

Совершенно особое место в вокальной лирике Рахманинова занимает гениальный **«Вокализ»**, написанный в 1915 году¹.

¹ Это произведение посвящено великой русской певице А. В. Неждановой.

Он примыкает к романсам композитора, в истоках своих связанным с русской песенностью. Элементы народного песенного стиля органично вливаются здесь в мелодику, отмеченную яркой индивидуальностью.

О связи «Вокализа» с русской протяжной песней говорит широта мелодии, неторопливый и, как кажется, «бесконечный» характер ее развития. Плавности и текучести движения способствует отсутствие строгой повторности и симметрии в строении и последовательности фраз, предложений и периодов («Вокализ» написан в простой двухчастной форме). Музыка столь выразительна, столь содержательна, что композитор счел возможным отказаться от поэтического текста. «Вокализ» хочется назвать русской «песней без слов».

На фоне размеренных и спокойных аккордов рояля у сопрано льется задумчивая, немного грустная мелодия-песня (пример 174).

Плавно, мягкими извивами она движется вниз от III ступени к V, затем круто поднимается вверх на октаву и плавным нисходящим оборотом соскальзывает к основному тону лада.

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.

Музыкальная ткань пьесы насыщена «поющими» мелодическими голосами, интонационно родственными основной теме. Во втором предложении к вокальной мелодии присоединяются еще два голоса фортепиано, изложенные в виде дуэта-диалога. В третьем предложении мелодическое движение в аккомпанементе удваивается в октаву. В последнем предложении вокальная мелодия образует свободный подголосок («втору») к теме, звучащей у фортепиано.

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**

Глубоко русский характер музыки «Вокализа» подчеркнут и гармоническими средствами: диатоникой (см. натуральный минор в основе мелодии в первом предложении, последование септаккорда натуральной VII ступени и тоники в тактах 5—6), плагальными оборотами (например, такты 2—3 в

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

начале третьего предложения), частыми параллелизмами в голосоведении (в частности, см. последование параллельных трезвучий в такте 3 от конца романса).

Как своеобразное продолжение жанра «восточной песни», характерного для творчества русских композиторов первой половины XIX века и «кучкистов», может рассматриваться романс **«Не пой, красавица, при мне»** (слова А. С. Пушкина)—подлинный шедевр вокальной лирики Рахманинова 90-х годов. Основная тема романса, задумчивая и печальная, сначала появляется в фортепианном вступлении, где она изложена как завершенная песенная мелодия. Однообразно повторяющиеся ля в басу, хроматически нисходящее движение средних голосов с красочными сменами гармоний придают музыке вступления восточный колорит.

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

В отличие от Глинки и Римского-Корсакова, обращавшихся к тому же

Im Gegensatz zu Glinka und Rimski-Korsakow, die dasselbe Gedicht

стихотворению, Рахманинов придал ему страстнопатетическое звучание¹.

¹ Драматизмом отличается и романс Балакирева на тот же текст («Грузинская песня»), но в нем нет того пафоса, которым проникнут рахманиновский романс.

В романсе сочетаются песенное и декламационное начала. Уже в первой строфе композитор предварил песенную мелодию выразительным речитативом-обращением.

Декламационный характер носят и краткие интерлюдии фортепиано перед последующими строфами. Особенной экспрессией отличаются первые две интерлюдии (*Meno mosso*), в которых глубоко переработаны и заострены интонации речитатива (введены II пониженная ступень и интервал увеличенной секунды). В декламационной манере изложена и вокальная партия второй строфы («Увы, напоминают мне»), как бы наложенная на основную, певучую тему, проходящую в сопровождении.

В третьей строфе («Я призрак милый») наступает драматическая кульминация. Восходящие секвенции вокальных фраз и беспокойные (с синкопой) фигуры шестнадцатых у рояля с доминантовыми гармониями (доминантноаккорд — доминант-септаккорд) приводят к патетическому восклицанию «Но ты поешь», поддержанному мощными повторяющимися аккордами. Замечательной находкой молодого композитора явилось введение второй, на этот раз тихой, кульминации в репризе. Вслед за построением начального речитатива у фортепиано звучит основная песенная мелодия, а в вокальной партии появляется красивая

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 Klavierzwischenstücke vor den folgenden Strophen haben ebenfalls deklamatorischen Charakter. Besonders ausdrucksstark sind die ersten beiden Zwischenstücke (*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

контрапунктирующая тема, медлительно, уступами спускающаяся от высокого ля. Это второе кульминационное ля, исполняемое здесь *pianissimo* («Напоминают мне оне»), воспринимается как отголосок минувшего страстного волнения.

Сквозное развитие музыкального материала придает большую спаянность музыкальной форме романса. Выразительные интерлюдии образуют связки между строфами.

Среди романсов раннихopusов встречаются произведения, родственные по общему характеру вокальной лирике Чайковского. Они обладают вместе с тем признаками индивидуального почерка композитора. Для них показательны особая сгущенность чувства, особая томительно-знойная страстность выражения, длительное пребывание в одной эмоциональной сфере и подчеркнутая острота кульминации.

«В молчаньи ночи тайной» (слова А. А. Фета)—весьма характерный образец любовной лирики подобного рода. Господствующий чувственно-страстный тон определяется уже в инструментальном вступлении. Томные интонации уменьшенной септимы в верхнем голосе появляются на фоне экспрессивных гармоний аккомпанемента (уменьшенный септаккорд, доминантовый нонаккорд). Триольная аккордовая фактура сопровождения сохраняется и при вступлении вокальной мелодии, певучей и декламационно-выразительной.

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

0, дол . го бу . ду

pp

mf

я, в молчань . и но . чи тай . ной,

p

В среднем разделе романса сопровождение приобретает более взволнованный характер. Имитационное развитие новых мелодических оборотов у голоса и фортепиано и цепь восходящих секвенций приводят к патетической кульминации с поочередным достижением вершинного звука (фа-диез) в вокальной, потом в фортепианной партии («заветным именем будить ночную тьму»). Здесь любовный восторг достигает апогея. В следующем за этим заключительном разделе (*Piu vivo*) измененная тема первой части постепенно растворяется в восходящих триольных фигурациях.

Романсы лирико-пейзажного характера образуют одну из важнейших по художественной ценности областей вокальной лирики Рахманинова. Пейзажный элемент или сливается с основным психологическим содержанием, или, напротив, контрастирует с последним. Некоторые из этих произведений выдержаны в прозрачных, акварельных тонах, проникнуты спокойным, созерцательным настроением и отличаются исключительной тонкостью и поэтичностью. Одним из первых таких романсов в творчестве молодого Рахманинова был «Островок» на стихи английского поэта-романтика П. Шелли в переводе К. Бальмонта.

Наиболее совершенные и тонкие романсы, связанные с образами природы, были созданы композитором в зрелом периоде. Это — «Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна». Они входят в цикл романсов соч. 21, появившийся почти одновременно с прелюдиями соч. 23 и Вторым концертом и обладающий теми же высокими достоинствами глубиной содержания, изяществом и отточенностью формы, богатством выразительных средств.

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 „Fliesen“, „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.

«Сирень» (слова Ек. Бекетовой)— одна из самых драгоценных жемчужин рахманиновской лирики. Музыка этого романса отмечена исключительной естественностью и простотой, замечательным слиянием лирического чувства и образов природы, выраженных посредством тонких музыкально-живописных элементов. Вся музыкальная ткань романса певуча, мелодична. Спокойные, распевные вокальные фразы непринужденно льются одна за другой. Выразительная фигурация фортепиано ассоциируется с представлением о колеблемой легким ветерком листве. Ощущение покоя возникает и благодаря пентатонической ладовой окраске: вокальная мелодия и сопровождение первых тактов романса выдержаны в бесполутоновом звукоряде ля-бемоль — си-бемоль — до — ми-бемоль — фа.

„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 tranqu.*

Но ут-ру, на за-ре, по ро-си-стой тра-ве

mf cantabile

В дальнейшем, по мере развития, композитор выходит за рамки пентатоники. В середине романса выделяется задушевностью и теплотой широкая мелодическая фраза («В жизни счастье одно»), поддержанная красивым инструментальным подголоском и оттененная мягким поворотом в тональность II ступени (си-бемоль минор). Значительно обновлена и реприза. (Романс написан в простой двухчастной форме.) Композитор сохраняет лишь тональность и рисунок фортепианного сопровождения. Сама же мелодия здесь новая, с широкими интервалами и острыми задержаниями в кульминации («Мое бедное счастье»). Зато тем более свежо и кристально чисто в заключении звучат у рояля диатоническая мелодия и прежняя пентатонная фигурация, которыми завершается романс.

Романс **«Здесь хорошо»** (слова Г. А. Галиной) также принадлежит к выдающимся образцам светло-созерцательных лирических произведений Рахманинова. В этом романсе с большой ясностью обнаруживается характерная для зрелого романсного стиля композитора текучесть музыкального развития, порождающая особую цельность формы, ее внутреннюю нерасчлененность. Романс построен, можно сказать, «на одном дыхании» — столь непрерывно льется музыка в гибком сплетении мелодических фраз голоса и фортепиано, в пластичных гармонических и ладотональных переходах. Мелодия романса рождается из начальной вокальной фразы. Ее характерные мелодико-ритмические очертания — ровное движение трех восьмых по терциям вверх и остановка на последнем, четвертом, звуке с небольшим спуском вниз — нетрудно заметить во

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 Anfangsphrase 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

всех вокальных и фортепианных фразах романса.

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 горит ре-ка;

Варьируя этот мотив, композитор с замечательным мастерством создает из него более широкие мелодические построения. Они ведут к мелодической вершине, представляющей особую тихую и полную глубокого, но затаенного, восторженного чувства кульминацию («Да ты, мечта моя!»).

Впечатлению непрерывности течения музыки способствуют однотипность фактуры сопровождения, почти полное отсутствие цезур и стремление избежать тоники. Ля-мажорное тоническое трезвучие появляется в середине романса лишь один раз (в конце первого предложения — перед словами «здесь нет людей») и прочно утверждается только в заключении. Зато неоднократно композитор вводит доминантовые или субдоминантовые гармонии к побочным ступеням лада, создавая видимость отклонений в разные тональности: см., например, при словах «Белеют облака» (плагальная каденция с квинтсектаккордом II ступени в гармоническом ми мажоре), в кульминации романса «Да ты, мечта моя!» (автентическая каденция в фа-диез миноре). Такое

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

разнообразии, переливчатость тональных красок имеет не только большое пейзажно-колористическое значение, но и обогащает лирико-психологическое содержание романса, придавая музыке особую одухотворенность и выразительность.

В романсах Рахманинова образы природы привлекаются не только для выражения тихих, созерцательных настроений. Порой они помогают воплотить бурные, страстные чувства. Тогда рождаются романсы виртуозного характера, отличающиеся широтой формы, сочностью и густотой красок, блеском и сложностью фортепианного изложения.

В таком стиле Рахманиновым написан романс «**Весенние воды**» (слова Ф. И. Тютчева). Это музыкальная картина русской весны, поэма восторженных, радостно ликующих чувств. В вокальной партии господствуют призывные мелодические обороты: мотивы, построенные на звуках мажорного трезвучия, восходящие фразы, заканчивающиеся энергичным скачком. Их волевой характер усиливается пунктированными ритмическими фигурами. Блестящая, можно сказать, концертирующая, партия фортепиано очень содержательна и играет чрезвычайно важную роль в создании общего жизнеутверждающего характера произведения и его живописного, картинного облика. Уже вступительная фраза фортепианной партии — в бурно взлетающих пассажах, в экспрессивном звучании увеличенного трезвучия — воссоздает атмосферу весны, рождая музыкальный образ пенящихся весенних потоков.

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

Эта фраза развивается далее на протяжении почти всего романса и приобретает самостоятельное художественное значение, становясь

Diese Phrase entwickelt sich fast während der gesamten Romanze weiter und erhält eine eigenständige künstlerische Bedeutung, sie wird zu

как бы лейтмотивом весны. В кульминациях произведения он превращается в радостные звоны, возвещающие торжество светлых сил.

Музыкальное развитие, благодаря неожиданным терцовым сопоставлениям мажорных тональностей (ми-бемоль мажор — си мажор — ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор — фа-диез мажор), отличается яркими тональными контрастами. Необычным для камерного жанра является и глубокое преобразование тематизма.

Сила и напряженность музыкального развития вызвали появление в романсе двух ярких и мощных кульминаций. Одна из них достигается при сопоставлении ми-бемоль мажора и фа-диез мажора («Весна идет! Мы молодой весны гонцы»). В вокальной партии здесь появляется широкая (в объеме децимы), круто устремляющаяся вверх, ликующая фраза «Она нас выслала вперед!», поддержанная бурными взлетами аккордов у фортепиано (вступительный мотив). Вслед за тем музыка приобретает мечтательный и сдержанный характер: внезапно спадает звучность, дважды замедляется темп, облегчается фортепианная фактура.

Andante («И тихих, теплых майских дней») начинает новую волну нарастания: ускоряется темп и учащается ритмический пульс (восьмые сменяются триолями). Энергичные восходящие секвенции фортепиано приводят ко второй, не менее впечатляющей, но на этот раз чисто инструментальной кульминации. Она напоминает патетические виртуозные эпизоды фортепианных концертов композитора. Последний звук вокальной партии «затопляется» лавиной бурно низвергающихся октав, приводящих к патетическому,

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 lebhaft 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-virtuosischen 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

подобному возгласу трубы, призыву «Весна идет!». Он сопровождается плотным, как будто вибрирующим (повторяющиеся триоли) аккомпанементом с острозвучащим наложением аккорда доминанты с секстой на тоническую квинту.

Образ ночи неоднократно возникает в романсах Рахманинова. В романсе **«Отрывок из Мюссе»** (перевод А. Н. Апухтина) он связывается с состоянием гнетущего одиночества. Гамма выраженных в романсе чувств — это мучительная душевная боль и отчаяние, усиливаемые мраком и тишиной. Некоторая взвинченность, «надрывность» музыки в отдельных эпизодах романса отражает, по-видимому, стилевые черты цыганского эстрадного исполнительского искусства, которое хорошо знал Рахманинов. В несколько преувеличенной патетике подобных романсов, как справедливо заметил Б. В. Асафьев, «звучали надрыв и вопль, понятные окружающей среде», и «этим своим порывом, своими стремлениями композитор инстинктивно отвечал наболевшему чувству».

Музыкально-поэтический образ рождается уже в первых тактах романса. Мелодию образуют разделенные паузами, но интонационно слитные фразы. Выразительность усиливается возбужденными фигурациями аккомпанемента.

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 нот. Каждая система включает вокальную партию и фортепиано. В первой системе вокал начинается с динамикой *f* и сопровождается арpeggiрованными аккордами. Во второй системе вокал переходит к динамике *mf*, а фортепиано включает марку *triso.* В третьей системе вокал заканчивается на динамике *f*. Темп обозначен как *Allegro non troppo*.

Что так у - си - лен - но серд - це боль -
но .. е бьет - ся, и
про - сит, и жаждет по - ко - я?

В среднем разделе (он начинается от слов «Чем я взволнован») появляются контрастные по настроению и музыкальному содержанию эпизоды, раскрывающие сложную смену мыслей и переживаний лирического героя. Напевная ариозная мелодика сменяется речитативным изложением. Как неожиданный порыв

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

светлого и восторженного чувства надежды звучит восклицание «Боже мой!», подчеркнутое мажорным трезвучием VI ступени. Состояние смутной тревоги и напряженного ожидания превосходно выражено далее в повторности однотипных молодических фраз («Кто-то зовет меня» и т. д.), в уныло-щемящем звучании повторенного двенадцать раз у фортепиано фа-диез второй октавы («Это полночь пробило») и в нисходящем движении басов, звучащем как удаляющиеся тихие шаги. Драматическая кульминация наступает в сжатой репризе-коде («О, одиночество» и т. д.) и приходится, как это нередко бывает в романсах Рахманинова, на фортепианное заключение. В нем объединены наиболее существенные и яркие компоненты музыкального содержания произведения: интонации главной темы и мажорный сдвиг из среднего раздела романса. Вторичное появление ре- мажорного трезвучия и здесь производит впечатление «луча света», внезапно проникшего в ночную, насыщенную трагизмом атмосферу.

Весьма типична для зрелого вокального стиля Рахманинова непрерывно развивающаяся музыкальная форма романса — простая трехчастная, тяготеющая, однако, к одночастной композиции. Слитность ее достигается интонационным родством различных мелодических построений (см., например, начальные фразы всех трех разделов — «Что так усиленно сердце больное бьется?», «Чем я взволнован, испуган в ночи?», «О одиночество, о нищета!»). Единство музыкальной формы достигается также гибкостью модуляционного плана, частой сменой разнохарактерных эпизодов и фактуры, благодаря чему вся середина носит незавершенный характер и воспринимается как

будет, 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

подготовка репризы. Лишь четырехтактный предыкт (от слов «Моя келья пуста») и прочное установление основной тональности в репризе-коде придают целому необходимую законченность. Все эти особенности приближают романс к типу драматической вокальной сцены.

Образ ночи возникает и в романсе **«Ночь печальна»** (слова И. А. Бунина). Впрочем, тема трагического одиночества получила здесь совсем иное воплощение. «Ночь печальна» — новая разновидность русской элегии. Она не похожа на светлые созерцательные элегии Глинки («Не искушай») или Римского-Корсакова («Редает облаков...»). Элегичность сочетается здесь со сгущенно-сумрачным настроением, последовательное нагнетание трагического колорита со сдержанностью, подчеркнутой неподвижностью. Основой романса являются, в сущности, не одна, а две мелодии. Первая формируется в вокальной партии, слагаясь из кратких и печальных по настроению мотивов-вздохов; другая — более широкая и слитная — проходит в партии фортепиано. Фоном служат меланхолично повторяющиеся квинтолы, они создают ощущение неизбывной печали и оцепенения.

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 Reprisen-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

чаль на, как меч

p

la melodia ben marcato

ты мо-и... Да-ле-ко,

p un poco più mosso
cresc.

cresc.

Своеобразие интонационного развития заключается в том, что многочисленные фразы и мотивы, возникающие в ходе развертывания музыкально-поэтического образа,

Die Besonderheit der intonatorischen Entwicklung liegt darin, dass zahlreiche Phrasen und Motive, die im Laufe der Entfaltung des musikalischen und poetischen Bildes entstehen, als

воспринимаются как варианты единого мелодического содержания. Некоторые из них приобретают значение «ключевых» интонаций и попевок. Таков, например, начальный мелодический оборот на слова «Ночь печальна», обрамляющий весь романс (см. три последних такта фортепианного заключения). Сюда же следует отнести и различные варианты мелодической фразы, основанной на восходящем движении к квинтовому тону лада. Первоначально этот оборот возникает у фортепиано, затем проходит в вокальной мелодии («Далеко...» и т. д.) и вновь продолжает развиваться в инструментальной партии (см. такты 5—7). На сплетении этих двух характерных мотивов построено и заключение.

Впечатлению единства и внутренней цельности музыкальной формы романса способствует выдержанность гармонического развития. В романсе господствует плагальная гармоническая сфера, проявляющаяся в тональных соотношениях частей произведения (фа-диез минор — ми минор — фа-диез минор) и в многочисленных плагальных оборотах, рассеянных по всему романсу.

В то же время нетрудно найти тонкие образно-музыкальные штрихи, связанные с отдельными деталями поэтического содержания. Отметим, например, остановку на мажорном трезвучии VI ступени при упоминании о далеком огоньке, радующем затерянного в бескрайней степи путника. Появляющийся далее пластичный мелодичный ход со скачком на уменьшенную квинту и отклонение в тональность мажорной доминанты хорошо сливаются со словами текста «В сердце много грусти и любви». При переходе к репризе у рояля выразительно звучит ход параллельных октав, своим

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

суровым характером и размеренностью подготавливающий возвращение музыкальной картины безлюдной ночной степи.

Удивительная чуткость и проникновенность музыки, образная насыщенность, достигнутые композитором при очень экономном использовании выразительных средств, делают этот романс одним из перлов вокального творчества Рахманинова.

Как мы видим, в вокальных произведениях Рахманинова широко представлена драматическая тематика. Горькое сознание невозвратимости счастья и, несмотря ни на что, неудержимое стремление к нему, гневный протест против незаслуженного страдания и обездоленности — таковы настроения и мотивы драматических романсов Рахманинова. Большая часть их встречается среди романсных циклов 1900-х годов (соч. 21 и 26).

«**Проходит все**» (соч. 26, слова Д. Н. Ратгауза). Тема сожаления о безвозвратно уходящей жизни решена здесь композитором в остродраматическом плане: она перерастает в страстный протест против всего, что сковывает и подавляет светлые и прекрасные порывы человека. Этим романс Рахманинова решительно отличается от пессимистического и безвольного по настроению стихотворения Ратгауза. С особенной силой прорывается протестующий пафос в кульминационной, последней фразе. Эта кульминация, подготовленная двумя последовательно нарастающими фразами — голоса и фортепиано, — восходящим рисунком с энергичным квинтовым скачком, полнозвучной фактурой и мощным звучанием более всего способствует

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

переосмыслению поэтического текста.

Neuinterpretation des poetischen Textes sehr förderlich.

182

Più mosso
mf *cresc.* *f*
И-деи во-ля на, над ней дру-га я вста-нет... Я не мо-
mf *cresc.* *p cresc.*
ff *ad libitum*
гу ве-се-лых не сеп-сть!
sempre cresc. *ff* *dim*

Несколько особняком в вокальной лирике Рахманинова стоят его последние романсы (соч 38), написанные в 1916 году. На этот раз композитор обратится к современной символистской поэзии, ранее остававшейся ему чуждой. Среди авторов избранных Рахманиновым стихотворений встречаем имена А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта, а также А. Белого, И. Северянина, Ф. Сологуба. Характером поэтического строя и общей направленностью этих стихотворений можно объяснить появление в романсах соч. 38 сложного интонационного и ладо-гармонического языка, преобладание

Etwas anders verhält es sich mit Rachmaninoffs 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

изысканной декламационности над мелодически обобщенным раскрытием поэтического образа, подчеркнутую камерность стиля, некоторую эмоциональную «приглушенность», ощутимую в этом вокальном цикле при сравнении с предшествующими романсами композитора. Надо, однако, подчеркнуть, что и в романсах соч. 38, при свойственной им особой утонченности выражения, сохраняются всегда присущие рахманиновской вокальной лирике качества живая экспрессия мелодического образа, пленительная гамма красок в гармоническом языке, искренность и естественность в передаче настроений и чувств.

В романсах особенно ярко проявилась ценнейшая сторона музыки Рахманинова — ее общительность, способность сразу находить путь к сердцам людей — качество, роднящее Рахманинова с Чайковским. Романсы Рахманинова волнуют своей страстной силой, непосредственностью чувства, покоряющей искренностью. Это лирическая исповедь композитора, в которой нашли выражение несвойственные его творчеству мятежные порывы, и неудержимый напор волевых жизнеутверждающих эмоций — рахманиновское «половодье чувств»; в его романсах отражены и трагические настроения одиночества, и благоговейная любовь к природе.

Вокальный стиль композитора отличается протяженностью, широтой и свободой мелодического дыхания, сочетанием плавной и пластичной кантилены с чуткой, всегда психологически оправданной декламацией. Вокальное начало, пение господствует в романсах Рахманинова, вокальная мелодия

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 Vokaltextrn 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 Kantielen mit einfühlsamen, stets psychologisch begründeten Rezitationen aus. In Rachmaninows Romanzen dominiert der Gesang, die Gesangsmelodie ist

является для композитора основным средством раскрытия лирико-психологического содержания и создания обобщенных музыкальных образов. В вокальной лирике Рахманинова находят продолжение принципы романского стиля Глинки и Чайковского. Вместе с тем в романсах Рахманинова есть черты, указывающие на их стилевую связь с лирикой композиторов «Могучей кучки»—более всего Римского-Корсакова, отчасти Балакирева и Бородина; «корсаковское» начало ощущается в общем светло-элегическом тоне многих созерцательных романсов Рахманинова, в богатстве и сочности их гармонического колорита.

Одна из существенных особенностей романского стиля Рахманинова — исключительно большая роль и разнообразие фортепианного сопровождения. Фортепианную партию романсов Рахманинова невозможно назвать просто аккомпанементом. Интересно привести замечание композитора по поводу романса «Ночь печальна»: «.. Собственно, не ему [т. е. певцу] нужно петь, а аккомпаниатору на рояле». И действительно, в этом романсе (как и во многих других) голос и рояль сливаются в вокально-инструментальный ансамбль дуэт. В романсах Рахманинова встречаются образцы концертно-виртуозной, декоративной и пышной фортепианной фактуры, наряду с прозрачным камерным изложением, требующим от пианиста исключительного звукового мастерства в передаче ритмических и полифонических деталей музыкальной ткани, тончайших регистровых и гармонических красок.

Присущее Рахманинову чувство формы ярко выявилося в выпуклой и напряженной динамике его романсов. Они отличаются особой

das Hauptmittel des Komponisten, um lyrische und psychologische Inhalte zu offenbaren und verallgemeinerte musikalische Bilder zu schaffen. Rachmaninows Vokaltex te 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 vokalinstrumentalen 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

драматической остротой, «взрывчатостью» кульминаций, в которых с необычайной силой раскрывается внутренняя психологическая коллизия, главная мысль произведения. Не менее типичны для вокальной лирики композитора и так называемые «тихие» кульминации — с использованием на нежнейшем pianissimo высоких звуков.

Такие кульминации, при всей внешней сдержанности, обладают огромной эмоциональной напряженностью и производят неизгладимое художественное впечатление, являясь выражением самых сокровенных мыслей и чувств автора.

Вокальные произведения Рахманинова (как и его современника Метнера) завершают историю русского классического романса дореволюционного времени.

«АЛЕКО»

Юношеская опера «Алеко» написана на сюжет поэмы Пушкина «Цыганы». Либретто составлено В. И. Немировичем-Данченко. «Алеко», как и другие оперы Рахманинова, является произведением лирико-трагедийного плана, отличающимся сжатостью формы (один акт) и острой конфликтностью музыкальной драматургии. Действие развивается быстро и напряженно, на фоне красочных жанрово-бытовых сцен (хоровых и танцевальных) и небольших оркестровых эпизодов (лирико-драматических и пейзажных).

Краткое содержание. Мирный быт цыган нарушен с приходом Алеко, покинувшего город из-за разлада с окружающим обществом и ставшего добровольным изгнанником Алеко

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

стремится найти утешение и душевный покой в любви молодой цыганки Земфиры, в патриархальной жизни цыган, основанной на началах справедливости и свободы. Однако он не в силах освободиться от присущих ему эгоизма и жестокости. Эти низменные страсти становятся источником драмы самого Алеко, Земфиры, ее отца и молодого цыгана. Уже в первых сценах оперы Алеко предстает как мрачный человек, терзаемый ревнивыми подозрениями и готовый жестоко наказать изменницу. Но Земфира не признает ревнивых, эгоистичных притязаний опостылевшего ей Алеко и намерена отстоять свое право на свободу. Выследив Земфиру и молодого цыгана, Алеко в припадке ревности убивает их. Отец Земфиры, выражая общее мнение цыган, осуждает Алеко и изгоняет его из табора.

Центром оперы являются (по своему местоположению и драматургической роли) следующие один за другим вокальные номера, в которых характеризуются главные герои оперы — Земфира и Алеко.



Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж» составляет основу сцены у люльки (№ 9). Укачивая ребенка, Земфира напевает песню и, несмотря на требование Алеко прекратить пение, допевает ее до конца. Куплеты песни чередуются с краткими речитативами участников сцены. Песня живо рисует образ необузданно-страстной и полудикой Земфиры, не терпящей посягательств на свободу своих чувств. Музыка оркестрового вступления отличается энергией и своеобразной суровостью колорита. Очертания мелодической линии остры: нисходящие секундовые обороты внезапно переходят в квартный скачок, ритм упорен и

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 Sekundschriffe werden plötzlich zu Quartsprüngen, der Rhythmus ist

решителен, гармония (альтерированная двойная доминанта) несколько жестка. Далеко не женственного характера и сама мелодия — скорее декламационная, чем певучая. Как и вступление, она основана на многократном повторении одного ритмического

рисунка  во вступлении,  — в вокальной партии. Все это придает песне Земфиры дерзковызывающий характер.

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

В дальнейшем, при упоминании Земфиры о возлюбленном, мелодия становится певучей и гибкой, наполняется томительнострастным любовным чувством (*Con moto*). В последнем куплете вновь возвращаются в измененном виде интонации прежней, насмешливой и волевой темы.

Каватина Алеко (№ 10). Земфира ушла. Алеко один, погруженный в мрачное раздумье. Душевная драма Алеко, его страстная и гордая натура показаны композитором в развитом вокальном эпизоде, заключающем в себе признаки речитативно-ариозной сцены и собственно каватины.

Первый раздел носит вступительный характер; в нем господствует драматическое начало,

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 gefühlvolles 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

все время звучат тревожные и сумрачные интонации интродукции. Ими и открывается каватина (выразительная краткая мелодическая фраза басов). Этот лейтмотив передает мрачное раздумье героя. В спокойных мелодических оборотах первых речитативных фраз, в деталях оркестрового сопровождения (полное и мягкое звучание ре-бемоль-мажорного трезвучия) передана мирная картина спящего табора, озаренного лунным светом.

Но вслед за тем в патетических речитативных фразах-вопросах Алеко («Что ж сердце бедное трепещет?») обнаруживается его мучительная тревога.

В центре первого раздела каватины находится небольшой ариозный эпизод, в котором Алеко гневно обличает оставленное им общество и противопоставляет ему свободу кочевой жизни (см. «Я без забот, без сожаленья веду кочующие дни»). Однако этот душевный подъем сменяется горьким признанием героя: он не сумел обрести подлинную внутреннюю свободу. Его душу по-прежнему терзают темные страсти.

Мысли Алеко обращаются к Земфире. Светлые воспоминания о минувшем счастье с ней составляют содержание второго, центрального раздела каватины, точнее — собственно каватину. В вокальной партии разворачивается чудесная лирическая мелодия, плавно и непринужденно льющаяся на размеренно колышущемся оркестровом фоне.

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.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие тексты: «неж - но при-кло-нясь ко мне в пустынной ти - шине». Музыкальный текст включает динамические обозначения: *pp*, *mf*, *p* и указания на темп: *con anima*. В фортепиано используются триоллы.

Упоение и восторг Алеко, трепет охватившей его страсти вызывают появление в вокальной партии выразительных пауз, прерывистых фраз, в то время как у оркестра растёт и ширится основная певучая тема. Но грезы Алеко нарушаются мыслью об измене Земфиры. Скорбные речитативные фразы героя («И что ж? Земфира неверна...»), прервавшие развитие темы любви, сменяются замечательным по психологической выразительности и размаху оркестровым заключением. Оркестр подхватывает незавершенную любовную тему и доводит ее развитие до высочайшей кульминации. Однако здесь эта тема окрашена в иные тона: ее трагическая патетика выражает уже не беспредельность любовного чувства, а отчаяние Алеко.

Рассказ Старика (№ 3). Этот номер расположен в начале оперы. Уже в ее

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

экспозиционном разделе главному герою противопоставлен образ мудрого цыгана, отца Земфиры. Как выясняется из его рассказа-воспоминания, Старый цыган не стал мстить своей жене, которая полюбила другого, покинула мужа, маленькую дочь и ушла с чужим табором. Рассказ выдержан в спокойном повествовательном тоне, лишь временами прерываемом вспышками сильного драматизма. Мягко ниспадающая благородная и сдержанно-печальная мелодия голоса сопровождается «вздыхающими» фразами оркестра. Характерный ход на увеличенную секунду придает музыке слегка восточный оттенок.

В речитативных эпизодах начальные интонации рассказа приобретают чисто драматический характер — как, например, в выразительной фразе оркестра, рисующей отчаяние отца Земфиры (после слов «...ушла за ними Мариула»). Однако в заключительных тактах музыкальное выражение вновь обретает прежнюю сдержанность, и лишь несколько омрачается общий музыкальный колорит.

Вокальный стиль «Алеко» — мелодический. Голоса находятся на первом месте, оркестр — на втором, хотя его партия достаточно развита и драматургически значительна. Основой музыкальной формы оперы служат законченные музыкальные номера. Действующие лица, в основном, характеризуются в традиционных сольных оперных формах. В характеристике цыган Рахманинов не стремится к этнографически точному воспроизведению цыганского колорита (лишь в одном номере оперы — в «Пляске мужчин» — использована подлинная цыганская тема) и придерживается общих стилизованных приемов, встречающихся в

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 Zigeunerkolorit 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

«восточных» страницах музыки Глинки и «кучкистов».

Ценность оперы — в выразительности, юношеской свежести, непосредственности и эмоциональности музыки. Благодаря этим качествам «Алеко» сохраняется в репертуаре оперных театров.

В разносторонней музыкальной деятельности Рахманинов выступал как убежденный последователь великих русских композиторов XIX века, как продолжатель традиций национального демократического искусства, глубоко связанного с действительностью и обращенного к людям.

Рахманинов признан величайшим пианистом нашего столетия, имя которого стоит в истории фортепианного исполнительства рядом с именами Ф. Листа и А. Г. Рубинштейна. Дирижерские выступления Рахманинова утвердили за ним славу одного из самых выдающихся дирижеров своего времени.

Творческое наследие Рахманинова составляет драгоценную часть русской художественной культуры: его лучшие фортепианные, вокальные и симфонические произведения вошли в золотой фонд классической русской музыки и сохранили до наших дней свое художественное значение. Глубокая и сердечная музыка Рахманинова, неистощимая в своем мелодическом богатстве, в своей красоте и свежести, оказывает благотворное влияние на советских композиторов, особенно в области фортепианного и вокального творчества.

„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.

ГЛАВА X
И. Ф. СТРАВИНСКИЙ
(1882 — 1971)

Творчество Стравинского принадлежит к самым видным и одновременно самым сложным явлениям музыкального искусства XX века. Стравинский выступил в начале 1900-х годов и продолжал творческую деятельность почти до последних лет жизни. Его дарование развивалось под многосторонним воздействием отечественной художественной культуры. Вместе с тем у него рано установились связи с западно-европейской культурой, преимущественно французской. Оказавшись в начале первой мировой войны на Западе, Стравинский там и остался¹.

¹ В 1962 г. Стравинский приезжал в Советский Союз и дал несколько рорцетов, в которых дирижировал своими сочинениями.

Постепенно утратив непосредственную связь с национальными корнями, он сделался одним из ведущих представителей зарубежной музыкальной жизни. В сложной, извилистой эволюции его творчества нашли свое выражение многие противоречия, характерные для буржуазного искусства текущего столетия. Однако крупнейшие произведения композитора, созданные в условиях непосредственного контакта с русской действительностью, по праву стоят в ряду выдающихся достижений отечественной музыки предоктябрьских лет.

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.

КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Игорь Федорович Стравинский родился 5 июня 1882 года в Ораниенбауме (ныне г. Ломоносов) близ Петербурга, в семье выдающегося оперного артиста Ф. И. Стравинского. Среди разнообразных музыкальных впечатлений детских лет будущего композитора видное место заняли оперные произведения, с которыми он имел возможность знакомиться благодаря профессии отца. Много лет спустя Стравинский вспоминал о первом посещении оперного спектакля — глинкинского «Ивана Сусанина». «Тогда-то я впервые услышал оркестр — да и какой оркестр! Оркестр, исполнявший Глинку! Впечатление было незабываемое...», — писал он в мемуарах «Хроника моей жизни». Рано вошла в его сознание также и народная песня, которую он слышал в деревне, где семья проводила летние месяцы.

В возрасте десяти лет Стравинский начал заниматься фортепианной игрой. Вскоре он увлекается импровизацией, еще не умея записывать свои музыкальные мысли. Годом к шестнадцати относятся первые сохранившиеся сочинения.

После окончания гимназии Стравинский, следуя желанию родителей, поступил на юридический факультет Петербургского университета. Среди его университетских товарищей оказался младший сын Римского-Корсакова, через которого и состоялось знакомство Стравинского с великим композитором. Римский-Корсаков рекомендовал молодому музыканту заняться гармонией и контрапунктом с одним из своих учеников, сам же взялся руководить его занятиями по инструментовке и сочинению. Эти занятия начались зимою 1902/03 года

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 Operaufführung - 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

и длились около трех лет. Стравинский вошел в круг учеников Римского-Корсакова, постоянно бывавших у него в доме. Общение молодого композитора с Римским-Корсаковым и его семьей продолжалось и после окончания регулярных занятий, до самой смерти учителя.

В 1907 году Стравинский закончил свое первое крупное произведение— симфонию ми-бемоль мажор. Еще мало самостоятельная по стилю, симфония свидетельствовала об усвоении ее автором традиций русской классики, отразив в особенности влияние симфонизма Глазунова и отчасти Чайковского.

Для творческого развития композитора в ближайшие годы имело большое значение знакомство с новыми эстетическими направлениями. Он живо интересуется творчеством художников группы «Мир искусства», современной поэзией. В концертах Зилоти и на «Вечерах современной музыки» он испытывает яркие впечатления от произведений французских композиторов, особенно Дебюсси.

Освоение оркестровых принципов позднего Римского-Корсакова в сочетании с элементами, воспринятыми от французского музыкального импрессионизма, привело к существенным сдвигам в стиле молодого Стравинского. Наиболее отчетливо это сказалось в двух небольших оркестровых сочинениях 1908 года — «Фантастическом скерцо» и особенно «Фейерверке». Проявленное здесь виртуозное владение оркестровыми тембрами, выдвижение колористических элементов на роль ведущих носителей музыкального содержания уже указывало то направление, в котором пошло творчество Стравинского в ближайшие годы.

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.

Решающую роль для дальнейшей судьбы Стравинского сыграло его знакомство с С. П. Дягилевым. Энергичный деятель с огромными организаторскими способностями, Дягидев сумел привлечь и объединить виднейших художников, музыкантов, балетных артистов. Он был одним из непосредственных участников создания еще в конце 90-х годов художественных выставок и журнала «Мир искусства». В 1900-х годах Дягилев расширил сферу своей деятельности, вынеся ее за пределы России, После проведения в 1907 году цикла концертов русской музыки в Париже он возглавил так называемые «Русские сезоны» (в Париже, затем также в Лондоне). В «Русских сезонах» был сперва показан ряд русских оперных спектаклей («Борис Годунов», «Садко», «Снегурочка»), в которых выступили первоклассные исполнители, в частности Шаляпин. В дальнейшем основное место заняли балетные постановки с участием блестящего созвездия имен балерин А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной, танцора В. Ф. Нижинского, осуществляемые крупнейшим балетмейстером-реформатором М. М. Фокиным Дягилев уделял особое внимание привлечению к созданию спектаклей выдающихся художников-живописцев, которые не только выступали в качестве декораторов, но нередко принимали участие в составлении балетных сценариев. Все это способствовало огромному успеху «Русских сезонов», сыгравших заметную роль в укреплении мировой славы русского искусства.

Дягилев предложил Стравинскому сочинить музыку к задуманному им национально-фантастическому балету по мотивам народных сказок о Жар-птице и Кашее Бессмертном. Сценарий был создан Фокиным при участии художников А. Бенуа, А. Головина и других. Головин

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

(совместно с Л. Бакстом) сделал эскизы декораций и костюмов. Стравинский с большим увлечением в короткий срок написал музыку балета. Премьера «Жар-птицы» состоялась весной 1910 года в Париже. Это было первое обращение Стравинского к жанру балета, занявшему в ближайшие годы ведущее место в его творчестве. Хотя в «Жар-птице» еще ясно ощутимы связи с традициями Римского-Корсакова, отчасти и Мусоргского («Ночь на Лысой горе»), это произведение явилось заметным скачком в творческом развитии композитора.

С этого времени Стравинский на многие годы прочно связан с дягилевской антрепризой. Ровно через год после постановки «Жар-птицы», в июне 1911 года, в том же Париже увидел свег ramпы второй балет Стравинского — «Петрушка». В своей «Хронике» композитор рассказал интересные подробности относительно истории создания произведения. Однажды у него возник замысел виртуозной фортепианной пьесы с сопровождением оркестра. Сочиняя ее, он мысленно представлял себе образ игрушечного плясуна. Характеризовавшие этот образ стремительные арпеджированные пассажи рояля как бы вступали в схватку с оркестром, отвечающим угрожающими фанфарами. Пытаясь найти словесное определение характера персонажа, воплощаемого этой музыкой, Стравинский наконец понял то был Петрушка, «вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран! Это было, — пишет он, — именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!»

Дягилев загорелся идеей создания на данной основе целого спектакля.

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, „Petruschka“, 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 virtuosen 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 Petruschka 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

Так родился одноактный балет «Петрушка». Сценарий был сочинен А. Бенуа совместно с композитором, Бенуа же принадлежали эскизы костюмов и декораций. В качестве балетмейстера снова выступил Фокин, образ Петрушки нашел превосходного исполнителя в лице Нижинского.

С «Петрушкой» творчество Стравинского достигло полной зрелости. Вызвавшее при своем появлении довольно резкие расхождения в оценке, произведение это с течением времени получило общее признание.

Следующим значительным сочинением Стравинского явился балет «Весна священная», носящий подзаголовок «Картины языческой Руси». Как и в случае с «Петрушкой», начальный толчок был связан со зрительными, пластическими представлениями. Как-то неожиданно, рассказывает сам Стравинский в «Хронике», в его воображении «возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность». Композитор поделился своей мыслью с художником Н. Рерихом, которому особенно близка была древнеславянская тематика, а также с Дягилевым. Оба очень увлеклись идеей создания нового балета. Однако осуществление замысла было отеснено сочинением и постановкой «Петрушки». Партитура «Весны священной» была закончена в 1912 году, первая постановка состоялась в Париже, в июне 1913 года.

Премьера «Весны священной» прошла при исключительно бурной отрицательной реакции большей части публики. Необычность музыкального языка вызвала с

kreieren. So wurde das einaktige Ballett „Petruschka“ 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 Djailew. 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

первых тактов смех и возмущенные крики, превратившиеся в сплошной шум, заглушавший музыку и сбивавший танцоров. Лишь последующие спектакли и концертное исполнение музыки балета позволили оценить ее по достоинству, и вскоре «Весна священная» была признана одним из самых значительных событий музыкальной жизни своего времени.

В «Весне священной» Стравинский стремился передать мироощущение древних славян эпохи родового строя, жизнь которых глубоко связана с природой. Ее неведомые грозные силы они обожествляют и пытаются умилостивить обрядами и жертвами. Балет состоит из двух частей-картин — «Поцелуй земли» и «Великая жертва». Оркестровое вступление рисует весеннее пробуждение и постепенный расцвет природы. Ряд плясок, игр, ритуальных действий и обрядов завершается «Великой священной пляской» избранницы — девушки, обреченной на смерть.

«Весна священная» отразила дальнейшие новаторские искания Стравинского в области гармонии, оркестра и ритмики, достигающей здесь небывалой ранее степени сложности. В тематизме балета большое место занимают краткие архаические народные попевки, становящиеся типичными для языка Стравинского в ряде последующих произведений с национальной тематикой. Найденные в «Весне священной» новые выразительные средства оказали огромное влияние на развитие европейской музыки XX столетия.

Уже со времени постановки «Жар-птицы» Стравинский, связанный с дягилевской антрепризой, фактически обосновался за границей, лишь наезжая в Россию в летние месяцы.

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 unbekanntes, 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.

В начале 30-х годов он принял французское гражданство, а в 40-х — гражданство США, куда переехал после начала второй мировой войны.

В течение ближайших лет зарубежного периода сохраняется еще творческая связь Стравинского с национальной тематикой, с народными музыкальными и поэтическими источниками. Об этом свидетельствует ряд его вокально-инструментальных циклов на фольклорные тексты («Прибаутки», «Кошачьи колыбельные песни») и несколько музыкально-сценических произведений — «Байка про лису, петуха, кота да барана», «Свадебка», «История о беглом солдате и черте», комическая опера «Мавра» на сюжет поэмы «Домик в Коломне» Пушкина. В то же время в творчестве Стравинского появляется ряд новых эстетических и стиливых тенденций, постепенно уводящих его от русской тематики и от художественных принципов, определявших ранний период его творческого пути.

Дальнейшие этапы эволюции Стравинского выходят за рамки русской дооктябрьской музыки. В данном очерке они не рассматриваются.

«ПЕТРУШКА» «Потешные сцены в четырех картинах»

Действие этого «балета-улицы», как назвал его один из соавторов, А. Бенуа, происходит в старом Петербурге 1830-х годов, во время народных гуляний на масленой неделе. Основные действующие лица — куклы, между которыми и разворачивается драма, очень несложная, даже банальная. Это

Анfang 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,

история несчастной любви Петрушки, традиционного персонажа народного театра, к Балерине, отвергающей его и предпочитающей ему Арапа, который в конце концов убивает соперника — Петрушку. Фоном драмы служат широко развернутые картины масленичного гулянья, в которых показана многоликая веселящаяся толпа. Сущность замысла — в раскрытии темы душевного одиночества несчастного Петрушки, которому противостоит окружающий его мир — грубый и злой Арап, пустая легкомысленная Балерина, их общий хозяин и владелец Фокусник и равнодушная праздная толпа.

Краткое содержание. Первая картина. Народные гулянья на масленой¹.

¹ Заголовки каждой картины даются согласно партитуре.

Адмиралтейская площадь в Петербурге, яркий зимний день. В центре сцены — театрик Фокусника. Тут же раешник, карусели, перекидные качели, ледяные горы, лавки со сладостями. Проходит группа подвыпивших гуляк. Балаганный дед потешает толпу. Появляется шарманщик с уличной танцовщицей. Одновременно с противоположной стороны слышны звуки музыкального ящика. Около него пляшет другая танцовщица. Выходит старый Фокусник. Занавес театрака раздвигается, показывая трех кукол — Петрушку, Балерину и Арапа. Фокусник оживляет их прикосновением флейты, и они пускаются в пляс.

Вторая картина. У Петрушки. Комната Петрушки с картонными стенами, окрашенными в черный цвет, со звездами и месяцем, с грозным портретом Фокусника на одной из стен. Чья-то нога грубо вталкивает Петрушку в дверь. Он падает, затем приходит в себя и раздражается проклятиями. Появляется Балерина, Петрушка радостно бросается к ней, но она скоро уходит. Петрушка предается отчаянию.

Третья картина. У Арапа. Комната Арапа. Красные обои с зелеными пальмами и фантастическими фруктами

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

Арап в роскошном одеянии лежит на оттоманке и играет кокосовым орехом. Входит Балерина, танцует сперва соло, затем вместе с Арапом. Врывается Петрушка, происходит схватка его с Арапом. Балерина падает в обморок. В конце концов Арап выталкивает Петрушку.

Четвертая картина. Народные гулянья на масляной (под вечер). Декорация первой картины. Последовательно проходит ряд эпизодов. Танцующих кормилиц сменяет мужик с медведем, который ходит на задних лапах под звуки дудки. Появляется ухарь-купец с двумя цыганками. Он разбрасывает ассигнации, играет на гармонике, цыганки пляшут. В лихой пляске выступают кучера и конюхи, к которым присоединяются кормилицы. Постепенно наступают сумерки, зажигаются разноцветные бенгальские огни. Появляются ряженые — черт, коза, свинья. Они балагурят и танцуют. Пляска становится общей. Внезапно из театрала доносятся крики — выбегает Петрушка, преследуемый Арапом. Взбешенный Арап ударом сабли убивает Петрушку (к этому времени темнота сгущается и начинается идти снег). Окруженный толпой, Петрушка умирает. Приходит Фокусник, поднимает труп Петрушки и трясет его, показывая, что это только кукла, из которой сыплются опилки. Толпа расходится. Фокусник тащит куклу в театрик. Неожиданно над театриком появляется тень Петрушки, грозящая Фокуснику и показывающая ему длинный нос. Фокусник в ужасе выпускает из рук куклу и поспешно уходит.

Первая картина расчленяется на три неравных по величине раздела. Первый, наиболее развернутый, рисует картину гулянья. Второй связан с выступлением Фокусника и оживлением кукол, третий — с их пляской.

Музыка первого раздела поражает необычайной жизненностью, яркостью в обрисовке праздничного уличного быта старого Петербурга. Своеобразная «объемность» в изображении пестрой, многоголосной

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

толпы достигается непрерывным чередованием различных эпизодов. К тому же сам музыкальный язык сцены обладает особой многоплановостью: он вырастает из одновременного сочетания и наложения разнородных интонаций, гармоний, тембров, что сразу вводит в обстановку шумной толчеи.

С первых же тактов в оркестре слышится общий неумолкающий вибрирующий гул: говор, выкрики торговцев, обрывки песен и т. д. Достигается этот эффект непрерывным трелеобразным движением, напоминающим гармошечный наигрыш (вначале он интонируется кларнетами и валторнами — см. 185а). На этом фоне у флейты многократно повторяется квартовый оборот¹, который чередуется с краткой интонационной попевкой.

¹ Подобного рода обороты-попевки были типичны для выкриков бродячих уличных торговцев-разносчиков, нараспев предлагавших свой товар. Стравинский с детства был знаком с этим характерным явлением городского быта.

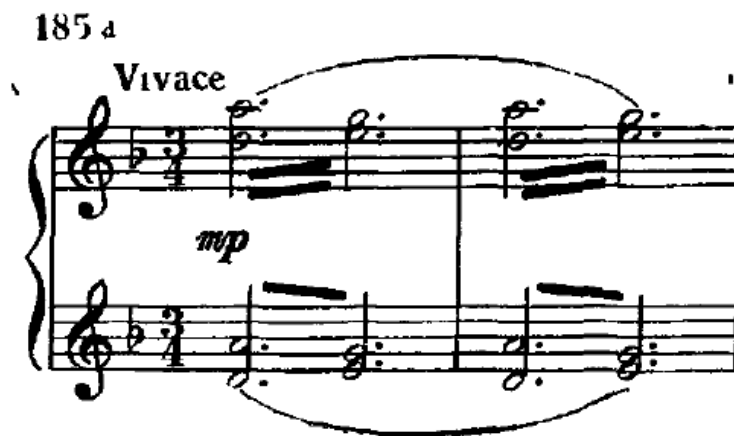
Другой песенный «зародыш», тоже не получающий развития, появляется у виолончелей (пример 185б).

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).





Весь этот тематический комплекс (как бы «тема гулянья») занимает господствующее место на протяжении всего первого раздела картины, чередуясь с другими темами и вновь возвращаясь по типу рефрена в рондо.

Первый эпизод — появление приплясывающих гуляк (цифра 5) Он основан на подлинной народной песне «Далалынь, далалынь»².

² Это «волошебная» песня (связанная с пасхальными обычаями) из сборника народных песен Римского-Корсакова.

Характерно изложение этой песни: наложение различных гармоний при параллельном движении трезвучий и сектаккордов в тесном расположении. Причудливо звучащий вариант той же песни, с долбящими секундовыми звучаниями на ре и ми на выдержанном си-бемоль в басу передает речитирующую скороговорку балаганного деда (7).

От цифры 12 на первый план выдвигается шарманщик с танцовщицей. Композитор проявил изумительную изобретательность и остроумие в передаче

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

специфического звучания шарманки, этого широко распространенного в прошлом инструмента бродячих музыкантов. У двух кларнетов в октаву звучит популярная в тогдашнем городском быту мелодия песни «Под вечер осенью ненастной». Моментами она забавно срывается (некоторые трубки шарманки не работают!) и снова возобновляется. Примитивнейшей вальсообразный аккомпанемент на гармониях тоники, доминанты и субдоминанты идет временами нарочито вразрез с мелодией. Остатная фигурка флейты изображает типичный для шарманочных мелодий орнамент. Уличная танцовщица начинает танцевать под новую, бойкую двудольную мелодию¹, отбивая такт треугольником (от **13**).

¹ Это французская песенка «Деревянная нога» Ее Стравинский услышал однажды в исполнении шарманки на юге Франции.

Далее следует хитроумный музыкальный «трюк»: на повторно проходящие поочередно обе темы шарманки (трех- и двудольную) накладывается звучание музыкального ящика, тоже с песенной мелодией «мещанского» фольклорного происхождения («Чудный месяц плывет над рекою»). Звонящий тембр этого механического инструмента воспроизводится в оркестре колокольчиками в сопровождении челесты с отдельными блестками-пассажами рояля.

По возвращении темы балаганного деда, темы-рефрена и песни «Далалынь» гул толпы нарастает, обрываясь, наконец, оглушительной барабанной дробью. На момент все стихает — выходит Фокусник. Начинается второй раздел картины.

специфischen 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

Музыка «фокуса» ярко контрастирует всему предшествующему, создавая атмосферу слегка зловещей таинственности. Необычайно колоритен одинокий низкий звук фадиез у контрафагота (чередующегося с пиццикато контрабасов); на мрачное, ползучее движение низких фаготов и кларнетов откликаются призрачно шелестящие и одновременно звенящие пассажи струнных с сурдинами, челесты и арфы. В гармонии господствуют хроматизм и неустойчивые созвучия с тритонами. Зато каденция, исполняемая Фокусником, на флейте, нарочито трафаретна и примитивна (арпеджио на доминантсептаккорде и тонике ми-бемоль мажора, нелепые ферматы в конце каждой фразы, «чувствительное» задержание в конце) Каденция снимает оттенок таинственности, обнаруживая нехитрую подоплеку «чуда». При повторении музыка «фокуса» дана в иной тембровой окраске — у струнных с сурдинами, звучащих еще более фантастично.

«Русская» сочетает блеск и задор с оттенком механичности — ведь пляску исполняют куклы! В холодновато-звонком колорите «Русской» большую роль играет тембр фортепиано, которому поручена основная тема (поддержанная духовыми и струнными пиццикато), а также сухой щелкающий звук ксилофона. Главная тема основана на ряде вариантных поворотов короткого народноплясового мотива, как бы непрерывно вращающегося или топчущегося на месте.

Средний раздел (ля мажор) мягче и прозрачнее, с преобладанием светлого высокого регистра. Репризу начинает терпкими аккордовыми параллелизмами рояль соло.

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)

К концу движение ускоряется, как бы подхлестываемое резко перебивающими его синкопированными аккордами, которыми и заканчивается номер.

Gegen Ende beschleunigt sich die Bewegung, als ob sie durch die scharf unterbrochenen synkopischen Akkorde, mit denen die Nummer endet, angetrieben wird.

187

После «Русской» раздаётся барабанный бой (которым отмечаются все смены картин). Потом в наступившей на миг тишине у гобоев появляется характерный оборот одной из тем Петрушки.

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

Вторая картина целиком посвящена характеристике Петрушки— маленького уродливого человечка, жестоко страдающего от неразделенной любви. В музыку этой картины вошел тот первоначальный эскиз пьесы для фортепиано с оркестром, о котором Стравинский

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“

упомянул в «Хронике». Рояль сохраняет ведущую роль почти на всем протяжении данной картины.

Ряд коротких мотивов — как бы пронзительно вскрикивающих, безвольно скользящих, порывистых и застывающих, изображает движения ошарашенного и постепенно приходящего в себя Петрушки. Затем излагаются две основные его темы. Первая из них (у двух кларнетов) основана на политональном сочетании аккордовых звуков двух мажорных трезвучий в три-тоновом отношении (до и фа-диез), образуя секундовые «трения». К ним присоединяется жалобно стонущий фагот (чуть дальше мотив стона звучит у трубы с сурдиной).

erwähnt. Das Klavier spielt fast während der gesamten Dauer dieses Gemäldes die Hauptrolle.

Eine Reihe von kurzen Motiven - wie schrill schreiend, hilflos schitternd, abgehakt 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**

The image shows a musical score for piano, measures 189-192. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano part with a dynamic marking of 'p' and a 'Fag' (Bassoon) part. The second system continues the piano part. The music features polytonal chords and rhythmic patterns characteristic of Prokofiev's style.

На той же политональной основе бурно развертываются виртуозные фортепианные пассажи мартеллато, приводящие к пронзительной второй, фанфарной теме (унисон труб и корнетов, продолженных тремя тромбонами). Она является выводом из первой. Это неистовые проклятия Петрушки.

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**



Следующее далее Adagietto (потом Andantino) сочетает светлую, слегка меланхолическую созерцательность (Петрушка предается мечтам) с оттенком иронии, гротескной причудливости.

Das folgende Adagietto (dann Andantino) verbindet eine leichte, etwas melancholische Kontemplation (Petruschka schwelgt in Träumen) mit einem Hauch von Ironie und grotesker Laune.

С появлением Балерины (Allegro) музыка становится стремительно порывистой и звонко-блестящей по колориту. Взрыв отчаяния Петрушки передают сольные речитативно-импровизационные каденции кларнета, потом рояля, на остро диссонансирующей гармонии. Снова возобновляются нервно взвинченные фортепианные пассажи, поддержанные скрипками и кларнетами, и повторно звучит надрывная фанфарная тема. Затем наступает изнеможение (Lento):

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

остаются только «фоновые» вздохи засурдиненных валторн; в последний раз поднимается и застывает вверху политональная тема у кларнетов. Завершающее картину резкое звучание труб как бы подчеркивает роковую недостижимость для Петрушки счастья.

Третья картина. Музыкальная характеристика Арапа ярко воплощает его мрачную свирепость, напыщенность и неповоротливость. Разнородный тематический материал начала картины (резкие «пустые» кварты, порывистые жесты-взлеты, нисходящие квартово-квинтовые и тритоновые параллелизмы, сумрачно поднимающиеся из басов ползучие аккорды) образует вступление к танцу Арапа.

Застыло-неподвижный характер угрюмой темы танца (кларнет с бас-кларнетом в октаву) усугубляется выдержанной педалью. Выразителен краткий, как бы вздрагивающий мотив английского рожка на топочущем движении струнных басов (66).

При вторичном проведении тематического материала Арапа его «агрессивность» усилена. Под конец тема танца звучит еще более сумрачно и колоритно, излагаемая в аккордовом «утолщении» тремя фаготами (68).

На четкой ритмической формуле малого барабана идет танец Балерины — плоская, механически-бездушная мелодия солирующего корнет-а-пистона. Каденция флейты на Звуках доминантсептаккорда ми-бемоль мажора (перекличка с каденцией Фокусника!) служит вступлением к вальсу-дуэту Балерины и Арапа.

Вальс трехчастен. Обе его темы заимствованы из вальсов Ланнера¹.

„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 Ланнер Йозеф (1801—1943)— австрийский композитор, один из

¹ Lanner Josef (1801-1943) - Österreichischer Komponist, einer der

основоположников венского вальса, ближайший предшественник Штраусов — отца и сына. Темы заимствованы из вальсов «Воспоминание о Шенбрунне» и «Штирийские мелодии».

В своей обработке Стравинский усилил сентиментально-лирическое начало. Он подчеркнул примитивность, душевную пустоту обоих героев. В изложении первой темы воссоздана окраска уличного ансамбля: фагот играет сопровождение в виде арпеджий на тонике и доминанте, мелодию исполняет корнет, к которому присоединяется флейта, то перехватывающая мелодию корнета, то переплетающаяся с ней и, наконец, удваивающая ее в октаву с применением двойного языка. Это вибрирующее звучание повышает «чувствительность» мелодии.

В средней части вальса композитор снабжает ланнеровскую тему ироническими форшлагами. К светлому, прозрачному звучанию флейт и арф присоединяются низкие струнные: они излагают неуклюжую, нескладную двудольную тему Арапа, которая продолжается и тогда, когда мелодия верхних голосов уже закончилась. В репризе первая тема вальса становится еще более «сладкой». В нее вклинивается «вздрагивающий» мотив Арапа, звучащий как бы вразрез с остальной музыкой.

Дуэт прерывается появлением Петрушки и переходит в борьбу двух соперников. В бешеном вихревом движении проносятся диссонирующие фигурации параллельными секундами; фрагменты фанфары Петрушки сплетаются с пунктирными ритмами-форшлагами темы Арапа. Ряд ожесточенно долбящих аккордов с тритонами утверждает поражение Петрушки.

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.

Четвертая картина. Снова, как и в начале первой картины, мы слышим гул толпы. Но теперь он звучит в солнечно-праздничном ре мажоре, инструментованный более сложно и блестяще, при сохранении «гармошечной» основы.

Сцена построена по сюитному принципу. Эпизоды контрастны между собой. Каждый из них — шедевр музыкально-характеристического искусства Стравинского. Объединяются же все эти эпизоды гармошечным мотивом.

Первый эпизод — пляска кормилиц. Их несколько жеманное «красованье» хорошо передано в начальных тактах танца, где в терциях с непрерывными форшлагами уже предвосхищаются интонации популярной песни «Я вечер млада» (известной также со словами «Вдоль по Питерской»). Сперва напев появляется лишь фрагментами, как бы доносящийся со стороны. Наконец он разливается во всю ширь (скрипки и валторны), господствуя на фоне праздничного гомона¹.

¹ Реалистически-жизненная многоплановость картины гулянья достигается в данном случае еще и тем, что песня «Я вечер млада» излагается в размере 3/2, тогда как господствующий с самого начала картины размер — 6/4 (см. ритм медных и контрабасов от цифр **93—94**).

От цифры **95** появляется новый элемент, подготовляющий вторую народную тему — плясовую «Ах вы, сени, мои сени». Она тоже утверждается постепенно — сперва у гобоев в оригинальном удвоении тритонами. Задорное выражение придают ей своеобразные штрихи и юмористические форшлагы малой флейты (в примере они опущены).

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 Heuschober, mein Heuschober“. 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



Следуют три фактурно-тембровые вариации напева «Ах вы, сени», в которых энергия пляски постепенно возрастает. В репризе тема «Я вечер млада» переплетается с «Ах вы, сени», как будто обе песни доносятся одновременно из разных концов.

Подчеркнутым контрастом врывается музыка эпизода мужика с медведем. Грузные басы рисуют неуклюже переваливающегося, встающего на задние лапы зверя. Кларнеты в резком верхнем регистре подражают звучанию дудки. В среднем регистре мелодия имитируется тубой. Возобновляющееся фоновое движение «гомона» образует переход к сцене ухарякупца с цыганками. Проходящая несколько раз размашистая фраза струнных почти зримо передает образ загулявшего купчины, которому «море по колено».

Замечательным музыкально-образным выражением русской удалы и вместе с тем какой-то первозданной стихийной силы является танец кучеров и конюхов. С самого начала утверждается его активно-волевая двудольная метрическая пульсация, подчеркиваемая акцентами sforцандо (струнные, затем также трубы и басовый звук тубы,

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,

подкрепленный литаврами). Здесь использована подлинная народная плясовая песня «А снег тает, вода с крыши льется». Она также формируется постепенно. Становление темы соответствует непрерывному нарастанию внутренней динамики пляски.

В среднем разделе вновь появляется напев «Я вечер млада» (в танец вступают кормилицы). Вторгающиеся короткие фразы трех тромбонов ассоциируются с залихватскими плясовыми «коленцами» кучеров. Возрастающее оживление достигает кульминационного выражения в репризе (от 114). Тема пляски проводится теперь полностью (у тяжелой меди) с канонем у скрипок и виолончелей на фоне фигурационного рисунка (у деревянных).

Уже неоднократно встречавшимся приемом внезапного срыва танец кучеров сменяется эпизодом ряженых. Здесь преобладает быстрое, причудливо мелькающее хроматическое движение струнных и деревянных. Заигрывания черта обрисованы долбящими октавами труб и тромбонов с гротескными скачками на две с лишним октавы вниз.

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.



Балагурство козы со свиньей передано рядом быстрых диссонирующих аккордовых последовательностей с форшлагами в переменном размере. Аккорды чередуются с мотивом в басу, содержащим обороты, сходные с

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.

напевом «А мы масленицу
дождем»¹.

¹ Из сборника Римского-Корсакова, использовавшего эту песню в «Снегурочке», в сцене проводов масленицы.

Тот же мотив звучит дальше в метроритмических вариантах в высоком регистре (флейты, колокольчики) на переливчато звенящем оstinатном фоне в ми-бемоль, затем ля-бемоль мажоре (см. от **122**). В момент присоединения остальных гуляющих к пляске ряженных появляется песня «Далалынь» из первой картины. На одной из ее интонаций построено краткое, но мощное нарастание.

Внезапно все обрывается... Остается лишь одинокий звук фадиез у труб, переходящий в один из мотивов фанфарной темы Петрушки. Возвращаются стремительные, тревожно взлетающие и ниспадающие пассажи с секундами у кларнетов, скрипок и ксилофона. С фрагментами темы Петрушки смешиваются интонации Арапа. Сраженный Петрушка падает с проломленным черепом (композитор предписывает в партитуре уронить в этот миг бубен на пол).

Эпизод смерти Петрушки—один из самых выдающихся моментов музыки балета. Тремоло альтов на флажолетах и скрипок с хроматически нисходящими терциями образуют трепетный фон, на котором у кларнета, затем у скрипки соло звучит тема Петрушки, неузнаваемо преображенная. Сохраняя в точности высотный рисунок фанфарной темы, Стравинский путем изменения ритмики, динамики и тембра придает ей робко-лирический характер. В переосмысленном виде появляется и начальная фраза Adagietto из второй картины, звучащая подобно смутному

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 Eröffnungssphrase

воспоминанию, в тусклом низком регистре малой флейты.

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

P dolcissimo *P dolente* *espressivo*

Особенно впечатляюще звучание темы Петрушки у солирующей скрипки, единственный раз во всем произведении использованной в напевно-лирическом выразительном значении. Как будто в момент расставания с жизнью приоткрылось на краткий миг подлинно человеческое в этом образе, скрывавшееся под маской куклы.

С приходом Фокусника у валторн и контрафагота появляется и его мрачная тема, а струнные противопоставляют ей лейтгармонию Петрушки. Народ расходится, сцена пустеет... Тихо, как воспоминание о прошедшем празднике, звучит у валторн с сурдинами (затем у гобоев) «гармошечный» мотив-фон. Тишину внезапно пререзает фанфарная тема «отчаяния» Петрушки в предельно напряженном, кричащем тембре малой трубы (впервые здесь вступающей), поддержанной обычной трубой. Затем обе трубы интонируют *fff* в последний раз политональный лейтмотив Петрушки, настойчиво подчеркивая его заключительный

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

квартный оборот с резкими секундами (ср. пример 190). Однако потом, как будто все остается неизменным, как ни в чем не бывало звучит «под занавес» гармошечный мотив валторн в до мажоре... Завершающие балет сухие октавы пиццикато струнных основаны на звуках, входящих в лейтгармонию заглавного героя. Заканчивается партитура ладово двойственно — звуком фа-диез.

«Петрушка» — произведение ярко новаторское. Здесь весьма самобытно претворились традиции русской классической музыки и одновременно нашли выражение некоторые черты, характерные для искусства начала XX века.

В основе замысла можно видеть гуманистическую идею сочувствия незадачливому герою, мечтающему о недостижимом для него счастье, сталкивающемуся с непреодолимыми враждебными силами. Образ жалкого, уродливого существа, служащего мишенью для насмешек окружающих, но способного тонко чувствовать, восходит к многообразным традициям классического искусства. Тема внутреннего одиночества главного персонажа, противопоставленного равнодушной, чуждой его страданиям окружающей среде, близка романтическому искусству. Однако Стравинский вносит в характеристику Петрушки ясно ощутимый иронический оттенок, чем снимает налет романтизма. Петрушка — не живой человек, а лишь кукла, наделенная человеческими переживаниями. Впрочем, неожиданное воскрешение Петрушки вносит в балет элемент загадочности, допускающей различные толкования смысла его авторов¹.

¹ Сюжетный мотив воскрешения Петрушки соответствует традиции

letztes Mal das polytonale Leitmotiv Petruschkas, dessen letzte Quartwendung sie mit scharfen Sekundsritten 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

народных петрушечных представлений, где герой в конце концов неизменно торжествует над врагами, и его «бессмертие» отражает, по существу, конечный оптимизм народного мировосприятия.

Сочетание классических традиций и тенденций современного искусства проявляется и в массовых сценах балета, занимающих весьма видное место. Их прообразы можно видеть во многих русских операх, особенно у Римского-Корсакова (например, в «Снегурочке», «Садко»), а также во «Вражьей силе» Серова. Замечательная сцена масленичного гулянья из этой оперы наиболее близко превосходит аналогичные сцены «Петрушки». Но Стравинскому удалось достичь несравненно большей яркости и красочности. Его оркестровая палитра обогатилась средствами импрессионистского искусства. С другой стороны, яркая живописность этих сцен имеет аналогии в русской живописи начала XX века, например в ряде картин художника Б. М. Кустодиева, в декоративно-красочных полотнах Ф. А. Малявина. Само любовное воспроизведение старинного русского городского быта связывает «Петрушку» с одной из излюбленных тем художников группы «Мир искусства», и не случайно один из ее ведущих представителей, А. Бенуа, оказался соавтором Стравинского по созданию спектакля.

Обрамляющие балет массовые сцены выполняют двойную драматургическую функцию. Это одновременно и «фон», на котором разыгрывается «драма», и вместе с тем необходимый элемент идейного замысла: эти сцены воплощают чуждый герою, равнодушно взирающий на его драму окружающий мир. Народная масса обрисована в

воlkstümlichen 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. Maljawn. 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

целом узко, односторонне — только как праздная, примитивно развлекающаяся толпа. Однако сочное и полнокровное, образно чрезвычайно рельефное ее изображение носит безусловно реалистический характер.

Подобно классикам, для передачи массовых сцен Стравинский привлекает подлинный бытовой интонационный материал. Но в соответствии с местом действия и изображаемой социальной средой он отбирает специфические пласты этого материала и претворяет его очень своеобразно. Это — песни крестьянские по происхождению, но получившие распространение и в городском быту, при этом почти исключительно плясовые («Ах вы, сени», «А снег тает», «Я вечер млада»); единственной в балете календарной песне «Далалынь» тоже свойственна четко акцентированная ритмика. Лишь «Я вечер млада» отличается более распевным характером. Применяя эти напевы, Стравинский исходит прежде всего из задачи воспроизведения общей атмосферы массового народного гулянья. Темы появляются обычно на остигавшем фоне, возникают сперва отрывочно, затем как бы приближаются, развертываются, чередуются или сочетаются одновременно с другими напевами и обрываются со сменами эпизодов.

Чрезвычайно характерны для обрисовки уличного быта мелодии типа лирической городской песни-романса («Под вечер осенью ненастной», «Чудный месяц плывет над рекой»). Они даются в инструментальном иронически-пародийном преломлении. К этой же категории «музыки улицы» относится напев «Деревянная нога», а также Ланнеровские вальсовые мелодии, которые, благодаря специфическим приемам изложения, тоже

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 Heuschober“, „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

сближаются с данной интонационной сферой.

Собственные темы композитора, основанные на типичных народных интонациях, отличаются своеобразными приемами развития. Это в особенности многократные, точные или варианты, повторы кратких попевок, их метроритмические сдвиги, переменные акценты, перемещения начала мотива на разные тактовые доли (см. пример 185б и цифры **8, 39, 40, 42, 122**). В плане ритмики надо отметить еще частые переменные размеры (см. цифры **4, 7, 8, 24, 25, 54, 56, 57, 81** и др.), полиритмию, а также и полиметрию (цифры **12, 16, 72, 73**), и, наконец, уже не раз упоминавшееся мелодико-ритмическое остинато.

Сочетание полиритмии с остинатностью образует основу «темь гомона», пронизывающей все массовые сцены. Эта тема-образ, выступающая в первых тактах балета в простейшей форме (пример 185а), достигает наибольшей сложности в четвертой картине. Многослойность фактуры, вместе с полиритмией, наглядно воссоздает многоплановость сценического действия.

Новаторский характер присущ ладогармоническому языку балета. В ладовом отношении в балете в целом противостоят друг другу две сферы. Одна из них — диатоническая, занимающая основное место в массовых сценах. Так, например, тональную основу начального раздела первой картины составляет ре минор — натуральный или дорийский. В чистом натуральном до мажоре дана основная тема «Русской пляски». Здесь же можно видеть присущую Стравинскому нетрадиционность в голосоведении и аккордике. Таково изложение мелодии параллельными

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 Polyrhythmik sowie die Polymetrik (Ziffern **12, 16, 72, 73**) und schließlich das bereits mehrfach erwähnte melodisch-rhythmische Ostinato zu nennen.

Die Kombination aus Polyrhythmik 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 Polyrhythmik, 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 natürlichem C-Dur gehalten. Auch hier zeigt sich die Stravinski innewohnende Unkonventionalität im Stimmverhalten und in den Akkorden. So wird die Melodie zu Beginn des Tanzes durch parallele Sextakkorde auf

сектаккордами на выдержанной доминантовой гармонии в начале пляски, параллелизмы с квинтами, секундами и септимами в начале репризы (пример 186). Свободное использование звуков диатоники приводит к полифункциональным аккордовым сочетаниям. На них основан последний аккорд в заключительном кадансе «Русской пляски», объединяющий все три основные функции (пример 187). Иногда на ясную диатоническую основу накладываются диссонирующие «пятна», подсказанные сценической ситуацией (см. 3 такта перед цифрой **14** и дальше).

Диатонике противостоит усложненная ладогармоническая сфера, связанная особенно с характеристикой образа Петрушки, отчасти также с Фокусником и Арапом. Сюда относится, прежде всего, политональная лейтгармония Петрушки. Политональные сочетания встречаются и в других местах (см. 120). Целотонный звукоряд применен в характеристике Арапа (такты 3—6 от цифры **64**, см. верхний мелодический голос). В ряде моментов подчеркнуто выделяется «обнаженный» интервал секунды (см. пример 188 и такты 4—5 от конца балета), встречаются секундово-квартово-квинтовые аккордовые комплексы (цифры **7**, **121**). Своеобразие гармонической вертикали во многом связано с полифонизацией фактуры, особенностями голосоведения.

Поразительно оркестровое мастерство Стравинского, его неистощимая тембровая изобретательность. Впрочем, звучание оркестра неотрывно от фактуры, от всей организации музыкальной ткани. Тембр в «Петрушке» — активнейший драматургический фактор, живописующий, изображающий,

einer ausgehaltenen Dominanthermonie 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,

характеризующий действие и его персонажей. Наряду со сложно организованными tutti в партитуре балета видное место занимают соло отдельных инструментов (кларнеты, фагот, трубы в тематизме Петрушки, флейты и кларнеты в эпизоде с шарманкой, каденции флейты в сцене фокуса, соло корнета в танце Балерины и т. д.). Большую роль играет фортепиано, партия которого во многих местах очень ответственна. Тембр фортепиано, а также челесты, наряду с ксилофоном, пиццикато струнных содействуют созданию того специфического суховато-блестящего, холодного колорита, который ассоциируется с искусственным, механическим, неживым началом, характерным для основных персонажей балета.

«Петрушка» оказался в исторической перспективе едва ли не вершинным достижением Стравинского с точки зрения популярности в мировом масштабе. Музыка балета приобрела огромную известность, в особенности в качестве оркестрового произведения. Велико было влияние «Петрушки» (наряду с «Весной священной») на самых различных композиторов нашего столетия, прежде всего в области оркестровой техники и тембровых находок.

Прочно связанный с национальными традициями и художественной культурой своего времени, балет Стравинского «Петрушка» остался одним из ярчайших образцов русского музыкального искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская классическая музыка дооктябрьского периода представляет величайшую художественную ценность.

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

Выраженные в творчестве крупнейших отечественных композиторов преданность родине, горячая любовь к народу, глубокая человечность обусловили высокий эстетический строй русского классического музыкального наследия. Оно поражает разнообразием жанров, форм, замыслов, богатством творческих индивидуальностей.

Развитие русской музыки протекало в органической связи с развитием передовой русской литературы. В произведениях великих писателей и поэтов композиторы черпали образы и сюжеты, обогащавшие музыкальное искусство новым содержанием. Исключительно плодотворным было воздействие на русскую музыку величайшего русского поэта Пушкина. С его именем связано особенно большое число выдающихся достижений русской оперной и камерно-вокальной классики. Большое значение для музыкального творчества имели также произведения Гоголя, Лермонтова, Некрасова и других русских писателей и поэтов.

Существенное влияние оказала литературно-критическая и публицистическая деятельность великих революционных демократов— Белинского, Чернышевского и Добролюбова. Их влияние сказалось не только в общей идейной направленности музыкального творчества, развивающегося вместе с литературой и изобразительным искусством на основе ведущих эстетических принципов народности и реализма. Велика была их роль и в формировании основных положений передовой музыкальной эстетики и критики, в свою очередь оказавших воздействие на творчество композиторов.

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.

В своих произведениях русские классики опирались на многообразные источники народного поэтического и музыкального творчества. Наряду с использованием и активным развитием достижений предшествующих периодов отечественного искусства они усваивали и переосмыслили также опыт крупнейших представителей зарубежной музыкальной культуры. Так сложилась русская классическая музыка, отличающаяся ярким национальным своеобразием всех выразительных средств художественных форм.

Русские композиторы внесли глубоко самобытное содержание в исторически сложившиеся музыкальные жанры. Обогащая эти жанры новыми образами, они переосмыслили их и создавали в свою очередь новые, ранее не знакомые мировому музыкальному искусству жанровые разновидности. Сюда относятся, например, эпические оперы Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, народные музыкальные драмы Мусоргского, лирико-психологические оперные произведения Чайковского, а также единственный в своем роде речитативно-ариозный тип оперы, созданный Даргомыжским в «Каменном госте».

Новым этапом в истории развития мировой симфонической музыки явились различные ветви русского симфонизма, представленные именами Глинки, Балакирева, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Скрябина и др. Не менее разнообразны и новы были завоевания русской классики в камерно-вокальной области. Наряду с огромным обогащением лирического романса (Глинка, Балакирев, Чайковский, Рахманинов) здесь возникают такие новаторские явления, как драматические,

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 unbekanntere 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)

сатирические, социально-обличительные песни-сцены Даргомыжского и Мусоргского или эпически-сказочные романсы Бородина.

Значителен был и вклад композиторов в область камерноинструментальной (в частности, фортепианной) музыки, равно как хоровой и балетной (в последней области, после Чайковского, особенно велико значение Глазунова и Стравинского).

Усваивая музыкальную речь народа, русские композиторы не ограничивались только отечественным народно-музыкальным искусством. Они проявляли всегда живейший интерес и любовь к народной музыке других национальностей. Это уважение к инонациональным музыкальным культурам стало тоже одной из характерных традиций русской классики.

В произведениях русских композиторов значительное место занимают народные темы братских славянских народностей. Прежде всего это относится к украинскому народу, творческие связи с которым можно проследить на протяжении ряда столетий.

С любовью относились русские музыканты и к западно-славянской песенности — польской, чешской. Совершенно особое место заняло в русской классике творческое претворение музыки народов Востока, преимущественно Кавказа, Закавказья, Средней Азии. «Русская музыка о Востоке» (выражение Б. В. Асафьева) стала одной из неотъемлемых и очень важных областей русской музыкальной классики. В. Стасов, указывая, что «элемент восточный» составляет «характерное отличие Новой русской музыкальной школы», справедливо

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 Volksmusik. 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

отмечал, что «нигде в Европе он не играет такой выдающейся роли, как у наших музыкантов».

Следуя по стопам Глинки, русские композиторы создали также много произведений на испанские народные темы (например, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова), обращались и к итальянской народной музыке («Итальянское каприччио» Чайковского), к французской, венгерской, финской тематике (после «Руслана и Людмилы» Глинки финские народные темы использовали в своем творчестве Даргомыжский, Глазунов). Это бережно-внимательное и чуткое отношение к музыкальным культурам других народов свидетельствует об отсутствии у русских музыкантов национальной ограниченности.

Русская музыкальная культура имела огромное влияние на развитие музыки других народов. В первую очередь это относится к братским народностям Советского Союза. Многие крупнейшие представители их были непосредственными учениками выдающихся русских музыкантов. Так, основоположник украинской школы Н. В. Лысенко, грузинский композитор М. А. Баланчивадзе, классик армянской музыки А. А. Спендиаров, ряд латышских музыкальных деятелей — Я. Витол, А. Юрьян, Э. Мелнгайлис, видный эстонский композитор А. Капп и др. — учились в Петербургской консерватории у Римского-Корсакова. Один из основоположников грузинской музыкальной школы З. П. Палиашвили был учеником Танеева. Благотворную роль в развитии братских культур русские музыканты играли также своей просветительской, организаторской деятельностью, как, например, М. М. Ипполитов-Иванов, активно содействовавший подъему

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. Spendiariow, 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.

музыкальной культуры Грузии в 80—90-х годах.

Ярчайшая национальная самобытность и художественная ценность русской музыки издавна привлекали к себе внимание западно-европейских музыкантов. Взаимосвязи между русской и зарубежной музыкой и музыкантами становятся особенно интенсивными со времени Глинки, творчество которого было высоко оценено еще при его жизни такими крупнейшими художниками, как Берлиоз и Лист. Творчество следующего после Глинки поколения русских композиторов нашло особенно горячего поклонника и пропагандиста в лице того же Листа.

В течение второй половины XIX и начала XX века продолжалось все более широкое распространение русской музыки за рубежом. Передовые зарубежные деятели признали русскую школу новым этапом в развитии мирового музыкального искусства. «Русские указали нам совершенно новый путь. Они окунулись в народ и вынесли оттуда новое, живительное начало. Изучайте русскую музыку: ее влияние будет спасительным для нас», — говорил французский музыкальный деятель Л. Бурго-Дюкудре. К концу XIX — началу XX века воздействие русской музыки наблюдается у многих западноевропейских композиторов, особенно во Франции, Чехии, Польше, Англии. Подлинного триумфа достигло к этому времени и русское исполнительское искусство, когда выдвинулись и получили всемирное признание такие его представители, как Шаляпин и Рахманинов.

Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая новую эру в истории человечества, явилась и новым историческим этапом в развитии

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 Weltmusik. „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 Weltruh 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

музыкальной культуры русского и других народов нашей страны. В условиях советского строя русская музыкальная классика, наряду с другими величайшими культурными ценностями, впервые стала подлинным достоянием народных масс. Создание музыкального искусства, достойно отражающего великие идеи эпохи социализма и периода перехода к коммунизму, происходит на основе развития лучших традиций мировой и, в первую очередь, русской классической музыки. Советские композиторы, опираясь на богатейшее классическое наследие, творчески претворяют принципы реализма, народности, демократизма на новом, высшем уровне, соответственно новым задачам, выдвинутым нашей действительностью.

Творческий опыт русских классиков имеет огромное значение для плодотворного развития музыкальных культур всех народностей нашей страны. Сложившиеся в русском классическом искусстве принципы художественного претворения народной музыки продолжают во многом сохранять свое значение для композиторов братских народностей, из которых многие лишь после Великого Октября впервые получили возможность создания самостоятельных творческих школ. Таким образом, подлинно интернациональное отношение русских композиторов к культурным ценностям различных народов подготовило почву для плодотворного развития многонациональной советской музыкальной культуры в целом, поднявшей на новый уровень и эту прекрасную традицию отечественной классики.

Сокровища дооктябрьской русской музыки составляют основу репертуара всех оперных театров и

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 Musikunst, 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

концертных организаций Советского Союза, они занимают ведущее место в педагогическом репертуаре музыкальных учебных заведений и в музыкальной самодеятельности. Проникнув буквально во все уголки нашей необъятной страны, прекрасные творения русских композиторов прочно вошли в сознание миллионов советских людей.

Русская классическая музыка занимает виднейшее место и в музыкальной жизни зарубежных стран. Она имеет существенное значение для творчества прогрессивных современных композиторов в их борьбе против упадочных авангардистских тенденций.

Так продолжает и в наши дни жить и активно воздействовать на дальнейшее развитие искусства русская классическая музыка — гордость нашего народа, его великий вклад в мировую сокровищницу художественной культуры.

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.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА I РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В 80—90-х ГОДАХ XIX ВЕКА

ГЛАВА II А. К. ЛЯДОВ

- ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
- ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО
- ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН
- СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

ГЛАВА III А. К. ГЛАЗУНОВ

- ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
- СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО
- «СТЕНЬКА РАЗИН»
- ПЯТАЯ СИМФОНИЯ
- ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ
- КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

- БАЛЕТЫ

ГЛАВА IV С. И. ТАНЕЕВ

- ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
- СИМФОНИЯ ДО МИНОР
- РОМАНСЫ

ГЛАВА V А. С. АРЕНСКИЙ

- КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ
- ФАНТАЗИЯ НА ТЕМЫ РЯБИНИНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

- ПЕРВОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО

- РОМАНСЫ

ГЛАВА VI В. С. КАЛИННИКОВ

- ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
- ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

ГЛАВА VII РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

ГЛАВА VIII А. Н. СКРЯБИН

- ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
- ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО
- СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

ГЛАВА IX С. В. РАХМАНИНОВ

- ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
- ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО
- ВТОРОЙ КОНЦЕРТ для фортепиано с оркестром

- РОМАНСЫ

- «АЛЕКО»

ГЛАВА X И. Ф. СТРАВИНСКИЙ

- КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ
- «ПЕТРУШКА»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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. TANEJEV

- 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